



UFG

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:

23070.043181/2025-05

Documento:

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 ressarcimento 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 ☐ NÃO¹

[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.

Processo: 23070.043181/2025-05
Documento: 5667193

*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 [x] SIM [] NÃO¹

[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, 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. Dr. Alexandre José Guimarães

Membro externo (IFG/GO)

Prof. Dr. Luiz Henrique Arantes Araújo Olivieri

Membro interno (FAV/UFG)

Prof. Dra. Lilian Ucker

Suplente interno (FAV/UFG)

Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Suplente externo (EBA/UFGM)

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 Olivieri (PPGACV/FAV/UFG), membro titular interno e Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel (PPGArtes/UFGM) 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 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 experienciais, 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 referencio, 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.

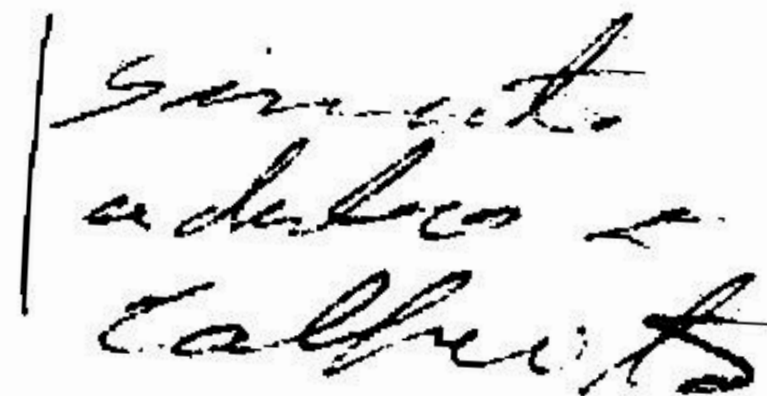
No terceiro capítulo, chego à **Formação Crônica (ou um vivo mecanismo de coração ativo)**, onde busquei trazer em totalidade o corpo dos pensamentos gráfico-operários em forma do caderno de pesquisa em gravura para a leitura do músculo da pesquisa, que projeto como texto, não apenas imagem. O quê essa 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)

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
visível 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 César - ZéCésar - 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. Consegui 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. Ensinaamentos 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 latino-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, enfato, dirige o trabalho docente. Contudo, o marco da *angústia* atua para o artista como matriz 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.

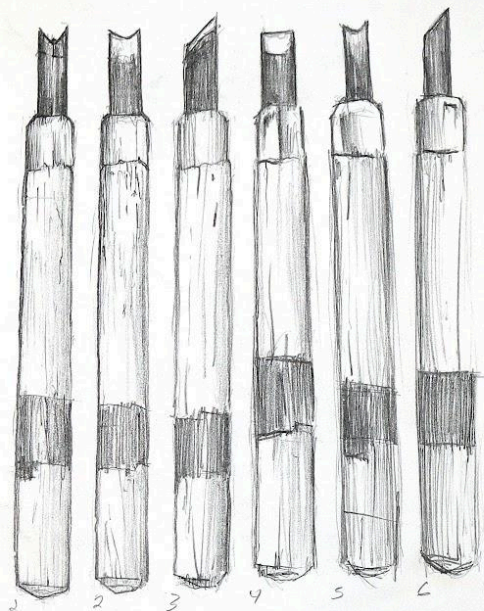
O pensamento gráfico é a gravura associada a um projeto poético e crítico, processo intelectual, intimamente ligado a um fazer de atelier. Para Buti, “[...] o atelier do artista torna-se uma extensão de sua mente e de seu corpo.” (1996, p. 109), e essa relação entre ambiente de trabalho e o gravador 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, dissipa 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, registros 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:

Referência para tipografia - Paula Heithinger
autor e designer português / Tipografos.NET publica
tudo sobre tipografia.



6 guias cabo reto
estilo japonês.

- 1 - guia em "V" mais fe-
luda
- 2 - guia em "V" aberta
- 3 - guia face macia
- 4 - guia face reto, for-
mao
- 5 - guia em "V" macia
- 6 - guia face macia

Uso com maior frequência para xilo de fio. No en-
cis dos meus experimentos com xilo continuei a
usar mais a numero 1 e 2, porém parece que cada
uma delas tem sua utilidade e momento mais propi-
cio para ser usada na gravação.

Água forte (Ciguera) - o ácido nítrico.
matriz de cobre 50 minutos de exposição ao
mercúrio.

Verniz de Rembrandt - tem um pouco de bran-
co, aquece a chapa e apliquei sobre a matriz

Água forte - nítrico.

1° - 2 minutos

2° - 2 minutos

3° - 15 minutos

4° - 10 minutos em duas
partes

5° - 30 minutos apenas para
a parte mais escura, após
três de bran-

Verniz de Rembrandt - o ácido nítrico

Aplicação de verniz mal, trichese de uma gra-
de de metal que achei na rua.

1 hora de exposição ao mercúrio. A gravação
pode ter acontecido bem, ainda tenho que tirar
algumas provas para avaliar melhor o resulta-
do.

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 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.

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:

BOI MORTO

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

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvores da paisagem calma,
Convosco — altas, tão marginais! —
Fica a alma, a atônita 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!

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

(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 cientificistas 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). Procuo 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 indócil e inseto
encerrado no corpo
faz este mais desperto.**

X Princípio a
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, conseqüentemente, 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 feitura 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.

P.
X.
T.
- Ácido murático - concentrar em loças de porcelana
investigar se age no alumínio de limpeza

* de Passivamento o ácido murático limpa
recuperando (sedimentos rustos da oxidação
no sal peneirado de ferro) investigar a passiv-
bilidade

- Regatado*
- Reusado
- Negado



ganha em sabão 7/14 Sulfato de Píed

048

Gravura em metal (Santo Tarcito)
Matriz irregular lata - ferro

Água Forte (Peneirado de ferro)

1 hora dividida em Três banhos

1º 40 min 2º 15 min 3º 10 min

* Arraz de nitrogênio 30 min

Água Tinta (Peneirado e nitrogênio)

1º 1:30 min

5º 9 min

2º 3 min

6º 6 min

3º 9 min

4º 16 min

nitrogênio

* Tem por base as na gravura descrito na
pagina 29 (Santo Tarcito)

batida extra para mover a parte superior
e parte lateral da matriz

5 minutos no ácido nitrogênio.

* A areia preta foi estibigada. Tive uma
prova a gravura este preito para impressão
de Tarcito.

Tarcito: 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.

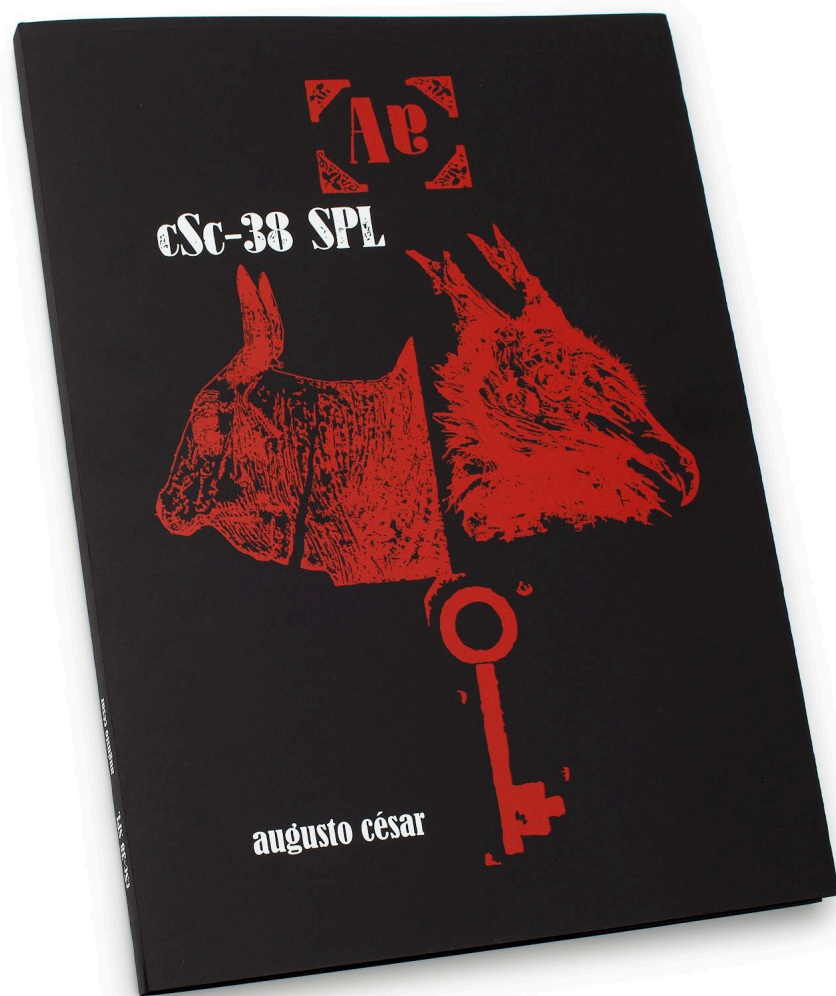


Figura 3: Capa e sobrecapa do livro cSc-38 SPL.
Foto: Paulo Rezende



cSc-38-SPL

A capela é de pau

AS santas de metal

AS lemBranças de trindade, MeDo.

Marcha soldado cabeça de Papel

CARNIÇA DE LIVORES do Quartel

VAI O SANGUE PREÇO

DO boi morto, boi morto, boi morto.

Raimundo Filipe Moreira e Silva

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 dodecahedraedro 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
e seu voca-
bulário.
Aguarda 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

(SANTOS, 2024)

Sangue PRETO

Na CANALETA DE ^{sangria}
VAi o SaNgue PReTo
 EScURO, sOTUrno.

Sangue preto

sANgue PERTO

SANGUE PRETO



Boi com sãde bebe lama

“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 inquietos 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 **LIVORE** S...

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 esquentava 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 irreduzível 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 significativa, 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

(SANTOS, 2024)



VERMELHO

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

Padrão *vermelho* da peça
PARA os *outros* da metrópole
ROTA da *Co/ôNia* —————

Ouro VERMELHO

Do boi vivo, boi vivo boi vivo.

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

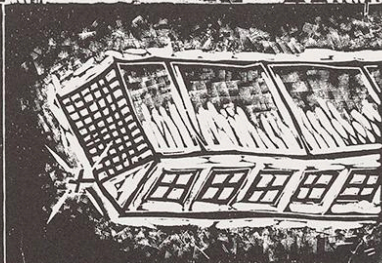


ARRIBAÇÃO
entre 1ª
até SEGAR

Arribação
entre 100TEMAS
Até PEGAR
FOGO



2 P



IND. BRASILEIRA
PRES. SERV. 10MB9
CAB. AOT. 31.2.6
M222AT10.130KD
MBR. 8.4.80

420

(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 sinhá Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinhá Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinhá 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 Viao

BOI MORTO

BOI VIVO

Boi morto

BOI VIVO

Boi MorTo

Boi Vivo



(SANTOS, 2024)

Boi que sobe a rampa não da ré

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 abate, 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 baias 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 marea.

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 pôde 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 Aquiar

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 *Torresiana, 1967*

(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 registra 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 medieei, 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.

O verniz líquido é aplicado com um pincel chato, no sentido do comprimento e da largura da chapa, que deve estar colocada sobre um plano horizontal. Aplica-se o verniz sobre a chapa ligeiramente aquecida. A seguir, ateia-se fogo à camada de verniz que após a combustão, oferece uma preparação sólida e homogênea.

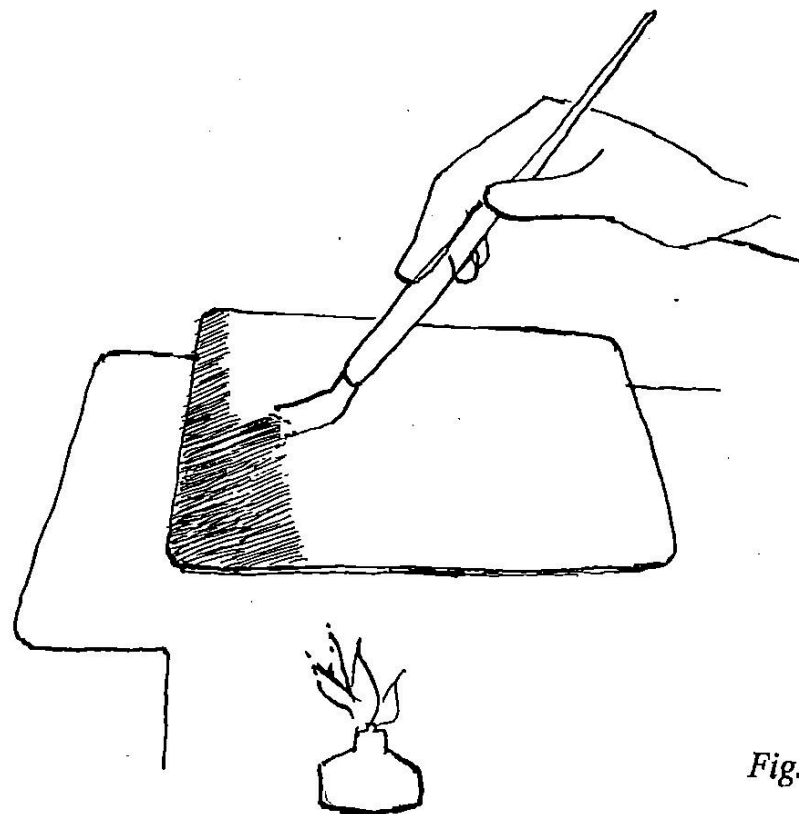


Fig. 12

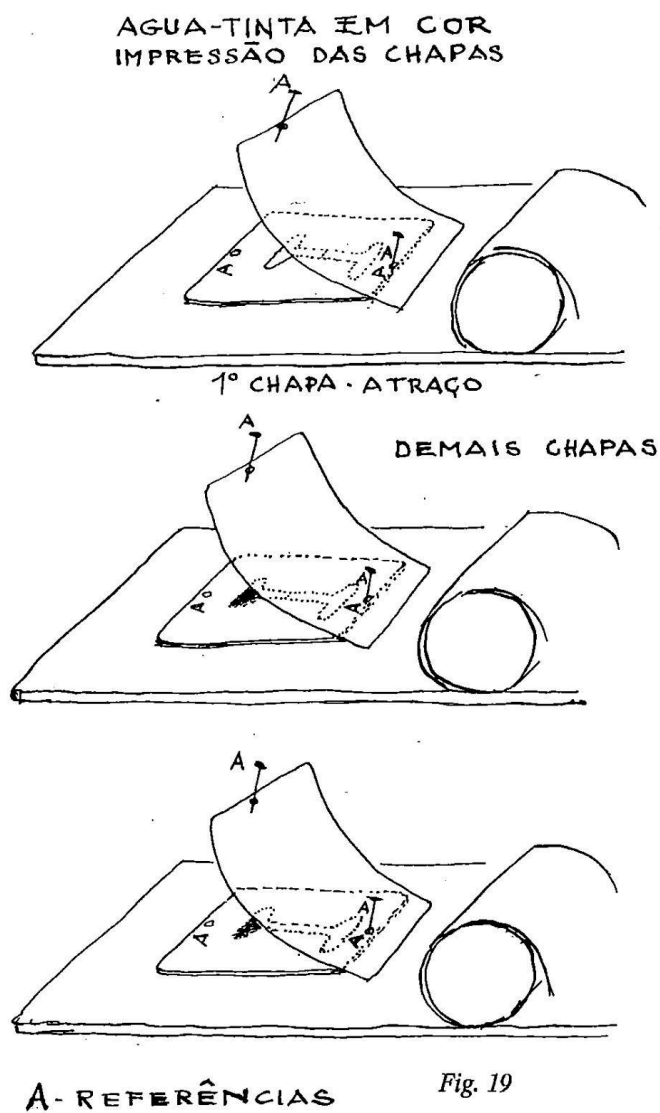
(p. 40)

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 (p. 63) com azul da Prússia.

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



(p. 64)

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 “verniz à recouvrir” e, uma vez seco, mergulha-se esta numa banheira de água fria ou morna, para que o verniz solte nas partes desenhadas.

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.

Goccyus maculatus
Waterfowl

- Água Forte

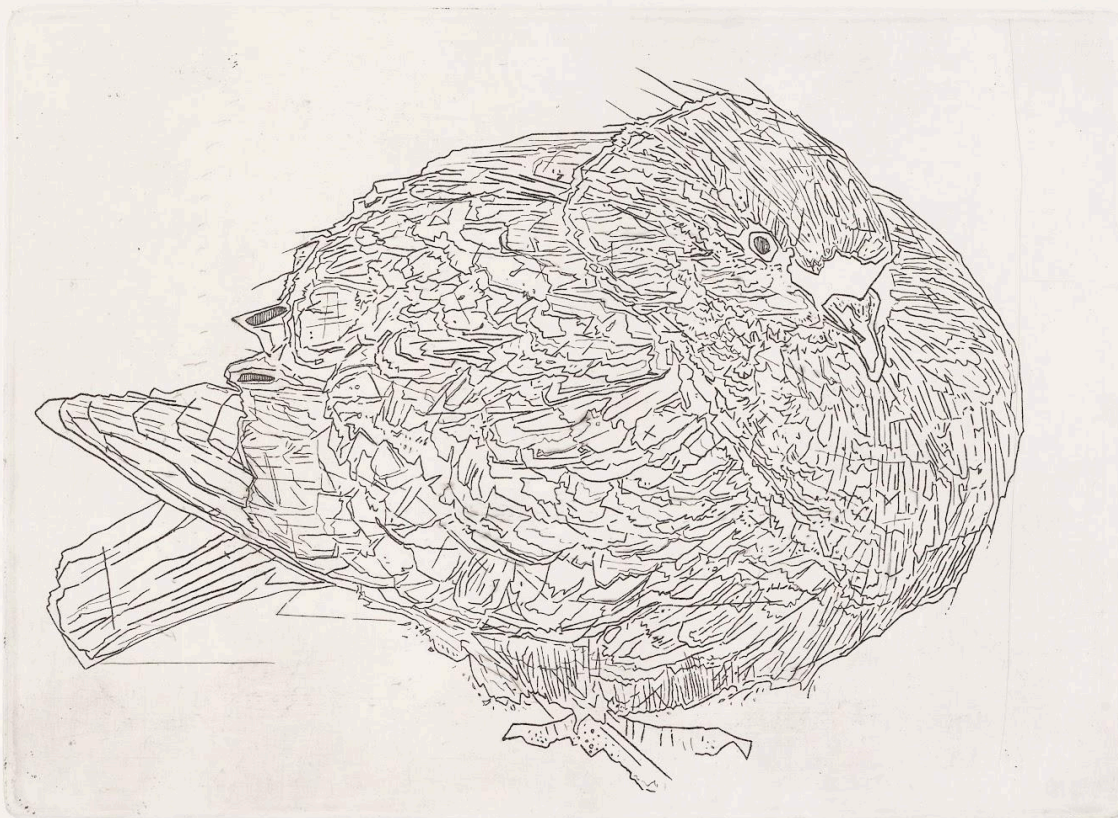
5-10 minutos
exposição ao vapor
de água

1-2 minutos

2-10 minutos

3-5 minutos

4-5 minutos



P.F.



Paulo Rezende

Figura 9: Água forte
 Foto: Paulo Rezende

Água Tinta
 1ª etapa
 Pó de ferro
 com bem irregulares
 aplicação manual.
 1-3 minutos
 2-3 minutos
 3-8 minutos
 4-10 minutos
 5-2 minutos
 Total - 34 minutos



P.K



Augusto 12/02/23

Figura 10: Água tinta
 Foto: Paulo Rezende

Água Tinta
Nitrato
Branco regular caixa
de 100g.
1-4 minutos
2-10 minutos
3-12 minutos
Total - 26 minutos



P.E

*Augusto / 2023*

Figura 11: Água tinta II
Foto: Paulo Rezende

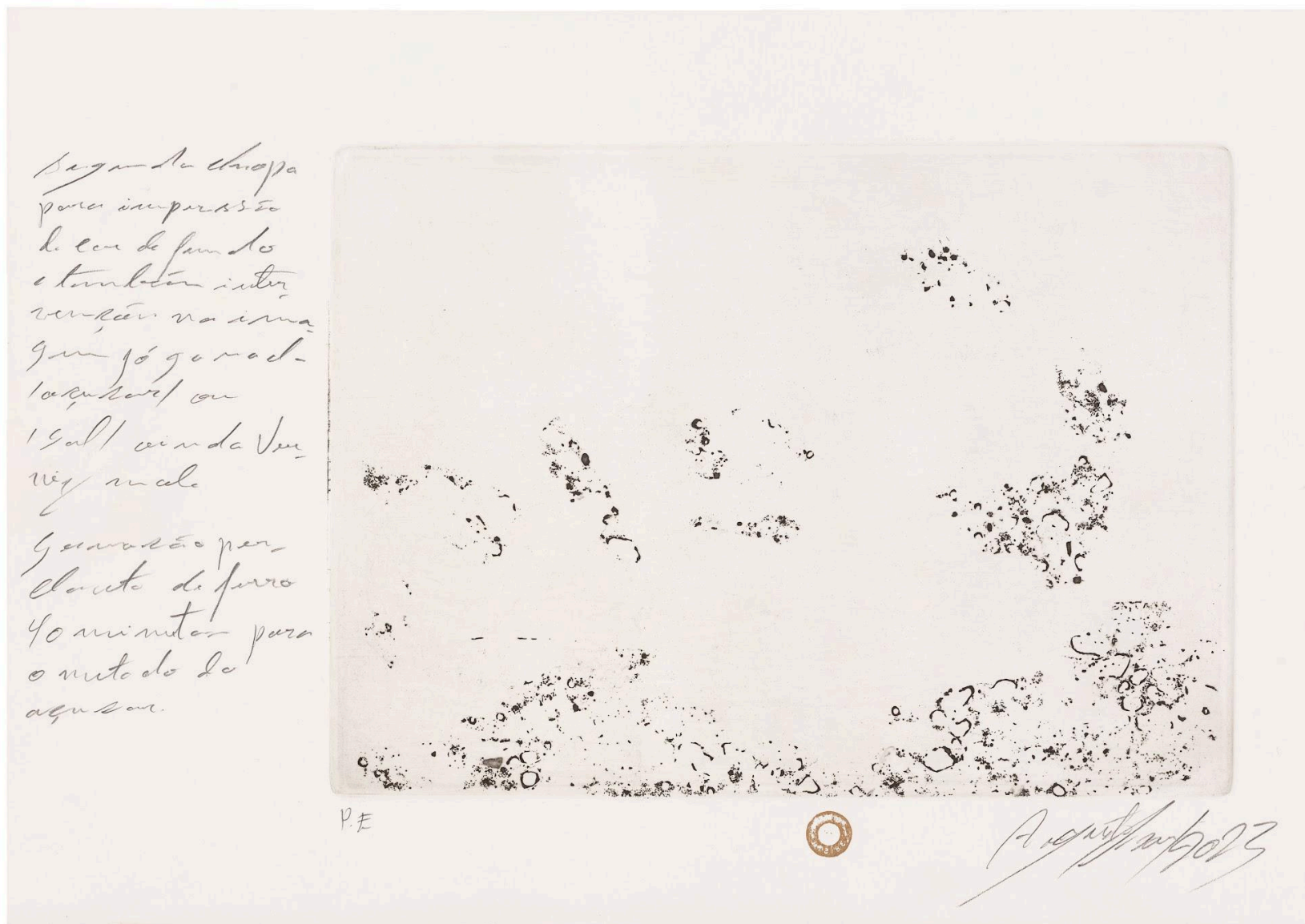


Figura 12: Processo do açúcar
Foto: Paulo Rezende

Impressão sobre
posição chapar
para de as torn

Vinny Noli:

1º chapa, camada
fina para notarem
do avião com
lapis marrom,
goma e de de
nitroco.

40 minutos de
exposição ao
Nº 1 chapa



P.E



Paulo Rezende

Figura 13: Sobreposição de cores I
Foto: Paulo Rezende

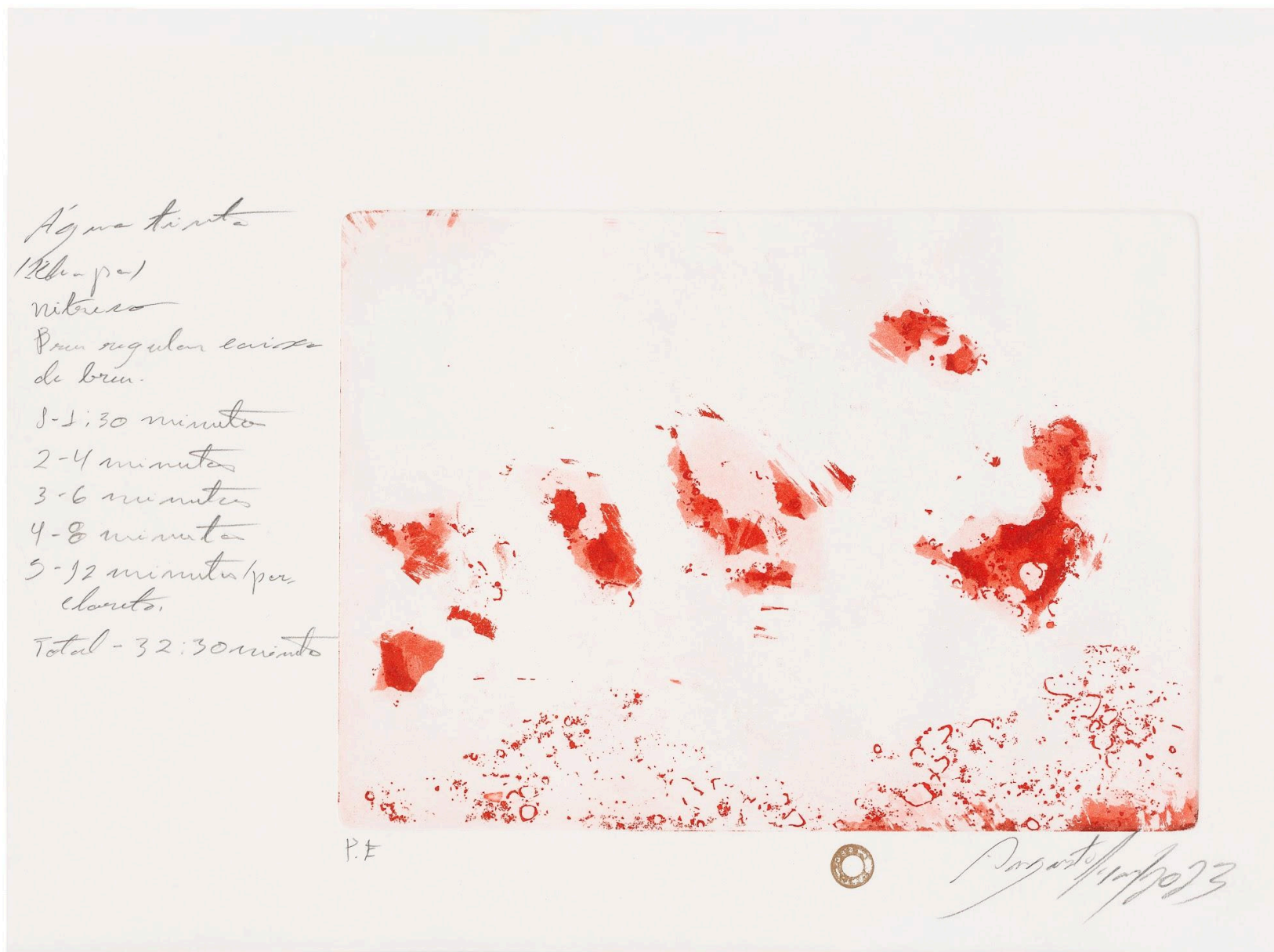


Figura 14: Água tinta II
 Foto: Paulo Rezende

Agua tinta
nitroco e perclorito
impresso de preto
na da sobreposição.

Ainda falta escurer
com os duas guaiac
los.

Resultado da bem por
enquanto.



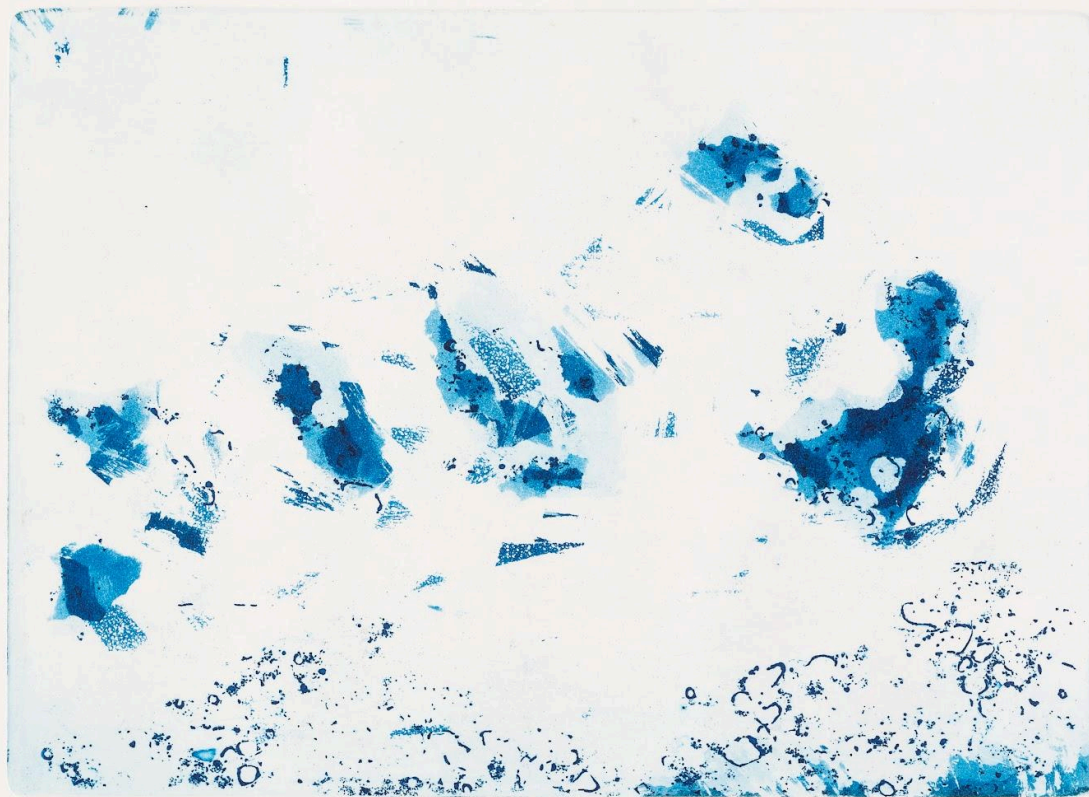
P. E.



Paulo Rezende

Figura 15: Sobreposição de cores II
Foto: Paulo Rezende

Água tinta
 Procedimento bem irre-
 gular aplicado
 manual
 1-6 minutos
 2-8 minutos
 3-10 minutos



P.E



Paulo Rezende

Figura 16: Água tinta II
 Foto: Paulo Rezende

ARRIBAÇÃO



As suas escuras
 bem guardadas
 sob posições com
 registre este local
 linhas bem qua-
 ra das e água
 tanto satisfato-
 rias

Uma boa guarda
 com a impressão



P.E



Paulo Rezende/2023

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 transcrito 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 possuísse
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 ludes”, em sua acepção, “[...] considere 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 feitura, 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:

CAN

n°

cr

on°

ex guma o
mora não per
tudo "muni"

Caderno de análise geral de processos/catálogo de Receitas

TCC — o Prof. Profato ministrando

Gravura — Processos de gravação e impressão
Contatos de origem

Litogravuras (padrões de gráficos, chapas de offset)

Gravuras em relevo (xilo, color plaquer, Sunflex)

Gravuras em cavado (metal - ferro, cobre e latão)

Serigrafia e outros processos de gravação



GOIÂNIA - GO



Métodologias possíveis

- como pesquisar
- "representa mais do que uma descrição formal dos métodos e técnicas e indica a postura operacional que o pesquisador fez do quadro teórico" (LAVILLE, 1993)
- A metodologia é a explicação minuciosa, detalhada, rigorosa, do método utilizado, o caminho do processo de pesquisa.
- Como deve agir o pesquisador para construir e responder sua pergunta de pesquisa?
- Método Biográfico (auto biográfico)
 - Com quem investigar (sujeito e técnicas)
 - Quem ou quem investigar
 - Quando investigar
 - Como investigar

Métodologias auto biográficas e Narrativas

Há a organização em sub-áreas

e fazê-las entre os capítulos

Litografia (processo de gravação e impressão do "vêlo")

Escolha da pedra (a maioria delas tem fissuras. Escolha uma com estas menos de quilera).

Granito fino, carbonífero, nº 80, 120, 150, 180 e finalmente 220, cerca de 20 minutos por cada grão.

Desenho, transferência do desenho para a pedra com papel carbono (as linhas finas da impressão foram resultando do carbono).

Primeira acidulação: 15 ml de goma arábica e três gotas de ácido nítrico.

Segunda acidulação: No dia seguinte, a mesma proporção de goma e ácido.

Aplicação de terra-bênis, para retirar o desenho feito com lápis litográfico. substituição da tinta por uma tinta charbonnel para metal que misturei com a tinta em proporção praticamente igual de magnésia.

Impressões de provas, a primeira fica mais fraca, com o decorrer, as seguintes gradativamente mais escuras até todo emprimi cinco folhas para chegar no tom ideal.

A terceira acidulação: Com a mesma proporção de goma e ácido das anteriores. A pedra parece ter esta delicadeza.

Vou imprimir a tiragem com o intervalo de uma semana.

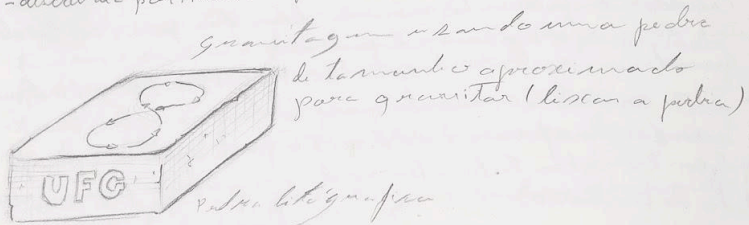
Durante o processo de impressão a tinta subiu rapidamente, perdi o tom de cinza no desenho. Acudido tive falha de na mistura de tinta, com uma proporção errada de goma na tinta.

Perdi o desenho, vou tentar outra pedra e outro desenho.

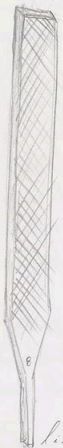
A pressão se mostrou um aspecto muito importante na hora de imprimir. A quantidade de tinta e muito pesada sobre a pedra.

Origem litografia

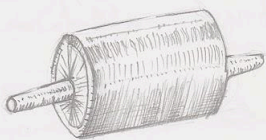
- descrito por Alois Senefelder (1778-1834)



As pedras litográficas da faz são em sua maioria de tonalidade de lava, mais raras, já poucas pedras língas que são mais resistentes as tintas propostas pela técnica. As melhores pedras têm entre 8 e 5 cm de espessura.



lã para limpar os bordos da pedra.



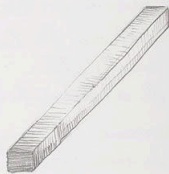
Rolo de goma grossa para cor



Rolo de goma fina para cor



Rolo de couro para trincar tinta.



barra de ferro nº 2, nº 2, nº 3... etc.

Litografia (processo "vulgar")

Litografia. O processo do desenho com traços próximos, papel carbônico, lapis litográfico e crayon litográfico bastam para conduzir o.

Se prova antes de duas aciculações fracas (20 ml de goma arábica para 2 gotas de ácido nítrico).

As aciculações estabilizam o desenho na pedra, possibilitando uma tiragem de 50 cópias + 1 prova de autor.

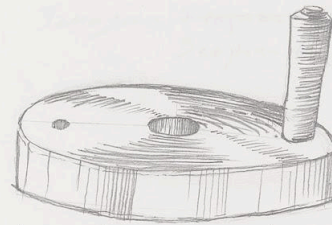
Litografia, uma experiência com cor. A impressão é satisfatória, talvez um pouco escura demais.

Para tornar a cor preto pelo rosa acicula, com 1 ml de fosfórico + 3 gotas de ácido nítrico numa aciculação fraca, para 15 ml de goma arábica.

Tiragem: 50 cópias, uma p. A. preto, uma em Rosa e uma prova de estado.

* - a anotação feita em uma prova de estado (xerox)

Litografia, uma experiência com cor. A impressão é satisfatória, talvez um pouco escura demais. Para tornar a cor preto pelo rosa acicula, com 1 ml de fosfórico + 3 gotas de ácido nítrico, aciculação fraca, para 15 ml de goma arábica.



barra de ferro para gravar



Lapis litográfico

Litografia (Método imaginário)

A granitagem com grãos 80, 120, 150 e 180 para obter um desenho mais granuloso.

O desenho habilita-se por transferência com carbono. Usa-se lapis de um litográfico e crayons litográficos nº 3 para os tons mais suaves do desenho.

As acedulações.

Para os tons mais suaves aptos por uma acedulação mais a grossura, 3 gotas de álcool perfumado para 3 gotas de nitrocelulose, diluídos em 50 ml de goma arábica.

Para tons mais escuros a acedulação estabelece-se por 1 ml de perfume, 10 gotas de nitrocelulose para 20 ml de goma arábica. Deve-se a esta acedulação por de algumas linhas, porém os tons foram estabilizados.

Para adicionar linhas abri a pedra com um rolo, e sobre as linhas desfeitas.

O desenho, após as acedulações, ficam bem estabilizados. Consegui fazer cópias cerca de 15, entre a série e provas de estado. Acho que a agulha muitas impressões ainda.

A série vai constituir-se em 7 cópias, ainda com a adição de uma segunda cor. Particularmente pretendo imprimir outras séries mudando o papel e a segunda cor da granitagem.

Tijagem: 7 cópias, 4 provas de estado.

5 cópias, 6 provas de estado.

Litografia (Modelo Imaginário) * Segunda Cor contra pedras

Litografia

Para a segunda cor realizei uma acedulação única.

Realizei a impressão no dia seguinte e finalizei o desenho.
Fiz algumas provas e aceduli encima da mesa de impressão

Uma acedulação Fast

20 ml de goma arábica

23 gotas de ácido nítrico

33 gotas de peróxido

apliquei bem e talco sobre a pedra.

Acidulação única simplifica o processo que geral-
mente é realizado durante dias, com a acidulação
é dividida.

Embora as impressões tenham ficado boas tive
que usar uma tinta muito grossa, para que a tinta
"subsista" lentamente.

Vou estudar melhor esse processo fazendo testes futuros.

Litografia (Modelo Corado)

Litografia a acedulação 12 ml de peróxido e 5 gotas de ácido ní-
trico para 20 ml de goma arábica.

Após esse correção com o que me deu, obtive as misturas
magenta, amarelo e verde. Tem um problema na
área do blue, algumas sombras não previstas, vou acedu-
lar com uma mistura mais forte para amenizar as
manchas. Já está todo bem.

Para a segunda acedulação 20 ml de goma arábica 5
gotas de ácido nítrico e 1 ml de peróxido.

Fiz uma tiragem de 3 provas e aceduli na mesma da
segunda acidulação.

No dia seguinte tentei imprimir a tiragem, a tinta
subiu rápido demais. Realizei o processo do bicho sufo, repe-
rei com 5 licas para nivelar a tinta nova mente.

Consegui uma série de 8 impressões. Satisfeito!!!

Tiragem: 8 cópias em preto, 3 provas de artista, 2
provas de estudo com variações de processo.

Tiragem impressão: 4 cópias, 2 provas de artista

Re-impressão

acidulou mais uma vez 5 gotas de nitrato, 3 gotas de peróxido e usou uma mistura de tintas graficas, vermelha, amarela e preta, ela ficou bastante terrosa.

Fizer três provas até a pedra estabilizar em um tom mais escuro que o de primeira tingimento.

Consegui uma série de 4 impressões e duas provas de artista

Para as provas mais litográficas que, bisbalhar com cores, fazendo registros com agulhas.

Um desenho com três cores uma prova o fundo e de um pouco a imagem entrelaçada. Talvez no fundo bisbalhar com megalit (massa mais negra).

Testando teste (veja tintas feitas a minha própria tinta).

Tinta em litografia para água e tinta litográfica em laus (teste).

Formula de Angelman

Cera	8 partes
Sabão	3 partes
Sabão	6 partes
goma-laca	6 partes
Faligum	3 partes

Após derreter as substâncias acima, juntar - 8 partes de tinta em impressão.

Formula de Serband

Cera	1 parte
Unto	2 partes
Spermaceti	3 partes
Sabão	1 parte

Derreter - se as partes acima em disco de vidro durante longo tempo e depois juntar - se faligum em pó.

Litografia (Conte de Papel)

Transferência de uma impressão, gravada em metal e pinela das de tinta grafica diluída com óleo de linho.

As acidulações, optei por divididas em 5 usando cada uma e peróxido.

1ª acidulação:

Para as pineladas com tinta diluída acidula com 20 ml de goma, 10 gotas de ácido nítrico, 7 gotas de peróxido sem álcool e cerca com breu e talco, pela alta concentração de gordura na tinta seca.

Para a cerca da transferência optei por acidulações mais fracas, pois a quantidade de gordura na tinta ser tornam mais menor. Usa 20 ml de goma, 5 gotas de nitrato, 3 gotas peróxido, cobre a cerca com breu e talco.

2ª acidulação:

Também fiz acidulações separadas.

Pineladas com 10 ml, 5 gotas nitrato, 3 peróxido, breu e talco.

Transferência, 20 ml goma, 4 nitrato, 4 peróxido, breu e talco.

3ª acidulação:

A partir da terceira acidulação feita de par de impressões da prova fiz uma acidulação única para as pineladas e transferência.

20 ml de goma, 6 nitrato + 4 peróxido com breu e talco.

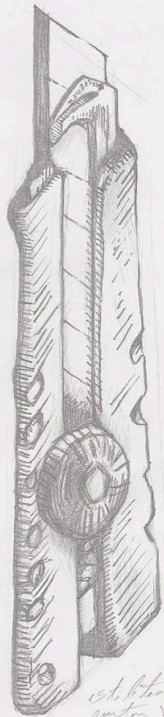
4ª acidulação:

20 ml de goma, 6 nitrato + 4 peróxido com breu e talco.

5ª acidulação:

20 ml de goma + 5 nitrato + 3 peróxido sem breu e talco.

Tingimento: 5 copias em preto azulado, 3 provas de artista 4 provas de estudo.



Est. bto para
contra P. para

050

gravar em metal (menino e moço) matriz de ferro
que vai em metal ciga forte e ciga tinto (Perclorito de
ferro)

A segunda ciga forte, um banho de ácido de cobre
e hera e meia.

O fundo cinza da esta. claro, vai esverdear com banho
de ácido (Perclorito de ferro)

* Je fiz com alguns banhos para determinar o desenho,
os banhos, inclusive o processo de 2013.

A impressão com essa anotação e d. 2013 quem de
finalizei o processo.

Para escuras principalmente o fundo e também
para trazer algumas das figuras do fundo, realizei mais
três banhos de ácido, escolhi perclorito de ferro por pro-
porcionarem uma gravação mais controlada de.

A peça ficou mais escura, em geral uma boa gra-
vação e impressão, três no total, 25 minutos + 15 +
25 para finalizar. O contraste entre a primeira e ciga por-
ta e a segunda com mais tempo de ácido enriqueceu
a imagem, o fundo mais escuro ficou bom no geral.

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

O azul dá uma vida maior para a imagem, gosto mais
assim!!!

* Na gravura do processo de açúcar com grãos mais
resistentes, queche brancos, nas áreas da calça e nos estre-
las da camisa.

Temagem: 4 copiar, alguns P.F. e L.P.A.

Na impressão 2 copiar
em papel Fabriano
2023

011

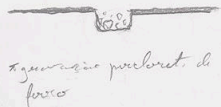
Remanescência e sutileza da de uma fotografia antiga de família
um retrato de um dos personagens da foto.
Como a foto de lambança de bandidade.

Aguarda um metal em relação um chapas de
ferro, cobre e latão. O que, que em tanto muita curio-
sidade um bom trabalho não é comercializado no Bra-
sil.

Perdendo um o periclorato de ferro e o ácido nítrico

O periclorato tem como característica para a gravação,
uma ação sobre a chapa seja ela de ferro, cobre ou la-
tão uma mordente mais profunda e regular, ele
basicamente age gravando linhas mais definidas.

O nítrico é mais forte grava linhas mais a lentes
e as gravuras utilizo ele aliado ao periclorato para
obter gravações diferentes principalmente no processo
da água tinta.



* gravação periclorato de
ferro

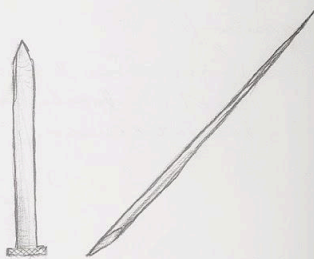


* gravação ácido nítrico

Vamos explicar sobre a chapa, o desenho
é desenhado sobre o material, o ponto
sua saliente parte do desenho para a a-
ção do mordente.

O ácido age sobre a superfície exposta da
chapa o tempo varia, em trabalho com
tintas que variam de 10 minutos a 1
hora dependendo do ácido usado.

052



Ponto saliente: um processo e um
trabalho de muito afinação e lixamento

Gravura em metal (nomenclatura e Mentores) na água tinta

Após uma longa exposição (periclorato de ferro) por val-
ta de 3 horas e meia a chapa de ferro de neutral e de ac-
ção ácida gravando pequenas "balanços" na menor parte
da chapa de ferro, isso não me incomodou muito.

O ferro proporciona um linha nunca um branco.
Nunca consegui um branco, porém da uma boa impre-
ssão sob alto contraste entre tons de cinza.

Ainda não me adaptei da parte da imagem, o
fundo, escurecer, os detalhes do chão, definir melhor
as figuras centrais, também definir melhor, com mais
banho de ácido. As áreas mais problemáticas são
as laterais, as cabeças e os vestidos.

* Também iniciarei o processo de gravação em 2018
a ser impresso em 2019

Revisar a anterior a teragem, após três trabalhos
de ácido (periclorato de ferro). As áreas estarem do fundo
da imagem, assim como a quadrícula do piso
inferior da imagem, as personagens e também a
cabeça do canto inferior esquerdo foram modifica-
das em relação às provas anteriores.

Trabalhei o fundo para dar mais destaque às person-
agens e incorporei melhor a composição, assim
"pintei" os vestidos, o resultado foi satisfatório
em relação ao esperado.

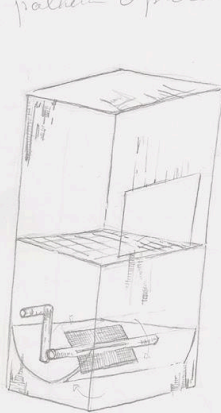
No geral uma boa gravação e impressão. Porém ainda
acredito faltar alguma coisa, não sei o que!

Tiragem: 4 cópias, várias
para P.E. e 2 P.A.,
impressão 2 cópias
em papel fabricado
2023 013

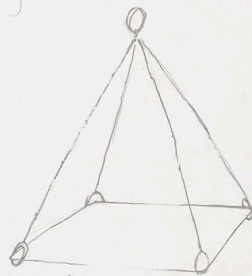
Também um recorte do desenho de tri-
dado.

O pedreiro não é bem um acido e se recide
de um sal. Ele que quebra o metal, que resi-
duos que desgastam o mordente. Ele se trocando
a cada 6 meses para manter a qualidade das
gravações.

A chapa/matriz deve ser exposta ao mordente de
calda para baixo para que os resíduos não atin-
girem o processo de gravação.



caixa de madeira para
aplicação de bem
sobre chapa de metal.



suporte para
chapas, queimado
de bem processo de
água trinta.



Pedra de bem trinta
é usada para se ob-
ter um grão fino para
aplicação no chapa

054

que usa o metal (Ana Florina)

Água forte, matriz de latão

Cursa de 30 minutos, ácido Naturale.

Água trinta (ácido natural)

70 segundos para o branco, as burbur seguem
05:30 min, 4:00, 8:30, 12:00, 16:30 minutos, isolan-
do apenas algumas pequenas partes, mas um
burbo de 8:30 minutos

Água trinta (pedreiro de ferro)

Mais duas burbur de ácido pedreiro de ferro 5- de
10 minutos e segundo 15 minutos

Em qual uma boa gravação e impressão

*A água forte grava burbur bem profun das tur di-
ficultade com elas no entretanto com a espatula
de bilstone, a burbur e a melhor opção para entri-
tar não existe a matriz e "importa" a tinta melhor
nos burbur.

*Use neutral em alguns pontos, dilui de 10 para
um aquecimento. thurur não dá certo, pois também
retira o bur da chapa.

Turagum: 4 copias água forte

4 copias água trinta

18.E água forte

7.P.E água trinta

galvao de FAV

LOGIN: galvao de favo

Sanha: Lygia Oliveira

OK

O desenho em que baseei a gravura foi um desenho de o
gravura que fiz em um o tarô no ateliê de gravura.

Como processo experimental usando o mesmo desenho,
realizei a gravura e impressão de uma matriz de PVC.

Ponto seco e linol, matriz de PVC (material bom para
gravar não retém muito tinta mas áreas não gravadas,
da um "Banco morto.")

Tentar usar lixa na próxima matriz!!!

Tiragem: 11 copias
J.P.E.

Gravura em metal (carta de papel)

Processo, água forte e água tinta. Para a água forte das pas-
sagens, procurei para o desenho geral da mão e o quadro
do fundo. Posteriormente as linhas do fundo e linhas laterais,
is, para escurer a imagem.

Água tinta em alguns pontos bastante satisfatória. em ou-
tros quero mexer um pouco, para dar mais volume a im-
agem.

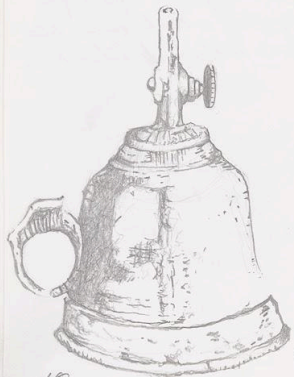
Impressão água forte e água tinta. Brevemente fiz mais três
bancos de cinco minutos cada. No todo 16 minutos no ponto
reto de ferro e 8 minutos no ácido sulfúrico, saíram pa-
ra o fundo.

No geral me deu gravura

Fiz a tiragem com uma cor parecida com sepia. Neste
nome do, vermelho e amarelo com só um pouquinho de
preto. Gosto da cor, porém nas próximas vou experimentar
quantidade de tinta preta.

O desenho foi baseado em outro mais antigo da época que
eu gravei em linol. Feito com máquina e calagem, na
máquina e impressão o desenho e transfere para a placa de linol com
papel carbono.

Tiragem: 40 copias em "sepia"
2 provas do estado
água forte
3 provas do estado
água tinta



018

Campana grosse
para guincho de beer.

Litografia (Teatro Guadalupe 18/11/2017)

Litografia acídulação usou 15 ml de gema, 12 gotas de ácido e 8 de ferro líquido, uma acídulação forte, pois li muito a quantidade de gema. Tive que usar tinta pura subir a imagem, algumas áreas com mais gordura subiram facilmente.

Fiz o desenho a partir de outro. Um desenho de observação do Teatro Guadalupe usou transpêncie com papel carbono, lápis derivado grafico, C-ayon litografico e uma tinta que tentei fazer com uma resina e tinta para impressão.

A tinta teve que fazer uma tinta usando a fórmula de Engelmann, o resultado ficou mais e de quando para a feitura de talvez um lápis para desenho no pedra.

Quando o material não deu para fazer a tinta com a fórmula de Engelmann, usei dois.

Tiragem: 4 copias, duas P.Fs

* fórmula de Engelmann página 008

019

Gravura em metal (Santo Inácio) * matriz irregular

Água forte gravada com penicilento de ferro

Cerca de 40 minutos

Use verniz de auto que para finalizar e o dar em algumas
barras + 40 minutos no ar do tan bem penicilento de
ferro

As barras ficaram bem finas "gostei"

Água tinta, gravação ácido nítrico!!!

Tempo de exposição ao ácido dividido em ba-
rras 7 no total, o primeiro de 1 minuto os seguin-
tes, 2 minutos.

Após esse banho trêz que o bem (não estava regular em
algumas áreas)

Os banhos seguintes 4 minutos, 6 minutos, 8 minu-
tos, 12 minutos, por fim um banho de 16 minutos.

Água tinta, que vai mais trêz vezes com ácido ní-
trico, para assegurar algumas áreas da imagem
gostei do resultado. Os trêz banhos de 16 minutos.

Tiragem: 4 copias, 4 provas de
auto do santo 2 copias
nas água forte e 5
água forte/água tinta

- Para Loco CSC-38-SPL

- Fund. Int. de Prog. Econômicas - FIPE. USP

1100 a primeira tixa-gum fez algumas modificações na imagem usou verniz mal para transferir uma tixa-gum de gaze para os triângulos do fundo da imagem. finalizei com água tinte para dar um tom xadrez para esse caso.

Tamém fiz outros pequenos modificações.

Guavira em metal água forte e água tinte.

Uma terceira modificação usou verniz mal cerca de 1:30 de banho no perclorato de ferro e mais três banhos, água tinte.

1º - 9 minutos
2º - 16 minutos

3º - 16 minutos usando o perclorato de ferro.

Tixa-gum: 4 copiar

Guavira em metal (Vibor do lemmico)

Guavira em metal água forte e água tinte. Primeira prova. Graduação de banhos no processo de água forte, variação da espessura obtidas com tempo de ácido.

Para água tinte, primeira banhos 1 minuto, segundo 3 minutos, 3 minutos e por fim 16 minutos.

Para a próxima ação do ácido escurecer algumas áreas para dar mais volume a imagem.

* ácido perclorato de ferro.

Guavira em metal água forte e água tinte.

Para a segunda "batida" de ácido usou o nitro 9 minutos para a primeira banhos, 16 para a segunda e mais, 16 para a terceira.

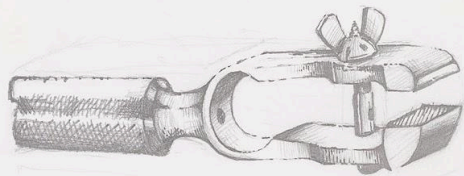
As áreas mais escuras devem profundidade para a imagem, optei por assurar da parte das áreas brancas, porém deixando as brancas bem marcadas para não perder a água forte.

Tixa-gum: 4 copiar

2 provas em água forte

2 provas em água tinte

* Para guavira em metal resultado muito bom. Acabei usando o seu processo em outras guaviras para obter resultado dos parecidos.



Alente para segurar
a peça de metal na
goma da boca.

024

gravar em metal (Prata/ouro) * matriz irregular
(o cabeço de cánto)
gravar em metal aigra forte em a matriz "irregu-
lar"
gravar em metal aigra forte em a matriz "irregu-
lar"

O desenho é uma imagem de uma representação
de um furo no metal, com uma seta apontando para a
direção da furação. A furação é feita com uma
ferramenta de furo, com uma seta apontando para a
direção da furação.

Para gravar em metal, usar o punção de furo
com uma seta apontando para a direção da furação,
com uma seta apontando para a direção da furação,
com uma seta apontando para a direção da furação.

O processo da aigra forte, usar o punção de furo
com uma seta apontando para a direção da furação,
com uma seta apontando para a direção da furação,
com uma seta apontando para a direção da furação.

1º - 1 minuto, 2º - 3 minutos, 3º - 2 minutos

4º - 16 minutos e por fim 5º - 2 minutos

Usar o punção de furo, com uma seta apontando para a
direção da furação, com uma seta apontando para a
direção da furação, com uma seta apontando para a
direção da furação.

A impressão de furo e apólar a seguir da batida com
puncho auto de furo.

1º - 6 minutos, 2º - 12 minutos, 3º - 12 minutos

Sobre o resultado do furo. Batida forte e o conteúdo do
furo assim como as áreas brancas.

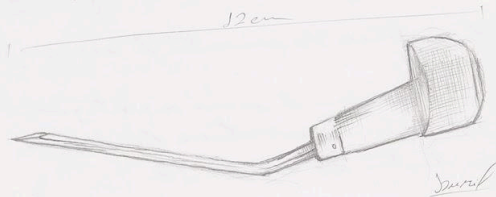
Tamagun: 400 par

2 P.E. com
e sem a
matrizes.

* Antena de Cugullo e Presencette

025

* não pressão 3 copias, sendo 5 delas envidadas para participar do 3º Juízo IBEMA 2019.



Burel ao talho doce é uma ferramenta muito difícil de dominar, tanto sobre a madeira quanto o cabe. tenho tentado experimentar mais, usar esse ferramento, tenho muito a aprender.



exemplos de lascas
- quadrado
- ret.
- elato
- form de V
- ret. quadrado.



Raspador e
burelador



Dado de entalhe

litografia (Pareda interior)

Uma área de pintura de um pouco, provavelmente. Não me soube certo de casa.

Faz o desenho de superfície com lapso da litografia para obter um modelo de transparência, por um lado, do outro.

Dei a ideia de desenhos sobre a pedra granito de a través de transparência com papel carbono e co-pon litografico em n° 3 e outro n° 5, sobre uma granito que é fina.

Após a primeira impressão fiz a primeira acedulação:

usei 20 ml de goma a arábica 4 gotas de óleo de nitro e 2 gotas de óleo de forfórico

Para a segunda acedulação:

usei 20 ml de goma 4 gotas de nitro e 3 gotas de forfórico

Para a terceira acedulação usei 20 ml de goma 2 gotas de nitro e 1 gota de forfórico uma acedulação leve

Para a primeira a primeira copia parcelas que as acedulações não foram suficientes

Realizei o processo do "bando sufo", esperei cerca de 3 horas para a tinta novamente e continuei a imprimir.

* 10) Diminui a quantidade de de tinta sobre a pedra para se perseguir de mais intimidade assim como a quantidade de de gordura na tinta adicionando mais magnésia.

Amanha sobre a pedra estabilizem proporcionalmente de uma impressão mais próxima do perfil inicial.

Tiragem: 3 copias, 2 P.E.,
algumas P.A.s

Guarnição em metal (Ponto Tenete)* m. abrigue m. galea
Guarnição em metal, água forte, cerca de 1 hora para
guarnecer as primeiras barbas.

Para a guarnição das texturas usei um mix de sêco
que, a textura de uma gaze. 1:30 no perclorato
de ferro.

Água tinta em m. t. de látex guarnecida com
perclorato de ferro.

Tempos de exposição ao ácido, água tinta:

1º - 1:30 min. 4º - 16 min

2º - 3 min 5º - 9 min

3º - 9 min

Segunda batida da água e tinta

Para de estado antes da impressão da tiragem
as modificações que fiz para finalizar a grava-
ção consistiram em três batidas com per-
clorato:

1º - 9 min 3º - 14 min

2º - 14 min

Uma boa gravação e impressão por um
com alguns defeitos que espero corrigir em
gravações futuras!

* Isso é a última parte de uma série. A Santa
p. Suza, A Santa Tereza e A Santa Tereza, todas matrizes
de forma irregular.

Ganhar o processo, acredito que preciso de no
mínimo mais 10 anos para fazer uma grande
devidade.

Tinhamos: 1 copias
3 provas de estado com
anotações e outras por
nos P.F.s.

Uma intervenção com topografia. Fui no ateliê
pográfico GECRAF-VFG.

Para a intervenção usei 1 fonte corpo 16 - Kabel Estrut.
Capital 16. Interio em 3 provas de impressão.

Ganham um metal (Fornalha)

Água forte, baseada em uma foto antiga de ferro de
3 horas e uma perclorato de ferro.

Água forte e água tinta, impressão de pa de látex.
A primeira batida de ácido (perclorato de ferro) banho.

1º - 30 segundos	3º - 6 minutos
2º - 2 minutos	4º - 8 minutos

Para a segunda batida com ácido nitrato:

1º - 11 minutos	3º - 16 minutos
2º - 16 minutos	

A água fica muito escura, embora o fundo
tenha ficado satisfatório, quero abrir "lugos" com
umididade e talvez deixar a água fuma (600)

Para finalizar a água e o gás usei humedores e nos
pontos para abrir "lugos", assim como para o
e buril.

Analisando todo o processo, esse não é uma gra-
vação muito boa, temido muito, muito escura
perdi muitas características das personagens,
o branco ficou muito evidente, porém os bordos
e mais alguns pontos de abertura de "lugos" fi-
cam satisfatórios.

Um processo que tem importância, para as fu-
turas gerações e impressões.

A gravura, principalmente no metal humano
 da pintura. É uma experiência a obter da pintura
 da são indispensáveis para o processo da
 gravura.

Tratagem: 4 copias,
 3 com o motor
 do processo e 3 sem
 o motor.

Realizei um trabalho de intervenção, com tipografia
 na série de 4 impressões dessa gravura.

O alívio tipográfico da UFG possui uma vasta coleção de
 tipos móveis, para ser antes montados e gravados que
 cantam um pouco da história das artes gráficas.

Para a intervenção usei 4 fontes diferentes no corpo 36

1ª - Futura al 36

2ª - Clarendon 36

3ª - Clarendon 36

4ª - Kabel 36

Litografia ("Chiquinha")

Blogografia. Tinta de viajantes litográficos a Tusch, aplicada com bisco de pedra.

1ª em diluição 20 ml de goma e 2 minutos 1 perfuração.

2ª em diluição 20 ml 4 minutos 2 perfurações.

3ª em diluição 20 ml 6 minutos 2 perfurações.

4ª em diluição 20 ml 6 minutos 3 perfurações.

Banta sup: 16 minutos 3 perfurações (muito forte)

Após o banta sup tem dificuldade de se fazer a tra-
 ta solida. Apliquei vinagre de álcool com a
 intenção de abrir a pedra. É quase que abrir a
 vinagre de mágoa.

Vinagre de álcool age como um ácido fraco
 corrompe as áreas brancas da pedra,
 criando um relevo que ajuda a estabelecer
 a imagem. Isso é apenas uma suposição,
 tenho que estudar mais o ocorrido.

Tratagem: 6 copias
 1 P.E. e 3 P.A.

Usei para a litografia uma mistura de tinta
 gráfica, tinta e uma espécie de pasta de que casei
 que no alívio tipográfico da UFG

Tudo mais grafico, em variações distintas, entre tons de cinza.

O processo de gravar em relevo se baseia no ato de subtração da superfície a ser gravada. A gravação é feita a qualquer instrumento que possa marcar a madeira, boneco, boneco, esboço, esboço e muitas outras matérias em que é possível gravar, constituindo a imagem derivada de uma sulcação de alto relevo entre a cor desfolhada e o "branco" do papel.

Agravação em relevo que produz a impressão, nas matérias, que talvez as outras técnicas, por um lado um esforço físico por parte do gravador, por outro lado, muito maior.

A impressão é feita com o uso de boneco. Uma impressão ideal é feita com "pauca tinta e muita pressão, segundo as palavras do professor Zé Lyra. Por isso a impressão perfeita que esse mas sempre nasce a partir da técnica de gravação, o material utilizado, o papel e sua qualidade, até mesmo a temperatura e umidade podem influenciar o processo de gravação e impressão.

A experimentação prática no processo é a que define um gravador. Cada gravador tem ainda um processo técnico e poético específico.



livro de plástico (Experimentos em serigrafia)

Também iniciou esse projeto em 70/71, quando teve contato com a serigrafia.

O objeto livro ganha corpo, a partir de experiências com o processo serigrafico. As imagens variam entre desenhos, fotografias antigas, abstração e apropriações de imagens como é o caso das notas de circulação em moedas.

Experimentos com composições em papéis de diferentes qualidades e formatos, além de tintas e tintas serigraficas diferentes.

A disciplina de serigrafia da professora Adria, na Universidade, ainda iniciou o projeto, deu uma perspectiva experimental no trabalho.

O processo da serigrafia - foto sensível é baseado em uma reação físico-química entre a emulsão sensibilizada e luz ultravioleta de um uma máquina propiciando a projeção da parte que se fixa.

A emulsão é baseada numa cola pigmentada, sensibilizada com uma quinina, no proporcional de 1 para 10. Essa mistura é aplicada sobre uma tela por via manual por peneira, ou de uma camada fina e regular é aplicada de maneira uniforme.

Após um período de secagem em câmara escura, a tela sensibilizada é limada e lavada de luz. A imagem deve ser preparada previamente para a gravação, ou seja, as áreas que se deseja gravar devem impedir a passagem de luz.

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

O tempo de gravação varia de acordo com a máquina, a pressão de luz e o tipo de emulsão utilizados. A emulsão é feita com água sobre o tela gravado.

A impressão é planográfica, realizada sobre uma superfície lisa, geralmente uma mesa. A tinta é aplicada sobre o tela com a ajuda de rolos, geralmente de madeira e borracha, se realiza a impressão.

É por meio desse processo que se cria, de maneira rápida e portanto superficial nesse processo, uma obra diferente, imagens, aplicando cores e explorando com possibilidades.

O resultado é satisfatório embora necessite muito de tempo a desfez.

Já me perguntaram se eu ficava feliz quando uma gravura dava certo. Eu respondo:

"Nesse atelier nunca uma gravura deu certo para mim"



para Speedball para linóleo

Também pode ser usado para madeira macia

038

Xilogravura - Tipografia (Black Bird)

matriz de madeira em pedaços pequenos da madeira. Gravar com burilo num 4, seguindo as linhas da madeira para obter uma superfície de corte tipo face, da maneira japonesa de gravar.

Aguardar e ficar boa de ver as madeiras são lindas.

Plantas e Mandalas Pro. 42.

Imprimi uma série com um "I" marcado no lugar do "L" e Wanda Luz viu o erro, eu corrijo, quero matar a impressão, esse campo não é tal, eu não consigo por isso de

certo no lado da madeira.

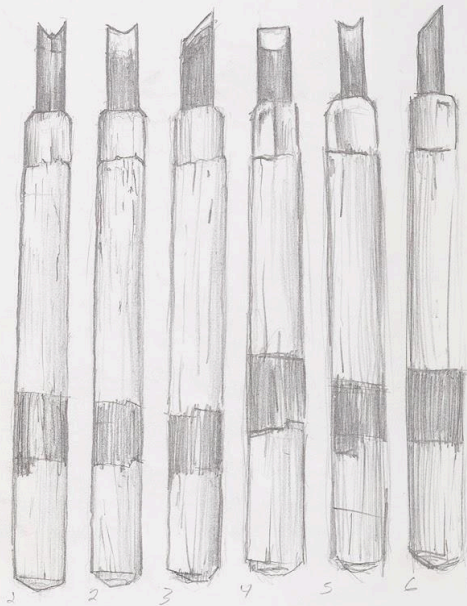
REVER

"Linha de contorno é um objeto de poesia"

Adriana Nardes go.

039

Referência para tipografia - Paula Heithinger
autor e designer português / Tipografos.NET publica-
ções sobre tipografia.



6 gomas cabo reto
estilo japonês.

1 - goma em "V" mais fe-
cada

2 - goma em "V" aberta

3 - goma face menor

4 - goma face reto, por
mão

5 - goma em "V" menor

6 - goma face menor

0,335 cm

Uso com maior frequência para xilo de fio. No im-
cio das minhas experiências com xilo continuei a
usar mais a número 2 e 3, porém percebi que cada
uma delas tem sua utilidade e momento mais propi-
cio para ser usada na gravura.

Água Forte (Cquer) - o ácido nítrico.

matriz de cobre 50 minutos de exposição ao
mercúrio.

Verniz de Ren. brat - o tem um pouco de breu no
le, aquece a chapa e aplique sobre a matriz

Água forte e nítrico.

1° - 2 minutos 4° - 10 minutos em duas
partes

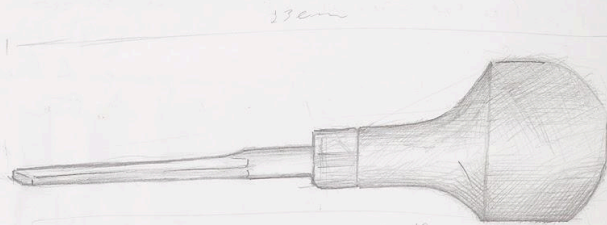
2° - 2 minutos 5° - 30 minutos a prova para

3° - 15 minutos a parte no ar escurece, após
três dias de brat.

Verniz de Ren. brat - o ácido nítrico

Aplicar o verniz mal, tritura-se de uma gra-
de de metal que achei na rua.

1 hora de exposição ao mercúrio. A gravura
para ter acontecido bem, ainda tenho que tirar
algumas provas para avaliar melhor o resulta-
do.



ganha um "V" para xabo e limpa o
varão alguma ferramenta, fôr bo
tanto afiado e cabo encaixado
perfeitamente na mão.

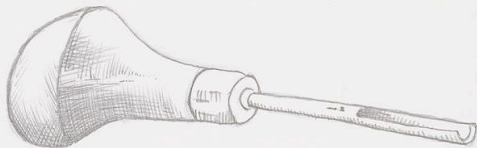
* Velocidade novo (clapa de teste, água quente e água fria)

Tudo o mordente para planificar novas guarnições

Temper:

AF - 20 minutos	AT - 1 minuto	8 minutos
40 minutos	2 minutos	16 minutos
60 minutos	4 minutos	32 minutos

Obs: Use essa guarnição como referência para peças
nas laterais.



ganha tipo V de
cabo grande

042

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

$\frac{3}{5}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$



$\frac{5}{8}$

guarnição em metal ("Torta")

moldes de clapa de crescimento (camada fina de cabos sobre plástico)

água quente - água morna

30 minutos / 1 hora / 2 horas / 30 min / 1 hora / 2 horas / 30 min / 1 hora / 2 horas

Umuz de retoque 10 minutos morno

Mantém-se na parte da matriz, pontos superiores

água quente - o peneirado de ferro

buco grosso, coisa de buco grande mais bucos para os
grãos acumularem mais na matriz.

Temper:

1 minuto

3 minutos

6 minutos

8 minutos

Temper: 4 copias / 1 copia com manchas de magenta

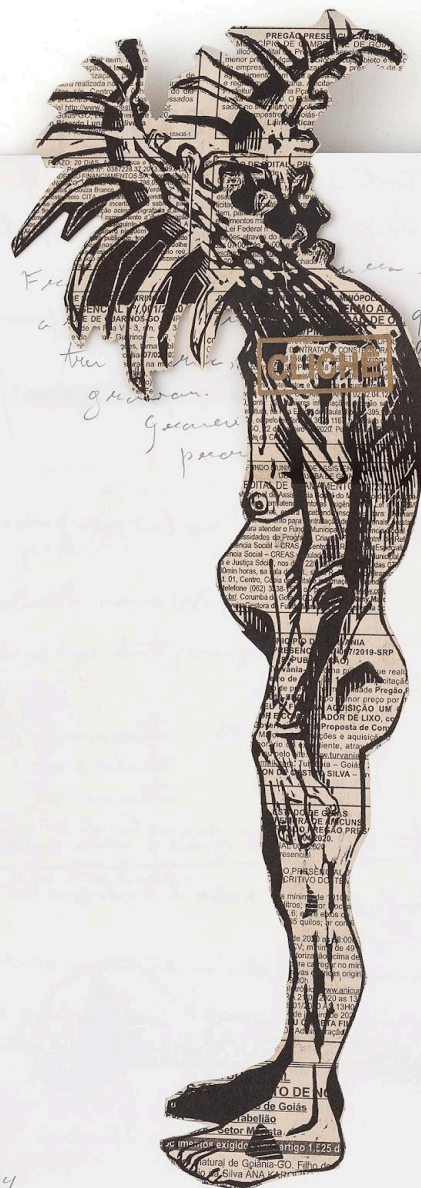
* Tinta - mistura tinta gasosa + óleo de linho e pó de
magnésico

- Preparada de preferência um dia antes de imprimir

- misturar o pó de magnésico em proporção, cerca de
metade da quantidade de tinta e de duas a três partes
de óleo de linho.

Temper: 4 copias

SP. 1 com
anotações 043



Fez a gravura em um selo
a quebra da que encon-
tra o plástico fácil de
gravar.
gravar e imprimir
praticamente.

Gravura em metal (salmão)

Agua Forte (minuto de ferro) e Penclorito de ferro
60 minutos dissolvido e 3 batidas de 20 minutos

Agua Tinta opuelorito

1ª Batida 30 seg

1 min

2 min

4 min

8 min

2ª Batida 4 min

12 min

3ª Batida 20 min

* clapa de ferro mais fina
e de uma posição diferente
responde mais ao mo-
dento, principalmente em
áreas que se procurava
uma gravagem mais forte,
as áreas em preto.

Terei algumas peças, as impressões de seus não tem
que esperar.

Não fiquei satisfeito com a gravagem e seu resultado
impresso.

gravagem prolongada, corte da clapa em
formato irregular.

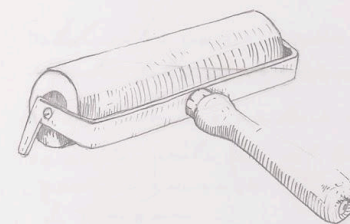


Xalega o verso de Topo. (Burel e formão).

Opreco-se tem muito no preparo da madeira. Fazer a madeira com uma lixada em uma metade para retirar a maior parte da irregularidade da madeira em seguida para as lixas manuais para deixar a superfície mais lisa e regular o passar. Não com seguir fazer com que a madeira fique perfeitamente lisa, mas lisa e satisfatória para garantir.

A impressão foi feita a mão, com bucha e colar de pau, a tinta foi preparada com um pouco de magreza.

O resultado do final trabalho com burel e lixa para abrir brandos no desenho o fundo abrir com formão e martelo de osso de vaca.



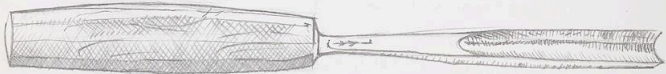
Rolo de entretopagem de madeira
10 cm

047

- Ácido muriático - concentrar em folhas de procelon
investigar se age no alumínio de limpeza)

* Ob. Passivamente o ácido muriático limpa
recuperando (sedimentos restos de gravação
no sal púlcido de ferro) investigar a possi-
bilidade

- Rejeitado*
- Reusado
- Negado



gravar em sabão 7/4 salar modo Pfed

046

gravar em metal (Santo Tarite)
matriz irregular lata - fino

Água Forte (Penalvato de ferro)

1 hora dividida em Três banhos

1º 40 min 2º 15 min 3º 10 min

* Horário de nitogem 30 min

Água Tinta (Penalvato e nitroco)

1º 1:30 min

5º 9 min

2º 3 min

6º 6 min

3º 9 min

4º 16 min

- nitroco

* Tempos baseados na gravação descrita na
página 29 (Santo Tarite)

batido extra para renovar a parte superior
e parte lateral de matriz

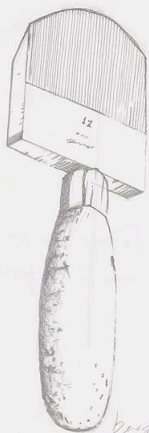
5 minutos no ácido nitroco.

xã a esta parte foi estabilizada. Terei uma
prova a gravação este pronto para impressão
de Tiragem.

Tiragem: 3 copias

049

P.
X.
Tc



050

bomba para manuseio de água

gerar vapor em metal "Oxigênio Alimento Gaseoso"
material de latão

Água quente cida nitrodo 40 minutos de exposição que a o
material, impressão de tiragem o 4 copias - intervenção
com bucha encaixado e calagem de 10 de latão

Água quente - nitrodo

Temperatura 30 segundos / 1^a batida

2 minutos

6 minutos

18 minutos / 10 + 08 minutos

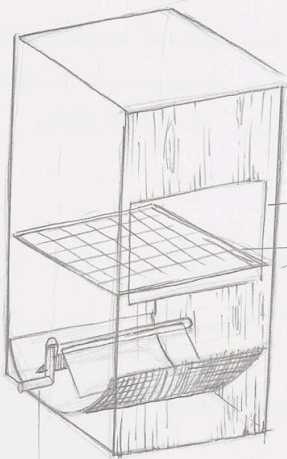
Temperatura 6 minutos ✓

18 minutos ✓

Tiragem - 0 4 copias depois de meio de processo

051

Projeto caixa de lençol



Normal

Altura - 5,50 m

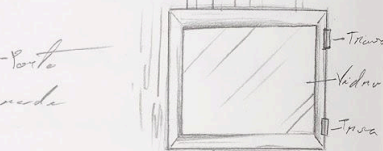
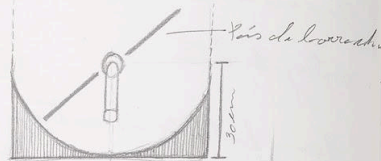
largura - 53 cm

Profundidade - 53 cm

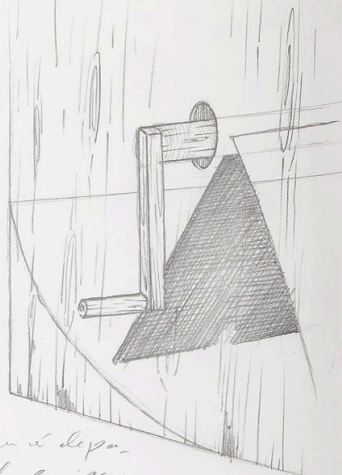
Porta - 45 x 60 cm

Altura da porta - 50 cm

Altura da alavanca - 50 cm



Aperto do tampo esboçado.
Para que o lençol não
saia por, quando a
caixa for entibada.



Pin de madeira para
levantar o lençol. O lençol é depo-
sitado no fundo da caixa.

052

Garagem em metal "Em nome do Pai, filio e Espírito
Santo"

Água forte 40 minutos no perclorato de ferro.

matriz de ferro que em ferroja inoxidavelmente ao pido
fixa para uma batida para água forte.

Temperatura de tratamento com grande pressão sobre
alta pressão na prensa.

Água forte Temper

1 minuto > 30 segundos

2 minutos ✓

6 minutos ✓

30 minutos ✓

30 minutos ✓

segunda batida perclorato

4 minutos ✓

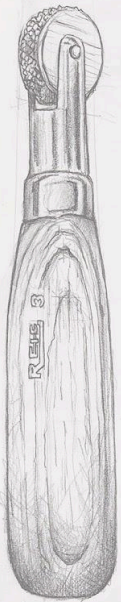
12 minutos ✓

36 minutos

Temperatura - 400°C

em papel com creme solúvel e fibra longa

053



054

solette número 3
Reig para fazer
em metal.

1077
Litografia — Continuação processo que se iniciou
em 1070 / Ilustrado e esquivado

Esquema de vár arrolar as ariduleças em melhor as
pendi. Trazir 4 copias e algumas provas de este
do.

Ilustrado tem duas esquemas/pendi as ariduleças do ariduleças
diligência. Trazir 4 copias e algumas provas de este
do.

Quero imprimir uma segunda vez usando a
mesma pedra, uma ou mais machas resando
Tudo litográfico, vou ver como vai ficar o resultado.
Tudo final.

Segundo com

ariduleças — 10 1 com 20 mil de goma e
com Talco e 8 gotas de fosfórico
e fosfórico

055

Processo segun-da em usando Tusche
 diluir com solvente (água reg.)
 e conseguir várias tons - Também bico de pena
 brun e talco - o ao invés de goma pura
 só fazer uma acidulação, faça duas gotas de nitrato
 para 20 ml de goma.

e fazer retouca com terebentina ou água
 ros, isolando tenta fazer a acidulação forte
 em partes mais forte para as áreas mais
 gordurosas e mais fracas para as áreas mais
 claras.

segunda acidulação

após as primeiras provas/acidulações em partes

20 ml de goma + 3 gotas de nitrato

10 ml de goma + 2 gotas de nitrato

Terceira acidulação

3 dias depois/acidulações úmida

20 ml de goma + 2 gotas de nitrato + 1 gota de perfume.

importante -> Verso da gravura em metal, marca
 correspondente que a chapa deixa no papel

IMPRONTA

Goma pura em metal (Pi de galenita)
 gravado em nitrato.

Água Forte -> 1 hora e 25 minutos

20 min ✓

35 min ✓

35 min ✓

05 min ✓

segunda batida Vermil mal 40 minutos
 gravar transferência de estopa

Água Tinta -> Continuar palavra completa

5:30 minutos ✓

3:00 minutos ✓

8:00 minutos

16:00 minutos

processo para
 reserter a goma
 com o óleo que vai
 fixar mais inte-
 resante para sem-
 per, etc.

-> Recontar com o uso de sota de poalheiro.

Letra grossa sobre pedra (último verde)

Acidulação úmida

sem lacmiga

3 gotas de nitrato + 3 fosfórico

Agua pura no espelho
Agua pura Vanilista significa

Segunda acidulação

1º logo após o desenho 20 ml + 3 gotas de nitrato

2º após as primeiras provas 20 ml + 3 gotas nitrato.

para evitar trincar/não dar muito contorno gorda na tinta não fazer uma acidulação forte tipo banho sufo.

30 ml + 12 gotas nitrato.
Abertura de luzes com pedras para

banho sufo - acidulação 20 ml de goma
16 gotas de nitrato + 12 fosfórico.

impressão em papel de gramatura alta
usar vinagre de álcool para estabilizar a gordura, após duas impressões de teste,

de: Provar vinagre de álcool mais forte. Tira-gom: 3 copias
3 P.F.
1 P.A.

058 Remoção para bico (30 L. laranja) - banho sufo e acidulação
20 ml goma + 3 gotas nitrato e fosfórico

guarnição em metal (Vanilista negro)
e manuseio negro

sem lacmiga

Procurar de guarnição perdido

Agua forte e água tinta, falsa manuseio negro
para a abertura de luzes.

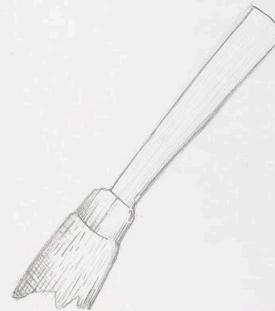
Procurar fazer interseção
com tipografia

Tira-gom: 3 copias em
Papel fabricado
gramatura
alta e P.A.

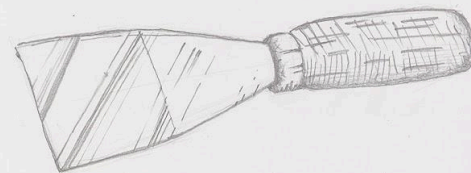
ESSE VAZIO É SÓ POESIA

Para dois desenhos "essenciais" com pouca tipografia.

Fante - o manual parte 36



Verificar uma parte a outro, para a. b. t. e
natureza da tinta do seu uso próprio.



Capacidade para atacar e resistir
tinta

059

Teste de mordente (Pencilerito de ferro) - 0 Setembro 2022
 escape d'cabo pequena / Agualforte /

1º - 60 minutos -> mult. longo, o mordente está forte.

2º - 30 minutos

3º - 15 minutos -> 20 minutos parece ser o ideal

4º - 5 minutos

1 Agualforte / 5 mm regular

1º - 30 segundos OK

2º - 3 minutos 2º - 1 minuto OK

3º - 3 minutos 3º - 2 minutos

4º - 8 minutos 4º - 4 minutos

5º - 8 minutos

060

Fangine - Boc. Morte (Manoel Bandeira)

Fontes

1º estrofe - Mundial Preto 36

2º estrofe - Memphis Magra 36
 Grotica nua Preto Estreita 36

3º Flan normal 36

4º Grotica normal 24

Broadway caixa alta 24

Mundial nua Preto Grosso 24

+ Titulo / referências)
 gorote 16

35 Fangines 10 barras
 5 barras
 4 barras

Medidas Tipográficas

Ponte - Marca unidade de medida usadas em
 0375mm tipografia.

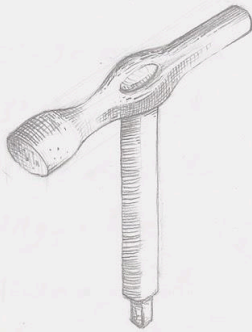
Usada para medir o comprimento de tipos e largura de quadriculados.

Caixa - Em português na medição do comprimento
 12pt = 4,25mm de linhas e quadriculados.

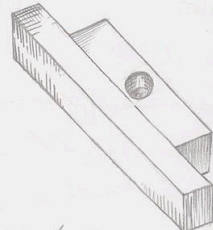
Medida para comprimento de linhas e quadriculados

061

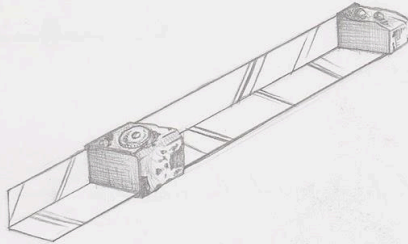
Furo - Carrossa para 4 eixos ou 48 pontos.
48 pt = 18,0432 Medida para comprimento de linhas
e guarnições.



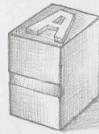
Chave de aperto
em madeira.



Carro Topográfico.



Carro para o topo gráfico.



tipo manual

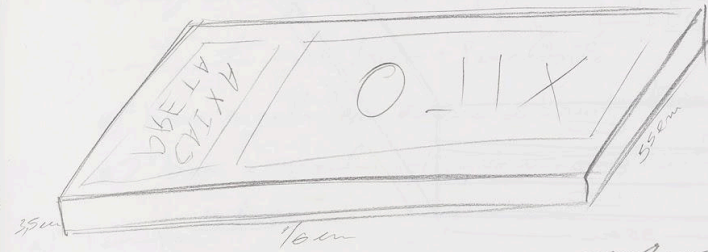
CLICHÉ

062

Caixa Preta

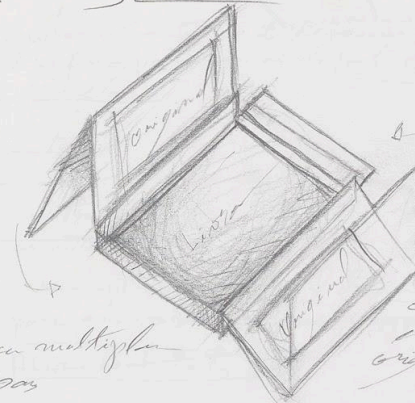
lino de xilo

Projeto de caixa de madeira



35x70x55 cm
MDF

madeira em garotas



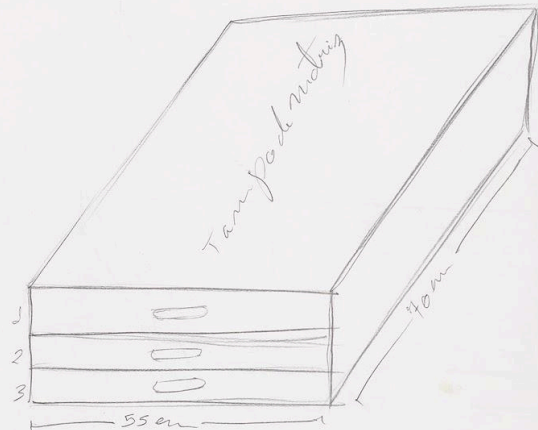
caixa multipl
capas

8. 10. 12. 14. 16. 18. 20. 22. 24. 26. 28. 30. 32. 34. 36. 38. 40. 42. 44. 46. 48. 50. 52. 54. 56. 58. 60. 62. 64. 66. 68. 70. 72. 74. 76. 78. 80. 82. 84. 86. 88. 90. 92. 94. 96. 98. 100.

capas
com
cubos

062

Profoto para Caixa Preta



- 1- Matriz
- 2- Copias
- 3- Livro encadernado

264

Gravura em metal (Vidro em cobre)

Água forte ~~45~~ minutos $\left\{ \begin{array}{l} 15, 15, 15 + 05 \\ 25, 15, 05 + 05 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 10 \text{ min} \\ 10 \text{ min} \end{array}$

Total 60 minutos

mordente ácido nítrico

gravura "normalidade" na água forte

- Vermez de retoque mordente perclorito de ferro $\left\{ \begin{array}{l} 30 \text{ min} \end{array} \right\}$

Água Tinta - o nítrico + Perclorito

* 1º brux regular na sucção de brux nítrico

* 2º brux irregular aplicado normalmente

* 1º Temp. nítrico

1º - 5 minutos ✓

2º - 3 minutos ✓

3º - 8 minutos ✓

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

* 2º Temp. perclorito

1º - 4 minutos ✓

2º - 6 minutos ✓

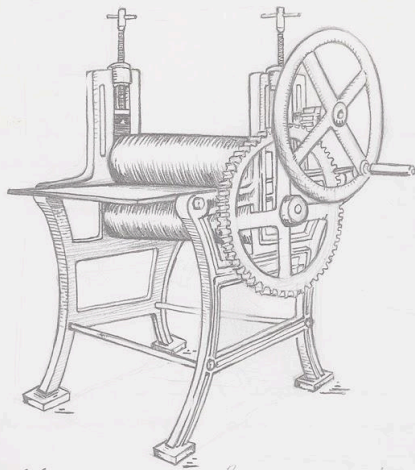
3º - 10 minutos ✓

4º - 10 minutos ✓

brux irregular, sua aplicação manual dá um granulado muito bom para gravuras, continuar expondo

Tipografia Alameda Preta 361

065



066

bursa 6,70 x 1,10 TOPAL

Tipografia em palavras 14/08/2022

- PEJEITADO 16 corpo 244
- PROFANO — 08 — o grottesco 96
- 13 LA PESTE — 05 — corpo 144; grottesco 96
- COMO ENTURVAS 01 — o Mondial preto 36
Aguas

Exposições - Vale Cultural Correio Brasileiro

→ Obras processo Unibon de color

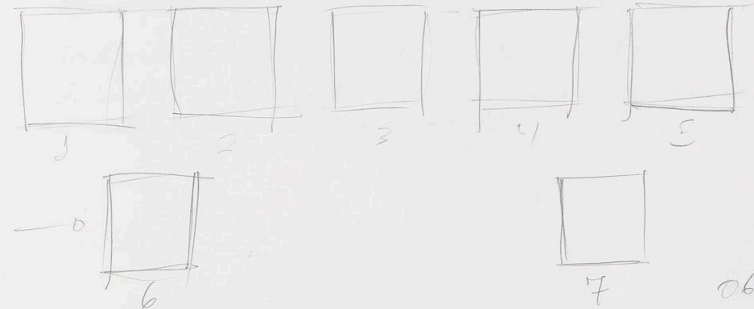
o montagem de 10 à 14 de outubro de 2022

Fila Técnica

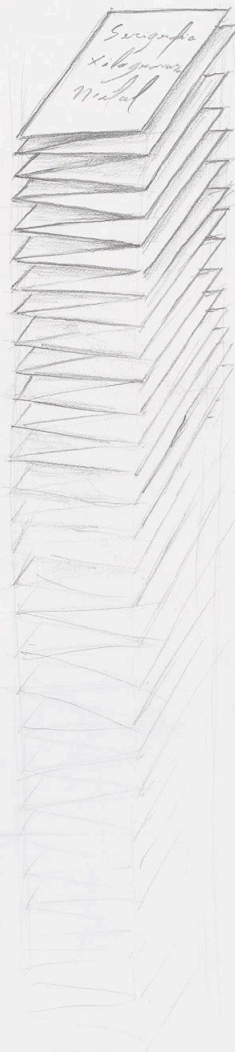
1-5 — 25 x 50 cm

6 — 33,5 x 50 cm

7 — matiz 25,5 x 31 cm



067



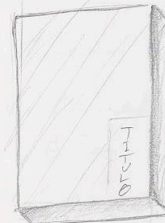
Serigrafia
Xilografia
Metal

Cadernos técnicos
35 páginas escritas
nas duas em formato
de sanfona

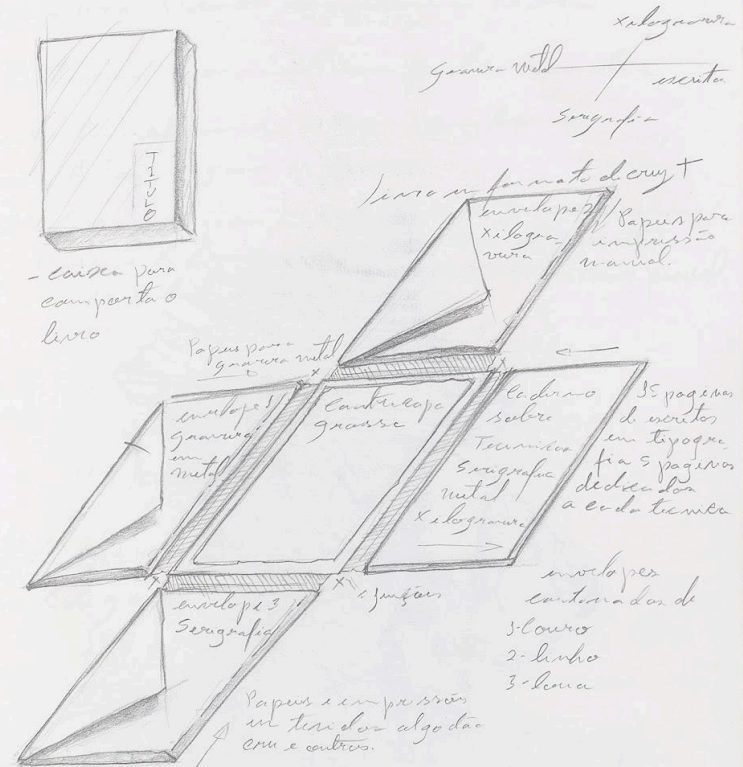
Serigrafia

Xilografia

Gravuras em Metal



- caixa para
carregar o
livro



30 livros - Impressões A3 (tomando o papel)
Cada "envelope" comportará 30 cópias de edições, gravura
em metal, xilografia e serigrafia.



070

mamag

Litigância "Voulu do altar e Pedra"

ganiteção normal em pedra mude a
desenho transfere-se a can com bico
bico e talco - gan a prova

24 horas depois / A cidalção progressiva /
Dizer a talco a aplicação em diferentes
20 ml de gan e áreas da imagem com pincel

1º 2 gotas miteico

2º 4 gotas miteico 3 perfóvico

3º 6 gotas miteico 4 perfóvico

4º 16 gotas miteico 50 perfóvico

Acidulção progressiva

20 ml de gan e

1º 2 gotas de miteico

2º 4 gotas de miteico 3 perfóvico

3º 6 gotas de miteico 4 perfóvico

4º 70 gotas de miteico 50 perfóvico

Supressão de prova

Muito suave devido a excesso de gan e a no tanto
e colar. pó colorante na tinta.

071

durante a impressão realizei banco sobre duas
vezes para posteriormente este biléu a encaixar
sobre a pedra.

Acabam dando auto e consegui copiar satisfatoriamente
opressão de escova, perda da ditilhes da inequidade.

Para essa serie quero misturar xilo fazer o cen-
po da imagem com xilo e interferir com
topografia. xxx

Rebim por misturas e diluções, tendo tratado
com verniz acrílico, cada do papel para ad
valer a tipografia em verso de poema

Carriço reaparece
 Seu fedor, explode de um vapor
 Um aroma de lúmen
 Vozes das vozes com ante
 Suste um prager, a po devida
 libertar agam.

- 4 катера 60

- Romana 78

- Gillingham Condensed 42

- Fonte sem identificação 72

- Eldorado verde pta 48

- *Memphis magna* 36

- Mundial pinta 36

- Gazette 16

072

Matthiola graveolens (Santo Negro)

Pransa metal/xilo

Área de Trabalho / Tamanho do papel 8^o em

medida 90 cm X 140 cm (mesmo tamanho do filtro)

Tiara garfiana. Altura - 350 metros.

Pre to envelope new coated

Brands transparent / green

Azul medio

Analecta medica

Задача

2 Vermelho

L-Azul Gumbria

J-Punk

Tinta metal chromo Icosol

Bone Black

Reber — Lima

I-5 am

1-6 cm

f-10 m

1-15 cm

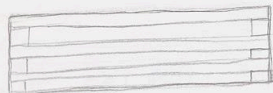
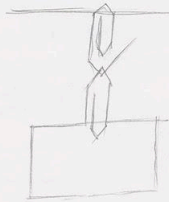
1-20m

- A quemora de Arthur Lou Piza Pinaretos 1905
- Epith Dordyk to 1997 a 2037 = 2018
- Ibero Camargo/Gante dos Guardados - 2019
- Valença Xilografia de Fuenfresco Japoy
- Tápier, O. Breve quílica 1987-1994/2009

073

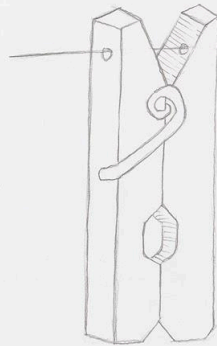
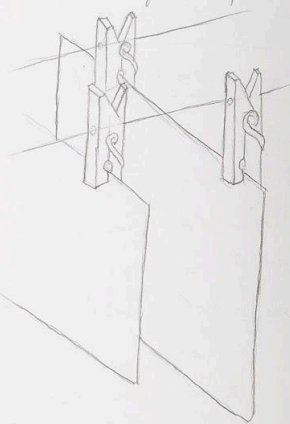
Acender para o papel

Varela improvisada



Acender com uma peça de madeira e ferro

Varela com feios e pontos



- Gravura. Modernidade.
Carlos Marinho, Pernambuco 38.
- Antonio Henrique Amorim
Varela gravada 1954/2603

074 - Sumário 1020/RT/Bento-Vi

- Emmanuel Araújo 2019
Omnisciente & Manuel de Araújo.

- Calisto Manuel Zito
Adriana Mendonça.

- Lygia Pope 12018/Haus e North
Publishers.

Gravura em metal "Santo Brito" matriz de latão

Agua Forte (Pencilado de ferro)

- 60 minutos gravada com progressiva

20 - 20 - 10 - 10 minutos
OK OK OK OK

Agua tinta (foto de papel 27/12/2022)

1ª batida

1ª - 45 segundos OK

2ª - 1:20 minutos OK

3ª - 3:30 minutos OK

4ª - 4:00 minutos OK

Agua tinta (foto de papel 27/12/2022) bem regular

1ª - 5:00 minutos ✓

2ª - 8:00 minutos ✓

3ª - 9:00 minutos ✓

Varela verde, transparência de destaque de verde
quase um verde escuro profundo de ferro
Também batida bem regular após uma hora de
tudo. Segundo batida Varela verde + 1 hora
de gravagem.

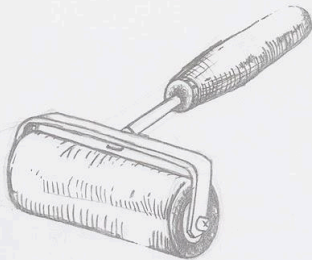
- Tinta inglesa verde pigmento, usar entre, tem
de preto mais verde F66

- Acabei por optar pela clareza do preto mais
para um pouco mais a verde regular, obtém
bons resultados.

95

1. Água quente para cozer batido

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



07 076

Fala pequeno de bovinos e suínos

Padrão Semelhão (LIVRO/OBJETO)

- Perfil livro de artista/objeto
- Gravura em metal em grande porte e estatística

Padrão semelhante com do padrão de conformação da carne bovina a exportação para UE (União Europeia). Resultado dos processos de qualidade e sustentabilidade praticados nos matadouros frigoríficos habilitados para exportar carne em natura e congelada para a união econômica e monetária europeia.

O padrão deve ser nome a característica do produto, seu peso e conformação de capa de gordura quase zero, também de idade dos animais, entre 12 e 24 meses, habilitados para abate.

Umro dar início a série de livros com pesos do tratorio.

- Fide anigman/
- Livro de Miel/
- Livro file/

Ver as notas de alto valor de mercado.

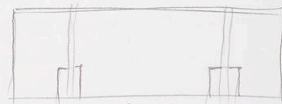
Trabalhei durante 4 anos na cadeia da carne em um frigorífico de grande porte, abrangendo a área quente - Recepção de animais, Abate, gaseificação, Bacteriologia e tripania - a Fria - Corte dos quartos, Desossagem e Expedição. / SIF 2035.

077

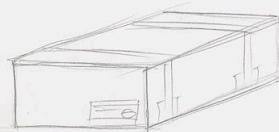
Impressões dos livros precisando para cada uma das gravuras e uma edição de livros das séries em formato não encaixado, mas sem contidos em caixas de papelão em formato de caixa de carne para esportação.



Etiquetas de neutralidade

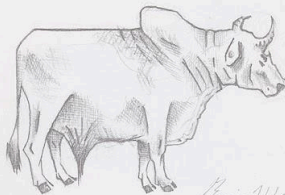


Etiquetas laterais



Caixa de livros
- Falei no gram
- Caixa de livros
- Caixa de livros

"Vai no esquema de um transporte 600 por hora livre."



048

Boi morto

Caixas em Tamanho/estado real com escala menor para melhor estabilidade e projeto

Usa garra e Porto
Boi morto, boi morto,
boi morto

M.I - Mercado interno
L.E - Livro geral
U.E - União Europeia



Gravura em metal "Pombo Danado" matriz de latão

Agua Forte

1º batida - 40 minutos exposição ao mordente

1- 20 minutos OK

2- 30 minutos OK

3- 3 minutos OK

4- 5 minutos OK

Segunda etapa para impressão de cor de fundo e também intervenções na imagem já gravada da água com sal ainda com verniz male

- batida adicional e a primeira chapa verniz male 20 minutos de água do mordente ácido neutro

- Verniz male 2ª chapa, com a de forma para substituir da do verniz com lapis macio, gravando visível neutro. 40 minutos de exposição ao mordente.

- Matriz do aquecer, gravação por clareto de ferro 40 minutos de exposição ao mordente. aquecer e quase esperar secar, aplicar neutral de cor com saliente (água Ras). Retirar o aquecer com água macia, substituir com neutral, secar e aplicar a exposição ao mordente.

Uma água de água de água de água.

079

Água tinta / chapa 1 / Perclorato - breu irregular
aplicação manual

1º - 3 minutos OK

2º - 3 minutos OK

3º - 8 minutos OK

4º - 10 minutos OK

*5º - 6 minutos 12 minutos OK / Total - 34 minutos

Água tinta / chapa 2 / nítrico - breu regular e caixa de breu

1º - 3:30 minutos OK

2º - 4 minutos OK

3º - 6 minutos OK

4º - 8 minutos OK

Total - 32:30 minutos

*5º - 10 minutos 12 minutos (perclorato) OK

Água tinta / chapa 3, segunda latrêla / Nítrico breu regular
caixa de breu

1º - 4 minutos OK

2º - 10 minutos OK

3º - 12 minutos OK

Água tinta / chapa 2, segunda latrêla / perclorato breu irregular
aplicação manual

1º 6 minutos OK

2º 8 minutos OK

3º 10 minutos OK

Lixo Alptó / artista / Pontos limba e plano.

- Ponto

- Limba

- Plano

- Gravura em metal (matriz perdida)

5 copias + 2 provas de artista

07

matriz perdida - processo de preparação por
- impressão sem gravação, gravar um limbo
Tinta a chapa parte no entro da chapa, im-
em gravação primir as copias, gravar a li-
nda em construção progressiva
a ca da gravação e imprimir
copiar



082

Modificas para xilogravura

| | |
|-------------------|---------------------|
| Pau - Morfim | Uarmascos em abriço |
| Favinha - seta | Amexa-do-Japão |
| Pau - lito | Amendoeira |
| +Piquia - manão | +Cereja |
| Guatara | |
| guarataia | Acito - Carala |
| guaruxinga | +Piquia - morfim |
| guaruxinga | guarataia |
| Parkettin | +Ipe - amarela |
| +Galebrina | +Peroba |
| Goiaba | Peroba - rosa |
| Amargo | <u>Tapinhaã</u> |
| +Patanga | Laranjeira - branca |
| Uva | Laranja |
| Cabeludinha | Pau - d'arco, Ipe |
| guaruxama | +Pau - Faveira |
| Cereja - nacional | Pau - moxo |
| Pessego | |
| Amexa - roxa | |
| Amexa - Preta | |

083

19.01.2023

Vlt. Reiprebeni da

1-100,00/matriz perdida

2-300,00/metal

3-200,00/metal

4-200,00/metal

5-300,00/desenho

6-300,00/desenho

7-2,500,00/livro de desenhos

3900-20%

3,100,,

Fernando Lemos

1-250,00/scripografia

2-200,00/esculpção

3-200,00/esculpção

4-300,00/metal processo

750,00,,

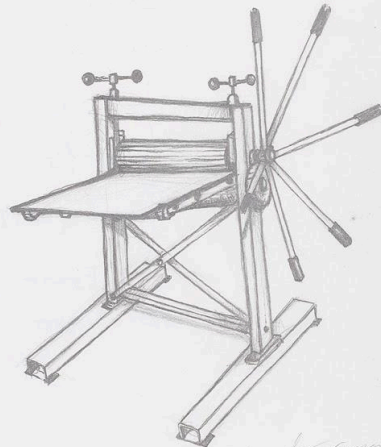


Tabela Gravura em metal

084

Livro Soldado de Infanteria (Marcha Soldado)

Impressões series, serigrafias de uma parada militar em um pais desconhecido, negativos escaneados tratados para polimerizar a qual se imprimiu para um livro, os outros que não são apenas a tela gravada com as retículas por o preto (45° de inclinação)

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

1ª - Groteca reformada 2ª - Futura al corpo 72
 Futura 48 Kabel corpo 48
 Kabel Estento 48 Eldorado corpo 48
 Eldorado corpo 48 Romano corpo 48
 Romano corpo 48 Groteca normal M. Preto 24
 Futura Preto Estento 48 Chatterham Condensed 72
 Mondial Preto corpo 72 Groteca normal M. Preto 24
 Futura al corpo 72 Mondial Preto corpo 72
 Mondial Preto 36
 Sem iden fixação 72
 Kabel nova Preto 48
 Kabel negra grupo 48

FRACOMarcha

- Resulta em uma serie de 4 livros unidos em um capsto

ISBN-978-65-01-28574-0
085

Fazer de impressões / Bancos + encadernação dos
primeiros 5 editores

3ª Impressões metal, bancos de metal, encadernação
grande pedra, todos Variação de impressão relativos
da série Tenda de. - metal, selva.

Composição "Impressão no atelê Tapage
peço"

- Para a edição e fixação do local de impressão
das horas

+ Gastos a estrutura parte 36

+ Gastos a parte longa 12

Para impressão isso um pouco adaptado de prova
off set, por ser adaptado a regularidade da mesa
e do solo também é, isso para possíveis problemas
alguns ocorrem na última semana, quando por
exemplo uma recarga que de de qualidade de de uma
pressão.

A mesa tem um mecanismo de regularidade
que regula o solo e regula de um altura com
muito flexível.

A mesa se solo precisa ser regular para se
poder fazer a impressão.

26.01.2024

Fiscalização das edições em maio de 2024, metragem
e fixação das informações técnicas em junho
de 2024.

088

CSC-38-SPL

Para o e de Pan

Os Santa. são de metal

Em Wancha Salda de

cabeca de Papal

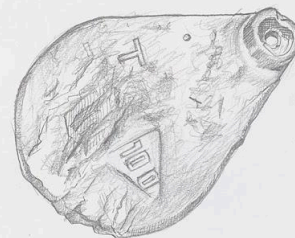
As lembranças de Tenda de

Vai o sangue Porco

Ha bar morto, bar morto.

bar morto.

Raimundo Felipe Moura e Silva.



um pouco de parafuso
e de parafuso da bancada
que controla o sistema.

é usado para controlar a entrada
no sistema.

089

Santos de metal

Acapela e de pau
As santos de metal
Ferver da rixa do sal
Ritual imoral.

Lumbrança de Trindade
Lumbrança de Trindade
Fotografia amarelada
Receita confidencial
Na fe iniquidade de

Sangue Preto

Na canibala de sangue
Vai o sangue preto
Escuras, saturadas.
Sangue preto, sangue preto, sangue preto.

Comissão

Comissão repagando
Sem poder. Folha de la comagem
Em arcos de la comagem
Voulu dos Verano amato
Santo em praxia apodada
Leber timagem.

Reimpresso de Felipe Moura Brasil

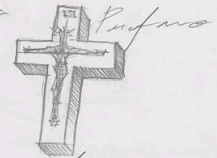
Linhas de artista edição 30 linhas parceria Editora
Marcelo Solá / 2023 / grafisch

Papeis Conqueras Bamboo 250G-70x100
11,00 a folha - 2.142,00

30 linhas - 20 páginas

23/02 início das impressões e maior
planejamento da narrativa

Capela de pau
Santos de metal
Comissão
Lumbrança de
Trindade
300 m. m. m.



Trindade

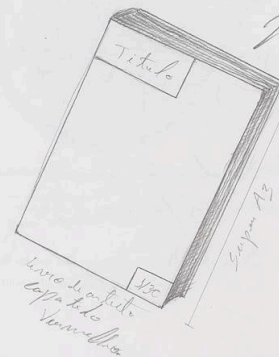
23/02

INÍCIO

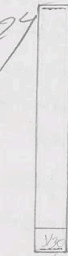
Trabalho de
2024 finalizado



Super A3+



largo de anexo
capa de la
Vermelho



largo de la

Composição no estúdio Tipográfico.

190-98-59L - Mundial Preto 72

- grater reformado preto 18

- mundial preto 36

- plant preto 36

- Memphis 36

- Estrela preto 48

- Romana 48

- Festival 36

- grater reformado 48

- Chetankum condense 48

- Boca da Way C. Alto 27

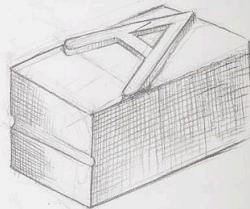
- Romana 20

- grater Preto Longa 12

- Chetankum condense corpo 72

- Mundial Preto 36

- mundial Preto 36

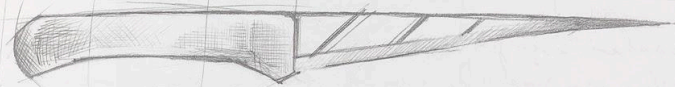


Procedimento de entrega "Reflete"

Assim como do fogo ao passo com trabalho
Por os anos

"Reflete" - consiste no processo de garantir a qualidade do al. em fornecer o produto, como no padrão de portabilidade e mercado interno.

As facas foram o signo, para toda a linha de produção que se encontra

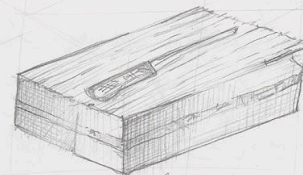


com a ajuda e do uso de garantia

- Materiais em distútipografia, e impresso no distútipografia.



Atividade Tipografia
62 pontos
Sua
7,2,2,4 cm



distútipo de MDF

distútipo de facas e
de bar em madeira

Desmontei o processo de impressão para o CSC-38-SPL e o imprimaria uma edição especial dos santos mundi de papel (CFZANE) houve uma espécie de falha na impressão de pronto pensei na possibilidade do papel estar interferindo com sua impressão. Pensando assim o papel eu decidi desmanchar o papel 24 horas emerso em água.

No dia seguinte voltei a imprimir porém o problema persistiu.

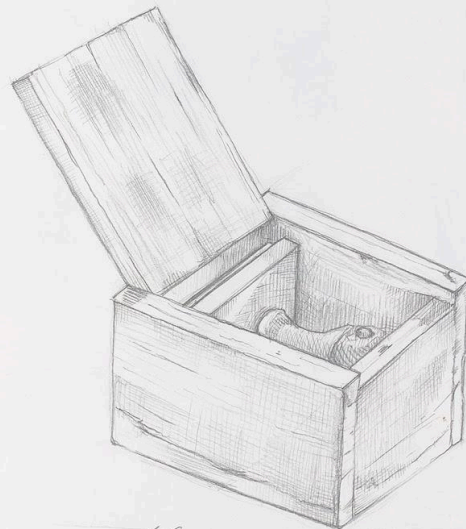
Resolvi imprimir passando uma única vez na prensa e sem voltar o que ocorreu bem tudo certo e foi uma descoberta também.

O problema provavelmente era o glóbo de acrílico que faz barreira entre os mundos e finalmente aguentou mais de 100 cópias.

Troquei a capa de plástico e voltei a fazer as primeiras impressões de metal para o li. vto.

(Tudo de papel) — primeira impressão de xilografia por a.m.u.

Curimbar de disco/livro da pequena caixa
- bapante / consintra de madeira



modelo caixa de curimbar / modelo /

caixa para curimbar e dentes (obra objeto)

essa é 30 caixas pequenas de madeira.

Os dentes tem tamanho similar de duas
Valem pequenas Tally begeron que morre
sem fazer.

A gente

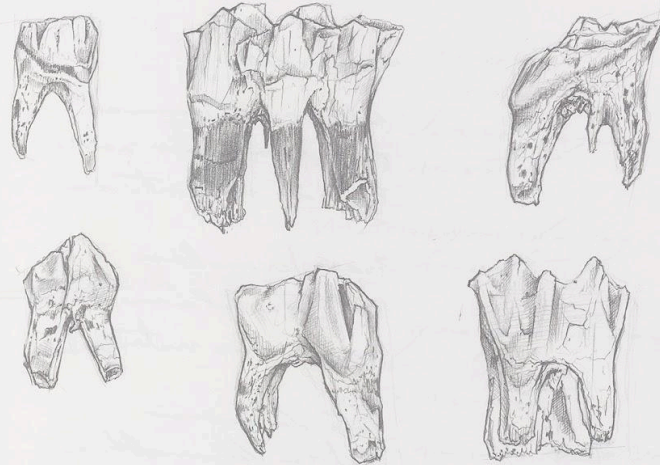
Gem agante, bem morto
No olho do bairrão tem honra
No olho do homem não tem nome

Gem agante, pião
Um do outro olho logo o fecho
Se corpo tralha, de grã la brã,
e tuga.

Gem agante, carniça
Como o que tem pouco
Como o mundo das aranhas,
que não tem co.

Gem carniça, sem pão, bem vivo
Morto.

Famando talpe morre o bala



A dentição é um dos meios de distinguir
um indivíduo do animal, e de uma a
pode notar assim como se
vira.

Ubu marre Tancun, para V.E. o bairrão
entre 12 e 24 meses.

Também pode se reconhecer o bairrão
Trabalha de por alente.

Uma caneta de bala
Na lista de bala de sangue Preto

Vermelhos

Falsa na Torna
Curo um curio valre
Faz o ato utlentea

Para Vermelhos

Rota da Colônia
Para uma metropole

Rota da couro

Falsa Vermelhos

De boi vivo, boi vivo
boi vivo.

Raimundo Felipe Moreira - filho.

Mão morto

Mão direita segue
mão morta.

Mão esquerda segue
mão morta.

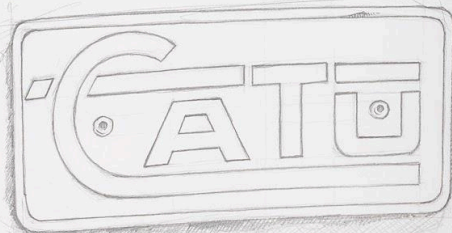
Mão que quer tocar o
chão
mão morta.

Mão morta, mão morta
mão morta.

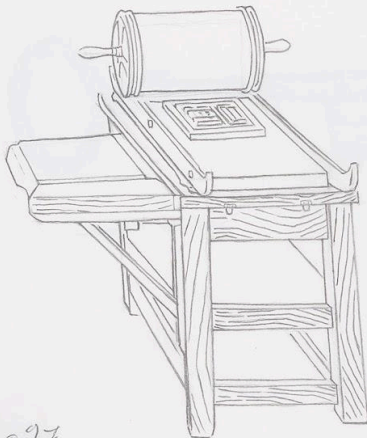
Raimundo Felipe Moreira - filho.



Chao Vengosa



- Placa de metal. Catão de porcelana off-set
adoptada para impressão tipográfica



Placa de impressão tipográfica
de metal usada no molde
mais primitivo.
Usada mas no domínio
porcelânico.

Prato todo de fotografia em um mundo semi-gráfico

Parte do processo de fotografar em negativo
com o ácido em contato com a placa de vidro
em um metal.

Um processo de transferência de fotografia para uma
chapa de metal.

A transferência de uma impressão em forma
de xerox, ou similar, a não se usar de a prensa
para transferência.

Um uso a semi-grafia para isso. Imprimindo na
chapa toda da preparação da

Imagem satelital de um auto-contraste

Imprimindo usando uma matriz em uma
laca.

- uma matriz, usada a base de água, na
superfície da laca em água para obter
que seja. Pode não aquecer o processo
de gravação com ácido.

- uma laca, usada a base de solvente.
A laca pode ser perdida já que pode
deixar na laca e não se passar a laca
Mas provável que o solvente aqueça o pro-
cesso de gravação e não de gravação
na matriz.

gouache em metal (Vambri em prido)
matriz de cobre / processo iniciado em SP/2024

Água forte

gouache múltipla

1- 40 minutos -> unico

2- 20 minutos -> dividido

3- 20 minutos -> dividido

divisão $\frac{2}{2}$

1- 10 min ✓

2- 10 min ✓

divisão $\frac{3}{4}$

1- 5 min ✓

2- 5 min ✓

3- 5 min ✓

4- 5 min ✓

Água Tinta

1- 20 segundos ✓

2- 3 minutos ✓

Fotogouache para transferência via de pigmento
matriz latão -> 22x33cm / Coração maciço prado /

- para paração da chapal / lição -> números 400, 600, 8200, 2000 -> ponto do espelho.

- de ser que durar e de ser que se can para a prática a superfície para transferência.

- transferência a feito com timmer 400 (forte) para a chapaz na prensa (para 5 Vys na prensa.

- lavar a cor e de lavar e lavar com 5 Vys antes de colocar a matriz sobre a goma de a fechar por 5 minutos.

- queimar o bem e isolar as áreas não serem guardas com neutral.

- ação do mordente por 5 minutos.

A fotogouache sobre alumínio não é recomendada, embora seja possível. A ação do precloro é mais violenta sobre o alumínio e sendo um metal macio os tempos de que ação são muito mais como descrito a seguir.

- Teste alumínio fotogouache

1- Capela - 3 minutos (guarda bem)

2- caixa de lacunas - 1:30 min (não fazer guarda, processo final)

3- bar 3:30 minutos (guarda bem)

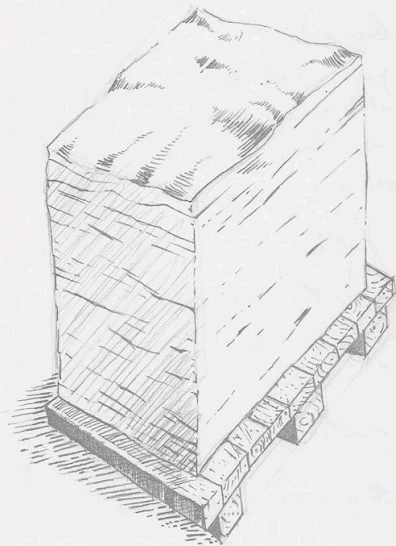
Para a parte de mordente que uso o tempo de 3 minutos por ser ideal.

Para interferir, na granização optei por Vitrina
mole, para transferir a granização testada na
Terdur.

Perclorato de potássio por 8 horas.

Aqui tem algumas falhas de granização da po-
teira roxa, alguns pontos que não granizaram
bem, provavelmente por granizar de cabeça para
baixo no perclorato.

Farei mais testes de fuso granizador para averiguar
se isso acontece.



Ambrósio fuso

Ambrósio fuso

Uma do corante sintético late.

Ambrósio fuso

Ambrósio fuso

Não chuto mais late

Ambrósio fuso

Ambrósio fuso

Ambrósio fuso chuto late.

Raimundo Felipe Moreira e Silva.

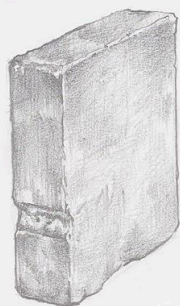
Rio de Janeiro, 1950

Na Santa Cruz de Iguaçu

Características físicas da

Horário de trabalho na máquina

Raimundo Felipe Moreira e Silva.



Não tem mala nesse
mundo, que tenha segredo,
que consiga guardar
mais que o silêncio.

Essa é um fragmento
de silêncio.
O espaço entre o som e o
palavra, que faz possível
a poesia.

Só Poesia

Se eu nascer, não chore não e só poesia
Em eu morrer, não chore não e só poesia
Quando eu morrer, não chore não, continue
Só poesia.

Raimundo Felipe Moreira e Silva.

Faca

Faca que corte,
que não fure:

Va sal que na lapela leve
Va fure para quem o consome.

Va fure para quem magoa
Va fure para a qual este.

Raimundo Felipe Moreira e Silva.



CSC-38-SPL

medidor caixa para os livros P.A.
(livro exposição)

livro/caixa

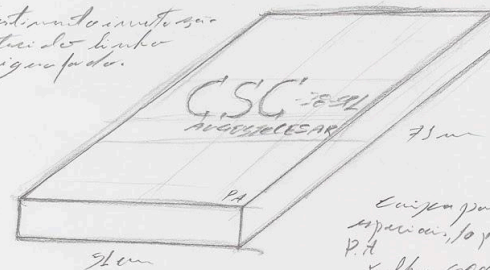


30 cm

35 cm

Título, nome
do autor
imagem da capa
e número da ediçãoclasse grande de
ISBN e código
de barras

ISBN-978-65-996955-7-5

Resistência mínima
de três dos livros
garantido pelo.

71 cm

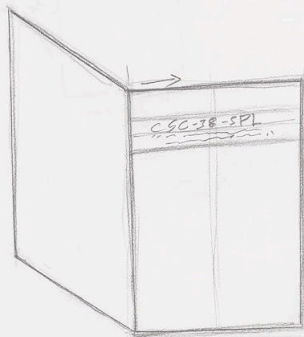
91 cm

Caixa para pagar a
exposição, 10 para cada
P.A.
Faltam 90 x 70 cm 800

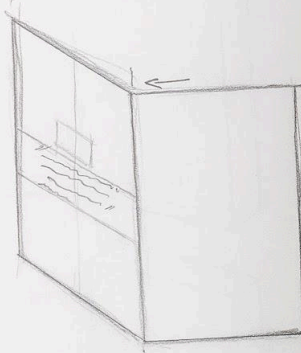
Folha de canto 160 folha duplas

"Use duas folhas escritas, à penna e formatação,
grupos de no tempo, durante o epílogo
da canção de sua música."

Rainha do Felipe 11 ou na escola.



1ª folha de canto
-Título e subtítulo



2ª folha de canto
-Versículo fixado com
lã

Então pelo cá do pente, saia pelo cá do pente
Uma garrafa que canta mais quatro.

Luiza Beneditina Mariana Guter

Da raiz do gal me saí
Que que sala a rampa me dá

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai que Vi Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai que Vi Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Bai Viro

Rainha do Felipe Mariana Guter.

mostrando a dureza da manta
na do capelo de Sal e tirando
moldura e da do capelo
cope de la e tirado a manga
poder um tirado com melha
serigrafia com um melha.

gancho de inox

Rota 2024

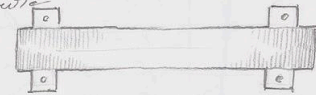


Faca de
alumínio

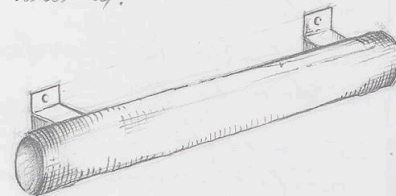
Faca que transporta
o gancho
gancho que transporta
a faca

É gancho de cor
e inox não interfere
E tudo no modo de uso
Tudo é inox

Tudo é aço
Tudo é inoxidável
limpo estéril.

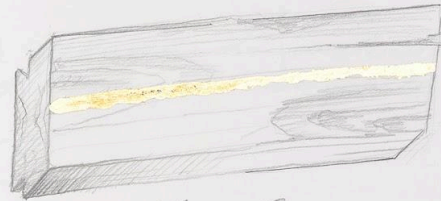
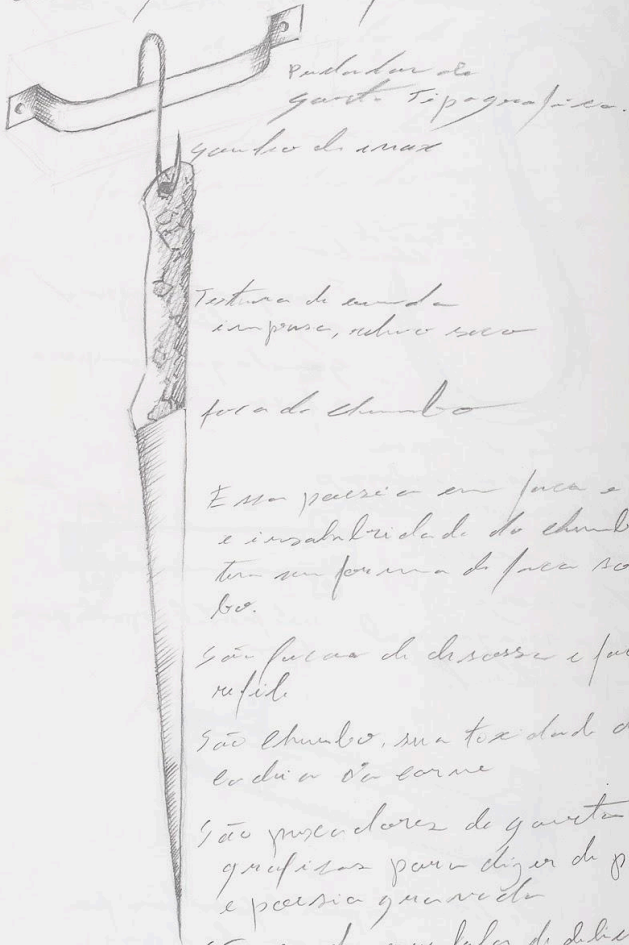


Vista frontal suporta para
Faca.



Vista lateral, suporta de ferro para faca
transportada por gancho de cor.

Chumbo fuma, Chumbo fuma.



Tornou a madeira
gave como se a madeira
faria um fuma de chumbo
com uma brida de sangue
nada de um melho só o
sanguado do sangue.

— na linha do trato um —
um de baixo dos pés.

Alta no olho da carcer
lavr, no mundo a kuliro.

Beisica do mel das mestas
Parada, do patato amargo.

Raimundo Felipe Moura e Silva.

Gravando de selino em alumínio
tinta 1 e 2 / Janeiro de 2025

Chapa 2 diluição do perclorato em 50%
solução / Tem por de ex. porisso

1-2 min

2-1 min

3-1 min

4-1 min

tempo total 5 min

Chapa 2 diluição do 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 17 min

- Testei dois métodos de transferência de
imagem para a chapa de alumínio
tudo como lixe telas de serigrafia
que se das com imagens intituídas
- Na chapa 1 usei goma laca para imprimir
sobre o alumínio o que resultou em
uma boa impressão e garantia, porém

a uma rã de goma laca, um varrão
foi difícil mover da tala, sendo neces-
sário o uso de solvente (queresene) além
disso a goma laca tem que ser diluída e
um ponto que sua textura se torna seme-
lhante a da tinta a seguir fica.

- Na chapa 2 a primeira sobre o alumínio
com a tinta a seguir não diluída,
também obtive um bom resultado de se
imprimir a gravação

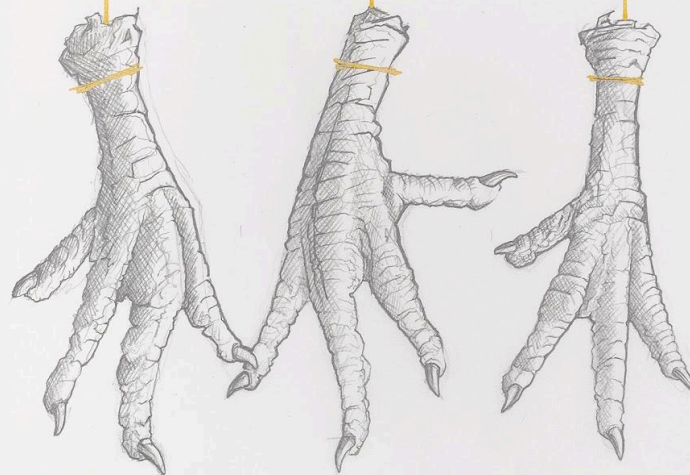
Em comparativo os dois experimentos
foram muito pecun. existem resultados

I - chapa 2 por ter sido gravada com
um sal mais diluído, foi possível
um controle maior da gravação.

II - chapa 2 sal mais forte significou
menor controle, gravação mais
agressiva, além de mordente
perigosa. O que é impossível o
seu uso.

III - De acordo com os experimentos
acreditado que a diluição I ideal para
esse tipo de gravação, seja de 1 parte
de mordente (perclorato) para 4 partes
de água. Tempo de gravação 20 a 30 min.

Em brete - gravar o alumínio raso do
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, abarco 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 relógio, 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

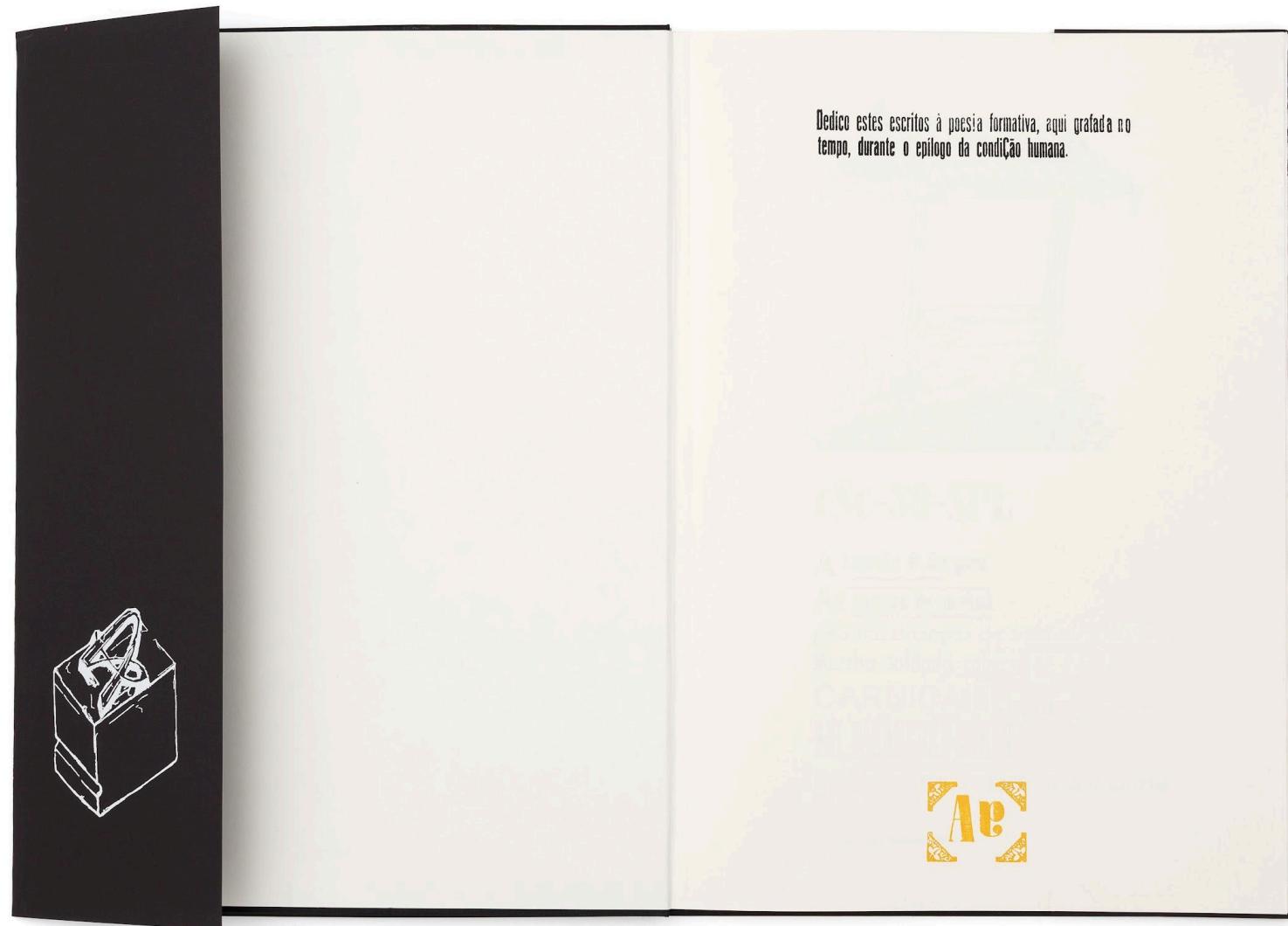


Figura 18: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende

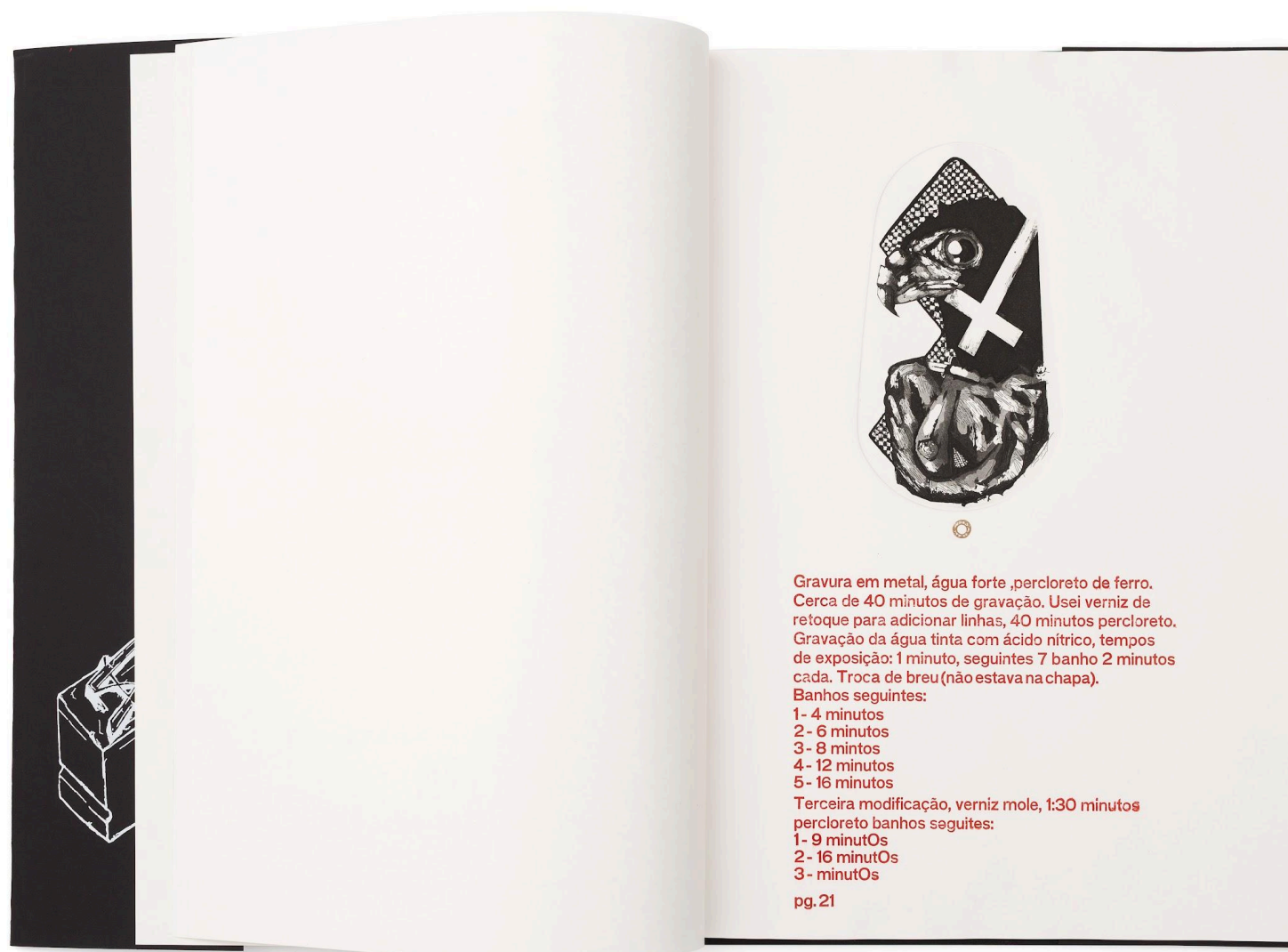


Figura 19: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende



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



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

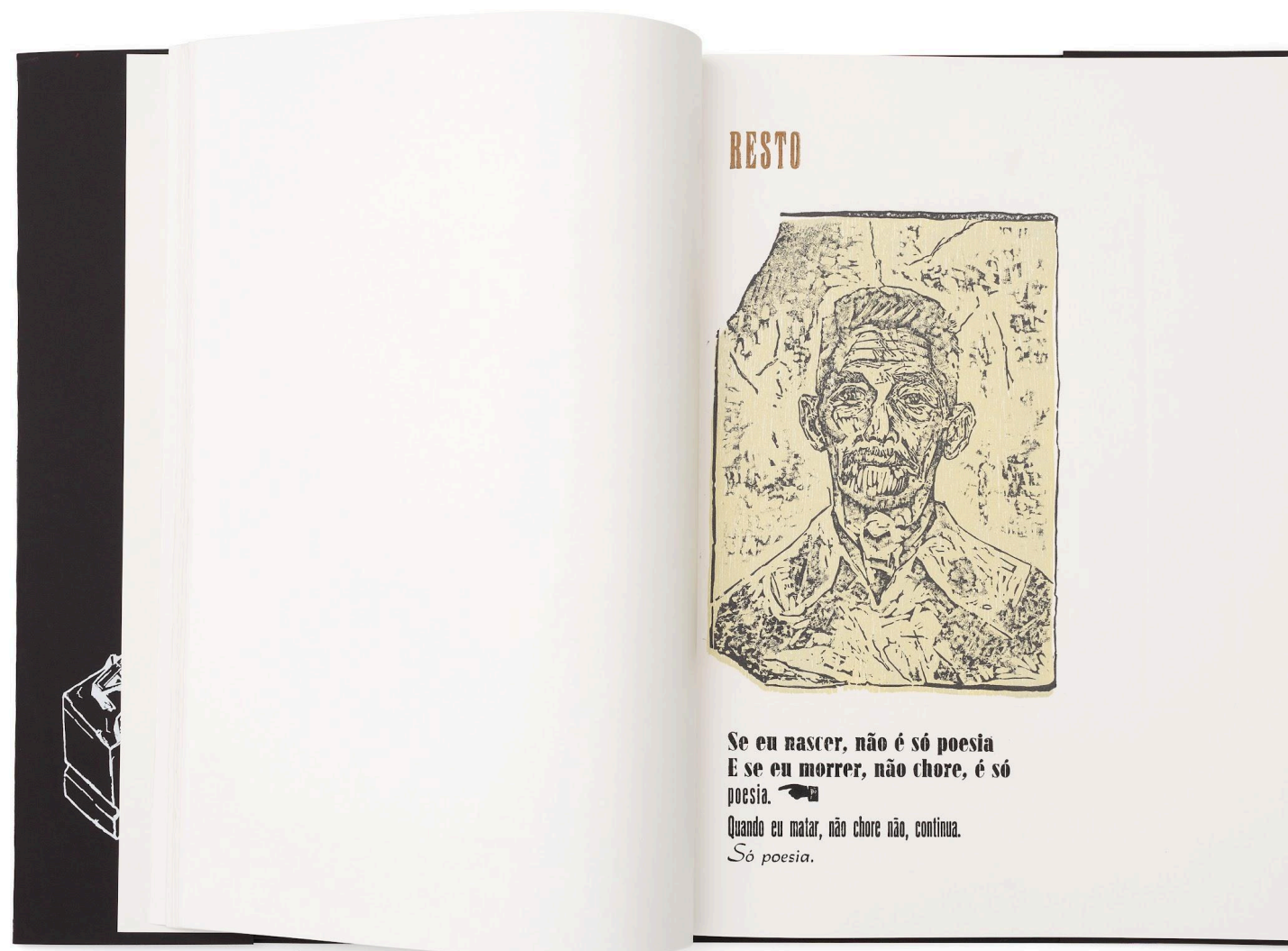


Figura 22: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende



† Lembrança de Trindade †

Lembrança de trindade
Fotografia Amarelada
Recordação confiscada.

[Na Fé Roubada].

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

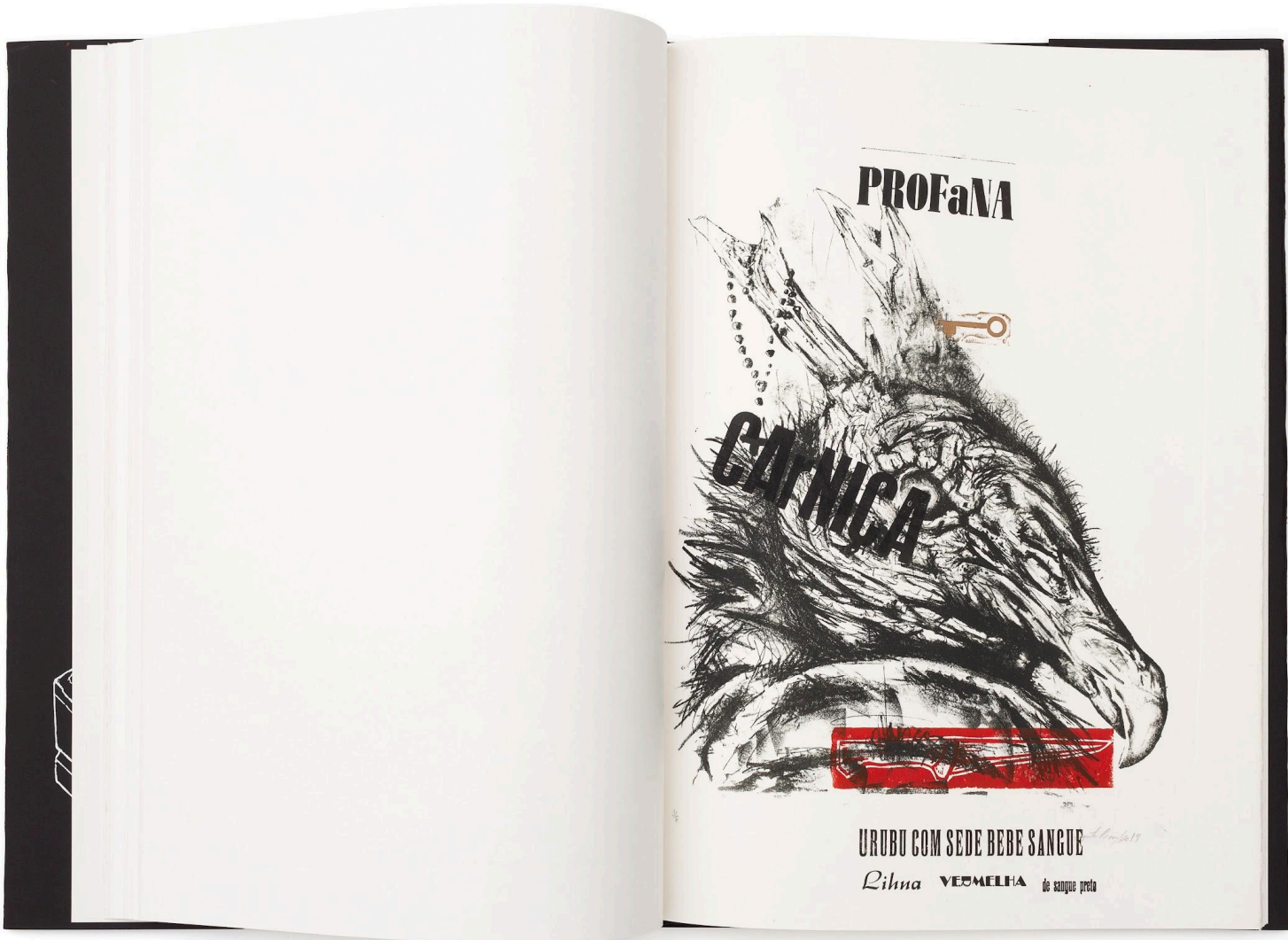


Figura 24: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende



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

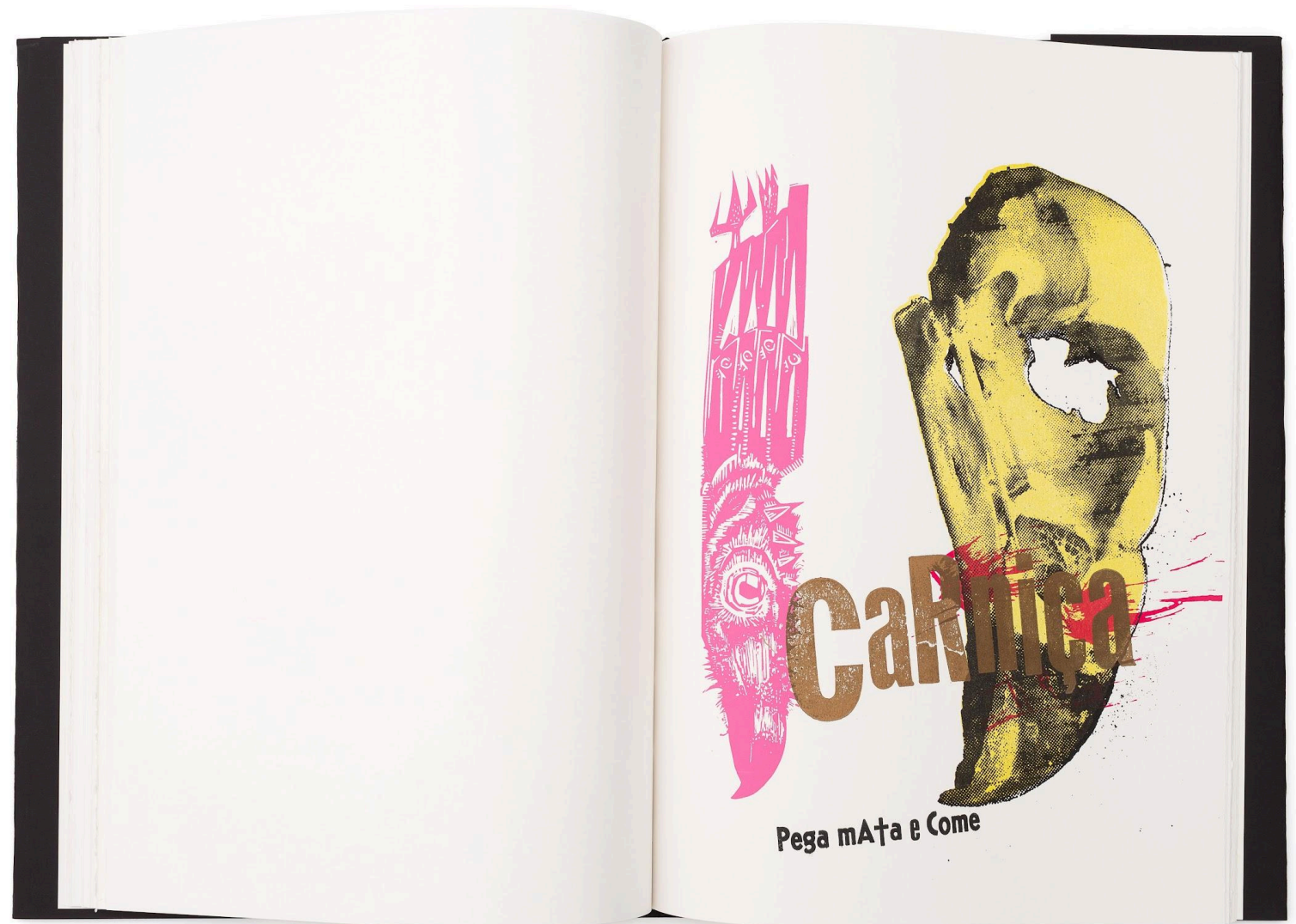


Figura 26: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende



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



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

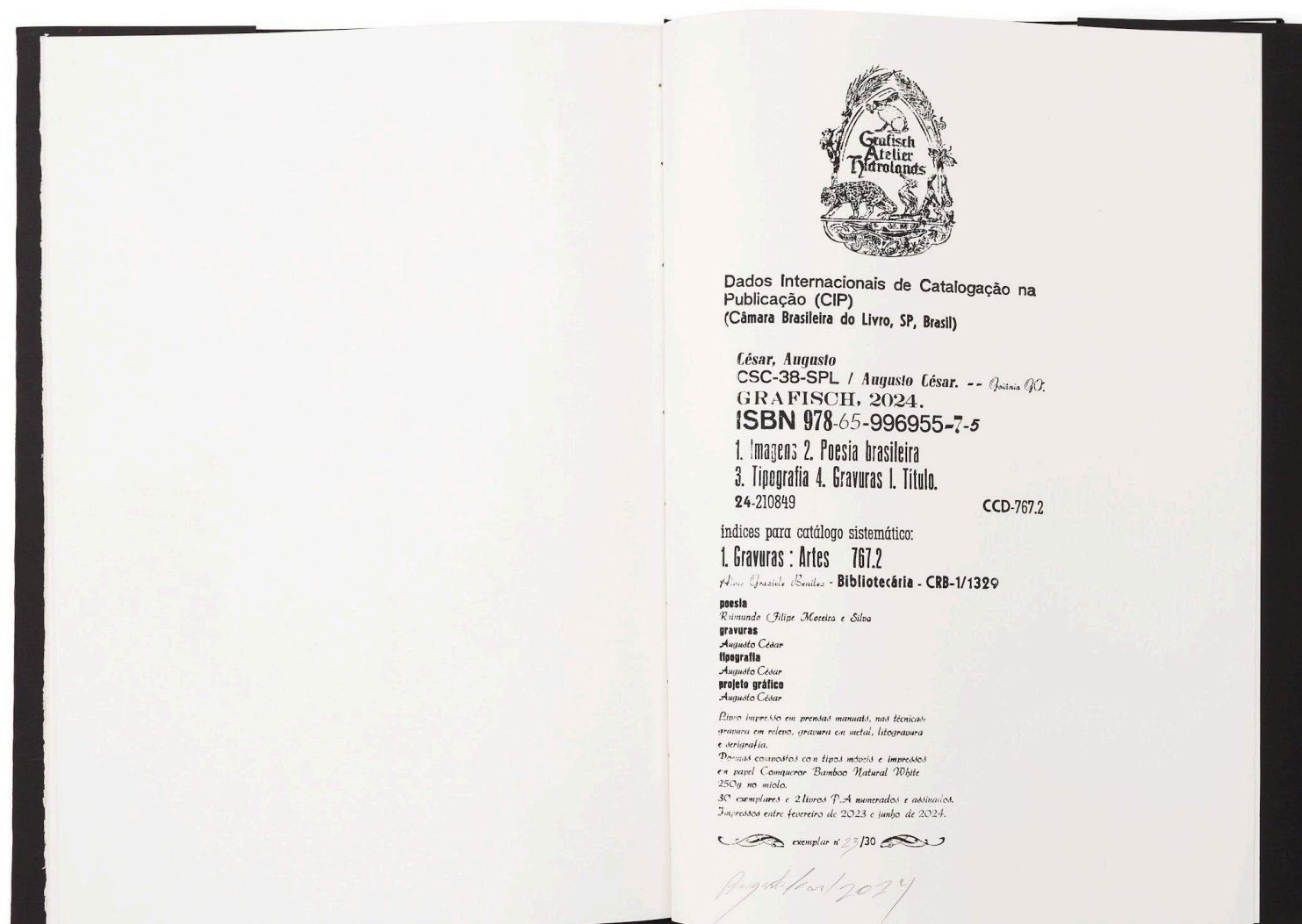


Figura 32: Página do livro cSc-38-SPL
Foto: Paulo Rezende



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. l.], 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. l.], 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 (PPGE). 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.

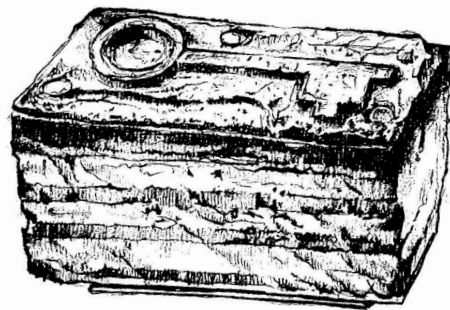
RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 119ª ed, 2012.

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; Élica 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 pela cã da pinto
Saem pela ai da pinto
Um gastem que emte mais quatro
Luiz de Souza Santos.*