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

ADRIANA APARECIDA MENDONÇA

IMPRESSÕES:

Experimentações com gravura em livros de artista e fanzines

Goiânia

2018

TERMO DE CIENCIA E DE AUTORIZAÇAO PARA DISPONIBILIZAR

VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

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 n º 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98 ,o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão elou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico. [ ] Dissertação [x] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Adriana Aparecida Mendonça

Título do trabalho: Impressões: experimentações com gravura em livros de artista e fanzines

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO [1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Adriana A Mendonça
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2] Data: 09 / 12 / 2018

1 Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período deembargo.

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.

2A assinatura deve ser escaneada.

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

ADRIANA APARECIDA MENDONÇA

IMPRESSÕES:

Experimentações com gravura em livros de artista e fanzines

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual.
Orientador: Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco

Goiânia

2018

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

mendonça, adriana aparecida

IMPRESSÕES: [manuscrito] : Experimentações com gravura em livros de artista e fanzines / adriana aparecida mendonça. - 2018. CCCXXII, 322 f.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatine de Souza Clímaco. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, , Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Impressões. 2. Gravura. 3. Experimentação. 4. Livro de artista. 5. Fanzine. I. Teatine de Souza Clímaco, José César , orient. II. Título.

CDU 7

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UFG

FAV
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (UFG)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 015/2018 da reunião da banca examinadora da defesa de tese de **ADRIANA APARECIDA MENDONÇA** – Aos vinte e oito dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezoito, às 14h00min reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: José César Teatini de Souza Clímaco(FAV/UFG) – orientador, , Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS), Gazy Andraus (UEMG), Edgar Silveira Franco (FAV/UFG) e Leda Maria de Barros Guimarães (FAV/UFG) para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de tese intitulada: IMPRESSÕES:EXPERIMENTAÇÕES COM GRAVURA EM LIVROS DE ARTISTA E FANZINES, em nível de Doutorado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, de autoria de ADRIANA APARECIDA MENDONÇA, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora José César Teatini de Souza Clímaco, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e fez constar em ata a participação via Skype do membro externo Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a tese foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: a banca ressalta a singularidade e qualidade da tese na relação fanzine e livro de artista. É que sejam seguidas as sugestões da banca

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco
Presidente – FAV/UFG

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira
Membro – UFRGS

Prof. Dr. Gazy Andraus
Membro – UEMG

EDGAR FRANCO

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco
Membro – FAV/UFG

Profa. Dra. Leda Maria de Barros Guimarães
Membro – FAV/UFG

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (in memoriam), Antônia Maria e Geraldo, para os quais, nem todas as palavras de agradecimentos dariam conta de minha gratidão.

Para meus irmãos Neilda, Enivaldo, Gláucia e, especialmente, ao Reginaldo que está sempre disposto a me escutar, além de me presentear com bons livros, os quais contribuíram para esta pesquisa.

Ao meu companheiro Cleito Pereira e ao meu filho Pedro pela presença em minha vida.

Ao professor e orientador desta tese, José César Teatini de Souza Clímaco, pela confiança e dedicação.

Aos professores da banca de qualificação Sainy Coelho e Samuel de Jesus pelas importantes contribuições.

Aos professores avaliadores da banca, Edgar Franco, Gazzy Andraus, Leda Guimarães e Paulo Silveira pela disponibilidade e generosidade.

Ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, aos professores e funcionários, pela credibilidade.

Aos colegas do programa que contribuíram nas discussões em sala de aula e nas conversas informais, tornando a vida acadêmica mais leve e alegre.

Aos amigos do Ateliê Livre de Gravura, Célia Gondo, Doris Pereira, Filomena Gouveia, Hélder Amorim, Ilda Santa Fé, Luciene Lacerda e Paulo Caetano.

Aos colegas de trabalho da PUC-Goiás, professores e funcionários, especialmente ao Sérgio Ferreira e o João Paulo por me abrigarem na marcenaria da PUC e por me ensinarem sobre serigrafia e encadernação.

Aos meus queridos alunos que me ensinam sempre!

Agradeço especialmente as amigas Simone Simões e Keila Alves, que contribuíram imensamente com a finalização desta tese, uma por ter lido e me feito questionamentos e correções e outra por ter me ajudado na organização das imagens, além da realização do trabalho inteligente de encadernação de toda tese.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a experimentação das minhas práticas artísticas em gravura que envolvem fundamentalmente a etapa da impressão. O material estudado é a construção de livros de artista e fanzines, a partir das possibilidades de reprodução da imagem, tais como xilogravura, calcogravura, xerogravura, serigrafia, estêncil, monotipia, carimbos, gravura com uso de matrizes de plástico e outros materiais alternativos; investigar sobre diferentes tipos de impressão como, por exemplo, offset, fotocópia, transferência de imagens, gravura digital e plotagens, além de técnicas alternativas com uso de matrizes de plástico e colagens. Assim, a gravura aparece como interlocutora dos diálogos possíveis, estando no meio das experimentações através de técnicas tratadas nesta pesquisa como matrizes para reprodução e criação de novas matrizes, em um processo de idas e vindas que caminha pela diversidade de técnicas e que propõe experimentos com novas matrizes e também com técnicas tradicionais da gravura.

Palavras-Chave: Impressões; Gravura; Experimentação; Livro de artista e Fanzine.

ABSTRACT

The objective of this research is to reflect on the experimentation of my artistic practices in engraving that fundamentally involve the stage of printing. The material studied is the construction of artist's books and fanzines, from the possibilities of reproduction of the image, such as woodcut, calcogravura, xerogravura, serigrafia, stencil, monotype, stamps, engraving with the use of plastic matrices and other alternative materials; investigate different types of printing, such as, offset, photocopy, image transfer, digital engraving and plots, as well as alternative techniques using plastic matrices and collages. Therefore the engraving appears as an interlocutor of the possible dialogues, being in the middle of the experiments through techniques treated in this research as matrices for reproduction and creation of new matrices, in a process of comings and goings that walks by the diversity of techniques and that proposes experiments with new matrices and also with traditional engraving techniques.

Keywords: Impressions; Engraving; Experimentation; Book of artist and Fanzine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Palavra “Maçã” espelhada como deve ser gravada para impressão com uso de carimbo, 2018.....43
Figura 2 - Carimbos de Carmela Gross, 2010.....45
Figura 3 - Paulo Bruscky, 2017.....45
Figuras 4 e 5 - Uso de carimbos (feitos artesanalmente com EVA, madeira e borrachas) na ação do coletivo *Corpus Interatuantes*, 2014 durante o XII Festival de Artes de Goiás.....45
Figura 6 - Carimbo datador.....46
Figura 7 e 8 – Máquina de escrever *Olivetti Letttera 32*.....46
Figura 9 – Momento da impressão da marca sobre o couro do animal.....48
Figura 10 – Máquina mimeógrafo.....51
Figura 11 – Momento da impressão.....51
Figura 12 – *Fico*, fanzine produzido por Edson Rotani, 1965.....52
Figura 13 - Álbum Iron Maiden Killers, 1981.....54
Figura 14 - Álbum Black Sabbath, Born Again, 1983.....54
Figura 15 – Exemplo de figura fundo com folhas, desenho digital, 2018.....55
Figura 16 – Estêncil de Rustoff, que deixa bem marcado os pontos de conexão.....58
Figura 17 - Aplicação de um estêncil pelo artista C215.....58
Figura 18 - Técnica de *Frottage*.....60
Figuras 19 e 20 - Processo de criação tipográfica que utiliza tipos móveis (caracteres moldados com metal) organizados em uma matriz na qual é feita a composição para impressão. Cegraf-UFG......65
Figura 21– Uso da máquina Linotipo no Ateliê tipográfico do Cegraf – UFG, que utiliza máquinas tipográficas como retomada ao processo que hoje é tido como artesanal.....70
Figura 22 - Página ilustrada com o texto *O menino luxento*.....80
Figuras 23, 24 e 25 - Livro *Os três Astronautas* (1966) de Umberto Eco e ilustrado por Eugênio Carmi.....83
Figura 26 - Jornal *O popular*, capa do caderno infantil *Almanaque*, ilustração feita manualmente em 2001.....86
Figura 27 - Jornal *O popular*, página de literatura do caderno infantil *Almanaque*, ilustração digital, 2008.....86
Figuras 28 e 29 – Livro imagem *Cena de Rua* (1994) da autora Angela Lago.....88
Figuras 30, 31 e 32. - Livros imagem *Onda* (2008), *Sombra* (2009) e *Espelho* (2010) da autora Suzy Lee.....89
Figuras 33 e 34 – Páginas internas do livro *Lampião e Lancelote* (2006), do autor Fernando Vilela.....91
Figuras 35, 36 e 37 - Livro *Ismália* (2014), com ilustrações de Odilon Moraes.....91
Figuras 38 e 39 - Capa e páginas centrais do livro *O Cabêlo de Lelê*, Valéria Belém e ilustrações de Adriana Mendonça, 2005.....98
Figuras 40 e 41 – Grupo indígena *Uru-Eu-Wau-Wau.* Fotografias de Jesco Puttkamer, década de 1980, acervo IGPA, PUC-Goiás. 101
Figuras 42 e 43 - Capa e páginas centrais do livro *Entre Mundos*, Adriana Mendonça, 2005.....102
Figuras 44 e 45 - Capa e páginas centrais do livro *O Menino Uru-eu-wau-wau e a semente*, Adriana Mendonça, 2014.....102

Figuras 46 e 47 – Capa e páginas centrais do livro *Menino Arara*, Adriana Mendonça, 2014.....102
Figuras 48 – Diário visual *Terças Vermelhas*, (49cm x 30cm x 4,5cm). Capa dura revestida com tecido e protegida com folha de acetato; fitas marcadoras. 2014. Fotografia: Fábio Almeida.....107
Figuras 49 – Diário visual *Terças Vermelhas*, (49cm x 30cm x 4,5cm). Bolsos de acetato costurados para abrigar matrizes recortadas com desenho a nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.....107
Figura 50 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014.....107
Figura 51. *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014.....108
Figuras 52 e 53 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, registro de processo 2014.....109
Figuras 54 e 55 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014.....110
Figura 56 - *Terças Vermelhas*. Capa: Encadernação em capa dura e tecido, envolta em acetato e com fitas vermelhas como marcadores (49 cm x 30 cm x 4,5 cm), 2014.....112
Figura 57 - *Terças Vermelhas*. Capa dura, revestida de tecido, miolo do livro com folhas de papel vegetal e de papel sulfite vermelho fosco (49cm x 30cm x 4,5cm), 2014. Fotografia: Fábio Almeida.....112
Figuras 58 e 59 - *Livro rolo* (600cm x 30cm) criado pelo grupo *Gravare Exquis*, 2004.....114
Figura 60 - *Ripley Scroll* pergaminho feito de velino (pele de novilho), século XVI. Biblioteca Britânica.....114
Figuras 61 e 62 - *Kidai Shoran*, Pergaminho do século XIX.....114
Figura 63 – Fotografia - Pedro brincando com seu coelhinho, 2014.....118
Figura 64 - Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, Goiânia, 2014.....118
Figura 65. Fotografia – Casulo que apareceu na porta da minha casa, 2014.....119
Figura 66 e 67. *Terças Vermelhas* - Casulo e pássaro, traspostos para desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, e das sobreposições do desenho em papel vegetal para compor a página, 2014.....119
Figura 68. Insetos – aula de ilustração científica, PUC- Goiás, 2014. 119
Figura 69. *Terças Vermelhas* – presença dos insetos, e das sobreposições do desenho, nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014.....119
Figura 70 - Pedro (meu filho) brincando com panelas e leões de plástico, 2014.....120
Figuras 71 e 72 - Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014.....120
Figura 73 - Borboleta para estudo – aula de ilustração científica, PUC – Goiás, 2014.120
Figura 74 - *Terças Vermelhas* - Borboleta e outros elementos, nanquim vermelho e branco. Sobreposições de desenhos em papel vegetal para compor a página, 2014.....120
Figuras 75 e 76. *Terças Vermelhas* - Página com furos e escritos. Desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, e das sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal) para compor a página, 2014.....121
Figura 77 - *Terças Vermelhas* - Desenho em nanquim vermelho e branco, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.....123
Figura 78 - *Terças Vermelhas* - Matriz hemorrágica - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, e das sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014.....124

Figura 79 - *Terças Vermelhas* - Matriz do Segredo - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, furos e sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014.....124
Figura 80 - *Terças Vermelhas*. Matriz Voadora - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho e branco. Uso das transparências, furos e sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014.....125
Figura 81- Matriz Intestinal – estudos, 2014.....125
Figura 82 - Matriz da Culpa- estudos, 2014.....125
Figura 83 - Matriz do Medo – estudos, 2014. 125
Figura 84 - Matriz do Segredo – estudos, 2014. 125
Figura 85 - Matriz do Controle – estudos, 2014.....126
Figura 86 - Matriz do Arrependimento – estudos, 2014.....126
Figura 87 - Matriz do Sexo – estudos, 2014. 126
Figura 88 - Matriz voadora – estudos, 2014.....126
Figura 89 - *Sensus Communis*, Sheila Goloborotko, impressão de matriz de latão recortada, 1999.....127
Figura 90 – Criação de matrizes de acetato recortadas, 2014. 128
Figura 91 – Criação de matrizes de acetato recortadas, 2014.....128
Figura 92 e 93 – Matrizes de acetato recortadas (2013), reconfiguradas a partir de *Terças Vermelhas*, (2014).....128
Figura 94 – Composição para bloco narrativo, 2014.....131
Figuras 95 – Composição para bloco narrativo, 2014.....131
Figura 96 – Bloco narrativo, aplicação da resina, 2014.....131
Figura 97 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014.....131
Figura 98 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014.....131
Figura 99 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014.....131
Figuras 100, 101 e 102 – Blocos narrativos, resina e objetos de plástico e matrizes recortadas de papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.....132
Figura 103 – Bloco narrativo, desenhos sobre acetato – processo criativo de matrizes recortadas, 2016.....133
Figura 104 – Bloco narrativo, desenhos sobre acetato – processo criativo de matrizes recortadas, 2016.....133
Figura 105 – Execução de matrizes recortadas de acetato. Uso de lixa, tesoura, caneta e chapas finas de acetato, 2016.....133
Figuras 106 e 107 – Impressão das matrizes recortadas a partir dos desenhos extraídos dos Blocos narrativos, 2016.....134
Figuras 108 – Sobreposição de impressões, 2016.....134
Figuras 109 - Palimpsesto de Cícero. Biblioteca do Vaticano, Século IV.....135
Figuras 110 e 111 – Matrizes de acetato (110 cm x 22cm) recortadas ao meio (mais ou menos 55 cm x 22 cm). Novas composições, 2016.....137
Figura 112 – Borboleta - desenho do livro *Terças Vermelhas* de 2016.....140
Figura 113 – Impressão – reprodução do desenho da borboleta em matriz de acetato. Processo de Impressão, 2016.....140
Figura 114 – Impressões de um novo livro vermelho - 2016.....141
Figura 115 – Impressão – Uso de ponta seca em matriz de acetato. Processo de Impressão, 2016.....141
Figuras 116 e 117 – Impressão de novos desenhos, 2016.....142
Figuras 118 e 119 – Impressão de novos desenhos, 2016.....142

Figura 120 e 121 – Impressão, matriz de acetato, com sobreposições de variados tons de vermelho, 2016.....143
Figura 122 – Páginas narrativas - Novo livro no livro *Terças Vermelhas*, 2016.....143
Figuras 123 e 124 - Forma de cilindro em couro vermelho (14 cm de diâmetro x 22cm de altura) para abrigar o rolo de impressões sobre *Terças Vermelhas*. Encadernação de Keila Alves, 2008.....144
Figura 125 – Livro do livro *Terças Vermelhas* (1600cm x 20,5cm). Encadernação de Keila Alves, 2008.....144
Figura 126 - Livro de cintura, embrulhado para grandes viagens, 1589. Disponível em: http://www.livrosepessoas.com/tag/livros-mais-criativos-do-mundo/.....145
Figuras 127 e 128 - Impressões deixadas pela decomposição de corpos de pessoas, na maioria idosa, que depois de muito tempo são encontrados por se tratarem de pessoas que vivem sozinhas sem relações familiares ou de amigos. "A palavra "*Kodokushi*", que significa "morte solitária", é usada quando uma pessoa morreu e ninguém notou. Mas esse significado vai muito além, ele apresenta uma pista sobre a situação e econômica e social do país." (MORETO, 2016).....146
Figura 129 - Pintura de Giulio Clovio mostrando o sudário e a forma como Jesus foi envolvido, século XVI. 147
Figura 130 - Santo Sudário, data desconhecida. Cristãos acreditam que as manchas retratem sejam provenientes do corpo de Jesus Cristo.....147
Figura 131 – Figura fundo, *Vaso Rubin.* Disponível em: http://psicoativo.com/2017/01/percepcao-figura-fundo-psicologia-da-gestalt.html.....148
Figura 132 – Desenho de Joseph Jastrow (1863-1944).....148
Figura 133 - *Livro das manchas espelhadas*. Capa: Serigrafia sobre tecido (77 cm x 30 cm), 2014 a 2017.....149
Figuras 134 a 135 - *Livro das manchas espelhadas*. Impressão com manchas de tinta à óleo sobre papel algodão.....150
Figura 136 - *Rosette*, Victor Hugo, 1856.....151
Figura 137 - *Octupus with the initials VH*, Victor Hugo, 1866. Nanquim sobre papel (35, 7 x 25, 9 cm). Biblioteca Nacional de Paris, França.....151
Figura 138 - Museu Andy Warhol, exposição *As Manchas do Esquecimento*. A esquerda, trabalho de Andy Warhol, *Rorschach*, 1984. A direita, trabalho de José Rufino, *Substância* (serie), 2010.....152
Figura 139 - *Livro das manchas espelhadas*. Desenhos com imagens retiradas das manchas.....154
Figura 140 - *Livro das manchas espelhadas*. Impressão em serigrafia sobre manchas de óleo.....154
Figuras 141 e 142 – Paisagens de Alexandre Cozens, 1785.....155
Figura 143 – *Klecksographie*, Justinius Kerner, nanquim sobre papel,1890.....156
Figura 144 – Desenho de Justinius Kerner, técnica mista 1890.....156
Figura 145 - Livro *Espelhação.* Capa: Serigrafia sobre linho (66cm x 33cm), 2014 a 2017.....145
Figuras 146 e 147 - Livro *Espelhação*, impressão de monotipias (duplatipias) com canetas hidrográficas.....159
Figura 148 - Livro *Espelhação*, impressão de monotipias (duplatipias) com tinta à óleo.....159
Figuras 149 e 150 - Livro *Espelhação*, impressão de monotipias (duplatipias) com crochê de fio de cobre.....160
Figura 151 - Livro *Espelhação*, matriz recortada, furada e riscada com ponta seca. 161

Figura 152 - Livro *Espelhação*, impressão de matriz recortada, furada e riscada com ponta seca sobre papel algodão.....161
Figura 153 - Livro *Misturada*. Capa: Serigrafia sobre colagem e tecido de algodão (35cm x 56cm), 2014 a 2017.....163
Figura 154 - Livro *Juntamentos*. Capa: Serigrafia sobre tecido de algodão (39cm x 56cm), 2014 a 2017.....163
Figura 155 - Livro *Transplant*. Capa: Serigrafia sobre linho (41cm x 59cm), 2014 a 2017.....163
Figuras 156 e 157 – Diferentes combinações para páginas dos fanzines, 2014 a 2017.....169
Figuras 158 e 159 - Paulo Bruscky e Daniel Santiago *Outra Pedra de Rosetta*, 1974.....170
Figura 160 - Paulo Bruscky, *Parlavra (Word/worm)* (10 1/8 x 8 x 2 1/8), 1992.....171
Figura 161 - Paulo Bruscky, *Xerografia*, 1979.....171
Figura 162 - Paulo Bruscky, *Em Branco*, Carimbos.....171
Figura 163 - Paulo Bruscky, *It is a drug (45*,5cm x 33cm x 18 cm), Assemblage 1971/2004.....171
Figura 164 - Marcel Duchamp *Readymade infeliz*,1919. 175
Figuras 165 e 166 - Marcel Duchamp, *Ubu Roi* (1934-35) e *Hebdomeros* (1929).....175
Figura 167 – *Favor tocar*, Marcel Duchamp, 1915-23.....175
Figura 168 - *Caixa verde*, Marcel Duchamp, 1934.....175
Figura 169– O Grande Vidro, Marcel Duchamp, 1912-1923.....175
Figura 170 – *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, Marcel Duchamp, 1915-23.....170
Figura 171 - *Mirthday Man*, Robert Rauschenberg, pintura, 1997. 180
Figura 172 - Robert Rauschenberg, serigrafia.....180
Figura 173 - Livro *Misturada*. Capa e páginas internas (35cm x 56cm), técnica mista (serigrafia, colagem e pintura) 2014 a 2017.....184
Figura 174 - Livro *Juntamentos*. Capa e páginas internas (35cm x 56cm), técnica mista (serigrafia, ponta seca, colagem e pintura) 2014 a 2017.....189
Figuras 175 e 176. - Livro *Juntamentos*. Desenhos a partir das páginas iniciais, nanquim sobre papel vegetal (35cm x 56cm), 2014 a 2017.....190
Figura 177 - Livro *Transplant*. Capa e páginas internas (41cm x 59cm), técnica mista (aquarela, impressões com serigrafia, ponta seca, carimbos e marcas de gado) 2014 a 2017.....191
Figura 178 - Livro *Transplant*. Páginas internas (41cm x 59cm), técnica mista (aquarela, impressões com serigrafia, ponta seca, carimbos e marcas de gado) 2014 a 2017.....192
Figura 179 - Livro *Transplant*. Páginas internas (41cm x 59cm), técnica mista (impressões com uso de acetato recortado sobre papel furado, impressão com fios de cobre e ponta seca) 2014 a 2017.....192
Figura 180 - *Livro das cobras gravadas*. Capa: Serigrafia sobre tecido de algodão e colagem com ecdise de cobra cascavel (71 cm x 31 cm), 2014 a 2017.....196
Figura 181 – Menina com cobra, fotografia (sem data).....198
Figura 182 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil e colagem com fotocópias (71 cm x 31 cm), 2014 a 2017.....198
Figura 183 - *Atlas Mnemosyne,* 1924.....199
Figura 184 - *Atlas Mnemosyne, prancha 39, década de* 1920.....199
Figura 185 - *Livro das cobras gravadas*. Preparação de uma matriz: desenho em ponta seca sobre acetato com uso de impressão fotográfica de uma cobra, 2016.....201

Figura 186 - *Livro das cobras gravadas*. Impressão em côncavo (ponta seca sobre acetato), 2016.....201
Figura 187 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil e carimbo, 2014 a 2017.....202
Figura 188 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil, carimbo, monotipia, adesivos a partir de imagens do processo, 2014 a 2017.....202
Figuras 189 e 190 - *Serpentes*, John Stidworthv. Ilustração científica que mostra o processo de ecdise em serpentes, 2011.....203
Figura 191 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, escrita com lápis 6B e colagem com ecdise de cobra, 2014 a 2017.....204
Figura 192 - Anônimo norte-americano, Índio hopi durante o ritual da serpente, 1924.....205
Figura 193 - Laocoonte e seus filhos, c. 50 d.C., mármore. Roma: Museu do Vaticano. 205
Figura 194 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil: impressão e matriz, 2014 a 2017.....206
Figura 195 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas (detalhe), texto escrito com lápis 6B.....207
Figura 196 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas (detalhe), impressões com matrizes de cobre (água-forte).....208
Figuras 197 a 200 – Processo de preparo de matrizes de cobre para impressão em côncavo (água-forte e água -tinta).....209
Figura 201 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....211
Figura 202 – Livro *Emaranhados*. Capa com papel acobreado (32cm x 25cm x 3cm) 2017. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....211
Figura 203 – Série *Acobreados* - Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....211
Figura 204 – Série *Acobreados* - Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....217
Figuras 205 a 207 – Série *Acobreados* - Processo de preparo de matrizes de cobre (14, 8cm x 21cm) para impressão em côncavo (água-forte).....217
Figura 208 – Livro da Série acobreados (21cm x 25cm x 2cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....219
Figuras 209 e 210 – Livro da Série acobreados (26cm x 33cm x 1cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem com couro falso e ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....219
Figuras 211e 212 – Livro da Série acobreados (26cm x 21 cm x 4cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....219
Figuras 213 – Livro da Série acobreados (11cm x 5,5cm x 1,5cm), gravura em metal, capa dura revestida com couro falso e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....220
Figura 214 - Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm), gravura em metal. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....220
Figuras 215 e 216 – Estudos em cadernos de artista, 2012.....222
Figura 217 – Cabeças de biscuit envoltas em fios de cobre, 2014.....223
Figura 218 – Cabeças de biscuit envoltas em fios de cobre, em resina, 2014.....223

Figura 219 – Matrizes de cobre, desenhos a partir dos objetos de resina para o livro *A dona das cabeças* (tamanho 19cm x 29cm), 2015. Fotografia: Simone Simões.....224
Figura 220 – Matrizes de cobre para o livro *A dona das cabeças*, Buril, ponta seca e água-forte, 2015. Fotografia: Simone Simões.....224
Figura 221 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....225
Figura 222 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.....225
Figura 223 e 224 – Livro *Emaranhados*, fios de cobre e impressão de matriz de acetato com ponta seca sobre papel de algodão (32cm x 25cm x 3cm) 2017.....226
Figuras 225 e 226 – Livro *Emaranhados*, fios de cobre e impressão de matriz de acetato com ponta seca sobre papel de algodão (32cm x 25cm x 3cm) 2017.....227
Figura - 227 – Matrizes dos fanzines poéticos *Zinesthesis*, desenvolvidos durante a pesquisa de doutorado. Fotografia: Fábio Almeida.....230
Figura 228 - Fanzines de autores como Alda Alexandre, Ilda Santa Fé, Mariana Brandão, Gabriel Pacheco, Matheus Moura, JP, Gazzy Andraus, Edgar Franco e Leo Pimentel. Fotografia: Fábio Almeida.....233
Figuras 229 a 231 - Biografic zine - Prof. Elydio; Biograic zine – Gazy; Biografic Zine - Maria Helena Negreiros.....234
Figura 232 – *Estazine*, Adriana Mendonça; *Narrazine*, Laricy Venditti; *Bolezine*, Núbia Amorim, 2013.....236
Figuras 233 e 234 – Desenhos, caneta nanquim, 2004 a 2009.....237
Figuras 235 e 236 – Desenhos (231cm x 113cm), nanquim e aquarela sobre papel algodão, 2005.....238
Figura 237 – Preimeiros desenhos e pinturas digitais, 2008.....238
Figura 238 – Matrizes dos nove primeiros *Zinesthesis* (2013 a 2017): *Zinesthesis 1 - O reino das capas protetoras*; *Zinesthesis 2 - O canal do submundo*; *Zinesthesis 3 - Chiqueirinho de madeira*; *Zinesthesis 4 - Ameaça dos lobos; Zinesthesis 5 - O espelho da deformação*; *Zinesthesis 6 - Decalcadas na parede*; *Zinesthesis 7- Mãos espinhosas*; *Zinesthesis 8 - Beija-flor desgovernado* e *Zinesthesis 9 - A chegada da menina duplex.* Fotografia: Adriana Mendonça.....239
Figuras 239 e 240 – Capa do livro *A Mão Esquerda de Vênus* e páginas internas do livro, da autora Fernanda Young, Editora Globo Livros, 2016.....244
Figuras 241 e 242 – Capa e páginas internas do livro *O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo*, Editora José Olympio, 2015.....244
Figuras 243 – Matrizes de cobre, gravada com a capa do livro *Canções da Inocência* de William Blake.....247
Figura 244 – Impressão da capa do livro *Canções da Inocência* de William Blake.....247
Figura 245 – Capa finalizada com pintura do livro *Canções da Inocência* de William Blake.....247
Figura 246 – Matrizes de cobre gravadas com a técnica de relevo no metal, utilizada por William Blake.....248
Figuras 247 a 250 – Fanzines do coletivo Gravare Exquis, 2016.....252
Figura 251 – Painel com ampliação das páginas dos fanzines (4,392cm x 2,523cm), plotagem. Coletivo Gravare Exquis, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.....252
Figura 252 – Fanzines poéticos, *Zinesthesis* (cópias): *Decalcadas na parede*; *Ameaça dos lobos*; *Chiqueirinho de madeira*; *O espelho da deformação*; *O canal do submundo*; *O reino das capas protetoras*; *Mãos espinhosas*; *Beija-flor desgovernado*; *A chegada da menina duplex*; *Ikú; Habitat* e *Tigre.* 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.....263

253 – Cópias dos nove primeiros *Zinesthesis*, 2013 a 2018.....266
254 – Originais (matrizes) e cópias dos *Zinesthesis Habitat, Ikú* e *Tigre*.....266
Figura 255 – *Zinesthesis 1: O reino das capas protetoras* - Matriz da Capa, desenho em papel de algodão *montval* (300g/m^2) colagem e carimbos tipográficos; cópia em xerox sobre papel colorido. Papel no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobradas ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....268
Figuras 256 e 257 - *Zinesthesis 1: O reino das capas protetoras* - matrizes de páginas do miolo – desenho, carimbo e transferência (com tiner) sobre papel; desenho, escrita com gabaritos tipográficos, impressão de matriz de papelão recortada e desenhada com cola, carimbo e colagem sobre papel no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrados ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....268
Figura 258 - *ZineSthesis 2: O canal do submundo* - Matriz da Capa (desenho e transferência de tatuagem adesiva em papel de algodão dobrado na vertical), 2013 a 2017.....269
Figura 259 a 261- *Zinesthesis* 2: O canal do submundo - Matrizes de páginas do miolo, impressão de matriz de papelão desenhado com cola colorida e carimbos; desenho e colagem; impressão de matriz de acetato recortada e furada, desenho e colagem sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2) formato A3 (29,7cm x 42 cm), dobrados na vertical, 2013 a 2017.....269
Figura 262 - *ZineSthesis 3: Chiqueirinho de madeira* - Matriz da capa, carimbos tipográficos e monotipia com cola colorida sobre papel de algodão. Tamanho A3 (29,7 cm x 42 cm), dobradas ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....271
Figura 263 a 265 - *Zinesthesis 3: Chiqueirinho de madeira* - Matriz de páginas centrais – impressão de recorte de papel alumínio; monotipia com tinta a óleo; fotocópia e interferência com caneta sobre papel vegetal, 2013 a 2017.....271
Figura 266 - *Zinesthesis 4: Ameaça dos lobos*.....272
Matriz de capa – Gabarito tipográfico, desenho com carvão, caneta e pastel oleoso sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical e fotocópias em papel colorido, 2013 a 2017.
Figuras 267 a 269 - *Zinesthesis 3: Ameaça dos lobos*.....272
Matrizes de páginas do miolo – desenho com carvão, caneta e pastel; desenho com gabaritos de arquitetura, desenho com caneta nanquim e grafite; impressão de matriz de acetato, desenho com gabaritos de arquitetura, desenho com caneta nanquim e grafite sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.
Figura 270 - *Zinesthesis 5: O espelho da deformação* - Matriz da capa – desenho, transferência de tatuagem temporária e carimbos tipográficos sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical; Fotocópia sobre papel colorido, 2013 a 2017.....274
Figura 271 a 273 - *Zinesthesis 5: O espelho da deformação* - Fotocópia e marcadores de páginas com cordão e bichos de plástico; *desenho* com gabarito tipográfico com papel vegetal, uso de carimbos e gabaritos para a escrita e caneta; impressão de matriz de acetato recortado, carimbo tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....274
Figura 274- *Zinesthesis 6: Decalcadas na parede* - Matriz de capa – Impressão de matriz de acetato recortado, ponta seca e carimbos tipográficos sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), 2013 a 2017.....275
Figura 275 a 277 - *Zinesthesis 6: Decalcadas na parede* - Matriz de página do miolo – Desenho com caneta nanquim, monotipia com tinta a óleo; transferência com tatuagem

permanente, desenho com caneta nanquim; desenho com caneta nanquim, impressão com matriz de acetato recortada e ponta seca sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....275
Figura 278. - Fotografia de Luiz Alfredo (década de 1960), publicada no Livro *Holocausto Brasileiro* de Daniela Arbex.....276
Figura 279 - *Zinesthesis 7: Mãos Espinhosas* - Matriz de capa – Colagem e serigrafia sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....277
Figura 280- *Zinesthesis 7: Mãos Espinhosas* - Matrizes de páginas do miolo – Colagem e impressão com fios de cobre sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....277
Figura 281 – *Zinesthesis 8: Beija-flor desgovernado* - Matriz da capa– Serigrafia, sobreposição de desenhos transferidos com papel carbono colorido, colagem, serigrafia e carimbo tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), 2013 a 2017.....278
Figura 282 – *Zinesthesis 8: Beija-flor desgovernado* - Matrizes de páginas do miolo – Gabarito tipográfico, colagem, monotipia, e impressão com matriz de acetato recortado sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....278
Figura 283 – *Zinesthesis 9: A chegada da menina duplex* - Matriz de capa – colagem sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....279
Figura 284 a 286– *Zinesthesis 9: A chegada da menina duplex* - Matriz de página do miolo – Impressão com matrizes de fios de cobre, colagem e gabarito de tipografia; colagem; transferência de tatuagem temporária e gabarito tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017.....279
Figura 287 – *Zinesthesis Ikú*, *Habitat* e *Tigre: Impressões em papel colorido.* A4 (21cm x 29,7cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2017.....280
Figura 288 – *Zinesthesis Ikú* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com xerox, jornal, revista e adesivos, 2017.....281
Figura 289 – Zinesthesis Ikú - Cópias – capa com papel colorido e impressões em serigrafia; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, em anexo pôster impresso em serigrafia sobreposto com carimbos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.....281
Figuras 290 e 291 – *Zinesthesis Ikú* – Cópias em plotter no tamanho A1 (59,4 x 84,1) para realização de um fanzine gigante colado em forma de painel. Adriana Mendonça.....282
Figura 292 – *Zinesthesis Ikú* - Cópias – capa com papel colorido e impressões em serigrafia; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, em anexo pôster impresso em serigrafia sobreposto com carimbos, 2017.....282
Figura 293. – *Zinesthesis Habitat* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, xilogravura, impressão com fios de cobre, tatuagem de brinquedo, aquarela, monotipia com tinta à óleo, transferência de imagem com tiner, desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com xerox, fotografia, jornal, revista e adesivos, 2017.....285

Figura 294.– *Zinesthesis Habitat* - Cópias – capa com papel colorido e impressões de carimbos coberta por xerox; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, 2017.....285
Figura 295 – Estudos para O Tigre, de William Blake, Londres, Livraria Britânica.....286
Figura 296 – Publicação original de O tigre, 1794.....286
Figura 297 – *Zinesthesis Tigre* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, tatuagem de brinquedo, aquarela, monotipia com tinta à óleo, transferência de imagem com tiner, desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com fotografias, xerox, jornal, revista e adesivos, 2017.....287
Figura 298 – *Zinesthesis Tigre* - Cópias – capa com papel colorido e impressões em serigrafia; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, em anexo pôster impresso em serigrafia sobreposto com carimbos, 2017.....287
Figura 299 e 300 - Fanzines na sala de aula. Produção dos alunos na disciplina de Ilustração Básica do curso de Design, Puc-Goiás. 2017.....288

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....21

1 – IMPRESSÕES.....42
1.1 – As maçãs.....44
1.2 – As marcas.....49
1.3 – As provas.....51
1.4 – Os moldes.....54
1.5 – Os riscos, as *frottages* e as tatuagens de brinquedo.....59
1.6 – A redação.....61
1.6.1– A multiplicação.....64
1.6.2 – O relevo.....64
1.6.3 – O plano e o cilindro.....70
1.6.4 – As colagens.....74
1.6.5 – O laboratório de imprimir impressões.....76
1.7 – Os companheiros.....78
1.7.1 – A ilustração como livro.....91
1.7.2 - A fusão.....94
1.8 – O livro imagem.....97

2 - TERÇAS VERMELHAS 102
2.1 – É um diário visual, um livro de artista ou um livro funcional? 103
2.2 – Camadas do passado presentes no cotidiano.....113
2.3 – Transparências e recortes.....119
2.4 – O livro suscitando recortes e outros livros.....122
2.5 – Mergulho na transparência – blocos narrativos.....125
2.6 – Um livro surge no livro.....130

3 - ESPELHOS DAS IMPRESSÕES.....141
3.1 - Livro das manchas espelhadas.....144
3.2 - Livro Espelhação.....152
3.3 – Desenho inevitável.....156

4 - MISTURADA, JUNTAMENTOS E TRANSPLANT 158
4.1 –Juntar, misturar, transplantar nos arquivos, nas combinações, nas montagens e nos palimpsestos.....160
4.1.1 - Entre arquivos e combinações.....161
4.1.2 - Deslocamentos em *assemblages*, *readymades* e alegorias.....166
4.1.3 – Ser joia ou ser múltiplo: o livro como gravura.....172
4.1.4 – Ser palimpsesto: O livro como (re)gravura.....173
4.2 – Os livros 176
4.2.1 – Livro Misturada.....178
4.2.2 – Livro Juntamentos.....182
4.2.3 - Livro Transplant.....184
4.3 – Livro de artista: espaço de misturas caóticas.....186

5 - LIVRO DAS COBRAS GRAVADAS.....188
5.1 - Histórias de cobras.....189

5.2 – O atlas das cobras.....190
5.3 – O serpentário.....195
5.4 - Pensar como um ninho de cobras.....197
5.5 – Sobre as cobras impressas.....198

6 - O COBRE DEIXA IMPRESSÕES NO LIVRO.....202
6.1 – O cobre perdido.....205
6.2 - O papel da impressão.....207
6.3 - Livros *Acobreados*.....210
6.4 - Livro *A dona da cabeças*.....213
6.5 – Livro *Emaranhados*.....219

7 – FANZINE: "FAÇA VOCÊ MESMO!".....220
7.1 – Por uma geografia anárquica no papel.....222
7.2 – Dos rabiscos iniciais à poética dos *ZineSthesis*.....226
7.3 – Fanzines: traçados da contramão.....233
7.4 – O dinossauro vive! A pulsação da gravura no presente.....241
7.5 – *Zinesthesis*: espaço de sentir os trajetos do coração.....245
7.6 - Matriz da vida - duplicações, repetições, multiplicações, clonagens, reproduções.....247
7.7 – E a vida explode!.....250

8 - IDAS E VINDAS DEPOIS DA EXPLOSÃO: A PRODUÇÃO DOS *ZINESTHESIS*.....252
8.1 – *Zinesthesis*.....257
8.1.1 - O reino das capas protetoras.....257
8.1.2 - O canal do submundo.....259
8.1.3 - Chiqueirinho de madeira.....260
8.1.4 - Ameaça dos lobos.....262
8.1.5 - O espelho da deformação.....263
8.1.6 – Decalcadas na parede.....264
8.1.7 - Mãos espinhosas.....266
8.1.8 - Beija-flor desgovernado.....267
8.1.9 - A chegada da menina duplex.....268
8.2 – *Zinesthesis* Ikú, Habitat e Tigre.....270
8.2.1 – Ikú.....271
8.2.2 – Habitat.....273
8.2.3 – Tigre.....276
8.3 – Fanzines: de volta à sala de aula.....278

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....281

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....288

ANEXOS.....303

INTRODUÇÃO

Entrando no livro das impressões

O que tem na capa de um livro? A proteção e o convite para conhecer as impressões que alguém deixou registrado ali?

Se passo a capa, vou ganhando intimidade, primeiro com a guarda, que protege, depois com as orelhas à vista para que um breve cochicho aconteça. Logo um rosto aparece de frente para mim. Informações na ficha catalográfica, quero saber quem se imprimiu ali. Para minha família! De quem é essa cabeça? O corpo vai se desnudando no conteúdo, no miolo, vou folheando as folhas que antes eram de papiro. Prazer em conhecer! Posso amar ou odiar aqui. Esse volume pode ser meu. Se adquiro mais intimidade, posso abraçá-lo e pressioná-lo contra meu peito. Se paguei por ele, vou levá-lo, se não, quero roubá-lo. É assim que me aproximo de um livro, às vezes mais afoita e ansiosa, às vezes mais serena ou até mesmo indisposta.

O livro de artista não é meu. Ambiciono entrar nele e mudar as coisas de lugar: colar, dobrar, riscar e principalmente imprimir. Deixar marcas de pegadas, imprimir digitais no manuseio. Ele continua não sendo meu, ele está em mim. É performático, só acontece se eu estiver ali para ser ele, uma fusão. Um livro para se suspeitar!

Longe de ser ensimesmado, só existe se existirem os outros livros do mundo. Nele medusas com suas perucas de cobras caminham por seu espaço, enquanto um violento e fascista super-herói sobrevoa seu céu ao lado de pterodátilos.

Como em sonhos, gorilas são menores do que os micos, uma baleia fica encalhada em um aquário sem noção de dimensões, e um gato nunca cai em pé. Nele serpentes enroscam, apertam, deixam seus venenos. “Picassos” e “Goyas” multiplicam-se, nem são tão valiosos pois viram fotocópias e todos podem tê-los.

Esse livro é a marca em forma de cicatriz. Lá, crianças criam aberturas que se imprimem e suas sombras são impressas na memória.

Afinal, o que tenho aqui é uma tese, um diário, um fanzine ou um livro? Eu vejo um livro poesia, uma escultura de inserções, onde posso multiplicar corrosões.

Livro, qual o seu DNA? Qual sua MATRIZ?

Esse livro é a IMPRESSÃO!

Entrando nos livros de artista - Entrando nos fanzines

A pesquisa apresentada aqui tem como tema *Impressões: experimentação com gravura em livros de artista e fanzines*. A minha análise se deu a partir dos processos e de resultados que esses processos apresentam como algo inacabado sujeito à modificações e sobreposições de novas experimentações. Não houve a preocupação de produzir uma "obra de arte" acabada.

Embora eu tenha buscado conhecimentos técnicos tradicionais da gravura[1] (xilogravura, calcogravura e litogravura) para a realização da pesquisa, considerei aberturas à novos procedimentos e tecnologias como alargamentos contemporâneos (RESENDE, 2000) que têm a técnica como aliada de concepções poéticas, sendo esta, importante no estabelecimento dos diálogos do processo de investigação/criação.

Dentre os procedimentos em gravura, a impressão[2] foi pensada na pesquisa como ponto principal, aqui imprimir é: surpreender e deixar surpreender-se; registrar marcas e cicatrizes e impressionar-se.

Para além das questões relativas ao uso das técnicas de gravura que as palavras "*impressões*" e "*experimentação"* indicam, cabe aqui, primeiramente, algumas definições que sinalizaram para aproximações entre "fanzine" e "livro de artista", sabendo-se que ambos são termos recentes, surgidos na segunda metade do século passado, com aberturas abrangentes, sujeitos a novas significações e assimilações em seus diferentes contextos, porém com expressivas identificações entre eles.

O que é um livro de artista? O que é um fanzine? Algumas observações sobre o que é este ou aquele, me faz achar mais conveniente falar da emergência conceitual que imediatamente me remete a esses dois termos. Ambos são elementos capazes de evoluírem-se em direção às "suas maleabilidades esculturais", se diversificando e se modificando em suas formas, conteúdos e construções. E abrindo novas ramificações para suas construções.

Para o livro de artista seria mais fácil perguntar: *O que não é um livro de artista?* Poderíamos dizer que não são os livros "funcionais" – livros previsíveis-, pois sabemos o que vamos encontrar ali, como os livros que são suportes para textos literários, científicos, quadrinhos e dicionários, enciclopédias, revistas, etc. (DERDYK, 2013). o que não significa que não possa

[1] Gravura como técnica é definida a partir de seus procedimentos: gravar uma matriz, entintar e imprimir, sendo que a palavra pode significar tanto o fazer como o resultado da impressão. Na arte contemporânea, esta palavra apresenta conceitos e não pode ser unicamente definida pela técnica.

[2] A palavra impressão é abordada na pesquisa com diversos significados, desde a questão da geração de cópias na reprodução de uma matriz, sendo uma etapa da gravura como técnica, até a impressão como ideia, lembrança, sentimento, etc.

existir um livro de artista com informações contidas em um atlas por exemplo, ou que se "apodere" ser um livro de artista. O livro de artista se abre as experiências e propõe a atuação do leitor. Edith Derdyk (2013) explicita de uma forma poética a relação livro "funcional" e livro de artista:

> No livro "funcional", o suporte é um contêiner isento, ausente em si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários, diferentemente do *livro de artista* cujo suporte é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim o tal "suporte" deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas, "quase cinema" um campo de aterrisagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética." (DERDYK, 2013, p.12).

O livro de artista não é um portfólio de artista, ou sobre a obra de um artista, embora. Paulo Silveira (2013), expõe como sendo ainda um conceito problemático, o livro de artista, pois, "põe em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, além de envolver outras espacialidades, com estética, literatura, biblioteconomia e comunicação"[3] (SILVEIRA, 2013), considerando que a categoria livro de artista é "uma categoria mestiça, instaurada a *posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por suas técnicas. Ela abarca desde o livro até o não livro."[4]

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2012), em seu texto *Palavras e imagens em livros de artista*, fez um breve apanhado de manifestações históricas relativas ao livro de artista no Brasil e em outras partes do mundo, tentarei aqui, reproduzir, de forma sucinta, a contextualização feita pela autora, ela afirma que podemos retroceder indefinidamente no tempo em busca da origem do livro de artista aponta para os *livres de peinters*[5](meados de 1980) como um marco precursor do livro de artista no século XX. Retoma, a obra *A Caixa Verde* (1934), de Marcel Duchamp. Dentre os apontamentos feitos pela autora, temos no Brasil, *Feuilles de Rote (1924),* livro de Blaise Cendras, e *Pau Brasil* (1924-25), livro de poesias de Oswald de Andrade, ambos com desenhos de Tarsila do Amaral. (VENEROSO, 2012, p. 86).

Outro ponto importante apontado pela autora, foi a obra do poeta francês Stéphane Mallarmé, que revolucionou a relação texto e imagem no século XX, e consequentemente a poesia dos concretos e neoconcretos brasileiros, "isso se dá a partir da maneira como esse autor

[3]Frase retirada da seleção de frases sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).
[4] idem
[5] Livros feitos por artistas em colaboração com poetas, em meados de 1890. Exemplo: *Le Corbeau*, de Edgar Allan Poe, traduzido por Stéphane Mallarmé e ilustrado por Édouard Manet. (VENEROSO, 2012, p. 86).

dispõe as palavras na página, explorando os brancos, os intervalos, como significantes, que são parte integrante do texto." Assim, o livro *A Ave* (1954) de Wlademir dias Pinto é uma obra citada como precursora de livros de artista a nível mundial. É, também de forte influência no Brasil, *Poemobiles* (1974) de Júlio Plaza e Augusto de Campos. (VENEROSO, p.88). Com a experiência neoconcreta o livro é visto como uma estrutura maleável, sendo construído a partir da interação com o leitor, dando a este o aspecto escultórico. (VENEROSO, 2012, p.90).

A autora analisa que no Brasil o livro de artista tem uma matriz tridimensional concretista que aponta para explorações do livro objeto por vários artistas, de forma que, considera que, no Brasil, o livro de artista nasce como uma fusão entre o trabalho do poeta e do artista. A partir da década de 1960 surgem quase simultaneamente poesia visual, livro de artista e arte postal (VENEROSO, 2012, p.91), dentre os artistas emergentes nessa época, destaco o trabalho de Paulo Bruscky que desde a década de 1960 vem construindo uma espécie de biblioteca de livros de artista, a partir de sua própria produção que é contestatória, política e experimental, sua obra exerceu grande influência na minha construção poética de livros de artista e fanzines poéticos em vários momentos desta pesquisa.

Veneroso (2012, p.93) destaca, também, o livro de artista feito em edição, através do uso do *offset*, que possibilita tiragens e barateamento da produção, a partir dos anos 1960/70, e logo depois, ela constata que houve uma "expressiva hibridização do livro. Há o arrefecimento da ênfase conceitual e o surgimento de uma tendência com relação aos livros únicos, artesanais, como uma reação às edições produzidas em massa das gerações anteriores, além da exploração do livro-objeto ou livro-escultura."

> A partir das décadas de 1990 e 2000 nota-se que alguns temas são recorrentes nos livros de artista, como a memória, o livro documental, seja ele ficcional ou não, o livro-objeto, o livro de artista que dialoga com literatura, livros que exploram formatos diferentes do códex e materiais efêmeros, entre outros. Nota-se atualmente uma ênfase em livros de artistas editados e em direção a um livro expandido. (VENEROSO, 2012, p.95).

Com relação ao livro editado e feito com grande tiragem, a autora tem como destaque *Velázquez* (1996), de Waltércio Caldas, que de forma crítica "subverte o livro sobre um artista, transformando-o em um livro de artista, através de suas manipulações da imagem e da palavra." (VENEROSO, 2012, p.96).

No tema aqui apresentado, desenvolvo os fanzines a partir de intersecções e aproximações com o fanzine, entendendo que o termo "livro de artista" abarca acepções específicas como livro-

objeto, livro-escultura, livro-obra, cadernos de artista, diário de artista, etc. O "fanzine"[6], por sua vez, assimila várias designações e por causa disso a palavra, que já é um neologismo, está apta a aderir novos vocábulos em seu corpo como por exemplo nas palavras Biograficzine, Estazine, Bolezine, Narrazine, além de aceitar parcerias nas expressões: fanzine poético, fanzine de artista, fanzine de pintor, fanzine de gravador[7], zine de artista, zineira, zinesthesis, zine das moças, dentre outros.

Digamos que a palavra "fanzine" está para o "livro" como o "fanzine poético" está para o "livro de artista", por isso considerei que durante a pesquisa, caminhei pelas vias do termo "fanzine poético" e do "livro de artista", entretanto, com as singularidades próprias de cada um deles, nesse percurso.

Márcio Sno (2015, p.23) afirma que a palavra "zine", tem significados diferentes da palavra "fanzine", sendo que, esta é negada por alguns zineiros por causa da etimologia da palavra - *fanatic* e *magazine* -, segundo ele, "os zines têm a liberdade para abordar diversos assuntos, inclusive divulgar trabalhos inéditos e autorais, logo, a partícula "fan" cai por terra." Sendo que na américa latina em geral, essas diferenciações quase não aparecem. (SNO, 2015, p.23). Além do fanzine, do zine "ainda há as "publicações alternativas", "que são aqueles lançamentos que são "muito profissionais" para serem chamados de zines e "pouco comerciais" para receberem a chancela de revista." (SNO, 2015, p.23).

Eu escolhi usar a palavra "fanzine" porque vejo que o sentido da etimologia da palavra foi se perdendo diante das aberturas que o "fazer fanzines" trazem. Como é característico das transformações da língua (portuguesa), quando integra uma palavra estrangeira, esse contato lhe dá aspectos próprios, de acordo com a cultura e suas mutações naturais.

Mas, *O que realmente é um fanzine?* Da mesma forma que procurei responder sobre o que é um livro de artista, vejo que esta é outra pergunta que não se responde com delimitações de terrenos, sendo o fanzine, uma publicação alternativa e independente que cada vez mais diversifica sua forma e seu conteúdo, ampliando e ressignificando suas possibilidades de atuação, se enquadrando em categorias "mestiças" ou "hibridas" assim como o livro.

Diante de extensa produção de fanzines na atualidade e poucas publicações teóricas acerca destes, o autor Henrique Magalhães é referência para a maior parte dos textos de autores

[6] O próprio termo fanzine é um neologismo formado pela contração de fanatic e magazine, do inglês, de onde derivam zine, como abreviatura do termo; zinar, para a ação de se fazer o fanzine; zineiro ou fanzineiro, para o sujeito da ação; fanzinagem e fanedição, como a atividade de edição dos fanzines. Por analogia, fanzinoteca vem a dessa palavra ser uma biblioteca de fanzines. (MAGALHÃES, 2007, p. 105).

[7] A minha prática de fazer fanzines utilizando técnicas de gravura resultam em fanzines de gravador, porém, eles foram designados nesse trabalho pelo neologismo *Zinesthesis*.

brasileiros que tive acesso, neles encontrei a citação da seguinte definição da palavra “fanzine”, a qual foi publicada em 1993, na famosa coleção primeiros passos da editora brasiliense:

> O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editada e produzida por indivíduos, grupos ou fãs-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre um único tema.
> (...). **Os fanzines são veículos amplamente livres de censura. Neles seus autores divulgam o que querem, pois não estão preocupados com grandes tiragens, nem com lucro;** portanto, sem as amarras do mercado editorial e de vendagens crescentes. (MAGALHÃES, 1993, p. 9-10). (grifos meus).

Em 2007, no texto *Fanzine: comunicação popular e resistência cultural*, o autor contextualiza novamente a questão dos fanzines:

> Publicações amadoras produzidas por fãs e dirigida a fãs de expressões artísticas, os fanzines surgiram nos Estados Unidos na década de 1930 com os autores de ficção científica. Esse tipo de revista artesanal ou semiprofissional representava a única possibilidade para os jovens autores veicularem seus trabalhos, que se tratavam de um gênero ainda considerado como literatura. Foi com esse caráter de resistência e inovação que os fanzines se firmaram e se difundiram pelo mundo. De pequenas revistas baratas que serviram de **suporte a experimentações artísticas, analisando os diversos aspectos das artes de forma crítica e independente**. (MAGALHÃES, 2007, p.102). (grifos meus).

Essa definição foi, desde o início da pesquisa, desencadeadora do meu maior interesse pelo fanzine, principalmente com relação ao trecho grifado por mim, onde o autor aponta para a questão das “experimentações artísticas”, e creio que no decorrer da pesquisa isso foi se transformando, pois, busquei neste, aproximações com os livros de artista. Sendo assim, o fanzine foi deixando de ser “suporte a experimentações” para se transformar na própria experimentação e por meio deles pude analisar com mais profundidade o meu próprio processo de criação artística.

Henrique Magalhães (2015), no prefácio do livro de Márcio Sno: *O universo paralelo dos zines* nos chama a atenção para as mudanças dos fanzines nos últimos anos, que segundo ele, estas mudanças são a própria natureza dessas publicações. Ele alega, também, que os fanzines vêm da necessidade de ter voz e afirmação identitária, sendo “publicações rebeldes em seu microcosmos, mas tão avassaladoras na construção de culturas autênticas e experimentais.” Na atmosfera dos fanzines, a palavra experimentação, vai muito além da ideia de investigação de técnicas expressivas (pintura, desenho, gravura, colagem, escrita de textos, etc.), pois abarca as

inovações, rebeldias, transformações, contestações, subversões, comunhão de interesses afins e aproximações afetivas.

Como em um livro de artista, o volume do fanzine "experimental", passou a ser a minha maior preocupação, sendo a ideia de suporte, parte da construção do fanzine, diferente deste ser "o suporte" como o trecho grifado da citação assinala, ou seja, desenvolvi e analisei o fanzine, assim como o livro de artista, em sua totalidade, e não como suporte para receber textos e imagens. O fanzine passa a ser a ideia, a expressão em todos os seus constituintes, que em certa medida se confunde com o livro de artista.

Nesse contexto, considerei, na produção de fanzines poéticos e livros de artista, o que ambos têm em comum:

- Natureza para experimentações com "erros" e "acertos", "idas" e "vindas" que abarca todo processo construtivo;
- Abertura para os experimentos teóricos e práticos;
- Possibilitam um terreno de liberdade para experimentações estéticas em sua forma e conteúdo;
-Possuem abertura para investigações em diversos procedimentos em gravura/pintura/desenho/escultura/etc;
- Podem ser objetos únicos, porém estão sujeitos a tiragens;
- Transitam entre diferentes formas de impressão e reprodução;
- São objetos "esculturais", "maleáveis" permitindo interação e inserção do leitor;
- Permitem intercâmbio entre texto e imagem sem estipular hierarquias;
- Podem ser "intermidiáticos";
- São performáticos.

Para perceber o que separa o fanzine em geral do livro de artista foi fundamental a diferenciação entre um e outro partindo de seus executores, ou seja, nas respostas para as seguintes perguntas: *Quem faz livros de artista? Quem faz fanzines?* A resposta imediata seria: o livro de artista é feito por artistas contemporâneos e os fanzines por qualquer um que queira se manifestar, seja para divulgar sua poesia, seus quadrinhos, para contestar sobre a política vigente, etc.

O fanzine é, geralmente, visto como algo acessível, fácil de fazer e principalmente com gastos muito pequenos e com poucas tiragens.

Se penso em livro de artista, a primeira imagem é de um objeto exposto em museus e outros espaços expositivos. Com algumas exceções, não imagino um artista consagrado distribuindo, enviando pelo correio ou trocando livros de artista em espaços de características *undergrounds*. Por isso comecei a pesquisa com intuito de perceber e criar aproximações entre

eles, buscando ser um "*quem faz*" livros de artista por uma filosofia performática, contestatória e afetiva dos fanzineiros. E percebendo nos fanzines a potência de um pensamento da arte contemporânea de se expressar através da vida cotidiana, uma arte que faça parte da vida de qualquer pessoa.

Sendo assim, durante a escrita e experimentações na construção da tese, estabeleci diálogos possíveis entre temas e técnicas, entre arte contemporânea e cotidiano, entre fazer e refletir, entre impressões visuais e textuais.

Gravar, entintar e imprimir, eis a questão!

As impressões, de uma forma abstrata, estabelecem movimento e inquietação diante do mundo. É assim que elas se apresentam nos meus livros de artista e fanzines, como um convite para um universo caótico e alternativo.

Deixar marcas, reproduzir, é um princípio fundamental da gravura que se interconecta à vida. Quando uma criança nasce, carimba-se o seu pezinho em um documento hospitalar seguido de informações que a identificam. Em alguns documentos, como Carteira de Identidade (RG), carimbamos nossas digitais que nos identificam. Quando caminhamos, deixamos nossos rastros. Nossas marcas ficam por onde passamos. Num sentido mais amplo, considero que as impressões permeiam a vida, pois deixamos nossos registros, espelhos de nossas identificações, por onde passamos. Neste sentido, somos matrizes, desde o nascimento até a nossa morte, passamos por essa vida deixando rastros de impressão.

Pensar a impressão em seu amplo universo de significações constitui ampliar os limites das definições tradicionais da gravura, onde segue o ritual de se gravar uma imagem em uma matriz, que depois de receber tinta, é transferida para um suporte, geralmente de papel.

Sendo, "*matriz* em latim matrix, significa fêmea grávida e remonta a ***mater***, mãe. (...) Com o uso da matriz, é que se chegará à produção dos múltiplos, os "filhos". Estes, sim, representarão a obra final." (COSTELLA, 2006, p.19). Essa definição de Costella, é ressignificada com as tecnologias contemporâneas, que possibilitam que a cópia, além de ser reprodução, pode se transformar em matriz e permitir interferências e novas cópias por *prints*, pois, se escaneada volta a ser matriz no arquivo do computador, dele diversas formas de impressão podem surgir e oferecer infinitas cópias virtuais ou impressas através de plotagens, fotocópias, laser, fotografia, *offset*, etc.

Ricardo Resende (2000) propõe rever o posicionamento da técnica da gravura e sua nomenclatura diante das inovações tecnológicas:

> Seria caso de buscar uma terminologia mais abrangente e acolhedora na língua portuguesa, que abarque toda essa produção que vemos hoje, como nas línguas, inglesas e francesa, *printing* e *empreinte*, respectivamente. A palavra gravura, como está definida no dicionário limita-se ao ato e efeito de incisão, de sulco, de baixo relevo sobre uma matriz de relevo ou metal. Nem mesmo a tradicional litogravura poderia estar inserida neste termo." (RESENDE, 2000, p. 229).

A pesquisa busca abordar a impressão tanto como matriz reproduzida, onde livros de artista e fanzines são impressões, objetos reprodutíveis em suas totalidades, ou gravuras em suas essências. Sendo a palavra impressão ressignificada, criando movimentos amplos que atravessam as nossas relações cotidianas e as técnicas que abrangem o ato de reproduzir imagens. Imprimir marcas pessoais, ou imprimir matrizes ofendidas por instrumentos, em sentido poético e técnico, sendo que a poesia necessita da técnica para se figurar.

A capacidade de imprimir ideias, imagens e textos acompanha a história do livro, na Europa, desde que começou a reproduzir páginas com técnica de xilogravura, e posteriormente, com a bíblia de Gutenberg, no século XV, houve um salto tecnológico causador de revolução jamais imaginada. Informações reproduzidas em larga escala, tendo como suporte e parceiro das impressões, o livro, que também se modificou e se adaptou às mudanças tecnológicas, as quais, vem acelerando os processos de produção e propagação de informações. (SILVA, 1985; MESTRINER,2014; HASLAM, 2007).

Sendo digital, mecânica ou manual, a capacidade reprodutiva da gravura promove difusão em todos os campos e torna visível a arte dos museus, deslocando seus pedestais para os espaços dos livros, catálogos e computadores, para que todos possam ter "acesso". Quem não conhece a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci?

Dar acesso a essa ou aquela imagem depende de interesses de dominação, parece contraditório, mas alguém conhece a produção da arte africana com tanta intimidade quanto conhece algumas obras da renascença italiana? Asseguro que poucos, contudo, as reproduções de imagens nos chegam fotograficamente "reais", como a fotografia de um familiar que mora do outro lado do mundo.

A técnica de gravura na arte ou no universo das informações imprime e deixa impressões de forma avassaladora. Recebemos o que acontece no mundo inteiro quando uma imagem é digitalizada e multiplicada nas redes. Essa mesma imagem pode ser impressa em minha impressora doméstica e daí ser usada em um livro de artista ou em um fanzine. Posso colá-la no meu diário, arquivá-la, manipulá-la digitalmente ou levá-la de volta para a rede de computador, depois fazer com que essa imagem chegue até alguém do outro lado do mundo que voltaria a interferir e deixar suas impressões nela.

Da mesma forma, posso imprimir essa imagem, redesenhá-la usando um papel manteiga ou carbono e voltar a transferi-la para uma lâmina de madeira, de plástico ou metal, corrompendo esses materiais com objetos cortantes ou ácidos. A gravura volta a sua origem, mas seu percurso já não é o mesmo de seus primórdios.

Dentre as diversas definições sobre a palavra "impressão", se é definida como sendo a última etapa da técnica de gravura (tradicional) pode ser dividida, além das formas à seco, em quatro ramos de impressão: com matrizes em relevo, com matrizes a entalhe, com matrizes planas e por permeação. Assim, imprimir, pode significar: apertar, exercer pressão sobre algo que Costella (2006, p.21) dá como exemplo o pé pressionando a areia da praia, que resulta em uma pegada que testemunha a passagem de alguém por ali: "O pé é molde, a forma, a cópia. O mesmo pé, pressionado outras vezes, resultará em outras tantas cópias, uma a cada novo passo." Nem sempre pode-se considerar impressão sendo gravura em termos artísticos.

Então, analiso a relevância da impressão no meu processo de pesquisa, assim, tanto o fanzine, quanto o livro de artista é um todo, é gravura ou a própria impressão. Se o fanzine e o livro de artista forem construídos como objetos únicos, podem tornar-se matriz e serem reproduzido por digitalização, gerando novas impressões, ou cópias.

Walter Benjamin (2012), aponta para os abalos sofridos pela obra de arte depois dos avanços técnicos de reprodução da imagem, aos quais se inclui os modos de reprodução da imagem, que são frutos das técnicas primordiais de gravura, e a fotografia:

> O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. (BENJAMIN, 2012, p.183).

Diante da relevância da palavra impressão, cabe repensar a perda da aura apontada por Walter Benjamin, no século XX (2012, p.182), em que a "esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica". Esta afirmação me faz questionar se realmente a reprodução consegue eximir a obra de arte de sua aura quando se perde o sentido de único desta?

Surgem contradição, pois a reprodução pode seguir outras vias ditadas pelo "mercado" capaz de reproduzir e criar todo glamour aurático de uma artista ou obra através de impressões em livros e catálogos, jornais, revistas e redes sociais.

Embora, eu considere que a reprodução das imagens em larga escala ainda crie esses caminhos de exaltação, e estabelecimento através da repetição e divulgação da obra e do artista, procuro apresentar processos de expressão, que não sejam travestidos de glamourizações, por vias de acesso aos percursos marginais.

Busco quebrar com a ideia de obra de arte em sua aura, de forma que a "obra de arte" não é o mais importante, mas o seu processo de construção e as impressões deixadas por ela e nela, que possibilite aproximação do fazer artístico para "qualquer um", tendo a arte como parte da vida de todos e não somente de alguns poucos privilegiados. Assim, a frase "faça você mesmo" divulgada pelos fanzineiros desde a década de 1970 cria possibilidades de quebras hierárquicas, dando "poder" a todos de se expressar. As próprias redes sociais, mesmo em meio a incoerências, já nos dão essa direção, através delas as pessoas podem se manifestar e divulgar suas ideias sejam elas poéticas, políticas, informativas ou que apresentam seus cotidianos.

O fanzine e o livro de artista podem ser abertos ao novo, como espaço de manifestação e de processos de construção da percepção de si e talvez, onde a gravura como pensamento funciona como elemento de aproximação entre ambos.

O livro de artista, pelo termo generalizante pode confundir o papel dos fanzines aqui por que ambos são tratados como objetos de poesia. Eles estão juntos, perambulando por um espaço anárquico sem rei nem fidalgos, aqui eles se alimentam das possibilidades que a gravura os trás. Digamos que se identifiquem com a gravura por inúmeros aspectos: experimentalismo, processo inacabado, narratividade e capacidade de lidar com recomeços, de lidar com o "erro", e de serem generosos na exposição de seus processos de construção.

Em um processo "alquímico", a produção poética em gravura, seja ela tradicional ou que utiliza procedimentos contemporâneos, caminha lado a lado a uma pesquisa, a um processo criativo que envolve materiais, tecnologia, desenho, sensibilidade, paciência e experiência em diálogo com o artista.

Na gravura o artista se mistura à técnica, seu trajeto de experimentações possibilita aproximações entre a poética do artista à própria técnica, "a obra vai sendo permanentemente sendo julgada pelo criador. (...) É o diálogo do artista com ele mesmo, que age nesse instante, como o primeiro receptor da obra". (SALLES, 2009, p.47).

Diante das infinitas possibilidades que envolvem o processo criativo, a gravura contemporânea transita por universo de técnicas tradicionais e por técnicas que expressam o

avanço tecnológico de nosso tempo. Por suas características processuais, a gravura, nessa pesquisa age como meio para se romper delimitações, sendo livros de artistas e fanzines portadores dessas mesmas características experimentais e "alquímicas".

Construções

Fayga Ostrower (2012), Cecília Salles (2009) e Sandra Rey (1996) apontam para a importância do caminho, ou dos vários caminhos, com idas e vindas que o artista percorre durante o processo de desenvolvimento de um trabalho artístico, mesmo que haja intenções, esse processo vai se construindo por erros, acertos, acasos e até mesmo pela intuição.

Diante da importância do processo na arte contemporânea, o fazer artístico está ligado ao mundo de forma sensível, ou seja, as coisas a nossa volta, nos afeta, nos perturba e nos modifica, modificando assim o objeto artístico. Segundo Fayga Ostrower (2012, p.12), a sensibilidade "é uma porta de entrada das sensações" que nos liga aos acontecimentos ao nosso redor, e é essencial à própria condição da nossa existência. E John Berger (1999, p.11) elucida sobre a questão do olhar e como ele nos situa diante do mundo: "Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos."

Para Sandra Rey (1996) o processo não é um meio para se chegar a um devido fim, os acasos são importantes no processo de criação, onde somos também processados pelo "fazer". O raciocínio dessa autora sugere sua profunda relação com a gravura, onde a partir de sua experiência acerca das características experimentais da gravura, entende o trabalho de criação artística como em constante processo consigo mesmo.

Ricardo Resende (2000) fala de como o artista estabelece relações temporais, históricas e culturais, inventa-se, cria regras, cria jogos, sobreposições e conceitos. O artista faz e refaz, muda direcionamentos e reflete sobre essas mudanças, a obra se faz de acordo interações entre percepções do mundo sensível, abstrato, e mundo palpável, em um dinamismo mental. "O artista devota-se a conquistar e incorporar, com esse posicionamento, a natureza e, por que não, a tecnologia do seu tempo." (RESENDE, 2000, p.231).

Se nos dispormos a desenvolver um trabalho artístico, somos convidados a ficar imersos, a partir daí vamos rastreando imagens, sentimentos, ideias e criando associações, diálogos entre nós e o que encontramos ou percebemos. Entre nossos mundos internos e os que nos rodeiam. A técnica funciona como suporte para tornarmos visíveis esses mundos, sentimentos e associações, que Ostrower define:

> Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas à base de semelhanças, ressonâncias intimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (...).
> As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir hipóteses – do que seria possível, se nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 2012, p. 20).

Quando se elege um determinado tema que inicialmente sugere qualquer associação, direcionamos o olhar para as possíveis associações (visuais, mentais, escritas e faladas) acerca desse tema. É possível partir de registros anteriores à escolha desse tema (fotografias, desenhos, anotações, textos, palavras, poesias, etc.). Pode-se buscar na memória o que se guardou daquele tema e criar associações entre o passado e o presente e entre imagens de forma sensível. “Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz.” (SALLES, 2009, p.59).

A partir dos registros que o artista vai juntando acerca de sua percepção é que se possibilitam diálogos entre as técnicas de produção artística e o tema. Sendo a nossa existência no mundo compartilhada com o ambiente, com as coisas e com outras pessoas. Os registros experimentais acerca de nossas percepções nos transformam duplamente: como autores e como testemunhos. O que possibilita gerar novas combinações, e novas interpretações acerca das percepções no decorrer do processo (REY, 1996), numa espécie de conexão que expande os diálogos entre tudo que chega a quem se propõe a desenvolver um pensamento artístico.

No panorama das artes visuais, consideram-se registros, busca-se a compreensão do que está externo, internaliza-se e experimenta-se através de filtros da história individual. O dinamismo da vida e a história de vida de cada um faz com que um fato seja narrado de acordo com singularidades e ao mesmo tempo pela diversidade.

A gravura permite a reflexão sobre o fazer artístico e consequentemente permite refletir também sobre os temas aplicados, permite analisar impressões e processos. É uma técnica que se mistura à poética, não se limita a manual de como fazer, pois, é também o sentir. A gravura e o pensamento se misturam, se diluem mutuamente. Nessa pesquisa ela é impressão, é livro de artista e é fanzine poético. Atravessa a pesquisa como mecanismo de articulação entre sentir e

fazer. E a palavra impressões abrange esse todo, deixa rastros para que de forma arqueológica se possa retomar o percurso do processo e refletir sobre ele, e a partir daí avançar, recuar, repensar, reconfigurar e estender para novos caminhos.

Objetivos: flechas de percursos tortuosos ou bumerangues?

Para desenvolver a pesquisa poética em gravura, nos anos de 2013 a 2018, tive como objetivo geral, investigar sobre práticas de impressão a partir de processos de experimentação com gravura em/com livros de artista e fanzines, buscando desenvolvê-los a partir de seu volume, na totalidade que envolve seus elementos constituintes como capa, encadernação, miolo, páginas, materiais, conceitos, etc.

Sendo que os objetivos específicos se constituíram em: experimentar técnicas de impressão na produção de livros de artista e fanzines; produzir livros de artista e fanzines que apresentassem os processos de experimentação de impressão com gravura; analisar sobre técnicas diversas em gravura, como xilogravura, calcogravura, xerogravura, serigrafia, estêncil, monotipia, carimbos, gravura com uso de matrizes de plástico e outros materiais alternativos; investigar sobre diferentes tipos de impressão como, por exemplo, *offset*, fotocópia, transferência de imagens, gravura digital e plotagens; analisar a diluição das fronteiras das técnicas de impressão e analisar técnicas de impressão contidas no meu cotidiano desde a infância; investigar teoricamente sobre o livro de artista e sobre a produção teórica acerca de fanzines e/ou zines; relacionar a minha produção com textos relativos a gravura, livro de artista e fanzines.

Articulações do corpo, misturas ou junções?

Pesquisar é "um processo de criação e não de mera constatação." (VORRABER, p.148), criação no sentido de construção, pois a pesquisa aconteceu como uma articulação entre técnicas, impressões, ideias e pensamentos. Não estipulei um ponto fixo onde queria chegar. Sem finalizações, o trabalho é entendido, por mim como "em processo".

Por considerar a experimentação, a minha análise se dá a partir de "resultados" que se apresentam como algo inacabado sujeito a novas inserções, modificações e sobreposições de impressões. Não há a preocupação de chegar a uma "obra de arte" acabada, nos moldes acadêmicos.

A metodologia aplicada envolveu a articulação do fazer artístico com a dimensão teórica, onde relacionei o "fazer" e o "experimentar", principalmente, por processos em gravura, em livros de artista e fanzines. No meu trajeto de pesquisa os livros de artistas dialogaram com os fanzines, pois, ambos têm em suas naturezas aberturas para experimentações, "erros" e "acertos", "idas" e "vindas" e os percebi em seus volumes, como objetos construídos na experimentação. Desta forma, o fazer fanzines alargou minhas percepções sobre as dimensões do livro de artista, como este deu outras significações para o fanzine.

De acordo com os apontamentos de Sandra Rey (1996, p.85) sobre metodologia de pesquisa em Poéticas Visuais, a presente pesquisa se deu em duas formas paralelas de trabalho: 1) Trabalho em ateliê (trabalho artístico, experimentação poética), onde a produção levou em conta o processo de erros e acertos, de idas e vindas; 2) Pesquisa teórica, em que busquei respostas para o porquê de fazer isso ou aquilo. Especulei sobre as implicações da produção poética e experimentação na contemporaneidade a partir de textos acerca dos temas envolvidos.

Traçando poesia na sala 10

Na sala dez da FAV[8] fica o ateliê de gravura, é um lugar de dinamismo, um ambiente frequentado por alunos, ex-alunos, pesquisadores, professores, etc. A sala dez tem as portas abertas para quem quer se aventurar pela gravura. Penso que isso se deva pela postura do professor José César Teatini Clímaco, que em toda sua trajetória como professor na graduação dos cursos de bacharelado e licenciatura e Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, abriu a sala para que se promovesse com intensidade as técnicas de gravura, o que gerou afetividade em torno da sala e consequentemente pela gravura. Foi nesse ambiente que desenvolvi o trabalho em ateliê, como aluna e como professora substituta na área de gravura. Considero importante apontar para o prazer de desenvolver uma pesquisa nesse ambiente que me incentivou durante os quatro anos de pesquisa.

A etapa da pesquisa prática envolveu processo criativo com experimentação de técnicas de gravura e se deu a partir de: anotações escritas e visuais em cadernos e diários, os quais me acompanharam em todo processo de pesquisa.

Nesse percurso fiz levantamento de técnicas da gravura que estabeleceram diálogos pertinentes com o tema da pesquisa, fiz experimentações com técnicas de xilogravura, calcogravura, litogravura, gravura com matrizes de plástico, cologravura, monotipia, fotocópia,

[8] Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás

plotter, fotografia, colagem, estêncil, serigrafia, carimbos, gravura digital... Desenvolvi possibilidades para que imagens e ideias se misturassem ou sobrepusessem em desenhos, pinturas e gravuras, dentre outros. Imprimi diferentes tipos de gravura em diversos suportes como papel, tecido e plástico; trabalhei com as possibilidades de repetição de imagens e analisei diferentes papeis, suas gramaturas, composições, texturas e suas possibilidades de impressão.

Pude refletir sobre a forma dos fanzines e dos livros, suas diferentes formas de encadernação, capa, miolo, lombadas, etc. e consequentemente contextualizar o livro na atualidade em relação com o surgimento do livro em seus primórdios. Nesse contexto relacionei manifestações de artistas relativos a gravura e aos livros e fanzines ao meu próprio trabalho e pude entender o contexto do surgimento destes e sua relação com a busca da construção de identidade.

Escritos: reescritos e repensados

No trabalho de pesquisa teórica consultei livros técnicos sobre gravura, fiz levantamento bibliográfico em diferentes áreas que poderiam estabelecer conexão com a pesquisa, como biologia, filosofia, literatura e história; pesquisei em livros de teoria da arte contemporânea, associados ao tema; desenvolvi pequenos ensaios (textos) de acordo com as experimentações e imagens resultantes destas.

Com base em autores como Walter Benjamin (1978 e 2012), Stanley Grenz (1997); John Berger (1999); David Harvey (2000); Michael Archer (2001); Eleonor Heartney (2002); Enerst Hans Gombrich (2007); Nicolas Bourriaud (2009); Georges Didi-Huberman (2010 e 2013) e Etienne Samaim (2012), sendo que a ideia de Pós-produção desenvolvida por Nicolas Bourriaud (2009) e a construção do *Atlas Mnemosyne* por Aby Warburg analisada nas obras de Georges Didi-Huberman (2010 e 2013) e Etienne Samaim (2012) foram fundamentais na construção do corpo teórico geral da pesquisa assim como no desenvolvimento prático e construção dos livros de artista e fanzines.

No trabalho em ateliê, busquei referência em publicações de artistas gravadores como José César Teatini de Souza Clímaco (2000 e 2004); Manoela Afonso (2011); Marcelo Grassmann (2000); Antonio Costella (2006); Elias Fajardo (1999); Rubem Grilo (2000); Sheila Goloborotko (2005); Juan Martínez Moro (2008); Marco Buti (2002); Ana Letycia (2002) e de artistas fanzineiros como Henrique Magalhães (1993, 2000, 2007 e 2009); Gazy Andraus (2009 e 2010); Elídio dos Santos Neves (2010); Fernanda Meireles (2010), Márcio Sno (2015) e Antônio Carlos de Oliveira (2015).

Autores e artistas como Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985); Edith Derdyk (2008 e 2013); Paulo Silveira (2008 e 2013); Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2008); Daisy Turrer (2008); Odilon Moraes (2008 e 2013) Ana Paula Mathias de Paiva (2010); Amir Brito Cadôr (2011, 2012 e 2016); Ulises Carrión (2011); Suzy Lee (2012); Regina Melim (2013); Adolfo Montejo Navas (2013); Galciani Neves (2013); que trazem à luz discussões sobre o livro de artista e seus processos de criação na arte contemporânea, e Cecília Salles (2009), Fayga Ostrower (2012) e Sandra Rey (1996) sobre processo criativo.

Para criar um paralelo entre os livros de artista e o livro tradicional (livros que são tratados como suportes de ideias e textos) consultei, principalmente, autores como Jan Tschichold (2007); Fábio Mestriner (2014); Ellen Lupton (2013); Andrew Haslam (2007) e Guto Lins. (2003);

Usei entremeios que abarcassem a literatura e a poesia de autores como William Blake, Stéfhane Mallarmé, Fernando Pessoa, Victor Hugo, Manoel de Barros, Bartolomeu Campos Queiróz, Valéria Belém, Mia Couto, Eva Furnari, Arnaldo Antunes, João Cabral de Melo Neto, Alfhonsus Guimaraens, Italo Calvino, Lewis Carroll, Nuno Ramos, Oscar Wilde e contos infantis de Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Jacob Ludwig Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm (Irmãos Grimm).

Na pesquisa, como aponta Sandra Rey (1996), o trabalho é feito de maneira paralela entre teoria e prática, por isso, busquei travar um diálogo entre os autores acima citados e artistas com o meu trabalho. Procurei não fechar limites entre teoria e prática.

Notei que a minha atuação como professora no ensino superior nas áreas de desenho, pintura e gravura, influenciaram essa escrita, que não a desvinculei do ato de ensinar que nos pede partir do princípio que não estamos falando com especialistas, mas com pessoas que estão em processo de inserção naquela disciplina. Em cada capítulo procurei descrever através de imagens e textos, o processo de desenvolvimento da pesquisa, e apresentar os teóricos que influenciaram o trabalho prático.

Procurei desenvolver a tese como construção de volumes, abrigados em uma caixa, contendo formatos que me remetem aos diários e livros de artistas:

O primeiro volume, *Impressões - experimentações com gravura em livros de artista e fanzines* foi encadernado e desenvolvido com a concepção estética de um diário, ou caderno de artista, o qual abrigou, além do texto da tese, anexos de anotações, esboços, etc. Nesse volume, apresento oito capítulos, apresentação e conclusão, além dos elementos pré-textuais e pós-textuais, sendo que, no primeiro capítulo trato da minha relação com a gravura e com os livros desde a infância até a vida profissional como um diário, que falo minhas memórias relativas aos

livros e a gravura. De acordo as produções e afinidades experimentais dos livros de artista e fanzines, distribuí as histórias particulares e referências teóricas destes nos sete últimos capítulos.

O segundo volume: *Impressões - livro de livros e fanzines* foi desenvolvido como um livro de artista, constituído de imagens, que em certa medida narra sobre a minha produção prática.

Juntamente aos dois volumes apresento cópias dos fanzines produzidos durante a pesquisa.

Capítulos: divisões necessárias ou independência entre eles?

O primeiro capítulo, *Impressões*, é um traçado das minhas lembranças sobre a gravura como técnica e sobre as minhas impressões desta, nos livros, jornais, revistas, etc. Nesse capítulo, teci uma análise sobre as aparições de técnicas de gravura, na minha vida, desde os desenhos carimbados nas provas do primeiro ano de escola até as impressões em *offset* no trabalho como ilustradora em um Jornal impresso e livros ilustrados para crianças. Paralelamente, remeti a contextualizações históricas sobre o desenvolvimento de técnicas de impressão ao longo da história da gravura e as experimentações da técnica na atualidade.

A reflexão sobre as minhas impressões do passado, possibilitou-me, perceber a relação dessas experiências com a minha trajetória na pesquisa e me auxiliou na apresentação dos sete capítulos seguintes.

No capítulo 2, *Terças vermelhas*, apresento o percurso de criação de livros de artista, designado como *Terças Vermelhas*, a partir de um diário visual, onde mostro os seus desdobramentos em outros livros que são: os *Blocos narrativos*, livro(s) em formato de blocos de resina com sobreposição de imagens desenvolvidas no diário; e um outro livro em forma de papiro, com impressões das imagens inicias do diário com uso de técnica de ponta seca em matrizes de plástico, que remetem à ideia de palimpsestos por utilizar o mesmo papel para mais de uma impressão, de forma a sobrepor impressões. Nesse capítulo busquei acessar informações sobre a história da construção do livro desde os manuscritos até o formato encadernado, como conhecemos, para entender ressignificações das formas e dos elementos constituintes deste na atualidade, particularmente no que se refere aos formatos e abordagens de livros de artista.

No terceiro capítulo, *Espelhos das impressões*, desenvolvi uma análise sobre espelhamentos na produção do *Livro das manchas espelhadas* e do *Livro Espelhação*.

No primeiro abordo a questão das manchas espelhadas com base no *teste de Rorschach*, e as imagens que saem dessas manchas e de como vemos imagens a partir de nós mesmos; no

segundo abordo a produção de monotipias e a ideia de “monotipias duplicadas” ou “duplatias”, como as chamei, com desenhos de anatomia humana. Em ambos pude ver nas manchas de óleo provocadas pelo uso de tinta a óleo sobre papel algodão, possibilidades para incorporar estas como elementos da construção do livro.

No capítulo 4, *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant*, analiso a capacidade reprodutiva da imagem nesses três livros de artista, com a ideia de interpretação de figuras encontradas no cotidiano e redirecionamentos dessas para criar narrativas na junção e sobreposição, tendo os recortes utilizados nas colagens como impressões que são manipuladas e recriadas em forma de outras impressões. Analiso a capacidade poética e narrativa contida na técnica, seja gravura, colagem, desenho ou pintura e as possibilidades de se desenvolver desenhos pela via da colagem. Aponto para o trabalho de Paulo Bruscky, criando aproximações do meu trabalho com suas influências. Foi fundamental para esse capítulo considerar a obra de Duchamp e as possibilidades abertas na contemporaneidade a partir dos *readymades*.

A escrita do capítulo 4 se estendeu as histórias “sem pé nem cabeça” acerca das páginas dos livros, fazendo um caminho contrário do convencional, pois, as imagens foram criadas para depois se escrever o texto.

No capítulo 5, *Livro das Cobras gravadas*, pude associar histórias sobre cobras que escutei desde criança à diferentes tipos de impressões com gravura. A partir de uma fotografia antiga encontrada na internet, de uma menina segurando uma cobra, desenvolvi diferentes formas de representação dessa mesma imagem em serigrafia, estêncil, carimbos, adesivos, impressões em metal e fotocópias. Nesse capítulo pude perceber as diferentes roupagens que uma única imagem pode adquirir em diferentes técnicas de representação e a sua capacidade reprodutiva na contemporaneidade. Através de meios tecnológicos as imagens criam diversos destinos e estão sujeitas a serem capturadas ou encontradas por “qualquer um” e serem ressignificadas em idas e vindas, de forma infinita e incontrolável, nesse contexto vem à tona a questão da autoria das imagens em tempos de reprodução dessas imagens via fotografia e internet.

No capítulo 6, *O cobre como matriz e como livro*, analiso a produção dos livros de artista *Emaranhados*, *Acobreados* e *A dona das cabeças*. O livro *Emaranhados* foi constituído com uso fios de cobre e papel, formando emaranhados em meio a imagens de aranhas venenosas impressas em côncavo com uso de matrizes de plásticos riscadas em ponta seca. Em *Acobreados* e *A dona das cabeças* vejo a importância do processo para a gravura na arte contemporânea, com o uso de matrizes perdidas em cobre que vão deixado sinais do processo em suas impressões e a matriz perdida como narrativa de processo. Nesse capítulo abordo a questão das técnicas de gravura em

metal: ponta seca, água forte e água tinta, remetendo a artistas gravadores que discorrem sobre a gravura e o metal nesse.

No capítulo 7, *Fanzine: "Faça você mesmo!"*, contextualizei os fanzines historicamente, apontei para as manifestações destes como espaços anárquico e libertários e os direcionei para a poética que tem aproximações com o livro de artista, abrindo brechas para o experimental e para expressão em seus espaços.

Nesse capítulo desenvolvi reflexões sobre como o fazer fanzines e sobre a concepção dos *Zinesthesis* que dialogou com os fazer livros de artista, ambos como gravura e não como suporte para esta, sendo o próprio livro ou fanzine, uma matriz.

E por fim, o capitulo 8, *Idas e vindas depois da explosão: a produção dos Zinesthesis*, é sobre o processo criativo dos *Zinesthesis*, ou seja, dos doze fanzines que tratam poeticamente de questões sobre o nascimento, a morte, a natureza e a vida, sendo que, os nove primeiros, intitulados: *O reino das capas protetoras*, *O canal do submundo*, *Chiqueirinho de madeira*, *Ameaça dos lobos*, *O espelho da deformação*, *Decalcadas na parede*, *Mãos espinhosas*, *Beija-flor desgovernado* e *A chegada da menina duplex*, contou com alguns textos escritos por mim, e suas imagens foram construídas em diálogo com esses textos. E nos três últimos trabalhei o mito os sobre o deus da morte na mitologia dos orixás no *Zinesthesis Ikú*, trechos literários de Nuno Ramos no *Zinesthesis Habitat* e a poesia de William Blake no *Zinesthesis Tigre*, fazendo o caminho oposto dos primeiros fanzines, nos últimos voltei a escrever novos textos a partir das imagens apresentadas em cada um deles.

Na tese, como um todo, busquei articular as imagens, os capítulos e as páginas inspirados no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Esse raciocínio também me acompanhou por toda pesquisa, principalmente no que se refere aos livros *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* tratados no capítulo quatro e aos fanzines dos capítulos 7 e 8, onde lido com diferentes tipos de imagens nas colagens e diferentes tipos de gravura que sobreponho ou as coloco lado a lado. As páginas apresentam propostas de serem abertas, desmembradas da capa e poderem ser expostas em forma de painel, podendo ser articulados de qualquer forma, não obedecendo ordem de apresentação. No Livro das cobras gravadas, embora eu tenha escolhido o formato de encadernação, isso foi possível nos agenciamentos e nas escolhas das imagens, sendo que esse, como as outras produções encadernadas, pode ser desencadernado e exposto página por página em forma parecida com um painel do *Atlas Mnemosyne*.

Desenvolvi os capítulos de forma independente uns dos outros. Podem ser lidos sem que seja seguido uma ordem, podendo o leitor começar por qualquer um deles. Os capítulos conversam entre si, sendo que os capítulos 6 e 7 em alguns momentos se apresentem como sendo

um a continuação do outro, já que o capitulo 7 aborda questões mais teóricas acerca dos fanzines e o capítulo 8 apresenta o processo de elaboração dos fanzines durante a pesquisa, mesmo assim é possível uma leitura independente de cada um deles.

CAPÍTULO 1 - IMPRESSÕES

A pegada

Na pedra do pátio
meu pai inventou
uma pegada de infância

Aqui assentou
o teu passo pequenino, dizia,
dedo posto sobre a indelével raiz.

Já adulto, joelho no tempo,
acaricio a petrificada mentira.

Nesse templo
sem parede nem prece,
meu passo se imobiliza.

Aquela mentira, afinal,
é consolo sem fôlego:
a vida será sempre pouca
perante tão eterna infância

Mia Couto, 2016

Aquela pegada seria impressão inventada, pelo pai, na poesia de Mia Couto? Ou seria impressões deixadas pelas pegadas do filho?

Impressões, essa palavra se esparrama em espiritual no corpo material. O resultado de algo que foi pressionado em um suporte deixando uma imagem registrada, uma cópia impressa, nela está o sentir uma comoção, uma causa, uma surpresa afetando a matéria.

Quando a palavra "impressão" me aparece nesse processo, me remete às marcas deixadas, com um passado presente no ato da busca poética. A obra "finalizada" nunca é uma chegada, está sempre se fazendo em novas aberturas, desfazendo a ideia evolucionista de começo, meio e fim. Não existe o fim, existem os entremeios. E o começo não é um ponto determinado no espaço e no tempo, não é uma marca ou cicatriz. É o que veio antes e o que chegou depois.

Uma cicatriz deixada na pele pelas travessuras de criança se modifica no tempo, na pele e na memória.

A prática artística evoca camadas do passado, instala perguntas no presente. Se é processo, onde me localizo nesse processo? A obra seria a chegada, a redenção do artista como numa espécie de chegada vitoriosa ao destino? Definitivamente, não.

Seria como o livro *Onde Vivem os monstros*, de Maurice Sendak, que toda vez que o "releio", pela primeira vez o leio. Algo novo acontece, surpresas reaparecem, novos monstros são vistos. Ou como em um velho diário, que me conta novas verdades toda vez que o "releio"!

É nesse diário velho que deixei marcas que me oferecem novas pegadas, novos ângulos para perceber as pegadas, as cicatrizes e as impressões corroídas pelo tempo.

No antigo diário, a gravura está nele, onde estão impressos a minha infância, como em *A pegada* de Mia Couto, com os carimbos, os mimeógrafos, as letras, os livros, os jornais, os desenhos e as pinturas – minhas impressões vividas, como uma espécie de matriz sendo marcada, meus riscos e ranhuras vão se imprimindo e se modificando com o que me afeta, com o que chega até mim e me transforma, em um vai e vem que desde o sempre da infância!

Acumulei as coisas em um determinado momento da pesquisa, criei "juntamentos", "misturadas", "transplantes". Olhei para as manchas de tinta e vi pássaros. Olhei para as insinuações de uma cobra, para o rastro em "S" e vi "uma linha que se movimenta sem construir planos"!

Meus experimentos reverberam meu passado, neles aparecem minhas impressões: os carimbos, as marcas, as cicatrizes, as máquinas de escrever, a imprensa, a serigrafia, o estêncil. Tentei criar narrativas atravessadas por esse passado. As técnicas contando histórias, narrando as impressões com jeito de diário velho.

Neste capitulo, que é uma espécie de diário, com lembranças, a palavra impressão tem vários significados e nele abordo:

Impressões com alma de surpresas e cicatrizes nos itens "*As maçãs", "As marcas", "As provas", "Os moldes"* e "*Os riscos, as forttages e as tatuagens de brinquedo";*

Impressões com jeito de procura nos itens "*A redação", "A multiplicação", "O relevo", "O plano e o cilindro", "As colagens"* e *"O laboratório de imprimir impressões";*

Impressões com feição de livro em "*Os companheiros", "A ilustração como livro", "A fusão"* e *"O livro imagem".*

1.1 – As maçãs

> *(...). Frido era um menino que tinha muita força de vontade. Só foi abrir a gaveta três semanas depois, no dia 15 de outubro, às sete horas da manhã. Dia dos professores. Quando desembrulhou a maça...Céus! Cruzes! Tragédia total! A maça estava murcha, enrugada, cheia de buracos de onde saíam lagartas brancas, muito, muito nojentas.*
>
> *(...). Alguns dias depois eles perceberam que o ensino escolar tinha sido afetado pelas magias. A matemática ficou cheia de problemas. Em vez de multiplicar e dividir, agora se desmultiplicava e duvidava. Os números não eram mais inteiros, eram despedaçados. O estudo de línguas tinha mudado. Além dos cacoetes, agora estudavam língua-de-gato, língua-de-sogra e língua-de-trapo. Complicou.*
>
> ***Eva Furnari, 2008, Cacoete***

O dicionário me fala que a palavra "impressão", em alguns contextos, também pode ser: *lembrança, admiração, deslumbramento, surpresa*. O meu primeiro contato com os carimbos da "tia Áurea", talvez tenha o sentido dessas três palavras juntas, talvez elas consigam me remeter ao meu primeiro contato com uma técnica de gravura. Não me lembro de ter visto um carimbo antes disso, pelo menos que carimbasse maçãs e patos. Não me lembro de ter comido ou visto uma maçã antes disso. A maçã é uma fruta visualmente especial, que povoa o imaginário por ser conhecida como a fruta do pecado, a fruta do amor e o presente que aparece em cima das mesas dos professores nos desenhos e pinturas, além de ser a fruta envenenada da *Branca de Neve e os Sete Anões*.

Foi assim, associando quantidade de figuras carimbadas com o numeral que fui inserida no universo da escrita e dos números, estabelecendo relação entre suas quantidades e formas.

Fui alfabetizada no ano de 1975, os recursos didáticos eram bem reduzidos se comparados aos dias de hoje, o que não quer dizer que fossem menos eficientes. Não tínhamos tantos livros, tantos objetos, brinquedos, que auxiliassem o professor na alfabetização como temos hoje. O professor, comumente, se limitava ao quadro negro, ao giz, ao caderno, ao lápis, à cartilha, as folhas de papel almaço, e junto a esses elementos a sua própria criatividade, contudo me lembro dos carimbos que a professora Áurea utilizava para nos ensinar números, quantidade e algumas

palavras. Eram muitos, com vários desenhos de frutas e bichos, mas os que ficaram guardados na minha memória foram os carimbos de pato e de maçã.

Imagino que aqueles carimbos acompanharam a história da professora Áurea durante anos, pois, como sou a mais velha de quatro irmãos, continuei vendo os carimbos nas provas e cadernos dos meus irmãos e primos que também foram alfabetizados por ela. Imagino também que outras crianças, assim como eu, além de aprender o conteúdo aplicado pela professora, ficaram "impressionados" com a dinâmica do carimbo que nada mais é do que uma matriz em relevo entintada em azul, vermelha ou preta na almofada e impressa nas folhas dos cadernos e provas. Algo mágico, surpreendente, que provoca um barulho especial a cada ataque da matriz sobre o papel, deixando a surpresa da figura carimbada. Para a professora aqueles carimbos eram instrumentos para facilitar o seu trabalho, pois as provas eram manuscritas e usar carimbos para as imagens reduzia o tempo gasto na execução. Ela poderia obter a repetição da mesma imagem quantas vezes precisasse.

O carimbo explica a gravura de um jeito simples, resumido, nele estão os princípios da gravura. Como na xilografia, a tinta é aplicada à matriz (carimbo) e este quando pressionado contra o suporte (papel) transfere (carimba) a imagem espelhada. (RESENDE, 2000; COSTELLA, 2006; AFONSO, 2011). O relevo da imagem no carimbo é elaborado de forma espelhada, para que o registro (a reprodução da imagem) saia corretamente, ou de forma desejada. Por exemplo: se formos carimbar a palavra "MAÇÃ" terei que registrá-la de forma espelhada na matriz (carimbo) para que imprima a palavra de acordo com a grafia da palavra. (Figura 1).

Figura 1 – Palavra "Maçã" espelhada como deve ser gravada para impressão com uso de carimbo, 2018. Adriana Mendonça.

> Em diversas culturas, a impressão de imagens se fez presente. A pintura corporal, por exemplo, era produzida a partir da impressão (com tintas de fabricação natural) de carimbos feitos com pedaços de tronco ou barro. No Japão, carimbos chamados de *hankô* ou *inkan* foram criados com o objetivo de dar autenticidade a documentos, como se fossem uma assinatura pessoal. Atualmente o *hankô* pode ser feito em madeira, bambu, pedra ou metais diversos sendo, tradicionalmente, impresso com tinta vermelha. Mas, por volta de 57 d.C., eles eram feitos em ouro maciço e utilizados por imperadores, homens nobres samurais. (AFONSO, 2011, p. 18).

No Brasil, anteriormente a vinda da família real com seus brasões e carimbos demarcadores da monarquia, alguns povos indígenas usavam o princípio do carimbo para suas pinturas corporais. (COSTELLA, 2006). Esses carimbos eram confeccionados a partir da argila modelada ou entalhe em madeira. Foram elaborados, por vários grupos, com maior frequência até o século XX. Existem registros de carimbos planos, mas a maioria encontrada pelos arqueólogos são de forma cilíndrica. Os indígenas aplicavam grafismos sobre seus corpos e rostos, no caso dos carimbos cilíndricos, depois de devidamente entintados, eles imprimiam rolando-os. Signos visuais de valores estéticos e étnicos, eram os motivos desses carimbos. (SOUZA, 2005).

A arte indígena nos mostra a relação da imagem e sua capacidade reprodutiva através de uma matriz que seria os próprios carimbos, cilíndricos ou plano, estes são meios para a multiplicação das imagens representativas de cada grupo em seu cotidiano e nos rituais de passagem ou religiosos.

Essa necessidade de reproduzir imagens através dos carimbos segue a nossa história, seja pelas manifestações indígenas, na educação infantil, nas repartições públicas e na arte. Paulo Bruscky, Carmela Gross e o coletivo *Corpus Interatuantes*[9] do Ateliê Livre de Gravura da Faculdade de Artes da UFG são exemplos do uso de carimbo na arte contemporânea. (Figuras 2, 3, 4 e 5).

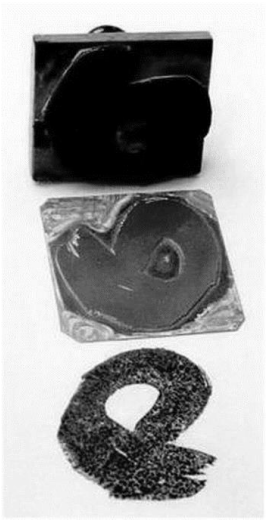
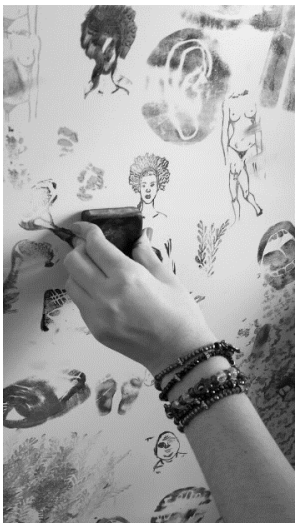


Figura 2 – Carimbos de Carmela Gross, 2010.
Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28237>
Figura 3 - Paulo Bruscky, 2017.
Disponível em: <https://www.facebook.com/parquelage/?hc_ref=ARQ4r1J93ed3t5ZDhp6jfkHEPJYjFjuT7jGt1p1nhQVhS1l5YJMtnoBDFPFyOCjzvns>

[9] Participaram do Coletivo Adriana Mendonça, Hélder Amorim, Luciene Lacerda, Keila Alves e Verônica Noriega.



Figuras 4 e 5 – Uso de carimbos (feitos artesanalmente com EVA, madeira e borrachas) na ação do coletivo *Corpus Interatuantes*, 2014 durante o XII Festival de Artes de Goiás.

Inumeráveis são as formas de carimbos e suas aplicações nos dias atuais e seus desdobramentos nas manifestações culturais e artísticas. Durante esta pesquisa, fiz uma busca pelas diversas possibilidades destes carimbos para utilizá-los como experimentação em gravura, buscando como referência nas diversas possibilidades de aplicação destes.

Podemos encontrar nas papelarias, caixas de carimbos direcionados à educação, com temas de animais, corpo humano, vegetação, frutas, matemática, geografia, geometria, dinossauros e tipográficos, com diferentes desenhos do alfabeto. As grandes cidades estão repletas de estabelecimentos que fazem carimbos, assim como fazem chaves. Há diversos tipos de máquinas de produzi-los disponíveis no mercado, manuseá-las é algo bem acessível, pois não oferecem dificuldades na produção, embora possamos fazer carimbos artesanalmente, sem o uso das máquinas reveladoras com uso de borrachas, madeira, etc. como se faz uma pequena gravura em relevo.

Há nas lojas especializadas ou em papelarias, os carimbos automáticos numeradores e datadores, que levam uma almofada com tinta em seu interior, o que os torna auto entintáveis e são regulados de acordo com datas e números. Esses carimbos me lembram as antigas máquinas de escrever, nas quais, as letras em relevo eram pressionadas em uma fita que funciona como uma espécie de papel-carbono ou fita com tinta que reproduzia palavras no papel. (Figuras 6, 7 e 8).

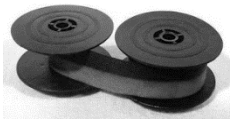


Figura 6 – Carimbo datador. Disponível em: <https://www.kalunga.com.br>
Figura 7 e 8 – Máquina de escrever *Olivetti Letttera 32*. Uso de fita entintadora.
Disponível em: <http://mundoantigoecia.blogspot.com.br/p/olivetti-lettera-32.html>

As máquinas de escrever inspiraram a criação da linotipo, “uma máquina capaz de fundir em chumbo uma linha de tipos, sob o comando de um teclado datilográfico” nela um operador datilógrafo, apertando as teclas, aciona por meio de alavancas, caracteres metálicos que, batidos sobre uma fita com tinta, imprimem seu relevo no papel, letra por letra, formando o texto. (COSTELLA, 2006, p.56).

Intrigaram-me os carimbos da “tia Áurea” como as máquinas de escrever, que para mim, era mais uma brincadeira, onde o “tec tec” dos teclados carimbando com força as letras e palavras me soavam como música, como mágica de escrever!

No início dos anos de 1980 era muito importante para o futuro dos jovens, que eles soubessem “datilografar”. Por isso, havia uma escolinha de datilografia na principal rua da cidade. Meus pais me levaram para aprender a escrita com uso da máquina, mas foi em vão, não me adaptei ao fato de ter de coordenar movimentos das mãos à visualização do teclado. Só voltei a escrever digitando quando tive um computador à mão, e assim mesmo com limitações para sincronizar a escrita com os movimentos do meu corpo e visualização do teclado.

> A primeira produção industrial e, portanto, em larga escala de máquina de escrever é creditada a Philo Remington, nos Estados Unidos, a partir de 1876. O teclado da máquina de escrever foi aproveitado, posteriormente, pela linotipo. Embora com relação à linotipo também possam ser lembrados vários inventores, cada um trazendo alguma contribuição para o projeto, foi o alemão Ottmar Mergenthaller (1854-1899) quem conseguiu levar essa máquina à perfeição, em 1885, nos Estados Unidos, onde passou a ser fabricada. (COSTELLA, 2006, p.58).

Voltando a nossa abordagem sobre os carimbos, na atualidade diversificaram-se e tornaram-se mais acessíveis, podemos personalizar nossos objetos e papeis com nossos próprios carimbos de identificação que são fabricados em aço, bronze, alumínio, madeira e borracha.

Existem carimbos elétricos que gravam através do calor provocado pela eletricidade em diferentes objetos, remetendo as marcas antigas que usavam o fogo sobre o ferro para marcar o couro de animais e até mesmo a pele de pessoas, durante o período escravagista, e delimitar propriedade. Segundo a Infopédia (2018), "*querimbo*, do Quimbundo, *kirimbu*, carimbo seria qualquer sinal identificador ou marca gravada que se aponha em documento, objeto ou gado."

No dicionário da escravidão negra no Brasil, a palavra "carimbo" tem origem africana "que significa a marca do escravo, era um sinal ou uma letra, um símbolo de ferro usado para ferrar o escravo, como se usa atualmente com o gado. Eram ferrados no peito, no ombro ou em outra parte escolhida pelo proprietário." (MOURA, 2005, p.87). Em um período que mal se diferenciava o gado dos escravos, os africanos escravizados eram marcados a "ferro e fogo".

1.2 – As marcas

Ogum cria a forja
(...). Ansioso pelo sucesso, Ogum fez o ebó
e, para sua surpresa, ao queimar aquela areia,
ela se transformou na quente massa
que se solidificou em ferro.
O ferro era a mais dura sustância que ele conhecia,
mas era maleável enquanto estava quente.
Ogum forjou primeiro um tenaz,
um alicate para retirar o ferro quente do fogo.
E assim era mais fácil manejar incandescente.
Ogum então forjou uma faca e um facão.
Satisfeito, Ogum passou a produzir
toda espécie de objetos de ferro,
assim como passou a ensinar seu manuseio.
Veio fartura em abundância para todos."
Reginaldo Prandi, **Mitologia dos Orixás**, 2001

A palavra "marca", que pode ser substituída por chancela ou sinal, é um objeto que consiste em um desenho feito de ferro com um cabo também de ferro e um ponta de madeira. Marca pode ser o sinal que o objeto deixa no lugar aplicado, uma marca ou cicatriz que pode ser a impressão da imagem modelada pelo ferro sobre a pele do animal. (Figura 9).

Marcar o gado é uma forma de carimbar ou imprimir, elas também me causam impressões ou lembranças cicatrizadas da minha infância. As marcas herdadas do meu pai, hoje são objetos para experimentação em gravura que levo comigo para ver suas possibilidades como ferramenta de expressão artística.

Figura 9 – Momento da impressão da marca sobre o couro do animal. Disponível em: <http://ruralcentro.uol.com.br/analises/registro-de-gado-e-registro-de-marca-para-a-pecuaria-entenda-o-processo-3185>

Minha família se fez na região rural, no centro-oeste do país, Estado de Goiás, a duzentos quilômetros da capital, Goiânia, na pequena cidade de Buriti Alegre. Essa região tem como uma das principais atividades financeiras, a criação de gado bovino, desde que me lembro.

Meus pais eram trabalhadores rurais, meu pai comercializava o gado. Como pequeno produtor, se encarregava de todo ciclo de atividade até a venda do animal. Quando uma vaca estava prenhe, eu e meus irmãos aguardávamos ansiosos o nascimento do filhote. Ficávamos encantados com a "mágica" do nascimento de um bezerro. Logo que crescia, era chegada a hora de marcá-lo.

O dia de marcar o gado representava pânico, aí a impressão aparecia como cicatriz nas minhas lembranças. Eu sempre vi como terror aquele ato de deixar a marca de ferro em brasa das iniciais do meu pai no lombo do animal. Eu imaginava a dor que aquilo causava e até hoje lembro-me do cheiro do couro queimado.

O pior era saber que quando fosse vendido para um novo criador, aquele animal receberia nova marca, que teria tantas marcas quanto donos tivesse, só deixando de ser marcado quando estava a caminho do abatedouro. Existem outras possibilidades de registrar a procedência do gado, contudo, essa técnica de criar um sinal através da queimadura no couro do animal ainda é constante. Isso se estende aos objetos feitos de couro como bolsas e sapatos, e infinitos outras possibilidades, porém há variadas tecnologias para se criar esse tipo de impressão, com matrizes de metal que recebem calor com uso de eletricidade.

Naquela época, meu pai desenhava a marcas, que são verdadeiras identidades visuais demarcadoras de propriedade que registrava de quem era cada "cabeça" com iniciais dos nomes dos filhos, dos tios, primos, de quem pedissem para fazer uma.

Com exceção da dor do animal ao sofrer a ação do fogo sobre seu lombo, o que era fascinante era perceber as etapas do processo de criação das marcas: inicialmente eram feitos esboços à lápis em papel de pão (papel *Kraft*) ou folhas de caderno; depois de vários esboços, era pré-definido o desenho a ser realizado em ferro; nesse momento já se pensava na execução,

já que para fazê-lo, meu pai teria que conhecer como seria executado e as limitações da feitoria dessas marcas em ferro.

O desenho era levado para meu avô e para meu tio materno que eram ferreiros de profissão. Com eles meu pai definia as possibilidades da execução. Eles adaptavam as matérias às ideias do meu pai. Como ferreiro, acredito que meu avô, um homem negro, havia herdado dos seus antepassados africanos a profissão arte de dominar o ferro.

Sabendo que o desenho sairia do plano bidimensional para o tridimensional e sofreria modificações para adaptá-lo. Esse volume, contendo o relevo advindo do desenho, teria que estar ligado a um cabo de ferro em uma extremidade e na outra era fixado à um cilindro de madeira. A madeira que não esquenta na mesma proporção que o ferro servia para que a marca pudesse ser manuseada, no momento de marcar o gado, sem queimar a mão de quem estava executando a tarefa.

1.3 – As provas

Com o nariz sentimos os cheiros do mundo.
Cheiros que passeiam pelos ares

Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

Durante o período da minha alfabetização, as avaliações eram escritas em folhas de papel almaço. Nos anos seguintes tive contato com as provas impressas em mimeógrafos. Essas me vinham com o som do silêncio, a concentração do dia de prova e um agradável cheiro de álcool.

Sempre que eu pegava a prova da mão da professora, antes de ler eu as cheirava. Aí a minha impressão chegava primeiro pelo cheiro e depois pelo conteúdo, pois, este me enchia de medo.

O cheiro de álcool tem relação com o método de reprodução da imagem em mimeógrafos. Existia uma matriz com base no conteúdo escolar, o qual, pautado em conhecimentos de português, matemática, história, geografia e estudos sociais, condizentes com o regime militar da década de 1970, época em que a impressora mimeógrafo já estava consolidada em todo Brasil como instrumento de copiar os testes escolares.

> De nome esquisito (do grego *mimeo*: imitar, copiar = grafia: escrita), o mimeógrafo surgiu nos Estados Unidos em 1880, invenção do gênio Thomas Edison (1847-1981), mas só passou a ser comercializado a partir de 1887, com licença consentida a Albert Blake Dick. A época de ouro da singela impressora durou até a chegada da copiadora Xerox, em 1959. Mesmo assim, apenas no século XXI – ao menos no Brasil – é que se passou a substituir massivamente o mimeógrafo em detrimento à cópia digital. Apesar dos quase 15 anos de

> ostracismo, ainda é possível encontrar escolas públicas que utilizam a impressão mimeografada para as provas. (MOURA, 2014, p.3).

De forma elementar, como técnica de gravura, poderíamos dizer que a folha escrita, manualmente ou digitada pelo professor sobre um papel carbono é a matriz. O mimeógrafo seria uma impressora e as cópias são impressões. Imprimir tem relação profunda com multiplicação, importante ponto no conceito de gravura onde as provas estão ligadas as primeiras impressões sujeitas a alterações e consequentes cópias.

Em gravura as PAs (prova de artista) e PEs (prova de estado), estão relacionadas a cópias para o próprio artista gravador e provas do processo do trabalho do artista respectivamente. O gravador mais tradicional imprime dez por cento do total de cópias para seu arquivo pessoal. As PEs são uma espécie de caminho, onde ele vai avaliando os pontos a serem ressaltados, ou modificados (COSTELLA, 2006). Um trabalho lento que vai provando para o próprio artista o resultado do seu trabalho e aproximação com o projeto inicial. O gravador imprime uma cópia, faz interferências na matriz, imprime novamente, e assim por diante até finalizar o processo do trabalho, onde a matriz é finalizada. Essas provas são como registros do processo de impressão do artista, que vai mostrando o caminho seguido por ele.

No caso das provas escolares, a prova vinha de uma matriz, um teste, ou uma tenebrosa forma de pôr à prova o conhecimento adquirido nas aulas. Éramos submetidos a “decorebas” intermináveis e o resultado dessas provas seria a certificação se éramos ou não inteligentes, sem contar que poderia resultar em humilhantes castigos se o resultado não fosse satisfatório para o professor ou para os pais.

O professor escrevia ou desenhava sobre um papel carbono, marcando o verso do papel na cor do carbono (azulada) com o conteúdo espelhado. Ao ser embebido de álcool esse papel imprimia em folhas de papel branco o conteúdo da prova, por isso chegava até a minha carteira com aquele cheiro de álcool. (Figuras 10 e 11).

Figura 10 – Máquina mimeógrafo. Disponível em: <http://www.voceselembra.com/2008/07/mimegrafo_12.html>
Figura 11 – Momento da impressão. Disponível em: <http://colsaocarlos.com.br/index.php/colegio/acontece/conhecendo-o-mimeografo>

Com aquela matriz, a folha decalcada em carbono, poderia reproduzir várias cópias, de acordo com o número de alunos na sala. Se a tinta do carbono acabasse e as cópias começassem a ficar claras, a prova poderia ser reescrita para novamente imprimir mais cópias.

Se compararmos com as "provas" avaliativas elaboradas na educação com o uso de recursos digitais, temos princípios parecidos aos recursos do mimeógrafo, ressaltando a devida facilitação dos arquivos digitais: O professor digita as questões em um arquivo digital, insere imagens e cria uma matriz digital, e depois executa o comando "imprimir" e a impressora digital se encarrega registrar o arquivo nas folhas de papel branco. Com uma máquina fotocopiadora, depois de impresso uma cópia, pode se fotocopiar infinitas cópias e baratear o custo das cópias, porém a nostalgia me remete a falta daquele cheiro de álcool que as provas mimeografadas me traziam.

O mimeógrafo, conhecido por ter sido uma máquina de imprimir provas escolares, foi instrumento responsável pelas primeiras manifestações de fanzines no Brasil. Os primeiros fanzineiros se utilizaram da técnica de imprimir com mimeógrafos para fazer suas pequenas tiragens, bem antes do uso de máquinas fotocopiadoras, sendo que estas eram acessível e propiciavam cópias de baixo custo. Assim, o mimeógrafo a álcool e à tinta foi instrumento para a publicação do primeiro fanzine brasileiro, o *Fico*, que foi lançado por Edson Rotani em Piracicaba, em outubro de 1965. (MAGALHÃES, 2009, p.107). (Figura 12).

FICÇÃO

Nossa Palavra

Alex Raymond

Figura 12 – *Fico*, fanzine produzido por Edson Rotani, 1965. Disponível em: <http://minasnerds.com.br/2015/12/08/vamos-falar-de-zines/>

Como as provas escolares, os zines acompanharam o surgimento de várias possibilidades de impressão dos originais, por meio de modernas impressoras de *offset*, impressoras domésticas ligadas a arquivos digitais, máquinas plotadoras, ou fotocopiadoras capazes de executar comandos de ampliação e redução, em preto e branco ou em cores, sem contar a diversidade de tipos e cores de papeis.

Com todo o aparato tecnológico, alguns fanzineiros têm trazido para suas produções o uso das antigas máquinas de datilografia e dos mimeógrafos. Como é o caso de Matheus Moura (2014), pesquisador e autor de publicações independentes com uso de mimeógrafos. Segundo esse autor, "no mundo digitalizado de hoje, em que a instantaneidade e a imaterialidade ditam o percurso, chega a ser um contrassenso reviver o enterrado mimeógrafo". O autor subverte essa ordem ao criar o *Tinta Álcoólica*, publicação independente que convida vários artistas para a imprimir seus desenhos na impressora mimeógrafo, e aponta para similaridades entre o processo de impressão com o mimeógrafo e técnicas de gravura em metal ou madeira:

> O aparelho é composto de uma prensa formada por um cilindro de metal, maior e mais pesado, e outro menor, de borracha. A folha matriz é fixada no cilindro maior, de fora que o desenho fique exposto. Do lado oposto há uma esponja encharcada de álcool. Logo abaixo dela há a entrada da folha em que será impresso o conteúdo da matriz. Por meio de uma manivela fixada na lateral do aparelho, os cilindros giram e, ao mesmo tempo, a folha virgem é puxada, molhada no álcool e pressionada contra a matriz. Ao fim do giro da manivela a imagem está impressa. É um processo relativamente lento, que demanda paciência, principalmente para a impressão de grandes quantidades. (MOURA, 2014, p.3).

Publicações de zines com procedimentos que passam pelo uso do mimeógrafo podem se aproximar da gravura como um todo, se pensarmos que cada página gera uma tiragem, embora em quantidade limitada pela tinta do carbono que acaba com poucas cópias. Vejo aproximação com as revistas e jornais impressos que carregam em si a capacidade de gerar múltiplos a partir de uma matriz, mas em grande escala.

Os fanzines carregam a ideia de "faça você mesmo" e o uso dos mimeógrafos trazem de volta a forma de elaborar as provas escolares, onde o professor escrevia manualmente ou desenhava o conteúdo no carbono e ele mesmo imprimia a tiragem necessária. O professor era detentor de todo processo.

1.4 – Os moldes

Olhar é fantasiar sobre aquilo que
está escondido atrás das coisas.
Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

Silene, uma amiga da minha mãe se ofereceu para me ensinar as técnicas de pintura em tecido que ela havia aprendido em um curso de pintura antes de se mudar para minha cidade e se tornar vizinha e amiga da minha família. Naquela época não tínhamos muito acesso a esse tipo de aprendizado na cidade, a qual possuía menos de seis mil habitantes.

Depois de algumas cirurgias, Silene havia sido diagnosticada com alguns problemas cerebrais que consequentemente estavam causando danos à sua visão e ela provavelmente a perderia aos poucos, até o fim. Antes que perdesse por completo a visão, ela quis me repassar o que sabia sobre pintura em tecido. Creio que aprendi mais com o gesto dessa amiga do que com a própria técnica ensinada por ela.

Eu estava com doze anos na época, começando a definir minhas escolhas com relação à futura profissão. Aquelas "aulas de pintura a óleo sobre tecido" (como era chamado esse tipo de curso) duraram umas dez tardes e me deram muitas informações que aplico no meu trabalho como artista visual. Quanto à generosidade com o próprio conhecimento, a qual aprendi com a professora e amiga Silene, este tento levar comigo para sala de aula, como professora.

Assimilei a ligação daquele tipo de pintura com os desenhos das capas dos discos de *Rock and Roll*. (Figura 13 e 14). Com tecnologias eficazes de reprodução da imagem, os discos das principais bandas do mundo, impressos em alta qualidade, nos chegavam rapidamente.

Figura 13 - Álbum Iron Maiden Killers, 1981.
Disponível em: <http://blogmranderson.blogspot.com.br/2013/04/a-estranha-historia-entre-margaret.html>
Figura 14 - Álbum Black Sabbath, Born Again, 1983.
Disponível em: <https://www.cdandlp.com/en/black-sabbath/born-again-lp-ltd-edit-colour-vinyl-ger/lp/r118246915/>.

Os colegas da escola me contratavam para reproduzir aquelas capas nas camisetas deles. Comecei a trabalhar assim na década de 1980, recebendo as encomendas das camisetas com capas dos antigos "bolachões" do rock. Enquanto não tínhamos muito acesso as camisetas feitas com serigrafia, eu reproduzia à mão nas camisetas, figuras como o personagem da *Iron Maiden*, o *Eddie the Head* que é uma espécie de esqueleto "morto-vivo".

As aulas de pintura em tecido foram o meu primeiro contato com a pintura e com as técnicas de "molde vazado", mais conhecido atualmente como estêncil. "*Pochoir*", em francês.

Em português, era comum a palavra *estampilha*, no século XIX (COSTELLA, 2006, p.110), palavra pouco usada desde aquela época.

Usávamos recortes de cartolina para trabalhar a figura e o fundo, onde inverte-se a imagem, tendo as possibilidades da figura negativa e positiva. o preto equivale aos espaços vazados. Preto sobre o fundo branco e a figura recortada (WONG, 1998). (Figura 15).

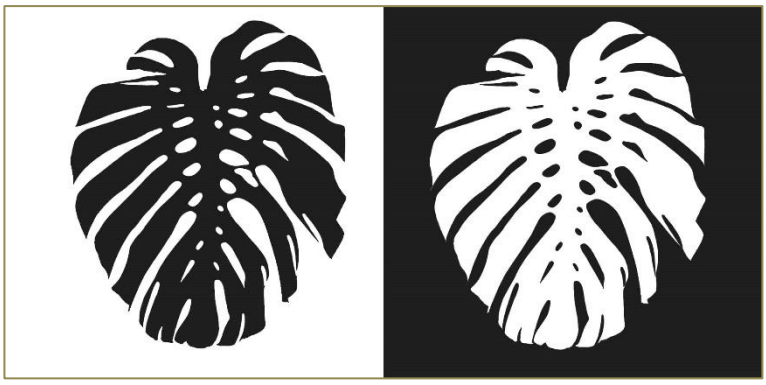


Figura 15 – Exemplo de figura fundo com folhas, desenho digital, 2018. Adriana Mendonça.

Vazava a imagem de uma folha ou flor em um pedaço de cartolina ou acetato (provindo de radiografias) e o espaço vazado era preenchido com tinta (técnica de estêncil), o contrário também ocorria quando se usava o recorte retirado do "molde vazado" para pintar ao redor.

O estêncil é uma espécie de matriz por permeação assim como a serigrafia, a permeação do estêncil acontece pelo papel ou acetato que fica quando se recorta e vaza uma figura para a tinta atravessar a parte vazada. Na permeação, "a imagem passa para o papel na mesma posição em que foi criada a matriz." (COSTELLA, 2006, p.109).

É comumente utilizado nas escolas infantis esse tipo de impressão quando as crianças usam as próprias mãos como moldes, desenhando ou pinando ao seu redor. Quando a mãos são retiradas tem se o exemplo de impressão por permeação, através do negativo que fica, onde as mãos das crianças são as matrizes. Do mesmo jeito que faziam os homens da pré-história, nas várias pinturas encontradas nas cavernas, onde suas mãos eram colocadas sobre as paredes e polvilhava-se com terra amarela sobre elas, resultando nos negativos das mãos. (COSTELLA, 2006, p.110).

> O sistema do molde vazado foi utilizado no Oriente, como por exemplo, no Japão do século quinto, para imprimir figuras religiosas. Algumas matrizes chegavam ao requinte de prender por meio de fios de cabelo as partes flutuantes do molde, para que não se percebesse a ponte entre elas e o restante.
> Denomina-se flutuantes as partes do molde que demandam uma ligação com outras partes dele, sob pena de ficarem soltas. Por exemplo. Quando se abre uma letra "O", no molde, o olho (a parte interna) do "O" fica solto, pois tem

> todo seu entorno recortado. Para que o olho não se perca, é necessário deixar alguma ponte entre ele e o entorno. (COSTELLA, 2006, p.110).

Através da amiga Silene pude entender vários princípios de formas expressivas e técnicas visuais, esse raciocínio me acompanha na elaboração de zines e na minha mediação na sala de aula. Técnicas artesanais, simples, podem desencadear um pensamento artístico e rebater um conceito de arte. Penso que colaboram para que eu não crie hierarquias entre diferentes técnicas e conceitos em arte.

Como no exemplo das mãos, aprendi usar a permeação com folhas retiradas da natureza, elas eram usadas para servir como molde, onde a forma resultava da tinta chamuscada ao redor, imprimindo a forma da folha a partir da tinta aplicada ao redor, deixando o espaço da forma da folha em branco.

A própria folha de árvore entintada serve como matriz para decalcar sua forma no tecido, assim como nos carimbos. Esta técnica que recebe o nome de "*foligrafia*, do latim *folium*." (COSTELLA, 2006), pode ser considerada uma gravura em relevo, pois imprime-se o relevo próprio de cada folha, diferente da folha quando usada como molde, onde a tinta permeia o espaço ao redor da folha ou o vazado do molde.

Dos moldes é possível surgir vários agenciamentos com uso de deslocamentos circulares, diagonais, horizontais ou aleatórios, vários tipos de repetições, inversões, sobreposições, rotações, dentre uma infinidade de possibilidades, (TAI, 2010; WONG, 1998) formando assim variadas estampas a partir de um único molde, pois, ainda há o recurso do uso de cores e conjugações com outras diversas formas.

Vejo que vários princípios tradicionais da pintura à óleo e da gravura aparecem nessas técnicas de pintura em tecido como o uso das cores e sobreposições destas, a aplicação dos claros e escuros, as linhas e contornos, etc., tanto que são conhecidos até os dias de hoje como *pintura a óleo sobre tecido*.

A gravura também aparece fundida aos procedimentos da pintura. As folhas vegetais entintadas e carimbadas, tanto pode ser uma monotipia como uma gravura em relevo. E a técnica de impressão através do estêncil, se confunde com o ato de pintar e é um princípio elementar da serigrafia, que, segundo Ricardo Resende (2000), é:

> (...) a mais nova forma de impressão, foi aceita na família da xilo, metal e lito muito recentemente. A sua origem é ainda obscura, podendo ser identificada antiga técnica do *stencil*, desenvolvido por chineses e japoneses entre 500 e 1500 a.C, quando eles transferiam imagens para tecidos com pigmentos naturais. A técnica começou a se popularizar entre 1930 e 1940 e tem como

> características a precisão na mancha impressa e cores chapadas, atendendo à visualidade do movimento, baseada principalmente nos meios de propaganda da comunicação de massa. (RESENDE, 2000, p. 237).

A serigrafia, originária da mesma ideia, do estêncil, das mãos que deixam seus negativos nas cavernas, ou seja, um tipo de impressão por permeação, na arte urbana, nas artes gráficas, na estamparia, na publicidade e na arte contemporânea caminha de forma independente do estêncil. O estêncil, principalmente, na arte urbana, se apodera de características próprias para criar sua linguagem. A característica fundamental do estêncil é o uso de conexões, através delas que os detalhes do desenho permanecem ligadas. As conexões são usadas para dar mais personalidade à obra, fazem parte do desenho, não é apenas o elo entre as partes dos vazios, mas característica marcante que alguns artistas abraçam.

> As raízes da pintura em estêncil podem ser encontradas no Egito e na China, mas sua forma moderna foi usada principalmente para propaganda política. As revoltas de 1968 em Paris, a revolução sandinista na década de 1970 na Nicarágua e o movimento antiapartheid na África do Sul são alguns exemplos. A técnica ganhou um segundo fôlego quando Blek le Rat a usou nas ruas de Paris, no início dos anos de 1980. Bandas punk também usaram bastante o estêncil nas décadas de 1970 e 1980. Anos mais tarde, os estênceis de Banksy se tornaram uma espécie de ícone da arte urbana." (CARLSSON, 2015, p.41).

O estêncil pode ser considerado uma forma de gravura, sendo que o papel (ou acetato) vazado com algum desenho a matriz, imprime se passando a tinta pelos espaços vazados e adquire-se várias cópias, essas cópias podem ser aplicadas em diferentes suportes como tecido, madeira, vidro, metal, parede. A aplicação se mistura ao material às texturas dos suportes (muros, paredes, mobiliários públicos, ruínas, etc.) fazendo com que seja algo único que agrega as impressões das imagens, criadas pelos artistas urbanos, aos espaços públicos.

Como forma de arte, o estêncil adquiriu personalidade política e contestadora. Por ser técnica fácil, reprodutível, pode ser executado da mesma forma que antes, basta um pedaço de acetato ou um papel cartão mais encorpado como o tríplex ou uma caixa (exemplo: caixa de pizza ou de sapato), estilete ou bisturi e tinta spray, a qual, aumenta a praticidade com relação as tintas de tecidos que precisam de um pedaço de espuma para a aplicação.

A arte urbana liberta o estêncil como por exemplo nas mãos do artista francês C215 (figura 16), dos britânicos Banksy, Snub23 e do brasileiro Rustoff (figura 17) que são artistas do estêncil. C15 por exemplo viaja pelo mundo levando seus estênceis, e considera que seja uma

forma rápida de se aplicar um trabalho bonito sem ter que pedir permissão. É deixar marcas, é ter a cidade nas mãos por direito e interferir nela como quiser. (CARLSSON, 2015).

Figura 16 - Aplicação de um estêncil pelo artista C215. Disponível em: <http://www.ekosystem.org/photo/920809>
Figura 17 – Estêncil de Rustoff, que deixa bem marcado os pontos de conexão. Disponível em: <http://plusgaleria.com.br/blog/stencil-com-rustoff/>

O artista C215 em entrevista para Benke Carlsson, afirma que "a arte urbana é uma das últimas oportunidades para a auto expressão em uma sociedade que está sempre tentando controlar a mente das pessoas e privando-as da liberdade real." (CARLSSON, 2015, p.55). Nesse espírito de auto expressão e liberdade a prática do estêncil está inserida na arte urbana.

1.5 – Os riscos, as *frottages* e as tatuagens de brinquedo

Por meio dos sentidos suspeitamos o mundo
Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

Suspeitar o mundo! É isso! O que uma criança faz tão espontaneamente a vida adulta vai nos roubando, nos negligenciando da nossa capacidade de desconfiar. De futricar!

A minha mãe possuía uma mala antiga cheia de guardados importantes e toda vez que surgia alguma oportunidade eu futricava naquela mala, uma mala cheinha de novidades. Cresci, achando que toda vez que a mala fosse aberta as novidades pulariam dali. No entanto, o conteúdo era mais ou menos o mesmo desde que me lembro.

A mala guardava fotografias familiares, principalmente das crianças da casa ainda bebês, cadernos dos nossos primeiros anos escolares, riscos e cadernos de riscos.

Bordar era uma atividade muito comum entre as mulheres no interior do Estado de Goiás, um mesmo desenho era reproduzido infinitas vezes pelas comadres, irmãs, primas, tias, avós. Em quase toda família, a mãe guardava riscos para reproduzir nos bordados de roupas, nas tolhas de mesa, fronhas, forros de cama, dentre outros. Eu tinha alguns cadernos de desenho que alternavam folhas de papel sulfite e papel manteiga. As folhas de papel manteiga era usada para copiar desenhos que eu usava para copiar desenhos.

Além desses riscos que copiávamos existiam publicações com desenhos e moldes para pinturas e bordados e folhas de papel carbono eram usadas para reproduzi-los. Essa prática de riscar, de copiar estão contidas nos procedimentos em gravura. Vejo os riscos como matrizes, que poderão reproduzir seus desenhos, quantas vezes eu quiser, usando um papel carbono embaixo do risco e pressionando com o lápis no caminho das linhas para transferir o desenho.

Cadernos de desenho que alternavam folhas de papel manteiga e folhas de papel sulfite sugeriam o quanto era comum o uso dos riscos nas décadas de 1970 e 1980. Bordar era uma atividade muito comum entre as mulheres no interior do Estado de Goiás, um mesmo desenho era reproduzido infinitas vezes pelas comadres, irmãs, primas, tias e avós. Em quase toda família a mãe guardava riscos para reproduzir nos bordados de roupas, nas tolhas de mesa, fronhas, forros de cama, dentre outros. Eu tinha alguns desses cadernos, desenhar neles era meu passatempo predileto. As folhas de papel manteiga contidas neles eu usava para copiar desenhos em tecidos para depois pintá-los.

Além desses riscos que copiávamos existiam publicações com desenhos e moldes para serem copiados nas pinturas e bordados. Folhas de papel carbono eram usadas para reproduzir os desenhos.

Meus cadernos eram cheios de marcas de moedas e folhas que eu reproduzia usando o papel em cima da moeda ou da folha para copiar as texturas, na época eu não sabia que estava executando uma técnica de gravura conhecida como *frottage*, palavra que vem do francês, significa “friccionar”. (Figura 18).

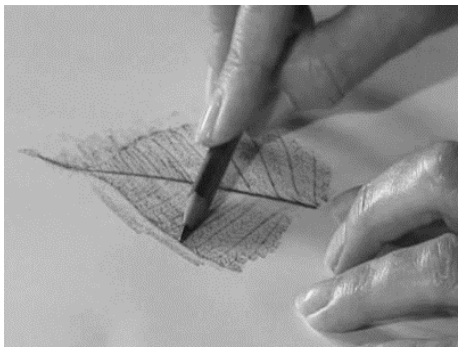


Figura 18 - Técnica de *Frottage*. Disponível em: <http://knoow.net/wp-content/uploads/2016/06/Frottage.png>

Eu colecionava papeis com imagens de desenhos infantis e tatuagens que vinham nas embalagens de goma de mascar, que as crianças chamavam de "figurinhas". Eu adorava colecionar pequenas embalagens e recortes de desenhos impressos em embalagens de balas, doces ou chocolates. O brilho, a textura dos papeis, os desenhos me atraíam.

As tatuagens de gomas de mascar quando molhadas e aplicadas na pele eram surpreendentes, uma espécie de mini impressão na pele que me fizeram "suspeitar" a gravura e que levo para a minha produção artística em forma de tatuagens aplicadas as páginas dos fanzines.

Riscar, arranhar, desenhar, copiar, reproduzir, friccionar, imprimir, (...) coisas que trago de lá, da época de criança e que me aproximam da pesquisa em gravura.

1.6 – A redação

PALAVRAS
Palavra dentro da qual estou há milhões
de anos é árvore.
Pedra também.
Eu tenho precedências para pedra.
Pássaro também.
Não posso ver nenhuma dessas palavras que não leve susto.

Manoel de Barros

Durante o ensino médio, por meio da professora Sueli Sisdeli, ainda na cidade de Buriti Alegre, a minha turma de Magistério[10], participou de um projeto que envolvia a elaboração de um jornal na escola que durou de 1984 até o final 1986. A turma funcionava como equipe de

[10]Curso a nível do Ensino Médio que capacitava para ser professor do ensino fundamental. Os cursos de Magistério a nível médio permaneceram até meados dos anos de 1990 no Brasil. Geralmente, essa formação era direcionada às meninas.

uma redação de jornal impresso, todos tinham a sua função, alguns escreviam manualmente as notícias da escola, outros organizavam o mural, e eu geralmente fazia desenhos ilustrativos. Não me lembro bem se havia tiragem ou não, mas me lembro de chegar entusiasmada para ver o meu desenho exposto no jornal da escola, que ficava em um mural.

Alguns anos depois, fui trabalhar no jornal *O Popular*[11], como ilustradora (de 1997 a 2010), na cidade de Goiânia. Na época eu já havia terminado o curso de bacharelado em artes visuais e estava finalizando uma segunda graduação em design gráfico, o jornal foi para mim uma maneira de unir duas coisas: pensamento artístico e pensamento gráfico. Os procedimentos da gravura são latentes em todo processo de produção de um jornal diário, por isso, essa experiência potencializou minha percepção do desenho e da gravura. Nesse caso, acho que fiquei impressionada, no sentido de ficar "admirada" com as possibilidades de expressão (impressão) vindas das tecnologias contidas na produção de um diário.

Para definir melhor estas impressões sobre a experiência como ilustradora, peguei emprestado a fala de dois artistas gravadores que também são ilustradores, Rubem Grilo, que trabalhou como ilustrador no Jornal Folha de São Paulo e Roberto Magalhães, que trabalhou em empresa de publicidade, para auxiliarem-me nas minhas impressões como ilustradora de um jornal diário:

> A gravura tem origem no mundo gráfico. Ela é o primeiro piso no qual surgiram a imprensa, as reproduções, etc. Essa convivência da imagem com o texto está presente de forma quase harmoniosa e constante na gravura. Essa convivência com o mundo gráfico deixa uma marca, deixa imagens que criam pano de fundo que permite trabalhar com questões que pertencem ao universo gráfico, do qual a gravura é parte intrínseca.
> Esses resíduos visuais, mesmo apagados da sua origem, ainda se mantém, inconsciente ou indiretamente, enquanto linguagem plástica. Nesse caso está a escrita, ou mesmo a ocupação do espaço com uma forma de estruturação, como os diagramas, ou mesmo a tentativa de criação de um alfabeto entre a figura e o signo, por exemplo. Coisas que caminham um pouco em função de escrita." (GRILO, 2000, p.84).

> O meu trabalho de desenhista de propaganda ajudou muito no meu processo de trabalho. Aprendi muita técnica gráfica, de impressão, técnicas de desenho para ser reproduzido. Muitas vezes eu pegava um desenho, pedaços de desenhos e juntava, fazendo um desenho maior, o que também era outra heresia, não? Ia juntando e formava uma coisa que eu achava que dava uma boa gravura. (MAGALHÃES, 2000, p.65).

[11] Jornal de circulação diária desde 1938, pertencente à Organização Jaime Câmara (OJC).

Como artista e gravadora me coloco como parte do que é a gravura inserida no turbilhão da produção gráfica. O meio gráfico é cria das descobertas dos procedimentos em gravura, nele as etapas acontecem com rapidez e em grande escala, essa experiência quase que visceral para produção do artista ilustrador.

A equipe com a qual trabalhei era constituída pelo editor de arte, por quadrinistas, infografistas, chargistas[12], caricaturistas[13] e ilustradores, porém, todos eram considerados ilustradores da equipe de arte. Os infografistas eram aqueles que se envolviam mais com os meios digitais, mas geralmente executavam desenhos para as ilustrações dos infográficos que são gráficos explicativos, com texto e imagem de caráter mais técnico.

Os quadrinistas na maioria do tempo eram ilustradores, os caricaturistas as vezes faziam charges, e assim funcionávamos como uma equipe, que alternava as parcerias e funções na execução do trabalho de arte do jornal. A nossa função era interagir a imagem com a notícia ou com outros textos como literário, cultura ou opinião. A equipe de arte, dentro da redação, funcionava como elo entre as outras equipes e dialogava com todas as editorias em geral (mundo, economia, esporte, opinião, cultura, polícia, cidade), tendo maior proximidade com as editorias de fotografia e diagramação. Mesmo com os resquícios da soberania da escrita nos jornais impressos, vi a imagem sendo cada vez mais necessários durante os treze anos que trabalhei no Jornal *O popular*. Os jornalistas foram ampliando as possibilidades da escrita no contexto da imagem e o contrário ocorreu também.

Era comum equipes de artistas dentro das redações dos jornais, pelo menos até o início do século XXI. Com algumas mudanças que facilitaram a comunicação e com novas estruturações para aumentar o lucro, os ilustradores têm trabalhado, na atualidade, como colaboradores em muitos jornais impressos do mundo todo, o que já vem acontecendo com a produção de revistas a mais tempo.

A internet e as redes sociais estão criando formas de comunicação, e os jornais impressos, buscando se adequar ao novo contexto que velozmente tem se modificado e não há boas previsões para a permanência destes numa ordem comandada pelos meios digitais. Diferente do que tem ocorrido com a produção de livros, que suas ressignificações têm valorizado mais esta produção.

Até bem pouco tempo, poderíamos encontrar pessoas disputando jornais nas bancas, ou olhando "hipnotizadas" pelas manchetes, que de certa forma esse encantamento era uma forma

[12] Chargista, profissional que faz charge, desenho com crítica social ou política que muitas vezes se expressa por caricatura, com balões de falas dos personagens ou não. Geralmente a crítica é atual, de acordo com os acontecimentos do dia.

[13] Caricaturista é quem faz caricatura, um retrato com característica engraçada e com traços deformados, geralmente de pessoas famosas e políticos.

de resposta ao "*discurso gráfico"* que vinha "significar o conjunto de elementos visuais de um jornal, livro, revista, cartaz, ou tudo que seja impresso." (SILVA, 1985, P.13). Os suportes têm se diversificado, esse discurso aparece nas redes sociais, e na internet como todo, continuamos "hipnotizados" pela imagem que comunica, pelos agenciamentos da imagem e do texto, o que com certeza continuará nos "impressionando", um processo multiplicado e infinito, o que é o destino da gravura como técnica desde sempre: a multiplicação.

1.6.1 – A multiplicação

A multiplicação da informação abrange todas as áreas de forma avassaladora, têm nos confundido, nos atordoando e nos modificando. Sabemos que antes dos tipos móveis metálicos, a escrita foi reproduzida a partir de técnica de xilografia. Os tipos eram entalhados na madeira e tinha pouca durabilidade, proporcionando uma tiragem bem limitada, a história da imprensa, e da reprodução da imagem, nos aponta para uma ideia de "evolução", como discorre Fabio Mestriner (2014) em seu livro *A Escrita, o Papel, a Gravura e a Imprensa. 4 pequenas histórias que juntas mudaram o mundo*. Segundo esse autor, a consolidação dos procedimentos da imprensa é na verdade a fusão de várias técnicas, materiais e processos que acelerou o processo de impressão em larga escala, tendo consequências imediatas e mudando toda a lógica da reprodução da escrita e da imagem. "(...) foi através dos monges budistas que atuavam na China, que surgiu a *xilogravura*, a forma de impressão primordial cujo método de impressão acabou chegando até a prensa de Gutemberg e, em sua essência, perdura até hoje (...)." (MESTRINER, 2014, p.92).

As técnicas de gravura sempre tiveram como função gerar múltiplos, na reprodução de informação em livros começa com processos de gravura em relevo e posteriormente, com a litogravura, a lâmpada acende para outras infinitas possibilidades de reprodução de textos e imagens.

1.6.2 – O relevo

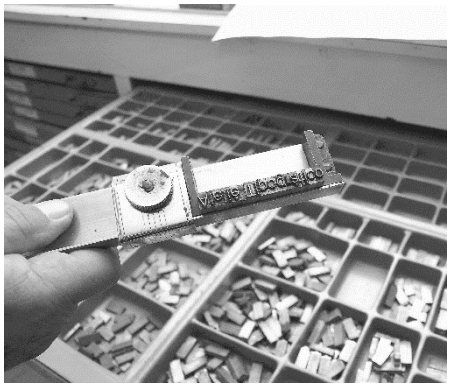
A impressão em relevo deu origem a tipografia[14] , esse tipo de impressão foi responsável inicialmente pela multiplicação das informações, começando por disseminar ideias religiosas e

[14] De acordo como dicionário Houaiss, tipografia é "conjunto de procedimentos artísticos e técnicos que abrangem as diversas etapas da produção gráfica (desde a criação dos caracteres até a impressão e acabamento), esp. No sistema

se alastrando para todo tipo de informação. Os livros antes feitos com impressões xilográficas, onde as letras eram entalhadas na mesma página, posteriormente começou a ser construído através de agenciamentos dessas letras que foram separadas para que se pudesse criar textos e estas pudessem ser reutilizadas várias vezes. “Esse momento de separar as letras deu origem à tipografia”. (COSTELLA, 2006, p. 53).

Os tipos móveis fizeram com que os processos de reprodução saíssem do manual para processos mecanizados de impressão, mesmo que a composição dos textos ainda fosse manual. “Entre 1455 e 1885, a composição manual e impressão tipográfica foram os meios usados para a produção de livros impressos por todo mundo ocidental e posteriormente substituído pelo processo ofsete”. (HASLAM, 2007, p.175).

Há, atualmente, uma valorização das antigas prensas tipográfica para tiragens pequenas de cunho mais artesanais (Figuras 19 e 20), artistas e designers utilizam para criação de cartazes, posters, convites, lambes em publicações independentes de livros, revistas e fanzines.



Figuras 19 e 20 - Processo de criação tipográfica que utiliza tipos móveis (caracteres moldados com metal) organizados em uma matriz na qual é feita a composição para impressão. Cegraf-UFG.
Disponível em: <https://www.jornalufgonline.ufg.br/n/80660-atelie-tipografico-retoma-processo-artesanal-de-producao>

O carimbo é uma forma simples de entendermos o processo da xilografia e a impressão em relevo. Alguns autores nominam *xilografia* com a técnica em si, que envolve as três etapas - execução da matriz, entitamento da matriz e impressão, resultando em cópias, que podemos chamar de xilogravura. “Xilogravura vem do grego “*Xilon*”, que significa madeira, e “*grafo*”, que significa entalhar. Xilogravura é, portanto, uma gravura feita com uma matriz de madeira.”

de impressão direta com o uso de matriz em relevo; imprensa”. O tipo seria a unidade, exemplo: cada letra é um tipo, e o conjunto seria uma família tipográfica, cada família é proveniente de um conceito, ou desenho que a caracteriza. Nesta pesquisa o texto foi escrito (digitado) com uso da conhecida família *Times New Roman.*

(MESTRINER, 2014, p.92). Outros autores, usam a palavra *xilogravura* para representar todo processo, inclusive as cópias.

Inicialmente se "carimbava" através de uma matriz de madeira, ou seja, o conteúdo impresso era resultado de um relevo, não se sabe ao certo quando começa a xilografia começa, um dos registros mais antigo que tem a data do ano 868 que "ilustra um exemplar da oração budista *Sutra Diamante* editado por *Wang Chieh*, na China." Na Europa da idade média a xilografia foi amplamente divulgada, também com intuito religioso, para produzir imagens sacras e cartas de baralho impressas sobre papel pergaminho. (COSTELLA, 2006, p.35).

> A religião teve o papel fundamental no processo civilizatório. Foi em torno do templo na Mesopotâmia que a primeira escrita nasceu e foi através dos monges budistas que atuavam na China, que surgiu a xilogravura, a forma de impressão primordial cujo método de impressão acabou chegando até a prensa de Gutemberg, e em sua essência, perdura até hoje, pois os mais modernos equipamentos de impressão ainda utilizam uma matriz gravada que recebe a tinta e a imprime sobre uma folha de papel. (MESTRINER, 2014, p.92).

"Mãe de todos os sistemas de impressão gráfica" (MESTRINER, 2014), a xilografia vai criando outras funções diferentes das iniciais na reprodução textos de livros sagrados e oferece para o mundo um pensamento que não é só técnico, mas poético, através das imagens, e de como essas imagens, incluindo a imagem escrita, podem ser únicas e reprodutíveis ao mesmo tempo. Únicas pelos veios da madeira, que nunca serão iguais e reprodutíveis pelas interferências da mão humana na técnica de xilogravura, a madeira aceita que o pensamento da arte a atinja. Cada veio da madeira conta uma história pronta para fazer parte das incisões pelo gravador.

A árvore conta uma história, sua própria história através de seu DNA. A árvore na gravura nasce para narrar, para ser matriz, tábua, página ou ilustração de um livro.

"A palavra "book" deriva-se de uma velha palavra inglesa *bok* oriunda de "beech tree" (fatia, tipo de árvore). Em português a palavra livro deriva-se do latim *líber*. Os saxões e os germânicos usavam as tábuas de faia para escrever, sendo a definição literal de um livro "tábua para escrita". (HASLAM, 2007, p.6).

A madeira vem das árvores que são "criaturas vivas" e únicas, cada uma com suas variações biológicas assim como nós, se reproduzem, mas em novos seres únicos. A madeira proporciona a reprodução de imagem quando vai para mão do artista que as "toca" e as transforma. Das mãos do artista elas vão trilhar o infinito reprodutivo, mesmo assim não podemos dizer que essa reprodução proporciona a exata semelhança. Penso que por vir do orgânico, do vivo, que a xilogravura permanece como técnica que seduz o aprendiz de gravura, o artista e o

artesão. A organicidade de seus veios que mostram mapas, caminhos da história da árvore de onde foi retirada.

Walter Benjamin nos atenta para a capacidade de reprodutibilidade, a partir das técnicas de gravura:

> Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reprodutíveis, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. São conhecidas as gigantes transformações provocadas na literatura pela impressão – a reprodução técnica da escrita. Mas ela representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (BENJAMIN, 2012, p.180).

"A xilografia levou o homem à ideia de tipografia." (COSTELLA, 2006). a tipografia depois de ser usada na madeira acabou sendo realizada em metal, o metal é o material da urgência na reprodução, ele vem para aumentar o sistema de reprodução, pois sua vida útil é infinitamente maior do que a madeira e consequentemente proporciona uma tiragem infinitamente maior do que qualquer matriz feita em madeira. Esse foi o maior trunfo do pensamento de Gutenberg.

"A tipografia e a xilografia, como já sabemos, sempre trabalharam juntas, até que as inovações tecnológicas vieram a abalar essa parceria. O desenvolvimento do clichê[15] metálico no final do século dezenove industrializou a ilustração gráfica." (COSTELLA, 2006, p.53). A escrita, em momentos de soberania ou não, por natureza, agrega as imagens e estas agregam a escrita e assim, com todas as mudanças tecnológicas, a escrita e a imagem continuam parceiras independentemente das técnicas que as transpõem, sendo a escrita, também, imagem na sua essência comunicadora.

Nos seus desdobramentos que caminham para o infinito, a gravura em sua capacidade agregadora, vai evoluindo e criando voltas para que um procedimento não elimine o outro. A imprensa é um grande exemplo da capacidade de movimento, que para mim não é unicamente evolutivo, mas um movimento horizontal que aciona "desejos" de acordo com o momento da comunicação, e que também retorna ao passado criando significações para o entendimento da sua essência.

[15] Placa de metal gravado em relevo com imagem, texto, ou imagem e texto.

Os processos elementares da xilografia nos direcionam para o complexo universo da prensa de Gutenberg, esses processos se diversificaram, como fez Gutenberg, outros estudiosos e pesquisadores continuaram suas empreitadas para reproduzir mais e mais tiragens na produção gráfica de forma econômica e lucrativa. O jornal impresso é prova disso, nele estão as impressões resumidas de acontecimentos no mundo todo. A aceleração da reprodução está na forma de fazer pelos meios digitais e ao mesmo tempo na forma de imprimir.

O advento da imprensa e suas reverberações está todo tecido no pensamento da gravura, que ainda permanecem, porém, revertidos de tecnologias de aceleração. Os procedimentos são elementares: entintar uma matriz, pressioná-la sobre um suporte e imprimir cópias, como já abordamos anteriormente. E paralelamente, nos meios digitais, a matriz é o próprio arquivo.

A invenção da imprensa foi mais um processo cumulativo e que incorporou pesquisa em várias áreas, mesmo com contradições sobre autoria que a história aponta, teria sido uma "odisseia", uma "corrida de obstáculos" atribuída ao alemão Johannes Gutenberg (1395-1468). Em sua empreitada, Gutenberg, reuniu seu conhecimento sobre ourivesaria e cunhagem de moedas e medalhas, sobre fundição de metal, sobre papeis, que já era fabricado na época, sobre tintas, sobre tipos móveis, sobre técnica de impressão e sobre prensa de torção (usada na fabricação de vinho e azeite), tudo aliado ao desenho, geometria e matemática e com suas devidas adaptações, que a partir dessa junção culminou na imprensa, causando a mais espantosa revolução da informação no século XV. (MESTRINER, 2014; SILVA, 1985; HASLAM, 2007). Essa "revolução", que poderia ser chamada de "evolução" tem seus ecos de aceleração até os dias de hoje e não se sabe ao certo onde vai parar, ou se vai parar, eu acredito que como na gravura em si, a imprensa estará sempre em movimentação, ansiosa por descobrir novos rumos e buscar nas raízes novas formas de ver, indo e voltando, agregando o novo sem eximir seu passado primordial.

> Com seus conhecimentos combinados de entalhe e metalurgia, Gutenberg passou a produzir tipos metálicos móveis, numa técnica semelhante à que então se usava para cunhagem de moedas e medalhas. Moldes de aço permitiram a produção profusa de tipos numa liga de baixo ponto de fusão, mas suficientemente dura para suportara impressão: chumbo, antimônio e estanho (até hoje constituintes da liga-padrão do material tipográfico). Com isso, as chapas podiam agora ser mais duráveis, estruturadas com menos mão-de-obra (e muito menos especializada), e cada tipo reaproveitado indefinidamente, pois quando danificado voltava á fundição como sucatas. Os tipos móveis permitiram produção mais econômica de chapas de impressão. Já não era preciso entalhar na madeira toda a página de um livro: os tipos, que depois poderiam ser distribuídos e ordenados noutra composição. (SILVA, 1985, p.29).

Segundo Andrew Haslam (2007), a visão eurocêntrica enganosa dominou o status de não-oficial de Gutenberg como o ¨pai da impressão".

> Os tipos móveis fundidos em molde de areia já tinham sido usados na Coréia em 1241; um livro coreano datado de 1377 exibe a informação de ter sido impresso por tipos móveis. Os chineses usavam a impressão em blocos de madeira desde o século VII para produzir cartas de baralho e cédulas de dinheiro, que estavam em circulação desde 960 d. C. Enquanto em 868 d. C., um cânone do budismo Theravada, o liro *Tripitaka*, foi impresso em papel na China, envolvendo o corte de 130 mil blocos de madeira para impressão xilográfica (tipografia xilográfica). (HASLAM, 2007, p.8).

Os tipos móveis foram substituídos por máquinas de linotipos[16], que compõem as linhas tipográficas em chumbo, que funciona assim: o chumbo em ponto líquido fundi as linhas de tipos, assim que estas são digitadas ou datilografadas, por isso é chamada de impressão à quente. Na década de 1950, essas máquinas foram sendo substituídas com o aparecimento das poderosas máquinas de impressão *offset*, que imprimem através de cilindros, com princípios da impressão plana advinda da litografia.

Na atualidade esse processo de impressão à quente é tido como artesanal diante de novas tecnologias. Surgem espaços de estudos e retomada aos modos "antigos" (Figura 21), como forma de expressão criativa, com uso de tipos, clichês e linhas de textos (produzidas pelas máquinas linotipo), em publicações artesanais e independentes.

[16] Com o advento da Revolução industrial, as artes gráficas deram grandes passos em busca de técnicas de composição e impressão. A composição mecânica, também conhecida como *composição a quente*, tem como característica a fundição de tipos a partir de ligas metálicas. Foi com a máquina *linotipo*, inventada em 1886 por Ottmar Mergenthaler, quando se iniciou a fundição de linhas completas e não de tipos individuais, que as artes gráficas ganharam grande impulso até chegar aos sofisticados sistemas de fotocomposição dos nossos dias. (SILVA, 1985, p.29).

Figura 21 – Uso da máquina Linotipo no Ateliê tipográfico do Cegraf – UFG, que utiliza máquinas tipográficas como retomada ao processo que hoje é tido como artesanal.
Disponível em: <https://www.jornalufgonline.ufg.br/n/80660-atelie-tipografico-retoma-processo-artesanal-de-producao>

1.6.3 – O plano e o cilindro

As primeiras impressões com o uso da pedra litográfica como matriz, o início da impressão plana, foi o *start* para a aceleração dos processos de multiplicação da imagem no mundo todo. Nesses processos a imagem passa, efetivamente, a ser o texto juntamente com as imagens.

> A impressão planográfica refere-se a qualquer processo de impressão que envolva a deposição de tinta na superfície de uma chapa. A impressão ofsete é a forma mais comum de imprimir livros hoje em dia. O termo litografia é derivado do grego, *lithos*, que significa pedra, e *grapheein*, escrever: escrever na pedra. O processo foi inventado por Aloys Senefelder, em 1798. Senefelder registrou sua invenção no livro *Vollstandiges Lehrbuch der Stein*-druckerei (1818). A litografia transfere a tinta diretamente da superfície da pedra ou da chapa para a superfície do papel. É fundamentada no simples princípio de que água e gordura não se misturam. Finas chapas de alumínio ou zinco com superfícies finamente granulada são preparadas com uma substância gordurosa aplicada nas áreas de grafismo e uma delgada película de água é retirada nas áreas de contragrafismo.
> A tinta adere às áreas gordurosas de grafismo, mas é rejeitada pelas áreas umedecidas de contragrafismo. A imagem entintada é transferida para o papel enquanto as áreas umedecidas de contragrafsimo permanecem limpas. (HASLAM, 2007, p.210-211).

Diferente da impressão por relevo como nos carimbos da “tia Áurea” e da impressão por permeação, nos moldes vazados da amiga “Silene”, a minha relação com os jornais foi o

equivalente ao pós revolução industrial: Os jornais do mundo passaram pela impressão por agenciamento de tipos e depois agenciamentos de linhas textuais com princípios de impressão em relevo e caminharam rumo ao uso de um tipo de impressão plana ou planográfica**,** nesse tipo de impressão, "usa-se uma matriz plana, sem partes altas ou baixas, nas "técnicas com matrizes planas, a separação entre as zonas de cor (tinta) e as que preservarão o branco se faz pela propriedade físico-química da repulsão da água pelo óleo, e vice-versa." (COSTELLA, 2006, p.91).

A capacidade que os princípios da gravura como um todo sempre tiveram a capacidade de aderir novos inventos e descobertas, a litografia se uniu à fotografia para ser reproduzida na imprensa e nos livros. Pela litografia foi possível a reprodução de textos, desenhos e imagens fotográficas.

> A fotografia foi inventada na década de 1830; em 1851 as experiências culminaram numa pedra litográfica sensível à luz, a partir da qual uma imagem fotográfica podia ser reproduzida. Conforme a fotografia se desenvolveu, tornou-se possível separar as cores das imagens nas três cores da escala (ciano, magenta e amarelo), e uma quarta tinta (preto). Empregando essas quatro cores da escala (conhecidas por CMYK), era possível reproduzir imagens de meio-tom em quatro cores. A litografia, que fez uso da seleção de cores, registro e impressoras cilíndricas de múltiplos rolos, tornou-se um processo de impressão comercial sofisticado. (HASLAM, 2007, p. 211).

Até 1960 se considerava o texto e imagem separados na reprodução, quando passam a ser transferidos para chapas metálicas pela fotocomposição são considerando como uma única imagem. "Se a tipografia criou tipos para a impressão, a fotocomposição os transformou em imagens." (HASLAM, 2007, p. 212). Nesse momento os jornais impressos por tipografia começam a desaparecer.

A litografia é conhecida desde 1798 e seus princípios continuam basicamente os mesmos nas modernas máquinas de *offset* que imprime a partir de uma matriz plana. A impressão ocorre a partir de um dos princípios básicos da química: "água e óleo não se misturam." Na litografia a pedra é o elemento usado para a matriz que "em grego, *lithos* (pedra). "litografia é uma técnica de que utiliza matrizes de pedra." A pedra litográfica original é um calcário encontrado em uma mina da Baviera, Alemanha, fornecida pela natureza em placas com espessura de geralmente 5 a 15 centímetros. (COSTELLA, 2006, p.91).

Com a litografia, que inicialmente usou a já conhecida prensa plana, desenvolveu-se a prensa de impressão cilíndrica que tem um sistema usada até a atualidade no sistema do *offset*, a impressão cilíndrica acelerou ainda mais a produção de periódicos, anúncios, livros, revistas

dentre outros. A litografia com impressão plana foi deixada nas mãos de artistas que até os nossos dias a usam na produção artística contemporânea.

> Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de seu entalhe sobre um bloco de madeira ou inscrição numa prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações diariamente sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia no seu início, já com poucas décadas após sua invenção, foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. (BENJAMIN, 2012, p.181).

No trecho acima, Walter Benjamin (2012) aponta para os importantes remanejamentos das possibilidades impressoras a partir da litogravura que foi propulsora de grandes mudanças na capacidade de reprodução da obra de arte e dos produtos gráficos a partir do século VXIII.

A imprensa já havia recebido essa injeção de velocidade com os tipos móveis e posteriormente com as máquinas linotipos e com a litogravura aumentou-se a possiblidade das imagens serem reproduzidas, diferente das formas em relevo que já vinham sendo usadas desde os livros impressos em xilogravura. Dessa vez, como cópias "fiéis" das imagens originais, o jeito de imprimir da litogravura, propiciou mudanças na imprensa, que passou a ver o texto como um conjunto, como uma imagem, capaz de ser reproduzida fielmente, assim como a fotografia e as imagens de arte, em um conjunto que podemos chamar de "mancha gráfica", o lugar onde a tinta atinge a matriz para ser reproduzida, contando com a existência dos espaços em branco e respiros das imagem como um todo.

O que pude experimentar com maior força na redação de um jornal impresso foi a capacidade fotográfica dessa forma de imprimir advinda da litogravura, nas máquinas de *offset*. As imagens produzidas como ilustração poderiam ser expressas com pintura, colagem, desenho com caneta, grafite ou qualquer outro objeto, que depois de digitalizadas eram, juntamente ao texto diagramado em forma de página. O conjunto (composto por texto e desenhos, fotografias ou gráficos), ou seja, a página (a imagem da página) era revelada em um fotolito e depois gravado em uma matriz metálica que seguia para cilindros para ser impresso.

O tipo de impressão plana que tem origem nas impressões diretas com uso de pedra como matriz, da litografia, desdobra nas máquinas de *offset*, que de forma indireta imprimem a partir matrizes (chapas flexíveis) de metal envolvidas em cilindros.

No sistema *offset* as impressoras são rotativas, onde a tinta é levada primeiramente da matriz (chapa com o conteúdo da impressão) para um cilindro de borracha, para, depois, imprimir no suporte (papel).

> O cilindro-matriz passa a tinta da imagem para um outro cilindro, revestido de borracha, que por sua vez a repassa para o papel. Daí o nome ofsete, aportuguesado de *offset*, do inglês "*to set off"*, de uso corrente, na linguagem gráfica da época, quando a tinta da folha impressa, mas ainda não seca, sujava a impressão seguinte. A palavra serviu, por fim, para expressar a ideia de *transferir tinta de uma superfície para outra*.
> A máquina impressora de ofsete é dotada de três cilindros básicos: o da matriz; os revestidos de borracha, que transfere a tinta, e um outros, que pressiona o papel contra o anterior. O papel passa, pois, prensado, entre o segundo e o terceiro cilindro. Além destes, a impressora ofsete possui outros cilindros, de diâmetro menor, que servem, uns – os entintados – para passar a tinta na matriz, à medida em que ela gira sobre seu eixo; e outros – os molhadores – para mantê-la molhada pela água. (COSTELLA, 2006, p.105-106).

Sendo as impressoras rotativas, que imprimem a partir da rotação dos cilindros, é necessário também observarmos as mudanças que vieram ocorrendo nos papeis, pois para esse tipo de impressão também é importante que os papeis venham em rolos, como é o caso do papel jornal, usado nos periódicos que são industrializados para serem usados de acordo com o funcionamento das máquinas.

Voltando as minhas impressões sobre o jornal impresso que trabalhei, onde pude ver diariamente rolos enormes de papel rodando rapidamente e sendo suporte para impressão plana em *CMYK*, ou seja, nas quatro cores primárias azul (*cyan*), vermelho (*magenta*), amarelo (*yellow*) e o preto (*black*). No final do século XX, as velozes impressoras, herdeiras da litografia, já revelavam, há tempos, os arquivos da notícia diária em fotolitos, filmes transparentes parecidos com radiografia e depois o conteúdo do fotolito (uma espécie de negativo, como os negativos da fotografia analógica) eram gravados nas matrizes de alumínio. Quando penso sobre o fotolito e a matriz de alumínio, penso nesse momento em que dois herdeiros se encontraram e a partir dali caminharam juntos por um longo período, um completando o outro. Um herdeiro da litogravura e outro herdeiro dos processos fotográficos.

Eu sempre procurei, espiar esse processo, e as vezes ganhava dos impressores (pessoas especializadas especificamente na impressão), fotolitos e chapas de alumínio que eram as matrizes. Em alguns momentos foram integrantes de ilustrações. Queimados, dobrados, riscados ou recortados, os fotolitos foram usados em algumas ilustrações no meu processo inicial de colagem. Da mesma forma que os pedaços de chapas de alumínio, um material maleável, fácil de recortar e dobrar.

Creio que parte desse processo reaparece na minha produção de livros de artista, principalmente no processo de livros da série de *Terças Vermelhas*[17], onde o acetado foi usado para ser riscado e recortado, e depois usado como matriz para as impressões.

Como artista envolvida com processos de gravura e impressão, vivo o eterno conflito entre técnica e a ideia do trabalho. Penso que fui afetada por esses processos, dos quais sempre quis manter uma certa distância para que meu trabalho como ilustradora caminhasse mais para uma visão de arte contemporânea do que por um trabalho ditado pela técnica.

O tipo de impressão do sistema *offset*, utiliza o fotolito para revelar a página da notícia, porém, há algum tempo já é possível revelar as imagens dessas páginas diretamente na chapa de metal, e creio que o fotolito como conhecemos tende a desaparecer, pois a maior parte do processo editorial, senão toda parte é desenvolvida, nos dias de hoje , em páginas digitais gravadas diretamente nas matrizes de impressão. Das fotografias às ilustrações, tudo pode ser feito digitalmente, sem o uso de papel no processo, estando tudo pronto para que o papel só receba o produto finalizado. Sem contar que podemos pensar que a página de um jornal digital também pode ser considerada uma reprodução, uma cópia de uma matriz digital.

1.6.4 – As colagens

A experiência de trabalhar em um Jornal, impresso diariamente, me deu a oportunidade de pensar o meu processo de ilustração como um grande laboratório de experimentações. Durante treze anos experimentei infinitas possibilidades para impressão, seja via máquinas de impressoras digitais, fotocopiadora, por manipulação de impressões de recortes de revistas e jornais nas composições por técnica de colagem, ou pela etapa final via máquinas *offset.*

Iniciei essa fase das minhas experimentações como artista visual e ilustradora em um momento marcadamente de transição entre o analógico e o digital, comecei em uma redação que revelava as fotos com uso de químicos e câmara escura. A edição das fotos era feita através de copiões. Depois de reveladas para serem digitalizadas, as fotos escolhidas pelo editor de fotografia juntamente com o editor do caderno, ao qual a foto faria parte, seria devidamente adequada com cortes e adequações à página de seu destino. Estas fotos com indicações de corte que geralmente eram feitas com um lápis vermelho para que no momento da diagramação estivesse com as margens de corte já definidas, dependendo dos espaços da página “abria”, “cortava”, “recortava” ou “diminuía” a imagem fotográfica e até mesmo as ilustrações.

[17] O desenvolvimento de *Terças Vermelhas* será abordado no capítulo 2.

Nas mãos do diagramador as imagens e os textos eram agenciados de acordo com um projeto de design editorial pré-existente, esse projeto que constitua a identidade do jornal, o desenho geral do jornal que envolvia tipos de distribuição de imagem, apresentação de títulos e subtítulos, espaços entre as linhas e palavras, cores, padrão e tamanho de fontes.

Inicialmente as ilustrações eram feitas em sua maioria manualmente para depois serem digitalizadas para seguirem seu rumo em direção a página a que se destinavam, com a maior inserção dos meios digitais e programas de computação, como *Corel Draw e Adobe phothoshop*, pude experimentar melhor as possibilidades da imagem, que muitas vezes depois de pronta e escaneada sofria interferências. Essa inserção digital, propiciou as impressões de cópias através das impressoras anexas aos computadores. Essas impressões me permitiam avaliar a composição das imagens antes que estas fossem para a etapa de diagramação, um jeito de fazer próximo ao que temos em um ateliê de gravura, onde tiramos provas, interferimos, retornamos à impressão e assim por diante.

Mesmo depois de dominar alguns programas, fui resistente aos processos absolutamente digitais, sempre senti bastante limitação para as descobertas e surpresas nos meios digitais, porque estes nunca me deram o tempo suficiente para o "pensamento" para reflexões acerca dos resultados, eu precisava do tempo da gravura, do tempo do ateliê. Por isso tendi sempre para os processos de ilustração manual, mas esse processo dependia da necessidade ou da linguagem, as vezes eu usava o computador, as vezes alternava ou começava manualmente e terminava no computador.

Com aumento de volume de trabalhos, as ilustrações digitais eram solucionadas rapidamente, e em momentos que isso ocorria, o ideal era resolver tudo no computador, pois existia a aterrorizante "hora do fechamento" onde a pressão sobre os trabalhadores da redação era algo desestabilizador para quem queria poetizar algo. As vantagens nesse caso era o fato de ter maior controle sobre os resultados. Ficava fácil saber se aquela imagem estava com boa resolução, se estava no tamanho adequado, pois, já estava ali para interferências ocasionas sem demandar muito tempo. E o transporte dessa imagem já era direto, enviado rapidamente, sem ter que passar pelo *scanner*.

O Jornal impresso aos milhares, um meio de comunicação de massa tão veloz e descartável, não nos exime da surpresa da impressão. Durante treze anos a impressão me surpreendeu. Fazia um desenho hoje e amanhã esse mesmo desenho se modificava com a impressão *offset*. Esse mesmo desenho já se modificava na edição. Impressionava me como tudo acontecia: eu chegava pela manhã para trabalhar e lá estavam as imagens trabalhadas no dia anterior, impressas no jornal do dia, sendo vista por milhares de pessoas de todo estado de Goiás,

e no final do dia esses jornais começavam a serrem descartados ali mesmo, e é certo que descartados pelos milhares de pessoas que o haviam lido. Um novo jornal com novos textos, ilustrações, fotografias e anúncios já estava novamente sendo preparado para, no dia seguinte, pela madrugada, sair quentinho, como "pão", das máquinas de *offset*, dobrados e indo direto para as bancas de jornais, estabelecimentos e casa das pessoas.

Nessa época que me envolvi com a diversidade de impressões mecânicas e pude perceber que o mesmo desenho no papel *couchê* na página de uma revista não aparece igual na folha de papel jornal, ele se metamorfoseia. E algumas vezes é possível notar que duas revistas ou jornais iguais apresentam diferenças entre uma impressão e outra. De uma forma acelerada a construção e criação dessas imagens acontece, as imagens se mostram na mesma velocidade de sua capacidade reprodutiva, e muitas vezes essas sutilezas e diferenças entre uma impressão e outra nem é notada.

1.6.5 – O laboratório de imprimir impressões

Em cada sentido moram outros sentidos
Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

Dentro desse processo de criação, era envolvido desenhos feitos a lápis ou caneta, variadas técnicas de pintura, escaneamento de objetos, modelagens com massinhas, objetos encontrados no lixo, colagens com pequenos objetos, papeis reciclados, tecidos, linhas, embalagens, etiquetas, recortes de fotografias, fotocópias, carimbos, e assim por diante. Fui uma espécie de "catadora de lixo impresso", eu selecionava, separava, colecionava, e esperava cada recorte de revista, cada "pedaço de imagem" encontrasse o seu momento certo nas ilustrações, em que se juntando ou se aproximasse de outra imagem inesperada estava pronto para crescer, se potencializar, promovendo criando juntos , de forma muitas vezes surpreendente a força que eu buscava para a representação. Esses "pedaços selecionados" que geram surpresas ao se encontrar, me remetem a fala da ilustradora e autora de livros infantis Suzy Lee sobre seu processo de criação:

> A medida que coloco uma imagem próxima de outra, surge uma história entre elas como num passe de mágica. Ora, o que importa não são as imagens separadas, mas a história que elas criam juntas. Conforme introduzo e altero as imagens, a história começa a se contar somente pelo poder delas. (LEE, 2012, p. 143).

Pude experimentar essa capacidade infinita das imagens de serem contadoras de histórias, que quando se juntam sobre o "comando" das nossas mãos, trilham caminhos do inesperado, aprofundam suas narrativas, se enriquecem e de forma emergente se conectam a ponto de surgir novas histórias.

O espaço da redação, a qual trabalhei, apresentava um certo controle e opressão como a maior parte da imprensa no Brasil pós-ditadura militar, com divisões e hierarquias claras. Essas hierarquias se estendem para relação texto-imagem, o que significava a relação do valor do trabalho do jornalista e do artista ilustrador, onde o texto comandava todo o resto, mesmo com a ideia de um texto impresso como imagem, toda soberania ainda estava nas mãos da escrita.

A imagem com toda sua potência era pouco pensada com sua devida importância, com o passar dos anos, a distância entre ambos foi se diluindo e nos dias atuais a imagem segue seu destino independente e comunicador.

Penso que para mim, (os anos de 1996 a 2009) foi um tempo da prática das transgressões da imagem contida na ilustração. Tempo de aprender o exercício da "heresia", de subverter a ordem e dizer com o desenho o que eu pensava do texto ou daquele assunto, das minhas impressões sobre os acontecimentos cotidianos envolvidos nas teias da política, da cultura, da sociedade local e mundial, um jeito que encontrei de ser narrativa mais do que ser ilustrativa.

A ilustração me deu a poesia e a liberdade em um espaço de opressão e de controle, de escapar da ditadura dos espaços quadrados. De poder juntar ideias e processos, de quebrar e rasgar, de criar ordem para depois subverter e estipular caos. O papel da ilustração, um espaço em branco para a chegada da anarquia, ou pelo menos para se tentar quebrar com regras e causar diversidade de impressões, possibilitar reflexões sobre o que está no texto a partir da imagem.

No jornal impresso, vi impressões como informações, impressões ansiosas, aceleradas, impressões das impressões elevadas ao inesperado, impressões como interpretação e como criação. Impressões como resistência e resignação, impressão como liberdade viciante

Essa possibilidade de usar o suporte jornal como espaço de heresia me levaram, posteriormente, a retomar às minhas impressões subversivas e desenvolver fanzines como espaço de experimentação artística. Onde a letra subverte a ordem e se exprime como desenho e onde a imagem cria textos, onde há encontros para a formação de um motim. Os anos que o jornal fez parte de mim, me aproximaram dos fanzines, das revistas e dos livros, da forma de pensar ilustração para os livros e no livro como suporte, como objeto.

Mas o que realmente me aproximou dos fanzines, foi pensar esse suporte como um jornal, porém, sem regras estabelecidas por um projeto editorial que ditasse a forma de fazer. A sala de

aula foi outro fator que me fez buscar nos fanzines meios de expressão e construção de processos criativos.

Antes de estudar Design Gráfico, fiz bacharelado em Artes visuais/pintura, nos anos de 2003/2004 atuei como professora, conciliando o trabalho no jornal com as aulas de ilustração. A PUC/Goiás havia recém-criado seu curso de Design Gráfico e fui convidada para ministrar a disciplina ilustração, período que me fez aproximar do ensino como forma de saber ensinar e aprender com os alunos, isso me fez buscar mais qualificação (mestrado, doutorado e licenciatura), senti que não era simples e que ensinar exige outras formas de se pensar e saber algo não significa saber compartilhar esse conhecimento. Quando deixei de trabalhar no jornal, em 2010, estava cursando uma licenciatura em artes visuais via EAD/ufg, e me preparando para entrar ativamente na vida acadêmica, eu havia sido contaminada pelo gosto de ensinar.

Na licenciatura, durante os estágios e o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o fanzine foi instrumento de pesquisa, valendo como suporte para o processo de ensino de artes e por mais que seja *underground*, um tipo de publicação mais independente, para mim, sempre se confundiu com livros, jornais, revistas. Vejo nos fanzines algo para ser ampliado e exposto, como um livro, como um panfleto ou como narrativa visual e poética.

1.7 – Os companheiros

Tinha um livro lá na estante
Que falava sem parar
- Quem vem lá? - Gritava, aos berros,
Quando via alguém passar

Valéria Belém, 2009

Quando passei por ali, pela vida, em meio a diferentes livros, cartilhas, enciclopédias, livros literários, livros de arte, livros técnicos..., um livro gritou aos berros para mim, era o livro ilustrado, ele me chamou para si. Surge a literatura infantil! Surge o livro de artista!

Nos últimos anos que passei na redação como ilustradora, comecei a ilustrar a parte literária de um suplemento infantil. E dos textos ilustrados na época surgiu-me o livro ilustrado.

No ano de 1995, quando cursei a faculdade de Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás, estudei sobre ilustração com a professora, autora e ilustradora Ciça Fittipaldi, e por causa disso, antes de terminar o curso, em 1996, fui trabalhar em um jornal impresso diário. Eu vinha de uma formação de bacharel em artes visuais (pintura) quando a professora Ciça Fittipaldi

me mostrou um universo pouco conhecido por mim: a literatura infantil. Ela me alertou para o que eu já havia "espiado", mas ainda não havia materializado: "Toda imagem tem alguma história para contar", "Escrita e imagem são companheiras no ato de contar histórias" (FITTIPALDI, p.103, 2008), essas palavras aparecem, posteriormente, em um texto publicado em 2008, onde ela me faz lembrar aquelas aulas onde nos levava o universo mágico do livro ilustrado.

Não me lembro de ter conhecido nada sobre literatura infantil antes, a não ser por um texto ou outro nas partes literárias dos livros didáticos, como uma poesia que terminava com um *menino luxento* levando palmadas, texto pouco condizente com os dias atuais, mas penso que boa parte dos adultos de hoje que estudaram no antigo grupo escolar dos anos de 1970 se lembram desse texto. Na época achávamos divertido o desfecho do poema, que a ilustração mostrava bem. (Figura 22).

O MENINO LUXENTO

ARDUINO BOLIVAR

— Menino luxento, você quer empada?
— Não, mamãezinha, está muito salgada.
— Você quer assado?
— Não, mamãezinha, está muito tostado...
— Você quer salada?
— Não, mamãezinha, está muito aguada.
— Você quer pudim?
— Não, mamãezinha, está muito ruim.
Menino luxento,
Você não quer nada?
Menino luxento,
Pois, tome palmada.

Figura 22 - Página ilustrada com o texto *O menino luxento*. Disponível em: <http://antiguinho.blogspot.com.br>

Na minha casa era assim como na ilustração acima. Naquela época educar significava "bater". A maioria dos Pais acreditavam que só seria possível "endireitar" uma criança com castigos humilhantes e palmadas, atos bem questionáveis nos dias de hoje.

O livro didático, apontava para as concepções sociais da época, e as ilustrações reforçavam essa postura com imagens, muitas vezes, carregadas de violência, machismo e racismo. Essas ilustrações impressas no contexto do livro didático eram bem simples e diretas, tinham a função de complementar ou repetir a ideia do texto. Diferente dos livros ilustrados, que segundo Sofhie Van der Linden, (2011, P.24) são "obras em que a imagem é especialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens."

Nos livros didáticos que conheci, as imagens funcionavam como um complemento do texto, não existia "parceria" entre imagem e texto, mas uma imposição do texto sobre a imagem.

O livro didático para as primeiras fases do ensino, antigo primário, eram impressos em preto sobre o branco do papel, com exceção da capa. Para a alfabetização eram usadas as cartilhas, que seguiam o mesmo padrão só que um pouco menores, diferentes dos atuais atrativos e coloridos livros didáticos de hoje que usam ilustrações, fotografias interativas e bastante zelo com as concepções impressas em suas páginas.

> Muitos afirmam que o livro foi a primeira verdadeira mídia dos ilustradores. O relacionamento entre a escrita e a imagem ilustrada é tido como muito especial, e começou com as iluminuras em manuscritos religiosos criadas entre os séculos VII e VIII. Prosseguindo com o nascimento da imprensa em 1455. Até a invenção da câmara e da fotografia em 1839, a ilustração era a única forma que uma imagem podia assumir. (ZEEGEN, 2009, p.92).

A definição de ilustração vem passando por mudanças, se ela foi em algum momento da história substituída pela fotografia, isso significa que esta não é a mesma daquela do livro ilustrado que conhecemos hoje. Digo que a ilustração pode assumir várias formas e a forma poética é a que assume o livro ilustrado, se a fotografia entra nessa poesia, a intenção não é de relatar algo, mas de fazer parte de um pensamento artístico que envolve o livro como um todo.

Os Livros ilustrados não faziam parte do repertório das escolas, as quais estudei, e na minha casa não existia livros e nem coleções enciclopédicas como nas casas de algumas famílias mais abastadas, ou mais "instruídas". Lembro-me que de vez em quando batia a minha porta um vendedor ambulante com enciclopédias, ou coleções de clássicos da literatura, além de outros objetos domésticos. O meu contato era bem restrito aos livros literários, mas existia incentivo na dedicação aos estudos na escola. Só conheci uma biblioteca quando fui para o ginásio (segunda fase do ensino fundamental), mas não me lembro de ter sido incentivada pela escola a frequentá-la. A biblioteca apenas existia.

Mesmo com pouco acesso, eu conheci na minha família e na escola a ânsia por aprender, e as imagens sempre me puxaram pra elas de um jeito alegre, com elas chegavam-me os textos, como ainda hoje.

Nesse intercurso que lhes apresento sobre os meus primeiros contatos com diferentes formas do livro, vejo que Ulises Carrión traduz sobre o livro que conheci na minha infância e os livros ilustrados, que me impressionaram já na vida adulta:

> Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas.
> Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatiza essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros. (CARRIÓN, p.5, 2011).

Quando conheci o livro ilustrado, conheci "a nova arte de fazer livros", aí o livro se aproximou de um objeto de arte. O livro como objeto narrativo, nele a narrativa não é a história impressa no suporte papel, mas uma narrativa contada pelo livro, pelo objeto livro. Um livro parecido com o livro da poesia de Valéria Belém: um livro "que falava sem parar", um livro que "gritava, aos berros".

Para Odilon Moraes (2013) todo livro é objeto por sua materialidade, desde os papiros, é objeto de registro de uma cultura visual e escrita, concluindo que grande parte das obras em literatura para criança procura uma integração onde o conteúdo do livro se mistura ao objeto livro, e que desde os códices da idade média podemos dizer que há "integração das partes materiais e imateriais da escrita". A literatura infantil contemporânea "antecipa", ou trás para a atualidade essa capacidade de integração, que inclusive, integra o leitor a criança ao livro pelo manuseio. O livro objeto na atualidade se abre para interação, onde a narrativa está além do suporte, mas na ação do leitor. "Entretanto, há uma classificação chamada livro-objeto. Costuma-se denominar como tal, os livros com cortes especiais de papel, facas ou formatos diferentes que necessitem muitas vezes de um cuidado quase artesanal em sua produção (...)". (MORAES, 2013, p.164).

Depois das impressões que tive sobre o livro infantil ilustrado, mostrado pela professora Ciça Fittipaldi, fiquei cativada pelo universo gráfico e poético desses livros, pelo livro como a própria poesia. O fato de ter tido pouco acesso aos livros na infância não me tirou a vontade pelos livros, pelo contrário, me tornou uma adulta curiosa com os livros e com certa alegria infantil com as imagens, a alegria do novo, da criação e da participação na brincadeira.

> De imediato, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado." (LINDEN, 2011, p.8).

Aprendi nessa época que deveríamos fugir das obviedades, o texto pode promover infinitas narrativas advindas dele, e não a repetição da mesma história contada nele. O texto conta a história em consonância com a imagem no objeto livro. Aprendi que a ilustração pode ser

herege, anárquica, podendo discordar, dialogar, lutar, guerrilhar, desde que tudo isso flua como uma poesia, que é o destino do livro ilustrado, assim como é o livro de artista.

No livro ilustrado a ilustração não é concebida separadamente, ela funciona no contexto da história do livro e não do texto. A ilustração sugere o próprio livro.

Em minha busca por conhecer sobre o livro, sobre diferentes formas de publicações e principalmente diferentes trabalhos de ilustração, pesquisei em sebos no centro da cidade de Goiânia, foi quando encontrei o livro *Os três astronautas* escrito por Umberto Eco e ilustrado por Eugênio Carmi (figuras 23, 24 e 25), publicado pela primeira vez em 1966. Esse livro se transformou em referência na definição da minha linha de trabalho adotada inicialmente no jornal e na ilustração infantil, pois eu já vinha produzindo colagens e pesquisando sobre uso de colagem na ilustração desde as aulas da professora Ciça Fittipaldi.

Figuras 23, 24 e 25 - Livro *Os três Astronautas* (1966) de Umberto Eco e ilustrado por Eugênio Carmi. Disponível em: <https://blogecanaltempodeliteraturainfantil.blogspot.com.br/2017/02/>

Eugenio Carmi, usou recortes, fotocópias e técnica de aquarela para produzir as ilustrações do livro *Os três astronautas*. Nas ilustrações, cada astronauta foi marcado pela imagem de produtos vindos de seu país. Colagens com Embalagens de uma famosa goma de mascar norte americana e a palavra *hollywood* caracteriza o astronauta dos Estados Unidos, o astronauta Russo é um pedaço de impresso vermelho com imagens de Lênin, e um pedaço de papel branco com impressão de um logograma chinês sobre recorte de papel amarelo representa o astronauta da China. Um quarto personagem, o marciano é construído com colagens de fotocópias.

O ilustrador mistura técnica de aquarela às colagens e representar o planeta Marte pelas manchas da aquarela. A mistura dos materiais aprimorou a narrativa e juntou pontos importantes da narrativa, como os planetas e o céu em manchas de aquarela e as colagens. A técnica cria o

ambiente da história quando coloca uma imagem do lado da outra, as colagens representativas dos astronautas nos guiam para a acontecimentos durante a Guerra Fria e fica fácil saber quem é quem na história.

A narrativa que abre para além dos textos e das ilustrações, fala das diferenças, e da necessidade de se acabar com as disputas entre os países. O sentido da palavra "Mãe" para os quatro envolvidos: norte americano, russo, chinês e marciano imprimi afinidades e aproximações entre texto e leitor:

> (...). Os cosmonautas sentiam-se tristes e perdidos e o americano, na escuridão, chamou pela mãe. Disse Mommy…
> E o russo disse: Mama.
> E o chinês disse: Ma-ma.
> Mas compreenderam logo que estavam a dizer a mesma coisa e tinham os mesmos sentimentos. E sorriram, aproximaram-se, acenderam juntos uma bela fogueira, e cada um cantou canções do seu país.
> Então encheram-se de coragem e, à espera da manhã, aprenderam a conhecer-se.
> Por fim, veio a manhã e fazia muito frio. E, de repente, de um tufo de árvores saiu um marciano. Tinha um aspecto horrível! Era todo verde, tinha duas antenas no sítio das orelhas, uma tromba, e seis braços. Olhou para eles e disse: Grrr!
> Na sua língua queria dizer: "Mãezinha, o que são estes seres horríveis?
> (Eco, 1966)

O texto que a imagem constrói ali é outro texto, outra poesia. E para mim a poesia do livro juntou as coisas que eu vinha procurando, foi uma forma de achado que me impressionou: O texto dialogando com as imagens, as colagens mostrando os restos de uma sociedade de consumo se transformando em arte pelas colagens, o conjunto do livro como um objeto de arte, onde a poesia e a comunicação de uma ideia são "parceiros" , um livro cheio de aberturas, e sempre atual, que fala de questões sociais. Esse livro me chamou aos berros! Esse livro ainda me chama aos berros!

Uma poesia falando de outra poesia e criando infinitas formas de sensibilizar, que só chegou até mim pela capacidade de reprodutibilidade da imagem através das impressões promovidas incialmente pelo conhecimento das técnicas de gravura, que desembocaram na máquina de impressão *offset*, como nos impressos dos jornais.

A história do livro em muitos momentos se confunde com a história da imprensa. A aplicação da minha produção de ilustrações em impressos mistura com o jornal e com os livros, na técnica e no conceito. No pensamento sobre levar a sensibilidade artística para as ilustrações, ou talvez quebrar com hierarquias, onde a ilustração é uma categoria tida como "inferior" com relação à arte.

Como “catadora de lixo impresso”, como atribuí a mim mesma no item anterior, a busca pelos recortes impressos me acompanhou na criação de ilustração para o livro infantil e para o jornal. “A colagem está longe de ser uma nova forma de arte. Ela nasceu junto com a fotografia, mas parece que sua vida útil foi renovada pela tecnologia digital.” (ZEEGEN, 2009, p.62). Na criação das ilustrações para o jornal, encaminhei a técnica para a construção da ilustração nas páginas dos livros infantis. E o próprio cotidiano do trabalho do jornal me fez criar diálogos e aproximações entre recortes catados no lixo e recortes achados na internet.

Os recortes do lixo cotidiano dificilmente vêm de uma pré-seleção, são escolhas acidentais. São encontrados e guardados. No digital, posso guardar recortes em pastas de arquivos digitais, para serem acionados posteriormente, mas também posso direcionar a pesquisa. Se coloco a palavra “maçã”, vou encontrar infinitas possibilidades de representação de uma maçã. De certa forma, a própria busca na internet abre gavetas de recortes já selecionados, em “algum lugar” estarão guardadas a maçã que procuro, é só digitar a palavra e apertar na imagem da lupa que a mágica da multiplicação vai acontecer. Infinitas representações aparecerão! A reprodução de diversas representações em escala infinita.

Diferente de encontrar uma imagem fotográfica de uma maçã impressa na página de uma revista antiga, recortá-la e guardá-la em uma pasta de recortes para ser usada na ilustração oportuna, em um processo de colagem manual, onde irei usar tesoura, cola, e papel. Na colagem digital não existe a cola, existem camadas que podem ser coladas digitalmente. Não existe tesoura, existe a ferramenta que recorta digitalmente. No meio digital, a limpeza muitas vezes incomoda, os descartes desaparecem instantaneamente por um *clik*.

No universo analógico, a colagem gera “sujeira”, os pedaços soltos na mesa, nem sempre vão para o lixo, as vezes uma imagem recortada e retirada do seu espaço no papel deixa recortes que dão vazão à outras narrativas, aquela sobra poderá ser ressignificada em outro trabalho. É sempre difícil descartar os pedaços dos pedaços do “lixo impresso”.

Se quero várias maçãs da impressão de uma maçã que encontrei em uma revista velha, terei que escaneá-la para imprimir várias cópias. Se vou usar essa mesma imagem digitalmente na composição, devo comandar para que aquela imagem se repita digitalmente quantas vezes for necessário. Essa repetição e geração de múltiplos são herdeiras da concepção da gravura, que possibilita as cópias, e isso salta para o meio digital.

Antes de publicar o primeiro livro como ilustradora fui conhecendo as possibilidades de aplicar as ilustrações no suplemento do jornal *O popular*, chamado *Almanaque* (figuras 26 e 27). Outros jornais diários também publicavam seus cadernos infantis como o caderno *Folhinha*, do jornal *Folha de São Paulo* e o caderno *Super!*, do jornal *Correio Braziliense*, que depois foram

sendo reduzidos e alguns até anexados ao jornal como um todo e não como cadernos com doze páginas como era o caso do caderno *Almanaque*. Vários ilustradores e autores de livros infantis brasileiros já passaram pela experiência de um jornal diário. Para a maioria desses ilustradores como para mim o jornal forneceu sustentação e conhecimento sobre processos de criação e sobre processos de impressão, que facilitou o meu entendimento nos processos de criação, gravação e impressão em revistas, jornais e livros.

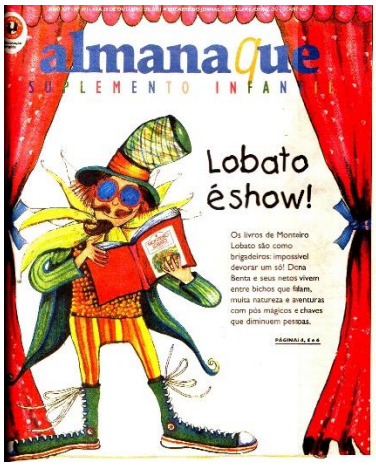


Figura 26 - Jornal *O popular*, capa do caderno infantil *Almanaque*, ilustração feita manualmente em 2001.
Figura 27 - Jornal *O popular*, página de literatura do caderno infantil *Almanaque*, ilustração digital, 2008.

Depois de alguns anos ilustrando para todos os departamentos do jornal, me envolvi ativamente com o desenvolvimento editorial do suplemento infantil, ampliando o entendimento sobre o universo infantil. A editoria do suplemento infantil era formada por três jornalistas, duas pedagogas e uma secretária. Havia preocupação com a formação do leitor do jornal no futuro, com projetos que envolvia o jornal na escola. Esse suplemento não trabalhava com anúncios, o leitor comprava o jornal aos domingos com vários suplementos e o fato de ter uma parte voltada para criança era um atrativo para venda dos exemplares aos domingos.

Por causa da importância da literatura na formação do leitor, havia uma página inteira para a literatura, onde era publicada uma pequena história e outra para atividades relativas a mesma história, esse espaço era alternado pelas escritoras Augusta Faro e Valéria Belém, a qual era a editora do caderno. Com o sucesso das páginas, outros autores vieram depois como colaboradores, com intuito de promover a colaboração de autores regionais como Cleidna Landivar, Newton Murce, Yêda Marquez, Diane Valdez.

Toda semana eu ilustrava um texto literário para crianças e tinha a oportunidade de conversar sobre os textos com os autores. Para ilustrar, experimentei várias técnicas expressivas de pintura como aquarela, guache, acrílica, desenho com caneta, com pena, e uso do nanquim,

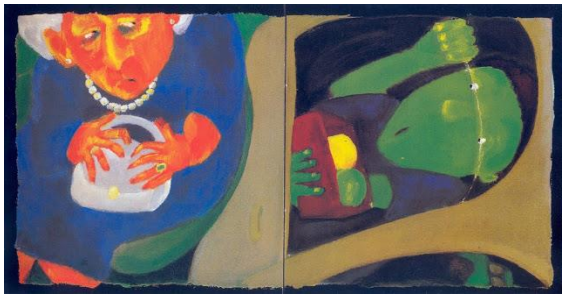
técnicas de gravura, além das colagens que eu já vinha desenvolvendo. Pude desenhar e colorir direto no computador, ou desenhar separadamente para finalizar em algum programa voltado para a imagem no computador. Pude trabalhar com tridimensional com uso de massinhas de modelar, objetos e dobraduras e juntamente com as experimentações procurei desenvolver conceitos para as produções, além de uma linguagem específica para o universo infantil, procurei criar uma linguagem que criasse o máximo de aproximação e identificação com os desenhos das crianças.

A técnica na ilustração é um suporte, um meio para se chegar a ideia. Sempre nutri um certo cuidado para que as técnicas não me dominassem, eu buscava compreendê-las sem ser submetida pôr elas. Tentava fazer com que funcionassem como um repertório que pudesse ser acionado de acordo com os conceitos propostos para determinado trabalho.

Para transitar pelas técnicas sem ser escravizado por elas, eu as experimentei incansavelmente com uso de diferentes materiais. Vejo nos dias de hoje essa postura muito forte na minha produção de livro de artista, pois as possibilidades das técnicas em gravura são incontáveis e nos chamam para a experimentação, porém, são atravessadoras das ideias e se constroem nelas.

A ilustração como poesia ou narrativa, nem sempre segue regras e técnicas tradicionais impecáveis, burlar essas regras pode ser o mais representativo nesse processo, a busca é por outros níveis de representação, que narram, que carregam a "alma" do contexto do texto.

Angela Lago, autora de livros ilustrados, depois de ouvir de uma criança que "um bom desenho é um desenho que faz rir", ela reflete: "E ela está certa. O que eu gostaria de conseguir. Um desenho que faça rir, ou sorrir, que pegue de surpresa, que arranque um ah... Um desenho inesperado, um achado poético." (LAGO, p.173, 2008). Eu diria que para além da ilustração, o que sempre busquei foi um livro que arranca um "Ah"! Que seja uma "achado poético". Um livro que me carregue para "algum" lugar da poesia. Um livro que não submeta a regras e hierarquias. Que se construa onde a técnica faça parte e não se sobressalte ou se imponha aos outros pontos do livro.



Figuras 28 e 29 – Livro imagem *Cena de Rua* (1994) da autora Angela Lago. Disponível em: <http://blogeditorarhj.blogspot.com.br/2010/06/livro-de-imagem-cena-de-rua-de-angela.html>

Embora a Ângela Lago fale aqui do desenho que procura, seus livros são o desenho da poesia, cito aqui o livro imagem *Cena de rua* (figuras 28 e 29) publicado pela editora RHJ em 1994, o livro emociona pela sua capacidade de atuação e de fazer do leitor participante ativo.

> A autora-ilustradora de livros Angela Lago frequentemente tira partido não só das qualidades do objeto, mas do seu manuseio. Em seu livro Cena de rua, construído só com imagens, Angela mostra a vida de um menino de rua vagueando entre carros. O que percebemos é que o ângulo de abertura em que lemos um livro (menor de 180°) acentua a narrativa apresentada no desenho. O personagem parece entrar mais bruscamente na cena. Embora essa, como outras obras da autora, não seja classificada como livro-objeto, ela guarda uma relação íntima com o suporte. (MORAES, 2013, p.162).

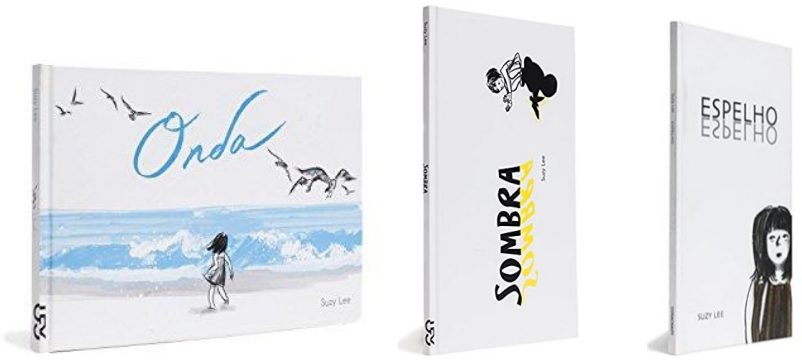
O livro nos guia para diferentes posicionamentos frente à situação de crianças desprotegidas dos cuidados necessários nas ruas das grandes cidades. Esse livro tem afinidades com o livro objeto de arte, pois cria várias situações narrativas, que dependem da relação do observador-leitor em relação aos observadores-personagens e o próprio livro em seu tempo e espaço. *Cena de rua* seria um "livro-partitura", onde "leitor-maestro" formam juntos uma coreografia, como na análise que Edith Derdyk faz sobre o livro-objeto:

> Quando pegamos um livro em nossas mãos, qualquer livro que seja, ele é um volume no espaço. Porém um espaço ainda fechado, um volume ainda encerrado. A partir do instante em que se pega o livro e abrimos sua primeira página, o tempo é inaugurado. E a partir daí acontecimentos narrativos vão de desfiando pelas mãos, desafiando problemáticas espaço temporais onde as superfícies em movimento se abrem em temporalidades, propiciando ao leitor ao leitor-maestro a execução de uma série de coreografias geradas pelo livro-partitura. O livro se torna um propositor.
> As narrativas nos livros-objeto nascem cegamente das pontas dos dedos. Algo ali existe sempre para ser desalavancado, tornando-o um tempo que flui através do folhear das páginas, tal como um rio que corre, o rio de Heráclito: nunca se lê um mesmo livro objeto da mesma maneira. (DERDYK, 2012, p.171).

A surpresa sempre bate a minha porta quando abro um livro como *Cena de rua*, me sinto impressionada, mas atuante, eu sou parte da cena, quando abro o livro, eu estou lá. Faço parte da narrativa, sempre aparecem novas histórias, seja pelos seus caminhos visuais, seja pelas cenas, que não seguem uma linha, o livro começa de qualquer lugar, e sempre leva pra novas reflexões. As cores e os desenhos são falantes, eles berram para mim, e seu silêncio fala a língua da surpresa.

Os livros *Onda (2008)*, *Espelho (2009)* e *Sombra (2010)* da autora e ilustradora sul-coreana Suzy Lee são livros sem palavras, mas não são silenciosos, a não ser que os silêncios

desses livros apareçam na forma de imagens que gritam. São livros obras que ultrapassam os limites da própria informação para serem arte. (Figuras 30, 31 e 32).



Figuras 30, 31 e 32. - Livros imagem *Onda* (2008), *Sombra* (2009) e *Espelho* (2010) da autora Suzy Lee. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/gp/product/8575038281?ie=UTF8&tag=indica-livros-20>

A autora, publicou em 2012, no Brasil, o livro *Trilogia da margem [o livro-imagem segundo Suzy Lee]: Suzy Lee* onde ela aborda o processo criativo desses três livros. Neles a trama é toda construída pelas considerações sobre a narrativa que está inserida no volume e no formato do livro. As dobras do livro, os limites entre uma página e outra estão associadas à história. Esses elementos são narrativos, como são as técnicas expressivas e técnicas de impressão. A técnica de desenho, pintura, estêncil e os meios digitais são parte de cada trama. Elementos como repetição, decalque, reprodução contam história. A narrativa de cada livro é um todo que envolve a forma e o conteúdo, ou seja, o conteúdo é também a forma. (...) "A dobra adquire significado de limite dos dois mundos. A passagem de um personagem ou elemento de um lado do livro para outro vai, consequentemente, sugerir a transposição desse limite." (MORAES, 2013, p.163).

A autora fala sobre simetria, semelhança, espelhamentos, projeções e nos três livros ela aponta para a importância das dobras do livro. Quando o livro está aberto, a história considera o meio, ele é fundamental para o ato narrativo, interfere no caminhar da história. Suzy Lee nos atenta também para seu processo criativo quando fala de seus cadernos e diários e sua coleção de elementos que quando juntos constroem a narrativa.

> (...). Com certeza há mais valor no hábito "impróprio" de amontoar coisas do que no bom hábito de reduzir e jogar fora. Parecido com uma gaveta apinhada de tranqueiras é o caderno de esboços do artista. Ele está tomado de palavras ou imagens captadas durante um passeio ou uma conversa casual com um amigo. A lista de palavras é um sortimento inconsciente e desordenado, já que os interesses do artista são amplos e profundos. (LEE, 2012, p.169).

Nos cadernos, a autora coloca ideias vindas do seu cotidiano e dos seus desejos. Ela reproduz, nas palavras abaixo, ideias que a levaram para a criação do livro *Onda*:

> Gostaria de fazer um livro horizontalmente looooongo/ Faço de apenas duas ou três cores, como as cores da gravura/ A sensação de uma sombra surpreendente em um dia de sol abrasador/o momento em que todas as coisas pararam/ a energia viva de uma criança/ o coração da criança e o mar/ Um dia passado inteiramente, até o estágio da exaustão/ Um deslumbrante *cyan*/ Uma forte pincelada impressa no coração/ Papel oleoso repelindo a água/ Um monodrama/ A fronteira entre você e eu/ Um livro sobre livros...
> Esses fragmentos se tornaram *Onda*. (LEE, 2012, p.171).

O livro *Lampião e Lancelote* (2006), escrito e ilustrado por Fernando Vilela, Épocas diferentes são ligadas através de um portal, por onde Lancelote é remetido através do tempo, saindo do período medieval europeu para o século XX no nordeste brasileiro em meio ao universo do cangaço. O autor oferece encontros entre diferentes tempos e entre as artes visuais e as palavras.

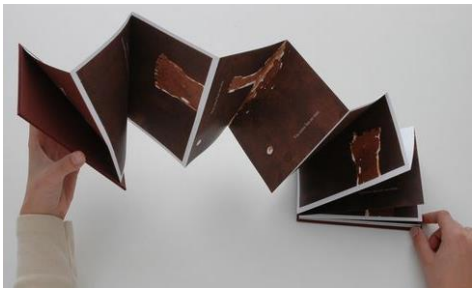
As técnicas de gravura se entremeiam à narrativa, pois o texto é parceiro do fazer artístico. A técnica de gravura remete as iluminuras dos livros medievais e à literatura de cordel brasileira, que comumente contando histórias do Cangaço, onde Lampião é o grande herói. No livro a xilogravura está para o cordel come está para os primeiros livros medievais. (Figuras 33 e 34).

Figuras 33 e 34 – Páginas internas do livro *Lampião e Lancelote* (2006), do autor Fernando Vilela. Disponível em: <https://catalisecritica.wordpress.com/2012/11/30/lampiao-lancelote-fernando-vilela/>

Fernando Vilela como artista gravador transborda os espaços limites e narra sobre técnicas primordiais da gravura. Usa artifícios de repetição dos carimbos feitos de borrachas escolares. Além das impressões feitas para os originais do livro, considera-se a impressão em ofsete, que acrescenta as cores cobre e prata para identificar os dois lados da narrativa, o lado de lampião e o lado de Lancelote, seus bandos vão de encontro a um embate bélico.

Em *Ismália* (2014) (figuras 35, 36 e 37), Odilon Moraes funde a ilustração à poesia simbolista de *Alphonus Guimaraens* (1870-1921). No livro sanfonado, a dobra e o movimento

das páginas fazem parte da narrativa. A Lua do céu de uma página é refletida no mar da outra página.



Figuras 35, 36 e 37 - Livro *Ismália* (2014), com ilustrações de Odilon Moraes. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/383298618258236645/?lp=true>

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar…
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar…
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar…

Em *Ismália*, o ilustrador captura a poesia na forma do livro e o manuseio faz com que a narrativa poética seja o movimento das páginas legado aos movimentos que a personagem adquire. Quando participo da poesia, *Ismália* me leva à torre para sonhar e me banha de luar!

> Quando o livro infantil deixa de ser apenas o veículo para transmitir uma informação, contar uma história ou entreter, e passa a ser considerado como um todo, como o suporte material que determina como deve se desenrolar a leitura, então o livro infantil pode ser considerado um livro de artista. O artista se aproxima da criança quando se permite experimentar. Sua brincadeira com palavras, desenhos, formas, cores e superfícies que contribuem para a construção do sentido resulta em um livro de artista muito parecido com livros infantis. (CADÔR, 2012, p. 71).

Nesse sentido, livros como *Cena de Rua* de Angela Lago, *Onda*, *Espelho e Sombra* de Suzy Lee e *Lampião e Lancelote* de Fernando Vilela são livro-objeto (DERDYK, 2012) ou livro de artista (CADÔR, 2017).

1.7.1 – A ilustração como livro

Com **I**
Ivana Inventa Ilha, Igreja, Ipê.
Ivana, irmã de Íris,
Ilustra e ilumina a ilha
Com igreja e infinitos ipês.
Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

A ilustração literária é um processo de inventar e de juntar ideias e formas, é possível que a ilustração seja o próprio livro como um todo. O ilustrador como autor "ilumina" e cria os sopros de vida para o livro infantil.

O livro pode ser considerado uma espécie de gravura que gera múltiplos, como nos jornais e revistas a impressão sempre gera surpresas, para o ilustrador a surpresa não é apenas da ilustração, mas do conjunto livro que envolve todo processo de pré-impressão, impressão e pós-impressão.

> Da mesma maneira que um projeto de uma casa não se limita a uma ideia de casa, mas sim à ideia de um morar dentro de uma forma particular de disposição de espaço e ambientes, assim também o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de *ler*, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do projeto) – são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro. (MORAES, 2008, p.50-51).

Para elaborar um livro, conhecer o processo gráfico aumenta a autonomia do ilustrador, ele passa a conhecer os limites da sua produção, quando elabora o projeto gráfico onde insere as ilustrações, já o faz de acordo com as limitações impostas pelos custos, pelos espaços, pelo material (tipos de papel e tintas, por exemplo) e pelo tipo de impressão. Se o ilustrador conhece os processos de produção gráfica, sendo o autor do texto ou das imagens como narrativa do livro, este será quem junta as partes para dar unidade ao livro, concebendo-o como um livro objeto.

Em sua capacidade de ser múltiplo gerada pelas tecnologias de impressão, desde os primeiros livros reproduzidos através da xilografia até os poderosos meios de reprodução nas atuais indústrias gráficas, que possibilitam rapidez e eficácia na produção, o livro vem se modificando e cada vez mais se aproximando do leitor, criando maneiras de trazer o leitor para ser parte da narrativa pelos artifícios possibilitados por novos rumos que o projeto gráfico e a ideia de que "tudo é possível" de se fazer. São livros pop-ups, dobráveis, para colorir, para ligar pontos, com espaços para interferências, livros malabaristas e livros transformáveis! Cria-se ludicidade nos livros infantis o que vem se transferindo para alguns livros direcionados para adultos. "Os livros infantis, de modo geral, antecipam o que será o livro no futuro. O que de mais interessante existe em termos editoriais no que diz respeito a materiais, formatos, cortes especiais e acabamentos, pode ser encontrado nos livros infantis." (CADÔR, 2012, p.59). Esse tipo de livro expande possibilidades de leitura e independem de faixa etária no universo adulto e infantil.

As tecnologias, juntamente com os designers de livros trabalham a favor de um consumo. Cria se uma zona de confusão nesse espaço: esse livro é um objeto de consumo? esse livro é objeto artístico que está ligado a conceitos de arte? Onde o consumo se confunde com fruição, apreciação e experimentação? Existe um espaço onde toda artesiana, forma e até conceitos contidos no livro de artista podem saltar para os meios de intensa tecnologia gráfica, assim como o livro objeto artístico também pode ser pensado para ser reproduzido em grande escala.

Em uma perspectiva "aparentemente" contrária está o livro de artista que conhecido mais por ser gerado para ser objeto único, ou com pequenas tiragens, muitas vezes tiragens feitas em processos manuais. Esses livros, a princípio, remontam um passado na forma de se fazer os livros, reconstroem livros em rolos, livros manuais e livros reproduzidos por técnicas de gravura que proporcionam tiragens menos "agressivas" em termos mercadológicos do que as feitas industrialmente, porém as tecnologias avançadas, permitem tais reproduções a princípio manuais em meios digitais, simulando os livros do passado, que eram feitos em pequena escala e de forma artesanal, no entanto, é importante que o ilustrador esteja envolvido em todo processo de concepção de um livro, independente da tiragem que este venha a ter.

Suzy Lee (2012), aproxima esse processo de envolvimento geral na produção de seu livro imagem para criança com um livro de artista, onde o próprio artista é o "dono" de todo processo.

> A fim de fazer um livro, o criador tem de ser o ilustrador, o escritor, o editor, o designer, o impressor, o encadernador e sua própria casa editorial ao mesmo tempo. Não quero dizer que o criador tenha de fazer tudo isso sozinho, mas tem de estar envolvido de maneira consciente no processo integral, embora na prática apenas possa participar de algumas partes. Quando se faz um livro, é necessária a cooperação e a inspiração das

> muitas pessoas envolvidas. O criador deve desenvolver a compreensão do todo, pela vivência do processo com uma ideia geral em mente. (LEE, 2012, p. 103).

Amir Brito Cadôr (2012), também cria essas aproximações ou até mesmo propõe o rompimento da distância que separa alguns livros feitos para crianças do livro de artista, onde o livro infantil quebra com a obrigação de ser apenas um transmissor de informação, um contador de histórias a fim de entreter, e passa a ser considerado como um todo. O livro infantil se confunde com o livro de artista quando rompe com linearidade, e a criança passa participante do ato de "sentir se no" livro.

Outra característica que considero importante no livro infantil, que se confunde com o livro de artista, é que ele envolve tanto a criança quanto o adulto, levando os para interações próprias e únicas a partir deles mesmo e não da ditadura editorial. O livro de artista deixa livre.

O livro ilustrado pode ser todo elaborado pelo mesmo autor, a mesma pessoa que escreve o texto é também o ilustrador e autor do projeto gráfico, essa postura cria um envolvimento maior do autor com todo o desenvolvimento. O livro infantil também pode começar com uma pareceria entre autor e ilustrador, onde ambos poderão pensar juntos as etapas do processo. Há a possibilidade do livro imagem que o autor cria uma narrativa e desenvolve as ilustrações e toda forma do livro. Essa participação ativa das etapas do processo de criação e execução do livro poderá envolver os autores numa atmosfera de criação artística que aproxima esses livros, feitos para criança, do livro de artista.

> Não basta que o texto e a imagem sejam do mesmo autor para que seja considerado um livro de artista. É preciso pensar o livro como um todo, de modo que forma e conteúdo sejam indissociáveis. Uma das características do livro de artista é a autonomia projetual, quando o autor participa de todos os estágios da obra, desde a escolha de materiais, formato, leiaute, encadernação, impressão, mesmo que não execute pessoalmente tarefas. O livro é uma obra em si, e não apenas o veículo para a transmissão de um conteúdo verbal. A experiência de manusear esses livros é parecida com a que as crianças vão encontrar mais tarde, diante de uma obra de arte: a capacidade de maravilhamento, de surpresa, de estímulo ao olhar e à inteligência. (CADÔR, 2012, P.61).

No processo industrial são muitas pessoas envolvidas, porque o livro passa pela "fábrica" depois que sai das mãos do ilustrador, ou idealizador do livro como um todo, que envolve ilustrações e contextualização das ilustrações em um projeto, o livro todo como um objeto de arte, como um pensamento, quando vai para a produção gráfica sofre a transformação, vira um objeto do mercado, para ser vendido e consumido. Trata se da edição (do todo impresso a partir

do original na data específica), da tiragem (quantos exemplares), em grande escala, de olho nos resultados das vendas e no consumo.

Pela via da gráfica o livro é para o consumo, tem que ser impecável para chegar às mãos do consumidor exigente. Em casos como um livro imagem, infantil, esse livro é também para ser apreciado, o consumidor é um público interessado no deleite das imagens, na apreciação poética da forma do livro e sua relação com a narrativa.

Para mim a ilustração sempre foi objeto de trânsito, ela pode ser retirada de uma página e mudar o seu propósito. Deve existir de forma independente, mesmo que seja impregnada das sugestões que um texto lhe oferece. Nos livros ilustrados, a ilustração também poderá ser o próprio livro, o livro como um todo, aberto as interferências do leitor no momento que chega até suas mãos.

> O ilustrador ao contrário do pintor, elabora conceitual e tecnicamente seu trabalho para ser reproduzido. Assim, a apreciação correta de uma ilustração se realiza plenamente no contexto livro, ou seja, no passar sequencial das páginas, no espaço físico que ocupam e, acima de tudo, em sua adequação ao estilo e à proposta literária. Do ponto de vista puramente técnico, o conceito de original para o ilustrador está representado no múltiplo, isto é, na reprodução industrial de sua ilustração.
> Em virtude da computação gráfica, atualmente o conceito de original mudou bastante, podendo existir um múltiplo sem a presença de um original mudou bastante, podendo existir um múltiplo sem a arte físico de onde procedem as reproduções. (OLIVEIRA, 2008, p. 46-47).

O livro ilustrado é um espaço onde o texto e ilustração se formam com maior liberdade, sem grandes delimitações formais, comumente estipulados pela editora que "fabrica" as cópias do livro. O livro surge com maior liberdade quando o texto deixa a imagem ser "imagem". E se não tem um texto com palavras, o enredo do livro não cria tiranias com as ilustrações, as deixa seguir seu rumo com seu jeito único de sensibilizar.

1.7.2 - A fusão

O poeta
O poeta não gosta de palavras:
escreve para se ver livre delas.
Mia Couto, 2016

Eu diria que o artista, não gosta das imagens, as inventa para se ver livre delas, ou não gosta das ideias, as pensa para se ver livre delas. No livro ilustrado as palavras se juntas às imagens para que ambas possam se ver livres de seus criadores e ganhar outras infinitas leituras.

Estava assistindo um episódio de *Dragon ball*[18] com meu filho pequeno e ele me explicou que acontecem fusões entre os personagens de *Dragon ball*. Em momentos intensos de luta, dois personagens tornam-se um novo ser que junta os atributos (como forca, inteligência, reflexo, velocidade e sabedoria) dos dois envolvidos na fusão para criar mais poder e força e vencer a luta contra o inimigo. Quando esses personagens vivem a fusão se transformam em "um" bem diferente de qualquer um dos dois, as características de um interferem nas características do outro e vice-versa, dependendo da necessidade alguns dos poderes de cada indivíduo vão ser ressaltados mais ou menos no ser gerado pela fusão. O resultado não é um *Frankenstein*, como imaginei, mas um "outro", que não é nenhum dos participantes da fusão, mas um novo.

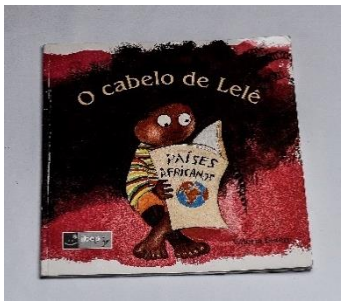
Esse aspecto da fusão em *Dragon ball*, me remeteram as parcerias entre ilustração e texto no livro ilustrado. Quando elaborei livros em parcerias com autores, onde trabalhei conjuntamente a ideia do livro como um objeto, como um todo, percebi a força da fusão, porque a união entre os dois lados gerou outra coisa, diferente de ilustração e texto, mas algo que elevava a força de cada um ao nível de um só, muito mais poderoso.

Depois de trabalhar alguns anos com a autora Valéria Belém, no jornal *O popular*, fazendo ilustrações para suas histórias literárias no caderno infantil *Almanaque*, começamos uma parceria entre esses dois importantes ingredientes para que o livro aconteça: o texto e a imagem. Resistências quebradas, começamos um diálogo em favor do resultado, propondo mudanças e acertos em todo processo para as nossas publicações em literatura infantil.

A experiência de conhecer o autor do texto e trabalharmos conjuntamente na criação de livros foi me levando para o entendimento do livro infantil como obra, mais próximo do que seria um livro de artista, onde não se cria fragmentações para separar partes como: texto, imagem, projeto gráfico, etc.

Um desses livros, *O Cabelo de Lelê* (figuras 38 e 39), 2012, foi importante para o meu entendimento sobre as narrativas que acontecem no livro ilustrado. Nesse caso, em especial, o livro começou por mim. Criei uma narrativa visual para um livro com base no meu cotidiano, pensando em finalizar aquela história como um livro imagem.

[18] Série de mangá e anime japonesa que apresenta lutas marciais com base na busca pelas esferas mágicas do Dragão. Adaptada no mundo todo com base nos mangás escritos e ilustrados por Toriyama. Tem Son Goku como personagem principal.



Figuras 38 e 39 - Capa e páginas centrais do livro *O Cabêlo de Lelê*, Valéria Belém e ilustrações de Adriana Mendonça, 2005. Fotografia: Fábio Almeida.

Quando finalizei os desenhos senti falta de um texto para aquelas imagens. Elas gritavam para mim, elas me pediam um texto. Foi quando convidei a Valéria Belém para as "minhas" ilustrações, para que ela escrevesse, não sobre as imagens, mas para elas. A história deslocada para as suas mãos resultou em algo que não era mais a narrativa visual de antes, criada por mim, mas algo novo que é o todo do texto e da imagem, conjuntamente. Rui de Oliveira (2008) define:

> Só haverá interesse na ilustração se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual. Uma das finalidades da ilustração nos livros não é apenas apresentar uma versão do texto, mas sim favorecer a criação de outra literatura, uma espécie de livro e imagem pessoais dentro do livro que estamos lendo. (OLIVEIRA, 2008, p. 33).

Nesse caso específico, onde as ilustrações vieram primeiro, a ideia foi que a ilustração possibilitasse a escrita do primeiro texto, para que novos textos viessem depois da parceria entre os dois.

Na nova história, que inicialmente era imagem, passou a ser a escrita também, sua essência criou uma história maior e mais forte. Outras histórias, infinitas, vieram a partir do que ela escreveu, e... "*Fuça aqui, fuça lá. Mexe e remexe até encontrar o tal livro, muito sabido! que tudo aquilo pode explicar."* (BELÉM, 2012, p.13).

Depois a história seguiu o seu rumo, passou a ser poesia, tornou-se a história de muitos. Quando voltou da gráfica e editora, depois de impresso, veio como livro, pronto para nos surpreender. Aí já era outra coisa, a fusão havia acontecido!

> Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros.
> Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro." (CARRIÓN, 201, p.15).

Nesse momento senti que estava saindo da “velha arte de fazer livros” para a “nova arte de fazer livros”, um novo estágio na minha vida de artista visual e ilustradora. Eu havia caído em um novo espaço: o espaço do livro.

Na “fusão” o texto interfere na imagem, esta interfere no texto, e ambos formam um só na forma do livro, com todos os seus “ingredientes”. Se essas partes vão acionando os poderes, se os atributos se juntam para forma algo maior e único, o leitor que tocar esse novo ser se sentir afetado, ou arrebatado, aí o livro como objeto de arte acontece.

> Todo livro de artista, de certo modo, chama a atenção para o livro como objeto editorial. Nesse sentido, todo livro de artista é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial como elemento que influencia o texto.” (CADÔR, 2016, p.309).

No livro *O cabelo de Lelê* participamos da narrativa até o momento de ir para gráfica com o projeto gráfico pré-elaborado, não acompanhamos as escolhas envolvidas nos paratextos. Senti falta do envolvimento da etapa gráfica final para que o livro se complete como um todo, com maior unidade. Para que a fusão global ocorresse.

1.8 – O livro imagem

Os olhos têm raízes pelo corpo inteiro
Bartolomeu Campos de Queirós, 2004

Para criação do livro-imagem a experiência foi diferente do livro ilustrado com texto, penso que nesse caso foi algo mais solitário, tive que refletir mais sobre silêncios e olhares. O meu diálogo foi pelas “raízes” dos olhos no pensamento. Pensei sobre o ato de tocar o livro que as vezes é cego. Penso que o tocar e ser tocado pelo livro, passa primeiramente pelo sentir, para depois entrar nos olhos. Do olhar, o sentir toma seu corpo e suas medidas, infinitamente.

Livro-imagem é um livro ilustrado, porém as imagens constroem a narrativa sem uso de palavras. De acordo Suzy Lee, “algumas histórias pedem para ser falada na língua das imagens e tratadas com a lógica visual.” (2012, p. 146). A imagem pode suscitar palavras no leitor sem ser posta. A narrativa pela imagem sugere pensamentos, cria aberturas para outros universos.

Os livros-imagem *Entre Mundos* (2005), *O menino Uru-Eu-Wau-Wau e a semente* (2014) e *Menino-arara* (2014)[19] foram desenvolvidos com base em pesquisas e fotografias sobre o grupo indígena *Uru-Eu-Wau-Wau*, a poética que busquei nos três livros foi a do cotidiano das crianças do grupo através das fotografias de Jesco Puttkamer (Figuras 40 e 41), feitas de 1970 a 1980. Para isso realizei vários estudos, com desenhos em cadernos de esboços.

Figuras 40 e 41 – Grupo indígena *Uru-Eu-Wau-Wau*. Fotografias de Jesco Puttkamer, década de 1980, acervo IGPA, PUC-Goiás.

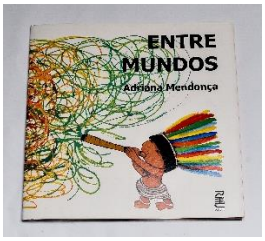
No livro-imagem senti que quem contou a história fui eu, para depois a história sobreviver como livro. E a história que contei em cada livro veio de outras construções anteriores. Foi um ato de cavar camadas da percepção, camadas anteriores a mim, elas vieram das percepções de outras pessoas, eu as juntei a minha poética em um livro.

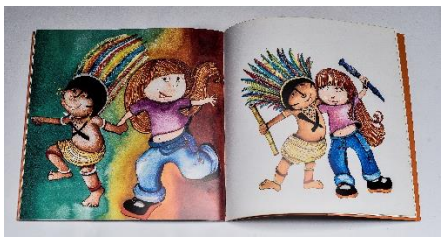
A pesquisa foi o mote da busca pela realização dos livros, através de informações obtidas pelas fotografias de Jesco Puttkamer houve aproximações sobre a cultura dos *Uru-Eu-Wau-Wau*, imagino que o fotógrafo quando realizou as fotografias também me levou os silêncios necessários para que eu percebesse narrativas infinitas ali.

Os *Uru-Eu-Wau-Wau* são conhecidos como "os que tocam taboca", grupo que nos dias de hoje sobrevive com pouquíssimos integrantes na região amazônica do Estado de Rondônia. Os Três livros são narrativas sobre a vida na floresta, a relação das crianças com a natureza e com os animais. *Entre Mundos* (figuras 42 e 43) desenvolvi a narrativa pela representação do som das flautas e um encontro de mundos diferentes acontece no meio do livro. Em *O menino Uru-Eu-Wau-Wau e a semente* (figuras 44 e 45), o ciclo de vida das árvores traça paralelo entre

[19] Os livros *Entre Mundos* (2005), *O menino Uru-Eu-Wau-Wau e a semente* (2014), publicados pela editora RHJ e *Menino-arara* (2014), publicado pela editora Baobá, foram feitos com base na minha pesquisa de mestrado profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural que teve como título *A representação imagética da criança Uru Eu Wau Wau, o design na gestão curatorial de exposições*, orientado por Márcia Bezerra de Almeida, no *Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia (IGPA*) PUC-Goiás em 2004.

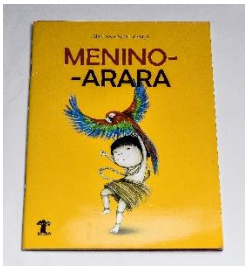
o processo de vida e morte dos seres humanos. *Menino-arara* (figuras 46 e 47) sensibiliza para o convívio das crianças com alguns animais da região amazônica na aldeia, o livro foi pensado para falar de amizade e afeto. Nessa construção tentei trazer para cada livro, questões relativas à vida, independentemente de ser a vida do indígena, mas à vida humana integrada à natureza.





Figuras 42 e 43 - Capa e páginas centrais do livro *Entre Mundos*, Adriana Mendonça, 2005. Fotografia: Fábio Almeida.

Figuras 44 e 45 - Capa e páginas centrais do livro *O Menino Uru-eu-wau-wau e a semente*, Adriana Mendonça, 2014. Fotografia: Fábio Almeida.



Figuras 46 e 47 – Capa e páginas centrais do livro *Menino Arara*, Adriana Mendonça, 2014. Fotografia: Fábio Almeida.

Na produção dos livro-imagem, como autora e ilustradora pude me envolver com todo processo de produção, do design dos livros em geral, da diagramação, da impressão, pude me aproximar com mais intensidade da concepção do livro como objeto. Como aponta Ulises Carrión (2011) sobre a "nova arte de fazer livros", nesses livros me dediquei a todo processo, me senti responsável por todas as etapas do livro e busquei interagir com a proposta inteira de cada um, mesmo com pequenos tropeços e limitações surgidas no caminho.

Esses livros aconteceram através de pesquisas, de desenhos, esboços e escritas. Incialmente a proposta seria para que a pesquisa proporcionasse material paradidático para servir de suporte para ação educativa de uma exposição fotográfica, e depois foi tomando corpo como livro. Penso que esse envolvimento ampliou minha percepção do livro-imagem como livro de artista, juntamente com os editores pude participar da produção dos livros ativamente, escolhendo formatos, papeis, acabamento, etc. E os estudos em cadernos de esboços funcionaram como os cadernos de artista onde registrei ideias e desenhos do processo. Penso que nesse caso aconteceu uma fluidez maior do que nos livros onde fui apenas ilustradora, com pouco envolvimento pelo todo do livro.

Os três livros juntamente com os experimentos em gravura me levaram definitivamente para o livro de artista. Depois disso, fazer livros para mim não admite compartimentos. Capa[20], guarda[21], folha de rosto[22], créditos, forma, tipografia, fontes, tamanho, encadernação, papéis, técnicas de impressão, ritmo acabamento, materiais, ideias, pensamentos, poesia, texto, etc., enfim, os elementos do corpo livro passam a ser um só, um organismo vivo, suas partes são concebidas para ser e não para fazer parte. As partes se diluem como livro.

O envolvimento com a cultura de povos indígenas, a análise do grupo pelo olhar de Puttkamer, o próprio conhecimento sobre a violência contra os indígenas no país que os mata e desapropria, me fez dar um rumo para esses livros que criasse aproximações com o livro de artista. Esses sentimentos, esse experimentar a partir do livro infantil me remeteram a pesquisa com livros de artista e fanzines, apenas fui desenvolvendo outras possibilidades de impressão e formas do livro através da pesquisa. Onde a gravura, como técnica artística experimental foi a narrativa principal. Imagino que os livros da pesquisa são experiências mais livres, não pensei em processos editoriais, pensei nas narrativas e nas ideias vindas juntamente as técnicas de gravura, nas impressões que essas me causam, como elas me impactam.

Essa experiência que narrei autobiograficamente, nesse capítulo, longe de seguir uma linha única e reta do tempo, foi uma forma de me fazer entender de onde venho. Como no livro de artista que mais se aproxima a vida, sendo uma "sequência de espaços" e "momentos" (CARRIÓN, 2011) que permite ir e vir, que permite inserções no todo da (s) esfera(s) das

[20] A capa é o elemento que protege o livro e une suas partes, nela são fixados os cadernos. Existe uma variação de tipos de capa no mercado editorial: capa dura, feitas de tecido, couro, papel plastificado ou envernizado, plástico, etc. A capa possui informações como nome do livro, autor, ilustrador e editora.

[21] Folhas de guarda são feitas com folhas de papel dobradas, que depois são coladas na parte interna da capa e na primeira e últimas. (RIVERS, 2016, p.9).

[22] A folha de rosto, geralmente, traz informações obrigatórias sobre o livro: ISBN, ficha catalográfica e créditos.

percepções. Como livro ou diário que me permito narrar de onde vem as minhas impressões, de que matrizes me imprimo no livro de artista.

Nos próximos capítulos abordo a minha produção de pesquisa durante os anos de permanência no doutorado. Neles estão impressos reincidências, reverberações e ecos da história que contei nesse primeiro capítulo, além das descobertas recentes provenientes das experimentações com gravura em livros de artista e fanzines.

CAPÍTULO 2 - TERÇAS VERMELHAS

> O salão era todo rodeado de portas, mas todas estavam fechadas. Alice experimentou uma por uma, sem conseguir abri-las: estavam trancadas a chave. Tomada de tristeza, caminhou para o meio do salão, perguntando-se como faria para sair daquele lugar.
> Foi então que deparou com uma mesinha de três pernas, com tampo de vidro, só havia uma coisa em cima dela: uma chavezinha dourada. Sua primeira ideia foi a de que aquela chave poderia abrir uma das portas, e tratou de experimentá-la. Infelizmente a chave não servia: era muito pequena para os buracos de fechadura, ou os buracos de fechadura eram muitos grandes para ela; não importa – o fato é que ela não abria nenhuma daquelas portas. Entretanto, examinando as paredes do salão pela segunda vez, Alice notou a existência de uma cortina que não tinha visto antes. Abrindo-a viu que atrás dela havia uma portinha de apenas umas quinze polegadas de altura (38cm). Enfiou a chave na fechadura e, para sua grande satisfação, ela serviu. Lewis Carrol, Alice no País das Maravilhas

Quando li *Alice no País das Maravilhas,* de Lewis Carrol, pela segunda vez, tive a sensação de estar lendo pela primeira vez. Estava diante de uma história nova e surpreendente a cada parágrafo. Pude notar que essa sensação da surpresa também acontece quando manuseio, por mais de uma vez, um livro de artista, onde produzi, "criei" ou registrei impressões. Algo novo de mim aparece sem que eu tivesse me dado conta, anteriormente, no momento que o fiz. Sempre uma novidade da minha própria história vem surpreendentemente e me captura. Porém, nesse livro posso fazer novas interferências, acréscimos, reproduções, cortes e dobras. Esse livro está sempre me convencendo a dar voltas para chegar a outros lugares antes desconhecidos.

Para mim, no livro de artista não existe uma zona que separa leitor e livro. A existência de ambos é fundida. Se é entregue para um alguém, há uma aproximação do fazer, há uma nova autoria, um amalgama entre a pessoa, o artista e o livro. A comunicação acontece como um "recital poético".

A chave dourada na mesinha de três pernas, em *Alice,* é também deixada como um convite para que o leitor entre na história. No livro de artista, todas as portas se abrem para que se entre e se sinta. Uma experiência dos sentidos!

Alice no País das Maravilhas me surpreende sempre que o releio, independentemente de ser uma edição primorosa e ilustrada por grandes ilustradores contemporâneos, ou simples com poucas ilustrações originais, eu de antemão sei o que vou encontrar ali, dentro do livro que é suporte da história, mesmo que o seu conteúdo nunca deixe de me surpreender.

O livro de artista oferece a surpresa, de forma diferente do livro literário. No livro de artista me perco diante de sequencialidades pré-determinadas, a história é desobrigada de começo e fim, aliás, não precisa ter história.

Se articulo pequenas quantidades de amarelo e ciano, tendo a maior parte em magenta, vou criar infindáveis tonalidades de vermelho. Se crio gradações, ele vai se modificar, quem sabe ser rosa! No Livro *Terças Vermelhas*, procuro por um vermelho metamórfico, como as borboletas e como a vida de uma mulher, simples, em seu cotidiano aparentemente monótono. Um diário dos sentimentos que convida a abrir portas. Nele a "chavezinha dourada" de *Alice* abre todas as fechaduras.

2.1 – É um diário visual, um livro de artista ou um livro funcional?

O projeto apresentado no processo de ingresso no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual foi intitulado *"Do morrer" e "do nascer": diálogos possíveis a partir da gravura.* Com algumas inserções no universo da Cultura Visual e as provocações ocorridas a partir do diálogo com tramas teóricas, percebi a necessidade de mudança, visto que, o trabalho poderia caminhar para um reposicionamento dos fanzines poéticos e livros de artista dentro da pesquisa, pois, era o que eu já vinha fazendo a algum tempo: elaborando e pensando sobre fanzines no espaço da educação, e desenvolvendo livros para a infância a partir de uma perspectiva que me remetia ao livro de artista.

A gravura continuou como elemento significativo para refletir sobre a produção desses fanzines[23] e livros de artista que para mim, já se apresentavam como a própria gravura, neste sentido, *"Do morrer" e "do nascer": diálogos possíveis a partir da gravura"* passou a ser tema e conteúdo explorado nessa produção. Os procedimentos poéticos experimentais apontaram para outra possibilidade de título para a pesquisa, a saber: *Impressões: experimentações com gravura em livros de artista e fanzines.*

Explorei visualmente o objeto a que me propus partindo de reflexões sobre a gravura e sobre os meus registros cotidianos. O tema da morte e do nascimento, que já vinha me acompanhando desde antes deste exercício investigativo, ganhou mais força no meu trabalho poético.

Neste capítulo traçarei o percurso de um diário visual que se transformou em um livro de artista com o nome de *Terças Vermelhas,* o qual se mostrou performático gerando novos livros

[23] O capítulo 7 tratará melhor da discussão sobre a produção dos fanzines poéticos, os *Zinesthesis*.

dentro de si. Iniciei essa fase da pesquisa com uso de desenho para elaborar imagens, sendo que estas se transformaram em referências para produção de matrizes em gravura e em algum momento inspiraram outras imagens para novos livros e fanzines, com uso diferentes técnicas de gravura. (Figuras 48 e 49).

Figuras 48 – Diário visual *Terças Vermelhas,* (49cm x 30cm x 4,5cm). Capa dura revestida com tecido e protegida com folha de acetato; fitas marcadoras. 2014. Fotografia: Fábio Almeida.
Figuras 49 – Diário visual *Terças Vermelhas,* (49cm x 30cm x 4,5cm). Bolsos de acetato costurados para abrigar matrizes recortadas com desenho a nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Inicialmente, os registros em desenhos vermelhos foram pautados nas observações da minha rotina e das repetições nela contidas. Busquei representar poeticamente reflexões sobre nascer, crescer e a morte. Registrei alguns fragmentos das percepções, dos afetos, dos conflitos e da minha forma de sentir o mundo que me cerca. (Figura 50).

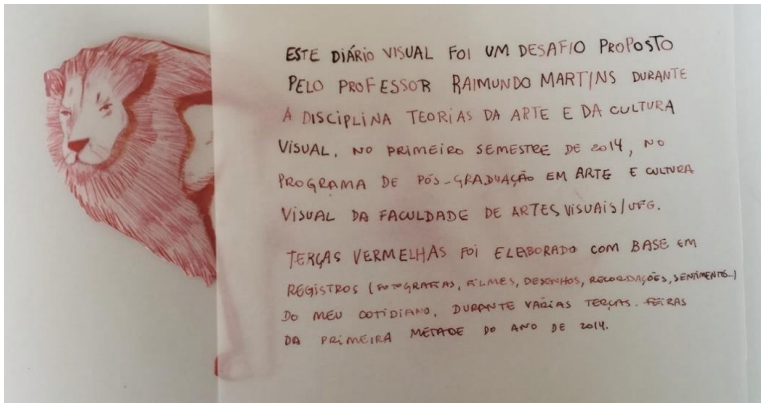


Figura 50 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

O desafio de produzir um diário visual foi lançado pelo professor Raimundo Martins[24], durante a disciplina *Teorias da Arte e da Cultura Visual*, ministrada por ele no primeiro semestre de 2014. O diário é uma forma de materializar fragmentos particulares do cotidiano. Sendo assim, o ponto inicial são os registros e percepções de mim mesma, da minha subjetividade, em que procurei ampliar essas visões gradativamente e abri-las para a inserção de outros espaços socioculturais, que também são afetivos, sensíveis e emotivos, e aos quais me incluo. (Figura 51).

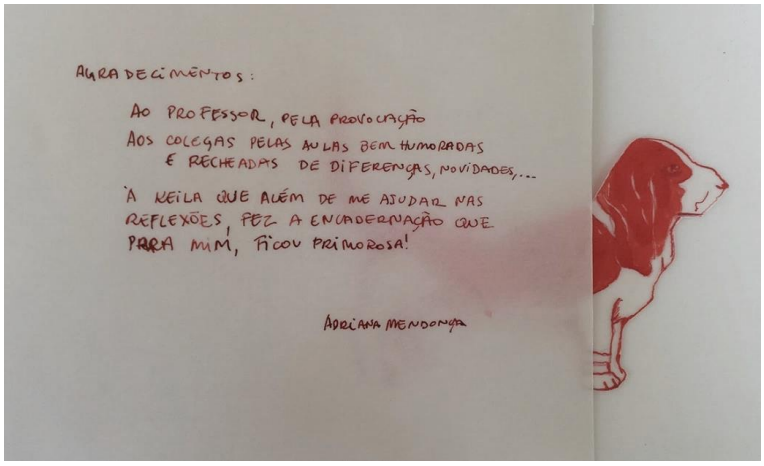


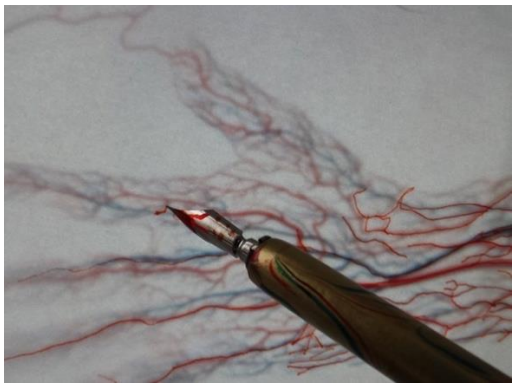
Figura 51. *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Durante várias semanas – especificamente às terças-feiras – fui acumulando fragmentos de hábitos rotineiros e outros por menores através de desenhos e fotografias, além de frases curtas e pequenas anotações. Com a sucessão dos dias pude construir uma narrativa capturando as visualidades que pairaram sobre as minhas relações com a casa, com meu filho, com os objetos que nos cercaram, com frações dos espaços de trabalho, e com minhas lembranças deflagradas também pelo mesmo cotidiano, em meu exercício de delimitar o que faria parte, ou não, dos registros nesse diário.

Identifiquei o vermelho como cor representativa dos meus sentimentos naquele momento. Fiz desenhos usando pena e tinta nanquim na cor vermelha sobre papel vegetal.

[24] Professor Titular da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG), é Pós-Doutor em Arte e Cognição pela Universidade de Londres (Inglaterra) e em Arte e Cultura Visual pela Universidade de Barcelona (Espanha). É Doutor em Educação/Artes pela Southern Illinois University (EUA) e Mestre em Artes pela Andrews University, Michigan (EUA). (informações retiradas do site do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual).

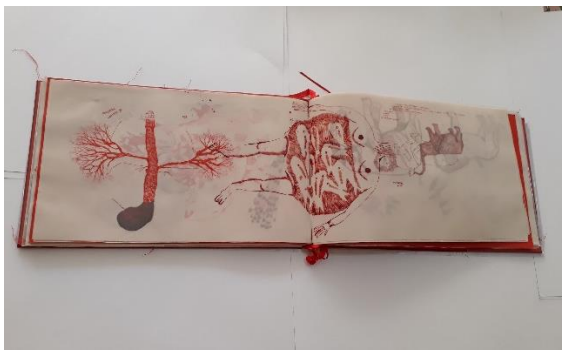
Vermelho sempre me remeteu ao sentir, à vida, à morte, ao sangue, à menstruação, ao sofrimento e às paixões. Depois de ter tido um filho, o vermelho me vem, à mente, também, como o parto e as dores que o acompanham. (Figuras 52 e 53).

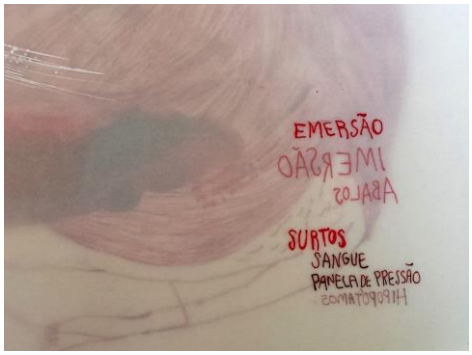


Figuras 52 e 53 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, registro de processo 2014. Fotografia: Adriana Mendonça

Usei o papel vegetal (180g/m^2) para criar camadas translúcidas que, quando sobrepostas, me sugeriam um sentimento de nebulosidade, sensações de alguns sonhos que já tive, onde as coisas não aparecem claramente causando certa confusão entre o real e o devaneio. Nos sonhos várias coisas ocorrem ao mesmo tempo. Os acontecimentos oníricos podem ser aventuras pouco lineares e sem muita lógica com o pensamento objetivo, a noção de realidade alterada ou deslocada apresenta pessoas já morreram como se nunca houvessem desaparecido fisicamente, amigos retornam e situações inusitadas ocorrem sem discriminações de tempo e lugar, coisas simples aparecem carregadas de medo e mistério, ou coisas complicadas parecem simples.

Como na memória do sonho que às vezes parece fugidia, procurei pensar o passar de cada folha desenhada. Desejei que uma camada de desenho interferisse na outra e potencializasse a visão de alguns desenhos rebatidos do outro lado da folha, como em muitas técnicas de gravura que trabalham na perspectiva do espelhamento. (Figuras 54 e 55).





Figuras 54 e 55 - *Terças Vermelhas*. Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Meu diário visual, *Terças Vermelhas* se corporificou em forma de um livro grande, com relação a maioria dos livros do mercado editorial, (49cm x 30cm x 4,5cm), um formato paisagem, paisagem afetiva, paisagem interior, onde posso ver o horizonte (Figuras 48 e 49), com capa dura em tecido vermelho, recheado de marcadores com fitas de cetim vermelha, folhas de papel vegetal desenhadas em vermelho e folhas de acetato costuradas como bolsos para anexar matrizes ou estudos para matrizes em gravura a partir do diário.

Para Paulo Silveira (2013, p.19), os livros-objetos, que muitos preferem chamar de livro de artista por ser um termo mais abrangente, são "livros que têm autoria, projeto ou realização de artistas" e que, "sob certas acepções, o livro-objeto está contido no livro de artista". (SILVEIRA, 2013, p.21). Escolhi tratar o diário visual como livro de artista, por considerar que a palavra é abrangente e abarca várias formas de representação de livros feitos poeticamente por artistas, como obras de arte, dentro de um universo maior que abarca diários, cadernos, livros-objeto, dentre outros.

A princípio, as folhas de papel vegetal eram soltas, como nos antigos papiros[25]. Fiz vários registros em folhas separadas, pensando em como iria transformá-las em um livro. Com a alusão de transformar ou conceber o diário para a condição de livro de artista, o imaginava com o formato *códex*[26] do livro tradicional, talvez pela minha inserção no universo gráfico da literatura infantil e da experiência de produzir ilustrações para livros que se adequassem à possibilidade do mercado de livros, e das regras impostas por este.

Depois de vários exercícios e experimentações, vi a possibilidade de transpor esse formato, ainda que timidamente. As folhas soltas, já se apresentavam como livro de artista, posto por sua liberdade de ordenação e série, o que me levou a pensar sobre a série independente de itens como capa, guarda, folha de rosto, dedicatória[27], miolo[28], lombada[29], etc. (LINS, 2003), como por exemplo, os blocos narrativos que tratarei mais adiante (Figuras 100 a 102). Contudo, naquele momento essa possibilidade não me parecia viável, não me desprendia da ideia que

[25]Os primeiros livros de que se tem notícia eram feitos da folha da palmeira (*Payrus antiquorum*). O livro mais antigo de que se tem notícia é um rolo de papiro encontrado em Tebas (2563-24224 a. C.). Por serem quebradiças, as folhas de papiro eram enroladas. Com o surgimento da escrita sobre pele de animais, surgem as folhas dobradas palmeira que impulsionaram o surgimento do livro como conhecemos hoje. (HASLAM, 2007; MESTRINER, 2014; PAIVA, 2010).

[26] Referência ao volume do livro, tal qual, conhecemos hoje. O livro encadernado que possibilita a passagem das folhas. Esse formato revolucionou a história do livro e consequentemente a leitura.

[27] Página que geralmente antecede o começo do texto do livro, esta página é dedicada à quem o livro está sendo dedicado pelo autor. É comum as dedicatórias serem direcionadas à algum familiar do autor.

[28] É o conjunto das páginas que compõem um livro, ou seja, o bloco formado pela união de todos os cadernos, sendo que cada caderno é formado por um determinado número de páginas dobradas juntas. Depois os cadernos são costurados um no outro para formar o miolo, as páginas internas do livro. (RIVERS, 2016).

[29] Lombada é a espinha dorsal do livro, que mantém todos os cadernos unidos. (RIVERS, 2016, P.9).

pairava sobre minha cabeça, de finalizar o diário como um livro encadernado, organizado com todos os itens de um formato tradicional (ou comercial). O livro de artista pede para que se pense o seu todo, os elementos constituintes do livro acima citados precisam funcionar como um todo em sua tridimensionalidade. A costura não se limita aos cadernos, mas ao conceito do livro.

No final, a artista visual Keila Alves[30] me ajudou a pensar a encadernação sobre a qual decidi dar liberdade à artista para executar. Penso que o seu trabalho foi importante para a pesquisa, pois os diálogos e debates que travamos sobre as possibilidades do livro e sua forma nos conduziram para um trabalho com perspectivas colaborativas na realização de um diário visual no formato livro. Assumi a encadernação como parte da "escultura-livro" ou "bloco-livro" e as inserções da artista visual continuaram colaborando para que a escultura-livro se fizesse nesse trabalho (figuras 56 e 57) e nos que se sucederam como desdobramento de *Terças Vermelhas* (figuras 123 a 125), e em outros trabalhos como os livros que abordarei no capítulo 6: *Acobreados* (série), *A dona das Cabeças* e *Emaranhados*.

Figura 56 - *Terças Vermelhas*. Capa: encadernação em capa dura e tecido, envolta em acetato e com fitas vermelhas como marcadores (49 cm x 30 cm x 4,5 cm), 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 57 - *Terças Vermelhas*. Capa dura, revestida de tecido, miolo do livro com folhas de papel vegetal e de papel sulfite vermelho fosco (49cm x 30cm x 4,5cm), 2014. Fotografia: Fábio Almeida.

O livro de artista tem liberdade para burlar as regras (formas de se fazer o livro tradicional) estabelecidas em séculos de existência do livro, contudo, muitos seguem essas regras para interferir e criticar, tendem a ver esse como a ideia em detrimento do livro como suporte dessas ideias. O artista não tem obrigação com as regras, ele as usa se quiser e se elas lhe forem convenientes. Segundo Paulo Silveira,

> O livro-objeto é uma obra de origem moderna, com desenvolvimento e maturação nas vanguardas na primeira metade do século XX (experimentos tipográficos sobre suportes inesperados, trabalhos futuristas de lata e

[30]Mestra em Arte e Cultura e Bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Desenvolve pesquisa em Poéticas Visuais, atuando principalmente nos temas: objetos de afeto, lembranças afetivas e processos de criação, práticas cotidianas e visualidades poéticas, cadernos e livros de artista, encadernação manual.

> elaborações surrealistas, principalmente incluindo o uso da encadernação como uma forma de arte e formas tridimensionais herdeiras ou paralelas ao poema-objeto). (SILVEIRA, 2013, p. 21).

O uso da encadernação, por vezes, aparece nos livros de artista como elemento poético. A ação de utilizar esse antigo componente do livro, ou seja, encadernar as folhas dos meus experimentos, me ajudou organizar as ideias do diário. A intervenção da encadernação criou costuras entre as minhas concepções e o próprio objeto livro, funcionou como um acabamento[31] narrativo para me fazer compreender melhor o conteúdo do diário e a catarse sobre mim mesma. No diálogo com Keila Alves, e na organização ou junção do material elaborado com intuito de saltar de folhas soltas para os moldes do livro funcional, o meu movimento poético e reflexivo poderia residia na apropriação do que Neves (2013, p.65) chama de "componentes formais, culturais, gestuais, gráficos, simbólicos e comunicacionais, entre outros aspectos constituintes, do livro (códex)".

Na análise que Ana Paula Mathias de Paiva faz em *A aventura do livro experimental* (2010), a autora alega que o encadernador na Idade Média protegia e conservava o livro como obra de arte e que os antigos gregos e romanos costumavam envolver seus rolos de texto em capas de pele ou pano. As obras mais valiosas eram conservadas em bibliotecas em "cilindros ou caixinhas de madeira, pedra, marfim ou metal onde podiam se acomodar vários rolos de papiro." (PAIVA, 2010, p.63). Encadernar tinha a função de conservar, "foi uma decorrência natural da passagem do rolo (*volumen*) para o *códex*, o que foi se sistematizando entre os séculos II e IV e no Império Romano." (PAIVA, 2010, p.63).

O olhar de Paiva (2010) me provocou a indagar: a função inicial do livro tem hoje suas manifestações nos livros de artista? Além de serem manifestações artísticas, estes podem se voltar para a história do livro como suporte e se utilizarem de possibilidades de representação, onde podemos nos deparar com livros de artista em inúmeros formatos, a exemplo os livros de artista em rolo com técnicas de gravura, e impressões a partir de desenhos de quatro integrantes do coletivo *Gravare Exquis*[32] que podem ser uma forma de repensar os formatos de livros

[31]A encadernação faz parte do acabamento do livro, as técnicas de encadernação manual foram desenvolvidas no século I a.C. Os processos envolvidos permanecem os mesmos desde 400 d. C. A encadernação na Europa Ocidental foi uma atividade empreendida por monges, que fizeram livros de pergaminho e depois de papel, que eram copiados a partir de escrituras. As encadernações eram muito resistentes e na maior parte das vezes excessivamente decorados. Com o advento da impressão, no Ocidente, a encadernação tornou-se secular, um complemento da gráfica. As encadernações em couro, decoradas foram substituídas por encadernações mais leves e baratas. Somente no século XIX que as máquinas começaram a fazer parte do processo de encadernação. (HASLAM, 2007, P.219).

[32] Coletivo de Gravura composto por pesquisadores em gravura do *Ateliê Livre de Gravura da FAV-UFG*, e pertencentes ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, desde 2014. Este coletivo é composto inicialmente por Adriana Mendonça, Luciene Lacerda, Filomena Gouveia, Simone Simões e Helder Amorim.

anteriores ao códex na contemporaneidade (Figuras 58 e 59). O coletivo desenvolve trabalhos com base em estudos sobre formas de representação do livro, traçando alguns paralelos entre passado e presente; traz possibilidades de usos, confrontando elementos da história do livro com a produção contemporânea. Formatos presentes em *Ripley Scroll* (Figura 60), pergaminho sobre alquimia, escrito por George Ripley, século XVI e *Kidai Shoran*, (Figuras 61 e 62), Pergaminho que representa o Japão do século XIX.

Figuras 58 e 59 - *Livro rolo* (tira de 600cm x 30cm) criado pelo grupo *Gravare Exquis*, 2004. Fotografia: Simone Simões.

Figura 60 - *Ripley Scroll* pergaminho feito de velino (pele de novilho), século XVI. Biblioteca Britânica Disponível em: https://newatlas.com/sothebys-christies-science-tech-music-auctions-2017-december/52673/#p496908

Figuras 61 e 62 - *Kidai Shoran*, Pergaminho do século XIX. Disponível em: http://muza-chan.net/japan/index.php/blog/kidai-shoran e https://www.youtube.com/watch?v=MwM2U7RX-00

Traçando uma linha histórica, os primeiros suportes parecidos com livros eram em folhas de pergaminho[33] e tempos depois elaborou-se o papel, estas folhas começaram a ser dobradas em cadernos e costuradas por um encadernador. "O pergaminho, no entanto, tendia a ondular e, para manter planas as folhas, criou-se o hábito de prendê-las entre duas tabuletas junto com o dorso, criando-se, assim, a lombada. Eis os princípios da encadernação tal qual a conhecemos." (PAIVA, 2010, p.64).

O papel foi responsável por grandes mudanças com relação ao livro, pois o tornou mais leve e barato, e como suporte aperfeiçoa a forma do livro e a encadernação acompanha as mudanças. Com a imprensa no século XV e a necessidade de aumento da produção do livro iniciou se a uma movimentação no sentido de que os encadernadores com seus ateliês especializados "trabalham por encomenda de abastados mecenas, bibliófilos e colecionadores". (PAIVA, 2010, p.64).

No livro *Terças Vermelhas* existia um conflito entre considerar as páginas soltas, que poderiam abrir para uma liberdade de ordenação e criar uma estrutura narrativa sequenciada e fixa pela costura da encadernação. A singularidade de colocar nesse formato a minha poética contida na afetividade, no meu cotidiano, na minha forma de desenhar e me expressar subvertia a ordem ditada pela encadernação (códex). O formato era a matéria, o suporte, um espaço que poderia ser subvertido a partir do diálogo da minha poética com esse contorno. Eu estava me convencendo e, também, convencendo o formato tradicional a ser meu aliado, ou talvez, eu o submeteria aos meus caprichos poéticos. Ao seguir nesse quase devaneio, o diálogo com Galciani Neves (2013) me mostrou que:

[33]As primeiras formas de Pergaminho, do grego *pergaméne* e do latim pergamina ou *pergamenta*, passa a ser o nome dado à pele de animal, geralmente de cabra, carneiro, cordeiro ou ovelha, preparada para escrita. Velino (*velum*) é a denominação dada a peles de novilhos, finais, utilizadas para escrita de documentos mais valiosos. As de melhor qualidade têm granulação mais fina, resultado mais claro, suave e delicado. O tipo mais fino e branco era feito de pele de fetos abortados, *uterine vellum*. A origem do vocabulário, no entanto, é Pérgamo, a antiga cidade grega da Mísia (a.C.) a 20 km do mar Egeu, que existiu desde o século V a.C. (PAIVA, 2010, p.20).

> Estas encarnações afetivas sobre o livro são formas poéticas que chegam aos sentidos do artista de maneira única e são transformadas em um sistema de significados ou apropriadas como matéria-prima a ser transfigurada. Essas possibilidades, que abarcam o livro (códex), representam um compêndio significativo do repertório de composições para a realização de livro de artistas e são informações apreendidas e codificadas, num diálogo íntimo entre artista, que é uma espécie de receptáculo de emoções e visualidades, e seus desejos e escolhas sobre o mundo, numa tentativa de comunicar e de conferir consistência à obra. (NEVES, 2013, p.65).

Sendo as páginas do meu livro de artista um pouco maiores do que os formatos comerciais dos livros publicados por editoras – 49cm x 30cm –, o manuseio e o envolvimento do meu corpo com a matéria livro, a meu ver, passava por algumas subversões. Aspectos como os movimentos do corpo ao segurar e folhear o livro já criavam um tom subversivo ao formato comercialmente pensado. O fato de ser relativamente grande muda a relação, a disposição e o envolvimento corpóreo do leitor. O meu movimento do desenho ou da escrita também caminhava com liberdade, questão pouco pensada por mim no início do projeto. Ainda em diálogo com Neves (2013) numa busca de cuidar do olhar para as possíveis tensões de formato e uso espacial do livro, a autora reafirma:

> Assim, a exploração e a apropriação do livro (códex) e de seus componentes podem ser consideradas como um dos procedimentos para a construção de livros de artista. Esses recursos são utilizados ampla e diversamente, em gradações de possibilidades de construção: da mínima transformação do códex, de suas linguagens, componentes filosóficos, comunicacionais, simbólicos e plásticos, à quase completa transfiguração dos mesmos, a ponto de tornar a referência ao códex quase remota, invisível ou imperceptível.
> No tocante às tendências criativas, pode-se pensar que a forma livro é, para muitos artistas, o desfecho da busca por soluções de um trabalho. Alguns dos artistas pesquisadores admitem o projeto livro como uma das forças motrizes que punciona mais intensamente os princípios de suas poéticas. (NEVES, 2013, p.65-66).

Sobre o livro de artista e sua relação com os princípios do livro tradicional e "funcional" ao qual inicialmente fiz referência, Edith Derdyk também me apresenta a seguinte reflexão:

> A singularidade que diferencia e distancia o *livro de artista* de todos os gêneros, números e graus de livros que existem, desde o início de sua história na civilização, paradoxalmente o aproxima do universo de todos os livros: literários, filosóficos, científicos, técnicos, além dos dicionários, enciclopédias, histórias em quadrinhos, magazines, revistas, impressos de toda ordem...
> Essa aproximação se dá, singela e superficialmente falando, justamente pelo fato de o *livro de artista* ser um livro que se assemelha à forma-livro num primeiro instante, mas não ser um livro usual nos próximos momentos. E o que os diferencia entre si, substancialmente, é que os livros, em geral, cumprem a

> sua vocação ou destino de serem livros "funcionais", isto é, livros que abrigam conteúdos independentemente de seu suporte, mesmo que tenham sido concebidos de modo cautelosos e sensível – seja pelos artesões, escribas e designers de todas as épocas. (DERDYK, 2013, p.12-13).

Quando peguei o livro encadernado, onde coloquei dedicatórias, agradecimentos, capa, contracapa, com seu conteúdo narrativo, um diário, mais visual do que textual, ficou evidente que aquele "livro" desde seus primeiros passos de concepção, não era um livro "funcional", onde "o suporte é um contêiner isento, ausente de si mesmo, cuja forma e a materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários". (DERDYK, 2013, p.12). Ele apenas se aproximava deste, devido à sua forma, e por mais que isso ocorresse, ainda seria um livro de artista, cujo conteúdo fosse as minhas escolhas colhidas no meu cotidiano, um "diário-livro", ou um "livro-diário".

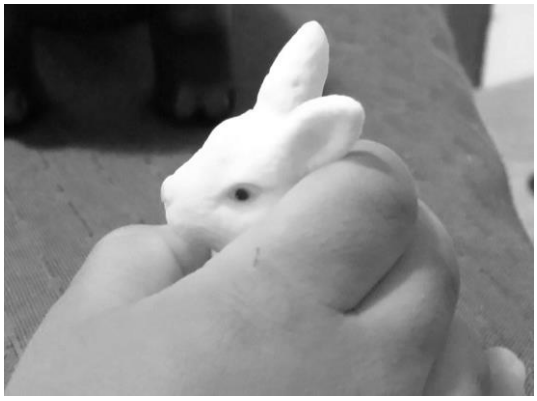
2.2 – Camadas do passado presentes no cotidiano

No processo, que é muito mais de criação do que especificamente de registro, optei por coletar acontecimentos, imagens e falas que ocorressem ao longo de algumas terças-feiras. Anteriormente relatei que durante várias semanas fui acumulando fragmentos de hábitos, repetições e outros por menores, onde ocultei alguns acontecimentos e exaltei outros. Foram feitos registros para a finalização de um diário visual, eu diria, uma micronarrativa do meu cotidiano em que "escolhi" fragmentos de fatos que oportunamente pudessem, ou não, contar a minha história durante aqueles dias demarcados.

Ao editar a minha memória, como um editor de texto que faz recortes, elimina palavras e frases ou até parágrafos, corrigindo e dando coerência ao texto, eu lidava com pensamentos que se transformariam em palavras e desenhos. Nesse arranjo, outras memórias do passado vieram à tona. Lembranças da minha infância invadiram os meus registros e se fundiram com acontecimentos presentes.

Fotografei objetos da minha casa, brinquedos (figuras 63 e 64), momentos da aula de natação do meu filho (que aconteciam nas terças-feiras), insetos que usava para desenhar na aula de ilustração científica que eu ministrava na faculdade de biologia da PUC-Goiás (essas aulas aconteciam nas terças-feiras). Selecionei imagens de bichos como hipopótamos e leões que eu buscava na internet para mostrar ao meu filho. Esses registros se transformavam em desenhos, que eu fazia a partir de observação ou posicionando o papel vegetal sobre as imagens para riscar,

com uma pena e tinta nanquim vermelha (figura 52). Algumas vezes colei com fita adesiva o papel vegetal sobre a tela do computador e desenhei as imagens que haviam sido fotografadas.



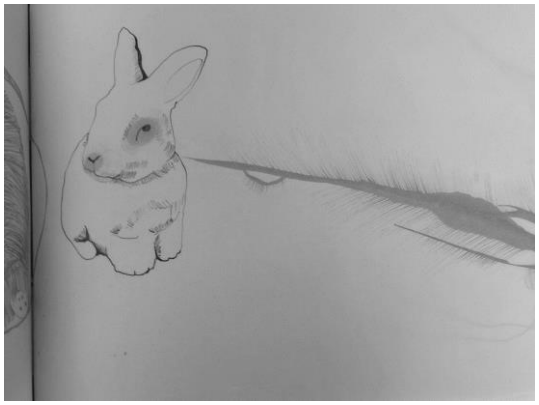


Figura 63 – Fotografia - Pedro brincando com seu coelhinho, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 64 - Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, Goiânia, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

A ideia de reprodução esteve presente nesse processo. As imagens saltavam da fotografia para o desenho e do desenho para a repetição, sempre me devolvendo novas imagens que me surpreendiam. Pude contar com as manchas, com as "sujeiras" e com o acaso. Muitas vezes a tinta caiu sobre o desenho de forma indesejada por mim e resolvi usar esses elementos como parte da composição das folhas de desenho.

Pude trabalhar agenciamentos desses desenhos, compondo-os nas folhas de papel, o que seriam as futuras páginas. Por mais que eu tentasse imitar o meu pensamento que não é linear, onde ondas ou redemoinhos de ideias, lembranças, percepções me assolam ao mesmo tempo, considero que fui disciplinada para planejar, organizar e compor para me comunicar através do desenho e da palavra escrita ou falada. Notei que a vivência escolar desde a infância me impregnou com um raciocínio que segue certa linearidade e sequência. Em dados momentos, por mais que eu tente escapar, essas regras me acompanham e direcionam.

Na seleção de imagens muito da percepção da vida e da natureza que me cercava se revelou. As aulas de ilustração científica e o contato com os alunos do curso de Biologia da PUC-Goiás invadiram e compuseram minhas percepções: um inseto, uma planta, o crescimento do meu filho – então com dois anos – começaram a me indicar um novo valor, um novo olhar para as coisas e para a vida. Um olhar que se traduzia em imagens e em arrebatamentos constantes.

Um dia me disseram que alguns animais percebem sons que não percebemos e que de certa forma a natureza nos deu a capacidade de ouvir na medida certa, porque se ouvíssemos tudo à nossa volta, ficaríamos loucos e afetados por barulhos que não nos interessam. Metaforicamente

falando, foi assim que me senti com esse olhar mais atento pelas imagens do cotidiano, em busca de "colher" imagens para o Diário Visual. As imagens me invadiram e me afetaram de forma avassaladora. Comecei a ouvir, a cheirar, a sentir mais as imagens e consequentemente, observando e pensando mais sobre elas. (Figuras 65, 66, 67, 68 e 69).

Figura 65. Fotografia – Casulo que apareceu na porta da minha casa, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça
Figura 66 e 67. *Terças Vermelhas* - Casulo e pássaro, traspostos para desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, e das sobreposições do desenho em papel vegetal para compor a página, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

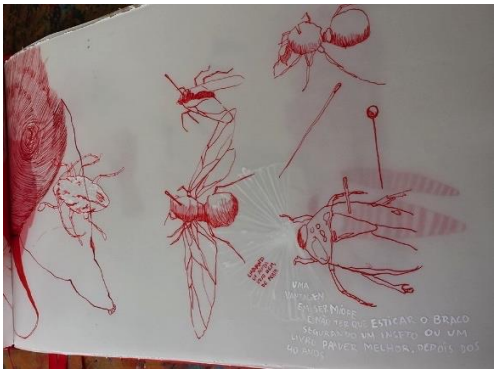


Figura 68. Insetos – aula de ilustração científica, PUC - Goiás, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 69. *Terças Vermelhas* – presença dos insetos, e das sobreposições do desenho, nanquim vermelho e branco sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Pondero que essas ações reconhecidas e conscientes compõem a metodologia do meu processo criador: as anotações, as escolhas e maneira como escolhi dar diferentes ênfases aos acontecimentos. Pude construir narrativas com as visualidades que pairavam sobre as minhas relações cotidianas com a casa, com meu filho, com os objetos que nos cercam por diversos motivos, com frações dos espaços de trabalho, e com minhas lembranças deflagradas também pelo mesmo cotidiano, em um estágio quase frenético e compulsivo de delimitar o que faria parte, ou não, desse diário. (Figuras 70, 71 e 72).

Figura 70 - Pedro (meu filho) brincando com panelas e leões de plástico, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figuras 71 e 72 - Desenho em nanquim vermelho sobre papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

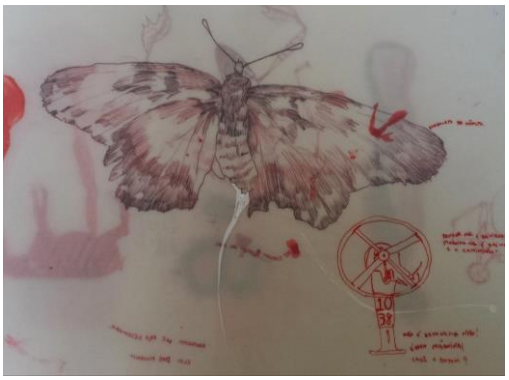


Figura 73 - Borboleta para estudo – aula de ilustração científica, PUC – Goiás, 2014.
Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 74 - *Terças Vermelhas* - Borboleta e outros elementos, nanquim vermelho e branco. Sobreposições de desenhos em papel vegetal para compor a página, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Aby Warburg associava o *imago,* metamorfose da lagarta em borboleta, à experiencia visual e corporal (SAMAIM, 2012). Ele possuía com as imagens uma relação sensorial pouco cartesiana, e até delirante, que me interessa. As borboletas (figuras 73 e 74) apareçam e reapareçam durante a pesquisa, como "fantasmas", sendo presente principalmente no livro *Terças Vermelhas.*

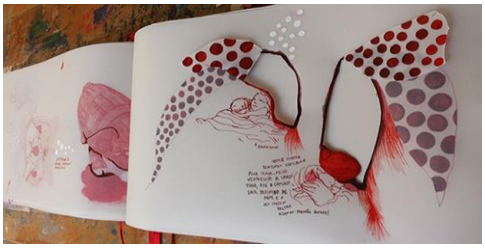
> (...) quando ele falava às borboletas – durante seu período de demência depressiva -, isto é, quando interpelava o *vazio* ou o *invisível* da imagem. Com outras palavras, acompanhava a crisálida até seu estouro no tempo de nossa história, isto é, quando ela se abre e torna-se borboleta, essa súbita e nova *imagem*, cheia de vida, que logo alçará voo, sem que possamos capturá-la, observando somente suas asas frágeis, coloridas, as quais, ao tremularem um instante, logo nos deixam, levando nossas lembranças. (SAMAIM, 2012, p.62).

É curioso pensar que alunos, adultos, do curso de biologia presenteiam a professora de ilustração com borboletas mortas, casulos e asas de cigarras em sacolinhas próprias para guardar joias! Durante as aulas de ilustração científica no curso de biologia da PUC-Goiás, costumo receber "estranhos" presentes, eles me remetem à maçã que se levava para presentear a professora

do primário, antigamente, ou a histórias infantis[34]. Lembro-me que na minha infância, a maçã era uma fruta rara, uma preciosidade que demonstrava o valor do afeto e da consideração pelo professor.

As borboletas, as asas e ecdises de cigarras e grilos, teias de aranha, dentre outros, são preciosidades que na aula de ilustração demonstra o cuidado com a natureza e de quanto visualmente esses "restos" são importantes no desenvolvimento do desenho. O desenho desenvolvido nessas aulas os desperta para a estética dos detalhes, os direcionam para um olhar cuidadoso às formas da natureza.

Como esses alunos desenvolvem estudos em entomologia, acabam por levar a estética dos insetos para sala de aula que aparecem na minha construção do diário visual, nele construí uma narrativa a partir de escolhas e recortes, montei quebra-cabeças possíveis e inusitados com as imagens. Embora elas guiassem minhas escolhas e recortes, pude fazer anotações textuais paralelas às anotações visuais. (Figuras 75 e 76).



Figuras 75 e 76. *Terças Vermelhas* - Uso das transparências e das sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal) para compor a página. Página com furos e escritos. Desenho em nanquim vermelho., 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Durante as escolhas dos elementos e criação das pequenas narrativas do meu cotidiano percebi que as coisas se afunilavam de forma um tanto irônica para o detalhe, para as singularidades e sutilezas. Vi que meu projeto ambicioso, em um primeiro momento, se desdobrava nas pequenas coisas da minha rotina. Uma rotina simples, sem grandes feitos ou aventuras, uma rotina como a da maioria das mulheres trabalhadoras, mães e "donas de casa".

Busquei fazer essas escolhas, como parte de um todo que se expande e não como um centro ensimesmado. Imaginei que várias mulheres na minha condição podem compartilhar sentimentos e percepções semelhantes às minhas. O meu interesse, então, foi falar de coisas simples, dentro de sua aparente insignificância para o resto do mundo e da grandeza que representavam para mim e para as pessoas que me rodeiam. Não havia a necessidade de criar

[34] Como em *Cacoete*, livro de Eva Furnari, citado no primeiro capítulo da tese.

algo “grandioso” e “eloquente”, mas sim falar poeticamente de pequenas coisas, sem a preocupação de elaborar uma “obra-prima”.

Registrar imagens, assim como criá-las ou recriá-las pressupõe considerar o caráter nômade e transitório das mesmas, pois, cada uma só existe em função do momento, do posicionamento e do olhar que possui várias direções, várias camadas sobrepostas e vários entrecruzamentos. Olhamos de acordo com nossos posicionamentos, de onde falamos, e somos naturalmente obrigados a viver constantemente reposicionando esse olhar, nos redirecionando no mundo. As imagens têm relação com o que somos e se constituem na nossa relação com elas. (DIDI-BERGER, 1999; HUBERMAN, 2010)

Para mim existe instabilidade dentro da essência de uma imagem. Toda imagem nasce para morrer e morre para nascer em suas metamorfoses, toda imagem depende do que a rodeia para se modificar e ressurgir, em um processo poético, onde os seus elementos nos convidam para dançar. Em alguns momentos temos que parar a dança para respirar e deixar que essa poesia se manifeste e nos surpreenda. Em outros momentos, temos que reposicionar os elementos dessa dança para que ela aconteça harmoniosa e, logo depois, derrubar e misturar os bailarinos para experimentar uma nova coreografia caótica.

Na perspectiva pós-moderna, o cotidiano é ressaltado e o pensamento intelectual se volta para o indivíduo e para a sua relação com o meio no qual está inserido. Suponho que estarmos em constante processo e modificação, numa zona de conexões elétricas, onde um componente aciona o outro, num jogo entre as diferenças, sem estabelecer maior importância a este ou aquele elemento. O espaço/tempo se modifica, pois nada é sedimentado e as ações são emergentes. A busca é por minar as hierarquias e os discursos totalizantes na minha produção poética, sem pautar-me em estabelecimentos e fixações.

A proposta do diário visual, que depois se transformou em um livro de artista, possibilitou-me como “qualquer um (a)” pensar de forma não linear sobre as imagens do cotidiano, sobre a própria vida, já que as escolhas permitiram refletir e notar que não existe somente “isto ou aquilo” nas construções sociais e culturais, mas a possibilidade de se considerar “isto *e* aquilo” em espaços que se localizam nas sutilezas e peculiaridades de cada um e se estendem para as relações entre o *eu* e o *outro* (ou os outros), onde o eu existe em relação ao(s) outro(s).

A sensibilidade “é uma porta de entrada das sensações” (OSTROWER, 2012), ela nos liga aos acontecimentos ao nosso redor, e se tornar essencial à própria condição da nossa existência. Na “criação”. No processo de “percepção” que o diário me trouxe, pude experimentar

a minha própria vida de forma sensível e atenta, onde as aberturas de sensações se alargaram para invadir espaços de sentimentos nunca, antes, preenchidos por mim. (Figura 77).

Figura 77 - *Terças Vermelhas* - Desenho em nanquim vermelho e branco, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Nossa existência no mundo é compartilhada com o ambiente, com as coisas e com outras pessoas. Esse compartilhar agrega informações ao nosso modo de ser/estar. O que nos possibilita gerar novas combinações, e novas interpretações acerca das nossas percepções. Vamos modificando o que vemos e sentimos no decorrer das experiencias vividas.

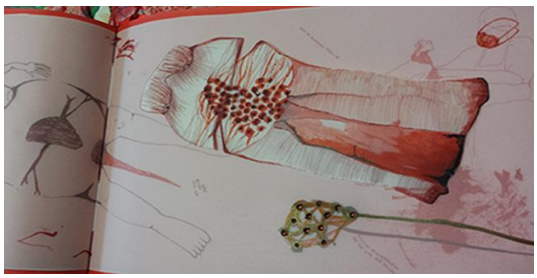
Nesse procedimento me deparei com sentimentos de raiva, de angústia, de cansaço, de nostalgia e de irritação. Pouco os havia percebido, mas eram constantes e vieram à tona como "abalos sísmicos", onde as camadas se mexem ou até mesmo emergem.

2.3 – Transparências e recortes

Finalizei o diário visual *Terças Vermelhas* com a intenção de que ele fosse livro de artista com um processo que possibilitasse desdobrá-lo em outros trabalhos de pesquisa de experimentação em gravura. Esse livro passou a ser mais que um livro de artista, "diário-livro" ou "livro-diário" ele passou a ser também um "livro de riscos", onde pude vislumbrar a reprodução das imagens ali contidas. A transparência das páginas me possibilitaria me reproduzir os desenhos em outros suportes, embora o papel vegetal não seja absolutamente transparente, mas um pouco translúcido, pude tomar partido dessa característica.

O papel vegetal com uma boa gramatura (180 g/m^2), além da transparência e de poder desenhar dos dois lados e tomar partido da interferência de um lado no outro, me possibilitou também recortá-lo, dobrá-lo, furá-lo.

Do diário visual se configurou o livro de artista, daí surgiu um novo livro em forma de uma série de objetos recortados. Uma sequência de figuras lúdicas baseadas nos desenhos iniciais e consequentemente, novas formas foram surgindo nestes ou destes. (Figuras 78, 79 e 80).



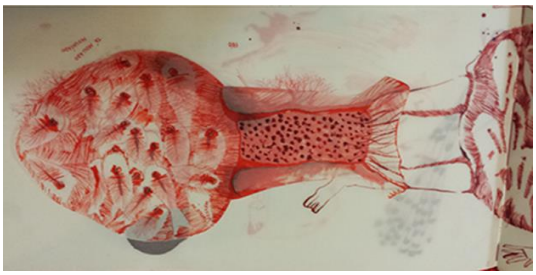


Figura 78 - *Terças Vermelhas* - *Matriz hemorrágica* - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, e das sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 79 - *Terças Vermelhas* - *Matriz do segredo* - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho. Uso das transparências, furos e sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 80 - *Terças Vermelhas*. *Matriz voadora* - Processo criativo dos estudos para as matrizes recortadas. Desenho em nanquim vermelho e branco. Uso das transparências, furos e sobreposições do desenho em papel transparente (vegetal), 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Esses objetos recortados, a princípio seriam estudos para matrizes de gravura. Esses estudos que chamei de *Matriz intestinal*, *Matriz da culpa*, *Matriz do medo*, *Matriz do segredo*, *Matriz do controle*, *Matriz do arrependimento*, *Matriz do sexo*, *Matriz voadora* (Figuras de 81 a 88) *Matriz da dor*, *Matriz do controle*, *Matriz hemorrágica*, *Matriz amarga*, *Matriz dos filtros*, etc.

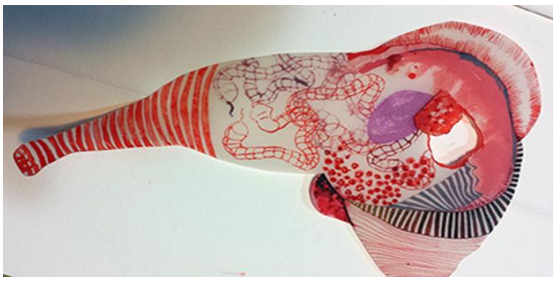
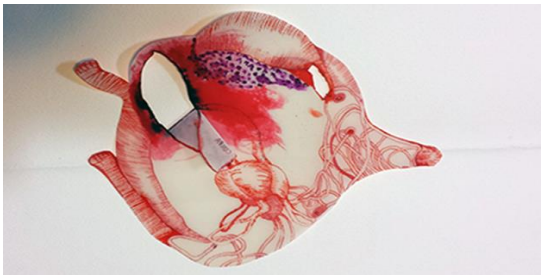



Figura 81- *Matriz intestinal* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 82 - *Matriz da culpa* - estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

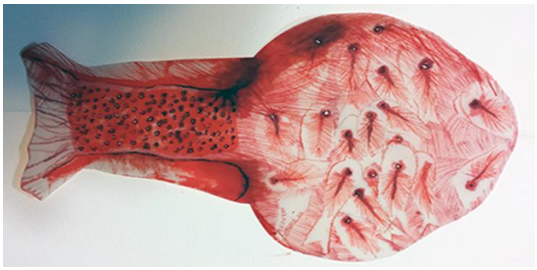


Figura 83 - *Matriz do medo* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 84 - *Matriz do segredo* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 85 - *Matriz do controle* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 86 - *Matriz do arrependimento* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

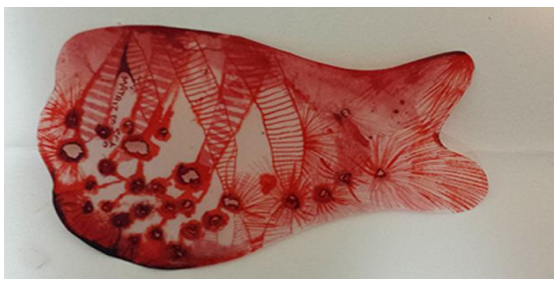


Figura 87 - *Matriz do sexo* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 88 - *Matriz voadora* – estudos, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Nesse momento comecei a fazer associações dos sentimentos à matriz e ao corpo como matriz que reproduzisse em contato com o mundo. A dor seria uma matriz e que dela sairia várias reproduções, o medo seria outra matriz que reproduziria outros medos e assim por diante.

2.4 – O livro suscitando recortes e outros livros

Não descartei a potência da série de recortes que, por si só, também poderia ser um novo livro configurado, então, desejei transpô-los para as folhas de acetato[35]. Os estudos (usando recortes) com papel vegetal e acetato me remeteu as técnicas de calcogravura e aos recortes em finas lâminas de metal, a exemplo da série *Sensus Communis* de Sheila Goloborotko[36], de 1999 que me apontaram para uso de matrizes de latão recortadas gravadas (figura 89). Porém, o uso de material transparente facilitaria a transferência e gravação de imagens.

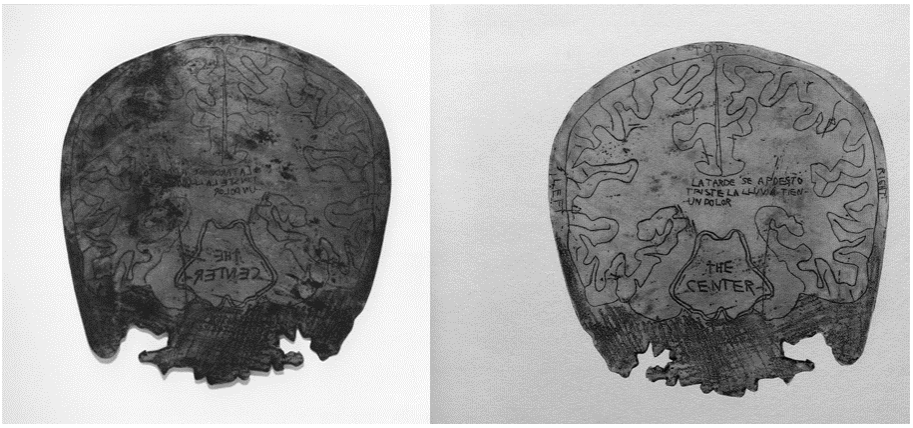


Figura 89 - *Sensus Communis*, Sheila Goloborotko, impressão de matriz de latão recortada, 1999. Disponível em: http://www.goloborotko.com/mastery/

O acetato me deu a possibilidade de tomar partido de algumas características como transparência e maleabilidade, sendo passível de recortes, furos, dobras, lixamentos, riscos e arranhões. Por ser inflamável, também me possibilitou queimar, derreter e furar usando objetos aquecidos.

O professor, gravador e orientador José César Teatini de Souza Clímaco, através de sua pesquisa usando matrizes de plástico, me orientou na busca de materiais como PVC, poliestireno, acrílico e policarbonato, que segundo ele, em seu livro "A Gravura em Matrizes de Plástico, "não há a intenção de substituir suportes tradicionais como o metal ou madeira, "mas sim investigar as novas possibilidades que a utilização dos plásticos como matrizes para à gravura

[35] Lâmina de plástico transparente de variadas espessuras, que tem o acetato como um de seus componentes químicos, por isso vulgarmente é chamada de acetato. É conhecido por ser um dos compostos das chapas de raios-X. O acetato de vinila é um líquido químico industrial, de aparência transparente. É usado para formar outros elementos químicos que, por sua vez, permitem elaborar tintas, adesivos, telas e papel. Disponível em: http://conceito.de/acetato.

[36] Artista brasileira radicada em Nova York, seu trabalho expressivo em gravura mescla vivencias pessoais e referências culturais e cosmopolitas. A série *Sensus Communis* de 1999, está no catálogo de sua exposição na Estação Pinacoteca, São Paulo de 2005.

contemporânea.” (CLÍMACO, 2004, p.9). Em um processo experimental pude comprovar o valor dessas características que o plástico pode oferecer:

> Os plásticos têm propriedades muito interessantes, que podem tornar-se muito atrativas para os gravadores dispostos a experimentações. A aparentemente de menor importância, uma característica muito valiosa de alguns deles é, sem dúvida, a transparência, a ser explorada tanto no processo de gravação como no da impressão. (CLÍMACO, 2004, p.9).

Visualizei no uso do papel vegetal a transparência, os rasgos, recortes e furos como elementos do livro, proporcionando a interferência dos desenhos de uma página na outra, onde tratei as páginas como camadas transparentes (um pouco translúcidas), com aberturas e sobreposição, até o momento de transformar os registros iniciais em matrizes de gravura, enfim, a ideia de transparência determinou as minhas escolhas dos materiais (Figuras 90 e 91).

Figura 90 – Criação de matrizes de acetato recortadas, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 91 – Criação de matrizes de acetato recortadas, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Essa incursão pelas experimentações em matrizes de plástico, que teve início antes da criação do livro de artista *Terças Vermelhas*, em 2013, me aproximou da técnica da gravura em metal como por exemplo as técnicas de Água-forte, Água-tinta e Ponta-seca. Conhecer e vivenciar a técnica tradicional da gravura em metal foi importante para minha ação no plástico, não que houvesse a necessidade de representar, usando matrizes de plástico, resultados próximos ou iguais aos da gravura em metal, mas me tornou íntima de um universo que me abriu os olhos para outros materiais além do metal e consequentemente, outras infinitas possibilidades. (Figuras 92 e 93).

Figura 92 e 93 – Matrizes de acetato recortadas (2013), reconfiguradas a partir de *Terças Vermelhas*, (2014). Fotografia: Adriana Mendonça.

A água-forte "consiste em estender sobre uma chapa (seja de cobre, latão ou aço) uma camada de verniz, e sobre este, transferir o decalque original (gravura buril). Depois traceja-se com a ponta seca sobre a camada de verniz; de maneira a retirar o verniz sem arranhar a chapa (...). (DÓGLIO, 2002, p.137). Depois de transferir os desenhos ou imagens, retirando as partes de verniz, é hora de mergulhar no ácido e esperar para que este corroa as linhas onde foi retirado o verniz. O ácido age sobre o metal e o resultado são linhas bem definidas.

Na técnica de água-tinta usa se breu em pó para criar variados grãos que resultam em variadas tonalidades. Há quem diga que esta técnica seja a "aquarela" da gravura. A água-tinta possibilita a representação de planos, principalmente na representação de paisagens, e surge como complemento da água-forte.

A ponta-seca "trata-se de uma técnica que pode dispensar o uso do verniz e do mordente, desde que o original não possua muitas minúcias e que não se leve em conta se sua impressão é direta ou invertida." "(DÓGLIO, 2002, p.144). "Há várias pontas utilizadas nesta modalidade de gravuras, tais como, cônica, chanfrada, triangular e muitas outras improvisadas pelos artistas conforme suas necessidades". (DÓGLIO, 2002, p.144). A técnica de Ponta-seca produz rebarbas nas linhas, deixando, as menos definidas do que as linhas da água-forte.

Sendo assim, as técnicas mencionadas acima colaboraram para a ampliação do meu entendimento sobre fazer gravura usando matrizes de plástico. A linhas foram amplamente usadas, onde pude executá-las mais, ou menos, profundas, de acordo com a força que eu colocava sobre os instrumentos de ponta-seca. Pude pensar em planos, fazendo desenhos leves sob desenhos mais fortes, com linhas mais grossas, dando impressão de uma espécie de *sfumato*[37], planos mais próximos, mais visíveis, e mais distantes, menos visíveis ou mais finos, dependendo

[37] Definição do dicionário Houaiss da língua portuguesa da palavra *Sfumato*: "estilo vaporoso de pintura, de tons gradativamente misturados e sem contornos abruptos". "Fazer ressaltar um desenho com tênues passagens de claro a escuro. Leonardo Da Vinci é reconhecido como criados dessa técnica que como próprio nome indica o efeito dessa técnica é esfumaçado, que além de ser usado para trabalhar as figuras humanas criava integração coma natureza e criava o efeito de rarefação de acordo com os planos.

da definição dos contornos. A possibilidade de variação da espessura das linhas também me proporcionou a ideia de transparência, de um desenho sobre o outro.

Pude lixar as matrizes. De acordo com a numeração das lixas e da força da minha mão sobre elas aplicadas nas matrizes de acetato criei certas variações tonais que me remeteram à técnica de água-tinta, com tons mais ou menos suaves. Os arranhões com a lixa também revelavam a sensação de nebulosidade ou esfumaçado sobre as linhas.

Sempre que trabalho com metal na criação de matrizes, me vem o desejo de recortá-lo ou dobrá-lo, porém, a dureza do material dificulta esses procedimentos, não que seja impossível, mas demanda uso de ferramentas específicas e um pouco difíceis de serem usadas. O plástico facilita o uso de dobras, e recortes, e por ser passível ao calor, também pôde ser furado com pontas quentes.

2.5 – Mergulho na transparência – blocos narrativos

> *Estou procurando um livro – diz Inério.*
> *-Pensei que você não lesse nunca.*
> *- Não é para ler. É para fazer. Eu faço coisas com os livros. Alguns objetos. É, obras: esculturas, quadros, como quiser chama-los. Já fiz até uma exposição. Fixo os livros com resina, assim eles ficam do jeito que estiverem, fechados ou abertos. Ou então lhes dou formas, ou esculpo, abro buracos por dentro.*
> *Os livros são ótimo material para ser trabalhado, dá para fazer muitas coisas com eles.*
> *- e ludmilla? Ela concorda com isso?*
> *-Meus trabalhos lhe agradam. Ela dá conselhos. Os críticos dizem que o que eu faço é importante. Em breve reunirei todas as minhas obras num livro. Marcaram-me uma entrevista com senhor Cavedagna. Um livro com fotos onde todos os meus livros. Quando for impresso, eu o usarei para fazer outra obra, muitas obras. Depois será feito outro livro, e assim por diante.*[38] ***Ítalo Calvino***

Paralelamente aos estudos com matrizes de acetato recortadas, experimentei criar uma sequência de três blocos de resina, onde usei alguns dos estudos com recortes em papel vegetal.

Usei, também, alguns objetos (pequenos animais de plástico, contas e linhas) a fim de criar composições ou diálogos desses objetos com o conteúdo imagético dos estudos para

[38] Texto retirado da seleção sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).

matrizes, de modo que fazia referência às imagens contidas em *Terças Vermelhas*. (Figura 94 e 95).

Como os desenhos formam feitos com nanquim sobre papel vegetal, a aplicação de resina não interferiu em sua integridade, já que ela não reage a produtos à base de água. Em um molde (caixa de madeira), apliquei uma camada de isolante para que a resina não colasse no molde depois de seca. (Figura 95).

Figura 94 – Composição para bloco narrativo, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figuras 95 – Composição para bloco narrativo, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Criei no interior da caixa uma composição que me contasse uma história, que fosse, de certa forma, narrativa. Apliquei a primeira camada de resina e os elementos foram, pouco a pouco compostos em camadas alternadas. Finalizei com uma última camada de resina para que todas as imagens ficassem completamente mergulhadas na resina (Figura 96 e 97).

Figura 96 – Bloco narrativo, aplicação da resina, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 97 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

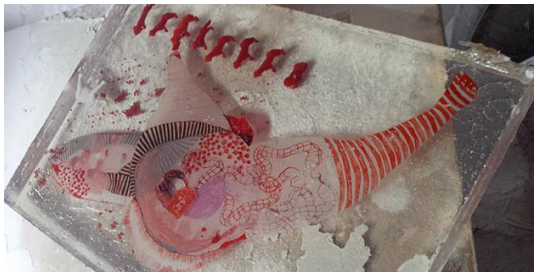


Figura 98 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 99 – Bloco narrativo, detalhe. Aplicação da resina, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Considero que os três blocos finalizados e devidamente polidos viraram blocos narrativos independentes, que eu poderia chamá-los de “Blocos de Contar Histórias Vermelhas” (figuras 100, 101 e 102), ou poderia ser um livro onde haveria sequência entre um e outro, onde um desse continuação para o outro. Cada bloco seria um capítulo do mesmo livro, contudo sem a obrigação de um capítulo fosse sequência do outro. Se os capítulos fossem enumerados como capítulo 1, capítulo 2 e capítulo 3, não teriam necessariamente de seguir essa mesma ordem para contar sua história. O leitor/observador poderia começar pelo capítulo 2, por exemplo.

Figuras 100, 101 e 102 – Blocos narrativos, resina e objetos de plástico e matrizes recortadas de papel vegetal, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.

Nesse ponto da pesquisa, o caminho que meu trabalho seguia, ficou mais claro para mim: de um estudo ou trabalho, outros ganhavam corpo e surgiam de maneira sucessiva e frenética. De dentro de um livro ou fanzine, outros iam surgindo. Cada vez que eu retomava um produto desenvolvido e finalizado implicava retirar destes outros tantos, como se já esperassem ser descolados, libertos da forma ou lugar originante.

O pensamento sobre a capacidade reprodutiva gráfica me levou a uma percepção da gravura como algo vivo e fértil, onde o sentimento e a matéria se encontravam numa dança sensual com a capacidade de ativar a fertilidade inerente em ambos, e assim, novos seres surgiam a partir do meu desejo e ação.

Para mim, *Terças Vermelhas* é um livro de artista fértil que ainda dá à luz outros livros, outras formas, outros diários e outras histórias. As matrizes da vida se agenciam de formas infinitas. O próprio diário aparece como uma matriz que se expande em infinitas possibilidades reprodutivas. Ele foi um ativador de memórias que, consequentemente, me aciona a outras memórias e outras percepções do meu mundo.

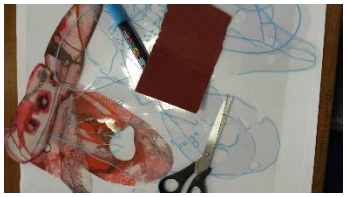
Segundo Edith Derdyk, o livro de artista tem suas fronteiras ampliadas na atualidade, e traz à tona algumas reflexões sobre “o campo semântico que a expressão *livro de artista* alavanca, carregando em seu bojo sutis e avassaladoras distinções: livro-objeto, objeto-livro, caderno de

anotações, diários, impressos, obra-livro, forma-livro, caixa-livro, livro-processo, livro-registro, entre outras.” (DERDYK, 2013, p.11).

O termo livro de artista seria uma ideia mais abrangente, porém os blocos narrativos de resina, poderiam ser chamados de livros-objeto, ou até mesmo, livros-bloco, contudo optei por continuar com o termo mais generalizado: livro de artista.

> As possibilidades conceituais/formais, que se entreabrem a partir da investigação do livro como objeto poético, desenham um arco extenso de experimentações, congregando o conhecimento artesanal aos processos industriais, potencializando a mixagem de várias linguagens e modalidades de registros visuais e literários, multiplicando a descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem. O *livro de artista* nos convida para caminhar nessa paisagem feita de campos de cultivo híbridos, sugerindo o convívio das diferenças.
> O livro de artista provoca desarranjos do livro em sua substância sintática, ruídos silenciosos que escorregam pelas folhas e superfícies, provocando descontinuidades e interrupções da leitura que se desfolheia, a olhos vistos, pelas pontas dos dedos. Pausas e pousos, acelerações e arritmias. (DERDYK, 2013, p.12).

Os blocos também poderiam me levar para novos desenhos, criando, assim novas narrativas a partir das composições petrificadas pela resina, indicando novos e infinitos caminhos. (Figuras de 103 a 105).



Figuras 103 a 104 – Bloco narrativo, desenhos sobre acetato – processo criativo de matrizes recortadas, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 105 – Execução de matrizes recortadas de acetato. Uso de lixa, tesoura, caneta e chapas finas de acetato. 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Além de redesenhar no acetato a partir dos blocos, desenhei também a partir de novas composições dos estudos para matrizes recortadas que não foram imersos na resina. E, de acordo com algumas propriedades da gravura em metal, com já mencionado anteriormente, pude lixar, riscar, recortar, furar e dobrar. (Figuras 106 e 107).

Figuras 106 e 107 – Impressão das matrizes recortadas a partir dos desenhos extraídos dos Blocos narrativos, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

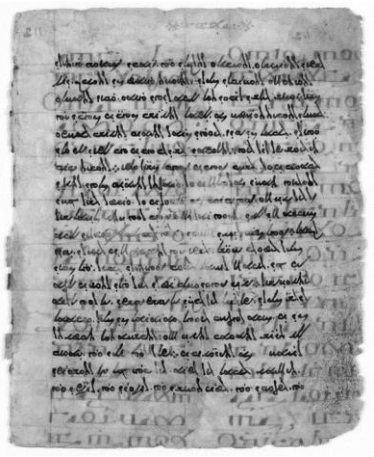
As matrizes recortadas, descritas anteriormente, depois de algumas experimentações foram impressas no avesso de outras impressões (Figura 108). Surgiu a possibilidade de sobreposições, criando uma estética que me suscitou os antigos palimpsestos[39]. Como se narrativas fossem sendo raspadas e cobertas por outras. Uma imagem sendo colocada sobre a outra, sem que a anterior desaparecesse completamente. O que chamei de livro no livro, ou seja, livro sobre o livro, onde uma impressão sobre a outra atormenta, criando outras narrativas frenéticas, onde o que estava por baixo não era totalmente coberto, mas fazia parte.

Figuras 108 – Sobreposição de impressões, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

[39] Palimpsesto segundo o dicionário Houaiss da Língua portuguesa: papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.
Cabe dizer que o termo palimpsesto existe desde a época das tabuletas enceradas de madeira e que foi utilizado em papiros. Vale lembrar que este último suporte podia ser lavado, mas não raspado ou esfregado. Uma das grandes vantagens da técnica do palimpsesto aplicada ao pergaminho foi que por meio de tratamento químico muitos antigos registros foram recuperados em suas escritas originais. (PAIVA, 2010, P.20).

2.6 – Um livro surge no livro

Em meu processo de pesquisa, uma gravura que aparentemente deu errado por marcas ou manchas indesejadas, ou ainda por ficar clara e falha no ato da impressão, ainda pode ser uma boa gravura. O que a princípio não funcionou pode direcionar boas descobertas no decorrer do processo.



Figuras 109 - Palimpsesto de Cícero. Biblioteca do Vaticano, Século IV.
Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/474496510726330203/

Rever as impressões que "não deram certo" me suscitou os antigos palimpsestos[40] (Figura 109). Tomei essa referência como possibilidade conceitual de inserção visual para retomar alguns processos de impressão. Vale lembrar que eu estava buscando reaproveitar materiais, visto que pesquisas em gravura costumam ser onerosas. Considerei a possibilidade de sobreposições – o que criou outra visualidade – como se narrativas fossem raspadas e cobertas por outras.

Uma imagem colocada sobre a outra, sem que a anterior desaparecesse completamente que resultou em um outro livro *Terças Vermelhas* com fortes referências aos antigos palimpsestos. (Figura 123 a 125). Chamei de "livro no livro", ou "livro sobre o livro". Uma

[40]Palimpsesto segundo o dicionário Houaiss da Língua portuguesa: papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.
Cabe dizer que o termo palimpsesto existe desde a época das tabuletas enceradas de madeira e que foi utilizado em papiros. Vale lembrar que este último suporte podia ser lavado, mas não raspado ou esfregado. Uma das grandes vantagens da técnica do palimpsesto aplicada ao pergaminho foi que por meio de tratamento químico muitos antigos registros foram recuperados em suas escritas originais. (PAIVA, 2010, P.20).

impressão sobre outra atormenta, cria outras narrativas frenéticas, pois o que está por baixo não fica totalmente encoberto, mas passa a compor ou fazer parte do todo.

Retomei o palimpsesto também como "reciclagem – tendo em vista que os antigos reaproveitavam os papiros e pergaminhos em decorrência dos altos custos e escassez da matéria prima. Em tempos de penúria os conteúdos eram raspados ou tratados com produtos químicos para serem reutilizados e em muitos casos, reutilizados dos dois lados. (CADÔR, 2016; PAIVA, 2010). Na atualidade, palimpsesto, adquire sentido figurado, sendo relacionado à noção de hipertexto[41] por assimilar, ou transformar uma obra do passado no presente. (CADÔR, 2016).

No desenvolvimento da etapa de impressão que ainda considerei como *Terças Vermelhas*, embora tenha se corporificado em outro livro de artista, surgiram palimpsestos que no sentido figurado poderíamos chamar de hipertextos, ou, o que eu chamaria de "hipernarrativas"[42], "hipergravuras", como também surgiram nos livros de rolo do coletivo *Gravare Exquis*.

O percurso traçado com *Terças Vermelhas* não foi linear. Desde o início, foram-se configurando desdobramentos a partir de idas e vindas ao conteúdo do Livro de Artista. Os primeiros esboços surgiram em função de experimentações em gravura.

Somente em 2016 – depois do processo ocorrido em 2014, já descrito nos itens anteriores –, comecei efetivamente a produzir matrizes para impressão, tendo como referência o livro de artista *Terças Vermelhas*, ou seja, meu "livro de riscos".

A gravura está na possibilidade de se reproduzir a partir de folhas transparentes, como os velhos "riscos"[43] para bordar da minha mãe, através deles um único desenho era reproduzido várias vezes com o uso de um papel carbono sob este, que era redesenhado, copiando, assim, o desenho sobre um tecido, para depois ser bordado ou pintado.

Esses riscos eram compartilhados entre minha mãe e suas amigas. Sempre que alguém adquiria um novo desenho, as outras amigas copiavam em seu papeis de seda para que pudessem usar nos seus trabalhos manuais. Eu participei desse processo durante toda minha infância. Por esse motivo sempre tive um grande livro de riscos mental e *Terças Vermelhas*, virou um *livro de riscos* matérico.

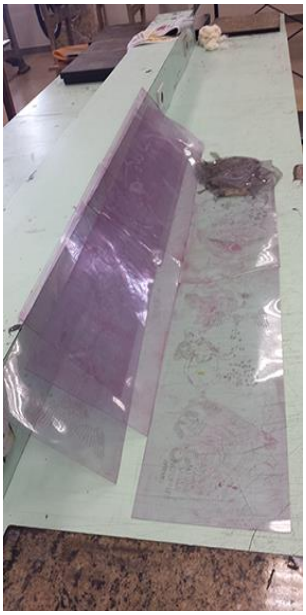
[41] Segundo o dicionário Houaiss, hipertexto é apresentação de informações escritas, organizadas de tal maneira que o leitor tem liberdade de escolher vários caminhos, a parir de sequencias associativas possíveis entre blocos vinculados por remissões, sem estar preso a um encadeamento linear.

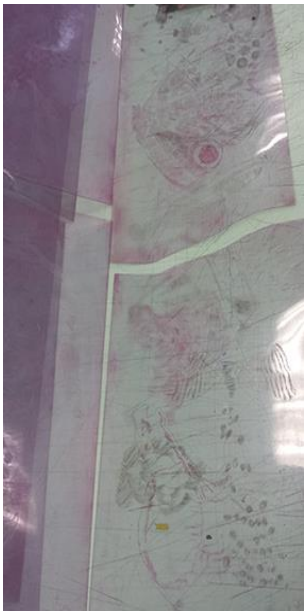
[42] Considero que desde os primeiros desenhos em papel vegetal para *Terças Vermelhas*, "hipertextos" e "Hipernarrativas" se fizeram presente, principalmente por se tratar de material transparente, onde uma imagem interferia na outra.

[43] Fiz referência aos antigos riscos no capítulo 1, item 1.5.

Com essa consciência retornei ao trabalho inicial, pensando em tirar partido das transparências apresentadas no processo a fim de reproduzir as imagens pelo acetato transparente, copiando os riscos dos desenhos anteriores.

Para imprimir, tive que dividir as matrizes ao meio para facilitar a impressão, pois senti dificuldade de imprimi-las sem a ajuda de outra pessoa. Uma das matrizes de acetato, por exemplo, produzida inicialmente nas dimensões de 110cm x 22cm, precisou ser reconfigurada, dada a dificuldade de manuseio diante do seu tamanho e recortada ao meio, gerando duas partes de aproximadamente 55cm x 22 cm. (Figuras 110 e 111).





Figuras 110 e 111 – Matrizes de acetato (110 cm x 22cm) recortadas ao meio (mais ou menos 55 cm x 22 cm). Novas composições, 2016.

Embora o desenho não seja efetivamente gravura, considero esse processo de reprodução igualmente como gravura e desenho; para mim, são parte de igual valor desse turbilhão de pensamentos, experimentos, assimilações e descartes que envolvem a elaboração da matriz, o entintamento e a impressão. Marco Buti (2002) define bem os procedimentos da gravura, e de como o resultado "final", aos olhos do observador, por mais atento que seja, não abarca tudo que envolve os caminhos percorridos para a sua finalização:

> A elaboração de uma gravura, assim como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. À manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões que justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. É um processo vivo, cuja consequência mais digna é a própria obra. É também o único resultado que o eventual espectador poderá avaliar. Porém, para o artista, esta mesma obra foi

> muito mais um processo, simultaneidade de matéria e pensamento, imperceptível de um ponto de vista externo. Até um observador postado ao lado do artista durante todo o período de elaboração só teria conhecimento da ação física, sem os correspondentes processos mentais. (BUTI, 2002, p.2).

Iniciei uma nova etapa, onde retomei o momento inicial e revi tudo que havia sido elaborado com um olhar modificado pelo tempo e pela experiência. Um olhar afetado pelo distanciamento da realidade vivida em 2014. Rever os desenhos de dois anos antes, foi como olhar para algo que não me pertencia mais, soterrado pela urgência do presente em alguma camada remota de um passado recente. Aos poucos a memória foi ativada e a realidade passada me pareceu mais presente. Buti (2002) ressalta que:

> Uma realização técnica é também cultural, na medida em que permite manifestar no plano concreto o que existia apenas potencialmente, como ideia, teoria ou projeto, possibilitando então pensar coisas que podiam ser pensadas. Quando o que existia no plano teórico adquire a possibilidade de se realizar praticamente, as consequências podem alterar o mundo. Basta pensar na imprensa, na fotografia, no cinema, na televisão, ou na máquina a vapor, na energia elétrica, na bomba atômica. A técnica nunca é um fator isolado, mas totalmente integrado – e poderosamente influente na rede de relações humanas. (BUTI, 2002, p.2).

O uso da transparência tem relação com as questões culturais presentes na minha vida desde a infância, sendo que as técnicas de reprodução de imagem que me afetaram no passado caminhavam de acordo com os modos de fazer daquela época. Com o passar dos anos fui agregando novos procedimentos e novos materiais que as tecnologias da atualidade me fornecem, como as cópias com uso de papel vegetal sobre a tela do computador e com as transferências de desenhos para o acetato, repensando, assim, o passado refletido no presente.

A transparência foi a principal característica que acompanhou todo trabalho desenvolvido em *Terças Vermelhas*, desde os primeiros desenhos do diário visual, e a considero reveladora da técnica e do "sentir", que, também, ofusca e encobre se muitas camadas forem sobrepostas.

A seguir apresento o que chamei de temas geradores para pensar os atravessamentos da técnica e da poética nesta tese. Sobre a técnica posso dizer que utilizei:

- A técnica de desenhar sobre papel vegetal com tinta nanquim vermelha;
- A técnica de sobrepor, cortar e furar o papel vegetal;
- A técnica de mergulhar os desenhos em papel vegetal na resina para petrificá-los na transparência;

- A técnica de riscar, arranhar, lixar, cortar e furar o acetato;

Sobre os atravessamentos da poética pela técnica e vice-versa, aponto:

- A poética da dor e do prazer no sangue;
- A poética dos cortes, dos furos, das intervenções cirúrgicas;
- A poética dos mergulhos da vida cotidiana;
- A poética de me perder na clareza da realidade;
- A poética de sentir a nebulosidade da memória.

Na etapa de elaboração das matrizes para desenvolver o novo livro *Terças Vermelhas* – palimpsesto - escolhi lâminas de acetato para realizar as matrizes por saber que na técnica de ponta seca[44] pode-se substituir lâminas de metal por alguns materiais alternativos, como plástico, por exemplo e com a ponta[45] seca posso sobrepor desenhos, fazendo camadas de interferências, sobrepondo novas imagens a matriz, em um processo semelhante ao apontado anteriormente, para as matrizes recortadas a partir dos blocos narrativos. Não pretendi conseguir o mesmo resultado da técnica de ponta-seca sobre superfícies de metal, mesmo sabendo que os resultados são semelhantes. Além da transparência do acetato, também me interessou a liberdade de expressão que esse material me proporcionou por ser leve, fácil de manusear e, também pelo seu custo. Por ser um material relativamente acessível em termos de custo, não tive medo de "errar" ou perder o material. (Figuras 112 e 113).

[44] Trata-se também de uma técnica (em côncavo) utilizada na gravura em metal, onde se desenha, arranha ou risca a matriz (geralmente de cobre, alumínio ou latão) com instrumentos pontiagudos. Os sulcos provocados pelas pontas secas costumam deixar rebarbas na linha. A impressão ocorre com espelhamento da imagem, assim como em outras técnicas de gravura. Ponta seca pode ser considerado o nome da técnica ou dos próprios instrumentos utilizados para riscar a chapa de metal.

[45] "Costuma ser "um estilete de aço temperado, cilíndrico ou quadrado, preso a um bastonete cilíndrico de madeira, semelhante a um lápis, a uma ponta posta, ou mesmo uma lapiseira." (BUTI, 2002, p.124).

Figura 112 – Borboleta - desenho do livro *Terças Vermelhas* de 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 113 – Impressão – reprodução do desenho da borboleta em matriz de acetato. Processo de Impressão, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Não me ative a copiar minuciosamente os desenhos. Fiz acréscimos e novas composições. Numa mesma matriz utilizei desenhos de diversas páginas do Diário, fazendo assim diferentes e novas composições. Sobre os procedimentos com uso da transparência do acetato, José César Teatini de Souza Clímaco (2004) considera que:

> A transparência é excelente para o trabalho direto do plástico colocado sobre um projeto previamente invertido, ou para a interpretação livre de um esboço, de um desenho, ou de uma fotografia. Coloca-se o projeto com uma caneta para retroprojetor (ou uma caneta própria para escrever em vidro ou mental) sobre a lâmina e, em seguida, grava-se sobre a outra face. Assim automaticamente, a imagem fica invertida. A transparência permite uma liberdade maior para trabalhar a imagem. Igualmente, ela torna muito mais fácil a confecção das matrizes para a gravura em cores com várias pranchas, porque, depois da gravação da primeira prancha, podem-se trabalhar as outras pranchas colocadas sobre ela, uma a uma. (CLÍMACO, 2004, p.10).

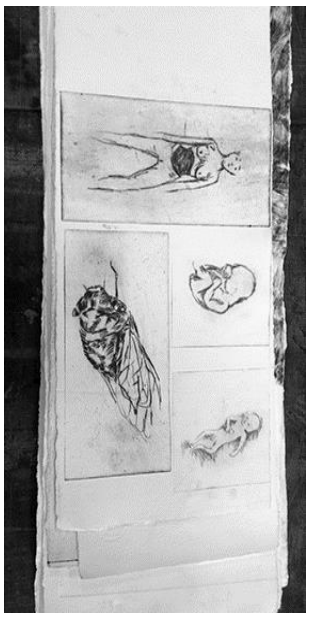
Sendo as folhas de papel vegetal transparente, quando me interessava o rebatimento da imagem, pude usar o lado oposto para visualizar as imagens e já elaborar as matrizes contando com os espelhamentos. Não foi necessário, fazer os desenhos com caneta para retroprojetor, fui executando os riscos diretamente na chapa. (figuras 114 e 115).

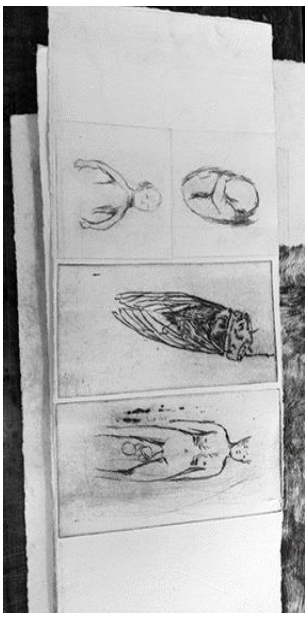
Para imprimir, tive que dividir as matrizes ao meio para facilitar a impressão, pois elas ficaram grandes, e senti dificuldade de imprimi-las por inteiro sem a ajuda de outra pessoa.

Figura 114 – Impressões de um novo livro vermelho - 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 115 – Impressão – Uso de ponta seca em matriz de acetato. Processo de Impressão, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Usei papeis de algodão *hahnemuhle* (180 mg), cortados em tiras em sentido longitudinal. Entintei a maioria das matrizes com tinta gráfica, à base de óleo, em vários tons de vermelho, e algumas em sépia e preto. Sobrepus algumas impressões

O resultado foi uma série de gravuras impressas dos dois lados do papel. Senti necessidade de acrescentar novas impressões de pequenas matrizes, explorando algumas imagens de insetos, corpo feminino, fetos e bebês. Outro novo livro surgiu de dentro do livro! (Figuras 116 a 119).





Figuras 116 e 117 – Impressão de novos desenhos, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figuras 118 e 119 – Impressão de novos desenhos, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

A técnica de ponta-seca, que tradicionalmente é uma técnica que arranha as linhas da ponta seca sobre o metal, deixando rebarbas, no acetato "tende a deixar rebarbas mito mais acentuadas com linhas ou tramas de linhas mais negras, bem destacadas" (CLÍMACO, p.103). As linhas mais destacadas me trouxeram algo inesperado, um drama que me surpreendeu.

Em alguns pontos da impressão das matrizes de acetato, a imagem ficou bem carregada de cor, causando um efeito aveludado, principalmente nas impressões em vermelho, e aqueles desenhos iniciais do meu livro de riscos, entraram em cena com nova atuação. Eu os apresentei a técnica da gravura em ponta-seca sobre o acetato e eles foram devolvidos transfigurados pela dramaticidade da gravura. (Figuras 120 a 123).

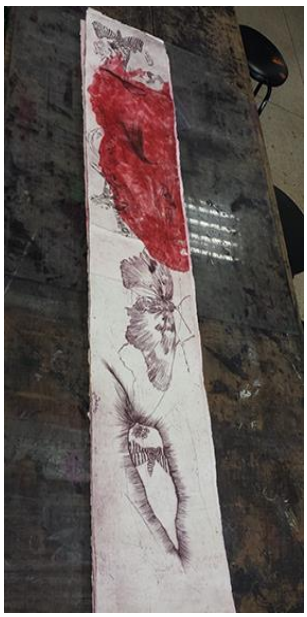


Figura 120 e 121 – Impressão, matriz de acetato, com sobreposições de variados tons de vermelho, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 122 – Páginas narrativas - Novo livro no livro *Terças Vermelhas*, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Mais um novo livro nasce de dentro do livro *Terças Vermelhas*. Mais um livro de narrativas com a horizontalidade ainda mais acentuada e cada tira de papel pode contar histórias independentes, porém histórias que saem de um mesmo radical histórico. São, para mim, narrativas desdobradas. Um livro ou vários livros que continuam sendo diários, nos quais posso retomar e gravar novas memórias, novos acontecimentos. Vividos ou inventados. Suas camadas vão e vem me mostrando quem eu sou, ou posso ser e de onde falo, ou posso falar. A cada imersão, desfio novos diários-livros prontos para serem riscados, ou mesmo apagados, de novo. E de novo. E de novo. (Figuras 123 a 125).

Figuras 123 e 124 - Forma de cilindro em couro vermelho (14 cm de diâmetro x 22cm de altura) para abrigar o rolo de impressões sobre *Terças Vermelhas*. Encadernação de Keila Alves, 2008. Fotografia: Fábio Almeida.

Figura 125 – Livro do livro *Terças Vermelhas* (1600cm x 20,5cm). Encadernação de Keila Alves, 2008. Fotografia: Fábio Almeida.

Das tiras de papel impressas, vi a possibilidade de um livro de rolo que ligasse uma tira na outra numa narrativa de dezesseis metros. Como ressignificação dos livros em suas formas iniciais, a proposta era que cada tira separada fosse sendo anexada ao rolo que fosse se formando por estas. No desenvolvimento da encadernação a artista visual Keila Alves me propôs que colássemos as tiras para unificar as pranchas como sendo uma sequência da outra. Não me opus a essa ideia, mesmo considerando a concepção de hipertexto, inicial, onde a leitura pudesse partir de qualquer uma das pranchas. Com as pranchas ligadas numa única sequência, passei a considerar que a narrativa pudesse partir de qualquer ponto da tira de dezesseis metros.

Figura 126 - Livro de cintura, embrulhado para grandes viagens, 1589. Disponível em: <http://www.livrosepessoas.com/tag/livros-mais-criativos-do-mundo/>

Busquei representar a encadernação desse livro, inicialmente com referências aos antigos livros de viagem medievais, livro de cintura[46] (Figura 126) e livros conservados envoltos em pano ou couro. Depois, no processo de encadernação, foi percebido que o livro poderia ter como referência a forma como os antigos gregos e romanos costumavam conservar obras valiosas em "cilindros ou caixinhas de madeira, pedra, marfim ou metal". (PAIVA, 2010, p.63).

Foi decidido, então, que o livro de rolo *Terças Vermelhas* – palimpsesto - fosse abrigado em uma caixa cilíndrica (Figura 123), revestida com couro vermelho, de forma que fizesse alusão aos embrulhos em couro do livro medieval e a forma de conservação de livros preciosos em cilindros, nas bibliotecas dos antigos gregos e romanos.

Durante a pesquisa, outros livros e fanzines foram desenvolvidos paralelamente à *Terças Vermelhas*, os quais abordarei nos próximos capítulos. Considero que no processo de idas e vindas, que insiro o meu trabalho de pesquisa, há muito de *Terças Vermelhas*, como há muito da produção de livros de artista e fanzines em *Terças Vermelhas*, que apontam para características fundamentais para meu entendimento sobre o meu processo criativo como sendo contador de histórias, na reelaboração e junção de imagens, no uso das transparências e dos recortes e nas referências poéticas da memória e do cotidiano.

[46] Nos livros de viagem (livro cinturão), comum na Europa medieval, havia uma espécie de nó ou botão para fixá-los ao cinto preso na cintura do viajante (dependurado de cabeça para baixo, para viabilizar a leitura sem ser retirado do cinto).

CAPÍTULO 3 - ESPELHOS DAS IMPRESSÕES

O espelho reflete certo;
Só não erra porque não pensa.
Fernando Pessoa

O espelho só reflete o que está do outro lado? O espelho imprime?

O espelho confunde minhas impressões, o mundo é uma máquina de inventá-las.

"*Kodokushi*" é impressão das marcas da vida em decomposição. Quem se decompôs não usou espelhos, apenas marcou. (Figuras 127 e 128). O óleo do corpo marcou o chão como o óleo de linhaça deixa sombra no papel, o corpo morto foi impresso em sua solidão. As marcas ficaram no chão do esquecimento.

Figuras 127 e 128 - Impressões deixadas pela decomposição de corpos de pessoas, na maioria idosa, que depois de muito tempo são encontrados por se tratarem de pessoas que vivem sozinhas sem relações familiares ou de amigos. "A palavra "*Kodokushi*", que significa "morte solitária", é usada quando uma pessoa morreu e ninguém notou. Mas esse significado vai muito além, ele apresenta uma pista sobre a situação e econômica e social do país." (MORETO, 2016).
Disponível em: em: <http://www.jornalciencia.com/kodokushi-ou-morte-solitaria-um-fenomeno-sinistro-que-vem-crescendo-no-japao/>

O *Santo Sudário*, uma imagem supostamente inventada pela fé e "desmentida" pela ciência, para quem convinha, continuou a imagem impressa, "uma monotipia" de Jesus Cristo causada pelos ferimentos da crucificação em um pedaço de linho. (Figura 129 e 130). O espelho reflete o que quero ver!

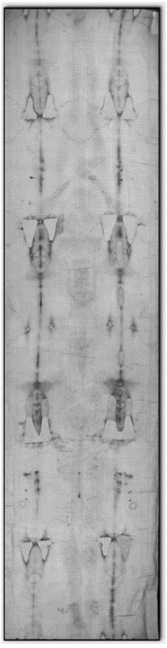


Figura 129 - Pintura de Giulio Clovio mostrando o sudário e a forma como Jesus foi envolvido, século XVI. Disponível em: <http://greatshroudofturinfaq.com/Science/Cloth/holyshroudpainting.html>
Figura 130 - Santo Sudário, data desconhecida. Cristãos acreditam que as manchas retratem sejam provenientes do corpo de Jesus Cristo. Disponível em: http://sagradaface.org/2016/04/08/o-fascinante-misterio-do-santo-sudario/

O espelho reflete o que penso que vejo?

Os espelhos são elementos do nosso cotidiano que nos invertem e nos mostram como somos, é um elemento que nos faz construir percepções de nós mesmos. Invertidas! Eu me invento ao contrário.

A criança pequena lida com sua própria sombra, ou com sua imagem refletida no espelho como se fosse um outro, não se reconhece em seus primeiros anos de vida, depois vai construindo a sua percepção sobre suas formas que gostando ou não terá que enfrentá-las.

Começo, então, a suspeitar que ainda não me reconheço, pois, a imagem que vejo é a imagem invertida, e até deformada pelo espelho ou pela sombra.

As distorções e deformações são as impressões. E as cópias, são iguais?

As cópias são únicas, não são monotipias!

As cópias lutam para se libertar da matriz, a monotipia consegue! Isso me impressiona!

O conceito filosófico de percepção de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) critica o dualismo que separa mente e corpo, e concebe a percepção como um todo, onde se envolve toda a atmosfera da vivência do que percebemos. O que percebemos está no meio de um contexto,

uma coisa existe em relação a outra, tudo no mundo coexiste. Merleau-Ponty se baseia nos resultados da psicologia da *Gestalt*[47]. (SAES, 2010, p.30).

Seria a sombra de nós mesmos um dado sensível elementar como a figura sobre o fundo, da qual Merleau-Ponty se apropria para defender a totalidade na percepção, onde as partes só podem ser percebidas em totalidades? Tudo que vemos depende de nós e do que está projetado ali, não percebemos passivamente. Seria a sombra dos perfis de duas pessoas ou um vaso branco. Os dois? (Figura 131). Para mim é uma figura diante do espelho. A sombra espelhada. Não recebo passivamente, mas participo, vivo a totalidade, nela esquerda e direita se anulam. Pato ou lebre? O que se revela? (Figura 132).

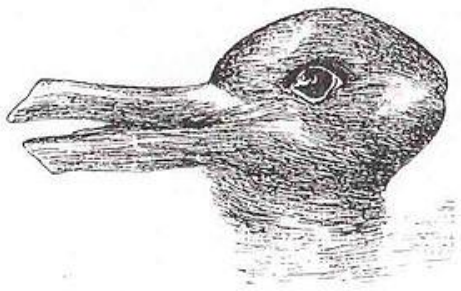


Figura 131– Figura fundo, *Vaso Rubin.* Disponível em: http://psicoativo.com/2017/01/percepcao-figura-fundo-psicologia-da-gestalt.html
Figura 132– Desenho de Joseph Jastrow (1863-1944). Disponível em: <http://psico12paratodos.blogspot.com.br/2013/05/cognicao-percepcao.html>

Novamente, vejo o que está no outro e o que está em mim, o contexto é muito maior do que a forma da figura sobre um fundo. A totalidade é uma constelação cultural, social, orgânica, sensível, natural, ambiental, etc.

[47] *Gestaltpsychologie*, psicologia da forma, elaborada por psicólogos alemães no início do século XX. (SAES, 2010, P.30).

3.1 - Livro das manchas espelhadas

Nada há como o sonho para criar o futuro.
Victor Hugo

O *Livro das manchas espelhadas* (Figura 133) é o livro do acaso, o comecei investigando que tipo de papel aceitaria a tinta a óleo para o desenvolvimento do Livro *Espelhação* (Figura 145), onde trabalhei a pintura sobre o próprio papel como monotipias[48], as quais atribuí o nome de "duplatipias".

Figura 133 - *Livro das manchas espelhadas*. Capa: Serigrafia sobre tecido (77 cm x 30 cm x 1,5cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

Durante as experimentações para as "duplatipias" pude perceber que os papeis com base de algodão, próprios para aquarela, aceitavam bem a tinta a óleo, mas no processo de impressão criava manchas e era pouco domável pelos contornos, então resolvi tomar partido dessas manchas para desenvolver o *Livro das manchas espelhadas.*

O nome *Livro das manchas espelhadas* se deu por causa dos espelhamentos possíveis a partir da aplicação da tinta a óleo (variadas cores) em um lado, na metade da folha de papel, que depois de dobrado e pressionado, resulta em uma mancha, semelhante à técnica utilizada nos

[48] Há uma técnica de impressão na qual se usa um tipo de matriz com a qual se pode tirar *uma só cópia*. Essa técnica é chamada de monotipia.
Monótipo é a única cópia que se obtém, por exemplo, aplicando-se tinta sobre a superfície de uma placa (vidro, metal, fórmica ou outro material rígido) que, depois de receber a tinta, é impressa contra o papel. A matriz, neste caso, tem vida fugaz, pois se consome ao produzir sua única cópia. Toda a tinta que compõe, e com a qual se desenhou na placa, é transferida para o papel ao gerar essa cópia. A rigor, a tinta absorvida pelo papel constituía, ela mesma, a matriz. (COSTELLA, 2006, p. 20).

"testes de Rorschach"[49], porém, neles as manchas são pretas, monocromáticas, com variações tonais e o meu intuito com a assimilação desse processo não está relacionado a diagnósticos ligados à psicologia, apenas peguei emprestado esta forma de chegar às manchas que tem muito de impressão, sendo uma forma de fazer monotipias.

Depois de adquirir uma mancha resultante da pressão da tinta a óleo sobre o papel, a imprimi novamente em outro papel, tendo duas imagens espelhadas, que considerei retratos poéticos do espelhamento na gravura. (Figuras 134 a 135).

Figuras 134 a 135 - *Livro das manchas espelhadas*. Impressão com manchas de tinta à óleo sobre papel algodão. Fotografia: Adriana Mendonça.

No *Livro das manchas espelhadas*, usei diferentes cores, o que provocou variações das formas e composições através de fusões das cores. Quando a tinta secou, o óleo deixou uma espécie de sombra amarelada ao redor da mancha colorida.

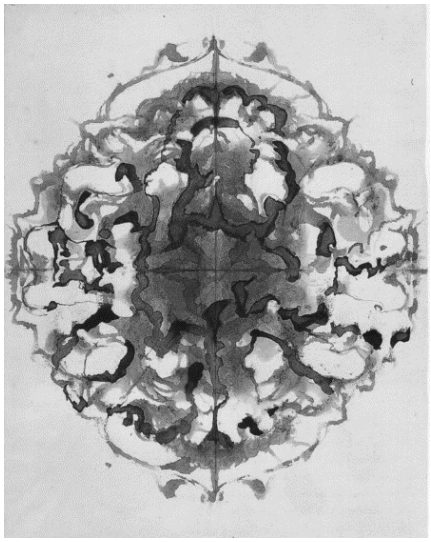
Os borrões iniciais, provocados pela dobra e pressão do papel sobre a tinta foram novamente impressos e novamente espelhados várias vezes até que as manchas se tornassem mais rarefeitas e novas formas aparecessem.

[49] O teste Rorschach foi estabelecido pelo psicólogo suíço de século XIX, Hermann Rorschach. Mostrava dez borrões de tinta aos doentes e pedia-lhes que interpretassem o que viam. As respostas dos doentes eram depois diagnosticadas com um perfil psicológico. O teste explora a nossa normal determinação de encontrar coisas que podem reconhecer entre formas casuais. Alguns artistas usam borrões de tinta com base de início de uma pintura – nuvens, fumo, etc. Deste modo pode criar muitas coisas a partir de uma impressão que foge a qualquer descrição. (SIMBLET, 2011, p.99).

Ernst Hans Gombrich (2007) aponta para a psicologia onde o processo de interpretação das manchas é chamado de “projeção”, esse processo se assemelha à nossa capacidade de ver imagens nas nuvens, num borrão de café, em paredes descascadas ou em um papel amassado. “Sabe-se que essa propensão das nossas mentes tem sido empregada na moderna psiquiatria como instrumento de diagnóstico. No chamado “teste de Rorschach”, borrões-padrão de tinta são oferecidos para interpretação.” (GOMBRICH, 2007, p.89).

Artistas e arte educadores têm trazido para seus trabalhos as manchas do “teste de Rorchach”, a maioria não associa com o teste em si, mas busca desenvolver criatividade através dos borrões de tinta.

O romancista francês Victor Hugo[50] (1853-1855), fez inúmeros desenhos através de manchas, “inovador, Hugo antecipa aqui 100 anos o expressionismo abstrato. O seu desenho escreve o tempo de seu processo pela extrema concentração do momento.” (SIMBLE, 2011, P.222). (Figura 136 e 137). As imagens de polvos que surgem de manchas são frequentemente relacionadas à sua obra literária, como em Trabalhadores do Mar (1866). O desenho *Polvo* de 1866, Victor Hugo usou a sombra do trabalho do pincel embebido em óleo de linhaça para repelir a tinta e criar tentáculos translúcidos e “sobre pinceladas de óleo e tinta foi polvilhado pó de grafite para sugerir profundezas viscosas.” (SIMBLE, 2011, p.28).



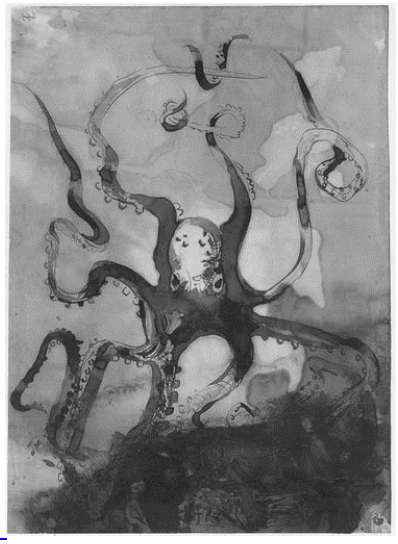


Figura 136 - *Rosette*, Victor Hugo, 1856. Disponível em: https://br.pinterest.com.
Figura 137 - *Octupus with the initials VH*, Victor Hugo, 1866. Nanquim sobre papel (35, 7 x 25, 9 cm). Biblioteca Nacional de Paris, França.

[50] Victor Hugo foi poeta, romancista, dramaturgo e líder do movimento romântico francês. Os seus romances Os Miseráveis, e O Corcunda de Notre-Dame tornaram-se clássicos do cinema e do teatro. Os seus numerosos desenhos caracterizam-se pela técnica mista, pelo drama e pelos acontecimentos fortuitos. (SIMBLET, 2011, p.28).

Andy Warhol[51] (1928-1987) criou uma série de "pinturas de Rorschach" (1894) (Figura 138), em 2010 o artista e pesquisador José Rufino[52] (1965 -) fez sua pesquisa utilizando os borrões com base no teste, e inspirado na obra de Warhol, para realizar suas obras, que remetem à memória e ao esquecimento, como trabalho de residência artística, em Pittsburgh (Estados Unidos).

Figura 138 - Museu Andy Warhol, exposição *As Manchas do Esquecimento*. A esquerda, trabalho de Andy Warhol, *Rorschach*, 1984. A direita, trabalho de José Rufino, *Substância* (serie), 2010. Foto: Richard Stoner. Disponível em: <http://institutomesa.org/projetos/jose-rufino-blots-figments/>

Quando elaborei as manchas no livro, a minha intenção não era buscar nos borrões formados pela pressão da tinta sobre o papel associações com formas da natureza, eu procurava investigar formas de impressão e duplicação das imagens. Procurava as diferentes composições feitas a partir das diferentes cores das tintas, e principalmente estava em busca de compor um livro de artista que narrasse a história dessas manchas, sem associações com formas acabadas, porém, as manchas solicitaram-me associações, interpretações pela via do desenho. Não fugi da minha natureza de associar formas da natureza com objetos ou animais, ou de olhar para o céu e ver nuvens como dragões sobrevoando o meu espaço. Me impressiona ver filmagens aéreas de rios serpenteando montanhas. Para mim são cobras gigantes! Só as vejo como rio porque as

[51] Andy Warhol, artista representante da *Pop Art*, seus trabalhos se baseiam nas banalidades do cotidiano da sociedade industrial e de consumo norte americana.

[52] O Paraibano de João Pessoa José Rufino é poeta e artista visual, integrou a mostra da 25ª Bienal Internacional de São Paulo. As obras de José Rufino com frequência são formadas com base na articulação de objetos recolhidos de seu legado familiar, de um passado oligárquico do Nordeste, ligado aos engenhos. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10614/jose-rufino

conheço, vejo os dragões no céu porque essas imagens, inventadas em um passado remoto da humanidade, povoaram a minha imaginação desde a infância.

Em seu *livro Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, Ernst Hans Gombrich (2007) reproduz parte do tratado sobre escultura, *De Statua*, escrito a mais de quinhentos anos por Leon Baptista Albertti, *e* do *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci (1651):

Leon Baptista Albertti:

> Creio que as artes que têm por objetivo imitar criações da Natureza originam-se da seguinte maneira: num tronco de árvore, num monte de terra ou em alguma outra coisa, foram acidentalmente descobertos, um belo dia, contornos que exigiam apenas uma ligeira alteração para se parecerem de modo surpreendente com algum objeto natural. Observando isso, as pessoas procuraram ver se não seria possível, por adição ou subtração, completar o que faltava para chegar à semelhança perfeita. (GOMBRICH, 2007, p.90).

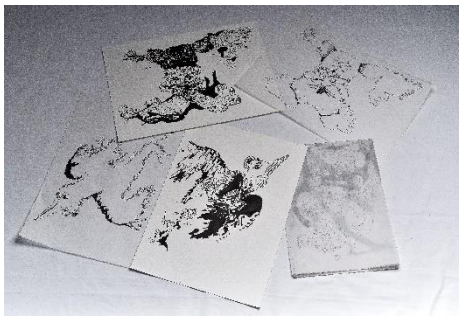
Leonardo da Vinci:

> você olha para certas paredes manchadas de umidade ou para pedras de cor desigual. Se tiver de inventar fundos de quadro, poderá ver nessas paredes e pedras a semelhança de paisagens divinas, adornadas com montanhas, ruínas, rochedos, florestas, grandes planícies, colinas e vales da maior variedade. Poderá ver nelas também batalhas e estranhas figuras em ação violenta, expressões de fisionomias, e roupas, e uma infinidade de outras coisas, que poderá completar e reduzir a suas formas próprias. Acontece com as paredes o mesmo que com o som de sinos: é possível ouvir a cada badalada a palavra que se imaginar. (GOMBRICH, 2007, p.159).

Por adição e subtração (GOMBRICH, 2007, p.90), também procurei completar imagens que as manchas insinuavam. Elas ficaram sobre observação por mais de um ano, a tinta à óleo é lenta para secar naturalmente. Durante muitos dias tive que colocar as folhas do lado de fora do atelier para que secassem ao sol e para tirar o cheiro forte da tinta do ambiente. Nesse processo de "fazer secar" observei as manchas, elas se modificaram muitas vezes, elas me deixavam inconformada, elas eram sugestivas, por isso delas surgiram novas formas. Por adição e subtração retirei dos desenhos nos riscos[53]: um pássaro que queria voar, um urso que queria arranhar, um sapo gigante saltando entre uma página e outra.

O Livros das manchas espelhadas é um livro de espelhamentos, de imagens prontas e imagens sugeridas, que revelei, posteriormente em serigrafia e novas monotipias. (Figuras 139 e 140).

[53] Folhas de papel manteiga e papel vegetal foram usadas par subtrair imagens das manchas.



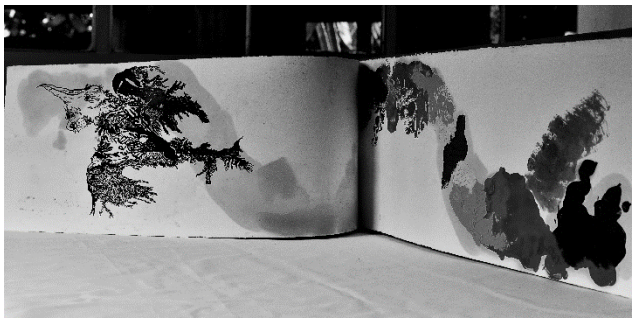


Figura 139 - *Livro das manchas espelhadas*. Desenhos com imagens retiradas das manchas. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 140 - *Livro das manchas espelhadas*. Impressão em serigrafia sobre manchas de óleo. Fotografia: Fábio Almeida.

Os riscos com papeis transparentes me fizeram juntar diferentes partes das manchas, ou sobrepô-las para criar formas, em um processo quase obsessivo, onde o livro tornou-se inacabado e continuou sugerindo-me outras imagens, então percebi que as formas das manchas se modificam à medida que me modifico ou me movimento.

Não dispensei a minha natureza primitiva de associar uma pedra a um animal, sendo míope, o que vejo de longe se desfaz e acabo por criar formas na mente que vê ofuscamentos. Um monte de terra pode virar um monstro se derretendo ou se mexendo para me assustar. Olhar os borrões de tinta a uma determinada distância me causa essa sensação de movimento, eles me fizeram ver as delimitações entre as cores da tinta desaparecerem.

As manchas me deram desenhos para perto e para longe. De longe figuras únicas, de perto, universos inteiros. As linhas da textura da tinta me proporcionaram traçados parecidos com mapas e paisagens, neles vi montanhas e rios como se estivesse sobrevoando sobre aquele espaço do papel.

Com as lentes dos óculos as figuras são outras diferentes, que ofuscam de perto e criam nitidez à distância, em um processo estonteante.

“Estranhas figuras em ação violenta”, “expressões de fisionomias” ditas por Leonardo da Vinci, se aproximaram de mim nas noites da minha infância. Minha casa tinha um teto cheio dessas figuras, eu as procurava quando me deitava para dormir.

Imagino que meus amigos fantasmas e monstros eram essas figuras vindas de uma roupa jogada no chão, de uma toalha pendurada na porta, ou a sombra de um objeto qualquer.

Essas criaturas aterrorizantes, motivo de medo e curiosidade são como um jogo de imaginar. A nossa natureza humana e as formas da natureza nos entregam a sugestão, a criação vem de nós, de nossos repertórios, como diria Stéphane Mallarmé (século XIX) “*definir é matar, sugerir é criar*”.

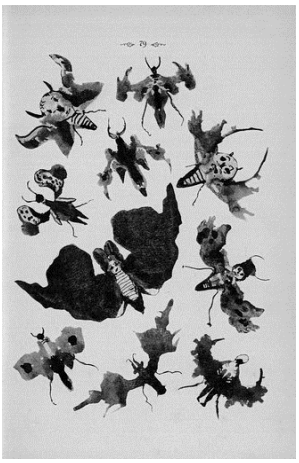
O artista sugere para o observador da obra ou para si, contudo devemos contar com o que Gombrich (2007) chama de projeção, ou seja, nossa capacidade de projetar no que vemos, o que já temos armazenados em nossas mentes. Impossível ver uma borboleta em uma mancha se nunca tivermos visto uma borboleta ou sua imagem:

> O que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual – no arquivo da mente eu guardo a mancha borboletas que vi ou com que conheci. (GOMBRICH, 2007, p.155).

No final do século XVIII, Alexander Cozens desenvolveu a criação de paisagem através de formas sugeridas pelas manchas (Figuras 141 e 142), o que estimulava a invenção em detrimento da cópia de grandes mestres, comum em seu tempo. (GOMBRICH, 2007, 155-156). Embora tenha sido criticado por se fundar em "meros acidentes" no seu método de ensino de criação de paisagens, Paul Oppé defende o trabalho de Cozens: "Desenhar... é transferir ideias da mente para o papel... fazer borrões é fazer manchas... produzindo formas ao acaso... das quais a mente recebe sugestões... desenhar é delinear ideias; fazer borrões é sugeri-las." (GOMBRICH, 2007, p.157).

Figuras 141 e 142 – Paisagens de Alexandre Cozens, 1785. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/deliberate-accident-art>

Outro exemplo, apontado por Gombrich (2007), aproxima os borrões do teste de Roscharch anos depois: são as poesias do alemão Justinus Kerner "que empregou manchas de tinta feitas em papel dobrado para estimular a própria imaginação e a dos seus amigos e escreveu uma série de poemas sobre as estranhas aparições que esses borrões lhe sugeriam. Kerner era espírita e via principalmente fantasmas nas suas manchas simétricas de tinta." (GOMBRICH, 2007, p.157). (Figuras 143 e 144).



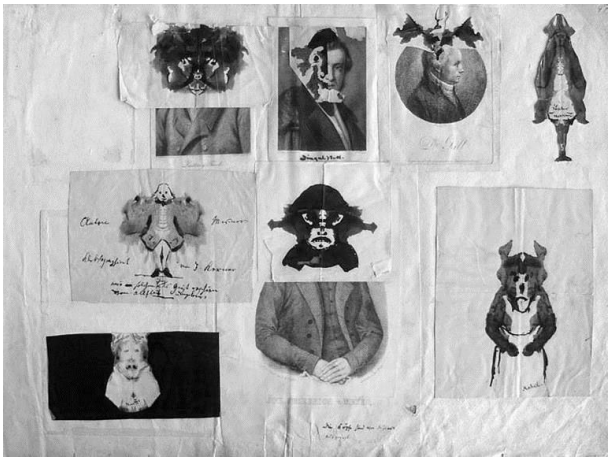


Figura 143 – *Klecksographie*, Justinius Kerner, nanquim sobre papel,1890.
Disponíve em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/deliberate-accident-art>
Figura 144 – Desenho de Justinius Kerner, técnica mista 1890. Disponível em: <https://br.pinterest.com>

O ocasional, pouco aceito na pintura de paisagem do século XVIII, é valorizado pela arte contemporânea. As manifestações de “erros” e acidentes passam a ser descobertas emergentes. Nas minhas experimentações, as manchas acidentais, ou não, são monotipias, partem de um processo, se estabelecem por si, são sugestões que podem ser liberadas nas próprias manchas.

O borrão se sustenta sem a minha intervenção, a sugestão da mancha não requer continuação e nem criação de uma paisagem ou animal, por exemplo. No processo, senti desejo de continuar investigando as manchas e retirar delas o que fosse possível, porém, poderia parar nas manchas. A ideia de experimentar, como pesquisa, me impediu de deixar a mancha falar por si só.

Antes de terminar o *Livro das Manchas Espelhadas*, fiz alguns estudos com manchas em tiras de papel, sobras usadas no ateliê, desde papel manteiga a papeis mais encorpados de gramatura maior como das marcas *Hahnemühle*, *Montval*, *Arches*, etc., sendo esses últimos, mais resistentes. Eu fazia as manchas e algumas vezes voltava nas tiras para ver o que acontecia se eu decalcasse mais tintas sobre as manchas, como estava testando, não me contive no uso das tintas, usei qualquer uma que me viesse à mão. Algumas tiras eu dobrava várias vezes, desdobrava e dobrava novamente.

Depois de experimentar, muito, essas manchas, desenvolvi um livro para pendurar, usei espiral e cabide de plástico transparente. Esse livro de pendurar é um “volume livro no espaço”, feito para que as folhas fossem manuseadas na vertical, deslocando assim o sentido comum do livro como conhecemos, entendi que as tiras pediam horizontalidade, e ainda me mantive presa ao livro que pede para que passemos as folhas, que seu desfrute se dê pelo movimento das tiras

na vertical: várias tiras paralelas e sobrepostas que me chamavam para novas manchas criadas pela composição e articulação e que o observador quiser fazer.

Todo livro quer ser um convite, no livro *das manchas espelhadas* o convite é para as manchas e para o que elas encontram memória de quem vê.

3.2 - Livro Espelhação

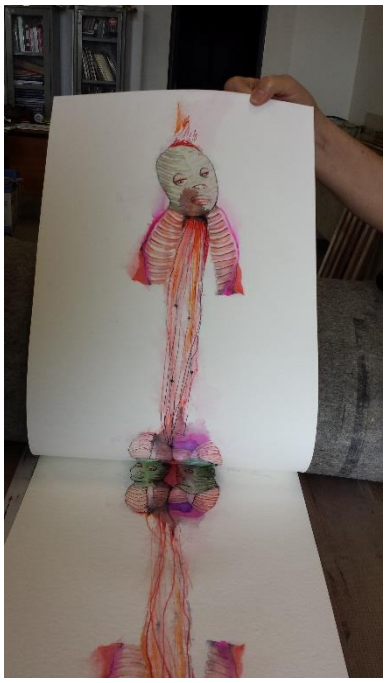
> (...). *E, realmente, o espelho estava começando a se derreter e a se transformar numa espécie de neblina brilhante e prateada.*
> *Logo em seguida, ela já se encontrava do outro lado do espelho, e descia da cornija da lareira, indo mais que depressa olhar a parte que jamais tinha sido vista, a fim de verificar se o fogo estaria aceso. Constatou que sim, o que a deixou bastante satisfeita. O fogo era quente e brilhante como o que ardia do lado que agora o oposto. "Vou ficar tão quentinha aqui, como eu ficava na sala antiga", pensou. "Talvez até mais quente, porque ninguém vai chegar para me mandar ficar longe do fogo. Ah, que divertido será quando me virem deste lado e não me puderem pegar!*
> **Lewis Carroll,** *Do lado de dentro do espelho*

A palavra "Espelhação" foi escolhida por considerar que a pesquisa para o livro foi um jogo de espelhos, e ao mesmo tempo de monotipias, onde testei possibilidades de duplicar, mesmo se tratando de "mono". O raciocínio começa com a técnica tradicionalmente conhecida, contudo considerei a matriz como parte do resultado da impressão, pois, usei o próprio papel da impressão como base para a construção da matriz. Nesse caso, matriz e impressão se confundem e geram duas cópias, vindas de duas matrizes, uma imprimindo na outra e ambas passam a ser matriz de uma monotipia, porém impressão.

Figura 145 - Livro *Espelhação.* Capa: Serigrafia sobre linho (66cm x 33cm x 2cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

Monotipia no livro *Espelhação* (Figura 145) ocorre como duplo espelhamento, e não se trata de “mono”, mas da duplicação. Talvez fosse mais conveniente chamar as gravuras desse livro de “duplatipias”, como no *Livro das manchas espelhadas*.

O resultado das impressões foi através do desenho no próprio papel. Realizei alguns desenhos com tinta a óleo e outros com caneta hidrocor nos extremos opostos de duas folhas de papel de algodão do mesmo tamanho. Depois de umedecido os opostos (sem interferência) de cada papel, coloquei uma folha desenhada de frente para outra, de forma que o desenho de um lado fosse impresso na parte limpa do outro papel e completasse o desenho do outro lado, e a umidade das partes (sem desenho) do papel auxiliassem na impressão de um lado para o outro. (Figuras 146 a 148).



Figuras 146 e 147 - Livro *Espelhação*, um desenho completando o outro na impressão com monotipias (duplatipias) com canetas hidrográficas. Fotografia: Adriana Mendonça.

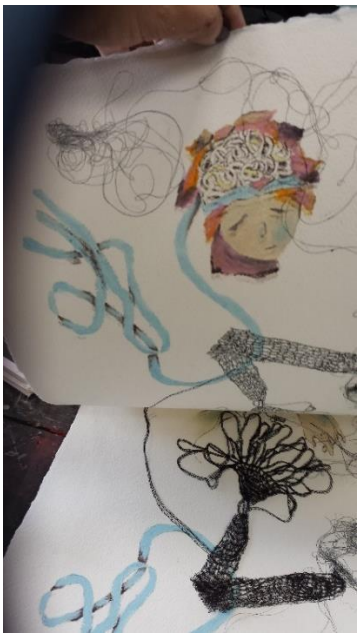
Com uso de canetas coloridas a impressão me remeteu às antigas tatuagens de goma de mascar. Algumas manchas, como na técnica de aquarela, apareceram por causa da umidade do papel, enquanto que, a tinta a óleo trouxe um resultado mais sisudo e linhas de contorno mais definidas.

Figura 148 - Livro *Espelhação*, impressão de monotipias (duplatipias) com tinta a óleo. Fotografia: Adriana Mendonça.

As imagens desenhadas foram copiadas de desenhos de anatomia antigos. Corpos dissecados, cabeças abertas, crianças no ventre da mãe, cérebros, braços, pernas que em outros momentos foram sobrepostos com impressão que utilizou matriz de fios de cobre.

A cópia aparece como composição, uma cópia empurrando a outra, uma deixando uma ponta de linha para a outra. São cópias sem compromisso com a exatidão perfeita. Cérebros que parecem minhocas, descobertas quando se abre uma cabeça, puxaram novas linhas de representação, bonecas e mãos anatômicas se misturaram e se espelharam.

Depois de me embaraçar nas tramas das representações de anatomia, imprimi novas tramas usando matriz de fios de cobre. Os espelhamentos persistiram nas linhas do crochê e nas linhas embaralhadas que foram entintadas dos dois lados, causando assim um duplo espelhamento. (Figuras 149 e 150).



Figuras 149 e 150 - Livro *Espelhação*, impressão de monotipias (duplatipias) com crochê de fio de cobre. Fotografia: Adriana Mendonça.

Os fios de cobre foram entintados dos dois lados e colocados entre duas impressões anteriores, o resultado foi uma brincadeira com vários espelhamentos das imagens. Todas as impressões foram realizadas em duplas.

Como a minha formação inicial da graduação é bacharelado com habilitação em pintura, a intenção com esses experimentos, nessa etapa da pesquisa, era refletir sobre a pintura na gravura, e a gravura na pintura, tentar descobrir espaços entre uma e outra, ou diálogos que ampliassem a minha percepção sobre monotipia como pintura. Sempre vejo o fascínio da multiplicação da imagem em sala de aula ou nos artistas do meu convívio, porém a reprodução de uma imagem que se aproxima de uma pintura causa uma sensação de surpresa, diferente do planejamento de uma pintura acadêmica. A monotipia aproxima o resultado da pintura contemporânea, que permite a espontaneidade e resultados emergentes. Ricardo Resende (2000) nos situa diante dos primeiros experimentos em monotipia, que vieram de artistas pintores:

> A monotipia, até meados dos anos 90, não era aceita oficialmente como uma forma de gravura, embora sua existência remonte ao século XVII, com o artista italiano Giovanni Benedetto Castiglione (1616 -1670), Edgard Degas, Edvard Munch, Paul Gauguin, entre outros, também a experimentaram. (RESENDE, 2000, p.245).

Ainda segundo Resende (2000, p.245), a monotipia permite um processo intelectual de forma rápida e criativa e muitas vezes com resultados inesperados, sendo um "processo intermediário entre um a pintura e a gravura".

O espaço do "entre" interessou-me muito durante toda pesquisa: espaço do "entre" gravura e pintura; "entre" gravura e desenho; "entre" gravura e escultura; "entre" gravura e objeto; "entre" gravura e performance; "entre" gravura e texto; "entre" gravura e literatura; "entre" gravura e poesia. Fascinou-me as zonas de intersecção entre as técnicas e as fusões que acontecem entre elas, porém, esse interesse me fez perceber que há uma tendência de se pensar essas técnicas conjuntamente, e não as zonas intermediárias.

Depois de investigar sobre monotipias e de espelhar pinturas de corpos dissecados, usei pedaços de acetato e novamente pude "brincar" de espelhar, pegando os resultados anteriores e redesenhando com ponta seca sobre o acetato. Juntando as partes das primeiras impressões nesse novo desenho. (Figuras 151 e 152). Assim as primeiras impressões com monotipia (ou duplatipia) viraram matrizes para fornecer-me novos desenhos.

Figura 151 - Livro *Espelhação*, matriz recortada, furada e riscada com ponta seca. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 152 - Livro *Espelhação*, impressão de matriz recortada, furada e riscada com ponta seca sobre papel algodão. Fotografia: Adriana Mendonça.

As impressões das matrizes de acetato fizeram parte do conjunto de resultados obtidos pelas experimentações de espelhação. Nessa parte do trabalho, as matrizes de acetato foram (re)desenhadas com ponta seca, copiando resultados obtidos pelas primeiras impressões com tinta a óleo, em um processo semelhante ao que usei nas matrizes recortadas no desenvolvimento de *Terças Vermelhas*[54].

Depois de vários experimentos, resolvi juntar todas as folhas de impressão em um único livro com capa dura, coberto com linho (66cm x 33cm x 2cm), então os experimentos me fizeram perceber o todo como livro, ampliando as minhas reflexões e conclusões do processo de construção do livro, onde as técnicas usadas se fortaleceram e se justificaram. O sentimento de fortalecimento das partes quando juntas em um todo da encadernação foi apreendido, também, no *Livro das manchas espelhadas* (77 cm x 30 cm x 1,5cm), que mesmo não o vendo como algo acabado, pude ver esse fortalecimento das partes e um maior entendimento, por mim, do processo.

3.3 – Desenho inevitável

Monotipias, ou “duplatipias”, por manchas e desenhos com tinta a óleo sobre o papel em um primeiro momento desencadearam processos de criação, e em um segundo momento possibilitou me um orquestramento para uma poética do desenho. O desenho me atinge visceralmente, ele não me abandona, mesmo quando desejo esse abandono.

54 Capítulo 2, item 2.5 – Mergulho na transparência – blocos narrativos

No desenho que sai de um processo de experimentações, o ponto é palpável ou visível como uma bola embebida em tinta, que se desloca em linha. Esse deslocamento deixa rastros de conceitos e ideias. Assim, o ponto descobriu uma forma de se deslocar em linhas e consequentemente em planos e sólidos, contudo, os borrões, os rabiscos, são descompromissados com retidões e paralelas no livro, que já se transformou em um sólido!

O desenho inevitável, nos dois processos de criação dos livros, talvez, seja uma forma de conversa entre o mundo que me cerca e meu universo interior, traçados que me levaram para o outro e trazem-me o outro. É artifício de aproximação, para sentir, poetizar, copiar a natureza ou inventar a vida.

CAPÍTULO 4 - *MISTURADA, JUNTAMENTOS* E *TRANSPLANT*

Tudo no mundo existe para tornar-se livro.[55]
Stéphane Mallarmé

A história da gravura atingiu direta ou indiretamente a minha pesquisa. Depois de algumas experimentações no ateliê de gravura da FAV, como pesquisadora e artista visual, fui percebendo como estava estampado na minha produção de livros de artista a minha relação anterior[56], e de maneira quase intuitiva fui resgatando, voltando ao início do meu encantamento pela gravura, pelo momento da impressão e pelas colagens.

Dentre os livros de artista desenvolvidos durante a pesquisa, *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* (Figuras 153 a 155), seguiram caminhos parecidos entre si e com aproximações ao desenvolvimento dos fanzines[57]. Neles houve combinações, misturas e junções de várias técnicas aliados á narrativas que relacionaram a infância, o corpo e a gravura. Trouxe para as experimentações desses livros, processos já vividos em produções de ilustrações e livros ilustrados[58], segui o raciocínio da "catadora de lixo impresso"[59] dos tempos de ilustradora no Jornal impresso *O popular*.

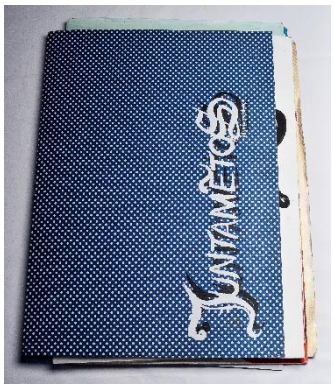


Figura 153 - Livro *Misturada*. Capa: Serigrafia sobre colagem e tecido de algodão (35cm x 56cm x 3cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 154 - Livro *Juntamentos*. Capa: Serigrafia sobre tecido de algodão (39cm x 56cm x 3cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 155 - Livro *Transplant*. Capa: Serigrafia sobre linho (41cm x 59cm x 3cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

[55] Frase retirada da seleção de frases sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).
[56] Falo do meu envolvimento com a gravura desde a infância e, depois, profissionalmente, no trabalho de ilustração para jornal impresso e livros (capítulo 1).
[57] Sobre os Fanzines, que chamei de *Zinesthesis*, tratarei no capítulo 7.
[58] Sobre o livro ilustrado abordei no capítulo 1, item 1.7 – Os companheiros.
[59] Sobre a "catadora de lixo impresso" tratei no capítulo 1, item 1.6.5 - O laboratório de imprimir impressões.

Por causa desse processo de criação, vi que a narrativa dos meus livros de artista é também a narrativa das técnicas que contam histórias de suas evoluções, de suas buscas, e de suas voltas em seu passado histórico[60]. O meu encantamento pela arte, pelos livros, é o encantamento do fazer tecnicamente e da poesia da técnica que narra e conta histórias. Esse processo é para mim, um envolvimento ansioso, acelerado e frenético.

Outra coisa que percebi foi a "reunião" das coisas, a gravura se modifica, se transforma em um processo de agregação, de "Juntamentos", de sobreposições e comparações, diálogos, experimentos, aglutinações. Nos livros fui fazendo isso também, juntando, reunindo histórias, catando um argumento aqui e outro ali, fazendo o que aprendi com minha mãe, "spiando", ou seja, espiando, olhando, buscando pequenas narrativas no cotidiano e as transformando em outras histórias a partir da reunião dos elementos. Muitas vezes, apenas coloquei uma figura do lado da outra, apenas para ver que conversa travariam entre si depois de deslocadas de seus contextos. Em alguns momentos, senti que com várias imagens cria-se uma narrativa com estética resultante de uma mistura.

A vida e a arte sempre foram, para mim, algo único, e como Paulo Bruscky, "faço arte para não enlouquecer". Essa frase tem um pouco de Friedrich Nietzsche, na sua conhecida frase "a arte existe para que a verdade não nos destrua". Penso que a arte deveria ser assim para qualquer um, sem hierarquias, sem diferenciações, ela simplesmente é a vida.

O prazer de pegar um livro impresso, o objeto, o volume do livro e o prazer de manusear um livro de artista, pode ser igual valor, não estabeleço hierarquias, tento não criar linhas de segregação. Me pergunto se existe algo que separa o livro ilustrado ou livro imagem do livro de artista. As classificações me parecem limitadoras, me remetem a questionamentos sobre a minha produção: Quando elaboro um livro imagem para crianças, que padrões sigo? O que procuro nos fanzines e livros de artista, o que os separa? Durante a pesquisa fui percebendo que aproximá-los os enriqueciam mutuamente.

[60] Falo das técnicas de gravura que desde suas primeiras manifestações desencadearam a ampliação da comunicação no mundo. As formas de divulgar imagens e textos têm suas raízes em técnicas de gravura primordiais como por exemplo a xilogravura usada nas primeiras reproduções de livros na idade média, os quais, anteriormente, eram manuscritos.

4.1 - Juntar, misturar, transplantar nos arquivos, nas combinações, nas montagens e nos palimpsestos

Sempre imaginei o paraíso como um tipo de biblioteca.

Jorge Luis Borges

A famosa frase atribuída a Jorge Luis Borges me fez perguntar: o que seria o paraíso para mim? concluí que não seria uma biblioteca, mas uma espécie de fábrica de transformar qualquer coisa em livro, como Stéphane Mallarmé (1842-1898) já previu quando disse que tudo existe para ser livro. Para mim a biblioteca seria mutável, aberta a acréscimos e novas configurações, um sítio arqueológico que me permitisse cavar diferentes camadas do tempo. Penso que essa biblioteca se aproximaria do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Nessa biblioteca, os livros seriam esculturas para montar e remontar que procurei encontrar nessa pesquisa, com as possibilidades experimentais com diferentes usos a partir da gravura nos livros de artista *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* (Figuras 153 a 155). Neles evidenciei *assemblages*[61] e colagens, considerei os procedimentos que envolvem misturas de várias possibilidades de impressão como "regravuras" que envolvem "regravar" uma matriz, "reimprimir" uma imagem, "reconfigurar" imagens vindas dos descartes de papeis, "reaproveitar" impressões (de embalagens, revistas, etc), "recortar" elementos do cotidiano e finalmente "remanejar" páginas prontas (sem uso de encadernação) e "(re)escrever" histórias a partir de imagens contidas nessas páginas.

Na reflexão sobre o meu processo criativo, foi fundamental refletir sobre a obra de Duchamp com seus desencadeamentos, na contemporaneidade, a partir dos *readymades* e reverberações do trabalho de Paulo Bruscky na minha produção.

Assim, diante das classificações de categorias de livros de artista, apontadas por Amir Brito Cadôr em sua pesquisa *O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual* (2016), pude remeter os livros de artista *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* a: *Colecionador* (*Arquivo*), *Arte da memória* (*Ars combinatória*), *Alegorias* (*Montagem*) e *Palimpsesto*.

[61] *Assemblage*: Termo cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de assemblages é a "estética da acumulação". O trabalho artístico visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage

A relação das classificações de Cadôr (2016) com meu trabalho estão distribuídas nos seguintes itens: 4.1.1 - *Entre arquivos e combinações*; 4.1.2 - Deslocamentos em assemblages, *readymades* e alegorias; 4.1.3 – *Ser joia ou ser múltiplo: o livro como gravura*; 4.1.4 – *Ser palimpsesto: O livro como (re)gravura*. Nesses itens, puxo linhas de discussões, principalmente, de autores como Paulo Silveira (2008), Nicolas Bourriaud (2009) e Georges Didi-Huberman (2013), que me possibilitaram maior entendimento das minhas práticas com seu contexto. A partir deles pude entender o meu papel como "catadora de lixo" e de onde esses procedimentos vieram e porque eles me afetam no contexto da gravura e consequentemente suas formas de impressões.

4.1.1 - Entre arquivos e combinações

> No decorrer da minha existência coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei as repousar em paz. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e as questões de diferenças [...]. (BATESON, 1980, p.17 apud SAMAIN, 2012, p. 21).

Sempre fui colecionadora de imagens, como apontei no capitulo1, fui uma espécie de "catadora de lixo impresso" da redação do jornal diário que trabalhei, não perdi o vício. Continuo com a mania de recortar, guardar qualquer pedaço de papel que me atrai (folhas e recortes de revistas velhas, recorte de jornais, embalagens, etc.).

Junto pedaços de revistas e jornais para formar novos repertórios, crio coleções de recortes para usar nas composições e para depois recriar desenhos vindos das combinações desses recortes, das colagens e das adições e subtrações de desenhos vindos desse processo. Essas imagens não cessam de criar repertórios, seja pela combinação entre elas, pela sobreposição, junção ou adição e pelos repertórios de desenhos que elas fornecem. São fontes inesgotáveis de criação. Considero que catar o "lixo impresso" é um exercício de colecionadora, que nas palavras de Amir Cadôr (2016) se define assim:

> Colecionar, Palavra derivada do latim *colligere*: escolher e reunir, de acordo com Jacques Derrida (2004), possui a mesma etimologia da palavra leitura. Ler e colecionar são formas de selecionar, formas de produzir um arquivo pessoal a respeito do mundo. "cada pessoa é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações.

> (...) colecionar é reunir objetos que tenham entre si algo em comum. O valor de um objeto não é intrínseco, mas depende do lugar que ocupa na coleção.
> (...) uma coleção de imagens tem um estatuto diferente da coleção de objetos: o mundo é reduzido a apenas duas dimensões, altura e largura.
> (CADÔR, 2016, p. 123-125).

Amir Cadôr (2016, p. 130) assume que as imagens fora de seu contexto de origem, perdem a sua função original e ganham novos significados quando deslocadas para a coleção de um museu. Os meus recortes são pedaços roubados de sua origem. Costumo aprisionar esses pedaços e figuras descontextualizadas em uma grande caixa, algumas dessas imagens permanecem por anos nessa caixa até que possam ser libertados para novas histórias.

Me apodero das imagens que encontro. Uma vez deslocadas de seus lugares originais, eu as submeto aos recortes, decapitações, rasgos. São recombinadas entre si, reconstruídas. Brinco com elas num jogo de sedução e controle. Elas também me seduzem e me escapam. Esse envolvimento é como uma brincadeira de ligar os pontos, uma montagem ou um quebra-cabeças. Nesse jogo a gravura entra como sobreposição, como forma de puxar linhas para adicionar novas formas e ver o que acontece.

A minha caixa de imagens é uma espécie de coleção, nelas fiz algumas subdivisões e separei imagens em sacos plásticos transparentes para que eu pudesse ver o conteúdo (saco de cabeças de gente, sacos de partes do corpo humano, sacos de figuras de bebês, saco de animais, saco de letras, etc.) quando iniciei os livros *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant*, separei novas caixas menores e nelas selecionei imagens por identificações, em um processo semelhante ao do arquivista que organizada documentos por afinidades, criando uma lógica de relação com meus interesses para cada livro. Nesse momento comecei o artifício de combinar imagens e relacionar as partes.

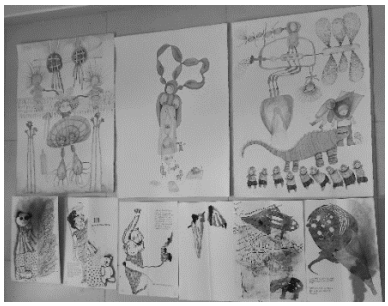
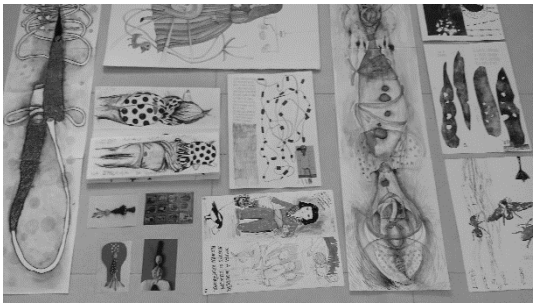
Na enciclopédia visual, Cadôr (2016) apresenta as possibilidades vindas de *Ars combinatória*, uma subdivisão do raciocínio criado dentro da *Arte da Memória*, que segundo ele, apesar de parecer distante da arte contemporânea, seu aspecto de estabelecer ilimitadas combinações a partir de poucas imagens. Segundo o autor, esse raciocínio parte da invenção dos "alfabetos visuais", Século XIV, que era uma maneira de associação de letras e imagens. O nosso alfabeto, com vinte e seis letras nos ajuda a entender esse raciocínio, pois estas são capazes de produzir infinitas combinações (palavras e frases) associadas aos sons das letras e da combinação entre uma e outra. Sendo assim, Cadôr (2016) salienta que:

> (...). Existem livros de artista pensados como um mecanismo combinatório, em que a encadernação (ou a ausência dela) ou o corte em suas páginas permite

> criara novas associações entre os seus elementos, pela permuta, trocas e combinações, produzindo novas imagens pelo seu manuseio. (CADÔR, 2016, p. 181).

De acordo com essa abordagem percebi que usei um raciocínio semelhante a *ars combinatória* na execução de alguns livros de artista e fanzines, principalmente no que se refere à montagem das páginas dos livros e na forma de deixar as folhas soltas para que pudessem ser combinadas e recombinadas, articuladas e rearticuladas de várias formas, ou vistas separadamente. De acordo com Cadôr (2016, p. 200) "Os artistas que se interessam por processo de combinatória investigaram a materialidade do livro como uma forma de permitir uma leitura ampliada, por vezes vertiginosa, a partir de um número de páginas."

Nesse processo a pretensão foi deixar o livro aberto a diversas combinações. Esse raciocínio está presente nas combinações que fiz com as imagens arquivadas nas caixas; nas possibilidades infinitas de combinação no processo de impressão e repetição de imagens e matrizes de gravura; e na forma do livro com folhas soltas que possibilitam diversos ordenamentos. As matrizes que imprimiram sobre as colagens são permutativas e abertas às novas combinações. Esse raciocínio, também me remete ao *Atlas Mnemosyne*[62] (veja imagens 184 e 184), desenvolvido por Aby Warburg onde imagens de tempos e espaços diferentes se dialogam em painéis, criando um raciocínio anacrônico das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013), como acontece com as páginas dos fanzines[63], que deixei soltas para serem recombinadas de diversas formas. (Figuras 156 e 157).

Figuras 156 e 157 – Diferentes combinações para páginas dos fanzines, 2014 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Além da caixa de imagens, vi que poderia mentalizar uma caixa de ferramentas e matrizes que também pudessem me fornecer infinitas combinações de impressões. Em alguns casos, como nas páginas do livro *Transplant*, sobrepus diferentes impressões como por exemplo impressão

[62] Sobre *Atlas Mnemosyne,* trato com mais detalhes no capítulo 5.
[63] Veja no capítulo 7 e capítulo 8.

de serigrafia e carimbos sobre impressão de matriz executada em ponta seca, e acetato recortado. Usei também as marcas de gado que herdei do meu pai[64], contudo as entintei para imprimir e não fiz como originalmente, esquentada no fogo para queimar e criar uma cicatriz sobre o lombo do animal em ato semelhante ao de carimbar com uso do calor. Assim desenvolvi as páginas como pinturas que ordenavam esses elementos, a princípio, arquivados nas caixas.

Embora o meu contexto seja diferente da produção de Paulo Bruscky, que produziu grande parte de sua obra durante a ditadura militar no Brasil, criando uma arte política, ativista e contestatória através de narrativas criadas por objetos vindos do seu cotidiano, me aproximo do seu processo de criação pelos seus elementos expressivos como carimbos, colagens, cópias xerográficas, documentos, envelopes, etc. Nas minhas coletas, os pedaços de papeis impressos guardados nas caixas sofrem alterações, nas recombinações, nas repetições, sendo sujeitos a camadas de novas impressões. As minhas narrativas buscam uma poética bem menos contestatória e irônica, mas segue falando do cotidiano, e de sentimentos como raiva, amor, prazer e dor, sobre percepções do meu próprio corpo alinhado a considerações sobre as minhas descobertas experimentais na gravura.

Sobre o inventário da coleta de impressos do cotidiano, Cadôr (2016, p.157) nos oferece o exemplo do livro *Outra Pedra de Rosetta* de Bruscky em parceria com Daniel Santiago (Figuras 158 e 159) que para ele "poderia servir para um arqueólogo do futuro decifrar a vida da metade do século XX".

Figuras 158 e 159 - Paulo Bruscky e Daniel Santiago *Outra Pedra de Rosetta*, 1974. Folhas de jornal cortadas e encadernadas (21 x 14 cm). Tiragem de 161 exemplares diferentes, numerados e assinados. Disponível em: <http://gramatologia.blogspot.com.br/2009/07/vera-chaves-barcellos.html>

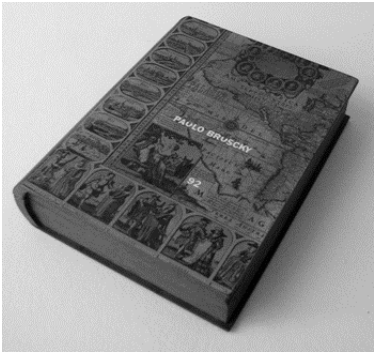
Paulo Silveira (2008) considera Bruscky um artista experimental, provocativo e inquieto, que opera no terreno da absoluta criatividade e o define como anticomercial e marginal. Sua intensa produção, desde a década de 1970, vem trazendo para o debate artístico brasileiro a questão do livro de artista, assim como manifestação em espaços urbanos. É um artista do trânsito que atua em espaços marginais. "Ele é o anticlássico por excelência". (SILVEIRA, 2008, p.213).

[64] As marcas de gado foram abordadas no Capítulo 1, item 1.2 – As marcas.

Bruscky é anticlássico em termos conceituais de sua obra e na sua capacidade de privilegiar materiais tidos como pouco nobres, na concepção acadêmica, deslocando esses materiais na construção de repertórios políticos e de resistência. Dentre suas infinitas produções de livros de artista, destaco o uso do xerox (cópias) no *Alto Retrato* (1981), uso de carimbos em *Rubber book* (1978), de papelão no livro *Variações* (1992) e de *assemblage* no livro *Economia política* (1990).

> Se há alguma produção artística que atinja número, diversidade, continuidade e importância, essa é o que poderíamos chamar de Biblioteca Bruscky (...). Embora muitos trabalhos (performances e experiências) terminem como livro de artista, como uma extensão específica entre o registro /documento e obra-livro (a este bloco podem pertencer *O que é arte? Para que serve?* Ou *Artemcágado*, por exemplo), na verdade, as pesquisas de Bruscky são quase infinitas, multiformes, já que a sua atenção microscópica para elementos do livro, da sua fisicalidades (capa, interior, volume, mancha gráfica, suporte etc.), bem como para seus aspectos funcionais constituintes, como sequencialidade, a leitura ou o especial e diferente conteúdo, percorre um amplo espectro de exemplos, variações (...) Bruscky empreende uma aventura estética híbrida, que recoloca atributos físicos e espirituais do livro em uma dança inesperada, múltiplas aproximações para fornecer outras propriedades e um estranhamento perceptivo ao livro de artista. (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p.99-100).

Bruscky chega até nossos dias com uma arte que obteve permissão para romper com categorias encaixadas em designações como pintura e escultura, desde os anos de 1960. (Figuras 160 a 163). Nesse período da história da arte, principalmente europeia e norte americana, "as colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas[65] já haviam começado a desafiar este singelo "duopólio", e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística." (ARCHER, 2001, p.1).



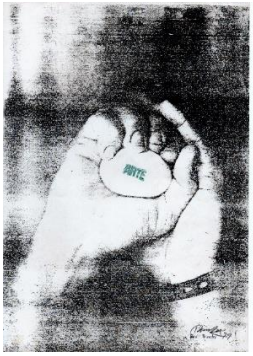


Figura 160 - Paulo Bruscky, *Parlavra (Word/worm)* (10 1/8 x 8 x 2 1/8), 1992. Disponível em: <http://www.bronxmuseum.org/exhibitions/paulo-bruscky>.
Figura 161 - Paulo Bruscky, *Xerografia*, 1979. Disponível em: <http://www.obeijo.com.br/eventos/paulo-bruscky-apresenta-quatro-performances-em-sao-paulo-12773821>

[65] "Os movimentos Dadá e Surrealista, nas primeiras décadas dos anos 1920, também produziram uma explosão de publicações experimentais, da mesma forma que o Futurismo e o Construtivismo Russo." (PAIVA, 2010, P.101).

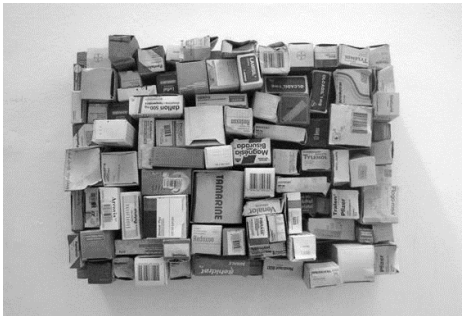


Figura 162 - Paulo Bruscky, *Em Branco*, Carimbos. Disponível em: <http://multipliqueboutique.com/?cat=45>
Figura 163 - Paulo Bruscky, *It is a drug (45*,5cm x 33cm x 18 cm), Assemblage 1971/2004. Disponível em: <http://www.bronxmuseum.org/exhibitions/paulo-bruscky>.

4.1.2 - Deslocamentos em *assemblages*, *readymades* e alegorias

> *Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se de histórias dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação.*[66]
> Anne Moeglin-Delcroix

Incorporar, juntar, colar, aderir, trazer para a arte dos livros o que for encontrado, esse pensamento tem me perseguido, jogar fora qualquer impressão vinda das fábricas me incomoda. Se descarto uma embalagem de sabonete ou um pacotinho de chá, sofro porque quero levá-los para minha caixa de arquivos imagéticos. Não é apenas a consciência ecológica que me aflige, me atormenta a beleza das embalagens, dos papeis, dos desenhos contidos no lixo. Se eu pudesse, todo lixo impresso do mundo viraria livros contadores de histórias, pois, para mim cada pedaço de papel encontrado conta uma pequena história que transita entre colagens e *assemblages*.

Os elementos vindos do lixo, além de contar histórias de suas impressões e procedências podem ser instrumentos de contestação, suas imagens deslocadas criam sentidos amplos de crítica à sociedade de consumo. Esses procedimentos são diferentes de meramente colar e criar composições, alterando o sentido da imagem. Segundo Michael Archer (2001), o termo *assemblage* surge na década de 1950 e cria incomodo por falar "como cultura dominante":

> Existem duas ideias-chave amalgamadas à palavra "assemblage". A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo

[66] Frase retirada da seleção de frases sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).

> comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão como o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. (ARCHER, 2001, p.3-4).

As ideias contidas no termo de origem francesa "*assemblage*", já vinha sendo lançada pelos dadaístas alguns anos antes, a exemplo do francês Marcel Duchamp (1886-1968), que criou o termo "*readymade*", o qual, atribuía singularidade a objetos do cotidiano fabricados em série. Estreia com a *Roda de Bicicleta* em 1913 e dá continuidade nos anos subsequentes com outros objetos como uma fonte, um urinol, um porta-garrafas, uma pá de neve, colhendo no universo da cultura de consumo e da reprodução em massa. (ARCHER, 2001). A atitude e ousadia de Duchamp de selecionar objetos industrializados para serem arte reverbera até os nossos dias e ressignifica arte no século XX e XXI.

Alguns trabalhos de Duchamp (Figuras 164 a 170) se aproximaram do entendimento de livro de artista que temos hoje, esses trabalhos, mesmo não definidos como tal, já continham algumas premissas deste. Uma subversão dos limites do livro convencional, porém, penso que a maior contribuição de Duchamp foi ter trazido à tona os questionamentos sobre obra de arte e ter aberto as portas da percepção para o universo cotidiano e para o que se encontra nele. Sabemos que o livro também é um objeto passível aos deslocamentos e ressignificações, ele se encontra como objeto escultórico, capaz de ser reproduzido ao infinito.

Pensei sobre isso quando vi todos meus alunos (uma turma de mais trinta integrantes do curso de biologia da PUC-Goiás) com pequenas bíblias nas mãos. Perguntei à turma onde compraram aquelas bíblias e me disseram que representantes de uma igreja estavam distribuindo juntamente com o convite à participação nos cultos dessa igreja. Soube que todos os alunos ganharam - muitos pegaram por educação -, vi que alguns estavam descartando a "palavra de Deus" na lixeira da sala, e eu logo pensei em juntar aquelas bíblias para uma instalação, ou para poder intervir com desenhos e colagens, ou até mesmo, para destacar aquelas folhas e realizar um trabalho poético sobre o livro bíblia, livro este, cheio de representações históricas, objeto santificação desde os manuscritos da Idade Média, passando pela "*impressione tabellare*"[67], e

[67] O primeiro historiador que dá uma descrição do processo xilográfico é Cennino Cennini que, com seu minucioso estilo em o – *O Livro da Arte* -, ensina como se obter a repetição de uma mesma imagem sobre pano a decorar com peças em relevo, que se assemelham a um clichê, que eram chamadas na França de moldes – "Bois Protat" – nome do seu descobridor. Antes da descoberta da imprensa com seus tipos móveis, em 1454, empregava-se a xilografia ou - "*impressione tabellare*" – para impressão de livros, cujo texto era gravado em um só bloco. São dessa época o "*Apocalipse*", "*Gramática Latina do Donatus*", "*Bíblia dos Pobres*", que é o livro mais antigo ilustrado com xilografia. A princípio se limitou a estampar a letra capitular e, depois, a marcação do contorno das figuras que eram coloridas a mão. (CAMARGO, 1992, P.12).

depois pela prensa de Gutemberg, pelas fieis impressões da litografia que se desdobrando em modernas impressões cilíndricas em *offset* nos chega banalizado pela cultura do consumo e das reproduções com tecnologias avançadas.

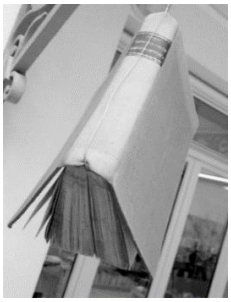
Aquelas bíblias multiplicadas, banalizadas e até descartáveis, me fizeram pensar sobre as ideias de Duchamp como ponto importante para manifestações no meu trabalho e no trabalho de outros artistas contemporâneos, que são os deslocamentos e intervenções que se pode fazer em um livro, na atualidade.

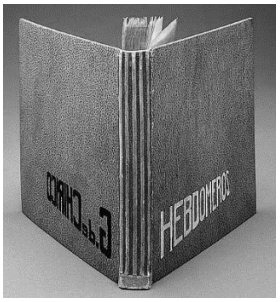
Para mim, aqueles bíblias me ofereceram possibilidades de vê-las como objetos do cotidiano, que trazem à tona, questionamentos engatilhados pelos *readymades*. Essas bíblias estão guardadas em minha caixa de recortes, e nesse caso elas são os próprios recortes do meu cotidiano, objetos que guardei para usar no momento que eles me chamarem para serem deslocados, rasgados, feridos, sacralizados ou demonizados pela minha poética sobre o livro de artista.

Paulo Silveira (2008), cita o trabalho de Marcel Duchamp, o *Readymade infeliz* de 1919 (Figura 164), nessa obra "um manual de geometria deveria ser exposto ao tempo na varanda da casa de sua irmã. O vento viraria as páginas e escolheria os problemas matemáticos a serem destruídos pela intempérie." (SILVEIRA, 2008, p.29). Esse "livro de artista" como eu ousaria chamá-lo nos dias de hoje, é um manual que deixa de ser suporte de cálculos matemáticos para ser tomado pela ação, pelo movimento e pela participação do tempo. Um objeto deslocado, com capacidade de se "deixar levar" pelo vento. Como Apontamentos para a ideia de livro Objeto ou Livro de artista. De Duchamp, temos, também, *Ubu Roi* (1934-35) (Figura 165), *Hebdomeros* (1929) (Figura 166), além de *Mental Hospital* (1926) de Marcel Duchamp em parceria com Mary Reynolds. (PAIVA, 2010, p.101). (Figura 165).

Silveira (2008) em sua análise acerca dos escritos de Johanna Drucker sobre o livro de artista, onde a autora entende este como "altamente mutável", e como um campo "que emerge com muitos pontos espontâneos de origem e originalidade" e contextualiza alegando a maioridade do livro de artista nos anos 70, sendo no final dessa década que os objetos assemelhados ao livro ou aos livros escultóricos se desenvolvem de forma inequívoca. (SILVEIRA, 2008, P.37/38). (Figuras 168 a 170). Cita Cornell, Roth e novamente Duchamp:

> Eles tiveram poucos, porém notáveis precedentes, como o catálogo *Favor tocar* (com um seio de borracha porosa na capa), e a *Caixa verde* (com a documentação do processo construtivo do *Grande vidro*, ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*) de Marcel Duchamp, as caixas de Joseph Cornell e as "salsichas literárias" (feitas com intestino animal recheado com papel retalhado e fervido) de Dieter Roth. (SILVEIRA, 2008, p.38).





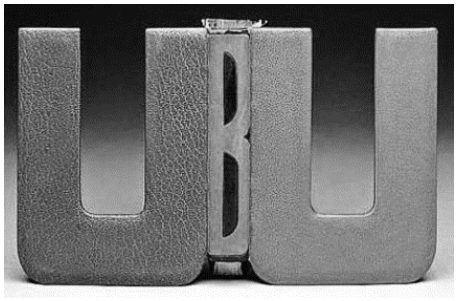


Figura 164 - Marcel Duchamp *Readymade infeliz*,1919. Disponível em: <https://hyperallergic.com/188050/from-pulp-to-pop-seven-centuries-of-book-art/>
Figuras 165 e 166 - Marcel Duchamp, *Ubu Roi* (1934-35) e *Hebdomeros* (1929). Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/194358540140958024/>

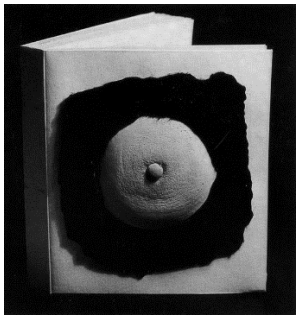
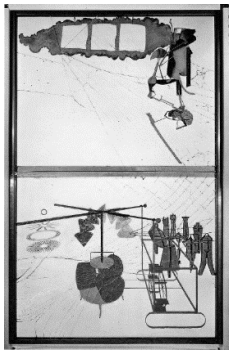


Figura 167 – *Favor tocar*, Marcel Duchamp, 1915-23. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/377809856225258189/>
Figura 168 - *Caixa verde*, Marcel Duchamp, 1934. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-28-Caixa-Verde-1934-de-Marcel-Duchamp-Considerado-um-dos-primeiros-livros_fig18_304541621>.



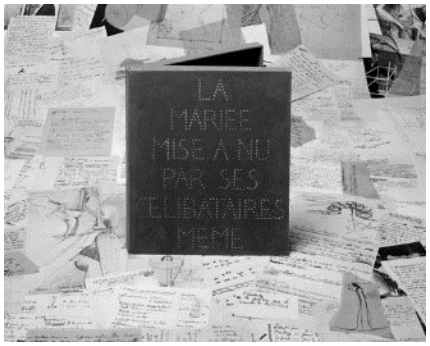


Figura 169– O Grande Vidro, Marcel Duchamp, 1912-1923.
Disponível em: <http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php#prettyPhoto[6]/0/>
Figura 170 – *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, Marcel Duchamp, 1915-23. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/single-post/2016/03/27/IMAGEM-E-TEXTO-NA-ARTE-Conex%C3%B5es-e-distanciamentos>.

Durante a pesquisa me vi, constantemente, diante das ideias contidas em procedimentos remetidos aos *readymades*. O livro de artista em nossa época, mesmo quando tratado como objeto único, me possibilitou o uso de recortes do meu cotidiano.

Os recortes de imagens impressas, muitas vezes descartados como lixo, no meu trabalho, atravessaram o campo da banalidade para entrarem no campo da singularidade das colagens, composições e sobreposições.

Me deparei com o livro em si como o próprio objeto a ser recorte. Nesse caso, o recorte é o ato de selecionar independentemente de estar disponível para também ser recortado com uma tesoura.

As imagens reproduzidas em séries, o "lixo impresso" trago para os meus livros de artista como o que Cadôr (2016) chama de montagem, que ele classifica como parte das Alegorias. Ele afirma que procedimentos como *readymade*, colagem e montagem são vanguardas históricas que "podem ser reduzidos a um denominador comum: a montagem" (CADÔR, 2016, p.234).

Creio que os procedimentos da montagem, apontados por Cadôr (2016) me influenciaram desde minha inserção no universo da imprensa e da ilustração. Venho trazendo esses procedimentos para os livros, sou herdeira das reproduções fotográficas através do *offset* assim como da xilogravura dos primórdios do livro, contudo, não nego os atuais procedimentos altamente tecnológicos de multiplicação das imagens que amplificam as possibilidades de impressão na atualidade.

A partir do momento que a imagem se tornou reprodutível para saciar o desejo de produção e consumo, o ato de deslocar imagens, colar, montar, reconfigurar os restos da indústria desse consumo seria um caminho inevitável para manifestações artísticas.

"Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo", afirma Nicolas Bourriaud (2009, p.21), o que me remete a questionamentos sobre o contexto da arte contemporânea, como: quando um objeto se torna arte? Quando um livro se torna livro de artista? Onde estão os "*entres*" que os separam? O artista seria um mágico capaz de transformar, delegar através de sua "sábia" interpretação? O artista é quem desloca dos campos "mágicos" e "invisíveis"? Talvez o artista devesse perder sua "aura" e se espantar com seus múltiplos, com sua capacidade de ser "o cotidiano", de ser o humano "comum", "ordinário".

> Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o hábito de fabricar, pintar ou esculpir: "atribuir uma nova ideia" a um objeto é, em si, uma produção. Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considera-lo como um personagem numa narrativa. (BOURRIAUD, 2009, p.22).

Questiono se o artista sai do seu tempo "aurático" das representações e se desloca para o tempo das "escolhas". Quem pode escolher e dizer o que é e o que, não é? A imagem multiplicada também multiplica as impressões sobre elas, impressão no sentido de ser atingido, arrebatado, surpreendido ou afetado. As impressões nos dão respostas pela crítica ou pela estética, como poesia ou como informação, nelas se multiplica o artista também.

A imagem multiplicada cria apropriações, o artista coleta, escolhe, seleciona, o que lhe é dado no sentido da "pós-produção"[68] termo apropriado por Nicolas Bourriaud (2009) para analisar o processo de produção artística a partir do começo dos anos 1990, onde considera o aumento do uso de produtos em circulação no mercado cultural ou obras realizadas por terceiros em detrimento do uso de material bruto na realização das obras artísticas, contribuindo para eximir a distinção "entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original." (BOURRIAUD, 2009, p.8). "A pergunta artística não é mais: "o que fazer de novidade?", e sim: "o que fazer com isso?". Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?" (BOURRIAUD, 2009, p.13). Há uma ampliação nas possibilidades do que se fazer como o que é encontrado, pode se deslocar o que já foi deslocado, interferir ou se inserir no que já foi afetado, reordenar, refazer o que já foi refeito, redefinir conceitos e formas. Vejo como um jogo, onde a função do artista é, se posicionar criticamente e reposicionar as peças, nesse jogo, o resultado não é ganhar ou perder, mas se deparar com o "elemento surpresa", ou seja, ser surpreendido e surpreender, ou ver novidade no que já foi visto.

> Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. Cada exposição contém o enredo de uma outra; cada obra pode ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo. Não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições. (BOURRIAUD, 2009, p.17).

Além de ser "um momento na cadeia das contribuições", seria um momento na cadeia das combinações, um momento arqueológico, que revive camadas e descobre novos elementos, "cria" em uma dinâmica em que as camadas se mostram diferentes, se modificando organicamente, porém chegam para se reposicionar e recombinar com as outras camadas, as

[68] "Pós-produção": termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias primas. (BOURRIAUD, 2009, p.7).

quais, se for necessário, deixam seu lugar de camada para se tornar algo que está a margem, no centro ou até mesmo do lado, separadas ou amalgamadas, dependendo da situação que estão inseridas.

4.1.3 – Ser joia ou ser múltiplo: o livro como gravura

Se trato o livro como filho das técnicas de gravura, como objeto do consumo e reprodução, juntamente com a obra de arte, este perde sua "aura" e seu poder de ser único, uma espécie de pesadelo acontece, como em filmes de ficção onde o original enlouquece diante de infinitas cópias do seu eu.

A importância está no conceito da obra ou do livro de artista, está na essência inicial que agora é contida em todas as cópias. Estando acessível, mesmo os livros impressos em grande escala também podem carregar consigo uma espécie de importância, algo semelhante à "aura" está nessa importância e não no objeto em si. O valor dessa obra está no reconhecimento amplamente divulgado pelas mídias de reprodução. Está no desfrute, no sentimento e na percepção do objeto que pode chegar a todos por meio das cópias, que revestidas de alta tecnologia, são, cada dia que passa, mais fiéis aos originais. Em muitos casos, o original já é produzido para ser cópia.

Tomo como exemplo alguns livros ilustrados para crianças, já mencionados anteriormente (no capítulo 1), que são pensados como objetos em seu todo, neles o conteúdo perpassa os elementos que os constituem (capa, lombada, interior, miolo, mancha gráfica, tipografia, imagens, papel, etc.) e mesmo sendo considerados livros de artista são produzidos em grandes tiragens. De forma generalizada, as pequenas tiragens dos livros, comuns quando as matrizes de suas páginas eram feitas de madeira (xilografia) na Idade Média, foram aumentando com as mudanças tecnológicas que aceleraram esse processo.

Na história do livro, desde a Idade Média, tem se notícia de livros tratados como joias, feitos como peças únicas, ou reduzidas tiragens. Com o aprimoramento de tecnologias de multiplicação das edições, nos dias de hoje, pequenas edições luxuosas ainda são feitas, mas agora por escolha, por opção desta limitação, para valorização da "obra" no mercado de arte, e para serem consideradas peças valiosas para colecionadores.

Creio que no contexto artístico, os procedimentos da gravura sempre tiveram aliados a mecanismos de banalização ou de sacralização das imagens, nem sempre a reprodução da imagem é capaz de destruir o poder aurático das "obras de arte" tradicionais e acadêmicas, a reprodução é capaz de seguir outras vias que cria poderes para a obra diante da repetição. No

universo contemporâneo, a reprodução se encarrega de dar poderes ao artista, juntamente ao que sua obra representa em seu contexto.

Atualmente, na gravura, feita nos ateliês como obra de arte, tem se questionado a questão da matriz e suas cópias. Perde-se a necessidade de parar quando um certo número de cópias já está impresso, porém a matriz cria outros rumos que a diferenciam da questão das cópias fiéis. A matriz propõe transformações.

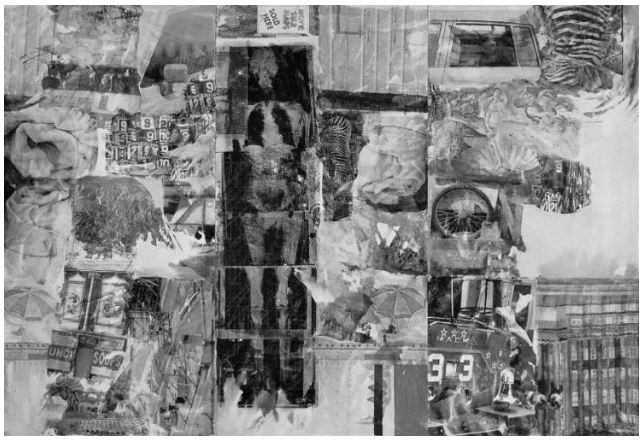
4.1.4 – Ser palimpsesto: O livro como (re)gravura

Juan Martínez Moro (2008) aborda sobre a ideia de apropriação e palimpsesto[69] na gravura, onde a estética da pintura e da escultura se relacionam na arte contemporânea, numa espécie de projeção interdisciplinar das técnicas de gravura. A matriz da gravura adquire possibilidades de ser reutilizada em diferentes contextos, em diferentes épocas, pode ser reutilizada inúmeras vezes em diferentes formas e composições. E suas modificações provocadas pelo uso são bem-vindas no processo de criação na arte contemporânea. A destruição de uma matriz, depois de obter determinado número de cópias, já não é uma postura contemporânea frente a produção artística em gravura.

Um exemplo de apropriação são as pinturas de "combinações" de Robert Rauschenberg que usou temas derivados do cotidiano, na década de 1950 e no início da década de 1960 usa procedimentos de serigrafia para reproduz suas apropriações da cultura de massa (imagens retiradas da história da arte e dos meios de comunicação através de processos fotomecânicos). (Figura 171 e 172). (ARCHER, 2001 e CADÔR, 2016). Este procedimento possibilita reprodução de imagens fotográficas, porém de forma limitada com relação à foto original, que muitos artistas usam como construção estética para suas representações, se valendo de todo tipo de imagem fornecida pela técnica. Nesse caso, a pintura passa a ser matriz e poderá ser revelada na tela serigráfica infinitas vezes e ser aliada ao uso de novos recortes, e acréscimos na imagem proveniente dessa pintura. Além da pintura como matriz, a própria tela é a matriz revelada do fragmento retirado dessa pintura, pois, matriz em serigrafia é a própria tela revelada, que se constitui de um *nylon*[70] esticado em um chassi de madeira.

[69] A noção de palimpsesto foi referência para o Livro surgido do Livro Terças Vermelhas, capítulo 2, item 2.6 – Um livro surge no livro

[70] Originalmente, ao invés de *nylon*, usava se a seda, "daí o nome serigrafia, pois ***serica***, em latim, significa *seda*. A origem etimológica transparece inclusive na denominação utilizada em inglês para essa técnica: *silk screen*, que se traduz ao pé da letra como tela de seda. Posteriormente em substituição à seda, passaram a ser utilizados organdi, poliéster, nylon e outros sintéticos, e também metal." (COSTELLA, 2006, p.112).



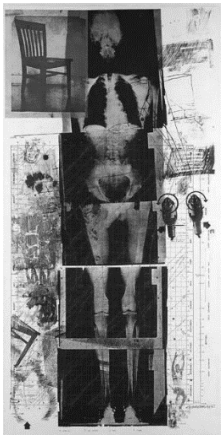


Figura 171 - *Mirthday Man*, Robert Rauschenberg, pintura, 1997. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artist/robert-rauschenberg/>
Figura 172 - Robert Rauschenberg, serigrafia. Disponível em: <http://mydailyoffice.blogspot.com.br/>

A exemplo dos trabalhos de Robert Rauschenberg, nos livros *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant*, usei serigrafia, algumas telas foram reveladas a partir de desenhos e em outras a partir de páginas dos fazines, colagens, desenhos, dentre outros. Digitalizei as páginas dos fanzines, criei interferências, e depois passei para imagem em preto e branco, em seguida as imprimi em papel vegetal para ser revelada em serigrafia ou desenhei as imagens das composições das páginas em nanquim sobre papel vegetal (a exemplo das figuras 175, 176 e 178).

Usei essas telas para imprimir sobre outras colagens e imagens de outras impressões, criando uma espécie de colagem com as impressões, pois, ao invés de colar como feito inicialmente, imprimi sobre as colagens. Para Cadôr:

> Quando Robert Hauschenberg utilizou na década de 1950 uma imagem fotográfica em sua pintura, ele transformou a maneira de se fazer arte, que passou de uma forma de produção (combinação, *assemblage*) a uma técnica de reprodução (serigrafia e transferência). Por meio de procedimentos como confisco, citação, reprodução parcial, acumulação, repetição de imagens existentes, copiadas dos meios de comunicação ou até mesmo de uma obra para outra, Rauschenberg promoveu "a mudança mais radical no conteúdo da arte, de natureza para cultura. (STEINBERG, 2008, P.43, Apud CADÔR, 2016, p.525).

A "retrofotografia", uma foto de outra foto, nos anos de 1970 (CADÔR, 2016), é uma forma de apropriação da imagem que também marca os rumos da imagem impressa que começa a ser reproduzida de forma eficiente e ágil. Na contemporaneidade, os recentes procedimentos digitais, como escaneamento, manipulação de imagens fotográficas dão continuidade as formas de montagem e criação de colagens, surgindo, assim, novas linguagens e novas formas de apropriação da imagem a partir do digital.

No universo digital as cópias e a matriz podem sofrer interferências sem danificar o original, nos métodos manuais as alterações nas cópias tendem a ser definitivas. Em alguns momentos pude testar essas mudanças tecnológicas, deixando o arquivo original salvo com outro nome, ou criando camadas onde o original permanecesse, caso houvesse "arrependimento", ou quisesse recomeçar o processo. Mesmo com a segurança de ter arquivado todas as etapas do processo, não descartei os procedimentos manuais em função das descobertas vindas dos procedimentos manuais. Ambos são procedimentos diferentes um do outro, que me fornecem diferentes linguagens e que podem se complementar, sabendo-se que os erros em procedimentos artesanais podem se manifestar como elementos significativos para os resultados.

No meio digital, as matrizes (arquivos) podem ser revisitadas dias ou anos depois, podem ser reutilizadas com novas interferências, semelhante aos procedimentos em matriz perdida[71] que durante a tiragem das cópias vai modificando a matriz com novas intervenções e imprimindo diferentes cores sobre as impressões anteriores. No meio digital, qualquer alteração pode ser arquivada para que não se perca o caminho das modificações no original, criando assim, uma narrativa das modificações

Uma imagem produzida para realização de uma obra específica pode ser deslocada de sua origem para mudar sua significação. A apropriação de objetos do cotidiano, a desmistificação da obra de arte engatilhado a partir das ideias de Duchamp é atualmente ampliado pelo campo da gravura (MORO, 2008), em que os objetos, as imagens são deslocadas desencadeando outras percepções e ampliando essas percepções sobre as coisas do cotidiano e sobre o conceito de arte.

Na gravura, uma imagem produzida para realização de uma obra específica pode ser deslocada de sua origem para mudar sua significação, isso pode ocorrer tanto no meio digital como no meio tradicional da gravura. A serigrafia apresenta possibilidades infinitas desses deslocamentos, sabendo-se que se uma determinada imagem for revelada na tela, esta pode percorrer vários espaços de manifestação, seja por sobreposição em outras impressões, colagens, desenhos, etc. ou por diferentes suportes de impressão.

Palimpsesto é uma expressão forte nas formas de reprodução em serigrafia, litogravura e calcogravura[72] por ser técnicas que deixam rastros. Os "fantasmas", nas telas de serigrafia, evocam esta noção, pois quando limpo as telas depois de usá-las, a imagem continua aparecendo rarefeita, sendo até mesmo possível identifica-la. Os rastros deixados vão dando uma ideia de sobreposição de tempo e espaço. (MORO, 2008). Para Amir Brito Cadôr (2016), os palimpsestos

[71] Trago discussão sobre processo de matriz perdida no capítulo 6, item 6.1 - O cobre perdido.
[72] No capítulo 6 abordo com mais detalhes sobre técnicas de gravura em metal

são “imagens de segunda mão”, onde alterações como recortes, reposicionamentos, recombinações são elementos de apropriação.

Pode se ver simultaneamente o que foi impresso na primeira mão e as interferências são visíveis. Na sua origem o palimpsesto carrega a sobreposição de tempos e informações diferentes, os registros no pergaminho são apagados, e o suporte de couro de animal é reaproveitado para receber novas informações, porém as informações anteriores deixam fantasmas, como quando apagamos nossos escritos à lápis nos nossos cadernos escolares, as sobreposições e a sequência de apagar e reescrever cria a estética do palimpsesto. Essa estética, pode ser o propósito do gravador, mas carrega em si elementos que remetem às camadas arqueológicas do tempo. Os “fantasmas” são registros do passado da matriz.

Na matriz de metal, quando aplico sucessivas interferências deixo sobrepostos os pensamentos e rastros do que veio anteriormente, mesmo que a minha intenção seja trabalhar nela como uma matriz perdida, que se aproxima de registros do processo. Uma parte do processo se sobrepõe a outra e assim por diante, contudo as interferências sobrepostas no metal costumam ser intencionais e na matriz como palimpsesto, os rastros são resquícios de uma gravação anterior mesmo que não seja intencional.

4.2 – Os livros

> ***Prosa e poesia***
> *Em um velho livro todas as páginas são iguais.*
> *Ao escrever o texto, o escritor seguiu somente as leis sequenciais da linguagem, que não são as leis*
> *sequenciais do livro.*
> *As palavras podem ser diferentes em cada página;*
> *mas cada página é, desse modo, idêntica a todas que a*
> *precedem e todas as seguintes.*
> *Na nova arte cada página é diferente; cada página é um elemento individual de uma estrutura (o livro) que tem uma função particular a cumprir.*
> (CARRION, 2011, p. 16).

Nos livros *Misturada, Juntamentos* e *Transplant* (Figuras 153 a 155), as páginas são pensadas independente umas das outras. Em cada página, aberta ou fechado, o palimpsesto ocorre principalmente pela sobreposição de impressões, foram utilizadas matrizes de serigrafia e o papel

que recebeu a impressão, em alguns momentos já estava com colagens de impressão vindas de revistas e jornais[73]. Aqui essa ideia do palimpsesto ocorre em impressões sobre impressões, assim uma impressão vai resolvendo o problema estético e narrativo da outra e ao mesmo tempo criando sua narrativa do processo.

Foram livros que me pediram muito tempo: tempo para colecionar e para separar imagens, tempo para refletir sobre elas e juntá-las ou misturá-las.

Depois as impressões entraram para que amalgamassem as ideias contidas nas colagens e sobreposições de imagens. As colagens inspiraram novas imagens para serigrafia, para carimbos e estênceis. Os fanzines proporcionaram imagens de suas páginas e assim os livros foram se construindo, juntos. Houve momentos em que desloquei páginas prontas de um livro para outro, como em álbuns de fotografias que mudo as posições das fotos de acordo com meus interesses afetivos.

Paiva (2010) assim define o livro de artista:

> livro de artista – dos anos de 1960 em diante a categoria livro de artista inclui o livro objeto e o *livre-jeu*. Trata de um produto artesanal da arte contemporânea. É construído a partir de um modelo de suporte conhecido, o livro protótipo, ao qual reverencia, ora faz contraposição, enaltece, ora experimenta possibilidades de *crise*. Tudo até alcançar o estatuto da escultura, forma, objeto, lúdica ou sensorial, revendo a condição formal, clichê e linear do livro. Pode aparecer em tiragem limitada, única ou, menos usual, seriado. Artesanal por vocação, se aplica alguma tecnologia é sempre a serviço da inventividade. (...) valoriza fusão de artes e técnicas: a escolha do suporte de leitura, acabamentos e efeitos especiais, engenharia do papel, colagens, montagens, costuras, mesclas de pintura, escultura, desenho, fotografia, serigrafia. (...) Criando a sensação do *ao vivo, da primeira vez do Alquímico*, reúne tradição e novidade em escrita para a apreciação, nunca para descarte. *Filho* de inteligência e teste de conhecimentos sistemáticos. Espetacular no efeito de fazer sonhar e apresentar o livro que atrai afeição. (PAIVA, 2010, p.85-86).

Nos livros de artista aqui tratados, busco refletir sobre experimentações, sobre olhar para o que foi descartado e sobre "fusões", sem considerar delimitações técnicas e preocupações com o "primor" da apresentação, pois, em nenhum momento me senti comprometida com certezas e com finalizações e acabamentos "impecáveis". Não os vejo como pesquisa experimental acabada, mas como livros abertos à mais experimentações e desdobramentos.

[73] Isso ocorre nos fanzines também, principalmente nos *Zinesthesis Corpo, Ikú e Tigre* (capítulo 8).

4.2.1 – Livro *Misturada*

Figura 173 - Livro *Misturada*. Capa e páginas internas (35cm x 56cm x 3cm), técnica mista (serigrafia, colagem e pintura) 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

Misturada, esta palavra me remete a regras alimentares que conheci quando criança. Determinados alimentos não podiam ser ingeridos juntos ou um em seguida do outro para não haver uma "misturada de comida na barriga" e "fazer mal". Os pais e tios sempre falavam frases repressoras para as crianças: "se comer manga não pode tomar leite", "não coma melancia após o almoço", frases amedrontadoras vinham em seguida: "se comer isso agora, vai entortar a cara, tem que esperar a digestão do almoço passar". Como a maioria das crianças são transgressoras, eu sempre dei um jeitinho de burlar essas regras.

A palavra misturada está mais no sentido de transgressão, no sentido de colocar juntas coisas que segundo as regras não poderiam estar juntas, ou seja, fazer uma mistura de vários ingredientes que não se combinam para arriscar e ver o que acontece.

Nesse livro me preocupei em fazer algo como uma brincadeira, nele uma menina com uma cobra vaguei em suas páginas, são várias impressões dessa mesma menina por todo livro, onde algumas imagens foram repetidas ou sobrepostas. Revelei várias telas, ou seja, matrizes com desenhos da menina, uma espécie de personagem da história do livro (Figura 173). Ouso chamar a própria imagem revelada como matriz, pois esse desenho ou fotografia que costumo imprimir em acetato ou papel vegetal, sempre em preto e branco, para ser revelado poderá ser a matriz se necessito de limpar a tela para outros trabalhos. Esse desenho permanecerá guardado para ser revelado novamente a qualquer momento. Isso ocorre, também, com uma imagem

fotografia convertida em pontos (preto e branco) e impressa no papel vegetal, que, se revelada em uma matriz de serigrafia, também passa a ser matriz da matriz de serigrafia.

Com esses desenhos pude imprimir em variadas cores sobre folhas de papeis com gramatura acima de 180 e com média de 70 cm de largura por mais ou menos 56 cm de altura. Dos papeis (de diferentes cores) dobrados[74] surgiram as folhas, como se eu fosse preparar para criar os cadernos, porém, decidi não costurar esses cadernos, deixando as folhas dobradas, mas soltas, para que pudessem ser remanejadas de diferentes formas. (Figura 173).

Quando elaborei os fanzines, fiz algo semelhante, os originais são folhas dobradas ao meio, enumeradas e soltas, para facilitar os procedimentos de cópias. (Figuras 156 e 157). As cópias das páginas prontas eram grampeadas juntamente com as capas. Senti que daria para repensar esse formato nos livros grandes, que são como zines de maior dimensão. Neles, não enumerei páginas e não me preocupei com a ordem, apenas usei uma capa de papelão coberta com um tecido de algodão para proteger o conteúdo do livro.

Na capa colei imagens de papel sobre o tecido e sobrepus impressões de serigrafia, as imagens da menina aparecem como brincadeira que envolve pontos e linhas, por isso procurei usar tecidos de bolinhas na capa e contracapa, e explorar imagens de pontos em todo trajeto das "páginas". (Figura 173).

A serigrafia traz resultados imediatos, e remete à publicidade, por isso foi amplamente usada pelos artistas da *Pop Art*, movimento que se inicia no começo da década de 1960, que se caracterizava por mostrar temas banais urbanos nos Estados Unidos, onde surge (ARCHER, 2001). Artistas da *Pop Art* como Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Robert Rauschenberg são artistas que imprimiram suas artes em técnica de serigrafia, este último se valeu de recortes de fotografia e imagens de publicidade, que repercute até os dias de hoje nas obras dos artistas contemporâneos. Segundo Ricardo Resende:

> A serigrafia, a mais nova forma de impressão, foi aceita na família da xilo, metal e lito muito recentemente. A sua origem ´é ainda obscura, podendo ser identificada antiga técnica do *stencil*, desenvolvido por chineses e japoneses entre 500 e 1500 a.C, quando eles transferiam imagens para tecidos com pigmentos naturais. A técnica começou a se popularizar entre 1930 e 1940 e tem como características a precisão na mancha impressa e cores chapadas, atendendo à visualidade do movimento, baseada principalmente nos meios de propaganda da comunicação de massa. Como disse o historiador Tadeu Chiarelli, "a fotografia, o *off-set* e seus derivados" são apropriados pelos artistas

[74] Haslan (2007, P. 220) descreve a dobra das folhas em acabamento de um livro tradicional: "As folhas impressas devem ser dobradas de acordo com a imposição das páginas e transformadas em cadernos. Quando dobrada à mão, uma única dobra é usada para vincar a folha; a máquina dobradeira encarrega-se da mesma tarefa mais rapidamente. As dobras devem ser feitas com precisão, uma vez que qualquer erro de registro nesse estágio não poderá ser corrigido posteriormente. Esse processo é chamado de "dobra pelo impresso", pois a relação básica se dá entre dobra e impresso, em vez da borda da folha".

> por sua "lógica objetiva da publicidade (a única arte possível para a sociedade atual) e para tanto" os artistas "se valem dessas modalidades, rivalizando com os produtos feitos para a massa." São esses artistas que vão introduzir a fotografia na serigrafia, que naquele momento, já tinha se tornado mais familiar, deixando de ser um simples processo de reprodução para se tornar um meio de expressão. Suas qualidades e facilidades técnicas permitiram um resultado despersonalizado e a velocidade necessária para a proliferação e circulação das imagens visuais geradas dentro daquele universo cultural. (RESENDE, 2000, p.237)

Com o uso de serigrafia, pude repetir a imagens em papeis coloridos, sobre pintura a óleo no papel, além de "misturar" colagens, estêncil, carimbos, recortes de letras, experimentos com monotipias e recortes de estudos de desenhos para a própria serigrafia.

Mantive preocupação em desenvolver estética próxima das que vejo nos muros da cidade com intervenções artísticas sobrepostas. Diversos artistas se manifestam reproduzindo estêncil, imprimindo em serigrafia, colando papeis, *posters*, adesivos e desenhando com pincel e tinta, dentre muitas outras formas de expressão. Com o passar do tempo vão aparecendo essas sobreposições e isso ocorre naturalmente, pois o artista da arte urbana conta com o perecimento de sua obra e com todas as interferências vindas da própria rua. Na arte urbana a sobreposições não é uma forma de agressão, é mais um componente que contribui com a formação daquela estética que é dinâmica como a própria cidade, a obra de cada artista faz parte de um conjunto maior nas cidades, a obra existe no contexto das cidades e de todas as manifestações vindas dela.

Além das imagens coladas e impressas, palavras ou frases retiradas de revistas, eu compus uma história sem pé nem cabeça, pois não existe ordem para que a narrativa aconteça, a história vai ocorrer de acordo com a ordem que coloco as páginas, ou separadas de forma independente umas das outras. Livros são, tradicionalmente, reconhecidos como lugar que conta histórias, reais ou fictícias, e quando descontextualizado de sua função originária, libera outros vetores e intensidades para a razão de sua própria existência.

Voltando aos desencadeamentos provocados por Duchamp, quando o livro perde essa única função, de ser suporte para o texto (qualquer texto) frestas surgem e experiências inéditas evocam simultaneamente outras formas narrativas, isso seria o livro de artista que procuro, com narrativas que acontecem a partir do observador e do livro em seu todo. Sobre a narrativa contida no livro de artista, ou livro-objeto, Derdyk afirma que:

> (...). Quando se trata de livro-objeto e suas modalidades, mais do que o assunto ou o tema da história a ser contada, o foco poético se fixa justamente no modo de narrar, que acontece tanto pelas articulações inéditas entre a palavra e a imagem quanto pela sua materialidade, a sequência das páginas, sua estrutura formal. E dessas conjugações entre a forma sintática do livro e sua estrutura

> formal. E dessas conjugações entre tempo e espaço, entre forma e conteúdo, entre significante e significado, nascem as narrativas. (DERDYK, 2012, p.167).

No percurso de jogar com as imagens e ver narrativas, descobri uma forma de contar histórias para mim mesma. As articulações de imagens, palavras e folhas soltas, em uma encadernação sem elos, me impulsionaram a escrever histórias "descabeçadas" sobre as páginas do livro *Misturada*:

> ***Misturada***
>
> *Na capa de um livro tem um homem negro com suas bolinhas culturais e uma menina com bolinhas ornamentais.*
>
> *O homem todo pintado sai de cena e deixa infinitos círculos, pontos pregados na cobra de brinquedo que a menina carrega.*
>
> *A menina imagina muitas cobras e transita repetitivamente sobre o livro para exibi-la para super-heróis sem importância.*
>
> *São sonhos*
>
> *A baleia recortada aparece para quem sonha alto, e um gato manhoso pensa que é um peixe no aquário, ele perdeu a noção das dimensões, ou nunca teve!*
>
> *Uma menina floral e seu cão, duplicada pela experiencia da monotipia está do lado da menina power com turbante. E na página seguinte, êpa! tem um macaco do B de barulho, ele faz careta e logo aparece um gorila.*
>
> *Outra menina floral, ela chegou pintada e impressa da máquina de offset. Foi quando resolvi imprimir novamente a menina da cobra.*
>
> *O Pedro também veio para o livro!*
>
> *Ele gostou de ver um coelho e dois cachorros, me olhou e viu as ilusões perdidas impressas no meu sorriso.*
>
> *O gorila colocou a língua para fora e o mico nem ligou. Eu tive medo.*
>
> *Borboletas e cobras continuam a se reproduzir e a menina meduza ama tudo isso.*
>
> *Deixo a minha mão impressa e finalmente a lua fica cheia. O Pedro tem medo de virar lobisomem. A menina meduza olha pra cima e vê anjos terríveis descendo. Ela não tem medo!*

4.2.2 – Livro *Juntamentos*

Figura 174 - Livro *Juntamentos*. Capa e páginas internas (35cm x 56cm x 3cm), técnica mista (serigrafia, ponta seca, colagem e pintura) 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

No livro *Juntamentos* (Figura 174), a capa de tecido, *poá*, em azul e branco tem estética próxima ao que se considera popularmente infantil. Segui a mesma estrutura dos livros *Misturada* e *Transplant*. A narrativa é de um bebê chamado Miguel que nasce na virada do ano de 2015 (recorte de jornal), e que se juntou aos recortes de revistas, fotocópias de gravuras do Goya, estêncil e a pintura a óleo sobre o papel:

> ***Juntamentos***
>
> *Connection! o Miguel nasce e olha uma mão apontada para uma aranha –*
>
> *Entre marcas e películas um anão do Goya serve um bicho assado qualquer!*
>
> *No! Uma idosa sentada em um pedestal, ela é um vaso de samambaias.*
>
> *O urso de olhos azuis vem sugar da cabeça da menina as minhocas do cérebro.*
>
> *Uma guerra sem risco de dor e amor. Outro tipo de Guerra fria.*
>
> *Qual é seu DNA?*
>
> *Qual é a sua MATRIZ?*
>
> *Novamente o Miguel aparece, agora no útero dissecado e hemorrágico. A menina do urso sente os lações do incomodo. O consolo são tigres que aparecem e a distraem.*
>
> *Zé, tune for max!*
>
> *Entre marcas e matrizes, Connection!*
>
> *Bichos. Chegamos à floresta. No espaço sideral. Tem camaleões. Vários.*
>
> *Lá o Miguel criou aberturas que se imprimem. Criou sombras impressas onde picassos e Goyas se conectam.*

Usei desenhos sobre impressão em ponta seca, colagem com restos de papeis que limparam matrizes de metal, carimbos de animais feitos de recortes de EVA (espuma vinílica acetinada) colados em pedaços de compensados.

Durante a pesquisa, frequentei várias papelarias pequenas, comuns nos bairros da cidade de Goiânia, e me deparei com uma diversidade de *kits* contendo variedades de temas e formas de EVA já recortados industrialmente, então utilizei alguns desses materiais nos carimbos. E experimentei recombinar diferentes formas em um único carimbo.

Nessas mesmas papelarias encontrei carimbos tradicionais escolares que também utilizei nas experimentações, sobrepondo, recombinando e multiplicando.

E nos *"juntamentos"* das ideias e desenhos do processo do livro, fiz desenhos em nanquim para serem reproduzidos em serigrafia e ponta seca, gerou-se novos projetos e percepções. (Figuras 175 e 176).

Figuras 175 e 176. - Livro *Juntamentos*. Desenhos a partir das páginas iniciais, nanquim sobre papel vegetal (35cm x 56cm), 2014 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Algumas telas de serigrafia não deram certo, a revelação resultou em imagens mal resolvidas, faltando partes, mas que funcionaram no contexto do livro. (Figura 174).

4.2.3 - Livro *Transplant*

Figura 177 - Livro *Transplant*. Capa e páginas internas (41cm x 59cm x 3cm), técnica mista (aquarela, impressões com serigrafia, ponta seca, carimbos e marcas de gado) 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

A capacidade de perceber o sensível é uma capacidade complexa ligada aos órgãos do corpo. Há articulações que relacionam elementos externos, compostos de matéria e forma e partes do corpo, esses elementos afetam sensivelmente quem recebe e o modificam, assim, "Aristóteles (385-322 a. C.), diz que percebemos os "sensíveis" pelos sentidos". A percepção sensível ou sensação (em grego, *aísthesis*) é um modo de contato e de conhecimento da realidade por meio dos cinco sentidos: visão: audição, olfato, paladar e tato. (SAES, 2010, p.11).

O livro *Transplant* (Figura 177) foi desenvolvido como um corpo humano, com órgãos sensíveis, afetados pela materialidade do corpo livro. Busquei traduzir a minha relação física com o livro e criar uniões maiores entre os *Zinesthesis* (fanzines poéticos) e o próprio livro *Transplant*, uma poética sobre o "sentir", estendida até outros formatos de livros, pois, os fanzines me mostraram o seu lado livro de artista quando me possibilitaram sua construção com interferências e articulações entre as páginas.

"Um livro é um volume no espaço." (CARRION, 2011, p. 29). Se é volume, porque não ser um corpo no espaço? O livro tradicional em formato *códex* sempre foi objeto tridimensional, e a nossa relação com esse livro que o confiou o ofício de suporte de ideias e palavras. O livro de artista extrapola em si o objeto e o suporte. Sendo corpo, sua vida depende de uma "alma" para existir. Essa "alma", que não podemos ver, recebe as sensações para o corpo, busca a experiência, sendo afetada pelo universo externo a ele.

A proteção (ou capa) de linho vermelha de *Transplant* foi a minha forma de começar com a ideia de vida e "alma", o sangue corre se a "alma" estiver ali, nada se separa, eles funcionam como conjunto interdependente. Os papeis manchados com tinta aquarela recebem impressão de

ponta seca e depois carimbos. O marco zero é a marca do meu pai, o zero é o coração. Experimentei o uso de marcas de gado que meu pai me deixou de herança, mas de um outro jeito: a impressão como resultado de entitamento e não do fogo, como em um carimbo comum. (Figura 178).

Figura 178 - Livro *Transplant*. Páginas internas (41cm x 59cm), técnica mista (aquarela, impressões com serigrafia, ponta seca, carimbos e marcas de gado) 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 179 - Livro *Transplant*. Páginas internas (41cm x 59cm), técnica mista (impressões com uso de acetato recortado sobre papel furado, impressão com fios de cobre e ponta seca) 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

As minhas primeiras experiências com serigrafia, durante a pesquisa, foram feitas para esse trabalho, quando, imagens dos fanzines foram ampliadas (em preto e branco), copiadas no papel vegetal e depois revelada na tela de serigrafia. Sendo impressa nas páginas de *Transplant*.

Ao mesmo tempo, desenhei uma série de órgãos humanos, todos com acetato recortado e ofendidos em ponta seca e imprimi juntamente a fios de cobre. (Figura 179).

Carimbos escolares com imagens do corpo humano e algumas formas de esqueletos e parte do corpo humano feitos com EVA (encontrados em papelarias - geralmente cortados a laser) colados sobre compensado de madeira. (Figura 178). Algumas poucas colagens foram feitas.

4.3 – Livro de artista: espaço de misturas caóticas

> *O livro tal como o reconhecemos hoje em sua forma, função e realidade tecnológica, sinaliza um outro território poético quando se pensa nele como suporte experimental.*
> *As possibilidades formais que se entreabem a partir da investigação do livro como objeto poético desenham um arco extenso de experimentações, congregando o conhecimento artesanal aos processos industriais, potencializando a mixagem de várias linguagens e modalidades de registros visuais e literários, multiplicando a descoberta de estruturas narrativas dadas pelos entrelaçamentos inusitados entre as palavras e as imagens.*[75] Edith Derdyk

No "espaço sideral" a distância faz tudo parecer harmonioso, as aproximações mostram desarrumação, irregularidades dos elementos constituintes desse espaço. O universo só se forma se antes disso houver o caos.

Caos seria uma boa palavra para definir o processo criativo apontado aqui. Vejo que normalmente os processos são caóticos e os resultados não, mas aqui não existe resultado definido. Como não penso em finalizações o caos continua sendo espacial, urbano, mental e de mistura de ideias.

Desde as primeiras colagens, procuro esse caos, às vezes impedido pela minha formação em artes, pela formação do desenho que já me foi castradora. As colagens são elementos de libertação, eu colo, agencio, junto e misturo com a liberdade de fazer de qualquer jeito para ver o que acontece depois. Delas surgem desenhos que são mais livres, menos determinados pelos academicismos.

Livros *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* me remetem a liberdade e a estética da arte urbana (*street art*): grafite, posters, estêncil, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, desenho à mão livre com tinta spray ou pincel. Na arte urbana há infinitas sobreposições, as páginas dos livros me remetem as estas sobreposições de expressões de variados artistas, onde uma colagem na parede está descascando, vem outro artista e se manifesta com a tinta spray, e os espaços vão se completando como o caos e quando você olha tem a impressão que tudo aquilo faz uma composição única. Intencional.

---

[75] Texto retirado da seleção sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).

Longe de ser um produto acabado, os livros estão abertos para serem modificados, para sofrerem as agressões postas pelo tempo e pelas mãos, Nicolas Bourriaud (2009), afirma que a obra de arte contemporânea não se coloca como término do "processo criativo", mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se os produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes. (BOURRIAUD, 2009, p.16).

Efêmero, "limitado" pelos infortúnios da rua, degradado pelo tempo, assim é o processo criativo, que não se finda, está sujeito às intempéries, se ajusta ao caos, criando assim, um dinamismo estético. Livros de artistas que se dão aos experimentos são espaços "expostos aos desastres naturais".

CAPÍTULO 5 - LIVRO DAS COBRAS GRAVADAS

Oxumarê transforma-se em cobra para escapar de Xangô

(...) Oxumarê ficou desesperado e tentou fugir,
Mas todas as saídas estavam trancadas
Xangô tentava tomar Oxumarê nos braços
e Oxumarê escapava, correndo de um canto para outro.
Não vendo como se livrar, Oxumarê pediu ajuda a Olorum
e Olorum ouviu sua súplica.
No momento que Xangô imobilizava Oxumarê,
Oxumarê foi transformado numa cobra,
que Xangô largou com nojo e medo.
A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos.
Havia uma pequena fresta entre a porta e o chão da sala
e por ali escapou a cobra,
Foi por ali que escapou Oxumarê. (...).
Mitologia dos Orixás, Reginaldo Prandi, 2001

As cobras[76], com seus mistérios, suas formas aparentemente simples surpreendem: na forma de um orixá *arco-íris*[77], na mente que se assemelha a um ninho de cobras de um homem[78], numa cobra que come seu próprio rabo, o Oróboro[79], em uma igreja construída sobre uma cobra, no menino que faz da cobra viva seu brinquedo, na notícia de um roubo de cobras no Jardim zoológico de Goiânia, em um serpentário que mora do meu lado ou em uma cascavel que ronda minha casa. A cobra é escândalo por ser tão duvidosa, por sua fama de traiçoeira e por só os especialistas terem certo quem é quem, venenosas ou não. Seria fácil se todas as cobras do mundo possuíssem veneno, teríamos respeito por todas, nenhuma criança devoraria seus corpos em brincadeira. Permaneceríamos intactos diante de uma. Jean Chevalier (2009) em seu *Dicionário de símbolos* atribui o fato das serpentes serem escandalosas à sua forma simples e assim as define:

> A serpente – tanto quanto o homem, mas **contrariamente** a ele – distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será precioso situar essa criatura fria, sem patas, sem pelos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivais*. Nesse sentido, também, há algo do serpentino homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle. Um psicanalista (JUNH, 237) diz que a serpente é um

[76] Encontraremos diferentes nomes relativos às cobras como víboras e serpentes. No Brasil é mais comum a palavra cobra.
[77] *Oxumarê* na mitologia dos orixás é um deus que representa o arco-íris (PRANDI, 2001).
[78] Referência a Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013).
[79] Forma um circuferencia que sugere o próprio Deus, a autofecundação, a sexualidade e o infinito. (CHEVALIER, 2009).

> vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso. E, no entanto, não há nada mais comum, nada mais simples do que uma serpente. Mas sem dúvida não há nada mais escandaloso para o espírito em virtude dessa simplicidade. (CHEVALIER, 2009, p.816).

A narrativa do *Livro das cobras gravadas* começa pelas histórias sobre cobras que eu ouvia na região onde nasci, uma cidade pequena que se confundia com a zona rural. Lá elas nos rondavam, o medo também. (Figura 180).

Figura 180 - *Livro das cobras gravadas*. Capa: Serigrafia sobre tecido de algodão e colagem com ecdise de cobra cascavel (71 cm x 31 cm x 3cm), 2014 a 2017. Encadernação: Sérgio Ferreira. Fotografia: Fábio Almeida.

5.1 – Histórias de cobras

Sempre fui muito curiosa com relação ao poder desses animais, eu adorava ouvir as histórias. Desde as mais malucas como aquelas onde cobras roubavam o leite das mães de bebês recém-nascidos até histórias reais de sucuris que engoliam bezerros, dentre outros animais, inclui humanos.

As venenosas não comiam gente, mas “ofendiam” com seus venenos. Era comum saber de mortes provenientes dessa relação mal resolvida entre humanos e cobras. Olhando para trás, penso que a maioria das histórias tidas como verdadeiras eram exageros para causar medo às crianças.

Meu pai contava que, nas fazendas, quando nascia um bebê, cobras entravam nas casas sorrateiramente, sugavam o leite no peito da mãe enquanto dormiam. Para que o bebê não chorasse, a cobra colocava a ponta do rabo na boca da criança para enganá-la. Todo dia, ela voltava para roubar o leite destinado ao recém-nascido. Sempre que um bebê não engordava, suspeitavam da existência dessas cobras nas redondezas da casa onde estava a mãe e o bebê.

Minha mãe que também tinha muito respeito pelas cobras, mostrou uma foto para o meu irmão pequeno e advertiu-lhe sobre os perigos. Caso ele visse uma cobra não deveria tocar porque não era brinquedo, foi assim que ele entendeu como era a cara do perigo, e o reconheceu quando se viu de frente para uma cascavel. Eu cresci achando incrível como uma criança pequena poderia associar aquela imagem da foto com o animal verdadeiro, mais engraçado é que repeti as lições da minha mãe, mostrando imagens de cobras para meu filho, pois havia notícias de cobras na região onde moro. Coincidência ou não, naquela época, ele encontrou um filhote de cascavel na dispensa da vizinha e não a tocou.

Um colega de trabalho, professor, biólogo e pesquisador na área de herpetologia me disse que mesmo o veneno de uma cascavel filhote é capaz de matar um boi. Concluindo, esse medo vai me acompanhar e por causa dessas histórias comecei a desenvolver o *Livro das cobras gravadas*.

5.2 – O atlas das cobras

Pesquisei imagens de crianças com cobras na internet. Vi que é comum, em noticiários de alguns países asiáticos encontrar fotos de crianças brincando com jiboias. Essas cobras são constritoras, não envenenam, matam suas pequenas presas por sufocamento. Com musculatura forte, elas enroscam no corpo do animal, comprimindo-o até sua morte por asfixia. Em seguida, a presa é engolida inteira que, dependendo do seu tamanho, pode demorar até seis dias para ser digerido completamente.

Selecionei várias fotos que encontrei durante a pesquisa na internet, mas uma delas me intrigou: uma foto antiga de uma menina com uma cobra pendurada no pescoço. (Figura 181 e 182). Para mim, essa menina de olhar penetrante, até aterrorizante se confunde com uma espécie de “Gioconda” ou “Alice". Busquei a procedência da foto várias vezes, mas não consegui descobrir de onde ela veio, apenas o endereço da postagem.

Figura 181 – Menina com cobra, fotografia antiga (sem data). Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/249668373063765907/>
Figura 182 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil e colagem com fotocópias (71 cm x 31 cm), 2014 a 2017. Fotografia: Simone Simões.

Aquela imagem me capturou, passei toda pesquisa do *Livro das cobras gravadas* experimentando possibilidades de impressão para ela: Salvei o arquivo da foto e fiz impressões a laser em preto e branco e colorida, dessa imagem, fiz fotocópias ampliadas. Depois da imagem ampliada, fiz um estêncil. Desenhei a menina numa lâmina de cobre, matriz de metal, usando técnica de ponta seca, gravei partes da imagem usando técnica de água-forte e água-tinta. Do resultado das impressões a partir das matrizes de cobre, ampliei novamente a imagem e vi outras possibilidades para a serigrafia. Foi um vai e vem de experimentações com diferentes técnicas de reprodução da imagem.

Esse processo me remeteu aos painéis do *Atlas Mnemosyne* (1929), onde o historiador da arte Aby Warburg, nos primeiros passos para uma história visual da arte, desenvolveu uma técnica onde "diversas imagens em um mesmo suporte facilitava a comparação, com a vantagem de poder rearranjar ou remover imagens. Depois que as imagens eram colocadas nos painéis, eles eram fotografados, formando 3 séries de aproximadamente 60 painéis." (CADÔR, 2016, p.135). (Figuras 183 e 184).

Figura 183 - *Atlas Mnemosyne*, 1924.
Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/1f/a8/51/1fa8511fc5acd7c30790375e96dfae5c.jg>

Figura 184 - *Atlas Mnemosyne, prancha 39, década de* 1920.
Disponível em: <https://elpais.com/diario/2011/02/13/tendencias/1297551601_740215.html>

Embora Aby Warburg, através do *Atlas Mnemosyne*, tenha investigado sobre problemas relativos à história da arte, e buscasse contrapor uma história da arte estetizante, voltada ao academicismo, herdada de *Vassari*, (DIDI-HUBERMAN, 2013), seu trabalho permeou toda tese, principalmente nas pesquisas de imagens feitas na internet, que não possuem foco na história da arte, mas na construção de um repertório imagético para minha produção artística do *Livro das cobras gravadas*. Interessou-me observar, a partir de Warburg, a possibilidade de colocar lado a lado imagens do mundo todo, de tempos e espaços diferentes, assim, me aproximei desse pensamento por sua proposta de não herarquização das imagens e da não linearidade na apresentação destas, pois assim imagens de espaços e tempos diferentes dialogam, se comparam e se atritam. Imagens que se colocadas lado a lado expõem a diversidade, mas acima de tudo, me mostraram representações de comportamentos semelhantes, nas expressões das crianças, no interesse e encantamento por cobras, na interação entre crianças e animais, e na ludicidade encontrada nessas fotos.

Esse raciocínio me acompanhou, principalmente no que refere aos livros de artista *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* (tratados no capítulo quatro) e aos fanzines (capítulos 6 e 7), onde lido com diferentes tipos de imagens nas colagens e de modalidades em gravura, como num jogo de agenciamentos, sobreposições e comparações.

As páginas dos fanzines e dos livros *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* apresentam propostas de serem abertas, desmembradas da capa e poderem serem expostas em forma de

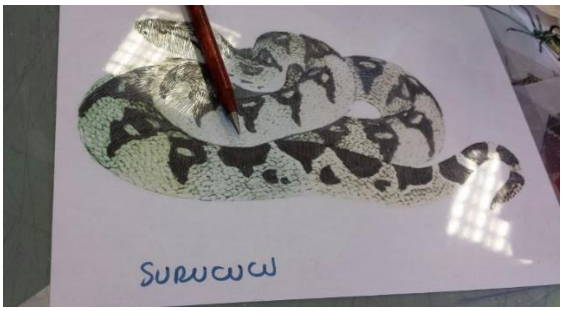
painel, articulados de qualquer jeito e não obedecendo ordem determinada de apresentação. No *Livro das cobras gravadas*, embora eu tenha escolhido o formato de encadernação, isso foi possível nos agenciamentos e nas escolhas das imagens, de diferentes tempos e procedências, durante a pesquisa na internet, contudo, ele permite ser desencadernado e exposto página por página em forma parecida a um painel do *Atlas Mnemosyne.*

Adaptei as imagens vindas desse processo para fazer carimbos e adesivos, uma empreitada em busca de diálogos de uma mesma imagem e diferentes técnicas. Pude concluir que a imagem da menina com sua cobra mudava completamente quando impressa em diferentes técnicas, se transformava a cada deslocamento, e por causa disso ainda estou obcecada por essa imagem, que se assemelha a um fantasma que está sempre voltando para ser refeito pelo meu olhar. Didi-Huberman (2013, p.31), fala dos deslocamentos dos pontos de vista feitos por Warburg que faz dele um "fantasma", onde este o apresenta como um "fogo-fátuo", ou o "*atravessa paredes da história da arte"*. Assim, a menina (Figura 181) aprece e reaparece sobre diferentes pontos, fantasmagórica, deixa leves sombras, quase impossíveis de se definir, como, por exemplo, piscar os olhos sobre um papel branco e ver cores complementares de uma mancha de cores olhada fixamente por quarenta segundos anteriormente. (PEDROSA, 2009).

Refletir sobre esses deslocamentos propostos por Warburg, me fez reordenar meu raciocínio sobre as apresentações das imagens. No *Livro das cobras gravadas* busquei interpretar esses deslocamentos, onde o fantasma Warburg é "algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27).

A imagem fotográfica da menina me causou receio pelo seu mistério, penso que principalmente por aparentar uma foto antiga, que me parecia um pouco fantasmagórica. Quando realizada em serigrafia a sensação de estar vendo uma alma na foto revelada na tela desapareceu na impressão.

Juntamente com as imagens da menina vieram outras imagens que a menina puxou do universo virtual e me ofereceu para que eu pudesse brincar sem ser "ofendida" pelas cobras peçonhentas. Aquela cobra da menina não era tão perigosa para a menina, apenas a menina me oferecia perigo. Então, encontrei fotos de cobras com seus venenos "perigosos" (Figura 185 e 186). Esse livro foi o livro mais "obsessivo" da pesquisa, essa obsessão se ampliou nas composições realizadas pelo conjunto de repetição de uma mesma imagem.



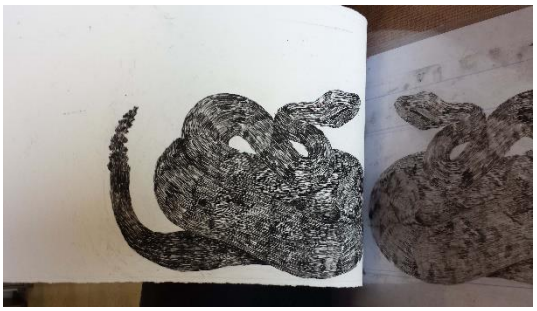


Figura 185 - *Livro das cobras gravadas*. Preparação de uma matriz: desenho em ponta seca sobre acetato com uso de impressão fotográfica de uma cobra, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 186 - *Livro das cobras gravadas*. Impressão em côncavo (ponta seca sobre acetato), 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Quando usei o carimbo da menina repetidas vezes, o conjunto me deu outro sentimento, diferente da imagem carimbada isoladamente. Vi que uma mesma imagem quando repetida várias vezes, lado a lado, recria outras narrativas. Me pareceu um exército de meninas com suas cobras, que são armas inofensivas. Um batalhão carimbado. (Figuras 187 e 188).

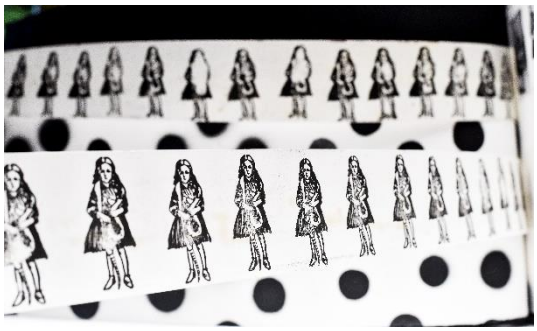
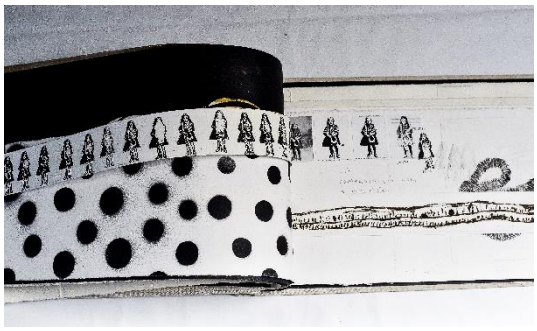



Figura 187 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil e carimbo, 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 188 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil, carimbo, monotipia, adesivos a partir de imagens do processo, 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Outra mudança de comportamento acontece quando a imagem é ampliada na máquina fotocopiadora, quando é impressa a partir da foto e depois ampliada em fotocópia. Ela muda suas dimensões e reforça seu mistério, se reposiciona diante de mim. (Figura 182).

5.3 – O serpentário

Chega dessa pele, é hora de trocar/Por baixo ainda é serpente e devora a cauda/Pra recomeçar.
Serpente, Pitty

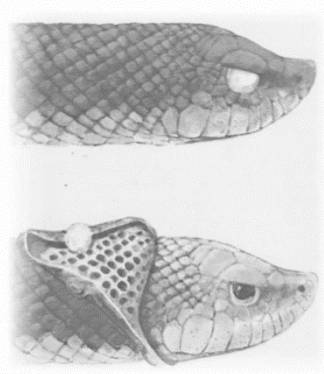
É comum desenharmos cobras nas minhas aulas de ilustração científica, isso se deve pelo fato de que no prédio ao lado das salas de aulas, fica o departamento que abriga um serpentário. Durante essas aulas, os alunos do curso de Biologia da PUC-Goiás, enquanto desenham, vão me oferecendo histórias que envolvem cobras, além de seus conhecimentos científicos sobre esses animais.

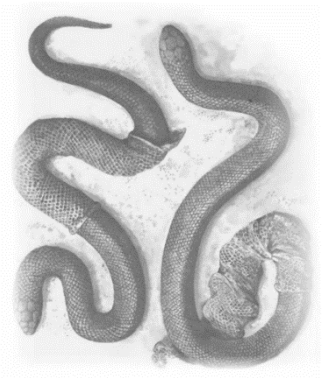
O desenho na ilustração científica, procura representar com máximo de detalhamento características dos "objetos biológicos", para isso estudamos sobre elementos fundamentais do desenho e a cobra é o melhor exemplo para falar de movimento, onde um ponto se desloca em linhas e sólidos são repetições de planos circulares, formando cilindros. As formas, cores e texturas que desenham suas peles são diversas e sedutoras. Encontrei semelhança dessa percepção à descrição de Jean Chevalier (2009):

> Viajando pelo sul da Rep. Dos Camarões, observamos que pigmeus, na sua linguagem de caça, representam a serpente com uma linha no chão. Alguns grafismos da época paleolítica certamente têm a mesma significação. Podemos dizer que eles restauraram a serpente à sua expressão primeira. Ela não passa de uma linha, mas uma linha viva; uma abstração, mas como diz André Viril, uma abstração **encarnada**. A linha não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses. Da linha só enxergamos a sua parte, presente, manifesta. Mas sabemos que ela continua, de um lado e de outro, pelo invisível infinito. O mesmo acontece com a serpente. (CHEVALIER, 2009, p.816).

Há algo da ideia de "primitivo" comumente ligado as cobras, penso que está associado a sua forma aparente simples pelo senso comum e que vista pelos especialistas são animais extremamente complexos em todas as suas características, como pelo comportamento, pela diversidade de espécies no mundo todo, pela anatomia, pela composição dos venenos, pelos desenhos e padrões geométricos de suas peles. Uma peculiaridade de alguns animais, especialmente os répteis, que impressiona os pesquisadores e a mim também, é a ecdise, dentre eles estão as cobras que mudam de pele algumas vezes por ano para se desenvolver e crescer. Em processo de renovação, a pele vai soltando, dando lugar à nova camada que já foi formada.

A pele, muitas vezes, sai por inteiro, só que pelo avesso, começando pela cabeça. (Figuras 189 e 190).





Figuras 189 e 190 - *Serpentes*, John Stidworthv. Ilustração científica que mostra o processo de ecdise em serpentes, 2011. Disponível em: <http://noroestebiologico.blogspot.com.br/2011/05/troca-de-pele-das-serpentes.html>.

Observando o processo de ecdise constatei que a cobra, sendo matriz, reproduz novas matrizes que são as peles, numa espécie de libertação e crescimento e que nessa lógica qualquer ser orgânico será matriz capaz de reproduzir-se. Especialmente animais que se libertam e se transformam com a ecdise, que além dos répteis, são cigarras, grilos, besouros, borboletas e louva deuses, etc., que deixarem suas marcas pelo seu percurso de vida, liberam matrizes em forma de cópias ou reproduções como se fosse um molde de suas formas.

Por isso, depois de observar o processo de ecdise, escolhi algumas dessas peles descartadas pelas cobras para colar nas páginas do *Livro das Cobras Gravadas*. (Figura 191).

Figura 191 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, escrita com lápis 6B e colagem com ecdise de cobra, 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

5.4 - Pensar como um ninho de cobras

Didi-Huberman (2013) Busca nas figuras enigmáticas das cobras para explicar o pensamento de Warburg, que considero como um relato do movimento anacrônico das camadas do tempo.

> (...) Warburg falava de seu estilo como sendo uma "sopa de enigmas" [*Aalsupenstil*]: imaginemos uma massa de corpos serpenteantes, reptilianos, em algum lugar entre as perigosas circunvoluções do Laocoonte – que observam Warburg durante a vida inteira, não menos que as serpentes postas na boca pelos índios que ele também estudou – e a massa informe, sem pé nem cabeça, de um pensamento sempre avesso a "cortar", isto é, a definir para si mesmo um começo e um fim. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

Seguindo o raciocínio de Didi-Huberman (2013), Warburg cria uma rede viva em seu pensamento onde a referência a escultura de mármore (Figura 192) que representa Laocoonte lutando contra serpentes, é uma escultura em movimento, embora seja de um material duro (mármore). Ele compara as percepções de Warburg sobre a escultura ao ritual das serpentes em mishongnovi (Figura 193):

> Percebe-se que a *proximidade entre o humano e o animal* constitui um tema essencial do Laocoonte, bem como do ritual indígena estudado por Warburg: nos dois casos, o homem enfrenta o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos, o homem *enfrenta* o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos, o homem *incorpora* ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor, do instrumento dela – uma espécie de segunda pele: na estátua helênica, as serpentes mostram-se quase como uma "sobremusculatura" dos três personagens, ou suas vísceras por uma espécie de invenção fantasmática do dentro e do fora. No ritual da serpente, o animal é apresentado como uma coisa com que o homem se enfeita e cuja substância se torna capaz – ainda que artificialmente de absorver. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.195/196).

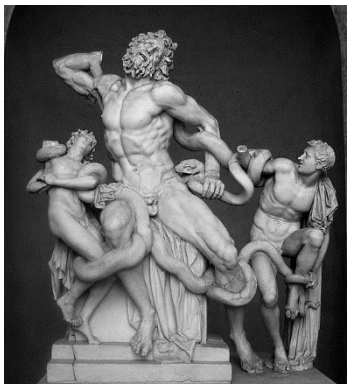


Figura 192 - Anônimo norte-americano, Índio hopi durante o ritual da serpente, 1924. Foto: Instituto Warburg.
Figura 193 - Laocoonte e seus filhos, c. 50 d.C., mármore. Roma: Museu do Vaticano.
Disponível em: <http://www.campanicultural.com.br/2013/08/o-grupo-de-laocoonte-com-os-seus-filhos.html>

No *Livro das cobras gravadas* busco essa ideia de enfrentamento do perigo, embora as imagens de crianças com cobras não representem luta de vida ou morte. Mesmo aterrorizantes, geralmente as imagens de crianças com cobras não venenosas, diferentes das cobras de Laocoonte que representem outra coisa mais próxima de uma luta letal, dando a impressão de uma violenta força vinda das cobras e não de um ataque venenoso que vai causar morte lenta.

O perigo me seduziu pelo mistério representado pelas imagens de representações de cobras que pesquisei. Apareceram lacunas, "espaços de serpenteantes" no meu raciocínio que me remeteram as vestimentas, sendo a cobra uma parte da criança ou que a revestisse o corpo como a própria morte. Como ameaça, causou-me a sensação de que a qualquer momento teria que lutar por aquelas crianças que estavam brincando com as cobras. Olhando para as imagens e me sentindo parte delas, embriagada por tudo que as cobras representam, esperei delas um ataque momentâneo que não deixaria sobreviventes e eu como Laocoonte lutando pelos filhos deveria lutar por aquelas crianças. Nesse estado de quase hipnose, vi as crianças com um pensamento serpenteante, duvidoso, orgânico. Uma mistura de percepções do mundo que não é estático, mas movimento.

5.5 – Sobre as cobras impressas

No *Livro das cobras gravadas* juntei várias imagens e mudas de peles. A capa é abraçada por uma muda de pele de *Crotalos durissus* (nome científico de um tipo cobra cascavel), a paleta de cores do livro fica entre tons terrosos, preto e dourado que são cores encontradas nas ecdises que tive acesso no serpentário da PUC-Goiás. (Figura 180).

Pelo formato da cabeça da cobra que aparece com a menina da foto, e por não parecer venenosa, me fez pensar que esta e outras cobras que aprecem em fotos com crianças se

aproximam com a forma da jiboia, também encontrada no Brasil. Embora, essa espécie não seja venenosa, é o terror dos fazendeiros que criam galinhas, pois elas costumam se alimentar dos pintinhos.

Para representar a menina com a cobra, primeiramente, utilizei a técnica de estêncil, sobrepondo as cores preta e dourada. Depois de imprimir com as matrizes, estas fizeram parte do conjunto de páginas. (Figura 194).

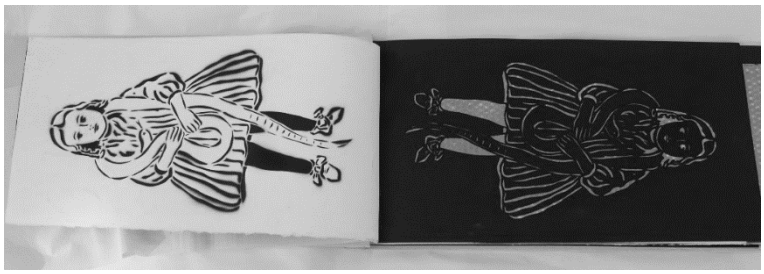


Figura 194 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas, estêncil: impressão e matriz, 2014 a 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Colagens de imagens de diferentes espécies de cobras encontradas no Brasil foram ampliadas em xerox, depois recortadas e coladas nas páginas, e, as vezes misturadas à outras impressões. As provas iniciais, feitas com matrizes de metal da série de livros *Acobreados*[80] (Capítulo 6) entraram como parte da composição, das imagens das impressões foram feitos carimbos e monotipias. Das colagens com as cobras de xerox desenvolvi gravuras com matrizes de plástico em técnica de ponta seca. Com grafite escrevi alguns pequenos textos (Figura 195), frases e histórias sobre cobras:

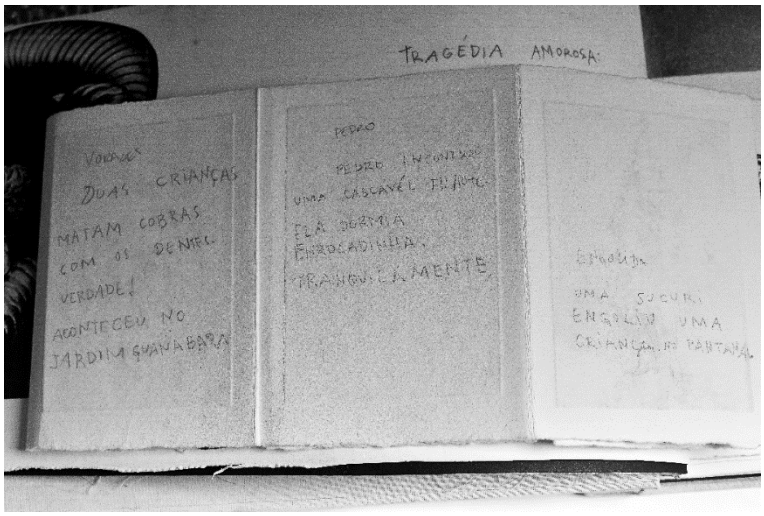


Figura 195 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas (detalhe), texto escrito com lápis 6B. Fotografia: Fábio Almeida.

[80] Sobre o Livro Acobreados, tratarei no capítulo 6

"Será uma jiboia inofensiva?"

"7 Cobras marrom em um armário na Austrália
Criança encantada com ovos de cobra guarda perigo dentro de casa
... a cobra é a linha ou um cilindro em movimento
Ovo de cobra marrom"

"Tragédia amorosa
Dois machos disputam fêmea na estrada. Um caminhão atropela e mata os três."

"Vorazes! Duas crianças matam cobras com os dentes. Verdade! Aconteceu no Jardim Guanabara."

"Pedro
Pedro encontrou
uma cascavel filhote.
Ela dormia,
Enroladinha, tranquilamente."

"Engolida
Uma sucuri engoliu uma criança
No pantanal"

"Pode sentir a textura
Elas tiram a pele como eu tiro a roupa."

"A cobra não tem pé, a cobra não tem mão, como a cobra sobe no pezinho de limão?
Ela vai subindo, vai,vai,vai
Ela vai enrolando, vai, vai, vai
Ela vai enrolando, vai, vai, vai."

"Não a mate"

"Compromisso com a repetição."

"Compromisso com a reprodução."
"Seria a cobra a matriz?"

"Outra tragédia
Katiana pilotando uma motinha
Viu uma cobra e desviou
Não houve tempo
Um caminhão atropelou a moça
A cobra sobreviveu
Katiane não a atropelou com sua motinha."

O livro está aberto a outras histórias ou frases, como em um diário de informações e impressões coletadas sobre as cobras. Um diário de dar visibilidade para as cobras que vieram da memória ou como uma rede ou trama cruzava de sentimentos e percepções. Nesse diário ou livro de artista, um pensamento que é insinuante como as cobras me seduz a continuar

investigando o mistério causado pelo medo, pelo desconhecimento, pelos mitos e pelas histórias contadas na infância.

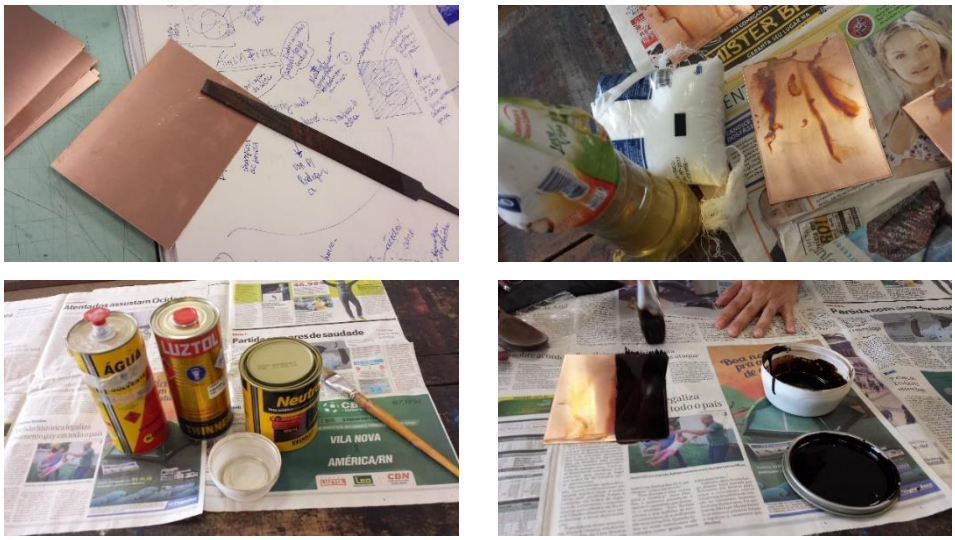
Figura 196 - *Livro das cobras gravadas*. Páginas internas (detalhe), impressões com matrizes de cobre (água-forte). Fotografia: Simone Simões.

Das aberturas do Livro das Cobras Gravadas escaparam novas formas de representação em uma série de livros de artista, *Acobreados*, que discorrerei no próximo capítulo.

CAPÍTULO 6 - O COBRE DEIXA IMPRESSÕES NO LIVRO

> *Há mais de 2000 anos, os artistas plásticos vêm produzindo livros, numa tradição que inclui Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e William Blake. Os livros representam um papel singular na história, tanto como forma de arte, quanto como receptáculo de ideias. Os artistas que se utilizam do formato de arte em que se fundem ou justapõem literatura, pintura, artes gráficas, escultura, artesanato e fotografia."*[81]
> Suzanne Reese Horvitz

O que seriam as impressões deixadas pelo cobre[82]? Quando vou realizar uma gravura que utiliza o cobre como matéria prima para a matriz, vou polir esse cobre com uma lixa fina, limpar qualquer gordura vinda das minhas mãos em sua superfície com vinagre e sal, fazendo ressaltar o brilho e a cor que lhe é característico. Depois de todo esse procedimento uma fina camada de resina é colocada para criar isolamento deste com o ácido. (Figuras 197 a 200).



Figuras 197 a 200 – Processo de preparo de matrizes de cobre para impressão em côncavo (água-forte e água -tinta). Fotografia: Simone Simões.

Quando gravada a matriz, faço algumas impressões, a limpo e a guardo com os cuidados para não amassar ou arranhar. Ao voltar a ela, me surpreendo com as mudanças que ocorrem,

[81] Texto retirado da seleção sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).
[82] Segundo o dicionário Houaiss, cobre é um elemento químico de número atômico 29 (símb.: Cu) um dos primeiros metais conhecido pelo homem, é usado em fios condutores e de eletricidade, encanamentos, em ligas como latão com zinco, bronze com estanho etc. Acobrear é dar cor ou aparência de cobre; bronzeado ou revestir com uma fina camada de cobre.

aparecem manchas, mesmo que esteja intacta em algum lugar do armário. Isso me dá a sensação de uma matriz viva, modificando e pedindo para ser modificada pelo tempo, pelas ações da natureza ou pelas minhas mãos. O cobre é pelo seu próprio prazer corrosível, ele gosta de se desfazer, de criar camadas da sua química. Aceita ser recortado, sendo maleável, em forma de linhas, ou fios de condução de eletricidade, ele é movimento e está entregue as ações das forças. O cobre conduz, imprime e é impressão.

David Hume (1711-1776), segundo Sílvia Faustino de Assis Saes (2010), diz que *Impressões* (paixões e emoções) e *ideias* (pálidas imagens das impressões no pensamento) são percepções. As percepções fortes e violentas, são as *impressões* no pensamento (p.56). Os pensamentos ou ideias são percepções menos fortes, mais tênues. (...) "A experiência imediata de um sentimento ou desejo é sempre mais intensa, penetrante e vigorosa do que sua lembrança." (p.19). Os tumultos e as agitações reais de uma paixão (do latim *passio*, passividade, sensação passiva) não se conservam na reflexão do pensamento. Este só pode trazer à mente uma cópia da percepção original. Mesmo quando o pensamento atua como um espelho fiel, a cópia ou a imitação que ele produz de uma sensação é sempre uma imagem pálida, sem brilho da sensação primitiva." (SAES, 2010).

Comparo as impressões a partir do cobre em gravura como as impressões ditas por David Hume, que são paixões e emoções, com percepções fortes por ser corrosível e em suas corrosões deixar impregnado as imagens, e as cópias são percepções mais tênues, menos avassaladoras do que a matriz. A matriz cria impressões e paixões quando me encanta pela cor do cobre e as cópias me fazem desejar a matriz.

Neste capítulo abordarei o processo de trabalho de gravura em três livros de artista, *Acobreados* (série), *A dona das cabeças* e *Emaranhados* (Figuras 201 a 203) que tem como principal matéria o cobre, seja pela execução da matriz ou pelo próprio cobre como parte integrante do livro. Me limitei a impressões a partir de matrizes gravadas em ponta seca, água-forte e água-tinta que são procedimentos de gravura em côncavo. Usei impressões com técnicas de calcogravura[83] em matrizes perdidas, e a técnica como narrativa pelas interferências na matriz e nos registros de cada interferência a partir de cópias nos livros *Acobreados* e *A dona da cabeças.* No livro *Emaranhados* (Figura 203) deixei a mostra emaranhados de fios de cobre como parte integrante do livro, nele as impressões de desenhos de aranhas foram feitas a partir de matrizes

[83] "Calcografia é o nome genérico que, vindo do grego khal kos ou chalcos, significa "arte da gravura sobre metal", designando também estabelecimentos que imprimem, conservam ou vendem." (SEGURA, 2002, p.67).

de plástico com uso de ponta seca, que é uma espécie de derivação da técnica de ponta seca em metal.

Figura 201 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 202 – Livro *Emaranhados*. Capa com papel acobreado (32cm x 25cm x 3cm) 2017. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

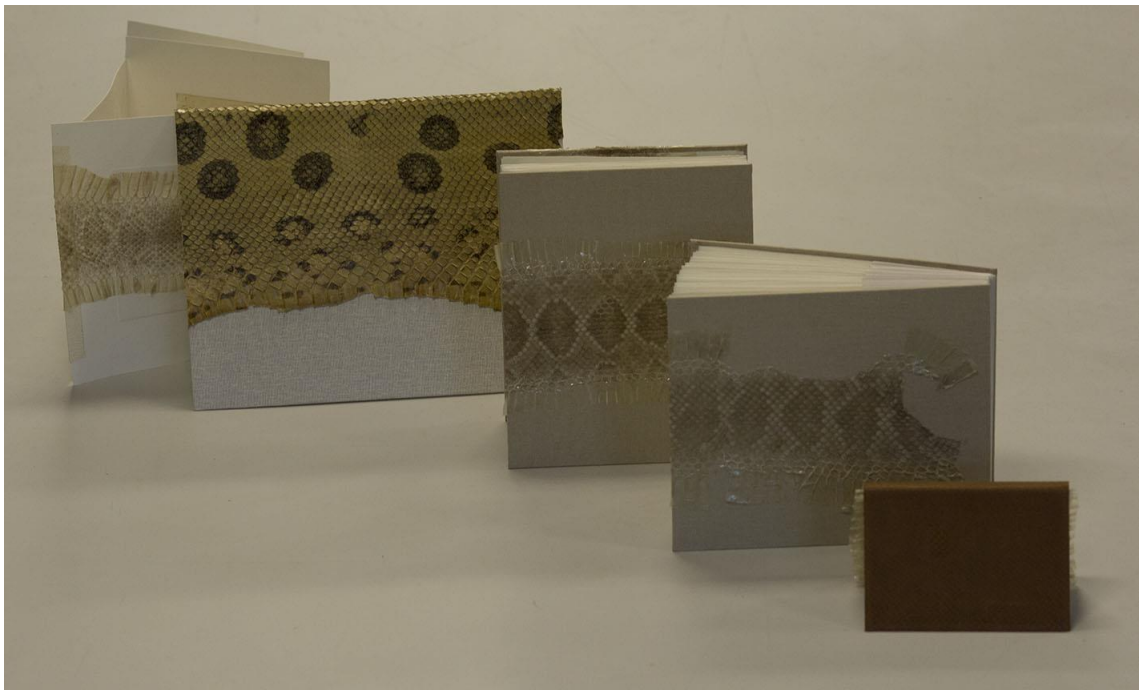


Figura 203 – Série *Acobreados* - Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

6.1 – O cobre perdido

> *Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apela para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho e seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.*[84]
> Júlio Plaza

Usei o cobre[85] por considerar material ideal para minhas inserções carregadas de linhas e sombras. Lâminas de cobre podem ser usadas como matriz de gravura em relevo, a exemplo das ilustrações de William Blake[86] no século XVIII e em técnicas de côncavo, mais usadas nos dias de hoje, como nos livros de artista tratados neste capítulo.

Vi durante a pesquisa, a necessidade de conhecer melhor sobre técnicas tradicionais para depois repensar o raciocínio desta em materiais alternativos como o uso de chapas de circuitos, papeis revestidos de alumínio de embalagens de leite, dentre outros. Como apontei no capítulo 2, creio que a técnica tradicional influencia o uso de materiais alternativos como o plástico. Assim a pesquisa desenvolvida pelo professor, gravador e orientador José César Teatini de Souza Clímaco, sobre gravura com matrizes de plástico foi importante no desenvolvimento de grande parte das minhas experimentações com gravura. Pude perceber a relação entre os materiais de plástico com a gravura em metal tradicional, principalmente com as técnicas de água forte, água tinta e ponta seca.

Na sua história, a gravura em metal tem as suas primeiras referências na xilogravura, como técnica, para o uso do relevo na impressão - século XV. "É nesse período que aparece a prensa, indispensável para a impressão da gravura de metal." (FAJARDO, 1999, p.15).

A técnica em côncavo surge bem depois com uso de água-forte (século XVI) para representar melhor os traços de herança clássica dos pintores e desenhistas da renascença e continuou por muitos anos, sendo usada para representar de forma realista, elementos científicos,

---

[84] Texto retirado da seleção sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).

[85] O cobre duro, eletrolítico, é o ideal para gravura. As chapas com uma espessura aproximada de 1, $1^{1/2}$ ou 2mm, devem ser absolutamente planas e apresentar superfície polida, livre de arranhões e oxidações. Suas bordas devem ser ainda chanfradas e os cantos arredondados. (CAMARGO, 1992, p.15).

[86] Sobre a técnica de gravura e relevo utilizada por Blake, trato no capítulo 7.

documentos e obras de artistas. (FAJARDO, 1999). Nos dias atuais, essa técnica ainda é muito utilizada por artistas contemporâneos em suas representações e conceitos.

Se a gravura em relevo com metal é originária da xilogravura, a gravura em côncavo tem origem em oficinas de ourives, onde a intenção inicial não era produzir uma gravura, mas uma joia ou um objeto de decoração tridimensional, o que se chamou *niello*[87] (CAMARGO, 1992, p.12).

Os processos usados para execução de joias foram transferidos para a gravura, como conhecemos hoje as técnicas de gravação em côncavo. Uma dessas técnicas, a água-forte cria ótima definições para as linhas, diferente dos traços de ponta seca que tem como característica o efeito aveludado e menos definido na impressão. A água-forte e a ponta funcionam, também, como complemento em representação de planos inferiores e detalhes, porém ambos resultam em bons trabalhos independentes.

Água-tinta é uma técnica que complementa as técnicas acima citadas, com ela podemos representar várias nuances de cores através de grãos[88], nessa técnica o tempo no ácido é responsável por resultar em tons mais claros ou escuros, o que possibilita representação de luz e sombra em figura humana e paisagens, dentre outras.

A matriz perdida, na sua origem, tem relação com técnicas de relevo como xilogravura e linóleogravura. Com aplicação de variadas cores na impressão, a partir de uma única matriz, vai imprimindo de acordo com os espaços de cor da matriz, isso obriga a um raciocínio que acompanha o caminhar da produção, e o obriga a obter precisão no registro das pranchas, exigindo um olhar atendo do gravador. Este, começa imprimindo uma tiragem completa da primeira cor, estando muito certo das próximas partes a serem cavadas, ao termino de cada cor impressa, para deixar relevos para aplicação da cor seguinte, o ideal é que se desenhe um projeto antes de iniciar as impressões, pois as cores se sobrepõem nas impressões.

Segundo Rosa Vives Piqué (1994, p.47), provavelmente, a maior contribuição de Picasso seja a técnica de matriz perdida em linóleo, que desenvolveu a ideia de se imprimir várias cores

[87] O "niello" consistia em trabalhar a prata com um entalho a buril, cujo corte era depois enchido com uma amálgama de prata, enxofre e bórax que aquecida, resultava num relevo escuro sobre o fundo de prata fosca e brilhante. Antes de encher esses cortes, os "niellatori" costumavam atintá-los com uma substância oleosa e negra para, por meio de pressão, obterem o desenho sobre um papel fino. Isso era feito com o fim de conservar o molde da obra. (CAMARGO, 1992, p.12).

[88] A imensa variedade de grãos que se conseguem com esta modalidade permite obter efeitos que lembram desenhos feitos a nanquim. Há diferentes processos de se conseguir esses grãos: com a resina em pó impalpável, solução de resina, enxofre, sal de cozinha, areia, lixa e outros materiais. (DÓGLIO, 2002, p.147).

a partir de uma única matriz. A invenção de Picasso tem desdobramentos no uso de diversos materiais com a técnica até os dias atuais como o metal e a madeira.

Nos livros *Acobreados* e *A dona da cabeças*, vindos da impressão com matrizes de cobre, as mudanças na matriz têm relação com a independência de cada impressão, o objetivo não foi sobrepor cores e formas, de interferir para completar a parte que já havia sido impressa. A intenção era registrar o trajeto das impressões de acordo com as interferências, por isso comecei gravando, depois imprimindo, o resultado era separado sem sobreposição de uma nova impressão. Depois de ofender novamente a matriz, imprimia e podia colocar as impressões lado a lado, gravava novamente e novamente separava, até considerar terminado o percurso da matriz. Nesse processo pude imprimir em diferentes papeis sem a preocupação de conduzir para a impressão de uma série com cópias impecáveis e "absolutamente" iguais, contudo considero esse processo como matriz perdida, pois a matriz passou pelas perdas e acréscimos, deixando as modificações à vista na impressão.

6.2 - O papel da impressão

> *Este é um problema de experimentação de possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas. [...]. Normalmente, quando se pensa em livros o que vem à cabeça são textos, de vários gêneros [...] impressos sobre as páginas. Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. [...]. O papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como elemento para comunicar algo. Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequencias de formas (de folhas) papeis de diferentes maérias, com suas cores naturais e suas texturas.*[89] Bruno Munari

O papel é da impressão ou a impressão é do papel? Seria o papel um suporte para o que há nos livros? Como na gravura tudo está interligado, materiais, técnicas, conceito e pensamento, no papel imprime-se todo processo anterior que envolve gravar, pensar, entintar, etc. Digamos que na impressão o papel se junta e envolve seus conceitos e técnicas, suas características e suas singularidades à matriz impressa.

[89] Texto retirado da seleção sobre o livro de Rafaela Jemmene, para o livro *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas*, organizado por Edith Derdyk (2013).

O papel está intimamente ligado à gravura desde suas origens até a atualidade como parte inerente da impressão e nos registros que deram origem aos livros, começando pelos papiros egípcios no século III a.C. e depois com uso de peles de animais, chamados pergaminhos, que durou até a chegada dos papeis que deram origem aos variados tipos que conhecemos na atualidade. (PIQUÉ, 1994, p.76). Há, na atualidade, uma grande variedade de papeis para gravura disponíveis no mercado. São encontrados de diferentes texturas, espessura, peso, cor, e disponibilizados em blocos, encadernados, em folhas soltas e rolos.

Durante esta pesquisa, busquei experimentar diferentes materiais e dentre eles os papéis que foram importantes, principalmente para o *Livro das Cobras Gravadas*, onde trabalhei com variados tipos e marcas. As investigações se estenderam para as escolhas de outros projetos de livros de artista como *Acobreados*, *A dona das cabeças* e *Emaranhados*, escolher de acordo com os resultados experimentais iniciais.

Nesse percurso, conheci sobre diferentes papeis usados para impressão em gravura, além de possibilidades alternativas como papeis reciclados artesanalmente e reciclados no sentido de ser reutilizado para fins diferentes de sua origem.

Existem papeis de diferentes marcas e composições, com cola, semi-encolado e sem cola, compostos de algodão, fibras vegetais e celulose, de marcas variadas (*Arches*, *Rives*, *Marais*, *Lana*, *Fabriano*, *Canson*, *Hahnemühle, etc*), papel japonês, feitos artesanalmente e vários outros.

O nível de cola está relacionado a necessidade de molhar papel para impressão em côncavo, pois se o papel for encolado deve-se colocar numa bacia de água , várias horas antes da impressão para que a cola saia e se não é encolado, coloca-se na água no momento da impressão, e este deve ser enxuto com uma toalha para tirar o excesso de água, deixando o papel úmido, mas sem brilho da água. Analisei também sobre os resultados das impressões de acordo com as espessuras desses papeis. Obtive melhores resultados nos papeis mais grossos, pois facilitou a penetração da tinta na impressão, principalmente o papel alemão *Hannemühle*[90]. (CAMARGO, 1992; DÓGLIO, 2002; ALBUQUERQUE, 2002). Foi mais fácil imprimir com matrizes de linóleo, borracha ou madeira em papeis mais finos.

Usei materiais tradicionais, mas busquei inserir materiais alternativos, incluindo papeis de embrulho, jornais, sulfite ou que já possuíam impressões anteriores. Penso que isso se deve ao fato de trabalhar com alunos que nem sempre conseguem comprar material para ser usado nas

[90] Esta é a mais antiga marca de papel alemão, a fábrica foi fundada em 1584 por Merten Spiess sob o nome de Relliehausische Papiermühle. Disponível em: http://www.quimicamoderna.net.br/wp-content/uploads/2012/10/hnm.pdf

aulas de gravura e por ter vindo de uma realidade que não permitia a compra de materiais tradicionais, com preços pouco acessíveis.

Vivemos em uma sociedade de consumo que descarta o tempo todo. Se dermos uma volta pelo bairro onde moramos, independentemente de ser de classe alta ou não, podemos encontrar móveis, embalagens, papeis, plásticos que poderiam ser reaproveitados e que simplesmente vão para o lixo. As gráficas e editoras trabalham com margem de desperdício, assim como a maioria das confecções de roupas pouco reutilizam seus restos.

Nesse contexto, a pesquisa atravessou diversas possibilidades com a ideia de que se você quer fazer gravura você faz. É possível fazer gravura com os mais diversos papeis, objetos, tintas, etc. como por exemplo desenvolver uma matriz com o papelão encoberto de alumínio da caixa de leite, com um pedaço de plástico de uma embalagem qualquer e com uma bandeja de isopor e imprimir sobre papeis de embrulho, folhas de caderno, sacolas, embalagens, tecidos, etc. Assim, percorri caminhos diversos que passavam pelo conhecimento de materiais tradicionais encontrados em lojas especializadas, como com outros alternativos.

Essa concepção foi influenciada pela minha atuação como educadora, e acredito que a pesquisa ampliará as possibilidades na minha atuação nessa área como pesquisadora, pois me levou a perceber, principalmente que se conheço as possibilidades de materiais e técnicas tradicionais, isso é facilitador de um pensamento sobre outros diversos materiais e formas de articulação entre eles e os conceitos artísticos.

Quando se conhece uma técnica, desenvolvemos um olhar para perceber outras infinitas possibilidades a partir dali, esse é o caso do uso do papel em gravura, que quando atentamos para suas composições e características que os define, além das variedades existentes para uso de artistas e suas técnicas tradicionais, também desenvolvemos visão e tato para coletar no cotidiano outros matérias para nossas pesquisas.

6.3 – Livros *Acobreados*

Figura 204 – Série *Acobreados* - Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

A palavra acobrear remete ao cobre e a tornar-se com a cor do cobre, porém me remete ao ácido que depois de corroer várias matrizes na ação de gravar, torna-se acobreado. (Figura 205 a 207).

Figuras 205 a 207 – Série *Acobreados* - Processo de preparo de matrizes de cobre (14, 8cm x 21cm) para impressão em côncavo (água-forte). Fotografia: Adriana Mendonça.

Minha primeira experiência de gravar uma matriz de cobre ficou marcada na memória como matriz, literalmente "perdida", no momento que vi uma fumaça de cor acobreada evaporando depois do ácido ter corroído a matriz, deixando-a toda furada, como uma renda. A experiência que deu errado foi tão intensa que precisei de mais uns oito anos para retomar.

Quando retomei, buscava procedimentos experimentais, então vi que aquela matriz toda rendada não estava perdida, ela apenas me mostrou outros rumos que, em um primeiro momento, não pude perceber.

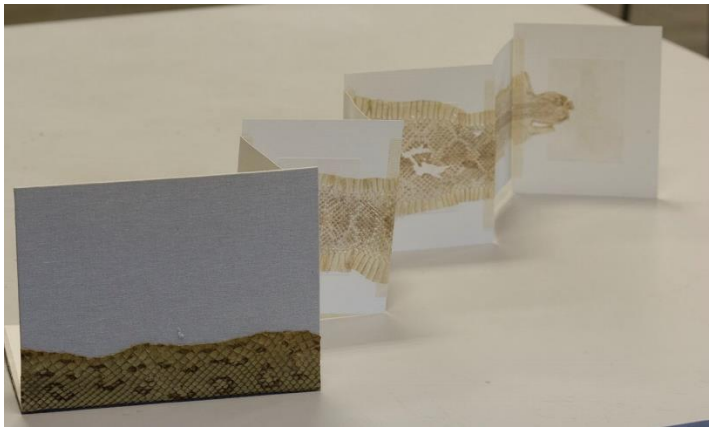
A escolha do nome “acobreados” envolveu a palavra cobre como cor e como elemento químico e a ideia de acobrear-se como revestir se de cobra (animal). Outra relação foram os fios condutores de eletricidades com as representações de cobras com linhas em movimento.

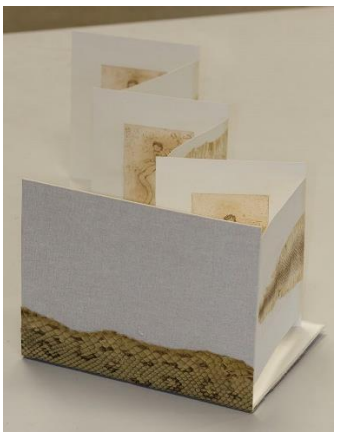
Acobreados surge como desdobramento do *Livro das cobras gravadas*, nele coloquei o aspecto lúdico das brincadeiras com as cobras, que tem relação com a fauna e a cultura de vários lugares no mundo. O livro surgiu de pesquisas feitas na internet com crianças brincando com cobras como apontei sobre o desenvolvimento do *Livro das cobras gravadas* (capítulo 5). Depois de coletar fotografias na internet, desenvolvi uma série de desenhos (estudos do processo) e impressões, onde o principal intuito era perceber variadas possibilidades da gravura em metal, pensando esse processo como matriz perdida e ao mesmo tempo sujeito a outras intervenções como experimentações com tintas guache, marcadores e aquarela.

A cor do cobre foi explorada pelo uso de tinta guache e pelas possibilidades do cobre como matéria da gravura em metal. Nesse livro a matriz perdida é vista como processo, onde tudo foi registrado e alguns dos registros foram interferidos por tintas.

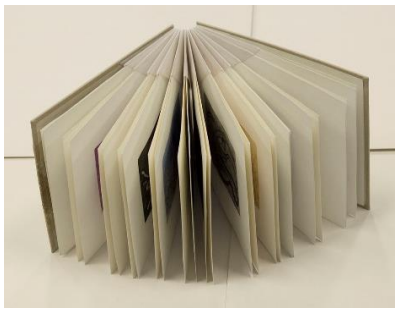
Cada imagem fotográfica possibilitou me uma história que se desenvolveu pela técnica, primeiramente com uso de água-forte e ponta seca e depois com uma série de gravações em água-tinta. Depois de usar água tinta, cobri novamente as matrizes com verniz e voltei a gravar com água-forte. De cada etapa surgia várias impressões, porém não trabalhei com intuito de realizar tiragens, mas de imprimir cada etapa com diferentes cores. Considero que o processo foi realizado em série, pois realizava procedimentos semelhantes em cada matriz, resultando em um livro que narra minha inserção nas matrizes perdidas em metal. (Figuras 208 e 213).

Figura 208 – Livro da Série acobreados (21cm x 25cm x 2cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.





Figuras 209 e 210 – Livro da Série acobreados (26cm x 33cm x 1cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem com couro falso e ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.



Figuras 211e 212 – Livro da Série acobreados (26cm x 21 cm x 4cm), gravura em metal, capa dura revestida com tecido de algodão e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

Figuras 213 – Livro da Série acobreados (11cm x 5,5cm x 1,5cm), gravura em metal, capa dura revestida com couro falso e colagem de ecdise de cobra cascavel. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

6.4 - Livro *A dona da cabeças*

Figura 214 - Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm), gravura em metal. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

A morte da minha mãe deixou-me registros visuais e mentais. O câncer provoca imersões na evolução de morte do corpo de quem está doente e das pessoas envolvidas afetivamente com quem passa por essa experiência. A doença se confunde com a vida, nesse processo criei linhas que atravessam percursos de criação artística, de vida e do fim dela.

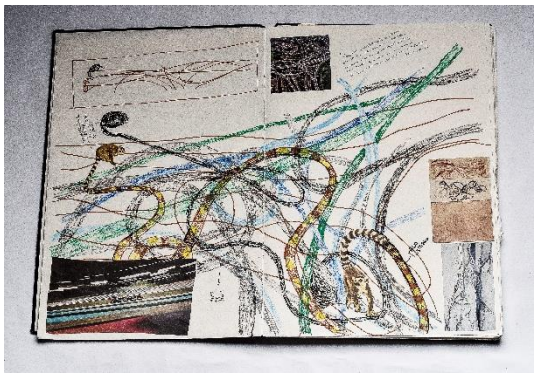
Considero a minha experiência como parte de um processo que envolve o "ser", o "outro" como um todo chamado "nós", em um movimento complexo, instável e sensível no mundo.

Durante o doutorado, no ano de 2014, cursei uma disciplina ministrada pelas professoras Eliane Maria Chaud e Anahy Mendonça Jorge na disciplina *Artes e visualidades: processos, materiais e linguagens*, quando desenvolvi objetos com uso de peças de *biscuit*, fios de cobre e resina. Esses objetos que chamei de "*A dona das mãos*" e *"A dona das cabeças*" permitiu-me rever sentimentos, mudar o ângulo de visão, mudar posicionamentos sobre processos que envolvem a arte, a vida e a morte, mas agora com novos ingredientes como lembrança e saudade. Onde aprofundei meu olhar para uma arte "que se mistura à vida", uma arte que além de fazer parte do cotidiano é o próprio cotidiano.

Primeiramente, quando realizei os primeiros esboços do trabalho, apresentei às professoras um diário (Figuras 215 e 216) realizado uns dois anos antes, com a intenção de criar uma espécie de gênese do meu trabalho, nele busquei os porquês dos meus desenhos, recortes e objetos, além de anotar os meus percursos como artista visual e ilustradora. Para isso colei fotos, recortes, fiz desenhos, anotei coisas, etc. De acordo com a afirmação de Salles:

> O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam ideias ou formas em estado germinal. Esses documentos agem como "reservas poéticas" (Maiakóviski, 1984) ou "acervo passional" (Cesare Pavese, 1988), que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. São registros feitos na linguagem mais acessível no momento em que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução. (SALLES, 2009, p.62).

Esse caderno me fez refletir como o meu processo de criação nunca seguiu uma única linha com começo, meio e fim, mas ele se insere em várias linhas, em um bolo de fios de várias cores, numa confusão embaraçada, porém me possibilito puxar os fios escondidos que me interessaram de acordo com os sentimentos e com a minha memória. Esse bolo de fios embaraçados está enrolado à minha vida, ao meu cotidiano.



Figuras 215 e 216. – Estudos em cadernos de artista, 2012. Fotografia: Fábio Almeida

Com a pesquisa em poéticas visuais, consegui ver a pertinência no meu processo aparentemente bagunçado, onde realizo associações e releituras do meu próprio trabalho que encontrei pertinência na definição de Fayga Ostrower (2012):

> Provindo de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas à base de semelhanças, ressonâncias intimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (...). As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou com o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir hipóteses – do que seria possível, se nem sempre provável. O que dá amplitude à imaginação é essa nossa capacidade de perfazer uma série de atuações, associar objetos e eventos, poder manipulá-los, tudo mentalmente, sem precisar de sua presença física. (OSTROWER, 2012, p. 20).

Em um segundo momento, durante o processo de criação dos trabalhos "*A dona das mãos*" e "*A dona das cabeças*" juntei várias peças guardadas em caixas, trabalhos por terminar e partes soltas de artesanato da minha mãe que eu havia herdado em uma caixa de papelão.

Selecionei alguns desses objetos de biscuit, pequenas peças de bijuteria, entre outros. Olhei atentamente cada um deles, que foram me trazendo lembranças. Senti-los, tateá-los, por alguns instantes me trouxe de volta a minha mãe e meu prazer de ficar ao lado dela quando estava fazendo essas peças.

Figura 217 – Cabeças de biscuit envoltas em fios de cobre, 2014. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 218 – Cabeças de biscuit envoltas em fios de cobre, em resina, 2014. Fotografia: Fábio Almeida.

Nesses guardados havia pequenas mãos e cabeças de biscuit, que minha mãe havia feito para a confecção de suas bonecas. Ela fazia as partes do corpo separadas para depois montá-las. Alguns dessas peças eu ajudei, não sei quais foram, mas as pequenas mãos e cabeças, me lembro delas as moldando delicadamente e me ensinando como eu deveria fazer. Tocar esses objetos envolveu-me em um "sentir" minha mãe, em ser tocada pelas suas mãos, como em um sonho.

Como os objetos de *biscuit* eram muito delicados, com o tempo começaram a quebrar com facilidade, resolvi, então, tentar "eternizá-los", mergulhando-os em resina transparente. Formei alguns pares de mãos e as envolvi em finos fios de cobre. Pensando que com o uso de fios de cobre se pareceriam joias, e por lembrar do encantamento que ela tinha pelo cobre. Esses objetos ganharam o nome de "a dona das mãos".

Eu queria "valorizar" aquele artesanato guardado, que a ação do tempo poderia corroer. Tive medo dessa corrosão na minha própria memória. Guardei aquelas peças como uma maneira de petrificar aquele sentimento de estar perto da minha mãe. Queria apenas isso, contudo, não tinha noção de que depois de resinadas, nunca mais eu poderia tocá-las. Senti que coloquei esses objetos em um mundo paralelo, uma espécie de sentir o outro em espaços e tempos diferentes.

Como havia, em meio aos objetos de biscuit, muitas cabeças, separei algumas e fiz o mesmo procedimento das mãos. Eu as envolvi em fios de cobre e as coloquei na resina usando vários moldes de vidro redondos, já que a resina não cola no vidro e ficava fácil desenformá-los. Depois de seco e polidos dei o nome a essa série de objetos de resina de "A dona das cabeças" que originou a série de gravuras de um livro de artista com o mesmo nome.

A estética formada por aquelas peças em resina me despertou o desejo do desenho e da gravura, foi quando a partir delas, iniciei uma série de desenhos vindos da "dona das cabeças". A resina, por ser transparente, deixa à mostra os objetos que estão dentro, porém cria bolhas,

rachaduras, o que é considerado um erro para trabalhos pouco experimentais. No conjunto desses objetos pude ver valor nesses pequenos "erros" e desenhar as imagens que eles me proporcionaram. Sendo objeto, com 360° de visualização, pude ter várias percepções sobre ele e desenvolver vários desenhos. (Figura 218).

Os objetos petrificados na resina me pareceram flutuar dentro de uma espécie de âmbar solidificado em milhões de anos, mesmo assim, mais duro ainda do que este, e como eram pequenas modelagens de biscuit ficaram as cabeças me pareciam soberanas, matriarcais que me contavam histórias de antepassados, como os antigos anciões de aldeias "primitivas".

A partir de duas chapas de cobre (19cm x 29cm) pude riscar os desenhos dos objetos *A dona das cabeças,* nas lâminas de cobre já preparadas e cobertas por um verniz. Gravei as linhas do desenho com o auxílio de ácido e depois imprimi algumas cópias. Depois dos desenhos prontos criei interferências, alternando em ponta seca e novas inserções em técnicas de água-forte e água-tinta, o que resultou em várias impressões com registro de todas as mudanças no processo de gravação. (Figuras 219 e 220).

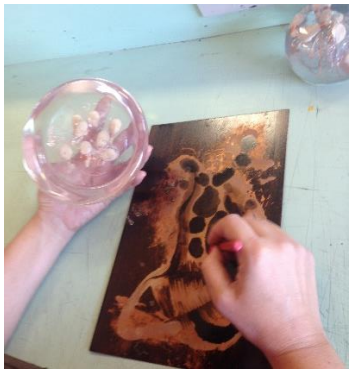


Figura 219 – Matrizes de cobre, desenhos a partir dos objetos de resina para o livro *A dona das cabeças* (tamanho 19cm x 29cm), 2015. Fotografia: Simone Simões.
Figura 220 – Matrizes de cobre para o livro *A dona das cabeças*, Buril, ponta seca e água-forte, 2015. Fotografia: Simone Simões.

Chapas de cobre, embora possamos executar em latão ou zinco. E materiais alternativos como chapas de circuitos, o lado de alumínio de embalagens de leite, dentre outros. Usei o cobre porque por buscar o material ideal nas minhas inserções pela técnica que exige maiores aprofundamentos e que sempre me aponta para o novo.

Figura 221 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

Figura 222 – Livro *A dona das cabeças* (46cm x 33cm x 5cm). Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

O livro *A dona das cabeças*, assim como *Acobreados*, narra o processo de evolução de matrizes perdidas e o livro como obra é o processo do percurso dessas matrizes. No seu processo de composição, cada imersão no ácido resultava em novas impressões de diferentes cores e sobreposições. Quando pensei ter esgotado essas possibilidades, realizei algumas impressões na cor prata e novas possibilidades com carimbos e marcas de gado foram feitas adquirindo outras roupagens para as impressões de *A dona das cabeças*.

6.5 – Livro *Emaranhados*

Que fio é esse que emaranha quando alguém não pode ver o mundo? Hermes Bernardi Jr, **O Emaranhado da Maçaroca**

A palavra “emaranhados” tem significado de algo confuso, complicado, entrelaçado e intricado que para mim foi o processo de busca e pesquisa em gravura. Nele eu tentava desatar nós para clarear a confusão mental, consequência de experimentações, leituras, etc. Durante a pesquisa, tive que desembaraçar fios e colocar as coisas no lugar. Em cada busca de organização um novo emaranhado surgia. (Figuras 223 e 224).

Figura 223 e 224 – Livro *Emaranhados*, fios de cobre e impressão de matriz de acetato com ponta seca sobre papel de algodão (32cm x 25cm x 3cm) 2017. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

Desisti de buscar a organização no meio do percurso, foi quando percebi que o trabalho desenvolvido realmente era a busca do entendimento de se pensar academicamente como um emaranhado que nem sempre nos dá um sentido e os próprios nós é que são a pesquisa, o sentido está nos emaranhados que surgem e nem sempre devo desembaraçá-los, mas deixá-los como estão, apenas observar os valores do que é caótico e não necessariamente confuso ou desentendido.

Alguns dos fios emaranhados já haviam sido usados como matrizes em outras impressões durante o processo de pesquisa para depois surgir um livro que se emaranha. Embora a palavra se divida nas sílabas e-ma-ra-nha-dos, surgiu a divisão que contraria a regra gramatical (e-m-a-ra-nha-dos), mas que foi conveniente o uso para fazer referência às Aranhas encontrada no final da palavra. (Figuras 225 e 226).

Figuras 225 e 226 – Livro *Emaranhados*, fios de cobre e impressão de matriz de acetato com ponta seca sobre papel de algodão (32cm x 25cm x 3cm) 2017. Encadernação: Keila Alves. Fotografia: Fábio Almeida.

Pensei nas aranhas, que criam aparentes emaranhados, mas que existe uma ordem complexa em suas teias, cada espécie segue seus desenhos e usos específicos. Quando conseguem capturar suas valiosas presas, muitas espécies as embrulham com cuidado. Assim percebi o Livro *Emaranhados*, onde fui capturando preciosidades para construir um objeto, depois de embrulhar com fios desordenados e compor seus significados.

Usei basicamente, ponta seca em matriz de acetato, técnica já utilizada no desenvolvimento do livro Terças Vermelhas e em seus desdobramentos (capitulo 2). As representações de aranhas são baseadas em duas espécies de aranhas popularmente conhecidas como: Aranha marrom e Viúva negra. Possuidoras de fortes venenos, como as cobras deixam sempre a sensação de mistério e temor pois nem sempre conseguimos identificar se uma aranha é ou não venenosa.

A encadernação foi feita em capa dura com um papel na cor do cobre, que pode tanto ser visto em pé, formando um leque ou na maneira tradicional, onde os fios de cobre podem ultrapassar os limites das folhas e não permanecem do mesmo jeito, a partir do manuseio pode - se tocar o livro e com esse toque criam emaranhados.

CAPÍTULO 7 – FANZINE: "FAÇA VOCÊ MESMO!"

> *Enquanto houver rebeldia, transgressão, vontade de mudança, vontade de transformação, vai ter fanzineiro no mundo.*[91]
> Elydio dos Santos Neto

Neste capítulo e no seguinte (capitulo 8) apresento o desenvolvimento de fanzines como resultado de experimentações poéticas em gravura. Mesmo que seja possível ler os dois capítulos separadamente, deixei aberta a possibilidade de se desenvolver a leitura como sendo o capitulo 8, a continuação do capítulo 7. Neste capítulo, falo primeiramente de questões teóricas que envolveram o processo de pesquisa, e no capítulo 8, abordo, principalmente, o processo criativo dos fanzines que nomeei como *Zinesthesis*.

Nos capítulos abordados anteriormente, venho trazendo algumas questões que norteiam as aproximações entre o "fazer" "fanzine poético" e o "fazer" "livro de artista", sendo que o fanzine é visto como uma espécie de publicação independente, e o livro de artista um "objeto" das artes visuais, como "obra" de arte contemporânea (SILVEIRA, 2013). Sabe-se que ambos possuem conceitos abrangentes, abertos a novas significações e assimilações em seus diferentes contextos, porém com fortes identificações.

A ideia libertadora do "faça você mesmo" pode vir a ser assimilada pelos livros de artista, contudo os fanzineiros são performáticos e chamados de "editores" porque se envolvem com todo o feitio e distribuição. Primeiro o "editor" escolhe o tema que vai ser tratado no fanzine, depois desenvolve as páginas com diversas formas expressivas, sendo a colagem e o desenho as mais usadas, depois das cópias prontas, ele posta nos correios, divulga, distribui, troca ou vende. Isso envolve o todo do fanzine que é uma filosofia, quase uma escolha por um estilo de vida. O fanzine pode ser uma forma de convívio e afetividade, e acredito que por isso seja tão divulgado entre os jovens na atualidade.

A liberdade de se expressar é um ponto ainda muito importante para a fanzinagem nos dias atuais, contudo se expande pelo uso das redes sociais. A questão da liberdade se apega principalmente pelo fanzineiro não ter de se preocupar com a ditadura do mercado editorial, o

[91] Frase retirada do livro de Márcio Sno, *O universo paralelo dos zines*.

qual, costuma direcionar a criação do artista, ou selecionar diante de tamanha produção o que mais lhe convier.

Quem faz fanzines, procura uma liberdade no sentido de romper com limitações construídas socialmente. Desde muito pequenos somos limitados pelo que se deve e o que não se deve pensar ou falar. A própria escola molda nosso comportamento e a nossa capacidade expressiva. Essas limitações, muitas vezes, soam como ditadura, fazem com que não tenhamos a percepção de nós mesmos de uma forma mais sensível. No ato de "fazer fanzine" pude perceber que poderia me expressar de forma crítica e libertadora com relação as ditaduras impostas a minha construção social e individual desde a infância.

As experimentações, seja no campo artístico ou pela capacidade de comunicação, que os fanzines abrigam, caminham com as tecnologias, onde este incialmente era feito com impressões artesanais - mimeógrafos e depois xerox - e vão adquirindo novas maneiras de manifestação através do computador e das redes de comunicação na internet.

7.1 - Por uma geografia anárquica no papel

> *Veja o mundo num grão de areia,*
> *veja o céu em um campo florido,*
> *guarde o infinito na palma da mão,*
> *e a eternidade em uma hora de vida!*
> William Blake

Nos fanzines vejo a possibilidade de transitar por onde não há rei ou governador. Busco não me colocar como soberana nas decisões, mas como alguém que "faz parte", onde "bagunças" me direcionam, ou me mostram caminhos. Um espaço libertário, nele tudo é possível, como traçar caminhos pela desordem, contar com os acasos e observar geografias emergentes no papel para incorporar ao meu processo de criação. Neles, trato experimentações em gravura e técnicas expressivas como espaços anárquicos[92].

Desenvolvi durante a pesquisa (2013 a 2017) uma série de doze fanzines poéticos ou fanzines de arista, que falam de questões poéticas, filosóficas e artísticas da existência humana.

[92] A palavra anarquia[92] é definida pelo dicionário *Houaiss* da língua portuguesa como sendo: "estado de confusão, bagunça, esculhambação"; "sistema político baseado na negação do princípio de autoridade"; "negação de qualquer tipo de autoridade."

Esta série, nominei de *Zinesthesis*[93], nela abordo a natureza, a morte e o nascimento. (Figura 227).

Figura - 227 – Matrizes dos fanzines poéticos *Zinesthesis*, desenvolvidos durante a pesquisa de doutorado. Fotografia: Adriana Mendonça.

No ambiente de experimentação destes fanzines, a técnica se manifesta juntamente com o tema. A gravura aparece como processo inacabado e infinito que afeta o pensamento e a poesia, esta interfere no processo de experimentação e descobertas de formas expressivas que exploram possibilidades de reprodução da imagem, o corpo e as mudanças que ocorrem nos processos de nascimento e de morte são considerados matrizes que envolvem processos de reprodução e impressão.

A palavra *Zinesthesis* é a junção das palavras zine e *ahísthesis* (sensação/percepção), um neologismo que busca abarcar o universo dos fanzines e nosso mundo sensível, com base em Aristóteles (385-322 a.C.), que diz que percebemos os "sensíveis" pelos "sentidos", sendo um modo de contato e de conhecimento da realidade por meio de cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato. Em Aristóteles, a percepção sensível é concebida como uma forma de vida comum aos seres humanos e animais, sendo ausente nas plantas, que têm uma vida meramente vegetativa, pois, considera que estas nada sentem. (SAES, 2010, p.11).

No decorrer da pesquisa e da criação de livros de artista, vi a possibilidade, em alguns momentos, de quebrar separações entre estes e os *Zinesthesis*. As experimentações em gravura, incialmente, na produção dos *Zinesthesis* foram possibilitando ampliações desse campo para a

[93] Embora, haja referência aos *Zinesthesis* neste capítulo, abordo com mais detalhes o processo criativo deste no capítulo 8.

poesia dos livros. Isso se deu, principalmente, pelo meu envolvimento com a produção de livro ilustrado para crianças, pelo trabalho de ilustração em jornal impresso, pela formação em artes visuais e pela atuação como professora na área de artes visuais. Vi, na ideologia e na raiz dos fanzines a possibilidade de trabalhar poética visual, experimentações e ensino de artes, tendo abertura para romper com campos de delimitações, pois este é, por si só, instrumento de liberdade e de "fusões".

Nos *Zinesthesis* a gravura não se limitou a impressões manuais do atelier de gravura, foi possível experimentar diversas formas de impressões por processos mecânicos, como xerografia[94], impressão a laser, plotagem[95] e impressão de cópias a jato de tinta em impressoras de computador doméstica, e também, avaliar diferentes tipos de papeis para realizar impressões.

Neles uni meu processo de pesquisa em gravura, que usa páginas dos fanzines para experimentar, fazer provas de gravura, além de interferências com os desenhos e textos, onde utilizei anotações diárias para dar corpo aos fanzines poéticos, dando potência de livro de artista, que no universo contemporâneo "é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais." (SILVEIRA, 2008, p.21).

Os livros de artista são comumente conhecidos por envolver a construção do livro em sua totalidade, sem delimitações de espaço e tempo, por ser um objeto artístico que pode deixar explícito as características do processo de construção ou partir de conceitos, sendo assim um objeto ou escultura, vivo e aberto articulações. O livro de artista existe e torna-se arte na presença e interação com o espectadors/fruidor/leitor. Essas características do livro de artista posso transportar ou repensá-las no espaço/tempo dos fanzines. Porém, há que se considerar características específicas dos fanzines, e a principal é que o fanzines tem aberturas mais democráticas quando dá "coragem "para qualquer um se manifestar através dele. Ele é em sua essência um espaço alternativo de manifestação, inquietação, contestação, afirmação, independência e liberdade.

Os livros de artista assim como os fanzines não necessariamente são determinados pela sequência. Os elementos constituintes do livro tradicional, podem fazer parte da construção tanto do livro de artista como dos fanzines, embora o que os tornem objetos de "fruição" artística seja

[94] Realização de cópias (fotocópias) sem o contato da matriz, esse tipo de impresso é conhecido pelo nome de uma marca de máquina que executa as cópias. A impressão por fotocopiadora (ou máquinas de xerox) acontece por meio de campos magnéticos que realizam algo semelhante a fotografia que é transferida (com toner preto) para um papel em branco.

[95] Impressão em máquinas chamadas Plotter que imprimem em grande formato. São usadas para imprimir mapas, desenhos e projetos de engenharia e arquitetura.

o seu todo, como objeto, como um “corpo no espaço”. No caso dos fanzines, a busca é para que esses possam ser reproduzíveis, principalmente através de fotocópias. E geralmente as páginas são enumeradas, criando assim uma sequência. Procurei nos *Zinesthesis* fazer com que, mesmo as páginas enumeradas (para facilitar meu raciocínio), funcionasse de forma independente das outras.

Já vimos nos capítulos anteriores que a história do livro, desde os primeiros escritos em pedra ou casca de madeira, passando pelos livros de rolo de papiro ou pergaminho e depois pelo volume criado pelas dobras das folhas e culminando no livro como conhecemos hoje, são consultados na criação de livros de artista e livros tradicionais. A trajetória histórica do livro impregna a estética de publicações relativas aos livros e aos livros objetos na atualidade. Toda forma de livro é bem-vinda na criação de livros de artista contemporâneo, desde a volta aos primórdios do livro como também os livros pensados para usar artifícios digitais, dentre outras infinitas possibilidades. Os fanzines, também, incorporam desde princípios primordiais da forma e volume do livro a novas tecnologias de reprodução, sendo até considerado como uma espécie de publicação alternativa ou como o próprio livro, embora saibamos que existem diferenças, como já foi apontado aqui.

Atualmente os criadores de fanzines diversificam suas criações, nos papeis, dobras, tipos de impressão. Não se limitam as colagens e impressões em xerox sobre papel sulfite, além de aberturas para sair do manual para os meios digitais ou mistos, ampliando as possibilidades expressivas. O fanzineiro contemporâneo usa meios de ditais para criação e aumenta o poder divulgação em distribuição em redes sociais, mesmo que a distribuição manual esteja cada vez mais fortalecida. (Figura 228).

Figura 228 - Fanzines de autores como Alda Alexandre, Ilda Santa Fé, Mariana Brandão, Gabriel Pacheco, Matheus Moura, JP, Gazzy Andraus, Edgar Franco e Leo Pimentel. Fotografia: Fábio Almeida.

Inicialmente, nos *Zinesthesis* procurei estabelecer sequência nas páginas, porém, é possível burlar esta sequência, não é importante que o texto ou as imagens permaneçam ordenadas. Cada página pode virar um novo zine, se a desloco posso criar dobras e reconfigurar o sentido e a forma deste através de dobras e acréscimos de novas imagens.

Tentei fazer com que a sequência não fosse engessada, mas o fato dos primeiros exemplares de *Zinesthesis* terem sido feitos para serem grampeados, preferi colocar números nas páginas, já que havia um texto, eu queria que este se apresentasse em sequência.

Depois que grampeei as primeiras cópias fui notando que funcionaria sem sequência, isso valia até mesmo para o texto. Essa percepção me direcionou para os livros de artista *Juntamentos, Misturada* e *Transplant*[96], onde não estabeleci páginas, e não as costurei ou grampeei em sequência, deixei as folhas dobradas e soltas, apenas protegidas pela capa de papelão coberta com tecido, para que pudessem ser deslocadas em diversos agenciamentos de sequência ou que pudessem ser separadas, cada página com sua narrativa única que funcionaria na totalidade do livro de artista.

Nesse processo permiti-me uma liberdade aos "erros", rabiscos, sobreposições, manchas e borrões, onde na montagem e construção de cada *Zinesthesis* novas percepções acerca do livro de artista foram criando interfaces que hora o conceito inicial sobre fanzine foi modificando a minha construção dos livros e estes me aproximando do fanzine como livro de artista, o que também modificou meu conceito de fanzine.

7.2 – Dos rabiscos iniciais à poética dos *ZineSthesis*

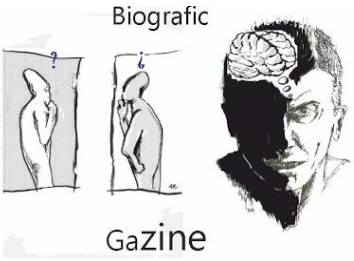
> *Se um homem encara a vida de um ponto de vista artístico, seu cérebro passa a ser seu coração.*
> (Oscar Wilde, O Retrato de Dorian Gray, p. 228).

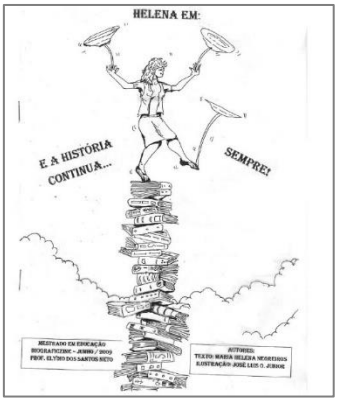
Dentre os meus primeiros contatos com a elaboração de fanzines destaco inicialmente o curso (*on-line*) de extensão: *Criação de Fanzine – Teoria e Prática* (2011/2012), com o fanzineiro, professor e pesquisador Matheus Moura. O curso fazia parte da programação do curso de Licenciatura em Artes Visuais (EAD[97], FAV/UFG[98]).

Durante o curso fiz um fanzine sobre a minha história de vida com base no texto: *Dos Zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens criatividade*

[96] Sobre o processo de criação desses livros, tratei no capítulo 4.
[97] Ensino à Distância
[98] Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

e autoria, dos autores Elydio dos Santos Neto e Gazy Andraus, como foi proposto pelo professor Matheus. O texto define *Biograficzines* como "um Fanzine que tem por objeto as histórias de vida: contar experiências de vida e formação tendo como objetivos principiais o autoconhecimento, a partilha de narrativas pessoais com outros, o trabalho com as imagens e o desenvolvimento de autoridade." (NETO E ANDRAUS, 2010, P.29). (Figuras 229 a 231). Elydio dos Santos Neto criou os *Biocraficzines* como parte de sua didática no ensino de graduação de pedagogia e para profissionais da educação, uma forma de melhorar o potencial criativo desses estudantes e profissionais, que muitas vezes são engessados em sua criatividade. Nas oficinas de criação cada um criava seu próprio *Biograficzines*. (ANDRAUS, 2009).





Figuras 229 a 231 - **Biografic zine - Prof. Elydio; Biograic zine – Gazy; Biografic Zine - Maria Helena Negreiros. Disponível em:** http://zinismo.blogspot.com.br/2011/06/entrevista-gazy-andraus-parte-ii.html

Eu já havia despertado, anteriormente, meu interesse pelos fanzines, principalmente por causa da minha atuação como educadora. Vi neles um instrumento de ensino do desenho e de colagem para alunos dos cursos de artes, design e arquitetura, porém, essas possibilidades poderiam ir muito além.

No curso aprendi sobre como construir um fanzine, o que me abriu os olhos para possibilidades do seu uso, para além da sala de aula eu poderia transformá-lo em um espaço de experimentações, de autobiografia e poesia. Percebi um espaço livre, onde eu poderia fazer tudo, sem restrições acadêmicas. Um espaço que caberia desabafos e palavrões, sem censura, que despertou minha vontade de continuar e desenvolver minha didática usando fanzines como instrumento didático no aprendizado em artes visuais.

Em um segundo momento, já no final do curso de Licenciatura em Artes Visuais, durantes os estágios busquei nos fanzines argumentos para expressar as percepções sobre aquela etapa do curso. Foi quando surgiram as narrativas de estágio, onde registrei minhas observações do contexto da escola e da sala de aula em um diário de bordo, também chamado de diário de arte educador pelo grupo (Adriana Mendonça, Laricy Machado Venditti e Núbia batista Silva

Amorim) de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado *Diário de bordo e fanzines: mediadores de reflexões na formação de arte-educadores/as*. Essas "impressões" dos diários se transformaram em fanzines.

Em nossos diários fizemos anotações através de textos e desenhos acerca do ensino de artes na escola[99]. No final (2013), orientadas pela Professora doutora Kelly C. Mendes Arantes, fizemos fanzines a partir das anotações nos diários.

Cada uma escolheu os nomes a partir de neologismos que juntavam palavras consideradas importantes para o estágio e para os fanzines. Foram chamados de *Estazines*, *Narrazines* e *Bolezines* nomes que unia as palavras "estagio" e zine; "narrativa" e zine; "boletim" e zine, respectivamente. (MENDONÇA; VENDITTI; AMORIM, 2013). (Figura 232). Sendo que a palavra "boletim" retoma ao primeiro fanzine brasileiro, editado em 1965 por Edson Rotani.

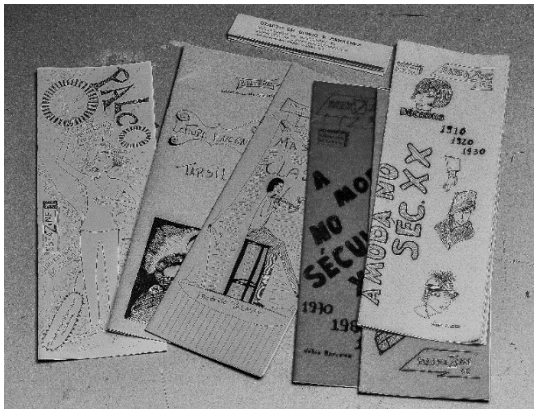


Figura 232 – *Estazine*, Adriana Mendonça; *Narrazine*, Laricy Venditti; *Bolezine*, Núbia Amorim, 2013. Fotografia: Fábio Almeida.

Considero esses dois momentos importantes para minha inserção na pesquisa de doutorado[100], pois, com esses trabalhos pude perceber a abertura que os fanzines me dariam para a pesquisa poética que trata de singularidades e subjetividades, de forma autobiográfica e autoral e estes teriam aproximações com os livros de artista, onde trabalho com a ideia de desenvolver a teoria e a prática de acordo com as minhas experiências afetivas e profissionais, sendo que não as separo. O afetivo está na arte, na vida e no profissional.

O envolvimento com os biograficzines através das propostas didáticas de Matheus Moura no curso de Licenciatura em Artes Visuais me deram sustentação teórica e prática para as aberturas que o "fazer" fanzines proporcionam. Abriu se também a possibilidade de criar uma

[99] O Estágio aconteceu no Instituto Federal de Goiás (IFG).
[100] O meu ingresso no programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual como doutoranda foi logo depois da finalização da Licenciatura Artes Visuais na mesma instituição (FAV/UFG), no ano de 2014, a partir daí desenvolvi outros trabalhos com Fanzines, sendo que já havia trabalhado os *ZineSthesis* nas aulas do Professor José César Teatini de Souza Clímaco como aluna especial (não vinculada ao programa).

trama que envolvesse acontecimentos da minha vida aos acontecimentos da minha construção poética em fanzines, foi quando surgiu os *Zinesthesis*, nas suas páginas estabeleci relações teórico/prático entre criação poética a processos de gerar a vida, (nascimento do meu filho em 2011) e do final da vida por doença que se evolui em forma de processos como o câncer (morte dos meus pais em 2010/2011).

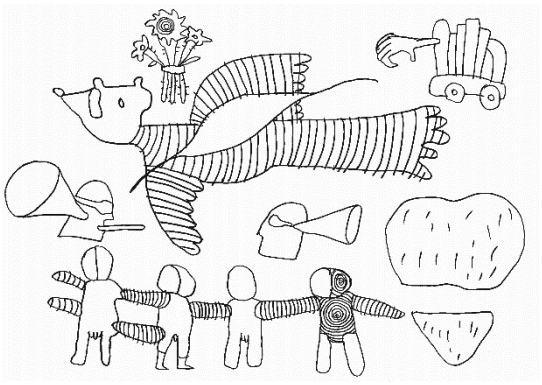
O trabalho de criação de fanzines poéticos foi, a princípio, resultado de aplicação de técnicas de gravura, desenho e pequenos textos, alguns escritos por mim como forma de exprimir minhas impressões sobre o fim da vida e consequentemente novos começos, novas vidas.

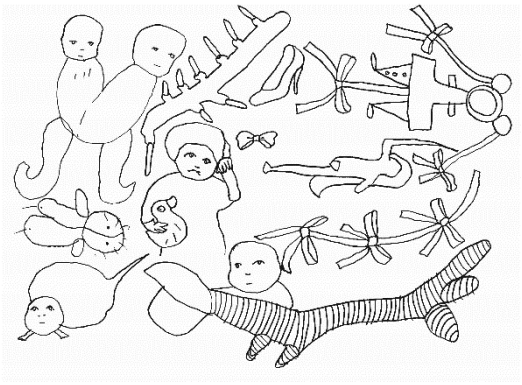
Parti das minhas subjetividades, das minhas percepções, contudo não as analisei isoladas do mundo que me cerca. Analiso-as como sentimentos que envolvem o humano, independente da cultura ou sociedade ao qual estão inseridos. Refletir sobre a morte ou nascimento nos lembra dos seres nascidos para a filosofia e para a arte que somos.

No espaço dos fanzines encontrei liberdade para refletir sobre estas questões de forma descompromissada com regras e ordens, criando rabiscos, desenhos, pequenos registros e impressões do cotidiano.

Mesmo a morte da minha mãe e a morte do meu pai tenha acontecido anteriormente ao nascimento do meu filho, a minha memória não segue esta lógica. Nos dias de hoje, com certo distanciamento, percebo que a memória nos trai com o passar do tempo e fatos do passado se misturam no tempo, nos confundindo.

Em 2010, escrevi uma série de textos sobre as minhas impressões sobre os processos de morte dos meus pais. Na época, criei desenhos digitais inspirados nos desenhos e rabiscos (Figuras 233 a 236) feitos, anteriormente (2004 a 2009), durante o tempo que os acompanhei em hospitais e clínicas para tratamento do câncer. Os textos (itens – 8.1.2 a 8.1.9 do capítulo 8) e desenhos digitais ilustrativos desses textos chamei de *"Sacos de Lixo que Brotam de Mim."* (Em anexo).





Figuras 233 e 234 – Desenhos, caneta nanquim, 2004 a 2009.

Figuras 235 e 236 – Desenhos (231cm x 113cm), nanquim e aquarela sobre papel algodão, 2005.

Figura 237 – Primeiros desenhos e pinturas digitais, 2008.

O processo de criação dos fanzines, que veio depois, tem como ponto inicial essas imagens e textos. Foram nove pequenos textos e pinturas digitais, intitulados: *O reino das capas protetoras*, *O canal do submundo*, *Chiqueirinho de madeira*, *Ameaça dos lobos, O espelho da deformação*, *Decalcadas na parede*, *Mãos espinhosas*, *Beija-flor desgovernado* e *A chegada da menina duplex* que se transformaram em nove zines, ou seja, nove *Zinesthesis*. Cada fanzine possui por volta de dezesseis páginas. Os desenhos da série fizeram parte, em uma espécie de releitura dos desenhos originais. (*Zinesthesis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9).* (Figura 238).

Quando retomei à série, no ano de 2013, para elaborar os fanzines, estava envolvida com experimentações em gravura. Transportei a concepção original da série *"Sacos de Lixo que Brotam de Mim"* para experimentações em gravura, quando estava cursando uma disciplina com o professor e gravador José César Teatini Clímaco no programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, na Universidade Federal de Goiás.

No semestre em que fiz a disciplina retomei a pesquisa e registros anteriores, redesenhando-os, de acordo com minhas percepções do nascimento do meu filho em 2011, foi quando surgiram os *Zinesthesis*[101], neles pude criar novas poesias imagéticas a partir dos textos *"Sacos de Lixo que Brotam de Mim"* e dos desenhos digitais com o uso das concepções da gravura.

Figura 238 – Matrizes dos nove primeiros *Zinesthesis* (2013 a 2017): *Zinesthesis 1 - O reino das capas protetoras*; *Zinesthesis 2 - O canal do submundo*; *Zinesthesis 3 - Chiqueirinho de madeira*; *Zinesthesis 4 - Ameaça dos lobos; Zinesthesis 5 - O espelho da deformação*; *Zinesthesis 6 - Decalcadas na parede*; *Zinesthesis 7- Mãos espinhosas*; *Zinesthesis 8 - Beija-flor desgovernado* e *Zinesthesis 9 - A chegada da menina duplex.* Fotografia: Adriana Mendonça.

[101] Sobre o processo de criação dos *Zinesthesis* abordo com mais detalhes no capítulo 8.

Experimentando diversas técnicas, como carimbos, linóleogravura, colagravura, xerografia, ponta seca com matriz de plástico, matrizes de acetato recortadas e furadas, monotipia, dentre outras. Separei os textos, e comecei a elaborar as páginas, as quais me serviram como espaço de experimentação, contudo, considerava a concepção de cada um em sua totalidade (materiais, forma, ideias, estética, volume, etc). Segundo a autora Cellina Rodrigues Muniz Meireles,

> Como toda obra pessoal, zine é um jogo de armar. Planejar e executar o plano de capturar o leitor, nem que seja nos cinco minutos que dure uma leitura enquanto se espera numa parada de ônibus. São fisicamente tão frágeis, rasgam, amarelecem, seus corpos são corroídos pelo grampo. Existe um caráter de despretensão reinante nessas produções – no máximo uma pretensão ingênua, que sempre me fez rir. Sorrir, aliás. Dos vários clichês que encontramos por aí, existe o "Zines são, por natureza, toscos". De fato, ziens são experimentações amadoras, o que pode mesmo ferir os olhos de quem busca requinte. (MEIRELES, 2010, p.99).

O caráter despretensioso, que valoriza a experiência em detrimento do trabalho finalizado me atraiu na elaboração dos *Zinesthesis*. A gravura traz em si a pesquisa experimental onde as infinitas possibilidades no processo são importantes. Sua alma e seu corpo são experimentais, por ser experimental, nos fanzines pude aproveitar impressões dos testes, as manchas e sujeiras sugeriram desenhos e novas impressões.

A meta ali era analisar e experimentar possibilidades da técnica sem as amarras da limpeza, da organização, das composições, sem me obrigar ao certo. Poderia dar "errado" e esse erro se transformar em um aliado.

Esse experimentalismo atravessou em mim um pensamento poético sobre a vida em si como matriz e reprodução, onde a matriz e a impressão se confundissem, suscitando questões ligadas à genética, à concepção humana.

Meu filho, por volta dos três anos, depois de ver um breve filme[102] sobre a gestação e o nascimento me explicou o que viu assim: "*Primeiro tem uma explosão, depois uma bolinha encontra outra bolinha e vai aparecendo muitas bolinhas, e depois aparece a cabecinha, o corpinho, a orelhinha, o narizinho, os bracinhos, as perninhas... e aí nasce o bebêlezinho*", ou seja, nasce um bebê. Essa explicação tão simples e resumida me levou a pensar sobre questões

[102]Trata se do filme "*Nove meses em 4 minutos*" - *O milagre da gestação* (*"Life in the womb" - 9 months in 4 minutes*), é uma animação computadorizada, em 3d, que mostra desde a busca do espermatozoide pelo óvulo até a chegada do bebê. Disponível no em: https://www.youtube.com/watch?v=U4OJk9n7Chw

como: o nascimento como explosão e não como começo e a vida como matriz com duplicações, repetições, multiplicações, clonagens, reproduções.

Essas questões se instalaram no processo criativo dos *Zinesthesis.* Os textos de *"Sacos de Lixo que Brotam de Mim"* envolviam essas questões relativas a multiplicações celulares, à vida e a morte, contudo, nos *Zinesthesis*, a relação com a imagem, com processos experimentais em gravura acendeu novos questionamentos, novas poéticas. Percebo que isso se deu por ser próprio da gravura, a técnica afetar o pensamento e o pensamento afetar a técnica em um envolvimento sensorial que não se limita a regras.

7.3 – Fanzines: traçados da contramão

> *Faça você mesmo, faça pra entender, crie um mundo novo.*[103]
> Redson Pozzi

Desde o seu surgimento, os fanzines são respostas contestatórias a trajetos lineares e homogêneos. Seus percursos, sempre foram o da oposição à lógica do mercado. A pulsação da fanzinagem segue caminhos não muito convencionais das paixões, dos sentimentos.

O criador e autor de textos e livros sobre fanzines Gazy Andraus analisa os fanzines a partir de manifestações eventos históricos:

> De certa forma , a gênese dos "zines" vem desde as actas diurnas romanas, passando pelos menestréis e bardos medievais (que cantavam suas odes e críticas humoradas aos reis), e trabalhos do artista do século XVII William Blake, bem como as cartas lidas e copiadas no Renascimento, graças ao aumento das viagens intercontinentais, encontrando os primórdios dos jornais e, por fim, chegando aos próprios fanzines a partir da década de 1930 e 40 nos EUA, o que culminou nos libelos punks da década de 1960 e 70 dos ingleses. (ANDRAUS, 2009, p.2).

Como já foi dito, oficialmente os fanzines existem desde 1930 nos Estados Unidos. Os primeiros fanzineiros eram fãs de ficção científica. Eles eram elaborados com o intuito de divulgar e trocar informações sobre a paixão pela ficção científica. A palavra "fanzine" surge em 1941, quando Rus Chavenet juntou as palavras inglesas *fan* e *magazine*. A prática dos fanzines,

[103] Frase retirada do livro de Márcio Sno, *O universo paralelo dos zines*.

desde então, vem se espalhando pelo mundo todo, se metamorfoseando e adquirindo novas formas de manifestação. (ANDRAUS, 2010, p.34). Retomando aos fanzines no contexto brasileiro, estes eram inicialmente chamados boletins e o primeiro, *Boletim Ciência-Ficção Alex Raymond,* foi editado em Piracicaba por Edson Rontani. Na década de 1970 que começou a utilizar o termo "fanzine", denominação difundida pelas revistas especializadas francesas e pelas publicações ligadas ao movimento punk inglês. (MAGALHÃES, p. 102, 2007).

Baseado na ideologia punk, onde a frase "*do it yourself*", ou seja, "faça você mesmo", os fanzines são espaços abertos para a liberdade de expressão estética, ideológica e conceitual. "O alcance zineiro aumentou nas décadas de 1960 e, principalmente, 1970, graças à insurgência do movimento punk inglês, que divulgava seus libelos anarquistas e shows punks, disseminando os fanzines cada vez mais pelo mundo, ganhando notoriedade e volume." (ANDRAUS, 2010, p.34).

Antônio Carlos de Oliveira no seu livro intitulado *Os fanzines contam uma história sobre punks*, de 2015, faz referência ao primeiro fanzine Punk editado na década de 1970, o inglês "*Sniffing Glue*" ("Cheirando Cola"), de autoria de Mak Perry, um garoto de 19 anos que escreve uma crítica a respeito da banda Ramones, o primeiro número do fanzine, continha oito páginas, com duzentas cópias em xerox (1976). No décimo número a tiragem (feita em *offset*) de "*Sniffing Glue*" chega a mais de oito mil copias e passa a ser internacionalmente conhecida como a melhor revista do momento. O conteúdo dos escritos do movimento Punk era direto e provocativo: "*não se satisfaçam com o que nós escrevemos. Saiam e comecem seus próprios fanzines, ou mandem suas críticas à imprensa do sistema, vamos pegá-los pelos nervos e inundar o mercado com a escrita punk*". No Brasil o primeiro fanzine punk só foi lançado no ano de 1981, em São Paulo. (OLIVEIRA, 2015, p.23-25). A filosofia Punk do "faça você mesmo" se expandiu desde esse movimento e tem recebidos ressignificações nas diferentes formas de se divulgar ideias.

Penso que artistas visuais que buscam nos fanzines formas de manifestação de suas artes seguem a lógica semelhante dos quadrinistas fanzineiros. Começando pelo quadrinista Robert Crumb, nos fins da década de 1960 (ANDRAUS, 2010, p.34), existe uma vertente muito evidente de fazines de quadrinhos pelo mundo até os dias de hoje. Muitos quadrinistas que não conseguem se inserir na lógica do mercado editorial, trabalham de forma alternativa e divulgam suas histórias nas páginas dos fanzines. (ANDRAUS, 2010). Acima de tudo querem se sentir livres, escrever o que quiserem, sem ter que lidar com a censura das editoras. Existe a busca por expressões *underground* que procuram expressar o que não é convencional e instituído.

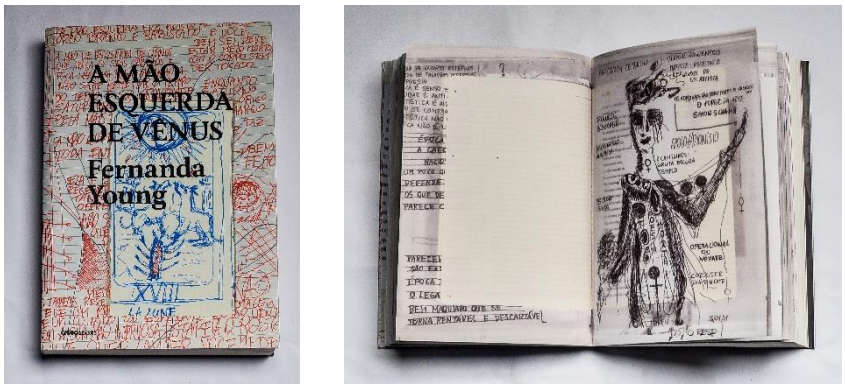
> Porém, é de se ressaltar que no Brasil, especialmente, os zines contribuíram para a resistência cultural e criativa dos autores de HQ que não tendo como publicarem oficialmente suas histórias graças à instabilidade deste mercado,

> visto que dava preferência ao material estrangeiro, escoavam sua produção no fanzinato. (ANDRAUS, 2010, p.35).

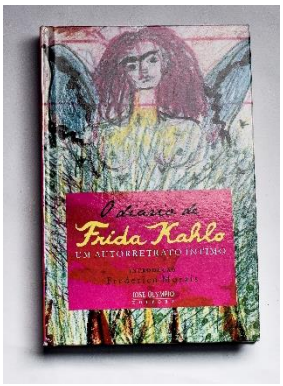
Observando o fanzine, historicamente, desde o modo como foi concebido e como chega às nossas mãos nos dias de hoje, noto que ele embaraça as linhas retas do mercado capitalista das publicações editoriais. Porém, são fontes onde os editores bebem, seja na descoberta de "novos talentos" seja na visualização de diversos formatos inovadores.

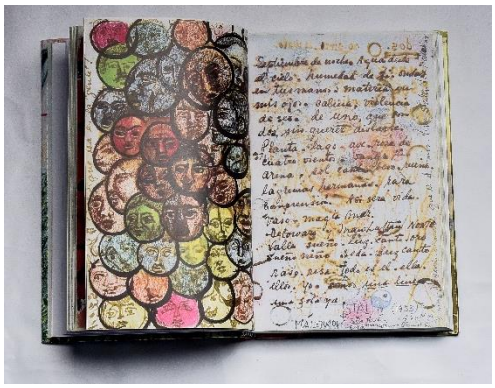
Percebo também, que há uma lógica capitalista e mercadológica que captura em seu favor até mesmo a crítica a ela mesma. Pois as características do "feito à mão", "do autoral" do que é mais íntimo e peculiar do artista ou editor de fanzines é transportado para ricas edições. Surgem várias publicações de editoras que reproduzem páginas de fanzines, manuscritos, livros de artista e diários, em formatos de livros tradicionais, mas que reproduzem a ideia do "feito a mão". Um bom exemplo seria os livros *A Mão Esquerda de Vênus* da autora Fernanda Young (figuras 239 e 240) e *O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo* (Figuras 241 e 242). Os diários com anotações, escritos, colagens e recortes têm sido publicados em função de se mostrar o processo de criação do artista que é interesse de educadores, pesquisadores e artistas.

No universo contemporâneo o processo adquire o valor da obra acabada, este chega a ser mais importante, sendo deixado à vista. Assim também o fanzine não obriga o zineiro a esconder o processo, não zela por apresentações de obra acabada e se confunde, às vezes, com as páginas de diários que expõem os pensamentos e angustias de uma pessoa.



Figuras 239 e 240 – Capa do livro *A Mão Esquerda de Vênus* e páginas internas do livro, da autora Fernanda Young, Editora Globo Livros, 2016. Fotografia: Fábio Almeida.





Figuras 241 e 242 – Capa e páginas internas do livro *O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo,* Editora José Olympio, 2015. Fotografia: Fábio Almeida.

Talvez, essa busca pela estética dos diários de artista, do que apresenta a "sujeira" da mão do artista se deva à capacidade de percepção sensível posta aos artistas. McLuhan "vê o artista como um vidente cujo papel é nos alertar para as mudanças que ocorrem no ambiente criado pela nova tecnologia." (MCLUHAN, 2005, p.245). As metamorfoses do fanzine ocorrem desde seus formatos, materiais usados até a concepção e formas de impressão. Ou seja, o fanzine adapta-se às diferentes realidades e condições de produção. Embora haja grande diversificação dos interesses de "como fazer" e do "faça você mesmo", o artista dos fanzines visualiza de acordo com novas propostas tecnológicas, novos jeitos de se fazer e de se expressar, contudo busca não perder seus atributos primordiais como contestação e rebeldia, experimentação, etc. Henrique Magalhães alega que:

> A importância dos fanzines dá-se também pelo papel de vanguarda cultural que eles engendram. É nos fanzines onde são experimentadas as novas linguagens, o padrão gráfico inovador, as ousadias conceituais. Não raro, o meio empresarial vai buscar nos fanzines a renovação estética para certos públicos identificados com novas linguagens. Os fanzines, enquanto manifestação espontânea e democrática de grupos, muitas vezes formados por jovens, trazem a legitimação das linguagens populares nem sempre facilmente percebidas pelos meios empresariais. (MAGALHÃES, 2007, p.108).

Os fanzines que seguiam, em grande parte, a linha do alternativo em impressões feitas por mimeógrafos e fotocópias a partir da década de 1970, chega a edições complexas e cuidadosamente editadas, como os quadrinhos e livros, porém a despretensão e a liberdade dos diários, cadernos de artista e fanzines tem criado uma retomada ao processo, onde a estética "anárquica" tem sido ambicionada pelas grandes editoras. Penso que isso se deva, também, à valorização do processo criativo no universo da arte contemporâneo, que preza por mostrar "como se faz", "o percurso", "o que foi pensado", "em que contexto o artista está inserido", "o que ele vive em seu cotidiano", "o que lhe afeta". O fanzine tem essa capacidade de escancarar,

deixar a mostra e não se conformar com rótulos, indo de fotocópias e uso de materiais reciclados a produções extremamente elaboradas.

Na contramão há os editores de fanzines que buscam a transformação e a "limpeza" gráfica de suas publicações, se aproximando das publicações independentes. Novamente, Magalhães (2007) analisa:

> Sem dúvida, o avanço dos recursos tecnológicos transformou alguns fanzines em publicações compatíveis com boa parte das publicações do mercado. Com o computador, o visual dos fanzines tornou-se mais limpo, livre das imperfeições dos tipos datilográficos, dos riscos de canetas e colagens originais. É certo que essas transformações não foram aceitas com tranquilidade por uma parte dos editores, que viam no acesso fácil à tecnologia o fim da pureza artesanal dos fanzines. Para eles, a verdadeira linguagem dos fanzines deveria ser aquela suja, que atestasse o labor artesanal, a presença da alma e do suor do editor, com suas imperfeições e máculas, próprias da expressão humana mais autêntica. (MAGALHÃES, 2007, p. 110).

No fanzine o transito entre várias linguagens e meios vem sendo incorporado. Suas formas de criação caminharam de acordo com infinitas possibilidades de impressão, reprodução e visualização. Eles habitam as páginas da internet (blogs, E-zine ou fanzine eletrônico). Os textos e representações visuais nos fanzines caminham em consonância com mudanças sociais e desdobramentos da vida humana em diversas partes do planeta.

Na atualidade, fanzineiros, punks e anarquistas utilizam softwares livres com ferramentas de manipulação de imagens (desenhos, fotografias, colagens, etc.) para construir seus fanzines, alterando formatos e cores, criando sobreposições e transparências, recortando e colando digitalmente. As novas gerações de fanzineiros têm cuidados com aspectos estéticos, seus zines podem ser lançados *on line* e a divulgação está cada vez mais amplificada. É possível conhecer a produção de zines de várias partes do mundo através das redes sociais que atinge um público maior. Além de expressão para todos, do "faça você mesmo", segue o curso da arte para todos e por todos, indo para as ruas e redes, dos sítios aos sites.

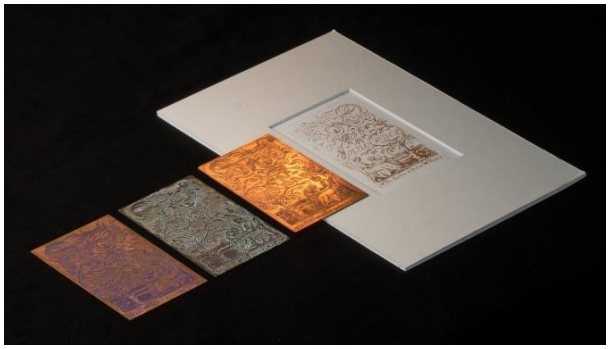
Deixa de ser apenas artesanal para ser digital na divulgação e nas formas de fazer, sendo que o digital não descarta o manual. Há alterações de todo processo, temos mais possibilidades dos modos de fazer e imprimir. Pode-se começar no papel em branco quanto em um novo arquivo do computador.

Se a produção inicial de um fanzine é manual, depois de finalizar as páginas, estas podem ser digitalizadas por escâneres domésticos e impressas na impressora do computador. Se a criação das páginas é criada nos programas de imagem do computador posso imprimir colorido ou preto em branco em casa mesmo.

No fanzine existe a capacidade de promover a comunicação alternativa, um exercício de autoestima para muitos que não conseguem publicar suas ideias e criam um jeito de não se fechar as criações por delimitação do mercado. Nele reside a capacidade de criar aproximações entre as pessoas com afinidades expressivas, intelectuais e políticas.

McLuhan afirma que "A arte propicia o treinamento e a percepção, a sintonização ou atualização dos sentidos durante os avanços tecnológicos." (MCLUHAN, 2005, p.247). Trago a questão do pensamento artístico porque considero o fanzine como uma forma de arte onde se percebe e se vê à frente, como um "vidente" (MCLUHAN, 2005), livre e errante. O fanzine se exprime de forma caótica e por vezes, tosca, fazendo-se valer de subjetividades e intuições, pois seus autores e atores se manifestam na contramão de obrigações lineares e padronizadas.

Um exemplo de artista como "vidente", seria o poeta, desenhista, pintor e gravador inglês William Blake que no século XVIII, já visualizava à lógica da produção independente em seus livros (Figuras 243 a 245). Blake chega até nossos dias como "uma antena" (MCLUHAN, 2005) conectada ao passado e ao futuro, influenciando escritores, poetas, pintores, ilustradores e músicos.



Figuras 243 – Matrizes de cobre, gravada com a capa do livro *Canções da Inocência* de William Blake.
Disponível em: <http://www.williamblakeprints.co.uk/songs-of-innocence-and-of-experience/>
Figura 244 – Impressão da capa do livro *Canções da Inocência* de William Blake.
Disponível em: < http://www.williamblakeprints.co.uk/how-the-prints-are-made/>
Figura 245 – Capa finalizada com pintura do livro *Canções da Inocência* de William Blake.
Disponível em: <http://www.britishlibrary.cn/en/works/notebook-of-william-blake/>

Pela atitude diante de sua produção autoral, confeccionando suas próprias edições de livros, Blake pode ser concebido como o primeiro fanzineiro. (ANDRAUS, 2010, p.35). Ele desenvolveu uma técnica de gravura em metal, baseada na corrosão por ácidos, onde ressaltava as imagens dos desenhos e palavras usando o relevo da lâmina de cobre, não corroído pelo ácido, para imprimir, como na xilografia. Blake descreveu esse método como "*O Matrimônio entre o Céu e o Inferno*". (ESSON, 1984, p.43). Um encontro entre a lâmina de cobre e o ácido, método

utilizado em várias de suas publicações, como no livro *Canções da Inocência* (Figura 246), livro que trata do universo das crianças em suas poesias.

> As *Canções da Inocênci*a constituem um volume importante por vários motivos. Um deles é que, pela primeira vez, o artista plástico e o poeta que existiam em Blake se reuniram para produzir uma obra de maior escopo. Trabalhando com um método de sua própria invenção, à base de cera e de ácido, Blake começava por gravar o texto e as ilustrações em placas de cobre, que depois serviam para a impressão das páginas. A seguir, os desenhos eram coloridos à mão, num labor minucioso e lento, no qual o autor contava com a colaboração da esposa, Catherie Boucher, (...). Devido à complexidade do processo, não atinge três dezenas o número de exemplares conhecidos dessa primeira edição dos livros. Em compensação, o manuseio do volume em sua forma original constitui uma experiência estética única, muito mais rica graficamente que a proporcionada pelos textos usuais. (VIZIOLI, 1993, p. 12).

Figura 246 – Matrizes de cobre gravadas com a técnica de relevo no metal, utilizada por William Blake.
Disponível em: <http://bq.blakearchive.org/44.3.rovira>

Fica evidente que a postura autoral de Blake no século XVIII nos faz relacioná-lo a ideologia do "faça você mesmo" dos fanzineiros dos finais do século XX até os nossos dias. Essa postura nos leva, também, ao livro de artista contemporâneo, porém devemos nos ater aos anacronismos, considerando que as definições teóricas relativas ao livro de artista e ao fanzine são recentes e tem relação com o contexto moderno e pós-moderno.

Como Blake se envolvia com todo processo de feitura dos seus livros, fazer um fanzine, também pode implicar envolvimento com todas as etapas do processo de produção gráfica, pela escolha ou escrita do texto, pela seleção ou criação de imagens, pela ordenação dos textos e das imagens nas páginas, pela finalização e impressão, e sua última etapa que seria divulgação, sendo produção manual ou impressas em *offset* como revistas ou livros da atualidade.

Considero que a poesia de Blake me acompanhou durante o processo de pesquisa por ser um artista envolvido de forma holística com todos os elementos constituintes do livro. Ele

desenvolveu sua obra em torno da libertação do livro como suporte, unindo a poética dos textos e das imagens à poética do próprio livro. Blake unia diferentes técnicas como pintura e gravura em metal sem preocupação com rigores técnicos, como unia também o céu e o inferno, corroía um casamento químico na gravura. Sua arte é política porque é libertadora. Sua busca incansável pela poesia na vida e por uma sociedade mais igualitária é inspiradora.

Digo que a obra de Blake seja impulsionadora, voltar a este autor ainda soa como subversão de normas estabelecidas através de um pensamento anárquico em que a política, no seu melhor sentido, é poética e filosófica. É isso que procuro nos fanzines e nos livros de artista.

Algumas formas de feitura e divulgação dos fanzines se estabelecem na contramão de princípios mercadológicos: produção em série para baratear e obter lucro. A meta na elaboração de um fanzine dificilmente passa por ambiciosos interesses econômicos. Na maioria, vendidos sem fins de lucro, somente para cobrir com as despesas, distribuídos, ou até mesmo, trocados entre pessoas que são fãs de fanzines e outros fanzineiros ou entre pessoas que compartilham de ideias contidas em determinados fanzines.

Para Ricardo Resende (2000, p.242), os zines são formas de arte marginal, parecidas com o ideário da arte postal[104]. Segundo o mesmo autor, seu conceito original deseja demarcar o que há "de ser uma arte democrática e ficar à margem do mercado, transcendendo fronteiras linguísticas e de comunicação, numa conexão triangular entre o remetente, o objeto enviado e seu receptor." (RESENDE, 2000, p.244), "Eles são produzidos e distribuídos pelos "zineiros", que nem se consideram artistas, e funcionam como veículos de difusão de uma cultura ou contracultura à margem do sistema (das artes)." (RESENDE, 2000, p.242).

Em seu exercício, os zines podem ser considerados gravura: com a criação da matriz e a impressão. Ao elaborar um fanzine, faço primeiro as matrizes, ou seja, as páginas que serão reproduzidas e, na sequência, é possível saltar a parte dos entintamentos e ir para a impressão que pode ocorrer de diversas formas, em máquinas copiadoras ou em gráficas. Há grupos de zineiros que elaboram seus fanzines com uso de serigrafia, dispensando as fotocópias nas impressões. Outros revelam as capas em serigrafia e o miolo em fotocópias, diversificando as possibilidades e resultando impressões mistas. Como na arte postal, os zines são feitos com

[104] Uma arte democrática a margem do mercado. Sua origem confunde com Marcel Duchamp que usou correio para enviar cartas sobre seu trabalho. Nos anos 60 o grupo Fluxus, precursor da arte conceitual, usa a arte postal como forma de correspondência e difusão de ideias. O formato poderia ser por meio de processos fotomecânicos como o offset, serigrafia, colagem, pequenos objetos, carimbos e selos. O material resultante dessa troca é reconhecido como arte conceitual. No Brasil artistas como Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos dedicaram se a arte postal nos fins dos anos 60 e anos 70. (RESENDE, 2000, p.239),

diversos recursos visuais expressivos, e podem ser distribuídos pelo correio, estabelecendo assim uma "rede de conexões entre pessoas afins". (RESENDE, 2000, p.244).

Na minha pesquisa sobre os fanzines o papel da matriz se diversifica, pois na mesma forma que utilizo matrizes para imprimir nas páginas, essas mesmas páginas se tornam matrizes quando as uso para tirar cópias em xerox. Sendo assim, a imagem gerada por outras impressões já não é uma reprodução, mas uma matriz[105].

7.4 – O dinossauro vive! A pulsação da gravura no presente

> *Acusado de estar em excesso sujeito a um encorsetado processo técnico, el grabado es para algunos um resto arqueológico, um dinosaurio cuyos métodos y forma de vida se encuentran desadaptados a los tempos que correm, herencia molesta dificílmente ubiclabe em el panorama artístico contemporâneo.*
> *Juan Martínez Moro, 2008.*

Dinossauros! "coisa do passado?" "Alguém ainda faz gravura?"

Diferente da ideia de que são répteis que viveram no passado e foram fossilizados lá atrás, para mim a gravura seria como descobertas arqueológicas que trazem para o presente contemporâneo novas possibilidades de pulsar as manifestações artísticas contemporâneas. As descobertas dos fósseis são como quebra cabeças que se reconfiguram em milhares de possibilidades. As técnicas de gravura do passado estão vivas, abertas a transformações e o gravador "é o artista que faz a ponte entre o velho e o novo. Ele aprende as técnicas ancestrais e pode usar o espírito dessas técnicas ancestrais nesse novo mundo que a tecnologia oferece." (FAJARDO, 1999, p.30)

Como a pesquisa dialoga profundamente com o campo da gravura, para além de ser o resultado de um processo de gravar, entintar e imprimir uma matriz, ou do resultado desse processo que também é chamado de gravura, considero o fanzine como um dos desdobramentos de uma "arte sem muros" (RESENDE, 2000, p.227), onde a gravura se manifesta através de instalações, livros de artista, trabalhos de coletivos, performances, etc.

O gravador, mesmo que carregue em sua pasta instrumentos tradicionais como uma goiva, uma tábua de madeira, uma ponta seca e uma lâmina de cobre, o seu momento é o agora, ele constrói seu espaço tempo, sua arte se insere na vida, assim como suas afetividades e percepções.

[105] Sobre esse processo, descrevo com mais detalhes no capítulo 8

A técnica antiga, quando faço agora, é contemporânea. Todo potencial emocional e afetivo é diferente em cada momento que se vive. Com a modernidade vive-se a busca pelo racional, o contemporâneo busca os afetos, o comunitário, o local, as peculiaridades e singularidades, permite-se o sobrenatural. (GRENZ, 1997).

A gravura contemporânea pode ser os procedimentos aplicados à página do fanzine, como o próprio fanzine, ela requer diálogo com os tempos pós-modernos, inserido em um mundo onde a comunicação global criou dimensões estratosféricas, se busca a participação e os sentidos das coisas passam a pedir várias percepções e interpretações. Uma cosmovisão monárquica do universo e soberana da ciência é deposta em função de um ecletismo, de focos embasados, e de múltiplos estilos e "verdades". Esse fanzine, valoriza os aspectos do cotidiano das pessoas, de qualquer lugar, de qualquer um que queira fazer, em um mundo das coisas interligadas. Não há a necessidade de exatidões.

No fanzine a gravura se manifesta como os gritos de quem não tem voz, não existe sujeição a apenas sentir, apreciar, fruir, ler a arte dos outros. "Faça você mesmo", interaja com os outros! Esta é a questão. Ele está nas bordas como a arte na rua, a escrita na rua, os lambes da rua, vem do espaço de manifestação de quem não tem voz. As convenções podem e devem ser estraçalhadas nos fanzines para que alcance os guetos, os nichos e as brechas. Fazer fanzine é um ato político!

Como Ricardo Resende aponta, há uma "superação dos limites da linguagem", onde há uma "fusão da gravura, com as novas tecnologias, com a pintura, a fotografia e a escultura na arte contemporânea brasileira." (2000, p.227). No fanzine há aberturas para superação de limites estabelecidos em sua origem, e a gravura atravessa esses limites com maestria para que juntos possam ser um só.

O fanzine ataca as questões da "aura" artística, da "aura" do museu e dos espaços de institucionalizações, das celebrações, do eterno em detrimento do aqui e agora. O fanzine na contemporaneidade busca dizer não as sacralizações e as racionalizações extremadas para poder se afeiçoar, amar, odiar, sentir, perceber, etc. Nele é possível pluralidades de estilos, de polifonias, pois o momento contemporâneo, cola, justapõe, rompe e coopera (GRENZ, 1997).

Diante de um pensamento de arte contemporânea, destaco o trabalho com fanzines do coletivo em arte Gravare Exquis[106]. No coletivo desenvolvemos trabalhos em gravura, usando as páginas de um fanzine para construir coletivamente outra manifestação.

[106] Os proponentes da ação foram os integrantes do coletivo Adriana Mendonça, Luciene Lacerda, Simone Simões e Hélder Amorim, no ano de 2016.

Nas páginas originais (matriz ou boneca) o coletivo inseriu gravuras, desenhos, palavras, frases e colagens, configurando uma poética sobre gravura. As páginas abertas, trabalhadas em formato A3 foram escaneadas e ampliadas através de plotagem para o formato A1 para serem coladas como lambe[107] nas paredes (Figuras 247 a 251), que o grupo configurou como um "entre" envolvendo gravura, desenho, pintura, livro de artista, fanzine, arte urbana e instalação, poderia ser reproduzido e colado em qualquer lugar de forma eficaz e barata. Este trabalho foi exposto do lado de outro que era um grande papel branco que convidava as pessoas ao desenho durante a exibição.

Figuras 247 a 250 – Fanzines do coletivo Gravare Exquis, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 251 – Painel com ampliação das páginas dos fanzines (4,392cm x 2,523cm), plotagem. Coletivo Gravare Exquis, 2016. Fotografia: Adriana Mendonça.

[107] São cartazes usados como manifestação de arte urbana, geralmente com conteúdo politizado, contestatório ou ativista, sua estética dialoga com outros elementos da arte das ruas, como grafite, estêncil, dentre outros. São conhecidos por serem colados com "grude" (uma espécie de cola feita com farinha ou polvilho). São feitos com técnicas variadas (digital ou manual) e, comumente, impressos em papeis com gramatura inferior 120 g/m^2 para facilitar a colagem.

As técnicas não são obrigatoriamente determinadas como gravura, pintura ou escultura, o mais importante é compartilhar as manifestações e se manifestar, possibilitar inserções e autonomia participativa. Na gravura contemporânea perde-se o valor das ideias antagônicas de original e cópia, de artista e público, sendo convidado a fazer parte. Tem se buscado uma fruição participativa, onde se pode tocar e entrar, embora não seja uma regra, vejo ainda como uma busca que nem sempre ocorre, pois ao mesmo tempo que se busca abertura para a diversidade de manifestações artísticas, há limitações impostas por galerias, instituições e museus.

Com a perda da preciosa "aura" do original, a gravura é cópia e a própria cópia pode ser mais importante do que a matriz ou o original, as impressões se misturam, e o mais importante não é a cópia de uma imagem, mas compartilhar "impressões". Não há necessidade de exemplares numerados e assinados, isso já não importa tanto como já foi uma regra determinada e seguida pelos artistas no passado. Corroer, riscar, desenhar, cavar, marcar com reagentes químicos, revelar uma matriz para que seja reproduzida está atravessado pela poesia, pelo conceito, na busca de que seja parte do cotidiano e se embrenhe na vida das pessoas.

A pesquisa envolvendo experimentações de gravura nos fanzines me levou a investigar as possibilidades de se reposicionar o papel dos elementos tradicionais do trabalho em gravura como: a execução da matriz, as formas de entitamentos e reproduções. Isso ocorre em diálogo constante entre passado e presente, entre técnicas tradicionais e a assimilação de novas técnicas contemporâneas. Além de tentar hibridizar com elementos da pintura, do desenho e da escultura.

Busquei uma postura de colaboração e não de soberania e conquista, permitindo a diversidade, a pluralidade, a compreensão do humano, onde tive que lidar com demarcações de espaços. Questionamentos como: isso é um livro de artista ou é um fanzine? Com a pesquisa percebi que tudo se misturou, pois os procedimentos que envolvem o livro de artistas, envolveram também os fanzines, um entrou no outro, vejo que a "fusão" ocorreu sem muito controle, e mesmo que a escrita da tese ainda me faça escrever por capítulos e delimitações de temas, apresentações e conclusões, perdi (intencionalmente) o controle dos espaços determinados, pois desde o início foi busquei espaços de liberdade na pesquisa em poéticas visuais envolvendo a gravura.

Por ser experimental, a pesquisa me levou a escapulir de finalizações, de fechar um fanzine e dar lhe como um processo finalizado, mesmo que suas páginas já tenham sido grampeadas, este estará sujeito as sobreposições e separações, dali outras possibilidades podem surgir, motivo pelo qual o fanzine é, para mim, uma gravura em processo, uma matriz perdida exposta à transformações e interferências. Não abandonei as técnicas tradicionais, pois, elas são

pulsantes no presente. Experimentei outros materiais, além dos mais conhecidos pela história da gravura como a madeira, o metal e a pedra.

Arrisquei reposicionar a ação da matriz na gravura, a folha onde imprimi os experimentos em gravura foram transformadas em matrizes para páginas dos fanzines. Vi que reproduzir as páginas em fotocopiadoras, ou em impressoras caseiras, redimensiona o papel das matrizes. Pude substituir o entintamento da forma tradicional que conhecemos na gravura pelo uso do toner da máquina copiadora que de certa forma entinta no momento da impressão, assim como a minha impressora caseira.

> Como a gravura é arte indubitavelmente experimental (sua técnica comporta verdadeiros processos mecanicistas e de alquimia) advém daí a que a experimentação, digo pesquisa, seja uma das características mais marcantes da gravura, em geral. Daí a legitimidade das inovações e das pesquisas que incessantemente se processam em gravura. (Lívio Abramo Apud TÁVORA, 1995).

Nos fanzines, os procedimentos em gravura possuem uma natureza experimental, explora diferentes tempos, produz brechas para ir e vir das camadas mais profundas dos encavos a superfícies dos relevos. Permite erros que me agradam porque posso incorporá-los como parte do processo e do resultado. Neles um Tiranossauro Rex com penas coloridas deixa pegadas fundas, mas caminha do lado de um *mega* robô interconectado com a galáxia do humano. Me resta convidar: Vamos fazer fanzines? Venha, leia, olhe, passe páginas, dobre! Leve para você! Imprima-se!

7.5 – *Zinesthesis*: espaço de sentir os trajetos do coração

Socorro
Alguma alma, mesmo que penada
Me empreste suas penas
Já não sinto amor, nem dor
Já não sinto nada

Socorro, alguém me dê um coração
Que esse já não bate nem apanha
Por favor!
Uma emoção pequena, qualquer coisa!

Qualquer coisa que se sinta
Tem tantos sentimentos
Deve ter algum que sirva
Qualquer coisa que se sinta
Tem tantos sentimentos

Deve ter algum que sirva

Socorro
Alguma rua que me dê sentido
Em qualquer cruzamento
Acostamento, encruzilhada
Socorro! Eu já não sinto nada

Arnaldo Antunes

"No princípio era o verbo"?

"No início era a aisthesis. A aisthesis, no sentido grego do termo, é estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo e deixar-se contaminar". (MEDEIROS, 2005, p.13). Me pautei, no começo da pesquisa em poéticas visuais, em sentimentos e vontades acerca do mundo que me rodeia para levar para os fanzines a minha construção de sentidos, em um processo de montar um quebra-cabeças imaginário e "maluco" que sempre resultasse em novas imagens.

Meu universo subjetivo procura ser desobrigado de "beleza", de "perfeição", de estética simétrica, esta desobrigação influencia a minha relação com as realidades que me circundam e afetam minha maneira de produzir. Para levar esse universo que considero sensível em suas entranhas, foi necessário pensar a possibilidade de páginas caóticas, sujas, com erros gramaticais, com reimpressões, com sobreposições, porém, a minha formação (escolar) anterior não me permitiu essa anarquia num sentido pleno, considero que levo essa luta interna comigo, as vezes venço a batalha, as vezes não. Por uma libertação das regras de enquadramento, composição, proporção e limpeza, busquei construir pequenas anarquias nas páginas dos *Zinesthesis*.

> (...), mas se falarmos de conhecimento sensível, de objetos que tocam os sentidos, temos de admitir que o horror também toca os sentidos, assim como a imperfeição e a feiúra. A arte contemporânea muito tem nos falado de horror. Não sendo mimesis, ela não deixa de ser retrato do mundo. (MEDEIROS, 2005, p.39).

Procurei estabelecer uma relação não classificatória na criação dos fanzines, e não determinar o que deve e o que não deve ser dito, desenhado, pintado, escrito, impresso ou gravado. Por isso, os considero repletos de percursos vindos de uma geografia da bagunça e do sentir, onde as "feiuras" são joias e as "imperfeições" são regiões montanhosas que formam a mais bela paisagem.

7.6 - Matriz da vida - duplicações, repetições, multiplicações, clonagens, reproduções

Um eu lhe dei; além desse um,
outros dois você recebeu.
Veja: quem não tinha nenhum,
Tem três agora, e um era meu...

Nessa embrulhada eu não entrei,
E ela também não entraria;
Se nela entrássemos, eu sei
Que você nos libertaria.

Um obstáculo surgiu
E se interpôs entre nós dois.
Todo o grupo se dividiu,
E não se reuniu depois.
(Lewis Carroll, Aventuras de Alice no País das Maravilhas, p.144).

Células, multiplicações celulares, fetos, crianças siamesas, criaturas em deformação. O caos inerente à natureza, num mundo não euclidiano. Não somos formatados por regras matemáticas, em nós a matemática é orgânica.

Se sou matriz, sou impressão, sou reprodução da vida. Quando "dou à luz", sou uma espécie de matriz, porém o filho não é uma reprodução. Ele é outra matriz única, capaz de novas reproduções de matrizes únicas. Isso parece matemática, porém, somos desgovernados, somos sangue, somos DNA, inseridos em um mundo de extensões tecnológicas capazes de reproduções idênticas. Reproduzir os objetos, nos reproduzir e nos confundir. Afinal, quem é matriz, quem é o original?

A matriz faz parte de uma hierarquia, está situada na parte superior?

Seríamos como a obra de arte que segundo Benjamin (1978, p.167) "mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra"? Ou será que somos reprodutíveis como clones? E o aqui e agora de um clone? E a relação clone e tempo? Esta cai no caos do espaço. Impossível ser idêntico. Cada reprodução é única.

Sou matriz inacabada, sou matriz perdida. Me imprimo, já não sou mais o *eu* de antes. Não sou a mesma de antes porque me desloco no tempo e no espaço, se me mexo sou afetada por tudo que me toca, assim, me transformo. "Coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio

em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente." (BENJAMIN, 1978, p.169).

Porque se transforma ao longo de sua história, a vida e sua emergência bloqueiam a possibilidade do idêntico, do organismo vivo brota outras vidas. Brota movimentos e manifestações. Assim é o câncer, um movimento celular inesperado. É o inesperado da vida.

No organismo vivo, brotam, em diferentes pontos do corpo, tubérculos que se extirpados não impedirão que outros (sentimentos) brotem. Como multiplicações celulares do câncer que desenfreadamente provocam tumores de formas e lugares inesperados. Seria o "lixo" que o intestino expulsa, enfim os excrementos que saem de nós? Num contexto assim, regras matemáticas podem sofrer alterações.

> O meu patrimônio genético foi fixado de uma vez por todas quando um certo espermatozoide encontrou um certo óvulo. Este patrimônio comporta a receita de todos os processos bioquímicos que me realizaram e que garantem meu funcionamento. Uma cópia desta receita está inscrita em cada uma das dezenas de milhões de células que hoje me constituem. Cada uma delas sabe como fabricar-me; antes de ser uma célula do meu fígado ou do meu sangue é uma célula de mim. É, pois, teoricamente possível fabricar um indivíduo idêntico a mim à partir de uma delas." (Professor A. Jacquard.). (BAUDRILLARD, 1981, p.128).

A possibilidade de gerar o idêntico se estabelece na matéria e não se estende às subjetividades humanas e nem ao meio ambiente. Divisões celulares são emergentes, propiciam movimentos e formas inesperadas. Assim, o texto e os desenhos iniciais surgiram descentralizados. Imagens e olhares em direções diversas, com resultados surpreendentes que também figuraram referências às multiplicações celulares, como fetos, bebês siameses, repetições, balões de gás, bombeamento de sangue.

"Gravuras são originais e múltiplos. A partir de uma imagem única - a matriz – o artista tira uma ou mais impressões. E cada reprodução é, em si uma obra de arte." (FAJARDO, 1999, p.9). Tradicionalmente, busca-se fazer cópias idênticas, ou próximas ao idêntico. É possível quebrar essa ordem? É necessário imprimir cópias idênticas? Sabemos que o idêntico não existe, o que temos é a falsa ilusão do idêntico. Nem o espelho é capaz de nos rebater o idêntico.

A matriz é o lado autêntico do espelho? Em que momentos o espelhado se confunde com a matriz? Se o espelho se estilhaça, a imagem refletida não se dissipa, ela se multiplica. A duplicação da imagem na gravura é possível, a imagem do espelho se substancia, como clones, como o duplo "é uma figura imaginária que, como a alma, a sombra, a imagem no espelho persegue o sujeito como seu outro, que faz com que seja ao mesmo tempo ele próprio e nunca se

pareça consigo, que o persegue como é assim: quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente. (BAUDRILLARD, 1981, p.123).

O clone é matriz? Ele se multiplica? Se reproduz? Se imprime? "*Os clones*. A clonagem. O enxerto humano até ao infinito, cada cédula de um organismo individualizado que pode tornar a ser matriz de um indivíduo autêntico." (BAUDRILLARD, 1981, p.124). Um "Admirável Mundo Novo"[108] surgiria? Sem pai, sem mãe, sem filho. Só clones e matrizes. Um mundo sem a pequena morte dos mortais, sem "sexo animal." E consequentemente sem os impulsos da vida emergente.

Uma matriz pronta, acabada. Uma impressão exata. Igual às outras que virão. Qual é o tempo da matriz inacabada, da matriz perdida?

> O indivíduo não é mais que uma metástase cancerosa da sua fórmula de base. Serão os indivíduos saídos da clonagem do indivíduo X outra coisa que uma metástase cancerosa – proliferação de uma mesma célula, tal como o podemos ver no cancro? Existe uma relação estreita entre a ideia diretora do código genético e a patologia do cancro: o código designa o mais pequeno elemento simples, a fórmula mínima à qual pode reduzir-se o indivíduo inteiro e de tal modo que não pode senão reproduzir-se idêntico a si próprio. O cancro designa a proliferação até ao infinito de uma célula de base sem considerações das leis orgânicas do conjunto. O mesmo se passa com a clonagem: já nada se opõe à recondução do Mesmo, à proliferação desenfreada de uma só matriz. Outrora a reprodução sexuada ainda se opunha; hoje pode enfim isolar-se a matriz genética da identidade, e vão poder eliminar-se todas as peripécias diferenciadas que faziam o encanto aleatório dos indivíduos. (BAUDRILLARD, 1981, p.130).

No câncer a liberdade anárquica das células, a explosão desenfreada da reprodução celular. O câncer gera caroços, gera a necessidade de se extirpar. O câncer mutila órgãos e membros. Há o descontrole. Na clonagem há controle celular, o controle da reprodução. A clonagem mutila a liberdade de continuar se modificando. Não existe impressão sem permissão dos controladores do código genético.

[108] Referência ao livro *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, publicado em 1932 - Uma sociedade inteiramente organizada segundo princípios científicos, na qual a mera menção das antiquadas palavras "pai" e "mãe" produzem repugnância. Um mundo de pessoas programadas em laboratório, e adestradas para cumprir seu papel numa sociedade de castas biologicamente definidas já no nascimento. Em Huxley o objeto é a sociedade capitalista, industrial e tecnológica, em que a racionalidade se tornou a nova religião, em que a ciência é o novo ídolo, um mundo no qual a experiência do sujeito não parece mais fazer nenhum sentido. Disponível em: http://globolivros.globo.com/livros/admiravel-mundo-novo-bolso.

7.7 – E a vida explode!

...E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

João Cabral de Melo Neto

Para morrer é necessário desprender-se da imortalidade, para morrer é necessário desapegar-se das dores, das doenças, dos hospitais, dos filhos e dos colegas de quimioterapia. Para morrer é necessário passar pelo "entre", pelo não ser.

A morte seria o balão que atingido por um furo sai descontroladamente riscando o céu com linhas de ar alforriado. Seria deixar para trás as leis ultrapassadas da vida. A morte é boa. É infantil!

Na poética dos fanzines, não me fixei no ponto da ideia de fim, mas na ideia de que quem está em processo de morte, passa por um lugar onde nada está formado, onde deformações acontecem incessantemente.

"Não me importo com mais nada", a minha mãe me disse essa frase poucos dias antes de morrer. Depois dessa fala, vi que o não se importar, para ela, era o mesmo que estar aberto à morte e dizer que estava entregue à sua própria finitude, porém, estava orgulhosa por perder o medo. Foi a perda do controle da própria vida, porém, a morte já não lhe era um "ser" ameaçador, era insignificante diante da vida plena que ela havia vivido até ali.

O nascer, tem uma despretensão, é a perda do controle, a vida acontece. Quando se nasce, se joga para o inesperado, para ser bombardeado ou acariciado pelas sensações.

O nascimento seria o contrário da morte? Eu definiria morte e nascimento com um único ponto: interrogação. Se a morte é explosão, o nascimento também é. Se a morte é aceleração celular o nascimento também é. Resta-me apenas um ponto de interrogação.

A morte explode para o nada, o nascimento explode para as percepções do mundo para a construção com o mundo. Esse ir e vir da morte e do nascimento completa o universo.

Talvez o planeta tenha existido depois de uma explosão. Talvez os dinossauros tenham desaparecido depois de um impacto. Talvez outras formas de vida vieram depois, porque explosões se encarregaram de desordenar tudo para que tudo se faça de um novo jeito.

As explosões geram vida! Talvez a concepção humana seja realmente uma explosão. Uma desordem, e nela os estilhaços vão se reordenando para gerar uma nova ordem, uma nova vida. A vida brota da aparente desordem das explosões e como numa composição musical, cada detalhe, por menor que seja, tem seu sentido.

A vida explode na fala, em auto expressão nos fanzines! Neles coloco impressões!

CAPÍTULO 8 - IDAS E VINDAS DEPOIS DA EXPLOSÃO: A PRODUÇÃO DOS *ZINESTHESIS*

Neste capítulo, apresento o processo criativo de fanzines, aos quais chamei de *Zinesthesis*, como já abordei no capítulo 7. Para falar desse processo criativo, senti a necessidade refletir sobre os desencadeamentos provocados pelos fanzines.

Embora, eu tenha escolhido abordar diretamente sobre os fanzines nos dois últimos capítulos, estes estabeleceram diversos diálogos no desenvolvimento de toda pesquisa, quer seja pelos livros de artista ou entre os próprios fanzines, sabendo-se que desenvolvi livros de artista em consonância com os fanzines e nesse diálogo a pesquisa se amparou nos procedimentos das idas e vindas do processo de criação, como foi dito no início dessa escrita. Por isso, criei aproximações entre ambos.

Dentre os diálogos estabelecidos a partir dos fanzines, considero que isso ocorreu com mais profundidade com os livros de artista *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* (capítulo 4), que são parecidos com os fanzines que eu já vinha desenvolvendo, porém, esses se constituíram de forma ampliada, usando folhas de diferentes papeis em tamanhos variados (superior ao tamanho A3). Por meio desses livros de artista, desenvolvi a escrita de textos poéticos através das imagens construídas neles, repetindo o mesmo caminho que eu havia apreendido nos fanzines, considerava a possibilidade de se fazer diversas leituras pela reordenação de páginas, ou seja, pela lógica não-linear e sequencial.

Outros diálogos ocorreram em outros livros de artista, como por exemplo a busca pelas narrativas do cotidiano e pelo desenho em *Terças Vermelhas* (capítulo 2), além do desenvolvimento de matrizes de acetato recortadas, processo que já havia sido desenvolvido e experimentado nas páginas dos primeiros fanzines.

Os testes com monotipias e espelhamentos com manchas já havia ocorrido nos fanzines antes de chegarem ao *Livro das manchas espelhadas* e ao livro *Espelhação* (capítulo 3), nos quais, novas possibilidades com monotipias surgiram.

Uma aparente desordem, ocorrida nos fanzines aparece no livro das cobras gravadas (capítulo 5), onde dei seguimento às investigações iniciais sobre os carimbos e colagens nos fanzines. Desenvolvi serigrafias para esse livro, pois já havia percebido a potência de se usar essa técnica com imagens do resultado de desenhos, impressões, colagens e sobreposições contidas nas páginas dos fanzines, em um processo de deslocamentos, de idas e vindas das imagens

retiradas dos fanzines para impressões em serigrafia nos livros, como ocorreu, também, em *Misturada*, *Juntamentos* e *Transplant* (capítulo 4).

Na série de livros *Acobreados* (capítulo 6), pude ver outras possibilidades de impressão para imagens já investigadas anteriormente no *Livro das cobras gravadas*, quando transpus essas imagens para outras técnicas de gravura que utiliza o metal como matriz. Dessas investigações voltei aos carimbos e pude fazer outros que foram impressos no *Livro das cobras gravadas*, compondo novas formas de se ver e representar uma única imagem através da repetição. A possibilidade de desenvolver composições com a repetição de carimbos já vinha sendo desenvolvida desde os fanzines e no trabalho com o coletivo *Corpusinteratuantes*.

O livro das matrizes perdidas, *A dona das cabeças*, me direcionou para utilizar construções escultóricas, como nos blocos narrativos de resina de *Terças Vermelhas*. As ideias de "redesenhar", "regravar", "refazer", "reimprimir" vindas dos fanzines está presente nas experimentações de toda pesquisa. O fanzines desencadeou a busca por testar materiais alternativos e transpor os resultados para materiais tradicionais como é o caso do cobre.

E finalmente no livro *Emaranhados* voltei as matrizes de acetato experimentadas no começo com os fanzines, contudo pude construir o livro com acréscimos, inserindo objeto em seu corpo, como os fios de cobre que em algum momento da pesquisa foram usados como matrizes e impressos em outros livros e nos fanzines.

Nesse processo fanzines surgem de fanzines e de livros de artista e livros de artista surgem de fanzines e dos próprios livros.

Foi através desses diálogos constantes apontados acima que pude aproximar livro de artista e fanzine, sendo que, o livro de artista contribuiu para que eu percebesse o fanzine como um volume, como construção tridimensional, característica que lhe é própria. E a forma democrática e abrangente como o fanzine existe possibilitou a minha percepção de que o livro de artista pudesse ser como uma expressão artística para além dos museus e galerias, se aproximando de uma arte que se embrenhe à vida das pessoas.

Figura 252 – Fanzines poéticos, *Zinesthesis* (cópias): *Decalcadas na parede*; *Ameaça dos lobos*; *Chiqueirinho de madeira*; *O espelho da deformação*; *O canal do submundo*; *O reino das capas protetoras*; *Mãos espinhosas*; *Beija-flor desgovernado*; *A chegada da menina duplex*; *Ikú; Habitat* e *Tigre*. 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Durante a produção dos *Zinesthesis*, vi que meu processo criativo caminhava pautado em idas e vindas. Algo que nascia hoje, me fazia voltar nas lembranças do passado. Vi que não existe um começo no processo criativo, temos coisas guardadas em nós, que sempre passaram despercebidas e em dado momento elas aparecem e pedem para sair da memória guardada. Existe um universo inteiro nos passando informações visuais. O nosso cotidiano é repleto de imagens que depois ficam guardadas.

São infinitas as imagens e as palavras que temos em nós mesmos. Elas não estão paradas, elas se modificam, se combinam e se recombinam. Guardamos em nós infinitas peças que em algum momento vão se articular, ou promover agenciamentos. Essas peças podem se combinar e articular modificações. Elas podem se chocar em explosões caóticas para depois promover novas combinações. A criança pequena sabe criar explosões muito bem. Quando se aborrece com um quebra-cabeças, num único gesto de "fúria" destrói tudo só para ver o amontoado de peças.

Assim é o meu processo criativo nos *Zinesthesis*, ele mina coisas organizadas, sobrepõe tempos diferentes, guarda e se for necessário, explode tudo que foi ordenado para recomeçar.

Experimentar técnicas, esboçar ideias, fazer desenhos, desde que com liberdade, faz com que as formas adquiram mais autonomia, deixa o acaso guiar nossos caminhos. Contudo, essa experiência é pensada, analisada a cada momento em que apresenta suas metamorfoses e surpresas, "a obra está em constante processo com ela mesmo." (REY, 1996, p.87).

Uma folha em branco do papel me convida a criar um ambiente anárquico e brincalhão, onde posso suscitar da memória diferentes tempos e me apresentá-los numa única folha de papel. A mesma folha pode me deixar à vontade para sobrepor em camadas de imagens, registros

secretos, desabafos, documentos, imagens soltas, questionamentos sobre as facetas dos sentimentos e sobre a sociedade a qual pertenço.

Nossa existência no mundo é compartilhada com o ambiente, com as coisas e com outras pessoas, esse compartilhar agrega informações ao nosso ser. O que nos possibilita gerar novas combinações, e novas interpretações acerca das nossas percepções. Vamos modificando o que vemos e sentimos no decorrer do processo.

Quando elaborei pinturas digitais a partir dos desenhos que fiz na época que acompanhava meus pais na quimioterapia, de 2008 a 2010 (Figura 237 e anexo), essas pinturas (ou desenhos) digitais me levaram a pensar sobre as possibilidades dos desenhos em diferentes contextos visuais, fazendo experimentações de possibilidades no próprio computador: Primeiramente, espalhei as imagens no quadro, no segundo momento, transportei algumas partes desse todo para desenvolver novas composições. Surgiram inúmeras possibilidades, já que poderia contar com comandos de transporte de imagens, transparência, duplicação, ampliação e redução, além de ferramentas de pintura. Poderia mudar as direções, espelhar, colar pedaços, repintar e inserir outras imagens.

As pinturas digitais me "inspiraram" na escrita dos textos, vi que eles poderiam reconstruir fragmentos do trabalho, digital, anterior de um outro jeito. As palavras me ofereceram outras visualizações e outras dimensões para as minhas percepções, que as imagens não poderiam falar por elas. Em meio a todo esse processo, palavras, frases e visualidades relativas aos contos infantis, dos clássicos da literatura infantil, aos quais eu estava lendo na época que fiz os primeiros esboços (tempo que frequentei hospitais acompanhando meus pais), foram surgindo na trama da escrita, tudo em meio a despretensão, apenas uma busca pela poesia, pela arte, numa espécie de desabafo.

Quando comecei a elaborar matrizes em gravura, em 2013, consultei etapas anteriores, colhi informações que considerava importante naquele momento e acrescentei outras. Trouxe para o processo de experimentação em gravura algumas informações visuais que mais se adequavam às técnicas que estava usando.

Posteriormente, delineou-se nova etapa, quando comecei a pensar sobre transparências, camadas, sobreposições, e refletir sobre o que já havia feito, mas com uma ideia arqueológica de que mesmo cobertas as camadas que se sobrepõe, estas vão dando pistas do que está embaixo ou em cima, indo e vindo nessas sobreposições atemporais que podem ser alteradas a qualquer momento.

Os nove primeiros fanzines poéticos, os *Zinesthesis*, se corporificaram em cópias (xerox) sobre papel sulfite branco (páginas interiores) e colorido (capa) no tamanho A3, dobrados em

sentido vertical e com anexos em papel vegetal no mesmo tamanho, onde desenhei detalhes das imagens já elaboradas ou criei novos desenhos, ou deixei folhas brancas em papel vegetal para que o leitor pudesse interferir, anexei novos recortes e novas impressões. (Figura 252).

Sendo assim, as páginas onde fiz experimentações viraram matrizes (Figura 238) para produzir cópias, o que segue o processo da gravura.

Como o trabalho realizou-se em um vai e vem, as páginas dos fanzines foram posteriormente xerocadas em papel vegetal, em preto e branco e me serviram para criação de telas para serigrafia (ver capítulo 4), seguindo a ordem de "uma arte sem muros" (RESENDE,2000) que é o fanzine como gravura, que ultrapassa seus próprios limites e é capaz de assimilar infinitas linguagens.

Outros *Zinesthesis* surgiram a partir de 2016: *Ikú*, *Habitat* e *Tigre* (Figuras 287). Neles segui o curso da pesquisa, criando elos cada vez maiores entre o livro de artista e o fanzine poético. As técnicas utilizadas anteriormente foram repensadas nessa etapa, porém, pude investigar melhor sobre adesivos, serigrafia e carimbos. Outro ponto fundamental foi o momento da reprodução desses fanzines, onde a própria reprodução se confunde com o original. Como matrizes de carimbo e serigrafia são fáceis e rápidas de reproduzir, as cópias em xerox ganharam novas interferências, e mesmo que se tratasse de reprodução, cada fanzine reproduzido ganhou um semblante único.

Para facilitar a compreensão do leitor, considero que os *Zinesthesis* são resultado de um processo que caminhou assim:

1º) Desenhos, rabiscos, esboços feitos antes de 2010, quando estava acompanhando os meus pais em hospitais e clínicas de quimioterapia, como já mencionei no capítulo 7 (Figuras 233 a 236);

2º) Desenhos e pinturas digitais, série *"Sacos de Lixo que Brotam de Mim"*, com base em novas composições dos desenhos acima mencionados (ano 2010);

3º) Textos escritos no ano de 2010, a partir das pinturas digitais (série "*Sacos de Lixo que Brotam de Mim*") – esses textos possuem os seguintes títulos: *O reino das capas protetoras*; *O canal do submundo; Chiqueirinho de madeira*; *Ameaça dos lobos; O espelho da deformação*; *Decalcadas na parede*; *Mãos espinhosas*; *Beija-flor desgovernado* e *A chegada da menina duplex* - textos que originaram, posteriormente, os nove primeiros fanzines (*Zinesthesis*) com os mesmos nomes (itens 8.1.1 a 8.1.9).

4º) Releitura dos textos e desenhos digitais (da série "*Sacos de Lixo que Brotam de Mim*") para elaborar e experimentar técnicas em gravura nas páginas dos fanzines (*Zinesthesis*) (ano 2013 a 2017).

5º) Elaboração dos nove primeiros fanzines (*Zinesthesis*) com experimentação de técnicas de gravura (ano 2013 a 2017), os quais foram intitulados: *O reino das capas protetoras*; *O canal do submundo*; *Chiqueirinho de madeira*; *Ameaça dos lobos; O espelho da deformação*; *Decalcadas na parede*; *Mãos espinhosas*; *Beija-flor desgovernado* e *A chegada da menina duplex*. (Figuras 255 a 286).

7º) Outros fanzines (*Zinesthesis*) surgiram a partir das experimentações com gravura: *Zinesthesis Ikú*, *Zinesthesiss Habitat* e *Zinesthesis Tigre* (ano 2016/2017). (Figuras 287 a 294).

8.1 – *Zinesthesis*

Nos itens a seguir (8.1.1 a 8.1.9), seguindo a ordem das pinturas digitas relativas à série de textos "*Sacos de lixo que brotam de mim*", coloco os textos e o processo de elaboração dos fanzines, mostrando as experimentações com gravura no corpo de cada um deles.

Em seguida analiso o processo de produção dos três últimos *Zinesthesis* elaborados durante a pesquisa: *Ikú*, *Habitat* e *Tigre* (itens 8.2.1 a 8.2.3).

Figura 253 – Cópias dos nove primeiros *Zinesthesis*, 2013 a 2018.
Figura 254 – Originais (matrizes) e cópias dos *Zinesthesis Habitat*, *Ikú* e *Tigre*.

8.1.1 - O reino das capas protetoras

> *Tem segundo que ela pensa que irá subir uma subida longa. São só três degraus e o peso das agudas pesam, elas estão implantadas no manto vermelho para protegê-la dos eventuais balões que possam saracotear pelos céus.*
>
> *Ela teceu uma capinha de crochê para proteger o mais recente peido. Quem consegue perceber o formato pode crochetar sobre bolhas de ar que saem de dentro, elas aumentam a capacidade de flutuar das figurinhas alvo.*
>
> *As capinhas de crochê foram batizadas: Jasmim, Alfazema Suíça, Almíscar, Sachê, Ar Puro, Cheiro de Mato, Cidreira, (...). O repertório para*

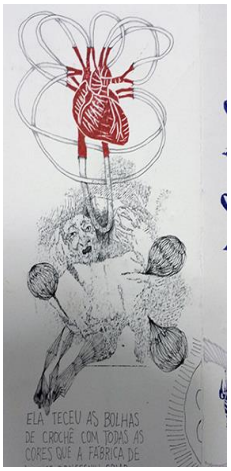
nomear era infinito, a maioria deles contraditória quando linkados as suas características primordiais.

Como notou certa monotonia nas bolhas crochetadas, começou a tecê-las em fios coloridos. Fios de todas as cores que a fábricas de linhas conseguiu criar, a paleta era farta. Não satisfeita começou a sua técnica de tecer com dois ou três fios de cores diferentes. O que proporcionou infinitos entretons, além de encorpar os saquinhos.

Você percebeu? Todos ali estão transitando, não param para nada, tudo é tão lento que não conseguimos enxergar à olhos. Os sacos (capas) vão surgindo lentamente e depois de cem anos o céu tornou-se colorido por pequenos pontos, vistos à distância. Eram as capas protetoras.

Enfim, todos os balões de ar foram exterminados pelas agudas e substituídos pelas capas, foi quando a subida se fez leve e calma.
Adriana Mendonça, 2010

Nesse fanzine usei algumas fotocópias ampliadas de gravuras da série *Caprichos* de Francisco Goya, para colagens e para transferir a imagem com thinner. Imprimi com carimbos e matriz de papelão recortada com relevo em cola. Para o texto, usei gabaritos e carimbos tipográficos. Colei linhas e desenhei usando canetas de tinta nanquim. O papel usado para imprimir nas matrizes[109] foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 255 a 257).



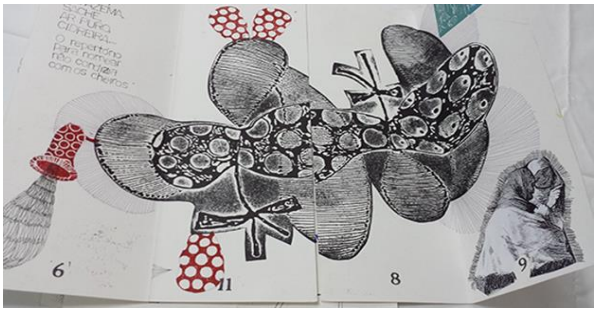


Figura 255 – *Zinesthesis* 1: *O reino das capas protetoras* - Matriz da Capa, desenho em papel de algodão *montval* (300g/m^2) colagem e carimbos tipográficos; cópia em xerox sobre papel colorido. Papel no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobradas ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figuras 256 e 257 - *Zinesthesis* 1: *O reino das capas protetoras* - matrizes de páginas do miolo – desenho, carimbo e transferência (com tíner) sobre papel; desenho, escrita com gabaritos tipográficos, impressão de matriz de papelão recortada e desenhada com cola, carimbo e colagem sobre papel no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrados ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

[109] Matrizes aqui, tanto pode ser as matrizes utilizadas nas experimentações sobre as páginas dos fanzines como também as páginas destes, pois para serem reproduzidos em fotocópias esses originais são tratados como matrizes.

8.1.2 - O canal do submundo

Pequeno dinossauro... Multiplicações, uma armada cabeluda o protege de multiplicações celulares. O exército é, incansavelmente, comandado pelo General (G3). Todo dia pára por dois minutos, sempre do meio-dia ao meio-dia e dois minutos, à sombra de uma árvore. Um minuto de silêncio em honra de G1que morreu em combate e um minuto de suspiro em homenagem a G2 que morreu de velho. No exército, são todos iguais, pensam iguais e igualmente obedecem ao G. Esta lógica da uniformização nunca permitiu nenhuma novidade, nenhuma anarquia.

O Tiranossauro sempre ansiou transgredir a barreira bélica, toda vez que avançava rumo aos iguais, outro esquadrão de pequenos bebes aparecia para fortalecer o muro que contava também com fios radioativos. Muito difícil!

Difalo falou para o gigante Tirano:

-Você engoliu as siamesas. O que o levou a isso?

Tirano respondeu:

- É gostoso! elas fazem cócegas na minha barriga enquanto tentam escapar. Não as deixarei ir enquanto não conseguir entrar nas profundezas[110] ocultas deste lugar, que até este momento uma única, menina[111] de dez anos, conseguiu a dita façanha. Realiza Di! Andar o meu andado pesado pelo mundo subterrâneo da menina, sentindo cócegas na barriga, que coisa!

Difalo advertiu Tirano:

- Você sabe que em cem anos o planeta será habitado por siamesas pintoras que pintarão de vermelho os monumentos tombados? Elas podem vingar se não as soltar. São ousadas.

Tirano não deu "ouvidos".

Difalo não se localizava, mas fazia parte do corpo do super-homem. Seu planetinha era bem pequeno, contudo ele se via gigantesco, sobrevoando o planeta Terra. Quando ele passava todos apontavam para as nuvens.

Dentro de milênios[112] super-homens em miniatura sobrevoarão o cerrado e distribuirão laços "cor mulherzinha" para quem ousar passar pelo canal do submundo. Tudo que hoje aqui está, terá virado pó. Um pó fininho, embaixo de outros pós, em camadas visíveis que coexistirão. As camadas viverão uma ao lado da outra, como histórias que indiferentes ao tempo acontecem paralelamente. Mundos habitados por Sílvia e Bruno[113].

Adriana Mendonça, 2010

Fiz colagens e transferências com fotocópias ampliadas de gravuras da série *Caprichos* de Francisco Goya. Imprimi com recortes de acetado, matriz de papelão com relevo em cola

[110] "Tudo em Lewis Carrol começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebentam ou nos arrebentam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos tragam. Um irmãozinho usa seu irmãozinho como isca. Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não-senso." In.: DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: ED. 34, 1997, p31.

[111] Referência a Alice, personagem de Lewis Carroll.

[112] Conto de Hans Christian Andersen.

[113] Refrência ao romance Sílvia e Bruno, de Lewis Carroll.

monotipia com cola colorida. Criei alguns carimbos para a tipografia do título. Escrevi e desenhei usando canetas de tinta nanquim. Usei também transferência de tatuagens adesivas. O papel usado para imprimir nas matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 258 a 261).

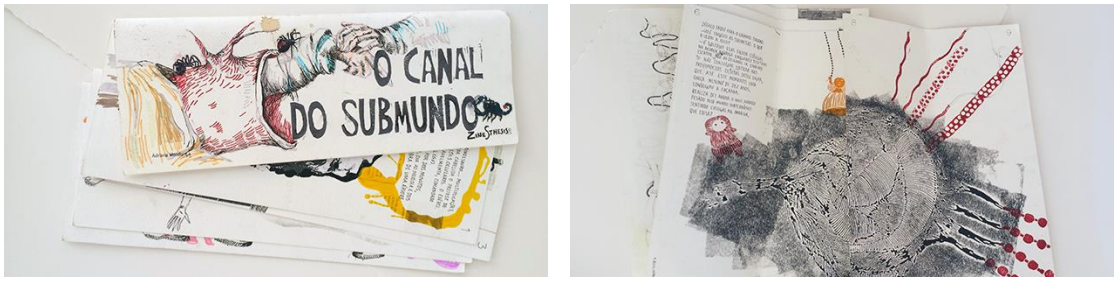


Figura 258 - *ZineSthesis* 2: *O canal do submundo* - Matriz da Capa (desenho e transferência de tatuagem adesiva em papel de algodão dobrado na vertical), 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 259 a 261 - *Zinesthesis* 2: O canal do submundo - Matrizes de páginas do miolo, impressão de matriz de papelão desenhado com cola colorida e carimbos; desenho e colagem; impressão de matriz de acetato recortada e furada, desenho e colagem sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2) formato A3 (29,7cm x 42 cm), dobrados na vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

8.1.3 - Chiqueirinho de madeira

O céu está nublado! Olhou pela janela e viu tudo cinza. Dois contos se encontram entre fios eletromagnéticos. Uma cabeça vermelha protegida do frio começa a crescer em forma de escultura. Bolhas enormes surgem da barriga. Gestação de treze meses. Líquidos de treze anos.

Dorme que a história vai começar...

Chapeuzinho Vermelho foi criada em um chiqueiro, um chiqueirinho de madeira para não atrapalhar a urdição doméstica. Passado alguns anos depois da primeira menstruação, chapeuzinho pulou para a cama. Traçou ramificações no caminho que percorreu entre chiqueirinho e cama.

Chapeuzinho cresceu. Saltou para outra história. Tornou-se a filha mais moça e bela do rei mais poderoso da imaginação.

Numa noite, o Sapo[114] *do poço, depois de muita insistência, pulou para sua cama. Como a filha do rei não era uma moça fácil de natureza. Irritou-se com a ousadia do sapo esbugalhado e para se livrar do coitado, meteu-lhe na parede com toda força de suas mãos. Que violência para um conto de fadas! O sapo não se espatifou, pelo contrário, deixou de ser moché para cambiar-se em um príncipe lindo com quem a princesa se casaria mais tarde.*

A história que acabou de ser contada aconteceu numa noite chuvosa da imaginação, enquanto drogas agiam sobre a dor doída que atravessava a moça do chiqueirinho.

Adriana Mendonça, 2010

Aqui, explorei a monotipia com tinta a óleo, Impressão de matrizes de papel alumínio, acetato recortadas e em ponta seca. Fiz interferências usando canetas para retroprojetor. Escrevi e desenhei usando canetas de tinta nanquim. Confeccionei carimbos tipográficos de borracha para o título. Usei transferência de tatuagens adesivas. O papel usado para imprimir as matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 262 a 265).

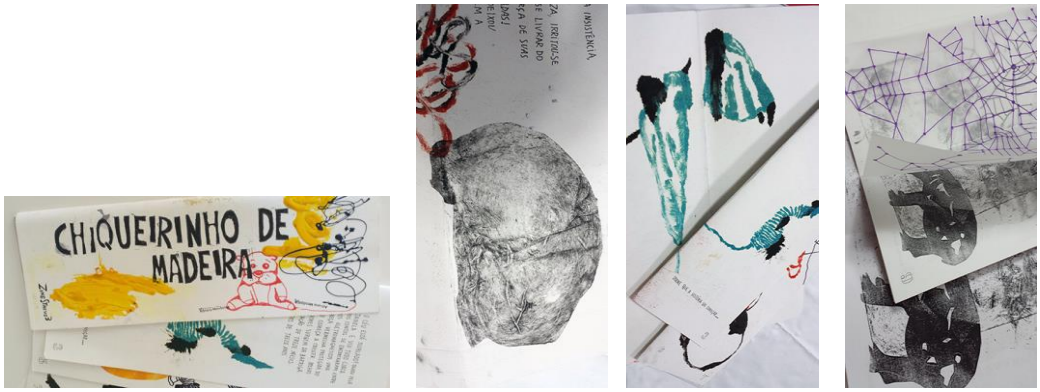


Figura 262 - *ZineSthesis* 3: *Chiqueirinho de madeira* - Matriz da capa, carimbos tipográficos e monotipia com cola colorida sobre papel de algodão. Tamanho A3 (29,7 cm x 42 cm), dobradas ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça

Figura 263 a 265 - Zinesthesis 3: *Chiqueirinho de madeira* - Matriz de páginas centrais – impressão de recorte de papel alumínio; monotipia com tinta a óleo; fotocópia e interferência com caneta sobre papel vegetal, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça

[114] Referência ao conto infantil *O Príncipe Sapo*, dos Irmãos Grimm.

8.1.4 - Ameaça dos lobos

Era uma vez um fim...

Levitou, voltou, levitou, voltou. Meninos minúsculos cresciam na velocidade da luz para controlar a pressão do ar. Balões protetores aumentavam em progressão aritmética, tecê-los era sua distração.

A anunciação...

Cabeças grudadas em cornetas a postos, aprontadas para noticiar a boa nova. Tudo leve, a subida estava preparada.

O nada? O entre - ser? Desprezou tudo: o ar, a cama, a coberta, o cochicho. Foi-se. Levou somente o laçarote cor-de-rosa que a pantera a presenteara pouco antes. Ficaram vários patuás de crochê usados para cobrir órgãos despregados. Serão sacos de lixo para guardar recordações.

Como sobraram os balões crochetados por fios pretos e fortes, o rapaz e a moça foram buscar uma pequena caixa coberta de flores amarelas para enfeitar o que sobrou, uma casca seca que em hipótese alguma seria capaz de aluir.

Que anestesia! Entrar na sala vazia de respirar e escolher entre várias caixinhas a caixinha.

A moça quis entrar em uma delas e ali permanecer dormindo. Os balões não a deixavam dormir há dias. Às vezes eles cresciam tanto que explodiam em seus ouvidos. Naqueles dias o Lobo rondara a casa, ela sentiu necessidade de ascender uma fogueira para assustá-lo, ainda não se sabe se era o Lobo mau da Vovozinha, o Lobo dos Três porquinhos ou o Lobo dos sete cabritos.

A verdade é que ela fez armadilha com um saco tecidos pela mãe. Capturou o lobo, "abriu-lhe a barriga, encheu-a de pedras[115]*" e usou da sua habilidade de costurar para fechá-la. Nunca mais o lobo foi o mesmo, ficou muito pesado e mal conseguiu andar dali em diante.*

A moça sentiu-se vitoriosa, vencera todos os lobos do mundo.

O rapaz, não se sabe bem o que se sucedeu. Só se sabe que por causa dos balões explodidos na sua cabeça tornou-se defensor da alcateia. Decidiu correr para falar com Chapeuzinho[116] *e reclamar da situação, não concordara com o extermínio de lobos, afinal um lobo com pedras na barriga, sendo macho ou fêmea não consegue se reproduzir.*

Adriana Mendonça, 2010.

Nesse fanzine, escrevi e desenhei usando grafite e canetas para retroprojetor e de nanquim. Usei matrizes de acetato recortadas e arranhadas em ponta seca. Usei gabaritos de arquitetura para criar alguns desenhos a partir de repetições e agenciamentos dos desenhos dos gabaritos. O papel usado para imprimir nas matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 266 a 269).

[115] Irmãos Grimm
[116] Idem.

Figura 266 - *Zinesthesis* 4: *Ameaça dos lobos*
Matriz de capa – Gabarito tipográfico, desenho com carvão, caneta e pastel oleoso sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical e fotocópias em papel colorido, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figuras 267 a 269 - *Zinesthesis* 4: *Ameaça dos lobos*
Matrizes de páginas do miolo – desenho com carvão, caneta e pastel; desenho com gabaritos de arquitetura, desenho com caneta nanquim e grafite; impressão de matriz de acetato, desenho com gabaritos de arquitetura, desenho com caneta nanquim e grafite sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

8.1.5 - O espelho da deformação

...estou afundando... Estou afundando... Estou afundando... Estou afundando... Estou afundando... Estou afundando... Estou afundando *no corpo do colchão espinhoso. Um feto multiplicou-se tanto que apareceram dois. Diferentes rastejantes e translúcidos.*

O Diabo deixou quebrar o espelho da deformação, o espelho se espatifou e os cacos criaram confusões na mente do menino, pois sentiu um monstro tricotado atravessar o seu corpo e soltar cacos de espelho em sua direção. Os cacos causaram mudanças radicais em seu coração, mesmo com medo, revidou o ataque.

Atenção: Os cacos de espelho não são dessa história, mas caíram nela. Eles vieram da história da Rainha da neve[117]*, que com seu gélido beijo, o mais frio do mundo, seduziu o menino atingido por um dos cacos do espelho estilhaçado do Diabo. O menino estava vulnerável, enfeitiçado, pois o espelho deformava a visão e os sentimentos.*

Voltando ao novo conto, o menino conseguiu conter o monstro que passeara por suas entranhas, depois retirou os cacos um a um. Claro, queloides apareceram na pele do garoto, mas esta não foi a maior sequela, nasceu nele um objeto nunca visto antes, que lembrava um porco-espinho.

O porco-espinho foi apelidado João[118]*. João não podia abraçar ninguém para não ferir, seus espinhos furavam e envenenavam também. Em meio a tanta confusão nasceram outros bichos do menino: cobras, ursos, tamanduás, gralhas...*

[117] *A rainha da Neve* de Hans C. Andersen.
[118] Personagem dos Irmãos Grimm

E eu, um bebê que havia nascido anterior a essa história, deitado, vendo o desenrolar da narrativa, percebi que estava afundando, sem controle, sem volta. Descobriria o segredo retido no colchão espinhoso.

Adriana Mendonça, 2010

Aqui usei carimbos, transferência de tatuagens adesivas, monotipias com tinta a óleo e tinta para aquarela, desenho com canetas hidrocor, canetas de nanquim, carimbos e gabaritos de texto. O papel usado para imprimir nas matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 270 a 273).

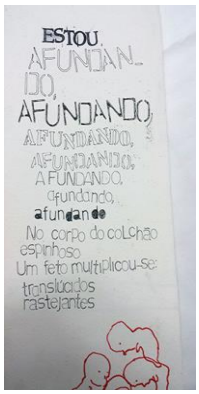


Figura 270 - *Zinesthesis* 5: *O espelho da deformação* - Matriz da capa – desenho, transferência de tatuagem temporária e carimbos tipográficos sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical; Fotocópia sobre papel colorido, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.
Figura 271 a 273 - *Zinesthesis* 5: *O espelho da deformação* - Fotocópia e marcadores de páginas com cordão e bichos de plástico; *desenho* com gabarito tipográfico com papel vegetal, uso de carimbos e gabaritos para a escrita e caneta; impressão de matriz de acetato recortado, carimbo tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

8.1.6 – Decalcadas na parede

Garotas (Alices)[119] *decalcadas no papel de parede do quarto não significam NADA. Mas que sorriso sarcástico! Está indo para incisão? Sem escapatória a menina partiu para outra sala. Sua mãe fez uma cerca de arame farpado para ninguém ultrapassar a barreira e não adiantou. Cortaram a cerca e a transportaram em uma caminha de rodas.*

Onde está o patinho feio[120] *que a levava para outras bandas?*

Não, não era o Patinho feio, era o pato, aquele curto de inteligência que foi integrante de uma corrida sui generis que Dodô[121] *organizou com o intuito de secar os*

[120] Referência ao conto *O Patinho feio* de Hans Christian Andersen.
[121] Nome da gatinha de Alice.

bichos molhados no lago de lágrimas que se havia formado pelo chororô da menina Alice[122].

O pato sumiu, suas penas arrepiaram por medo de Diná. Não adiantou, Diná cercou o pato medroso e o comeu gulosamente.

As garotas, carpideiras, da parede fizeram um coro de lamentação pela morte do pato.

A confusão causada pelo pato não foi respeitada e a menina foi-se. Transportaram-na da cama de rodinhas para uma mesa. Viu a iluminação incidindo em sua cara. Focos de luz. Sentiu-se uma estrela! Ficaria livre do "lixo intestinal".

Adriana Mendonça, 2010.

Nas matrizes deste fanzine usei carimbos de texto, monotipias com tinta a óleo, desenho com canetas hidrográficas, canetas de nanquim, impressão de matrizes de acetato. O papel usado para imprimir nas matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 274 a 277).

Figura 274- *Zinesthesis* 6: *Decalcadas na parede* - Matriz de capa – Impressão de matriz de acetato recortado, ponta seca e carimbos tipográficos sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 275 a 277 - *Zinesthesis* 6: *Decalcadas na parede* - Matriz de página do miolo – Desenho com caneta nanquim, monotipia com tinta a óleo; transferência com tatuagem permanente, desenho com caneta nanquim; desenho com caneta nanquim, impressão com matriz de acetato recortada e ponta seca .sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

[122] Referência a *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

8.1.7 - Mãos espinhosas

Uma menina. Várias meninas e a história. Poderia ser cinderela. Poderia ser a Bela do bosque. Poderia ser Barbie. Poderia ser a filha do Rei ou a Rainha de Sabá.

Era uma vez uma menina (qualquer uma delas) que ganhou um brinquedo inusitado. Um brinquedo tecnológico de fabricar ar. Suas amigas, as siamesas saltitavam na mola propulsora do botão e o aparelho emitia ar gelado. Um alívio, pois a menina gostava muito de ar e nos últimos tempos perdera tudo que havia de reserva.

O brinquedo que as siamesas comandavam com propriedade, revolucionou a existência da menina. A sensação de vida era tão boa que voltou a passear suas mãozinhas pelo seu corpo de boneca. Não nasceu cabelo nas suas mãozinhas, pelo contrário todos os pelos desapareceram.

Outro efeito colateral foi o surgimento de sacos pretos, sacos de lixo cheios de ar gelado. Eles foram brotando rapidamente do corpo da menina, a ponto de cobri-la toda. Um surto de sacos pretos.

A menina tocava o mundo e o mundo esquizofrenicamente emitia sacos e sacos de lixo pretos, cheios de ar glacial.

Aconteceu que o mundo foi tomado e a menina correu em busca de solução para o seu drama, drama de um mundo particular. Vedou os pequenos orifícios do seu corpinho por onde os sacos passavam. Juntou todos em uma mesma sala, depois foi amarrando um a um com laços de fitas cor-de-rosa para que o ar gelado não escapasse.

Ela distribui os sacos para quem desejasse. Cada saco era o suficiente para uma menina comum respirar durante cinquenta e nove anos. Quem quisesse mais, que voltasse para buscar. A reserva de sacos de lixo preto era grande, não acabaria com facilidade.

O pato sumiu, suas penas arrepiaram por medo de Diná. Não adiantou, Diná cercou o pato medroso e o comeu gulosamente.

As garotas, carpideiras, da parede fizeram um coro de lamentação pela morte do pato.

A confusão causada pelo pato não foi respeitada e a menina foi-se. Transportaram-na da cama de rodinhas para uma mesa. Viu a iluminação incidindo em sua cara. Focos de luz. Sentiu-se uma estrela! Ficaria livre do "lixo intestinal".

Adriana Mendonça, 2010.

Em *Mãos espinhosas* (Figuras 279 e 280) usei colagens, gabaritos tipográficos, tatuagens adesivas, canetas de nanquim e impressão com matrizes de fios de cobre sobre colagem. Colei algumas cópias de ilustrações digitais de minha autoria. Colei xerox de reprodução de gravuras de Goya da série *Los Caprichos* juntamente à recortes do jornal folha de São Paulo (2013) com fotos de Luiz Alfredo (década de 1960) sobre o hospício de Barbacena (conhecido como holocausto brasileiro), em Minas Gerais. Cito essa foto por ter sido marcante para ilustrar minhas impressões sobre a morte. A história de Horror que os pacientes viveram ultrapassa os limites do humano. (Figura 278).

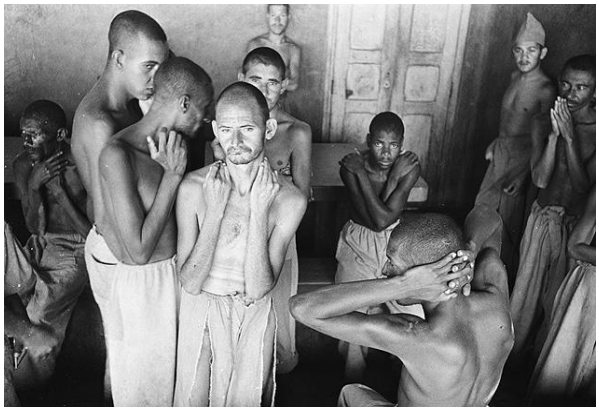


Figura 278. - Fotografia de Luiz Alfredo (década de 1960), publicada no Livro *Holocausto Brasileiro* de Daniela Arbex. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320727-livro-holocausto-brasileiro-relata-horrores-de-hospicio-mineiro.shtml>

Depois que havia terminado essas montagens nas páginas dos fanzines fiz serigrafias e carimbos para que fossem usados em outros trabalhos, como nos livros de artistas. A imagem foi fragmentada e outras imagens foram sobrepostas, criando assim um diálogo sobre as atrocidades humanas a partir das fotos de Luiz Alfredo e as gravuras de Goya.

Figura 279 - *Zinesthesis* 7: *Mãos Espinhosas* - Matriz de capa – Colagem e serigrafia sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 280- *Zinesthesis* 7: *Mãos Espinhosas* - Matrizes de páginas do miolo – Colagem e impressão com fios de cobre sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

8.1.8 - Beija-flor desgovernado

A enfermeira rotineira, repetitiva, entrou no quarto. O pavor. Viu sua mãe ali, scaneada na mãe terminal. Buf! Sangue borrifado pra todo lado. Pollock estava ali para respingar a cara da acompanhante deitada na poltrona.

Magenta primeiro, depois pontilhou novamente com gotículas yellow e tudo ficou vermelho. Havia um pouco de ciano também. Pronto! A acompanhante imperceptível, agora pintada com as cores da prole.

Um beija-flor, conhecido nas redondezas, entrou pela janela e sugou o sangue doce, ficou doente e morreu. Sabendo disso trocaram o sangue doce de açúcar do bebedouro por um sangue doce de néctar e outro pássaro apareceu.

O sangue do bebedouro era proveniente de tubos ligados aos pés do paciente. Ele passava por tubos, entrava em uma centrífuga. Depois lhe acrescentavam um néctar delicioso e assim estava pronto para entrar no bebedouro e servir ao beija-flor. Qualquer

descuido no manuseio da enfermeira, o aparelho se desgovernava e pontilhava de vermelho tudo à sua volta.

Para que não sucedesse nenhum acidente com o aparelho do passarinho e para que Pollock não ressurgisse, a enfermeira esteve isolada por alguns dias e só voltou depois da empreitada encerrada.

Durante os dias de afastamento da moça que pede silêncio, emoldurada e pregada na porta dos quartos, algo aconteceu. Houvera incisão e sutura para retirada do pequeno pássaro que em meio a tanto descontrole entrou pelo aparelho bombeador, passou pelos pés passivos e se alojou na região do coração.

Depois de tratado pela equipe interdisciplinar do hospital o beija-flor voou para não voltar. Viveu momentos de terror naquele lugar. Pôs-se a pensar em seu companheiro, o primeiro beija-flor dessa história.

Adriana Mendonça, 2010.

Aqui experimentei transferência de desenhos através de folhas de papel carbono sobre colagens, onde usei recortes de impressora jato de tinta, monotipias com tinta a óleo e Impressão com matrizes de acetato recortadas e riscadas com ponta seca. Usei gabaritos e adesivos tipográficos, tatuagens adesivas, papel usado para imprimir nas matrizes foi papel de algodão *montval* (300g/m^2). (Figuras 281 e 282).

Figura 281 – *Zinesthesis* 8: *Beija-flor desgovernado* - Matriz da capa– Serigrafia, sobreposição de desenhos transferidos com papel carbono colorido, colagem, serigrafia e carimbo tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 282 – *Zinesthesis* 8: *Beija-flor desgovernado* - Matrizes de páginas do miolo – Gabarito tipográfico, colagem, monotipia, e impressão com matriz de acetato recortado sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

8.1.9 - A chegada da menina duplex

Que horror! Aquele bando de criancinhas asfixiadas, suspensas do direto ao ar. E as cruzes? Consolo de mau gosto. Quem falou que lhe agradariam? Nunca, jamais gostou delas. Já o Patinho, a menina recebeu com muito gosto, ele é bonito por ser desigual.

As mãos estavam espinhosas, pegajosas, aderentes, motivo pelo qual se absteve delas para embalar com a barra do vestido de bolinhas. Vermelho de bolinhas pretas, última moda em Parislândia! As figuras femininas de Buriti Alegre gostaram do modelito. Em uma semana todas estarão usando, você verá!

Tudo passava pelo pensamento que como dardo era atirado, um após o outro e deixava linhas traçadas pelo trajeto. Ao final ficou como o molde das revistas de moda,

tipo faça você mesmo. Manequim 38 ao 44 em camadas, tracejados diversos, um após o outro. Aquela confusão a incomodara. Para agüentar tantos pensamentos dividiu-se.

A Menina acesinha duplicou-se: Cinderela e Rainha da Neve[123] *em uma só. Só em uma todas as velas do mundo. Hoje é festa no Reino dos Candelabros. Todos estão acesos para a chegada da menina duplex.*

Nas vésperas do dia, um pouco antes, numa noite escura o vento gelado sibilava nos ouvidos da menina. Para escapar levou o pensamento para um cantinho do quarto. Foi lá que viu maravilhas, cada vez que alguém acendia uma vela uma história alegre se passava, chegou a um reino cheio de esplendor onde não existe frio e nem fome. Teve a sorte da menina dos fósforos[124]*. Ela riscava um fósforo e um conto era contado, acendia outro fósforo e outro conto era contado. Quando a caixa dos fósforos acabou a menina desapareceu pensando estar no aconchego dos braços da avó.*

Tornou-se A Bela adormecida do Bosque[125]*, caiu num sono profundo e mergulhou no nada durante cem anos.*

Adriana Mendonça, 2010.

Experimentei, para *A chegada da menina duplex*, colar algumas impressões coloridas de ilustrações digitais de minha autoria. O texto também foi escrito no computador, impresso e colado sobre as páginas. Colei fotografias antigas, embalagens, guardanapos estampados, recortes de revistas, fotocópias da série Caprichos de Francisco Goya. Usei transferências de tatuagens e colei desenhos adesivos. (Figuras 283 a 286).

Figura 283 – *Zinesthesis* 9: *A chegada da menina duplex* - Matriz de capa – colagem sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

Figura 284 a 286 – *Zinesthesis* 9: *A chegada da menina duplex* - Matriz de página do miolo – Impressão com matrizes de fios de cobre, colagem e gabarito de tipografia; colagem; transferência de tatuagem temporária e gabarito tipográfico sobre papel de algodão *montval* (300g/m^2), formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2013 a 2017. Fotografia: Adriana Mendonça.

[123] Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.
[124] Hans Christian Andersen.
[125] C. Perrault.

8.2 – *Zinesthesis* Ikú, Habitat e Tigre

Nos itens a seguir (itens 8.2.1, 8.2.2 e 8.2.3), apresento os fanzines *Ikú*, *Habitat* e *Tigre* (Figura 287), estes seguiram caminhos um pouco diferentes dos anteriores, como a pesquisa prática já estava se finalizando, pude trazer algumas experimentações da pesquisa como um todo para estes fanzines. Depois de prontos voltei a escrever histórias sem pé nem cabeça acerca das imagens contidas neles, a exemplo dos livros de artista Misturada, *Juntamentos* e *Transplant* (capítulo 4).

Figura 287 – *Zinesthesis Ikú*, *Habitat* e *Tigre: Impressões em papel colorido.* A4 (21cm x 29,7cm), dobrado ao meio no sentido vertical, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Os três foram "inspirados" em imagens e textos, e em cada um deles elegi um tema para ser tratado: O *Zinesthesis Ikú*, foi produzido com base em um mito da cultura africana, sobre o orixá Ikú, que é considerado, pela religião de matriz africana, candomblé, como o deus da morte; No *Zinesthesis Habitat*, relacionei a busca por um corpo perfeito diante do câncer de mama, nele trabalhei fragmentos do livro *Ó* de Nuno Ramos; *Zinesthesis Tigre* foi "inspirado" pela poesia de William Blake, *Tigre* do livro *Canções da Experiência.* Creio que os três fanzines são fragmentos dos temas tratados em toda pesquisa que se relacionam com o meio ambiente, com a natureza humana, com animais, com o corpo e com a morte.

Para finalizar cada um deles, escrevi histórias *nonsense* que relatam as minhas impressões sobre cada fanzine: *Impressões de Ikú*, *Impressões de Habitat* e *Impressões de Tigre*.

8.2.1 – Ikú

Os africanos iorubás chamam a morte de Icu (Ikú em Cuba), “Ninguém pode matar a Morte. Ninguém pode derrotar Icu”. (PRANDI, 2001, p.66). Icu seria aquele personagem intolerante que não perdoa a vida. O fanzine Ikú, fala do fim, da imortalidade, da necessidade de não esperar para que ideias, leis se cristalizem e envelheçam para cair na repetição e organização.

> No princípio do mundo Olofin fez o homem e a mulher e lhes deu vida. Olofin criou a vida, mas esqueceu-se de criar a morte. Passaram-se os anos e os homens e as mulheres ficaram cada vez mais velhos... mas não morriam. A terra encheu-se de velhos que tinham milhares de anos e que seguiam mandando segundo suas velhas leis. Tanto pediram os mais jovens, que um dia seus pedidos chegaram aos ouvidos de Olofin. Olofin viu que o mundo não era tão bom como ele tinha planejado e sentiu-se também velho e cansado para recomeçar o que tão mal tinha feito. Então, Olofin chamou Ikú, para que se encarregasse do assunto. E Ikú viu que havia que acabar com a época na qual as pessoas não morriam. Então Ikú fez com que chovesse sobre a terra durante trinta dias e trinta noites sem parar, e tudo foi ficando embaixo d'água. Só as crianças e os mais jovens conseguiram subir nas árvores e nas montanhas mais altas. A terra inteira virou um grande rio sem margens. Os jovens viram, então, que a terra estava mais limpa e mais bonita, e correram para agradecer à Ikú, porque ele havia acabado com a imortalidade.
> (Olofin y la Inmortalidad. Trecho do mito africano iorubá que fala da criação da morte citado no filme “Guantanamera”, dos cubanos Juan Carlos Tabío e Tomás Gutiérrez Alea, de 1995.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys**)**

No *Zinesthesis Ikú* (Fguras 288 a 291) usei o mito pala falar metaforicamente da necessidade de recomeçar sempre depois do caos. Reconfigurar a vida por pontos diferentes. Reposicionar-se sempre, sem acomodações.

Figura 288 – *Zinesthesis Ikú* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com xerox, jornal, revista e adesivos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 289 – *Zinesthesis Ikú* - Cópias – capa com papel colorido e impressões em serigrafia; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, em anexo pôster impresso em serigrafia sobreposto com carimbos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Figuras 290 e 291 – *Zinesthesis Ikú* – Cópias em plotter no tamanho A1 (59,4 x 84,1) para realização de um fanzine gigante colado em forma de painel. Adriana Mendonça.

Nesse fanzine, faço uma voltando às explosões, nele as imagens de dinossauros carimbados me remetem a extinção e novos começos, mesmo que a reconstrução do passado aconteça em algum momento do futuro por escavações arqueológicas.

Diante dos novos começos, tentei traçar paralelos entre a cultura cristã e a mitologia dos orixás africanos e falar do medo da morte, inevitável para os cristãos, onde ser uma caveira assusta e se confunde com o diabo ou o mal. Sendo a morte uma espécie de libertação de todos os medos e dores.

Impressões de Ikú:

> *Contra os inimigos! Esse é o super-homem que está sobrevoando as ervas dos orixás. Um homem negro, usa um chapéu de folhas, ele está fumando para que a fumaça tire das folhas o seu aroma.*
>
> *A história de Ikú antes e depois da expulsão. Dead. Nem super-homem em todo seu poder, trazendo uma constelação do céu consegue deter. Ele é impotente.*
>
> *Revoada de aviões, de pterodátilos. É bom aproveitar tantos seres voadores para capturar alguns.*
>
> *O êxtase. Alimentar o filho. Anos depois, uma mulher santa ampara seu filho quase morto, tive a impressão de ver um estegossauro tatuado na barriga dele.*
>
> *Sistemas solares inteiros clamaram para que o humano chegasse, os dinossauros deveriam sair de cena, não havia espaço para todos, restaram os*

fósseis e as penas nos ambares apara que o humano se divertisse no cinema. Eles são fissurados por telas comandáveis, retangulares e em movimento.

Depois que o uma cobra gingante apareceu esse humano perdeu regalias, foi expulso, só que continuou, em outras partes da terra menos confortáveis do que o paraíso. A cobra realmente era muito sedutora, não tinha como escapar. Uma cobra do tamanho de uma sucuri, mas ela tinha uma cabeça meio triangular e suas pupilas não eram redondas, concluindo: a cobra é venenosa e áspera, apenas se assemelha a uma sucuri em seu tamanho e majestade, mas não mata pelo sufocamento, pois seu corpo grande não é forte, sua força está no veneno.

Nunca me senti tão só, a propriedade privada é a solidão.

O cemitério recebe em suas gavetas as vítimas de "ídios" - homicídios, infanticídios, suicídios. Essa não era a missão de Ikú, ele estava querendo outra morte, mas por causa da expulsão a morte perfura. Quero de volta a chave do paraíso mesmo que a cobra ainda esteja lá.

Dead End.

Adriana Mendonça, 2017.

8.2.2 – Habitat

> Mas é então, sob a sentença de um envelhecimento inevitável, que alguma coisa em mim parece querer, e poder, sobrevoar meu corpo, livrar-se dele – um misto de olhar para longe e de respiração, um amálgama aflito de palavras, a melodia como porta ou túnel, o instante que cava minha pegada numa paisagem imensa. Mas esta alegria progressiva precisa de alimento constante e o próprio corpo, em sua casca, parece não resistir bem a ela, tornando-se inquieto, ofegante e, aos poucos, cansado e deprimido. Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo - nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. É ali que tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez sejamos tão somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria.
> (Nuno Ramos, Ó, p.17).

Habitat é uma reflexão sobre a condição da mulher diante do câncer de mama e o envelhecimento. A ideia foi trabalhar com imagens sobre mastectomia. O habitat como o corpo, mas como relação com o meio ambiente e com as outras pessoas. O Livro *Ó* de Nuno Ramos, artista, filósofo e escritor (1960) foi o texto inicial que usei para começar a construção das imagens, segui o raciocínio da ilustração que trabalha um diálogo entre texto imagem. Usei fotografias de trabalhos feitos com massinha de modelar e uma fotografia feita em um exame de

cintilografia óssea da minha mãe. O peito é representado na sua relação com o todo do corpo feminino, com reprodução e amamentação. Tentei questionar padrões de beleza e a busca pela eterna juventude, mesmo diante do fim. O texto de Nuno ramos nos leva a pensar que percebemos o envelhecimento no outro, no que está distante:

> Se há, no entanto, alguma dificuldade e esforço na antecipação, enumeração ou aplicação destes efeitos em nós mesmos, poucas coisas são mais evidentes que este amálgama de carne e de tempo quando o percebemos nos outros. Tal percepção nos escapa também relativamente aos que nos cercam todos os dias, como se uma capa de continuidade cercasse a nossa vida imediata. É preciso lançar nosso olhar distraído para alguém distante de nosso afeto e de nossa vizinhança – um amigo de infância, uma atriz antiga, um ex-jogador, um conhecido de outra cidade ou país - para perceber todo o estrago, e percebê-lo de imediato, espalhado não em um único ou mesmo em diversos aspectos do rosto ou do corpo que observamos, mas nele inteiro, em absolutamente todos os seus elementos. É à totalidade dos aspectos que a passagem do tempo dirige sua fúria. A doença, espécie cataclísmica e apressada de contato com isso, se por um lado sacrifica com violência algumas partes isoladas do corpo, ao menos diversifica esta homogeneidade, como se o rancor gradativo dos anos se concentrasse em alguns detalhes, e se saciasse com isto.
> Nuno Ramos, Ó. p.17-18).

Para falar do *Zinesthesis Habitat* (Figuras 290 e 291), assim como de *Ikú* e *Tigre*, escrevi um texto depois que já havia o terminado, diferente da forma como fiz nos anteriores, que parti de um texto pronto. Nesse comecei com um texto literário de Nuno Ramos e terminei com um texto meu sobre as minhas impressões:

Impressões de Habitat

> *Girls and boys, olhem para cima, uma Barbie, uma dançarina da caixinha de música porque tenho de ser assim? Porque devo ser lindamente lindíssima? Olha com a Barbie vista daqui debaixo parece arrogante, altiva talvez. Meu destino é a terra. Mesmo na cintilografia óssea[126] o espelho me persegue e a bailarina insiste em me provocar frustrações. No horário de rush carimbaram meu exame e um emaranhando impresso confundiu a imagem fotográfica dos meus ossos. Borboleteou todas as minhas esperanças.*
>
> *Mesmo? Posso ir embora para casa? Estou presa aos diagnósticos impressos nos resultados. Não suporto essa submissão, tenho que pedir autorização até para receber notícias ruins.*
>
> *O meu corpo riscado, desenharam o espaço da radiação no meu pescoço, o raio só pode atingir um ponto. Quase uma tatuagem.*
>
> *Doei meus saltos altos, quase todos, ainda tenho esperança de usar algum novamente. Esses sapatos macios, baixinhos, usaflex[127], acabam com o que restou de Barbie em mim e meus pés nem gostam mais do meu peso.*

[126] Exame médico que através de imagens fotográficas diagnostica doenças nos ossos.
[127] Uma marca de sapato, geralmente recomendada para mulheres idosas por ser confortável e ergonômico.

Vou queimar em uma fogueira todos os meus sutiãs, eles me apertam sem necessidade. E a queima nem é um protesto feminista, eu não tenho mais motivos para guarda-los, quero me livrar de qualquer coisa que aperte a alma. O meu peito direito está em uma gaveta, numa caixa. O calor da fogueira me assola. Para que preciso de sutiã se agora o que importa é o oxigênio entrando pelo meu nariz.

Outro carimbo: importante. É preciso prosseguir, trespassar. Vale para todos, até para a cigarra, seu estado é a decomposição.

Eu só quero a chave do habitat, de outro, a terra. O meu corpo não é mais habitat natural, quero sair daqui e ir para uma cachoeira, respirar, respirar muito ou ir e não sentir falta da respiração. Sentir ser menos que nada!

Uma mulher, se vê diante do espelho pela última vez. Essa percepção, deturpada pela doença faz com que se aproxime e passe as mãos nos poucos fios de cabelo restantes. Eu a abracei e a levei para cama pela última vez. Nesse instante, a Barbie se despediu!

Adriana Mendonça, 2017.

Figura 293 – *Zinesthesis Habitat* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, xilogravura, impressão com fios de cobre, tatuagem de brinquedo, aquarela, monotipia com tinta à óleo, transferência de imagem com tíner. desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com xerox, fotografia, jornal, revista e adesivos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Figura 294 – *Zinesthesis Habitat* - Cópias – capa com papel colorido e impressões de carimbos coberta por xerox; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

8.2.3 - Tigre

O Tigre
Tigre, tigre, flamante fulgor
Nas florestas de denso negror,
Que olho imortal, que mão poderia
Te moldar a feroz simetria?
Em que altura ou abismo sem par
Ardeu o fogo de teu olhar?
Com quais asas sobe ele ao que clama?
Quais as mãos que seguram a chama?
Quais as mãos que seguram a chama?
Qual ombro poderia, ou qual arte,
Essas fibras do peito forjar-te?
E, ao pulsar desse teu coração,
Que pés horrendos, que horrenda mão?
Qual o martelo? Qual a corrente?
Que fornalha fundiu tua mente?
Qual a bigorna? Os punhos são quais,
Que atenazam terrores mortais?
Quando os astros, inermes de espanto,
Salpicaram os céus com seu pranto,
Por acaso sorriu teu obreiro?
Quem te fez, fez também o cordeiro?
Tigre, tigre, flamante fulgor
Nas florestas de denso negror,
Que olho imortal, que mão ousaria
Te moldar a feroz simetria?
William Blake, século XVIII

Zinesthesis Tigre surgiu em sala de aula quando propus para os alunos da turma de ilustração do curso de Design da PUC-Goiás, criassem fanzines com base na obra de William Blake (século XVIII), sendo o poeta, referência para estudiosos na área de fanzines, livros de artista, gravura e literatura. Como artista e escritor, participava de todo processo na criação de seus livros, desde a escrita, passando pela impressão e montagem. Blake era profundo conhecedor de desenho, pintura e técnicas de gravura em metal o que o aproximava de toda feitoria do livro. (Figuras 292 e 293).

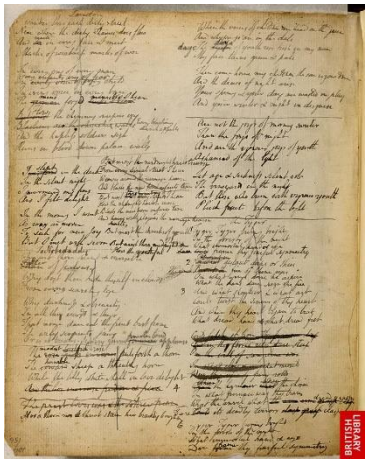


Figura 295 – Estudos para O Tigre, de William Blake, Londres, Livraria Britânica.
Figura 296 – Publicação original de O tigre, 1794.
Disponível em:<https://armangel.wordpress.com/2011/04/19/live-of-william-blake/>

A proposta foi que cada um dos alunos, inclusive eu como professora, fizéssemos o seu próprio fanzine, relacionando as nossas vivencias e realidades com a poesia de Blake. Em discussão em sala de aula sobre a obra do poeta, interpretamos *O Tigre* como a solidão humana.

O meu fanzine (Figuras 294 e 295) serviu para testes e explicações sobre técnicas expressivas e nele pude demonstrar sobre colagem, desenho, gravura, caderno de artista dentre outros elementos que poderiam envolver o processo criativo.

Nos reunirmos em aula para apresentar nossos fanzines. Fizemos cópias e discutimos também sobre as mudanças ocorridas no processo de cópias. No final fizemos trocas de nossos fanzines.

Figura 297 – *Zinesthesis Tigre* - Matrizes originais - Colagem sobre diversos papeis no formato A3 (29,7cm x 42cm), dobrado ao meio no sentido vertical. Carimbos, tatuagem de brinquedo, aquarela, monotipia com tinta à óleo, transferência de imagem com tíner, desenhos, estêncil, adesivos, fita adesiva, colagem com fotografias, xerox, jornal, revista e adesivos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.
Figura 298 – *Zinesthesis Tigre* - Cópias – capa com papel colorido e impressões em serigrafia; Miolo - uso de carimbos e serigrafia sobre xerox, impressão colorida em papel vegetal, em anexo pôster impresso em serigrafia sobreposto com carimbos, 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

Impressões de Tigre

África, nunca me conformei por não ter tigres em seu território. Não é o solo africano que abriga animais encantadores? Felinos, a Leoa implacável em seu destino de caçadora e o leão que comanda territórios com sua genética.

Os tigres eram distantes! A Ásia se aproxima, outra pangeia? Não. Um deslocamento das percepções. Um continente grudando e outros. Vejo fotos nas redes para me aproximar.

Não moram no Circo, as listras da lona são uniformes, não combinam com riscos em preto e vermelho. Não combinam com zoológicos, mesmo assim, ainda, alguns se deterioram atrás das grades em Goiânia. O tigre é solitário.

Sinto me triste, mas gosto de ver alegria das crianças diante das celas dos felinos. "Mamãe, que crime cometeram?". alguns se deterioram no zoo.

Não tinha lugar para mais outra magnitude felina na África, só para os gatos.

Meus cabelos caíram todos. Preciso de peruca. Não tem nada, tenho a minha pelagem vermelho alaranjada de tigre.

Choro toda vez que vejo cinco homens segurando a pele do animal, se tivessem lido Blake não o matariam. O tigre de Blake é majestoso e não gosta de ser exibido, ele não se dá valor porque é livre.

Porque gosto tanto de tigres se posso ver uma onça morando na minha cidade? Uma onça que entra na casa e senta-se no sofá vermelho.

Adriana Mendonça, 2017.

8.3 – Fanzines: de volta à sala de aula!

Zine are a way of saying: "You are alone! Come share your experience and we'll learn from each other![128]

Amy Spencer

A minha procura pelos modos de fazer fanzine de forma poética foi motivada pela minha vontade de usar o pensamento sobre "faça você mesmo" e autonomia em sala de aula, por ser este um facilitador para a (auto)valorização da produção do aluno, desenvolvendo a autoestima e a vontade de continuar produzindo fanzines como parceiro de sua formação. Esse pensamento se mistura à minha atuação como artista visual, pois, creio que há uma espécie de trânsito entre o meu jeito próprio de "fazer fanzines poéticos como artista e a minha mediação em sala de aula.

Com a minha inserção no universo dos fanzines desde o curso: *Criação de Fanzine – Teoria e Prática* (2011/2012), com Matheus Moura durante a minha formação em licenciatura, quando conheci o trabalho *Dos Zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens criatividade e autoria*, dos autores Elydio dos Santos Neto e Gazy Andraus e depois com a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Licenciatura em Artes Visuais no ano de 2013 intitulado *Diário de bordo e fanzines: mediadores de reflexões na formação de arte-educadores/as* pude perceber o quanto o trabalho com os fanzines seria significativo se usado como instrumento de formação de alunos, pois, eu poderia direcionar diversos conteúdos para o ato de "fazer fanzines" em sala de aula.

Percebi que os fanzines poderiam servir como instrumentos de exercício de autoestima, pois, desde o começo, em sala de aula como professora, tenho visto que alguns alunos tem dificuldades de se expressar por não se considerarem capazes, pois se comparam com aqueles colegas que desenham, em uma linha acadêmica, figurativa e realista. Por mais que eu tente

[128] Frase retirada do livro de Márcio Sno, *O universo paralelo dos zines*.

explicar que esse desenho se aprende, pois, parte de técnicas, esse aluno ainda continua considerando que isso ocorre por causa de uma "inteligência superior", um "dom" dos colegas que já desenham. Como os fanzines promovem liberdade, com colagens, desenhos, etc., esse aluno é levado a perceber que cada um tem seu próprio desenho, e que não é o desenho realista que irá promover um trabalho criativo, mas, o seu pensamento e suas ideias, chegando, assim, ao seu estilo próprio de se expressar, seja pela escrita ou pelas imagens (qualquer tipo de imagem).

Como artista-professora ou professora-artista, senti que, eu teria que passar por uma imersão nesse universo para depois inseri-lo em sala de aula, por isso considero a importância dessa pesquisa para minha atuação profissional.

No fanzine é possível que se busque seu eu e que se derrube a tendência de alguns estudantes, vindos de uma educação estandardizada, que por medo, preferem que o professor dê coordenadas, e o peçam para repetir o que ele faz no quadro de forma padronizada e cheia de regras.

Mesmo que o foco da minha pesquisa de doutorado não seja educação, e sim poéticas visuais, não me desliguei da sala de aula e das angustias dos alunos quando a proposta era desenvolver qualquer trabalho de criação em desenho gravura ou ilustração. Paralelamente aos meus estudos e experimentos pude fazer observações sobre esse processo, pois nos quatro anos da pesquisa de doutoramento, pude produzir fanzines em sala de aula juntamente aos alunos, o que me ajudou a mostrar para estes a possibilidade de cada um pensar sobre o seu próprio processo criativo. (Figuras 296 e 297).

Figura 299 e 300 - Fanzines na sala de aula. Produção dos alunos na disciplina de Ilustração Básica do curso de Design, Puc-Goiás. 2017. Fotografia: Fábio Almeida.

O fanzine preza pela anarquia, as regras se dissipam no processo. É possível estimular o aluno a buscar suas próprias experiências no desenho e na escrita. Se vai recortar e colar, precisa

selecionar e fazer escolhas, e pensar sobre as estas a partir de si. Se vai desenhar, faz, também, essas escolhas. Ele pode escrever o que sente, o que quer. Se acontecem "erros" esses erros serão bem-vindos. O fanzine requer uma mediação, por parte do professor que preza pela liberdade na sala de aula ou no atelier, buscando pelo não enquadramento, pelo não tolhimento.

Vejo que da mesma forma que fui "contaminada" pelos fanzines, automaticamente fui levada a contaminar outras pessoas, de passar para frente a minha "grande" descoberta, por isso tento levar para outros a filosofia do "faça você mesmo".

Sendo aluna, durante a pesquisa de doutorado, pude me sentir como os meus alunos, que quebraram o medo para poderem se permitir aos acidentes sem o desespero do capricho.

"Make a zine and – poof – you're a zinester."[129]

Julie Bartel

[129] Frase retirada do livro de Márcio Sno, *O universo paralelo dos zines*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim do começo

Por onde começar um “finalmente”? a palavra “conclusão” não é um ponto final quando se trata de experimentar, poetizar, gravar e imprimir. Talvez, eu possa começar concluindo que um fanzine poético e um livro de artista não têm ponto final, não têm começo e nem meio. Os fanzines, em geral, reivindicam, contestam, mas consideram a diversidade, não valorizam hierarquias entre eles e os livros de artista. Eles não concluem, observam suas impressões.

Quando se começa uma tese, através de um projeto, se deseja um “fim”, se indica objetivos a serem alcançados. Na pesquisa em poéticas visuais as finalizações podem ser propostas para novos começos. Pode ser um desenvolvimento com espaços abertos as experimentações e recomeços. Sendo um processo de investigação experimental, o caminho percorrido durante os quatro anos e meio, envolvendo a parte prática, teórica e escrita da tese (2013 a 2018), os objetivos lançados entraram em percursos de idas e vindas, a investigação passou a ser a percepção sobre o processo de criação artística, sem necessariamente atingir um objetivo de obra finalizada.

Impressões sobre o processo da pesquisa

A tese apresentou a junção de temas envoltos na palavra impressão. Através de um pensamento sobre a gravura criou-se tramas que envolveram a produção de livros de artista e fanzines poéticos. Por eles analisei meios de reprodução de imagens no universo artístico em paralelo a outros tipos de reprodução das imagens que tem suas origens nas técnicas de gravura.

Constatei, então, que o livro de artista não se separa das percepções sobre os modos de fazer e reproduzir imagens e textos, que abrangem diferentes tecnologias, desde as mais primordiais como a xilogravura, passando pela litogravura que são desencadeadoras de tecnologias como a impressão em *offset*, usada até os dias atuais juntamente com meios de impressão altamente tecnológicos, os quais, aceleram a capacidade reprodutiva da imagem, assim como meios digitais que não necessariamente resultam numa impressão em suporte como papel, onde a imagem reproduzida, chega a qualquer pessoa via tela de computador, ou outros aparelhos capazes de receber internet.

Por sua vez, o fanzine, de raiz nas publicações independentes de um ambiente *underground*, fora dos circuitos da mídia institucionalizada, têm se utilizado dessas tecnologias

de reprodução da imagem, tendendo para algumas manifestações aproximadas a publicações independentes que prezam pela estética do "objeto fanzine" e as vezes se confunde com um livro de artista, embora não o seja. Em outra vertente, percebi que há a valorização de edições manuais que deixam registradas as impressões do seu criador, com cópias em xerox, ou até mesmo, com a retomada dos mimeógrafos numa espécie de valorização dessas técnicas de impressão primordiais para os primeiros fanzines da história.

Durante a pesquisa me deparei com possibilidades de criação de livro de artista que retomam ao livro tradicional para dialogar com a produção do livro como objeto de arte. Mesmo que o livro de artista procure outras formas de se expressar esteticamente, diferentes do formato códex, há uma retomada, muito anterior, aos livros em folhas encadernadas, com representações do livro desde as escritas em blocos de pedra, manuscritos medievais em rolos de papiro e pergaminho. Essas construções carregam os diálogos sobre o livro "funcional" no conceito de livro de artista atual.

Se reposiciono o livro funcional e lhe ofereço elementos para a poesia, se o vejo como um objeto aberto para manifestações de conceitos artísticos, os seus elementos constituintes como um todo, passam a ser considerados um livro de artista. Assim ocorre com o fanzine, que pode ser construído como objeto poético, como um "fanzine poético" ou um "fanzine de artista". O mais importante é a relação que estabeleço entre as partes, que funcionam como únicas, e a ideia de suporte se esmaece no contexto geral da obra, assim, eles são a ideia, o pensamento, o texto, a poesia, a gravura e deixam de ser o livro suporte onde se inserem as ideias, os pensamentos, os textos, as poesias, as gravuras, as ilustrações, etc. que é o livro "funcional".

Sendo impressão, o fanzine foi articulador que me possibilitou desdobramentos estéticos. A partir dele pude deixar que o caos acontecesse para chegar a novos recomeços. Ele permitiu-me a não ordem, necessária ao meu processo de criação.

Por ser aberto a qualquer manifestação e por condizer com as manifestações das massas, possibilitou-me percorrer a pesquisa de forma destemida. O fazer fanzine encorajou-me com a ideia que não tenho a perder, de não precisar levá-lo "tão à sério" como na construção de um livro, por exemplo. No fanzine, o papel em branco não me amedrontou como, por exemplo, na realização de um desenho clássico, como métodos e regras acadêmicas. Ele foi para mim, um desabafo, nele escrevi o que desejei, sem restrições. Minhas digitais foram impressas junto aos textos e gravuras, formando uma mancha única.

Se o livro de artista abre espaço para as manifestações do artista, o fanzine escancara as aberturas para qualquer um, e não me obrigou a "ser" artista. Vejo que a importância do fanzine

para a pesquisa poética foi a não hierarquização de manifestações artísticas ou não, onde qualquer um pode "ser" e se manifestar.

Os fanzines, juntamente aos procedimentos experimentais obtidos no ateliê de gravura possibilitaram-me refletir sobre processos criativos onde os erros ficaram expostos para serem revistos, abertos para serem pensados como parte de uma experiência.

Diante da proposta de se elaborar um fanzine ou livro de artista na disciplina de gravura, um estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da faculdade de artes visuais da Universidade Federal de Goiás me definiu bem esse processo dentro das experimentações. Trouxe emprestado suas palavras expressas em um texto entregue como parte do trabalho final:

> ***Vontades Gravadas***
> *O processo de gravura foi contemplado, porém, com brechas e desvios. Por se tratar de um processo artístico, talvez, pela complexidade de aliar ideias, propostas e tentativas.*
> *Torna-se importante destacar este processo de uma vivência em ações da Arte. Testes de gravura foram corrompidos e mesclados a diferentes finalidades técnicas.*
> *As **ideias** não vão deixar de existir, elas não vão acabar, não vão ter um fim. O ato de gravar será levado em consideração, não de uma forma tão apurada, mas talvez de uma forma significativa em uma possibilidade de reflexão sobre todo o procedimento, ou todos os **procedimentos.***
> *Cada efeito que é causado, cada forma que é criada, cada ato que é especulado e cada movimento que dialoga, tudo é de valor e tudo é ou pode ser transformado.*
> *Talvez não existam **conceitos** muito bem definidos, pois são parte de processos em uma grande construção. Esse percurso que é de cunho artístico se mistura ao pessoal, ao profissional e com tudo que nos envolve dentro desse ambiente em que nos inserimos, ou achamos que estamos inseridos!*
> *Gravar, isso é gravar uma vontade, um pensamento, um anseio, uma angústia, uma inquietação, uma problemática, um desejo e mais um monte de outras coisas de nossa mente. Cada trajeto e cada sujeito, ambos possuem suas eternas importâncias.*
>
> Gustavo Chaves Machado, 3º período do curso de Licenciatura em Artes Visuais/FAV/UFG, 2017

Penso que o envolvimento do fanzine, que deixou suas imagens transitarem pelo universo dos livros de artista, aliados a capacidade de ser aberta à experimentos da gravura promoveu um trabalho com essas brechas, citadas por Gustavo. Criou a capacidade de "dar a voz" a qualquer um, sem estipular delimitações entre o que é e o que não é arte.

A "alquimia" da gravura promove um pensamento poético que se dilui à técnica e o atelier se torna um laboratório repleto de curiosidade e descobertas, onde se suja com tinta gráfica, onde o barulho das prensas chama para a surpresa, motivo do meu encantamento.

Durante o tempo da pesquisa ouvi várias vezes, do professor e orientador José César, a frase que nunca esquecerei: “na gravura é assim: ou você sai do ateliê sorrindo ou sai chorando!” Ou seja, a impressão da matriz é o momento da surpresa e nem sempre o resultado é o desejado. Essa frase ecoa sempre na minha memória, porém, percebi que pesquisar gravura, ressaltando seu aspecto experimental, “corrompendo”, “mesclando” e “transformando” materiais, (re)gravando e (re)imprimindo, eximiu-me do “medo” do erro. Assim, eles não me fizeram chorar, pelo contrário, me fizeram descobrir novos caminhos e consequentemente me fizeram valorizar e observar cada momento do processo.

Refletir sobre processos de impressão a partir de técnicas como xilogravura, calcogravura, litogravura, serigrafia, estêncil, monotipia, carimbos, *offset*, fotocópia, transferência de imagens, gravura digital e plotagens é também, refletir sobre a diluição das fronteiras das técnicas de impressão.

O processo de trabalho em gravura possibilitou-me reflexões e retomadas as impressões de imagens relativas à minha infância, do contexto das reproduções daquela época, e consequentemente, relacionar essas lembranças às impressões contidas no meu cotidiano atual. Essas imagens da memória criaram trânsitos, pude ver que uma mesma imagem se modifica a cada técnica usada. Quando a imagem de uma colagem com sobreposições de impressões e desenhos foi reproduzida a partir das páginas de um fanzine, e depois, impressa em um livro de artista em técnica de serigrafia; ou fragmentos dessa mesma imagem virava carimbo, esta ia se modificando, sendo “mesclada” a novos espaços, adquirindo novas formas.

Pude constatar as metamorfoses que a imagem adquire a partir de seus contextos, quando saltava de técnica para técnica. Vi a capacidade que as imagens possuem de mudar seus comportamentos em diferentes espaços e companhias. Se está do lado dessa ou daquela imagem, novas narrativas acontecem, isso em um processo infinito de criar narrativas e novas visualizações. Nesse caso a imagem é emergente por si, se modificou e me modificou, foi direcionando novos percursos em um processo inquieto, chegando a ser frenético, me causando extrema ansiedade por ser incontrolável e infinito.

O fazer fanzine libertou-me para o fazer livros de artista, pois a partir do momento que me percebi juntando um pensamento estético da gravura em ambos, e remanejando imagens entre um e outro, pensando diferentes dimensões para o livro de artista , tirando uma imagem do espaço A3 dos zines e levando para folhas maiores de papel, onde novas imagens aconteciam, a partir da imagem impressa da página do fanzine, em desdobramentos que buscavam ver as performances possíveis de uma mesma imagem, o trono (ou pedestal) da obra de arte contida na ideia de livro de artista (feito por artistas consagrados) foi se amalgamando para manifestações

de um livro de artista possível para mim, possível para ser levado até a sala de aula, possível para ser construído pelo cotidiano de qualquer pessoa.

A pesquisa me proporcionou relacionar o livro de artista e o fanzine poético como impressão, como a própria gravura. Percebi que na busca das raízes do livro, a gravura como técnica vai se movimentando para tornar possível a reprodução das ideias de forma eficaz e rápida. Ao mesmo tempo, artistas contemporâneos tendem às transgressões do tradicional, estes se apegam, também, as formas históricas de registros.

O retorno ao passado, para mim, não significa construir o livro para ser "apreciado" por uma pequena elite detentora do conhecimento e da arte, mas que as valiosas experiências trazidas pelos livros em todas as suas formas de expressão, possam chegar até todos. Assim, a minha proposta artística é que o livro seja um objeto independente, capaz de sugerir narrativas ao invés de entregá-las prontas e para ser tocado e cumprir sua performance poética.

Na contemporaneidade, com as tecnologias de impressão que aceleram a produção tudo é possível, um livro como objeto único, com sua "aura" de joia preciosa, ou de arte pode ser reproduzido ao infinito em impressão ou em imagem digital nos meios de comunicação. Isso me faz desejar um rolo de pergaminho que desgovernado vai rolando pela sociedade, pelo cotidiano das pessoas. Um rolo onde posso me inserir e puxar pessoas para ele, um livro infinito que sugere a autoria e a "construção de si", ou que possa ser construído ou interferido por quem quiser. Ele se manifestaria como gravura, como um ato político que questiona sobre a relação do múltiplo como difusão de informação. Questionaria o livro como suporte de ideias impostas, de ditaduras, de manipulações. E acima de tudo, questionaria a legitimação da escrita e dos documentos de controle, dos livros inventados para o controle.

A gravura surpreende na impressão, na pesquisa outras surpresas apareceram quando a produção foi reunida em forma do objeto livro, nesse momento a técnica veio como algo muito além do fazer que alimenta conceitos e expressões poéticos; ela alimenta o meu posicionamento no mundo. O livro passou, então, a ser a narrativa da reunião entre fazer, perceber, experimentar, sentir e surpreende-se.

Penso que os fanzines carregados do "sentir" criam aproximações e misturas, como objetos poéticos, sendo confundidos, a ponto de frases como: "isto não é um livro de artista, é um fanzine" ou "isto não é um fanzine, é um livro de artista" serem provocadas.

Penso que tradicionalmente os livros de artista são comumente vistos como objetos preciosos, obras cuidadas, enquanto os fanzines, em geral, são vistos como objetos que possuem "autorização" para serem feitos de qualquer jeito, por qualquer um. Isso abre espaços para artistas

jovens reproduzirem suas ideias e desenvolverem suas poéticas, tendo a frase “faça você mesmo” como atual e contestadora.

Impressões sobre a forma da tese

Motivada pela ideia de Mallarmé sobre como as coisas do mundo existem para terminar em um livro, idealizei a tese, onde tudo foi feito para terminar em diário de artista, livro de artista ou fanzine. O texto juntamente às imagens da pesquisa passou a ser a “obra tese”, sendo que o material sobre as experimentações, depois de selecionado, reproduzido, montado e encadernado, guiou os rumos das minhas percepções sobre o todo desenvolvido na pesquisa. A escrita foi finalizada pelos diálogos entre teoria e prática.

Como professora costumo avaliar os alunos, individualmente ou em grupo, com uma exposição da produção do semestre. Esta avaliação conta com a participação dos alunos, dispomos o processo da pesquisa poética em uma mesa e discutimos sobre o percurso deste juntamente à proposta inicial do semestre. Isso ocorre sem a preocupação com as notas, apenas conversamos sobre o percurso experimental contido nos trabalhos. Essa junção da produção que às vezes se dá como livro de artista ou diário, me fez perceber que o aluno se fortalece diante do conjunto de sua produção, a partir dali ele vai ampliando para outras novas possibilidades. Na sala de aula aprendi construir conjuntamente essas percepções, acabo me percebendo, também, no meu papel de mediadora. Com isso aprendi que a minha produção de pesquisa poderia também caminhar assim.

Quando juntei a produção na forma de um livro, de um diário e de fanzines impressos, tive uma visualização maior, como em um sobrevoo baixo e lento pela “obra tese”, que foi me mostrando, o que antes parecia ofuscado, as regiões contidas ali com seus relevos, seus contornos e paisagens. Esse sobrevoou mostrou-me detalhes e o todo em um dia iluminado pelo sol.

Assim, vi no primeiro capítulo, uma história que me mostrou impressões sobre a gravura e seus desdobramentos no mundo e consequentemente na minha vida desde a infância. O restante da tese foi se despontando em forma de narrativa onde aparecem outros desdobramentos vindos do primeiro capítulo. Cada capítulo pode ser lido e visto de forma independente, mas se um deles é acionado, estabelece *links* com o todo da paisagem, ou seja, com os outros capítulos.

De cima, vejo regiões diferentes dos mapas, sem linhas que as contornam, visualizo com clareza a sua biodiversidade. Cada região com suas peculiaridades, mas que não está separada por cercas bruscas. Nas transições de uma região à outra, o bioma cerrado vai desaparecendo ora

pela natureza, ora pela interferência humana, num sentido singular que carrega aspectos de transição entre elas.

Quando me aproximei mais, e cheguei nas microrregiões, vi que o processo de impressão e construção da tese me apresentou possibilidades e novas dimensões do livro de artista, a tese, como um todo, aconteceu como experimentação.

Alguns programas de pós-graduação não exigem a entrega dos trabalhos finais impressos, preferem reservar as pesquisas apenas em ambientes virtuais e reduzir custos com papeis, preservação, dentre outros, o que apresenta coerência com a preocupação relativa ao meio ambiente, na redução de gastos e de desperdícios. No entanto, considerei a importância de se imprimir a tese como um conjunto que abarcasse o pensamento contido na pesquisa, até porque a própria impressão e seu processo me trouxe informações importantes na conclusão da pesquisa.

Não abri mão dessa impressão, porque vi a necessidade de que novos pesquisadores, possam envolver o universo do fazer no ato de suas pesquisas em poéticas visuais e na própria apresentação do trabalho para permitir deslocamentos relativos a escrita de uma tese. Considero que essa tese precisa ser como um livro que pede para ser folheado, pegado, sentido, como uma escultura contemporânea apta a inserções.

Mesmo que a tese seja depositada em um espaço digital, ponderei sobre a importância de materializa-la em forma de livro de artista, dando sequência no que outros colegas de pesquisa em poéticas têm buscado: como ato de reivindicar às poéticas visuais, formas expressivas que lhes são próprias, para criar espaços para que outros pesquisadores possam pensar suas escritas como processo e imagem, ou como livros de artistas que envolvem produção poética e suas análises sobre essas produções.

Voltando do sobrevoou, quando desci e andei pela paisagem, senti que o texto está entrelaçando as imagens do processo de pesquisa, além de outras imagens que surgiram durante a escrita como gráficos, esboços, fotografias, estudos e rabiscos sobre a construção do corpo da tese. A tese foi escrita considerando várias formas de escrita, de imagens, sendo que uma precisou da outra para se completar.

O espaço interno da paisagem da tese me mostrou formas de se falar pelas poéticas visuais, onde fazer poesia implica outras poesias de quem se aproxima. Se me aproximei mais desse lugar, ouvi várias vozes e vi várias imagens que compondo um todo, se finaliza como livro de artista. Quando voltei para minha nave, à certa distância vi que ali estava um objeto: o livro de artista e um diário de tese abraçado por vários fanzines poéticos. Dentro deles as indagações e constatações não se findaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Manoela. Ateliê de gravura. In.: BARROS, Leda Maria (Org.). **Trama 4**. Goiânia: FAV/UFG/FUNAPE, 2011.

AGUIRRE, Imanol. Cultura Visual, Política da Estética e Educação Emancipadora. In:
ANDERSEN, HANS CHRISTIAN (1805 – 1875). **Contos de Andersen/ Hans Christian Andersen**; Tradução do dinamarquês de Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Coleção Leitura, 1997.

ALBUQUERQUE, Antonio Francisco. Antonio Francisco Albuquerque. In. BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (orgs). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficila do Estado, 2002.

ANDRAUS, Gazy e SANTOS NETO, Elydio dos. Dos Zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria. In. MUNIZ, Cellina Rodrigues (org.). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

ANDRAUS, Gazy. **A independência escrita-imagetica caótico-organizacional doa fanzines: para uma leitra/feitura autoral criativa e pluriforme**. Trabalho apresentado ao Eixo 14 - Escritas, Imagens e Criação: Diferir no 17^0. COLE. Campinas, julho de 2009.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. "Clone Story". In.:_____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D´ água, 1991, pp.123-132.

BELÉM, Valéria. **O cabêlo de Lelê**. São Paulo: IBEP, 2012.

BELÉM, Valéria. **Janela de papel**. São Paulo: IBEP, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** Coleções Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, ate e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/ Walter Benjamin**, tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 – (obras escolhidas v.1).

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de janeiro: Rocco, 1999.

BLAKE, William. **William Blake, Poesia e Prosa, Edição bilíngue, tradução e prefácio de Paulo Viziolo**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLAKE, William. **O Tigre em Canções da Experiência. Poesia e Prosa.** São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
BLAKE, William. **El Libro de Urizen**. Madrid: Editorial Swan, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. **Poesis Bruscky: Paulo Bruscky, Adolfo Montejo Navas**. São Paulo: Cosac Naif, APC, 2012.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Org.). **Gravura em Metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, vol. 2, n.3, 2012, p. 5, Universidade Federal de Minas Gerais.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Iberê. **Gravura**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1992.

CANCLINI, Néstor García. El Poder de las Imágenes – Diez preguntas sobre su distribución internacional. **Estudios Visuales 4** – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia, Enero 2007, p.37-55.

CANTON, KATIA. **Era uma vez Andersen/ Katia Canton**. São Paulo: DCL, 2005.

CANTON, KATIA. **Era uma vez Irmãos Grimm/ recontado por Katia Canton**. São Paulo: DCL, 2006.

CARLSSON, Benke. **Street art: técnicas e materiais para arte urbana: grafite, pôsteres, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads.** São Paulo: Gustavo Gil, 2015.

CARRIÓN, Ulises. **Fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CARROLL, Lewis (1832 – 1898). **Alice no País das Maravilhas**; tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

_____.**Lewis Carroll: Obras escolhidas**, 1º Volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1999.
_____.**Lewis Carroll: Obras escolhidas**, 2º Volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1999.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte de tempos sombrios.** In: Objetos frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac. São Paulo: Estação Pinacoteca, 28 de agosto de 2005 a 29 de janeiro de 2006. Catálogo de exposição.

CLÍMACO, José César Teatini de Souza. **A Gravura em matrizes de plástico**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

_____. **Manual de litografia sobre pedra**. Goiânia: Editora da UFG, 2000.

_____. **Metrópolis**. Goiânia: Editora da UFG, 2008.

COSTELLA, Antonio F. **Introdução à gravura e à sua históri**a, Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

COUTO, Mia. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DELEUZE, GILLES. **Crítica e Clínica.** São Paulo: ED. 34, 1997.

_____**. Francis Bacon: Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DERDYK, Edith**.** A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, vol. 2, n.3, 2012, p. 5, Universidade Federal de Minas Gerais.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas. In. DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

_____ **Disegno. Desenho. Desígno.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

_____ **Linha do horizonte - por uma poética do ato criador.** São Paulo: Editora Senac, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo Dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DÓGLIO, Mário. Gravura, seus gêneros, modalidades e características**.** In. BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). **Gravura em Metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ESSON, Kay Parkhurst; ESSON, Roger R. (Orgs.). **El Libro de Urizen, Versión en Castellano de Avantos Swan, William Blake, El Compás de Oro Swan.** Madrid: Editorial Swan, 1984.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. (Org.). **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da (apresentação e curadoria). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio do. **Oficinas: Gravura**. Rio de Janeiro: SENAC/DN, 1999.

FERNÁNDEZ, Tatiana e DIAS, Belidson. Pedagogias Culturais nas Entre Viradas: Eventos Visuais & Artísticos. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Pedagogias Culturais**. Santa Maria: Editora da UFSM (no prelo).

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In. OLIVEIRA, Ieda(Org.). **Que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

FRANCO, Edgar. "Entrevista: Diana Domingues", In.: FRANCO, Edgar (Org.). **Desenredos: Poéticas Visuais e Processos de Criação**. Goiânia: UFG/FAV/ FUNAPE, 2010.

FREEMAN, Brad. Contemporary Artists' Books. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes.** Vol. 1, n.1 (maio, 2008) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

FURNARI, Eva. **Cacoete**. São Paulo: Ática Editora, 2008.

GOLOBOROTKO, Sheila. **Dez séries de gravuras.** São Paulo: Estação Pinacoteca, 23 de outubro de 2004 a 9 de janeiro de 2005. Catálogo de exposição.

GOMBRICH, Enerst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GRASSMANN, Marcelo. **Das paixões**. In. Gravura Brasileira/Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação de Ricardo Ribenboin. São Paulo: Cosac & Naif/ Itaú Cultural, 2000.

GRENZ, Stanley. J. **Pós-modernismo – um guia para entender a filosofia do nosso tempo**. São Paulo: Editora Vida Nova, 1997.

GRILO, Rubem. **Sobre o político**. In. Gravura Brasileira/Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação de Ricardo Ribenboin. São Paulo: Cosac & Naif/ Itaú Cultural, 2000.

GRIMM, Jacob Ludwig Carl (1785-1863); GRIMM, Wilhelm Carl (1786 – 1859); PERRAULT, Charles (1628 -1703). **As melhores histórias de Irmãos Grimm e Perrault**; tradução de Ayalla Kluwe de Aguiar *et alli*. São Paulo: Nova Alexandria, Coleção Volta e meia, 2000.

GUIMARAENS, Alfhonsus de; MORAES, Odilon. **Ismália**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II** – como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HEARTNEY, Eleonor. **Pós-modernismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Sallles (1939). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JENNY, Peter. **Um olhar criativo**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JENNY, Peter. **Desenho anatômico**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo**. Editora José Olympio, 2015.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MUBARAC, Cláudio. **Objetos frágeis, a gráfica de Claudio Mubarac**. São Paulo, 2006.

LAGO, Ângela. **Cena de rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LAGO, Ângela. Depoimentos. In. OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

LEE, Suzy. **A Trilogia da margem [o livro-imagem segundo Suzy Lee]: Suzy Lee**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEE, Suzy. **Onda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Suzy. **Espelho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEE, Suzy. **Sombra**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, Guto. **Livro infantil?: projeto gráfico, metodologia , subjetividade**. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JENNY, Peter. **Um olhar criativo**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JENNY, Peter. **Desenho anatômico**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KEYNES, Geoffrey. **Drawings of William Blake. 92 pencil studies**. New York: Dover Publications, 1970.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Vol. 5, num. 1. FAV/ UFG. Goiânia, 2007.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines.** João Pessoa: Marca de fantasia, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. Goiânia: **Visualidades**. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Volume 7– FAV/UFG. Goiânia, 2009.

MAGALHÃES, Roberto. **Das paixões**. In. Gravura Brasileira/Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação de Ricardo Ribenboin. São Paulo: Cosac & Naif/ Itaú Cultural, 2000.

MALLARMÉ, Stéfhane. **Mallarmé/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

MALLARMÉ, Stéfhane. **Poemas Stéfhane Mallarmé**; tradução e notas José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Pesquisa narrativa: concepções, práticas e indagações. In: **Anais do II Congresso de Educação, Arte e Cultura - CEAC**. Santa Maria: 2009. pp. 1-12.

MARTINS, Raimundo e SÉRVIO, Pablo. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. **Visualidades –** Revista do Programa em Cultura Visual – Dossiê Cultura Visual 2, Vol. 10, N.1, janeiro/Junho 2012.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

MCLUHAN, Marshall. Arte como Sobrevivência na Era Eletrônica. In.: **McLuhan por McLuhan – Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização**, Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades.** Chapecó: Agros, 2005.

MEIRELES, Fernanda. Zines em Fortaleza (1996-2009). In. MUNIZ, Cellina Rodrigues. (Org.). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

MELIM, Regina. Exposições impressas. In. DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

MENDONÇA, Adriana Aparecida**. Representação imagética da criança Uru Eu Wau Wau**: O design na gestão curatorial de exposições. (Dissertação de mestrado profissionalizante em Gestão do patrimônio cultural. Goiânia, Puc-Goiás, 2004).

MENDONÇA, Adriana Aparecida. **Entre Mundos**. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

MENDONÇA, Adriana Aparecida; VENDITTI, Laricy Machado; AMORIM e Núbia Machado. **Diário de bordo e fanzines:** Mediadores de reflexões na formação de arte educadores/as. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Artes Visuais - FAV/ UFG – 2013.

MENDONÇA, Adriana Aparecida. **Menino-arara**. Belo Horizonte: Baobá, 2014.

MENDONÇA, Adriana Aparecida. **O menino Uru-Eu-Wau-Wau e a semente**. Belo Horizonte: RHJ, 2014.

MESTRINER, Fabio. **4 pequenas histórias que juntas mudaram o mundo**. São Paulo: M Books do Brasil Editora Ltda, 2014.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In. OLIVEIRA, Ieda de(Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil**.** In.: Derdyk, Edith(Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

MORETTO, Júlia. "**Kodokushi" ou Morte Solitária**: um fenômeno sinistro que vem crescendo no Japão. Pesquisa em 25/03/2018: http://www.jornalciencia.com/kodokushi-ou-morte-solitaria-um-fenomeno-sinistro-que-vem-crescendo-no-japao

MORO, Juan Martínez. **Um ensaio sobre grabado (a princípios del siglo XXI)**. Creática Ediciones, Santander, 1998.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão negra do Brasil**. São Paulo: Editora EDUSP, 2005.

MOURA, Matheus. **Tinta alcoólica –** Experiências Gráficas/Volume 1. Goiânia, 2014.

MUBARAC, Cláudio. **Objetos frágeis, a gráfica de Claudio Mubarac**. São Paulo, 2006.

MUNARI. Bruno. **Design e comunicação visual:** contribuições para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em livros - Brasil. In.: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil:** o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac, 2013.

NEVES, Galciani. Entre páginas e não páginas: Breve inventário de livros de artista. In.: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas**.). São Paulo: Editora Senac, 2013.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil**.** In.: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. **Os fanzines contam uma história sobre punks**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 27. Ed. – Petrópolis-RJ: Vozes, 2012.

OSWALD, Oswald. Carta de José Moraes a Evandro Carlos Jardim. In. BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (orgs). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PENTEADO NETO, Onofre. **Desenho estrutural**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

PIQUÉ, Rosa Vives. **Del cobre al papel, la imagen multiplicada**. Barcelona: Icaria Editorial, 1994.

PRANDI, REGINALDO. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **De letra em letra**. São Paulo: Moderna, 2004.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Os cinco sentidos**. São Paulo: Global, 2009.

RAMMS, Luci. **Arte e psicologia**: teste de Rorschach. Consulta em 22/03/2018 http://visuaispibid.blogspot.com.br/2012/09/arte-e-psicologia-teste-de-rorschach.html
RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In.: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível –** Estético e política. São Paulo: Editora 34, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Ricardo. **Desdobramentos da Gravura Contemporânea**. In. Gravura Brasileira. Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação de Ricardo Ribenboin. São Paulo: Cosac & Naif/ Itaú Cultural, 2000.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. Revista de Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRG. Porto Alegre, v. 7, n.13, 1996. p.81-95.

RIVERS, Charlotte. **Como fazer seus próprios livros:** novas ideias e técnicas tradicionais para a criação artesanal de livros. São Paulo: Gustavo Gil, 2016.

ROSA, Aline Nunes. Sobre a experiência de narrar autobiograficamente**. In: Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila

Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. (Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio12/aline_nunes_da_rosa.pdf).

SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção, imaginação**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SAMAIM, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In.: SAMAIN, Etienne(Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 7ª edição. São Paulo: Annablume, 2009.

SEGURA, Francesc Domingo. Princípios técnicos de calcografia – manual do água-fortista. In. BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (orgs). **Gravura em metal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação**: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa. São Paulo: Editora Summus, 1985.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Rio Grande do Sul: Editora UFGRS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In.: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil, o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo, Editora Senac, 2013.

SIMBLET, Sarah. **Desenho:** Uma forma prática e inovadora para desenhar o mundo que nos rodeia. São Paulo: Ambientes & Costumes editora, 2011.

SNO, Márcio. **O universo paralelo dos zines**. São Paulo: TimoZine, 2015.

SOUZA, Margareth de Lourdes. Carimbos arqueológicos. **revista de arqueologia**, p.43 -50, 2005.Disponível em: www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ra/article/download/1536/1191

TADEU, Tomaz. **A filosofia de Deleuze e o currículo**. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais (Coleção Desênredos, n.1), 2004.

TAI, Hsuan-Na. **Desenho e organização bi e tridimensional da forma**. Goiânia: Ed. PUC-Goiás, 2010.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TÁVORA, Maria Luiza Luz. Mesa-redonda pública: idéias sobre a gravura brasileira – 1957/1958. **Revista "interfaces"** – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Ano I, nº1. Junho de 1995.

TIBURI, Márcia e CHUÍ, Fernando**. Diálogo/Desenho**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro:** ensaios sobre tipografia e estéticas do livro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

TURNER,Christopher. **The deliberate accident in art**, 2011. In.
http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/deliberate-accident-art
http://greatshroudofturinfaq.com/Science/Cloth/holyshroudpainting.html

TURRER, Daisy. O livro de artista e o paratexto. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes.** Vol. 1, n.1 – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e Imagens em livros de artista. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes.** Vol. 1, n.1 – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Perspectivas do Livro de Artista: um relato. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes.** Vol. 1, n.1 – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas e CADÔR, Amir Brito. O livro de artista hoje: Apontamentos a partir da exposição Livro/Obra. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes.** Vol. 1, n.1 – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

VILELA, Fernando. **Lampião e Lancelote**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIZIOLI, Paulo. **William Blake, Poesia e Prosa, Edição bilíngue, tradução e prefácio de Paulo Viziolo**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
YOUNG, Fernanda. **A Mão Esquerda de Vênus e miolo do livro**. Rio de Janeiro: Editora Globo livros, 2016.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

ZEEGEN, Lawrence. **Fundamentos de ilustração**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

WILDE, OSCAR. **O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

INTERNET:

<https://www.youtube.com/watch?v=h1iGg5sG9Kc>

<https://www.youtube.com/watch?v=UHKMDbTHPug>

<https://www.infoescola.com/quimica/polimeros/ >

<http://www.naturezabrasileira.com.br/foto/26538/carimbos_ceramicos_guarani_para_pintura_corporal_ou_de_tecidos___encontrados_na_provincia_guaira___seculo_xvii____acervo_museu_paranaense___curitiba___pr.aspx>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/querimbo>

<https://www.youtube.com/watch?v=nHOynelRCmo>

<http://economia.estadao.com.br/blogs/radar-tecnologico/mimeografo-uma-copiadora-a-base-de-alcool/>

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Mime%C3%B3grafo

<http://www.voceselembra.com/2008/07/mimegrafo_12.html>

<https://minilua.com/lembranca-escola-1-mimeografo/>

<https://seuhistory.com/microsite/raizes/news/voce-conhece-origem-macabra-da-expressao-fulano-esta-ferrado>

<https://books.google.com.br/books?id=6Zcz0fIj91cC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=carimbo+escravos+antes+da+vinda+para+o+brasil.&source=bl&ots=-DHzHz0JHm&sig=g-XwBUW9an1gcNUkO-6Es2uCzyc&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjbhv3R4KLZAhVLh5AKHYP3A3wQ6AEIPzAG#v=onepage&q=carimbo%20escravos%20antes%20da%20vinda%20para%20o%20brasil.&f=false>

<https://dicionariodoaurelio.com/impressao>

<https://www.priberam.pt/dlpo/impress%C3%A3o>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/impress%C3%A3o>

<http://www.rosanapaulino.com.br/>
<https://www.dropbox.com/s/d1wtm0b1uhboe7x/Rebuli%C3%A7o%20dos%20fanzines.pdf>

<https://www.dropbox.com/s/9ndrcxnozwhshrf/fanzines%20de%20papel%20-%20manual.pdf>

<http://vimeo.com/19998552>

<https://www.youtube.com/watch?v=DxgtDs1xkkc>
Dos Zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria

<https://www.dropbox.com/s/tgsxhdxq6nwbm1y/Dos%20Zines%20aos%20Biograficzines_02%5B1%5D.09.pdf>
"A independente Escrita–Imagética Caótico–Organizacional dos Fanzines

<https://www.dropbox.com/s/jay1y1ei809wv7u/Gazy-Fanzines-COLE_3861.pdf>

<http://365fanzines.blogspot.com.br/>

<http://zinescopio.wordpress.com/>

<http://www.vagalume.com.br/bruce-dickinson/chemical-wedding-traducao.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://www.revistaliteraria.com.br/aldous%20huxleyAMN.pdf>

<http://www.significados.com.br/anarquismo/>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://conceito.de/acetato>

<https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2013/11/page/2/>

<http://www.pensador.info/autor/virginia_woolf/>

<http://www.goloborotko.com/mastery/>

<https://br.pinterest.com/pin/474496510726330203/>

<https://newatlas.com/sothebys-christies-science-tech-music-auctions-2017-december/52673/#p496908>

<http://mam.org.br/acervo/2007-144-000-bruscky-paulo/>

<http://www.obeijo.com.br/eventos/paulo-bruscky-apresenta-quatro-performances-em-sao-paulo-12773821>

<http://gramatologia.blogspot.com.br/2009/07/vera-chaves-barcellos.html>

<https://hyperallergic.com/188050/from-pulp-to-pop-seven-centuries-of-book-art/>

<https://www.widewalls.ch/artist/robert-rauschenberg/>

<https://www.pinterest.co.uk/pin/568438784193743685/>

<https://br.pinterest.com/pin/101119954116730202/?lp=true>

<http://www.rosanapaulino.com.br/>

<https://www.dropbox.com/s/d1wtm0b1uhboe7x/Rebuli%C3%A7o%20dos%20fanzines.pdf>

<https://www.dropbox.com/s/9ndrcxnozwhshrf/fanzines%20de%20papel%20-%20manual.pdf>

<http://vimeo.com/19998552>

<https://www.youtube.com/watch?v=DxgtDs1xkkc>
Dos Zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria

<https://www.dropbox.com/s/tgsxhdxq6nwbm1y/Dos%20Zines%20aos%20Biograficzines_02%5B1%5D.09.pdf>
"A independente Escrita–Imagética Caótico–Organizacional dos Fanzines

<https://www.dropbox.com/s/jay1y1ei809wv7u/Gazy-Fanzines-COLE_3861.pdf>

<http://365fanzines.blogspot.com.br/>

<http://zinescopio.wordpress.com/>

<http://www.vagalume.com.br/bruce-dickinson/chemical-wedding-traducao.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://www.revistaliteraria.com.br/aldous%20huxleyAMN.pdf>

<http://www.significados.com.br/anarquismo/>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://conceito.de/acetato>

<https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2013/11/page/2/>

<http://www.pensador.info/autor/virginia_woolf/>

<http://www.goloborotko.com/mastery/>

<https://br.pinterest.com/pin/474496510726330203/>

<https://newatlas.com/sothebys-christies-science-tech-music-auctions-2017-december/52673/#p496908>

<http://mam.org.br/acervo/2007-144-000-bruscky-paulo/>

<http://www.obeijo.com.br/eventos/paulo-bruscky-apresenta-quatro-performances-em-sao-paulo-12773821>

<http://gramatologia.blogspot.com.br/2009/07/vera-chaves-barcellos.html>

<https://hyperallergic.com/188050/from-pulp-to-pop-seven-centuries-of-book-art/>

<https://www.widewalls.ch/artist/robert-rauschenberg/>

<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/07/120725_rorscchach_teste_bg>

<http://www.galeriavirgilio.com.br/news/arteba/arquivo/jose_rufino/mac_niteroi013.html>

<https://artepsihefzibabrunet.blogspot.com.br/2013/05/o-polemico-e-influenciador-teste.html>

<http://www.galeriavirgilio.com.br/news/arteba/arquivo/jose_rufino/mac_niteroi013.html>

<http://institutomesa.org/projetos/jose-rufino-blots-figments/>

<https://www.researchgate.net/figure/Figura-28-Caixa-Verde-1934-de-Marcel-Duchamp-Considerado-um-dos-primeiros-livros_fig18_304541621>

<http://www.williamblakeprints.co.uk/songs-of-innocence-and-of-experience/>

<http://www.williamblakeprints.co.uk/how-the-prints-are-made/>

<http://www.britishlibrary.cn/en/works/notebook-of-william-blake/>

<http://bq.blakearchive.org/44.3.rovira>

<https://www.youtube.com/watch?v=h1iGg5sG9Kc>

<https://www.youtube.com/watch?v=UHKMDbTHPug>

<https://www.infoescola.com/quimica/polimeros/ >

<http://www.naturezabrasileira.com.br/foto/26538/carimbos_ceramicos_guarani_para_pintura_corporal_ou_de_tecidos___encontrados_na_provincia_guaira___seculo_xvii____acervo_museu_paranaense___curitiba___pr.aspx>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/querimbo>

<https://www.youtube.com/watch?v=nHOynelRCmo>

<http://economia.estadao.com.br/blogs/radar-tecnologico/mimeografo-uma-copiadora-a-base-de-alcool/>

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Mime%C3%B3grafo>

<http://www.voceselembra.com/2008/07/mimegrafo_12.html>

<https://minilua.com/lembranca-escola-1-mimeografo/>

<https://seuhistory.com/microsite/raizes/news/voce-conhece-origem-macabra-da-expressao-fulano-esta-ferrado>

<https://books.google.com.br/books?id=6Zcz0fIj91cC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=carimbo+escravos+antes+da+vinda+para+o+brasil.&source=bl&ots=-DHzHz0JHm&sig=g-XwBUW9an1gcNUkO-6Es2uCzyc&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjbhv3R4KLZAhVLh5AKHYP3A3wQ6AEIPzAG#v=onepage&q=carimbo%20escravos%20antes%20da%20vinda%20para%20o%20brasil.&f=false>

<https://www.priberam.pt/dlpo/impress%C3%A3o>

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/impress%C3%A3o>

<http://www.rosanapaulino.com.br/>

<https://www.dropbox.com/s/d1wtm0b1uhboe7x/Rebuli%C3%A7o%20dos%20fanzines.pdf>

<https://www.dropbox.com/s/9ndrcxnozwhshrf/fanzines%20de%20papel%20-%20manual.pdf>

<http://vimeo.com/19998552>

<https://www.youtube.com/watch?v=DxgtDs1xkkc>

Dos zines aos Biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria

<https://www.dropbox.com/s/tgsxhdxq6nwbm1y/Dos%20Zines%20aos%20Biograficzines_02%5B1%5D.09.pdf>

"A independente Escrita–Imagética Caótico–Organizacional dos Fanzines

<https://www.dropbox.com/s/jay1y1ei809wv7u/Gazy-Fanzines-COLE_3861.pdf>

<http://365fanzines.blogspot.com.br/>

<http://zinescopio.wordpress.com/>

<http://www.vagalume.com.br/bruce-dickinson/chemical-wedding-traducao.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://www.revistaliteraria.com.br/aldous%20huxleyAMN.pdf>

<http://www.significados.com.br/anarquismo/>

<http://www.youtube.com/watch?v=LIO9zJLQ5Ys>

<http://conceito.de/acetato>

<https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2013/11/page/2/>

<http://www.pensador.info/autor/virginia_woolf/>

<http://www.goloborotko.com/mastery/>

<https://br.pinterest.com/pin/474496510726330203/>

<https://newatlas.com/sothebys-christies-science-tech-music-auctions-2017-december/52673/#p496908>

<http://mam.org.br/acervo/2007-144-000-bruscky-paulo/>

<http://www.obeijo.com.br/eventos/paulo-bruscky-apresenta-quatro-performances-em-sao-paulo-12773821>

<http://gramatologia.blogspot.com.br/2009/07/vera-chaves-barcellos.html>

<https://hyperallergic.com/188050/from-pulp-to-pop-seven-centuries-of-book-art/>

<https://www.widewalls.ch/artist/robert-rauschenberg/>

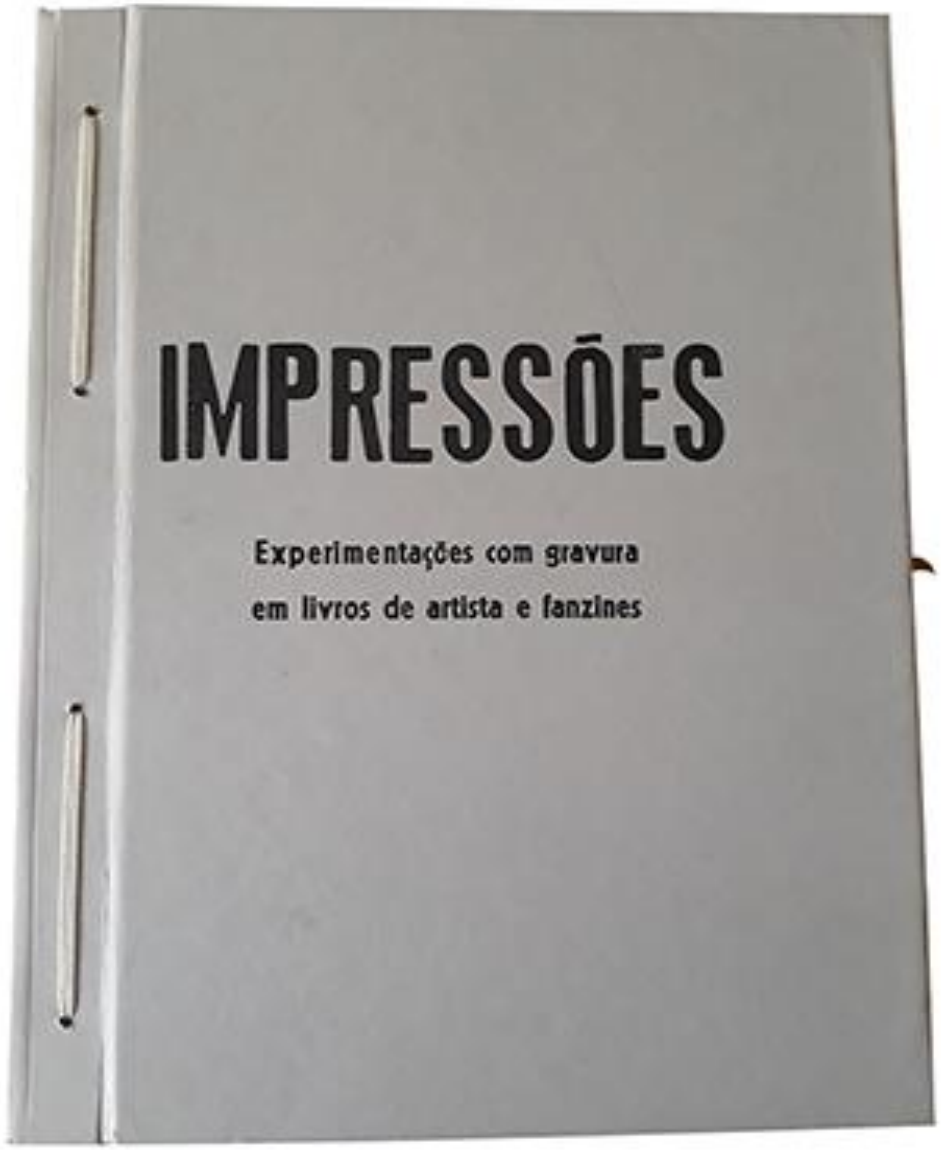
<https://www.pinterest.co.uk/pin/568438784193743685/>

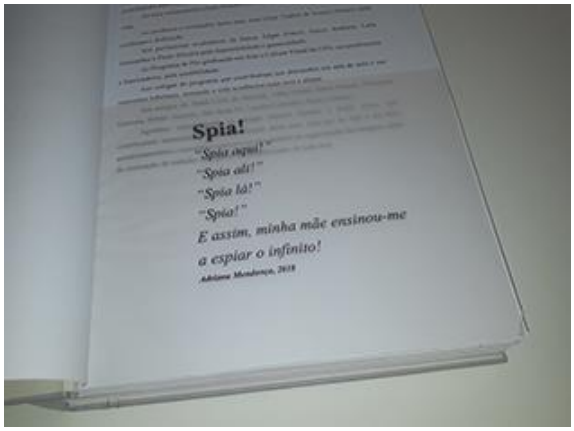
<https://br.pinterest.com/pin/101119954116730202/?lp=true>

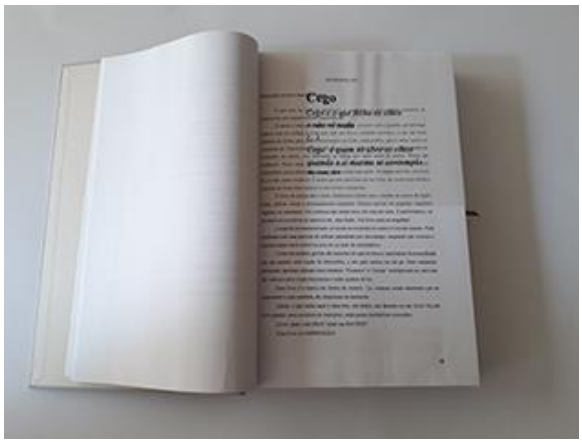
ANEXOS

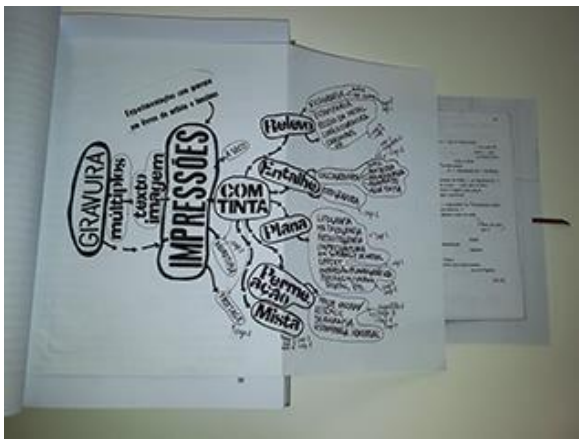
A tese foi apresentada em forma de livro de artista na versão impressa porque considerei todo trabalho de construção desta como um livro de artista que também fosse a tese, ou, vários livros e fanzines de artista que a representassem. Esse formato incluiu anexos como papeis, fotocópias, impressões de imagens, verbetes de dicionário, cópias de anotações, minilivros, tiras de papeis com imagens dobradas, etc. Na entrega da versão virtual, eu escolhi mostrar essas inserções através de fotografias expostas nos anexos a seguir.

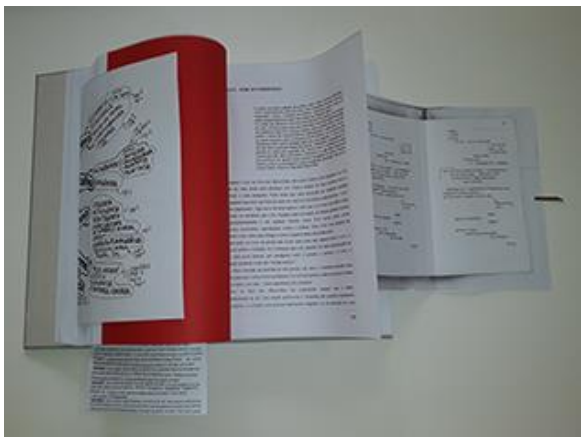
Tese finalizada em formato de tese-livro-de-artista ou tese-fanzine-de-artista

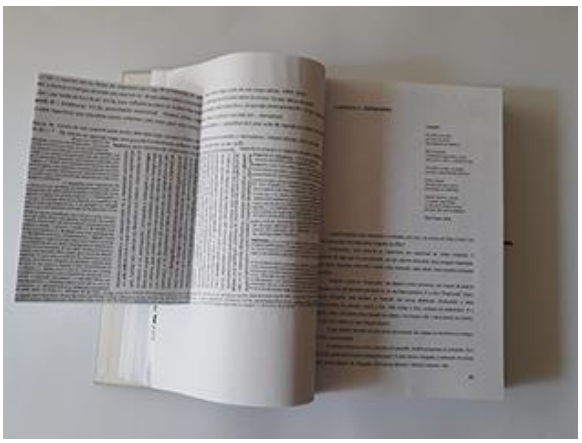

IMPRESSÕES
Experimentações com gravura
em livros de artista e fanzines

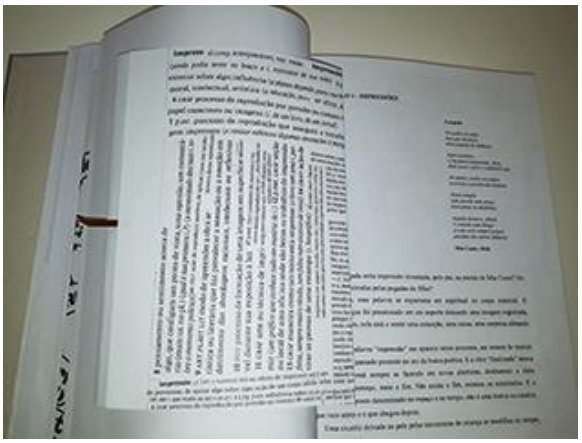

Spia!
"Spia aqui!"
"Spia ali!"
"Spia lá!"
"Spia!"
E assim, minha mãe ensinou-me
a espiar o infinito!


Cego


GRAVURA
IMPRESSÕES
COM TINTA
Relevo
Entalho
Plana
Permeável
Mista





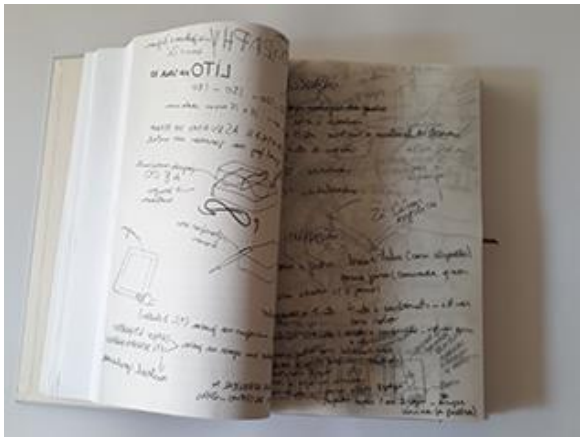


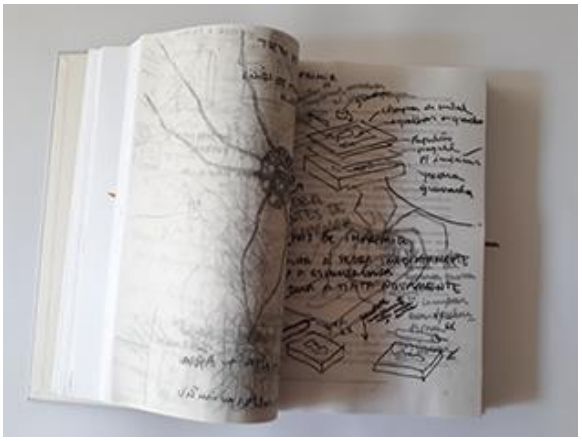
IMPRESSÕES

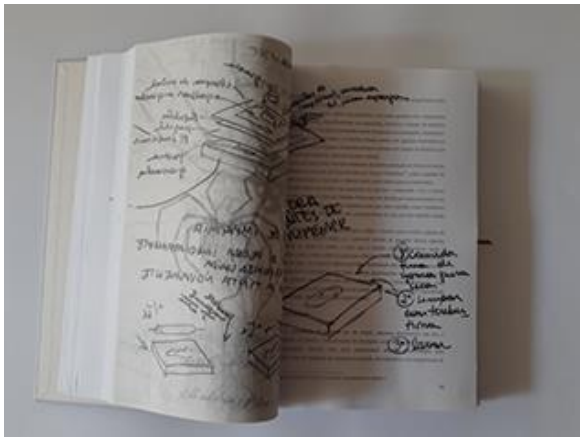
JORNAL
IMPRESSÕES
OFFSET

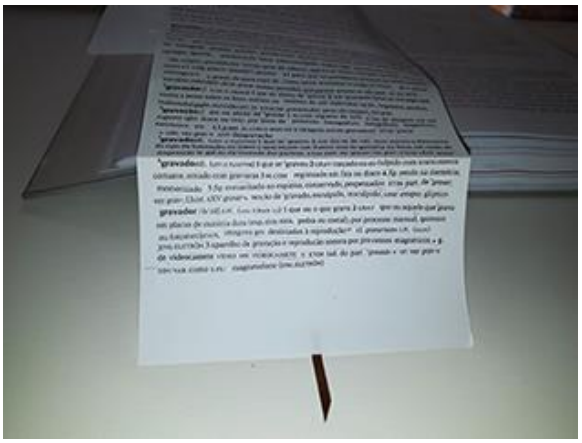
RISCO

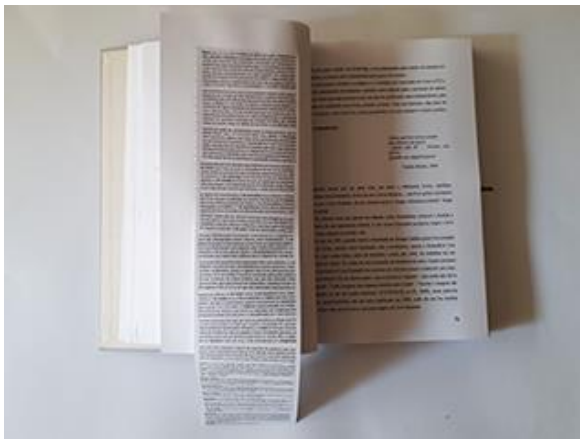
JORNAL
IMPRESS
IMPRESSÕES
TIPOGRAFI
RIGINAL

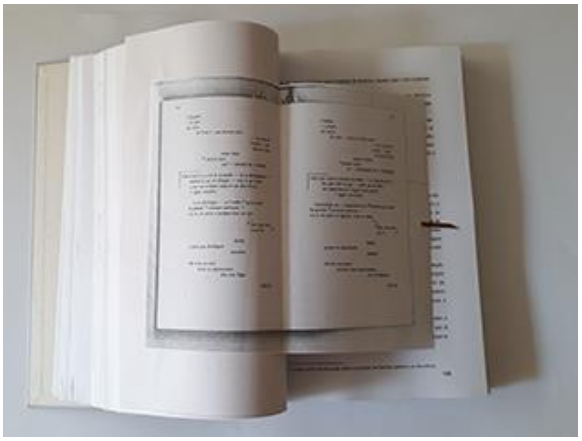






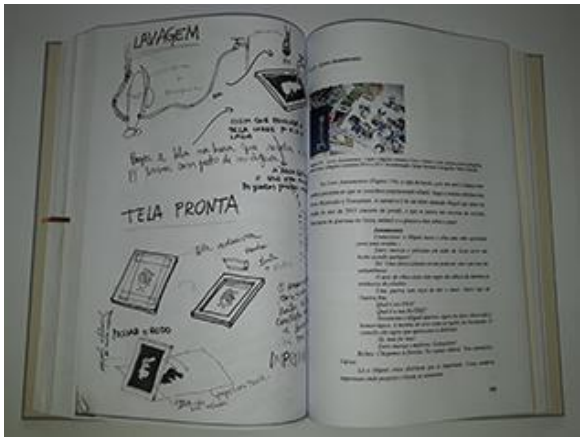


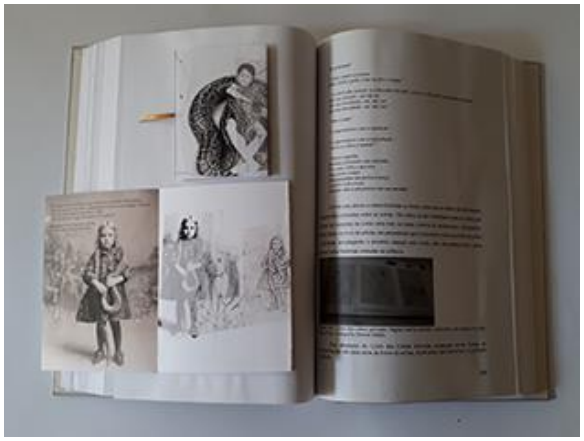


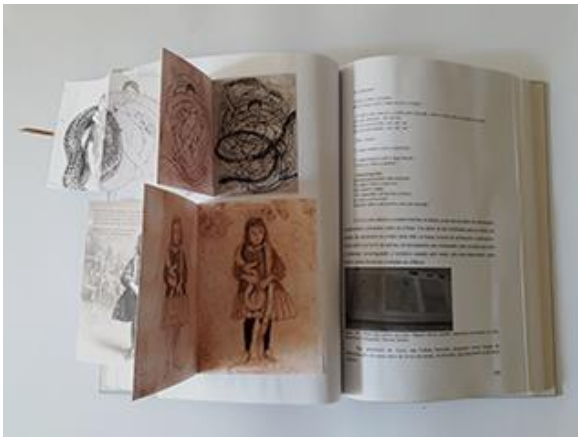


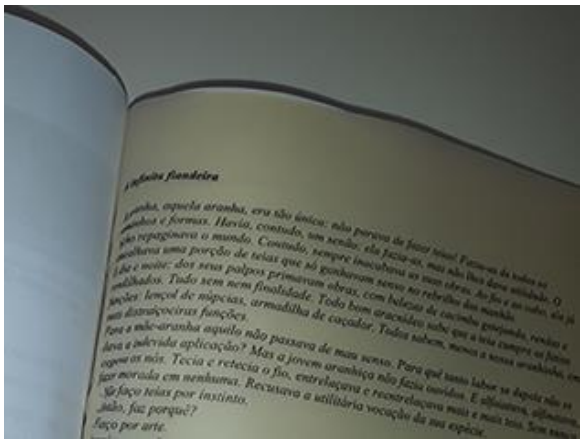
SERIGRAFIA

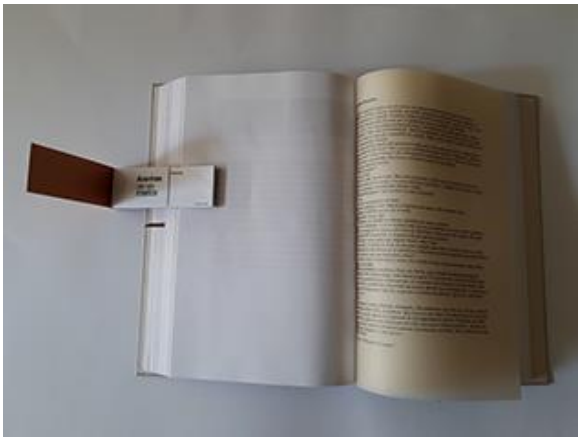
TELA E LOCAL
REVELAÇÃO

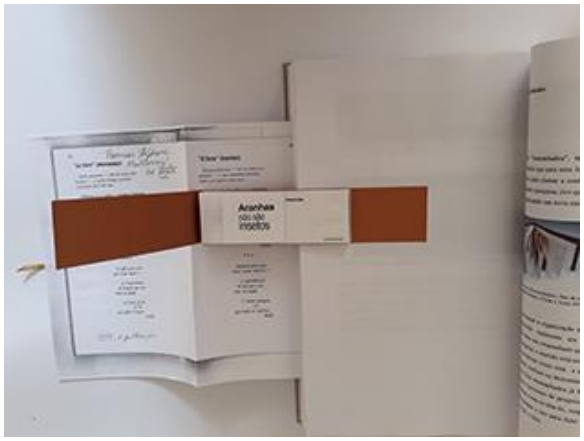

LAVAGEM
TELA PRONTA

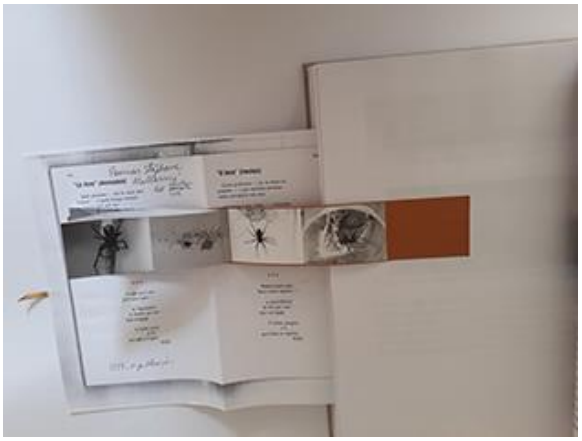


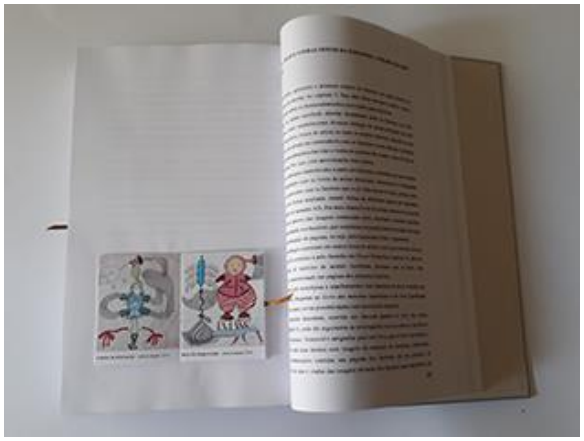




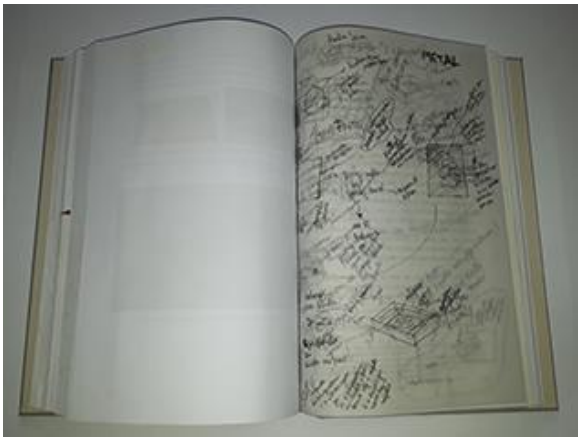


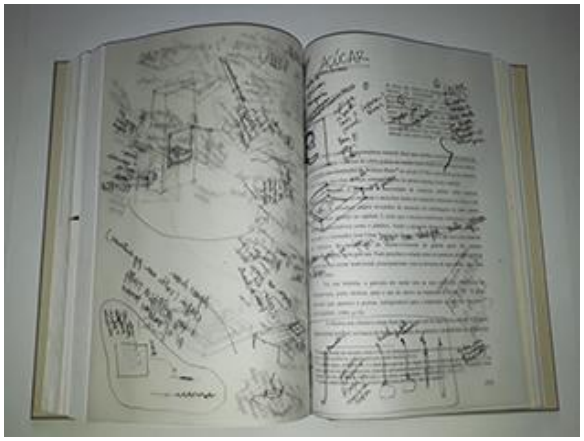


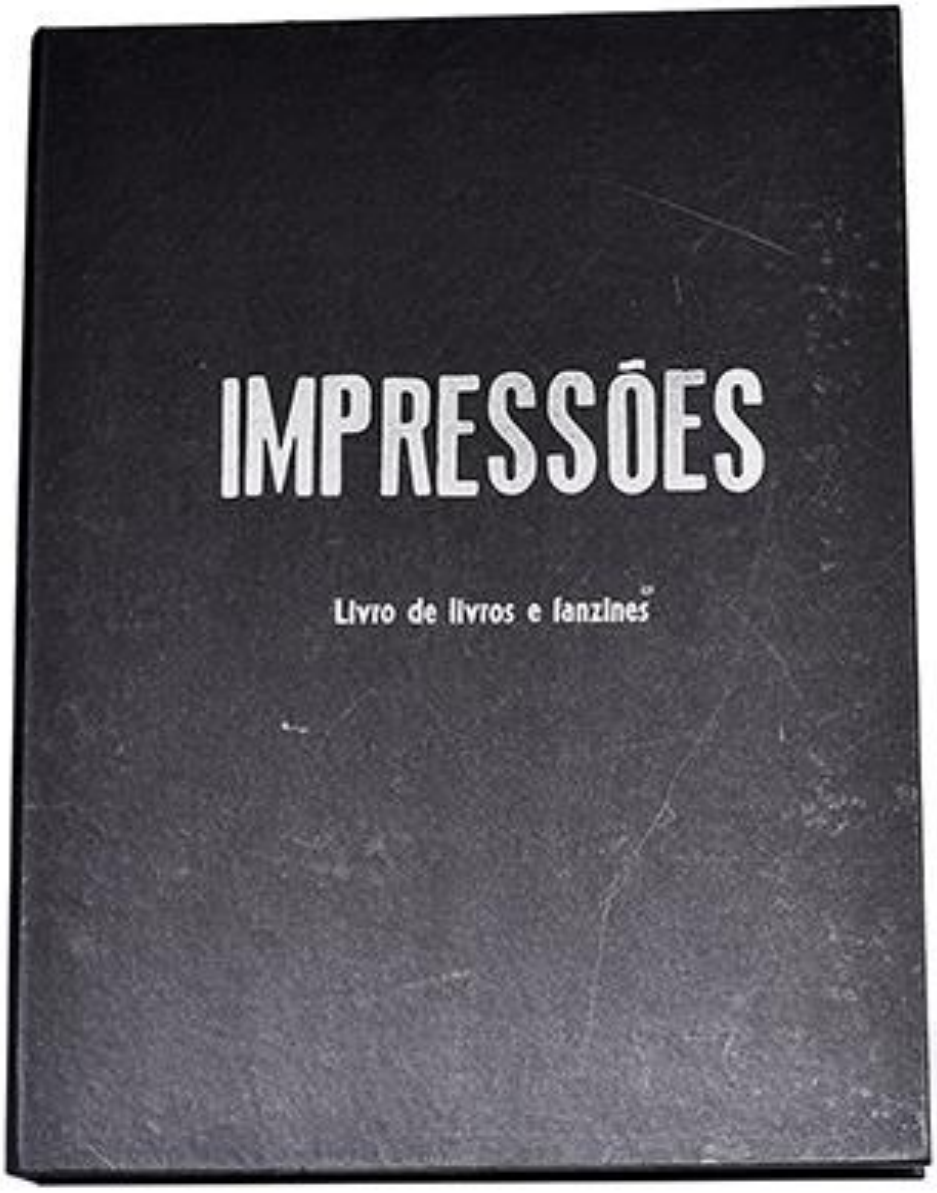


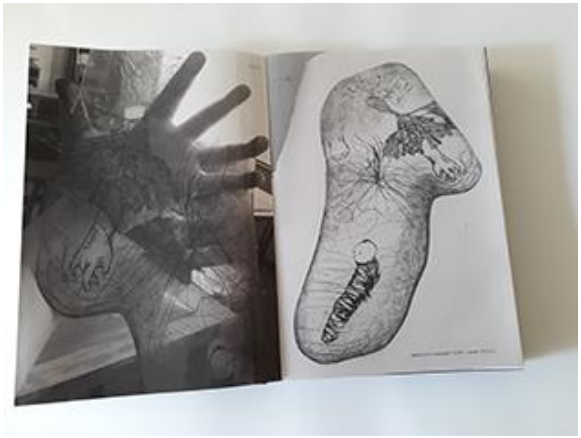


NZINE

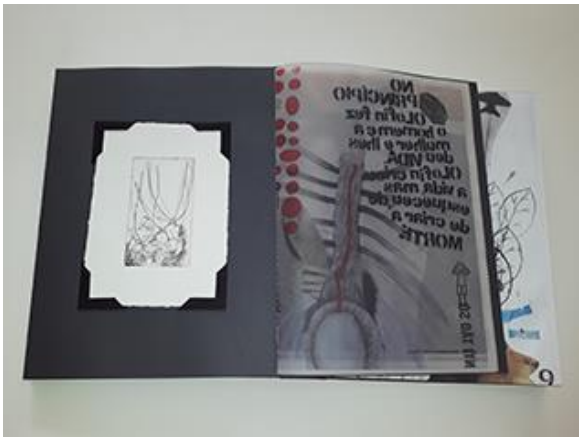

PETAL

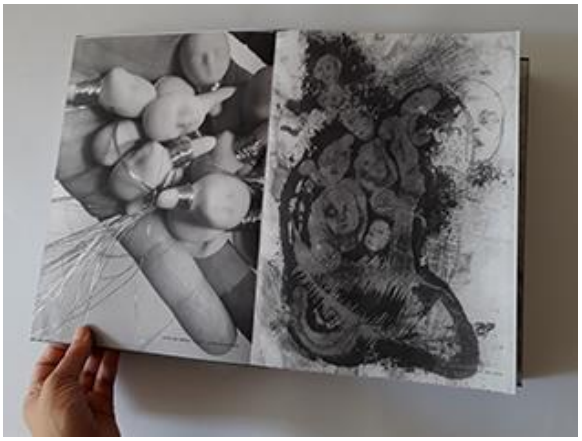

XUCAR

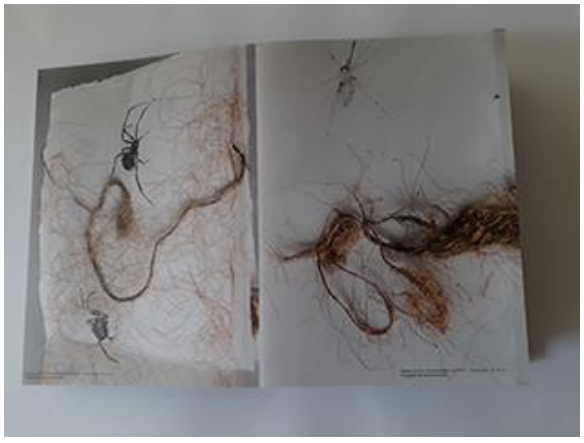

IMPRESSÕES
Livro de livros e fanzines

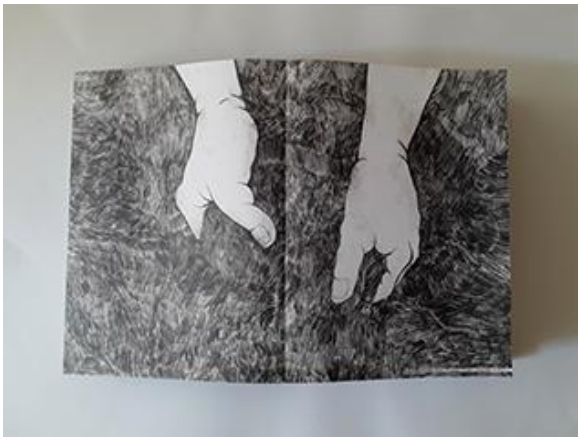


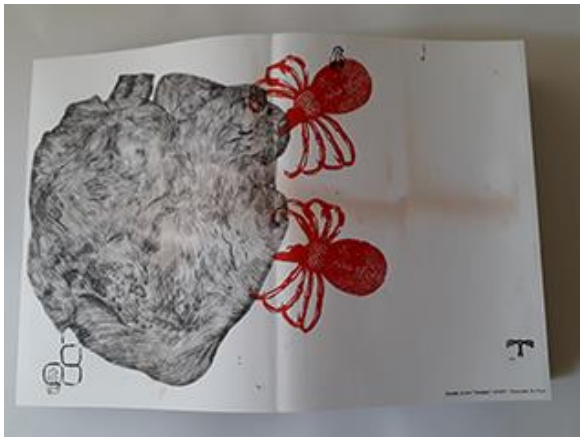
NO
PRINCÍPIO
OLofin fez
o homem e a
mulher e lhes
deu VIDA.
OLofin criou
a vida, mas
esqueceu de
de criar a
MORTE.











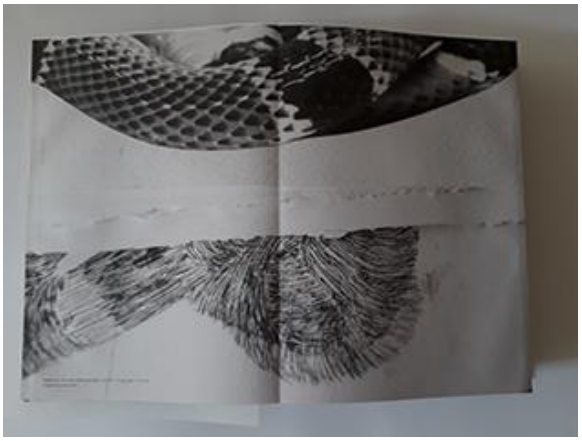
A guerra sem risco de
por
amor

bichos

NBO

os bichos

CONNECTION
FATOS
GRAVATOS
MEU
Espaço Sideral
CONEXÃO



Sortilandia

medo