

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE ARTES VISUAIS

PEDRO LUCAS CARNEIRO RESENDE

**LITOGRÁFIA ALTERNATIVA:
BUSCAS, RUPTURAS E EXPERIMENTOS**

**UBERLÂNDIA - MG
2024**

PEDRO LUCAS CARNEIRO RESENDE

**LITOGRÁFIA ALTERNATIVA
BUSCAS, RUPTURAS E EXPERIMENTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
à Universidade Federal de Uberlândia como
parte dos requisitos necessários para a
obtenção do Grau de Bacharelado e
Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Drª Priscila Arantes Rampin

UBERLÂNDIA - MG
2024

PEDRO LUCAS CARNEIRO RESENDE

**LITOGRÁFIA ALTERNATIVA
BUSCAS, RUPTURAS E EXPERIMENTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
à Universidade Federal de Uberlândia como
parte dos requisitos necessários para a
obtenção do Grau de Bacharelado e
Licenciatura em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr^a Priscila Arantes Rampin – Orientadora

Prof.^a Dr^a Andressa Rezende Boel

Prof. Dr. Fábio Fonseca

UBERLÂNDIA - MG

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: - Bloco 3M



ATA DE DEFESA - GRADUAÇÃO

Curso de Graduação em:	Graduação em Licenciatura em Artes Visuais				
Defesa de:	Trabalho de Conclusão de Curso II IARTE32901				
Data:	19/11/2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:30
Matrícula do Discente:	12011ATV021				
Nome do Discente:	Pedro Lucas Carneiro Resende				
Título do Trabalho:	Litogravura Alternativa: buscas, rupturas e experimentos				
A carga horária curricular foi cumprida integralmente?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não				

Reuniu-se no Anfiteatro 50-F, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Artes Visuais, assim composta: Professores Dra. Andressa Rezende Boel (ESEBA/UFU); Dr. Fábio Fonseca (IARTE/UFU); Priscila Arantes Rampin (IRTE/UFU) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos, o(a) presidente da mesa, Dr(a). Priscila Arantes Rampin, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra, para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do curso.

A seguir o(a) senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a) Nota [____] (Somente números inteiros)

OU

Aprovado(a) sem nota.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Priscila Arantes Rampin, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/11/2024, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Fonseca, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/11/2024, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andressa Rezende Boel, Usuário Externo**, em 19/11/2024, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5886285** e o código CRC **75DB6DD5**.

AGRADECIMENTOS

A minha companheira de TCC, Carol, que dividiu os apertos comigo, e tornou tudo mais leve, muito obrigado.

A minhas amigas Luísa e Carol, que sempre me apoiaram e me deram suporte nessa jornada, que sempre estiveram ali por mim, por todos esses anos, e pelos que estão por vir, muito obrigado.

A minha família, meu pai Guilherme, minha mãe Isabel e minha irmã Maria Helena, por me darem suporte, por me permitirem seguir nessa jornada, por serem meu refúgio, muito obrigado.

Todos os meus amigos e colegas que fiz ao longo da graduação, não teria sido a mesma coisa sem vocês, muito obrigado.

A minha orientadora Priscila Rampin, que me aguentou durante todo o processo, que enriqueceu essa pesquisa e me ofertou possibilidades incríveis, você foi a melhor escolha possível, muito obrigado.

Ao professor Felipe Menegheti, por ter me introduzido a este universo da gravura, muito obrigado.

Ao professor Marcel Esperante, pelas oportunidades de aprender mais sobre as técnicas como seu monitor, muito obrigado.

Ao corpo docente do Instituto de Artes Visuais, por todo o conhecimento que dividiram comigo, e as oportunidades estendidas, muito obrigado.

A Universidade Federal de Uberlândia, por me proporcionar esse espaço de ensino, tão rico de possibilidade, pelo ensino gratuito e de qualidade, muito obrigado.

A mim, que persisti mesmo encontrando difíceis obstáculos, enfrentando dificuldades em entender minha motivação, tentando descobrir aquilo que me pertencia nisso tudo. Concluímos essa etapa.

Resumo

Este trabalho narra minha jornada investigativa e experimental no campo ampliado da gravura, explorando a *Kitchen Lithography* enquanto prática alternativa em processos gráficos, que desafia a tradicionalidade e a reprodutibilidade. O projeto culminou na elaboração de um manual da técnica, na oferta de um curso ministrado por mim, em uma exposição individual, com o objetivo de reafirmar a gravura como uma linguagem autônoma e em constante renovação. A reflexão sobre as técnicas alternativas da gravura, rompem com as limitações históricas e culturais da linguagem, há muito alvos da sua desfuncionalização com o surgimento de processos mecânicos.

Palavras-chaves: *Kitchen Lithography*. Campo ampliado da gravura. Manual de gravura. Experimentação. Litografia alternativa.

Abstract

This work narrates my investigative and experimental journey in the expanded field of printmaking, exploring Kitchen Lithography as an alternative practice within graphic processes that challenges traditionality and reproducibility. The project culminated in the creation of a technical manual, the offering of a course taught by me, and a solo exhibition, all aimed at reaffirming printmaking as an autonomous and ever-renewing language. Reflection on alternative printmaking techniques breaks with the historical and cultural limitations of the medium, which has long been subject to defunctionalization with the emergence of mechanical processes.

Keywords: Kitchen Lithography. Expanded field of printmaking. Printmaking manual. Experimentation. Alternative Lithography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Kara Walker, Freedom - A Fable: A Curious Interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times, 1997, livro pop-up, litografia em offset, corte digital, tipografia, 23.5 × 21 cm, edição de 4000. Fonte: "Acquisitions of the Art Museum 1998," Record of the Art Museum, Princeton University 58, no. 1/2, 1999, p. 99. Disponível em: https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/35572 . Acesso em 03/11/2024.	23
Figura 02: Fotografia da bancada de trabalho com alguns materiais utilizados para a Kitchen Lithography. Fonte: Registros do artista.	25
Figura 03: Fotografia da lata de tinta litográfica Crayon Black, Charbonnel. Fonte: Registros do artista.	26
Figura 04: Fotografia com o papel alumínio sobre a placa ao lado de materiais de gravação. Fonte: Registros do artista.	28
Figura 05: Fotografia de papel alumínio marcado por materiais gordurosos. Fonte: Registros do artista.	29
Figura 06: Fotografia de papel alumínio gravado após ser limpado com óleo vegetal. Fonte: Registros do artista.	31
Figura 07: Fotografia da matriz de papel alumínio com problema de entintagem. Fonte: Registros do artista.	33
Figura 08: Fotografias do primeiro teste bem sucedido. Fonte: Registros do artista.	34
Figura 09: Fotografia de teste utilizando amido de milho. Fonte: Registros do artista.	36
Figura 10: Certificado emitido pela artista Valerie Syposz pela conclusão do workshop. Fonte: Registros do artista.	37
Figura 11: Exemplo de acidulação com refrigerante de Cola. Fonte: Registros do artista.	39
Figura 12: Teste bem sucedido - Camaleão. Fonte: Registros do artista.	40
Figura 13: Teste bem sucedido - Cavalo-Marinho. Fonte: Registros do artista.	41
Figura 14: Teste bem sucedido com múltiplas impressões - flor. Fonte: Registros do artista.	42
Figura 15: Teste mal sucedido de utilização de papel carbono. Fonte: Registros do	

artista.-	43
Figura 16: Testes bem sucedidos. Fonte: Registros do artista.	44
Figura 17: Testes de possibilidade de textura dos materiais. Fonte: Registros do artista.-	45
Figura 18: Teste bem sucedido com a utilização de tinta de xilogravura. Fonte: Registros do artista.	46
Figura 19: Teste bem sucedido ao lado de sua matriz - Ramos com hachuras. Fonte: Registros do artista.	47
Figura 20: Teste ao lado da matriz - Baleia com flores. Fonte: Registros do artista.	48
Figura 21: Produção disposta para a disciplina de ateliê de processos gráficos. Fonte: Registros do artista.	49
Figura 22: Fotografias de impressões que “falharam”. Fonte: Registros do artista.	52
Figura 23: Flyer de divulgação do curso. Fonte: Registros do artista.	54
Figura 24: Teste realizado por um dos alunos do curso no segundo dia de oficina. Fonte: Registros do artista.	56
Figura 25: Experimentações realizadas pelos alunos no terceiro encontro. Fonte: Registros do artista.	58
Figura 26: Recorte da expografia construída para a exposição no aquário. Fonte: Registros do artista.	59
Figura 27: Fotografias da exposição do curso de Litografia Alternativa. Fonte: Luísa Salomão.	63
Figura 28: Flyer de divulgação da exposição de TCC. Fonte: Registros do artista.	64
Figura 29: Exposição, lado direito. Fonte: Registros do artista	65
Figura 30: Exposição, lado esquerdo. Fonte: Registros do artista	66
Figura 31: Exposição, visão central. Fonte: Registros do artista	68
Figura 32: Exposição, vista do varal. Fonte: Registros do artista	69
Figura 33: texto curatorial da exposição de TCC. Fonte: Registros do artista.	70
Figura 34: Expografia planejada para a exposição. Fonte: Registros do Artista	71
Figura 35: Pedro Carneiro, Jornada - série de 20, Kitchen Litho sobre papeis de tamanhos variados, 2024. Fonte: Registros do Artista	90
Figura 36: Pedro Carneiro, Raven, Kitchen Litho sobre papel pólen, 21 x 29,7 cm,	

2024. Fonte: Registros do Artista-----	91
Figura 37: Pedro Carneiro, Oni, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista-----	92
Figura 38: Pedro Carneiro, Banshee, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista-----	93
Figura 39: Pedro Carneiro, Angel, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista-----	94
Figura 40: Pedro Carneiro, Expansão, Kitchen Litho e colagem sobre papel cartão, 48 x 68 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista-----	95

SUMÁRIO

1. Introdução - Buscas-----	12
2. Litografia-----	14
3. Rupturas-----	17
4. Experimentos-----	23
5. Fotografias do Processo de Experimentação-----	39
6. Testes Borrados-----	50
7. Curso de Litografia Alternativa-----	53
8. Exposição de TCC-----	63
9. Obras expostas-----	73
10. Manual - Kitchen Lithography-----	96
11. Conclusão-----	101
Referências-----	103

1. Introdução - Buscas

Apresento este trabalho de conclusão de curso como uma continuação das minhas buscas iniciadas durante a disciplina de Ateliê de Processos Gráficos, focada em experimentar formas alternativas de gravura. Ao dar importância para as experimentações, próximo ao fim desta jornada acadêmica, percebo que o que verdadeiramente há de ser apreciado não é apenas a estampa que produzi ao final e, sim, o caminho percorrido, o motivo pelo qual decidi dedicar-me a esta pesquisa e os conhecimentos adquiridos para especializar-me na técnica.

Em decorrência do meu interesse pela utilização de novos materiais e procedimentos que inovam, ao mesmo tempo que coexistem com os tradicionais, ocupei-me em pesquisar, testar e propor processos de melhoria no âmbito da chamada *Kitchen Lithography*. Este trabalho de conclusão de curso se organiza tanto como um manual, contendo o passo a passo para a replicação autônoma da técnica, como um memorial das experiências e da produção artística.

Destaco que esse projeto origina-se de uma profunda necessidade de ruptura com uma sensação de desconforto com o que eu estava acostumado a produzir e com as exigências programáticas que, como discente, costumava imputar à Academia. Um pressentimento que me fazia sentir estagnado com meus trabalhos, como se tivessem chegado a um “fim”, sem saída.

As matérias de processos gráficos são distintas das demais do curso, devido à natureza extremamente pragmática do conteúdo, explicativo e detalhado, a ser desenvolvido de forma gradual. Até mesmo o uso do espaço do Laboratório de Imagens Impressas (LAIMP) requer um uso disciplinado e organizado por parte dos estudantes, para que o material disponível seja otimizado, os equipamentos e ferramentas sejam preservados, garantindo a boa execução dos trabalhos e um ambiente respeitoso. Tal rigidez é importante para o processo, de forma que, ao final do programa, os alunos tenham adquirido uma base de conhecimento sólida e, a partir da qual, desenvolvam sua própria expressividade.

Ao contrário dessa característica rigorosa das disciplinas de processos gráficos, que oferecem um conteúdo de base, as disciplinas de Ateliê tem um formato bastante diferente. Nesse momento o discente deve propor algo que parte dele e essa autonomia pode gerar ansiedade e frustração. Espera-se que o estudante desenvolva projetos individuais através do conhecimento teórico e prático

conquistados. Passei por uma situação similar quando entrei pela primeira vez no Ateliê de Processos Gráficos, tendo o que acreditava ser um bom repertório de xilogravura e linoleogravura. Indaguei-me se deveria produzir mais uma gravura seguindo a regra da matéria anterior, de se fazer três impressões em papel arroz - Deveria usar o cedrinho para a matriz, ou o linóleo? Fazer uso apenas da tinta gráfica preta? Imprimir usando a colher, ou me arrisco na prensa?

Desse modo, a liberdade de criação prevista no programa do Ateliê nem sempre é bem usada. Por trabalharmos de uma maneira estrita a técnica, por vezes acabamos muito limitados na maneira como pensamos os trabalhos gráficos. Eu me questionava, o que disso me pertence? Começamos a questionar o que incita uma obra muito antes de sequer iniciarmos sua produção, conforme Sandra Rey (2012) “A obra se faz bem antes de começarmos a fazê-la no Atelier”. Para ela, acima de tudo, os conceitos operatórios são equivalentes ao problema de pesquisa.

No semestre 2023-2 em que fiz pela segunda vez a disciplina de ateliê em processos gráficos, o programa proposto abordou uma ampliação no campo aplicado à gravura e eu me apaixonei pelas possibilidades e oportunidades que surgiram. Essa nova perspectiva me permitiu enxergar que a rigidez com a qual eu encarava a gravura era a postura que precisava ser rompida. Assim, questionamentos sobre o que define uma gravura tradicional e sobre a possibilidade de sua expansão começaram a tomar forma, alimentando uma busca para compreender meu esgotamento com a arte e o potencial de renovação presente nas práticas expandidas.

“O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra” (Rey, 2012, p. 87)

Na busca da ampliação da gravura, me deparei com as formas alternativas de gravura. Desse modo, esta pesquisa teve como objetivo investigar e desenvolver métodos alternativos de litografia, com ênfase em técnicas sustentáveis e menos tóxicas, visando ampliar as possibilidades criativas no campo das artes gráficas. Em um nível pessoal, visei também entender e romper com a sensação de estagnação com meus trabalhos de forma a desafiar a tradicionalidade e reproduzibilidade.

A este fim, este Trabalho de Conclusão de curso se organiza de forma a primeiro contextualizar a respeito da Litografia, tanto num aspecto geral de seu uso no Brasil, até abordagens mais específicas sobre a *Kitchen Lithography*. A partir de

então trabalho no capítulo Rupturas, reflexões que desenvolvi ao ler textos de Danto sobre a arte em um possível “fim da arte”, e autores que falam sobre o campo ampliado da gravura, trabalhando possíveis paralelos e conexões nestes temas. Há um capítulo inteiro destinado à jornada de experimentação que desenvolvi ao longo do projeto de pesquisa. Para finalizar, eu terminei com capítulos sobre as exposições que desenvolvi ao trabalhar nesse projeto, tanto em um curso que ofereci quando a pesquisa estava mais madura, quanto com a exposição que culminou ao fim deste trabalho, retomando alguns pontos a respeito da minha poética enquanto artista.

O trabalho termina com um manual técnico da Litografia de Cozinha e uma conclusão que busca concluir alguns raciocínios e responder algumas perguntas que ficaram abertas ao longo da elaboração deste texto.

2. Litografia

A litografia é uma técnica de gravura que se baseia na repulsão entre água e óleo para criar marcas sobre uma matriz, geralmente uma pedra de calcário, originalmente extraídas de Solenhofen ou Kilhaim, a fim de produzir impressões. Ao contrário de outros métodos clássicos de gravura, a litografia é planográfica, o que significa que não requer a criação de sulcos e incisões na matriz, uma vez que é realizada pela adição de materiais gordurosos à sua superfície.

Inventada por Alois Senefelder por volta de 1796, foi amplamente adotada pela imprensa da época devido à sua relativa eficiência de custo em comparação com outros métodos disponíveis na época, sendo usada para a impressão de rótulos, cartazes, jornais e produtos similares, além de contribuir para a expressividade artística da época. Vários artistas de renome contemporâneos, como Vincent Van Gogh e Francisco José de Goya, exploraram essa técnica em sua prática.

“Em 1825, o governo brasileiro fundou a primeira escola de impressão da Academia Militar e contratou o jovem suíço Johann Jacob Steinmann para dirigi-la” (Brasiliana Iconográfica, 2017, n.p.). Steinmann chega no primeiro dia de outubro, ainda daquele ano, após aprender a técnica nos ateliês de Senefelder e Godefroy Engelmann. Traz consigo, dentre outros materiais, uma prensa grande, uma portátil, uma caixa com 76 folhas de zinco, dois caixilhos de ferro, quatro rolos, três peneiras, duas pedras mármores, papel, tinta e águia-forte (Grosso, 2000).

Em 1839, George Mathias Ileaton e Eduard Rensburg chegam ao Brasil trazendo também um método de “gravura em pedra” que muito se assemelhava a uma água-forte. Eles iriam logo em 1840 estabelecer uma firma onde imprimiam litografias e vendiam materiais para sua produção, como tintas, pedras e lápis (Grosso, 2000). Foi a partir desses encontros que:

os ateliês litográficos se multiplicaram no país, atuando como os principais responsáveis pela divulgação dos registros dos artistas, em especial dos viajantes que passaram por aqui [...] pela rapidez na execução da imagem e possibilidade de reaproveitamento das matrizes, foi o principal meio de circulação e de difusão das imagens, e os ateliês particulares se revelaram um bom negócio (Brasiliana Iconográfica, 2017)

A litografia, por outro lado, poderia ser argumentada como impraticável na perspectiva expressiva para os artistas. No século XIX, esta técnica foi revolucionária para a imprensa e o comércio, uma vez que a partir de apenas um investimento, mesmo que um relativamente grande, era possível produzir inúmeras impressões sem ter que se preocupar com reposição de matrizes, apenas com a sua manutenção. Entretanto, para simples ateliês de artistas, a aquisição de prensas e a importação dessas pedras especializadas era, e segue sendo atualmente, um obstáculo difícil de ser superado. Esse cenário é agravado, considerando a desfuncionalização da litografia, que perdeu seu status como principal meio de reprodução de imagens. Isso pode ter afetado o acesso e disponibilidade de materiais e equipamentos necessários.

Ao longo das minhas aulas de gravura na Graduação, sempre havia a menção da litografia enquanto forma de produção gráfica, mas era sempre comentada brevemente, uma vez que sua utilização era inconcebível justamente pela falta de material. Essa noção de inacessibilidade foi um grande fator que me intrigou ao pesquisar a técnica.

A litografia de cozinha, no original *Kitchen Lithography*, é um processo simplificado, menos tóxico e mais rápido do que a litografia tradicional, que permite fazer experimentações impossíveis em matrizes rígidas (Aizier, 2021, tradução minha). Ela é feita tipicamente em papel alumínio, mas também pode ser executada em pedra calcária, placas de alumínio, ou até mesmo em placas de zinco.

O próprio princípio da Kitchen Litho é precisamente a possibilidade de ser praticada tanto em um ateliê pessoal quanto coletivo de gravura. Ofereço soluções que permitem compartilhar a prensa sem precisar ajustar a pressão ao imprimir sua Kitchen Litho, por

exemplo. Além disso, podemos compartilhar a mesma tinta calcográfica¹, tornando a Kitchen Litho uma técnica muito sociável! A Kitchen Litho é uma técnica que pode ser facilmente integrada ao ateliê de gravura (Aizier, 2021, tradução minha).

Émilie Aizier, mais conhecida como Émilion, é artista, editora e gravadora, desenvolveu esta técnica em junho de 2011 em seu *Atelier Kitchen Print*. Em um certo dia, ao se deparar com uma situação em que estava ficando sem placas de alumínio - uma das maneiras clássicas de se trabalhar a litografia - notou que em seu espaço de trabalho - sua cozinha - ainda restava papel alumínio, e então, se pôs a experimentar usando-o como matriz. Émilie logo percebeu que fazer *Kitchen Litho* em rolos de papel alumínio comprados em supermercados era, talvez, uma maneira mais prática de começar a trabalhar litografia (Aizier, 2021).

A artista publicou em 2012 um manual para a técnica titulado *Kitchen Litho, handbook of simple and non-toxic lithography*. Seguindo essa linha, Émilie lançou em 2016 um manual de litografia de cozinha adaptado para pedra de calcário e placas rígidas de alumínio, titulado *Kitchen Litho Suite, handbook of alternative lithography on marble and aluminium*. Ambas publicações de Aizier estão disponíveis em francês, inglês e espanhol, mas até hoje seguem sem uma real publicação no Brasil. A cena da litografia alternativa como um todo permanece pequena no Brasil, com raras publicações disponíveis, e nenhum manual publicado em nosso idioma.

Émilie acredita que essa técnica é mais do que apenas uma forma de impressão de imagens, ela é, de certa forma, extremamente próxima ao desenho em si, e permite uma grande liberdade em médios e pequenos formatos. Atualmente a litografia de cozinha é uma técnica praticada em todo o mundo, e a própria artista promove bienais de gravura alternativa, tendo um foco especial na litografia de cozinha.

3. Rupturas

Questionando a sensação de insuficiência e a necessidade de ruptura com meus entendimentos prévios, me envolvi com os livros de Arthur Danto, “O fim da arte” (1984) e “Após o fim da arte” (1997). Nestes textos, o filósofo discorre a

¹ Tinta de gravura em metal.

respeito do tema da Estética Hegeliana, entretanto, utilizando essa teoria mais como uma inspiração, do que um fundamento teórico em sua plenitude (Duarte, 2013).

Para Danto, o "fim da arte" é, na verdade, o fim da história da arte, o que adiciona uma camada de complexidade ao conceito, pois ele argumenta que esse fim não impediria a criação de obras futuras. A história da arte, para o filósofo, é uma espécie de linha temporal onde os eventos e tendências se desenrolam com causas e consequências, avançando em direção a um objetivo — um *telos* — que se concentra no progresso e evita qualquer futilidade. No caso das artes visuais, esse propósito seria uma “equivalência ótica”, como ele denomina, uma busca pela representação visual absolutamente fiel dos objetos ao nosso redor. Nesse sentido, Danto observa que a diferença entre artistas como Giotto, Leonardo ou Michelangelo reside principalmente no avanço técnico; a habilidade pictórica evoluiu da Pré-Renaissance ao apogeu do Renascimento, no final do século XV e início do século XVI (Duarte, 2013).

A distância decrescente entre a estimulação ótica real e a pictórica marca, então, o progresso na pintura e alguém poderia medir o quociente de progresso pelo grau em relação ao qual o olho nu nota a diferença. A história da arte demonstrou o avanço, na medida em que o olho nu poderia mais facilmente notar as diferenças no que Cimabue apresentou do que no que Ingres fez, de modo que a arte foi demonstravelmente progressiva no modo como a ciência esperava ser [...] (Danto, 1986, p. 86).

Com o surgimento da fotografia e de outros meios mecânicos de reprodução, a arte passa por um processo de desfuncionalização, afastando-se da tarefa de representar fielmente objetos do meio e do cotidiano. Nesse ponto, o princípio da “equivalência ótica” na história da arte começa a perder seu apelo para os artistas, que, ao assumir uma autonomia plena na criação de imagens, se distanciam da fidelidade ao real. A reprodução exata cede lugar à expressão dos sentimentos e à subjetividade, de forma que, segundo Danto “[...] os artistas não estavam falhando em proporcionar equivalências perceptuais” - conscientemente optando por não fazê-lo - “mas estavam produzindo algo não para ser entendido primeiramente - ou de modo algum - nesses termos. [...] os pintores não estavam tanto representando, mas expressando” (Danto, 1986, p.101).

“[...] deve-se lembrar que a arte, nem segundo o conteúdo nem segundo a forma, é o modo mais alto e absoluto de trazer ao espírito seus verdadeiros interesses e consciência. [...] O modo peculiar da produção artística e de suas obras não satisfaz mais nossas mais altas necessidades; estamos para além do ponto de poder adorar,

endeusando, obras de arte e de orarmos diante delas. [...] O pensamento e a reflexão superam a bela arte [...] (Danto, 1986 p. 107 *apud* Hegel, G.W.F., 1989, p. 23-25)

Com o esgotamento de toda tarefa histórica da arte, ainda haverá fatura de arte, mas os artistas, vivendo numa espécie de período “pós-histórico” da arte, irão produzir obras que carecem da importância ou do significado históricos que foi imputado a ela desde muito tempo, de forma que sua existência já não contém qualquer significância histórica (Danto, 1986). Esse fim da história da arte sugere uma situação da arte em que não há mais para onde evoluir - se desenvolver em uma perspectiva vertical - apenas uma infinita expansão horizontal que, segundo a leitura de Danto por Rodrigo Duarte “[...] poderia se reduzir a uma infindável análise combinatória” (Duarte, 2013, p.78).

O que para a pintura e escultura se tratava de uma jornada histórica para a representação fidedigna do meio e dos objetos, para a gravura se tratou de uma história de evolução técnica, cada vez mais eficiente, prática e lucrativa, até o esgotamento dessa necessidade. Inevitavelmente, com o fim da arte, segundo o filósofo Arthur Danto:

[...] a arte já não carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. Isso é, antes, tarefa para os filósofos da arte. Em segundo lugar, isso significa que já não há um modo, segundo o qual as obras de arte tem que ser [...]. (Danto, 1997, p.36)

Ao iniciar meus estudos em processos gráficos, me deparei com barreiras que limitavam, ao menos de modo inicial, minha compreensão do potencial da gravura enquanto linguagem autônoma. Essas restrições me incentivaram a buscar além dos estereótipos e, finalmente, encontrei um refúgio nas técnicas alternativas, que ampliaram minha perspectiva. As referências de expansão estavam sempre ao meu redor — nas ementas das disciplinas, nas referências dos professores — faltava apenas um impulso para explorá-las (em meio ao caos que o material da gravura pode trazer). Entendo o rigor da linguagem tradicional da gravura como a fonte para o meu desconforto, que gerou um questionamento a respeito da contribuição da gravura no pensamento contemporâneo. Alguns aspectos técnicos da gravura em sua execução e no seu ensino permanecem intimamente relacionados com a sua histórica função de reprodução de imagens, que de maneira contrária à lógica de Danto, exibem certa resistência em se tornar parte do pluralismo da arte na era contemporânea.

Assim, a arte, após o fim da arte, pode assumir qualquer papel, exercer qualquer função. Até mesmo retornar às suas raízes históricas, como ocorre com a gravura, fato constatado pelo grande número de competições e mostras que exigem adesão às técnicas e métodos tradicionais, como a Trienal Internacional de Gravura em Kraków, Polônia e a *National Print Exhibition*, da *Royal Society of Painter-Printmakers*, em Londres. Paradoxalmente, encontrei-me em uma posição semelhante: para continuar minha exploração com a Kitchen Litho — iniciada exatamente com o intuito de explorar o “pós-histórico” — tive que recorrer aos protocolos pragmáticos e restritos da arte antes de seu fim, os mesmos que eu questionava durante as disciplinas.

Para a gravura, estabelecer uma base sólida nas técnicas e métodos tradicionais é um passo essencial antes de expandir suas possibilidades. Curiosamente, só comprehendi essa necessidade ao tentar evitar esse princípio no meu percurso. Essa contradição, para mim, enriquece toda a pesquisa, propondo que o entendimento profundo de uma linguagem artística pode, inesperadamente, surgir quando tentamos ultrapassá-la.

Ao pensar em expandir minha compreensão do campo da gravura, me deparei com o questionamento - o que, afinal, se qualifica como expansão na linguagem da gravura? Considerando que anteriormente à origem da Litografia, a gravura em metal e madeira estava intimamente relacionada com gravações a partir de ações de subtração nas matrizes; incisões, sulcos e corrosões (Lurdi, 2016), enquanto a litografia propunha adição às matrizes (princípio da repulsão gordura e água) a fim de fazer a entintagem, questiono; o surgimento da Litografia tradicional já poderia ser considerado como uma ampliação nos conceitos de gravura?

O processo como um todo permanecia o mesmo, planejar o desenho, preparar, gravar a matriz e então entintar para fazer impressões.

Os métodos de gravação se distinguiam vertiginosamente, entretanto, ainda assim eram considerados gravuras, por quê? A linguagem da gravura, assim como qualquer outra forma de expressão artística, tem sua própria lógica interna, um conjunto de princípios, os quais, ainda que possam ser aplicados a uma grande variedade de situações, não estão abertos a uma modificação extensa (Krauss, 1984).

As técnicas alternativas permitem explorar novos métodos e materiais, resultando em obras únicas e inovadoras que podem desafiar as convenções

tradicionais. Muitas dessas técnicas são mais diretas e permitem uma maior liberdade de expressão, a acessibilidade e baixo custo permitem que mais artistas experimentem a gravura sem grandes investimentos.

Conforme estabelecido por Maria do Carmo Veneroso, desde suas origens, a gravura foi utilizada para reproduzir imagens em várias cópias, permitindo que chegassem a um público mais amplo. Isso foi especialmente importante durante períodos como a Renascença, quando a impressão de gravuras ajudou na disseminação de ideias e exerceu uma função ilustrativa (Veneroso, 2007).

Assim, a gravura esteve encarregada de funções que não necessariamente possuíam leniência à expressividade artística. A necessidade social e econômica de reprodução de imagens e propagação de informação estimularam a produção gráfica a se tornar cada vez mais eficiente. Eventualmente, a identidade da gravura e dos processos gráficos tornou-se intimamente relacionada à sua multiplicidade.

A criação dos tipos móveis permitiu impressões textuais mais rápidas e econômicas. A calcogravura² rapidamente ocupou o lugar da xilogravura dado o nível de detalhe que as diferentes técnicas conferiam às imagens. Logo em seguida também é substituída pela Litografia por conta da velocidade com que era possível produzir cópias, além da reutilização das matrizes pois, após a impressão, a matriz pode ser limpa e preparada para novas impressões, economizando tempo e recursos.

Entretanto, com a descoberta da serigrafia, dos processos fotomecânicos de gravação de imagem, do clichê e o off-set, todos os processos mencionados acima, que levavam anos para serem aprendidos e aperfeiçoados, se tornaram obsoletos. Hoje, os arquivos digitais e sua circulação por meio da internet cumprem a tarefa de reprodução e difusão em velocidade incomparável.

Pouco a pouco a gravura passa por um processo de desfuncionalização, de forma que o fim da história da gravura tenha chegado gradualmente, quando comparado com o fim da arte no geral, que ocorreu abruptamente com a fotografia. De acordo com Veneroso:

Podem ser apontados três momentos de ruptura que sem dúvida afetaram profundamente a gravura: o desenvolvimento da imprensa no ocidente; a invenção e o desenvolvimento da fotografia (que teve um forte impacto sobre as artes como um todo, e sobre a gravura, em particular); a revolução/proliferação digital, que ainda a está atingindo, e que é uma incógnita, pois não possuímos distanciamento

² Gravura em Metal.

suficiente para avaliar seu impacto sobre a arte atual (Veneroso, 2012, p. 88)

Sua vertente comercial, focada na reproduzibilidade, perde sentido e, eventualmente, se torna autônoma na criação de imagens. É uma conclusão lógica supor que, ao deixarem de ser utilizadas como ferramenta de reprodução, a gravura tenha perdido parte de sua identidade. Entretanto, é justamente através dessa transformação que ela encontra seu lugar como linguagem artística, e de acordo com Veneroso (2012), “assim, a gravura amplia seu campo de atuação, passando a dialogar com outras linguagens, como a fotografia e a escultura, e retomando ainda seu vínculo arcaico com a escrita”.

Artur Freitas, ao escrever um artigo sobre as Mostras de Gravura dos anos 1990, no Solar do Barão, em Curitiba, sugere a ideia de uma “Gravura Original”, que era a maneira com que alguns gravadores expositores, resistentes aos processos de tradução, de reprodução fotomecânicos e mesmo de impressões off-set, se referiam à gravura. Para estes artistas, a massificação dessas formas de processos gráficos apresentavam um risco à gravura brasileira e deveriam ser regulados por organismos estatais.

A “gravura original”, lemos, só é original se “o próprio artista” fizer “a matriz em metal, madeira, pedra ou outro material”. Ou seja: só o gravador – essa espécie de rei Midas da gravura – é capaz de assegurar, pelo toque de ouro de suas mãos, a autenticidade de suas matrizes. (Freitas, 2010, p. 120).

De acordo com Freitas (2010), a Gravura Original necessitava ser múltipla - porque “gravura” - entretanto não infinitamente múltipla - porque “original”. Para garantir manutenção desse tipo de gravura, deveria haver um controle preciso;

“Tal controle é amplamente conhecido entre gravadores, e diz respeito a uma espécie de ética da impressão, através da qual o autor controla a tiragem de suas gravuras, escrevendo ‘a lápis, na parte inferior esquerda, o título da obra e o número da série (1/20, 2/20, etc)’ – para alívio, sobretudo, do mercado de arte” (Freitas, 2010, p. 121).

Em contraste, a gravura, ao ser desafiada pela ideia de reprodução infinita, começa a valorizar a singularidade das impressões únicas e irrepetíveis, como é o caso do *monoprint*³.

Outro pilar que a Gravura Original deveria sustentar era sua natureza estritamente manual “o próprio artista deve fazer as suas matrizes. [...] o ‘original’,

³ Monoprint, ou Monotipia, é uma técnica de produção de imagens que resulta em uma única impressão.

em gravura, se constroi no caráter estritamente manual da gravação" (Freitas, 2010, p. 121). Quase como no ápice do artesanato, o gravador fazia a matriz, fosse ela em metal, pedra, madeira ou outro material, e isso, de certa forma, assegurava a originalidade de seu trabalho.

À medida que as Mostras de Gravura evoluíram, a definição de gravura começou a se expandir além de suas rígidas limitações, e as curadorias passaram a aceitar obras que exploravam direções opostas. Trabalhos que incorporavam técnicas fotomecânicas e digitais, produções híbridas que combinavam escultura, pintura e colagem, além de impressões únicas em detrimento das edições, passaram a ser valorizados. Embora muitos resquícios da Gravura Original ainda permaneçam em diferentes contextos, isso não prejudica a linguagem, uma vez que a gravura contemporânea, como trabalhado acima, pode realizar-se tanto como uma estampa de característica tradicional, extremamente técnica e precisa quanto refletir um campo dinâmico e em constante evolução, onde a gravura continua a se reinventar e a dialogar com as questões atuais contemporâneas.

Sob a perspectiva ampliada da gravura original, as técnicas alternativas possibilitam a exploração de novos métodos e materiais, abrindo espaço para obras únicas e inovadoras que desafiam as convenções tradicionais. Muitas dessas técnicas são mais diretas, proporcionando maior liberdade de expressão ao artista. Além disso, sua acessibilidade e baixo custo tornam a gravura mais inclusiva, permitindo que um número maior de artistas se aventurem na prática sem demandar grandes investimentos.

Outrossim, pode-se sintetizar as características da gravura contemporânea como: 1. A sua integração com outras mídias, sua fusão com outras formas de arte, como instalação, fotografia e arte digital; 2. A valorização do processo de criação, destacando a materialidade da gravura e a experiência do fazer; 3. A flexibilidade na produção das edições, pois embora a reprodutibilidade ainda seja uma característica, muitos artistas contemporâneos produzem edições limitadas ou únicas, questionando o conceito de originalidade e a noção de cópia; 4. O agenciamento da participação e interação do espectador (Figura 01) promovendo um diálogo com a obra; 5. O uso de tecnologia digital para cortes ou impressão em 3D; 6. O uso de métodos, materiais e processos alternativos sobre os quais versam o presente trabalho de conclusão de curso.



Figura 01 - Kara Walker, Freedom - A Fable: A Curious Interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times, 1997, livro pop-up, litografia em offset, corte digital, tipografia, 23.5 × 21 cm, edição de 4000. Fonte: "Acquisitions of the Art Museum 1998," Record of the Art Museum, Princeton University 58, no. 1/2, 1999, p. 99. Disponível em: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/35572>. Acesso em 03/11/2024.

4. Experimentos

Após pesquisar diversos sites de artistas, além do site de Émilie, elaborei uma lista de materiais (Figura 02) e equipamentos a serem adquiridos para a produção dessas gravuras. De fato, os materiais necessários para se fazer uma *Kitchen Lithography* são mais baratos e extremamente mais acessíveis do que os materiais de uma litografia clássica.

Tipicamente, em pedras de calcário, ou placas de alumínio e zinco utiliza-se a combinação de ácidos Nítrico⁴, Fosfórico, tânico e goma arábica para a acidulação e tratamento das áreas não gordurosas, portanto sem imagem (Devon, 2009). A aquisição de alguns desses químicos seria de difícil considerando minha posição de estudante. Para a *Kitchen Lithography* esses materiais são substituídos por refrigerante de cola que em sua composição contém o ácido fosfórico, sendo capaz de criar áreas que aderem a gordura, e áreas que retém água. É necessário então verificar o rótulo do refrigerante antes de adquiri-lo para ter certeza de que contém os componentes necessários.

Em pedras de calcário são normalmente utilizados solventes tóxicos à natureza e para a saúde, como a aguarrás, que nesse caso é um item dispensável. A litografia de cozinha propõe como substituto do solvente convencional o óleo

⁴ No Brasil, a compra de ácido nítrico é controlada pelo Exército Brasileiro e pela Polícia Militar.

vegetal de cozinha, capaz de retirar o excesso do material gorduroso da matriz, após haver fixado a gordura na placa., Baseado em testes, afirmo que o óleo vegetal não é um passo necessário para o processo, e se for executado de maneira inadequada acarreta a perda da matriz ou a danificação do desenho original. Após inúmeros testes usando-o como solvente, procuro evitá-lo.

Outra praticidade da litografia de cozinha é que ela dispensa a etapa da utilização do talco para secar e selar o material gorduroso na matriz, trata-se de um procedimento prévio à acidulação. Normalmente ele é utilizado quando há a presença de algum crayon litográfico mais macio e gorduroso, ou algum líquido oleoso, como o tusche⁵. Eu executei alguns testes com amido de milho, como uma espécie de substituto, e encontrei resultados positivos com relação a sua utilização. Entretanto, constatei que esse procedimento não é necessário, basta esperar para que o material utilizado para desenhar seque naturalmente.

⁵ Tusche é um material de desenho utilizado sobre a pedra que precisa ser diluído. O resultado se assemelha às técnicas aguadas de pintura.



Figura 02: Fotografia da bancada de trabalho com alguns materiais utilizados para a *Kitchen Lithography*. Fonte: Registros do artista.

Também é amplamente utilizado na técnica clássica a goma arábica, uma resina da árvore acácia solúvel em água. A goma arábica atua como um agente ligante. Sua principal função é ajudar a fixar o desenho feito na pedra litográfica, tornando-o mais resistente à água e à tinta. A goma arábica cria uma camada que impede a tinta de se espalhar nas áreas não desenhadas, garantindo que apenas as partes desejadas sejam impressas (Devon, 2009). Em meus testes utilizei tanto a goma arábica em pó quanto a comprada em papelarias, ambas se mostraram eficientes e funcionais, havendo apenas a necessidade de serem diluídas em água. De toda forma, o próprio refrigerante de cola é utilizado para substituir a goma na

Kitchen Lithography, uma vez que contém um material que cumpre função similar, o extrato de noz de cola extraído da árvore Cola acuminata⁶.

Certos materiais clássicos de litografia se mantêm necessários, mesmo nessa versão alternativa. Crayon oleosos, lápis dermatográficos, tusches, todos eles são materiais mais refinados que permitem uma maior qualidade de desenho. Ao mesmo tempo, para a *Kitchen Lithography* materiais simples como canetas esferográficas, marcadores permanentes e vários outros com gordura em sua composição, até mesmo alimentos como o chocolate, funcionam como alternativa para criar as marcações no papel alumínio. A tinta litográfica (Figura 03) também é substituível por outras tintas gráficas a base de óleo.



Figura 03: Fotografia da lata de tinta litográfica *Crayon Black*, *Charbonnel*. Fonte: Registros do artista.

A litografia, tanto a clássica quanto a de cozinha, necessita que a superfície da matriz esteja úmida durante a entintagem. A umidade faz com que a tinta seja depositada apenas nas áreas desenhadas. Caso a matriz esteja seca, a tinta entrará em lugares que não deveria, e a impressão ficará comprometida. Para a umidificação, é utilizada uma esponja de viscose vegetal que é altamente resistente a químicos e ácidos, de forma que não interfere na reação de repulsão entre óleo e água, mesmo estando em contato a todo momento com a tinta (óleo) e com a água.

⁶ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cola_acuminata. Acesso em 03/11/2024.

A técnica alternativa obtém resultados satisfatórios de impressão em um grande número de papeis, exigindo apenas diferentes pressões dependendo da gramatura. Vale mencionar que suportes mais finos como o papel arroz tipicamente resultam em melhores resultados. Por eu estar trabalhando em um laboratório que possui prensa de gravura em metal, pude usá-la para exercer pressão suficiente em cima do papel alumínio para transferir a imagem para papeis mais grossos sem muito esforço.

A princípio, percebi que a técnica era bastante volátil, onde até o menor deslize poderia inviabilizar a produção da gravura. Isso gerou um certo receio ao considerar as imagens que eu pretendia imprimir, já que eu estava constantemente tentando criar, mas falhando, e perdendo todo o trabalho que havia desenhado.

No primeiro dia de teste, tentei realizar a técnica seguindo tutoriais que eu havia lido, e assistido no YouTube, pois eram as únicas diretrizes reais que eu poderia seguir. Para começar, coloquei o papel alumínio sobre uma folha de acetato, que por ser mais resistente, serviria como uma superfície estável para a matriz. Por ser inexperiente, acabei deixando o papel muito enrugado e tive que descartá-lo.

Minha orientadora sugeriu então que eu deslizasse o rolo de papel alumínio sobre uma parte que umidificamos da placa de entintagem de matrizes. Após testes, não recomendo colocar o papel alumínio em uma superfície que não pode ser movida, uma vez que dificulta a manipulação da matriz.

Após ter o papel alumínio sobre a placa de acetato, pintamos uma borda de cerca de 2 centímetros ao redor do papel alumínio utilizando a goma arábica (Figura 04), para que a gordura dos dedos, durante a manipulação, não se depositasse na região.

Após diversos testes, a aplicação da goma pode ser substituída por refrigerante de cola espalhado com um pincel, pois assim se obtém o mesmo resultado, embora fique um pouco grudento por conta do açúcar da bebida. De toda forma, nesse primeiro momento e ao longo dos primeiros testes que realizei, optei por utilizar diretrizes e protocolos mais semelhantes possíveis à técnicas da litografia clássica, seguindo o raciocínio de que estabelecer uma base como um grupo de controle possibilitaria resultados melhores. Uma vez que a produção das impressões estivesse estável, trabalharia com materiais alternativos e menos conhecidos.



Figura 04: Fotografia com o papel alumínio sobre a placa ao lado de materiais de gravação. Fonte: Registros do artista.

A partir de então começamos a fazer os testes com os materiais que eu havia trazido e que minha orientadora havia emprestado. Testamos o tusche líquido dissolvido em um pouco de água, que espalhamos com um pincel, crayon litográfico 0 (extremamente gorduroso), lápis dermatográfico (não possui um número), marcador permanente e caneta esferográfica (Figura 05). Nesse primeiro momento eu não sabia ao certo o que procurar, onde olhar para saber se a marcação estava ocorrendo corretamente.



Figura 05: Fotografia de papel alumínio marcado por materiais gordurosos. Fonte: Registros do artista.

Com a superfície pronta para a gravação, seguimos para a acidulação⁷ com o refrigerante de cola. Espalhamos a bebida gaseificada pela superfície desenhada com um pincel, deixamos por apenas alguns segundos e logo enxugamos com um papel toalha. O tusche que neste momento ainda estava líquido foi lavado pelo refrigerante.

Ao longo do processo, comprehendi que a utilização do refrigerante de cola tem mais serventias do que apenas a ação de acidulação. Por conta da presença de componentes semelhantes à goma arábica é importante que a matriz como um todo entrasse em contato com a bebida pelo menos uma vez, e que ela não seja lavada

⁷ Reação química que promove a criação de dois tipos de área: a que aceita gordura e a que retém água

por completo, pois servirá como uma espécie de segunda camada para a goma, reforçando a fixação da gordura na matriz, e favorecendo a retenção de água nas áreas não gravadas.

É importante ressaltar que, por mais que existam diversos tutoriais e materiais didáticos que ensinam sobre a técnica, a maior parte deles são em inglês, e foram produzidos em áreas e climas que não refletem a realidade climática no Brasil. Do mesmo modo, os materiais podem diferir em qualidade e composição: versões diferentes de refrigerantes de cola, que não contém o ácido fosfórico, ou óleos vegetais que tem outra composição, ou ainda, papel alumínio de marcas nacionais que não possuem as mesmas propriedades que os utilizados fora do país. Tais variações de material e clima tornam difícil a identificação das causas das falhas e, consequentemente, das soluções. Por isso destaco a natureza de tentativa e erro que é tão característica deste trabalho: testes contínuos de materiais, variações dos procedimentos para tentar entender as ocorrências e investigações para descobrir quais etapas do processo eram responsáveis por cada resultado.

A próxima etapa de testes consistiu em limpar o desenho, pois assim como na litografia tradicional, seria preciso apagar todas as imagens feitas com o lápis, caneta, tusche e etc., caso contrário, o desenho ficará obstruído. Na *kitchen lithography*, despeja-se um pouco de óleo vegetal, óleo de canola ou azeite na placa, limpando suavemente, de forma leve e rápida. Para mim, a necessidade de realização dessa essa etapa ainda é um pouco duvidosa, uma vez que ele funciona como um solvente apenas de materiais gordurosas, como os crayons, o lápis e o tusche, mas não possui efeito na caneta bic e no marcador permanente. No meu atual entendimento, esse processo possui a tarefa de retirar o pigmento dos materiais, desentupindo o desenho, para que durante o processo de entintagem, haja mais clareza sobre a quantidade de tinta no papel alumínio, principalmente se for utilizado tintas coloridas. Algo interessante a se notar nesse momento é que, por mais que o óleo retire essas marcações na placa, ele ainda deixa para trás um “fantasma” de gordura do que havia ali previamente.



Figura 06: Fotografia de papel alumínio gravado após ser limpado com óleo vegetal. Fonte: Registros do artista.

Como se vê (Figura 06), as partes desenhadas com marcador permanente e com caneta bic permanecem no papel alumínio, intocados, mesmo após a limpeza com o óleo vegetal. Isso se dá por conta da baixa quantidade de gordura em sua composição, não havendo o que o óleo dissolver. Consequentemente, o pigmento restante não interfere com a entintagem. O restante foi removido com certa eficiência, com a exceção do crayon litográfico 0 no canto inferior esquerdo, que por ser macio e muito gorduroso, solta material muito facilmente, e como eu estava receoso de passar muito óleo vegetal, ou passar o papel toalha com pressão demais, deixei como estava.

Seguimos o processo limpando o excesso de óleo vegetal com papel toalha molhado com água. Nesse momento praticamente não há nenhum resquício de

refrigerante de cola na matriz, pois foi efetivamente retirado tanto pelo óleo vegetal, quanto pela água.

A partir desse momento só restava umidificar o papel alumínio com a esponja de celulose vegetal e entintar. O processo de entintar com o rolinho é bem distinto do habitual da xilogravura e da linoleogravura, considerando que é de extrema importância manter a água na matriz.

Atualmente eu entendo que o processo, feito corretamente, permite que você passe o rolinho e entinte sem medo, aplicando uma boa quantidade de pressão sobre o papel alumínio, tomando cuidado apenas para não o amassar. O efeito de repulsão entre a água e o óleo é o suficiente para garantir que seja fisicamente impossível que tinta entre no lugar errado (Figura 07). Essa falha apenas ocorre quando a água na folha seca, o que é relativamente comum, considerando o clima seco e quente que vivenciamos nessa região do Brasil. Caso a tinta escorra para lugares indesejados, passa-se a esponja limpa e umidificada sobre a matriz.



Figura 07: Fotografia da matriz de papel alumínio com problema de entintagem. Fonte: Registros do artista.

Com o conhecimento que eu tenho hoje da técnica, ficou claro quase que imediatamente que o processo havia sido feito incorretamente, e que não daria certo. No entanto, eu não tinha essa percepção na época, e fiquei devastado com o resultado. Suponho que o motivo para não ter dado certo foi a utilização incorreta do refrigerante de cola. Em circunstâncias ideais, ele atua tanto como acidulante, quanto como fixador da gordura, semelhante à goma arábica.

Na sequência, tentamos mais duas vezes a técnica, e foi somente na terceira vez que comecei a obter algum resultado positivo (Figura 08). Dessa vez executei a técnica apenas com o marcador permanente para ver o quanto efetivo ele seria, já que minha professora disse que ele funcionava bem. Além disso, eu planejava pular a etapa do óleo de cozinha, e como eu sabia que ele já não possuía efeito no

marcador e na caneta esferográfica, dei preferência a esses materiais para aumentar as chances de sucesso. Aproveitei também para passar mais goma árabe nas áreas em que eu não havia desenhado, estendendo as bordas.

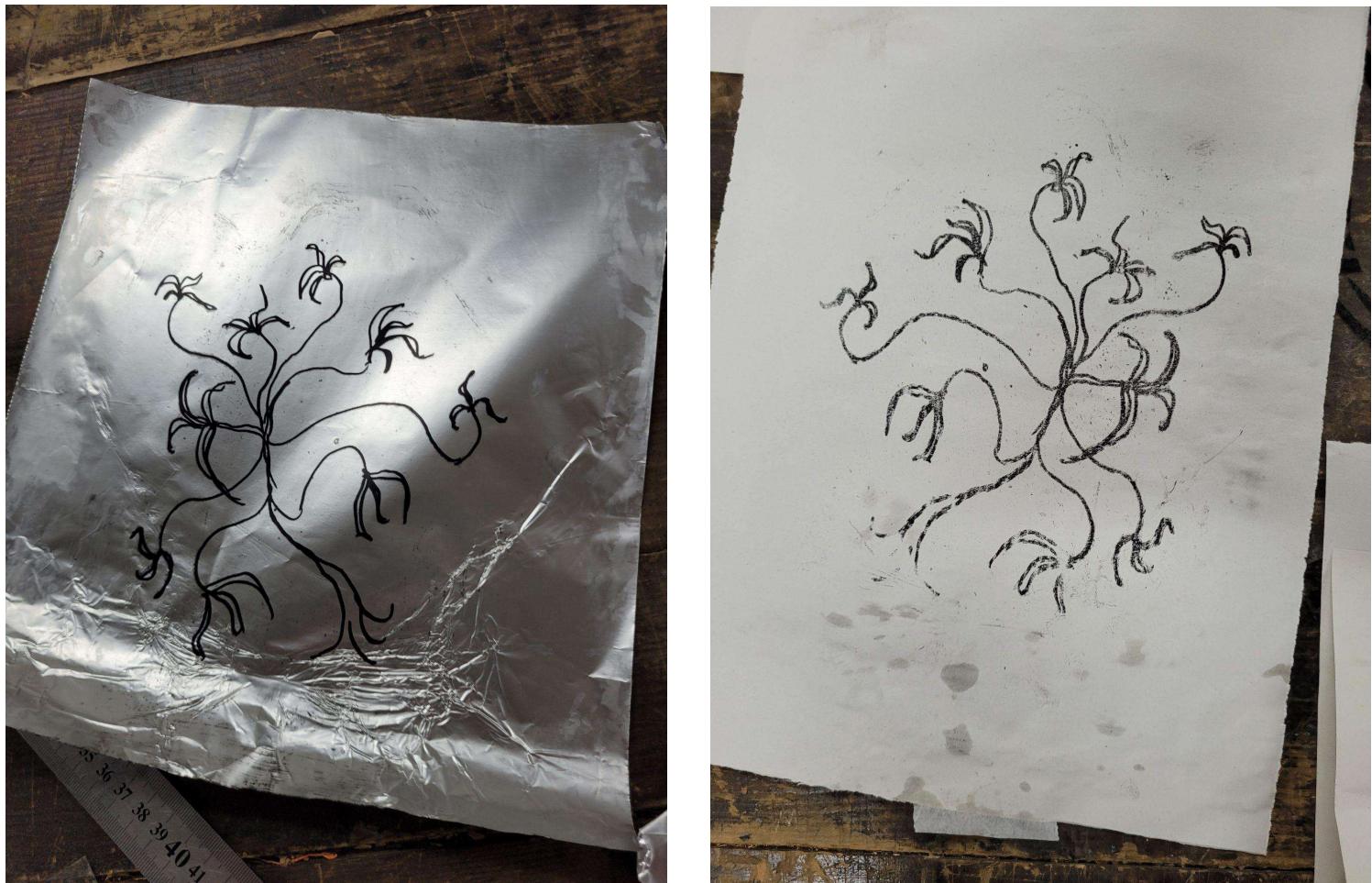


Figura 08: Fotografias do primeiro teste bem sucedido. Fonte: Registros do artista.

Dessa vez, ao invés do óleo de cozinha, passei o refrigerante de cola na matriz e pulei diretamente para a etapa de entintagem, mantendo sem perceber, uma fina camada da bebida na superfície. Por causa disso, a entintagem ocorreu bem, e eu consegui encerrar o dia com renovada confiança no processo porvir.

Ao longo de um mês, executei mais de 24 testes, a maioria fracassada ou que resultaram em apenas uma impressão antes de começar a manchar de tinta.

Dediquei-me a cada matriz e tenho registro de cada uma delas, o desenho que foi pensado e o teste que ia ser conduzido. Na litografia de cozinha não há como apagar as gravações feitas, por isso deveria esforçar-me para conseguir uma imagem desejada. Por conta disso, ver a imagem simplesmente se perdendo na hora de passar a tinta, ou rendendo apenas uma impressão era desanimador

Ao cabo de um mês de testes busquei formas de tornar o processo mais eficiente. Primeiro deixei de colocar o papel alumínio na placa de entintagem, e passei a colocá-lo em folhas de acetato, o que me possibilitou manusear a matriz e facilitar os outros processos. Adquiri esponjas novas, pois usava uma emprestada e impregnada de resíduos; providenciei bandejas para a etapa de acidulação, mantendo o local organizado e limpo. Investiguei outras fontes, estudei outros métodos, inverti a ordem do processo, adquiri materiais diferentes, passava o óleo antes de acidular, passava goma arábica por cima, utilizava amido de milho quando parecia fazer sentido (Figura 09). E quando os erros persistiam, não entendia o que estava errando.



Figura 09: Fotografia de teste utilizando amido de milho. Fonte: Registros do artista.

Pode parecer uma reflexão inútil, afinal fazia apenas um mês que eu estava experimentando a técnica. Entretanto, a angústia se devia ao fato de que desvendava solitariamente uma técnica pouco conhecida. Eu já havia gasto uma quantia significativa de recursos e tempo e determinado esse processo como meu trabalho de conclusão de curso.

Um salto significativo na minha compreensão ocorreu por meio do contato com a artista Valerie Syposz, que também trabalha com *Kitchen Lithography*. Valerie é uma artista gravadora canadense que se especializa em litografia e técnicas de impressão à mão. Ela possui um grande acervo de vídeos e textos a respeito da técnica e foi de enorme ajuda para o meu processo como um todo. Ela por muito tempo trabalhou com litografia clássica em pedra de calcário e participou de inúmeras exposições, tanto individualmente quanto em coletivo com outros artistas em galerias do Canadá, Japão, Austrália e Noruega. Hoje desenvolve sua pesquisa na litografia de cozinha, utilizando papel alumínio e pedra de calcário com acidulação de refrigerante de cola.

Participei de um *workshop* de litografia de cozinha com a Valerie no dia 3 de março de 2024. A oficina tinha como ideia principal a produção conjunta para que pudéssemos tirar nossas dúvidas simultaneamente, e acompanhar o processo de perto. Anotei diversas possibilidades de técnicas que ela trazia de seu passado na litografia, e pude aprender muito sobre elementos que vem apenas com a experiência.

É interessante pensar nesse paralelo, que a vasta maioria que entra em contato com a *Kitchen Lithography* vem com o repertório da litografia clássica, e buscam expandi-lo com essa abordagem alternativa e contemporânea nessa ampliação no “pós-histórico” da gravura. Por outro lado, estou utilizando essa técnica como porta de entrada para esse universo, uma vez que o Instituto de Artes da UFU não tem estrutura, equipamentos, e materiais de litografia.

De modo geral, aquilo que eu mais considero proveitoso do workshop, foi quando ela me lembrou que haviam componentes no refrigerante de cola que atuavam de maneira semelhante à goma arábica. Isso me fez repensar o seu papel na gravura, para além da acidulação. De maneira resumida, a Valerie explicou que deveria haver uma camada do refrigerante por cima, e essa camada não poderia ser retirada com água, ou o processo não funcionaria. Basicamente, desde que haja

essa camada no papel alumínio, a água da esponja vai se distribuir corretamente sobre a matriz, evitando as áreas onde a gordura foi fixada, o que impede que a tinta se distribua em partes que não foram gravadas.

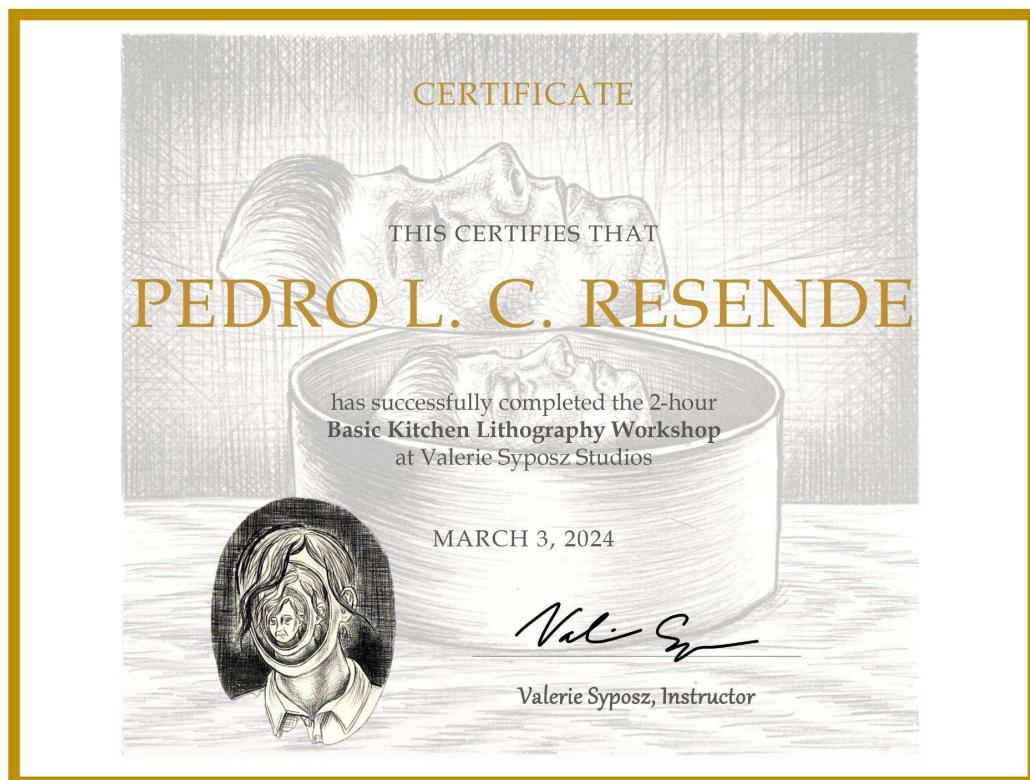


Figura 10: Certificado emitido pela artista Valerie Syposz pela conclusão do *workshop*. Fonte: Registros do artista.

Após esse encontro, o processo melhorou. Entendi também que o motivo de conseguir uma única impressão antes da matriz manchar devia-se primeiro pela demora em imprimir e a grande pressão da prensa exercida sobre a matriz, que acabava por retirar a camada de refrigerante de cola da superfície do papel alumínio. A solução que encontrei para esse problema foi simplesmente retocar a camada da bebida gaseificada após cada impressão, considerando que não há necessidade de esperar secar, já que a matriz será sempre umedecida. Mesmo depois desse *workshop*, as coisas não deram certo de imediato, foi necessário adaptar um elemento ou outro, mas logo o projeto como todo entrou em movimento. Como a perda da matriz não era mais um problema, fui capaz de planejar imagens mais complexas para fazer gravuras, e os testes que passei a produzir começaram a seguir outros rumos.

Anteriormente eu testava maneiras de garantir que a tinta não se espalhasse por áreas indesejadas e procurava formas de utilizar a matriz para mais de uma impressão. Atualmente, testo maneiras de criar texturas, aumentando a complexidade dos desenhos; testando outras tintas a base de óleo, para tornar o processo ainda mais acessível; avaliando o quanto fino eu consigo fazer a linha, qual o nível de gordura necessária para produzir uma linha; experimentando a funcionalidade do papel carbono quando comparado com uma marcação pelo contorno. Há todo um universo de transferência de fotografias para matrizes de litografia que eu poderia ainda testar e explorar.

Foi só neste momento, em que escrevo este trabalho de conclusão de curso, que percebo que o mundo da litografia alternativa é muito maior do que aparenta ser. Há a técnica do Mokulito, que é uma litografia em madeira, a técnica da litografia em poliéster, litografia em placas offset, litografia *waterless*, e muitas outras. Há muitas possibilidades que se estendem para além deste trabalho.

5. Fotografias do Processo de Experimentação



Figura 11: Exemplo de acidulação com refrigerante de Cola. Fonte: Registros do artista.



Figura 12: Teste bem sucedido - Camaleão. Fonte: Registros do artista.

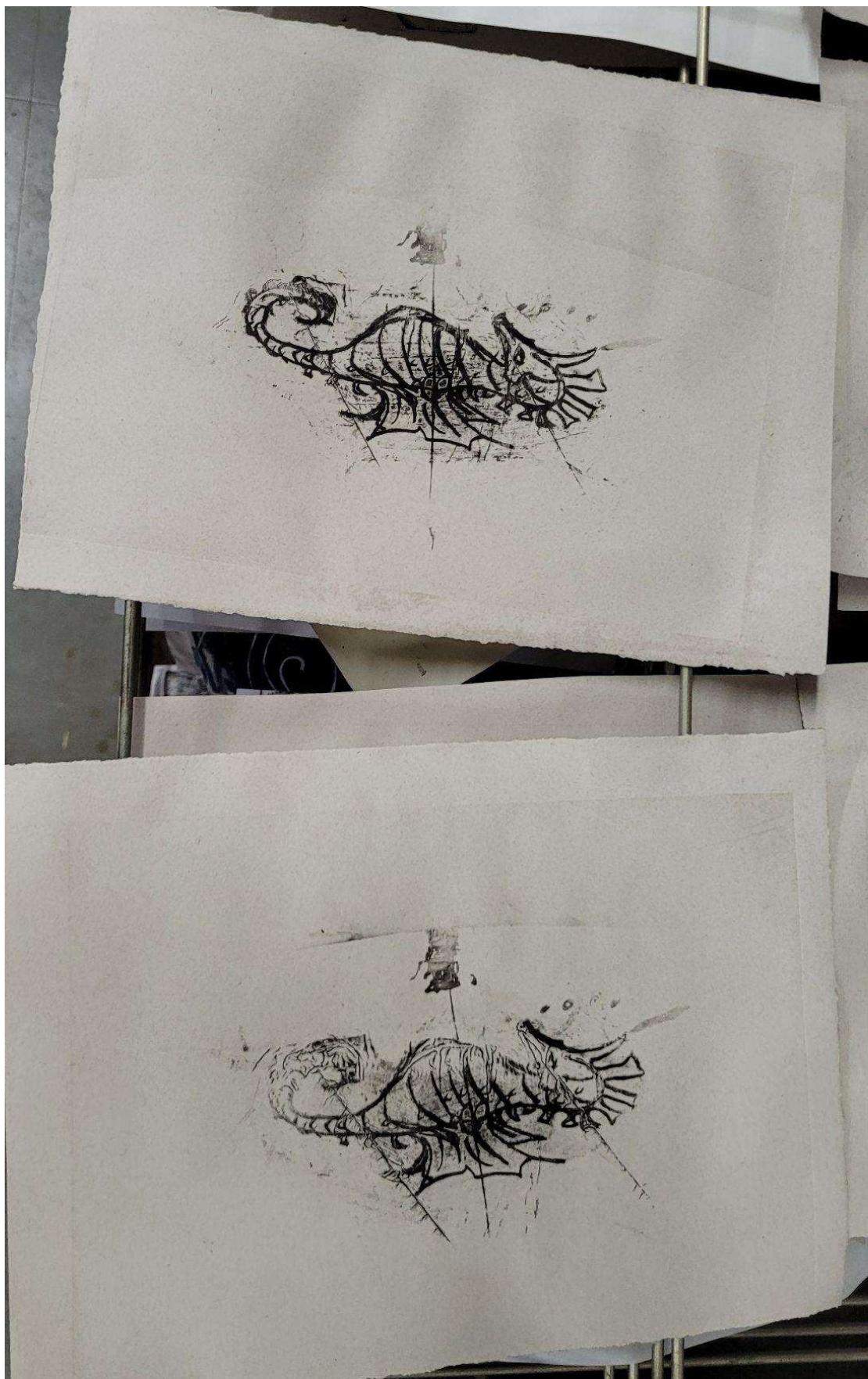


Figura 13: Teste bem sucedido - Cavalo-Marinho. Fonte: Registros do artista.



Figura 14: Teste bem sucedido com múltiplas impressões - flor. Fonte: Registros do artista.

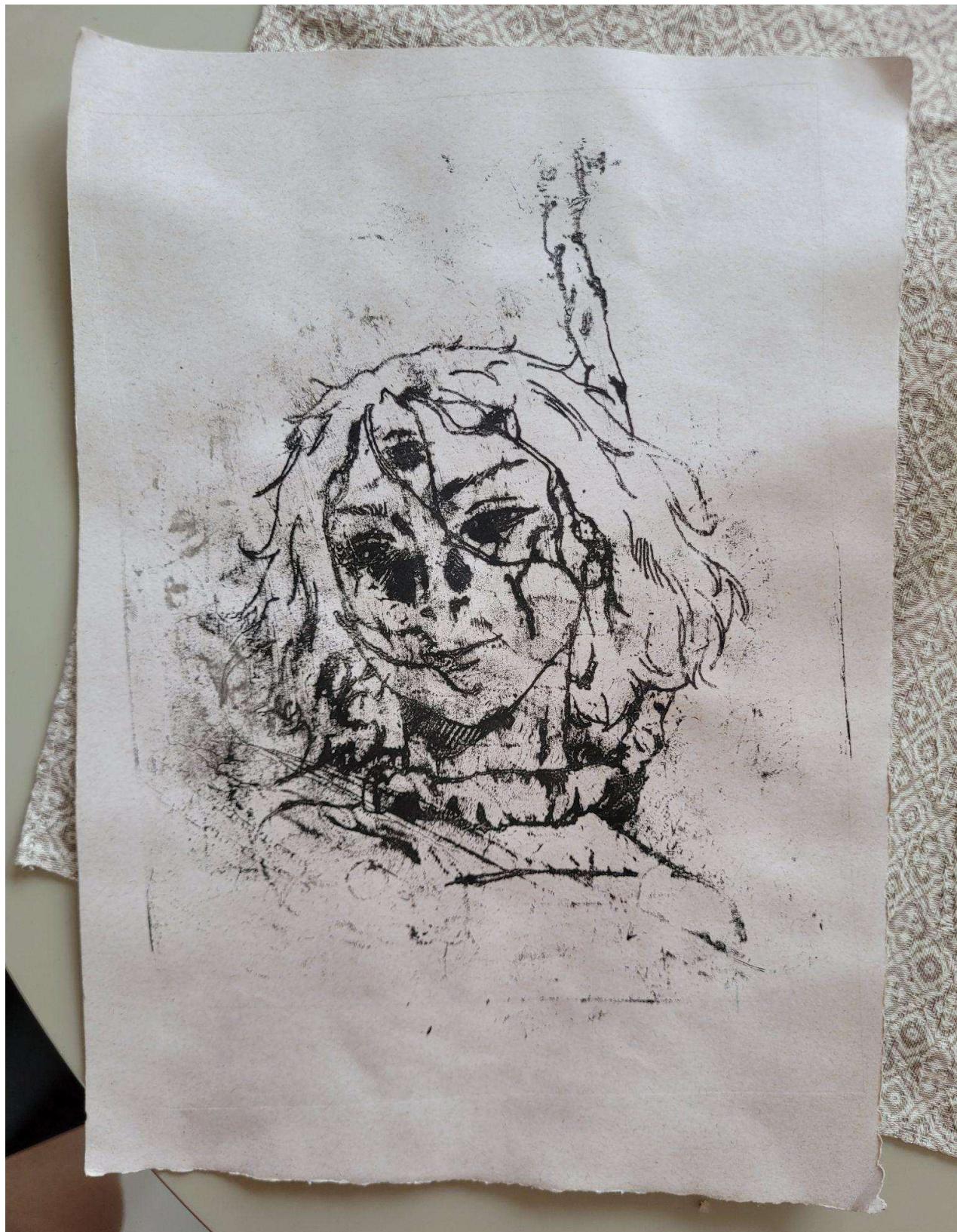


Figura 15: Teste mal sucedido de utilização de papel carbono. Fonte: Registros do artista.



Figura 16: Testes bem sucedidos. Fonte: Registros do artista.



Figura 17: Testes de possibilidade de textura dos materiais. Fonte: Registros do artista.



Figura 18: Teste bem sucedido com a utilização de tinta de xilogravura. Fonte: Registros do artista.



Figura 19: Teste bem sucedido ao lado de sua matriz - Ramos com hachuras. Fonte: Registros do artista.

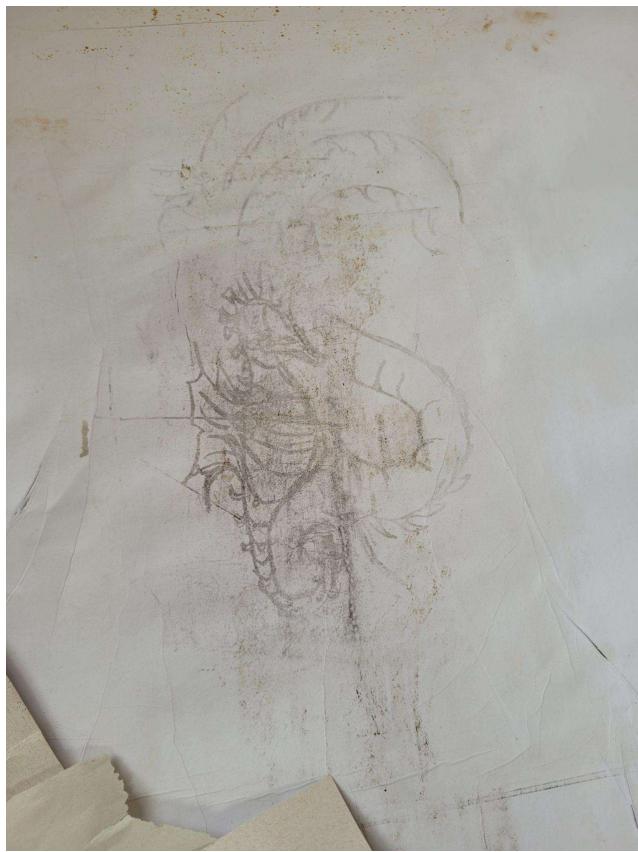


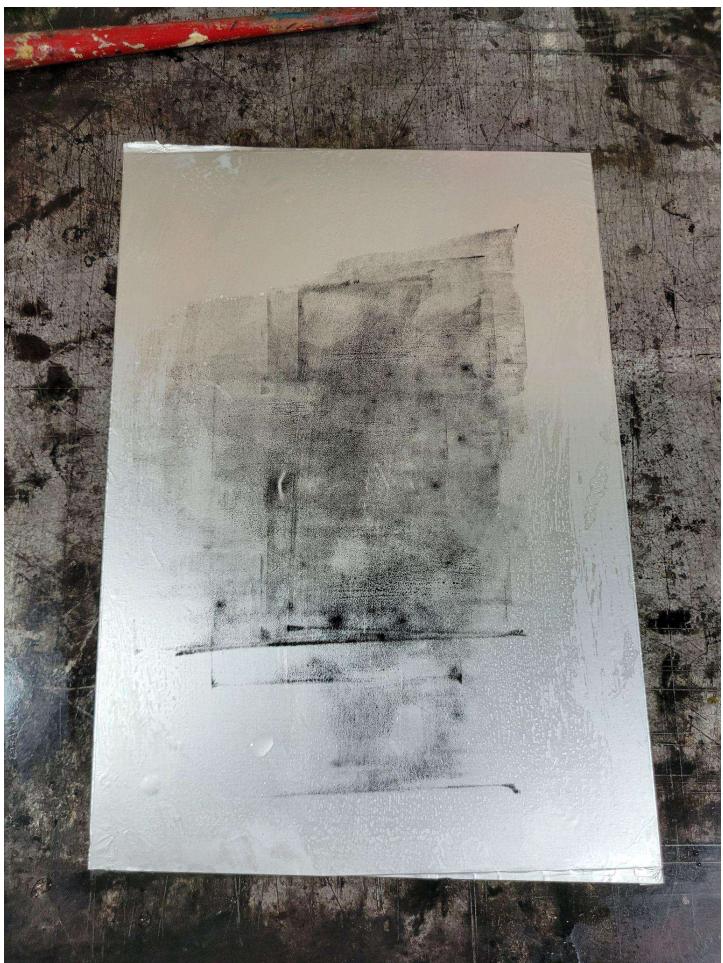
Figura 20: Teste ao lado da matriz - Baleia com flores. Fonte: Registros do artista.



Figura 21: Produção disposta para a disciplina de ateliê de processos gráficos. Fonte: Registros do artista.

6. Testes Borrados





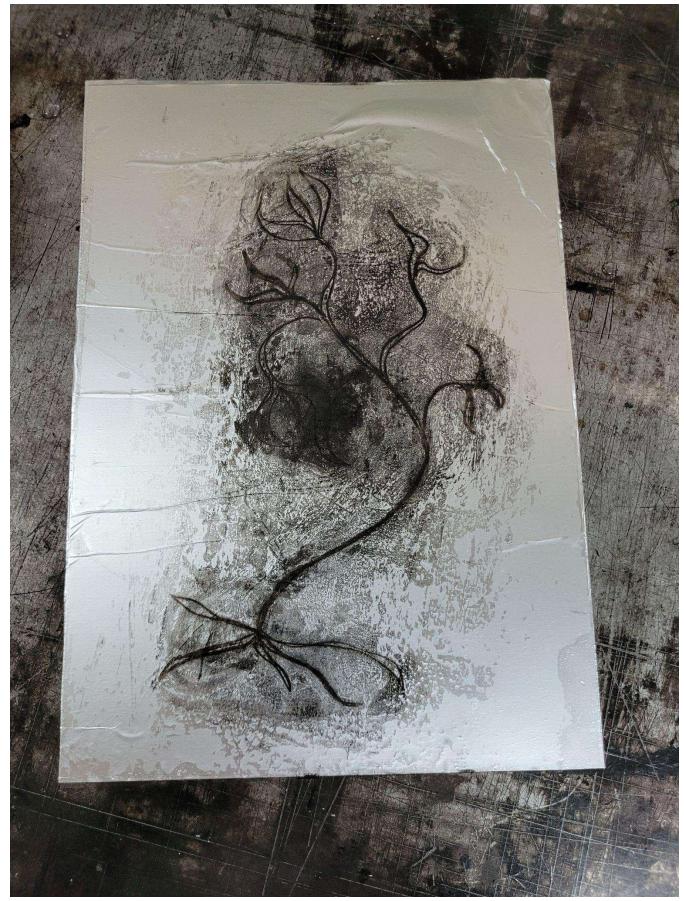


Figura 22: Fotografias de impressões que “falharam”. Fonte: Registros do artista.

7. Curso de Litografia Alternativa

Durante o período de construção deste projeto, quando a pesquisa da técnica já estava mais amadurecida, surgiu a oportunidade de oferecer um curso de extensão, de forma gratuita, para a população geral, com um foco na comunidade de artes da UFU. Inicialmente, essa sugestão da minha orientadora gerou-me insegurança, me questionei se o que eu havia conquistado seria realmente válido para se transformar em um curso. Indubitavelmente foi.

Ainda quando eu estava meramente testando a técnica, estabelecendo uma base e obtendo raros resultados positivos, já haviam colegas e alunos de outros cursos demonstrando interesse pelo que eu estava produzindo. Dar esse curso não só seria uma experiência enriquecedora para mim, como professor e artista, mas também seria uma forma de compartilhar os frutos da minha pesquisa, retornando-à culturalmente para a comunidade. Além disso, serviria para expandir o repertório de outros artistas e interessados, revelando uma possibilidade criativa que muitos ainda desconheciam. Então deixei de lado minhas inseguranças e segui em frente.

O curso foi ofertado durante o período de férias dos alunos de graduação na UFU, com duração de 6 encontros - aos sábados na parte da manhã - nos meses de maio e junho, mas que se estendeu por 7 semanas, devido ao feriado de Corpus Christi no dia 30 de maio. A programação foi feita de tal forma que ele fosse iniciado durante as férias, e tivesse seu encerramento em conjunto com uma exposição no dia 17 de junho, logo na semana de recepção dos calouros.

Entretanto, esse plano não foi tão bem sucedido devido a adesão do corpo docente da Universidade Federal de Uberlândia à greve no dia 20 de maio. Com a notícia surgindo enquanto o curso já estava em andamento, optamos por manter as datas previamente acordadas e seguir com a reserva da sala de exposição. No decorrer do processo, inesperadamente, a proposta deixou de ser somente uma forma de compartilhar com a comunidade os resultados de uma pesquisa semestral, para também ser um ato de ocupação da faculdade em greve.

Foram ofertadas 8 vagas para o curso, selecionados a partir da ordem de inscrição em um formulário que divulgado pelo e-mail institucional, e por meio de outras redes sociais (Figura 23).



CURSO DE FERIAS

com emissão de CERTIFICADO

FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO:

<https://forms.gle/dNZWtqyKc3AmEfkFA>

CONTATO WHATSAPP: 34 99636 5581

LITOGRÁFIA ALTERNATIVA

KITCHEN LITHOGRAPHY

8 VAGAS

LOCAL:

LAIMP – Laboratório de imagens Impressas.

Bloco i, sala 134 – UFU – Santa Mônica

Carga horária: 20 horas

Datas: 04/05, 11/05, 18/05, 25/05, 08/06 e 15/06

aos **Sábados** das **08:30 às 11:30**

A KITCHEN LITHOGRAPHY, ou litografia de cozinha, foi desenvolvida pela artista francesa Émilie Aizier.

Trata-se de uma técnica que se baseia nos princípios da litografia tradicional, mas usa itens encontrados em sua cozinha junto com apenas alguns itens de impressão padrão.

Ministrante: Pedro Carneiro

Graduando em Artes Visuais e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem. Sua pesquisa artística é focada em métodos alternativos de gravura.

É certificado em kitchen lithography pela artista canadense Valerie Syposz.

Coordenação: Prof(a) Priscila Rampin

Valerie Syposz, Inner Self (2021)
Kitchen lithography, 39 x 35cm,
Edition of 4



Pedro Carneiro, matriz em papel alumínio e impressão final.

Figura 23: Flyer de divulgação do curso. Fonte: Registros do artista.

Recebemos um grande número de inscrições ao longo da semana em que o formulário esteve aberto para respostas, selecionamos os 8 primeiros inscritos e separamos o restante dos interessados em uma lista de espera, para caso algum dos selecionados desistisse, podermos repor a vaga. A princípio pode parecer um número baixo de vagas, entretanto, dada a natureza gratuita do curso, eu e minha

orientadora tivemos que arcar com todos os custos, além de também dependermos da estrutura da universidade para ministrar as aulas. A participação e assiduidade dos alunos, no geral, ao longo do curso foi boa, com a exceção de algumas situações imprevisíveis que resultaram em 2 vagas que, mesmo com o sistema da lista de espera, ainda foram desperdiçadas por conta da curta natureza da experiência.

Para transmitir em breves 6 encontros um semestre de pesquisa e produção, foi necessário um plano de ensino pragmático e estruturado, a fim de garantir que toda a carga de informação e experiência fosse repassada de forma eficiente. Essa tarefa acabou por me fazer refletir sobre os momentos em que critiquei a hermeticidade da academia. A ideia não era necessariamente emular a estrutura da disciplina de Processos Gráficos (ABI), entretanto, ao debater o planejamento das aulas com minha orientadora, constatei que para estabelecer uma base sólida de compreensão da técnica seria necessário utilizar alguns de seus principais fundamentos, como a concisão ao longo das etapas de ensino.

Assim, dividimos os encontros de forma que, em um primeiro momento, contextualizamos os objetivos do curso, informando-os da exposição ao encerramento. Em sequência, passamos a construir um repertório teórico a respeito da técnica, de forma que os participantes compreendessem do que se tratava a pesquisa. Na segunda aula fiz uma demonstração da técnica, explicando a função de cada um dos equipamentos, o manuseio dos materiais e alguns protocolos de segurança. A partir dessa demonstração, os cursistas foram liberados para iniciarem seus primeiros testes (Figura 24).



Figura 24: Teste realizado por um dos alunos do curso no segundo dia de oficina. Fonte: Registros do artista.

O terceiro encontro, sob a minha orientação, foi destinado à experimentação individual da técnica e a exploração de suas possibilidades (Figura 25).

Ainda nesses primeiros contatos com a técnica, mesmo com instruções detalhadas e acompanhamento, notei que alguns alunos enfrentaram dificuldades, enquanto outros alcançaram resultados tão rapidamente que até pareciam conhecer a técnica . De novo traço um paralelo com as disciplinas de processos gráficos, onde o desenvolvimento individual dos discentes segue uma dinâmica muito semelhante ao que constatei durante essa oficina





Figura 25: Experimentações realizadas pelos alunos no terceiro encontro. Fonte: Registros do artista.

As últimas três aulas do curso foram destinadas ao desenvolvimento dos trabalhos que seriam expostos no encerramento. Nesse momento, atuei como orientador, oferecendo suporte com dicas pertinentes à técnicas e sugestões de bibliografia e referências para incrementar a produção.

Como já mencionado, houveram alguns problemas com a frequência dos alunos e algumas vagas ociosas que gerou certas dificuldades no desenvolvimento dos trabalhos, mas nada que comprometesse o resultado final. De toda forma, os resultados alcançados foram extremamente enriquecedores para o aprimoramento da técnica, abrangendo desde obras que exploraram a *Kitchen Litho* em sua forma “original” até criações que privilegiaram o hibridismo, por meio de colagens e outras intervenções artísticas.

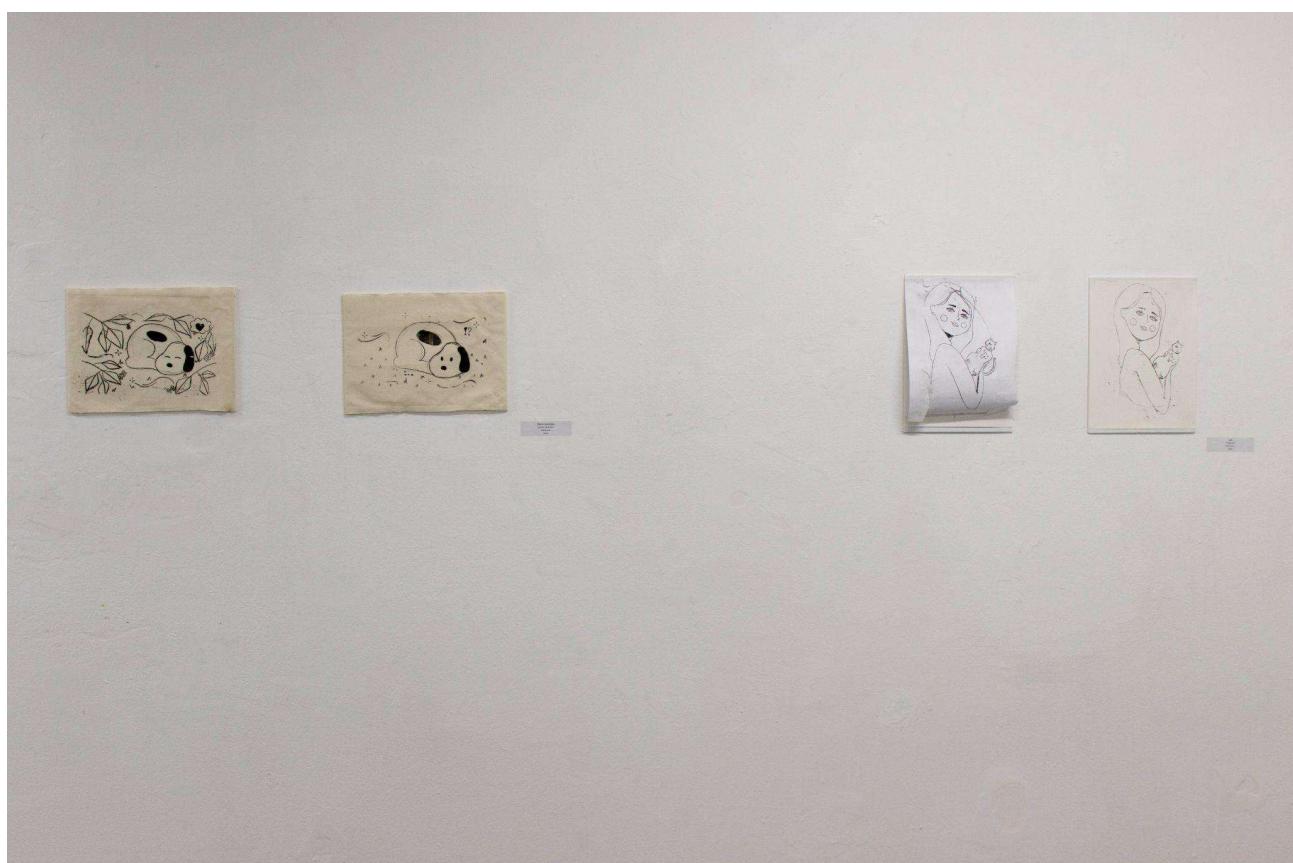
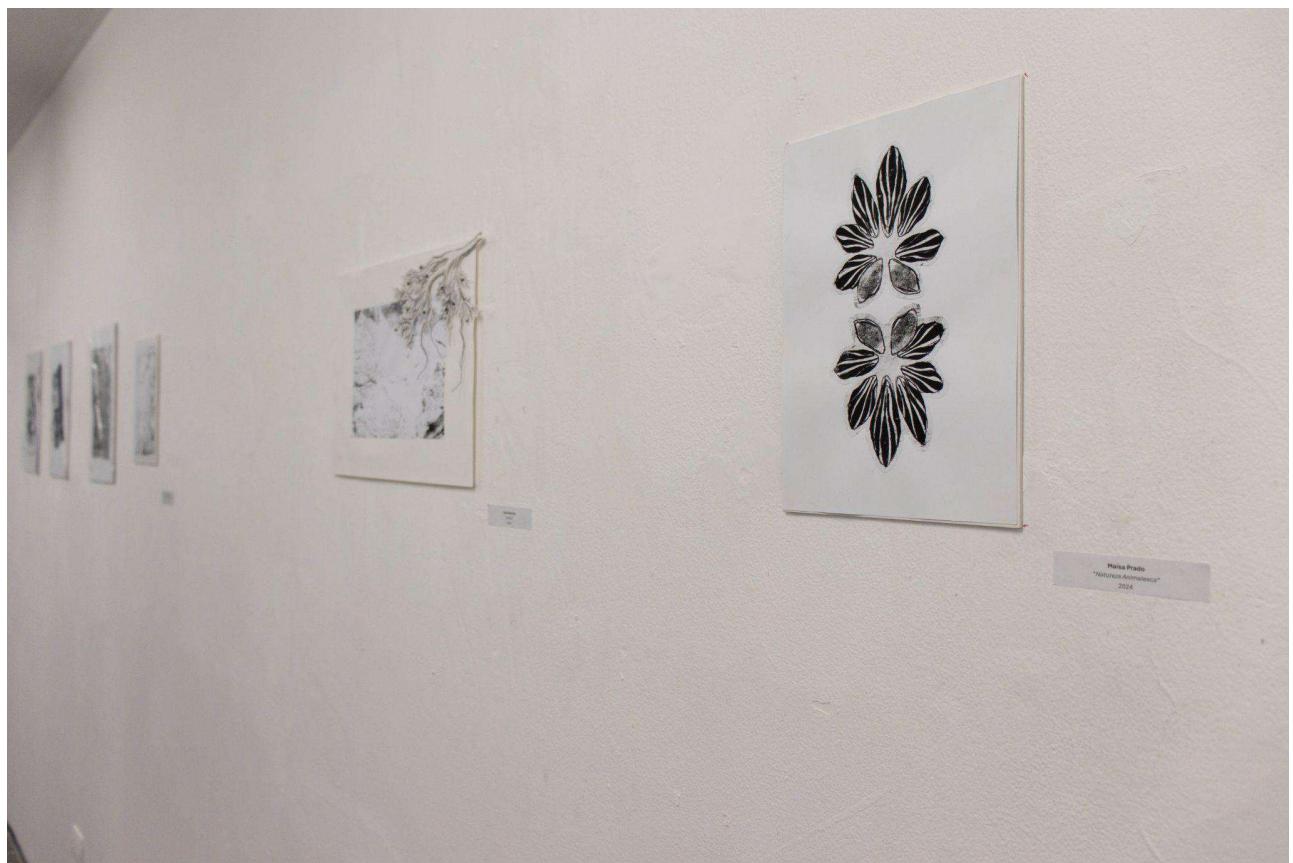
Através de discussões entre os participantes, decidimos os principais detalhes da expografia (Figura 26) e optamos por, dado o curto período de desenvolvimento das produções, dar um enfoque, na exposição, para a parte de experimentação do curso, disponibilizando alguns dos materiais utilizados e as matrizes das impressões expostas.



Figura 26: Recorte da expografia construída para a exposição no aquário. Fonte: Registros do artista.

A exposição por fim contou com um total de 17 obras dos seguintes artistas: Ana Carolina Lino, Luísa Salomão, Uli, Laís, Maria Clara Lima, Maísa Prado, Maria Pertile e Pedro Carneiro.

A abertura ocorreu no dia 17/06, às 19hrs. Na parede, destacava-se o seguinte texto: “A experimentação foi o núcleo dessa jornada, permitindo que cada aluno explorasse suas próprias ideias e impulsos artísticos. As tentativas foram imprescindíveis no sentido que enriqueceram o aprendizado. O erro tornou-se um elemento valioso, agregando profundidade à jornada traçada e à noção de ruptura com as antigas práticas tão pragmáticas. As adaptações feitas pelos participantes revelam a flexibilidade e a criatividade necessárias para romper com os métodos convencionais e abrir espaço para novas formas de expressão. O processo demonstra que a arte gráfica pode ser acessível, diversificada e pessoal. As técnicas e obras resultantes são únicas, mostrando a riqueza e a diversidade que a litografia de cozinha pode oferecer”.





Maria Belchior
"A noite trouxe o caos das almas"
2004



Luisa Salomão
"Outono"
2004





Figura 27: Fotografias da exposição do curso de Litografia Alternativa. Fonte: Luísa Salomão.

Todos os participantes atingiram os objetivos propostos, e também contribuíram para a pesquisa, sugerindo novos materiais e experimentando diferentes suportes para impressão (Carneiro, 2024). Este ambiente de liberdade criativa resultou em obras que refletem tanto a linguagem e poética de cada artista, quanto a coletividade do grupo.

8. Exposição de TCC

Para concluir a pesquisa, realizei uma nova exposição, desta vez individual: Litografia alternativa: Buscas, rupturas e experimentos, que ocorreu no Laboratório Galeria, localizado no bloco 1i do Campus Santa Mônica da UFU, entre os dias 8 a 11 de outubro. Sua divulgação foi feita principalmente através de redes sociais como Instagram e WhatsApp, além de outras plataformas do ambiente institucional da UFU (Figura 28).

Para essa exposição, optamos por focar na minha produção artística, desenvolvida com a técnica da Litografia de cozinha. As produções e a maneira com

que foram dispostos destacaram tanto a autonomia da técnica quanto seu potencial de se integrar a outras linguagens em um processo de hibridismo artístico.

PEDRO CARNEIRO

Orientadora: Priscila Rampin



Figura 28: Flyer de divulgação da exposição de TCC. Fonte: Registros do artista.

Para este fim, selecionei 20 impressões, em diferentes suportes de vários tamanhos, que produzi ao longo da pesquisa. Cada uma delas representando alguma pequena descoberta ou superação que revolucionou minha percepção sobre a técnica - desde os primeiros sucessos, até os mais singelos refinados. Fixei-as nas paredes ocupadas, utilizando prendedores, intercalando-as com os demais trabalhos expostos (Figuras 29 e 30). A essa obra eu dei o nome de “Jornada” (Figura 35).

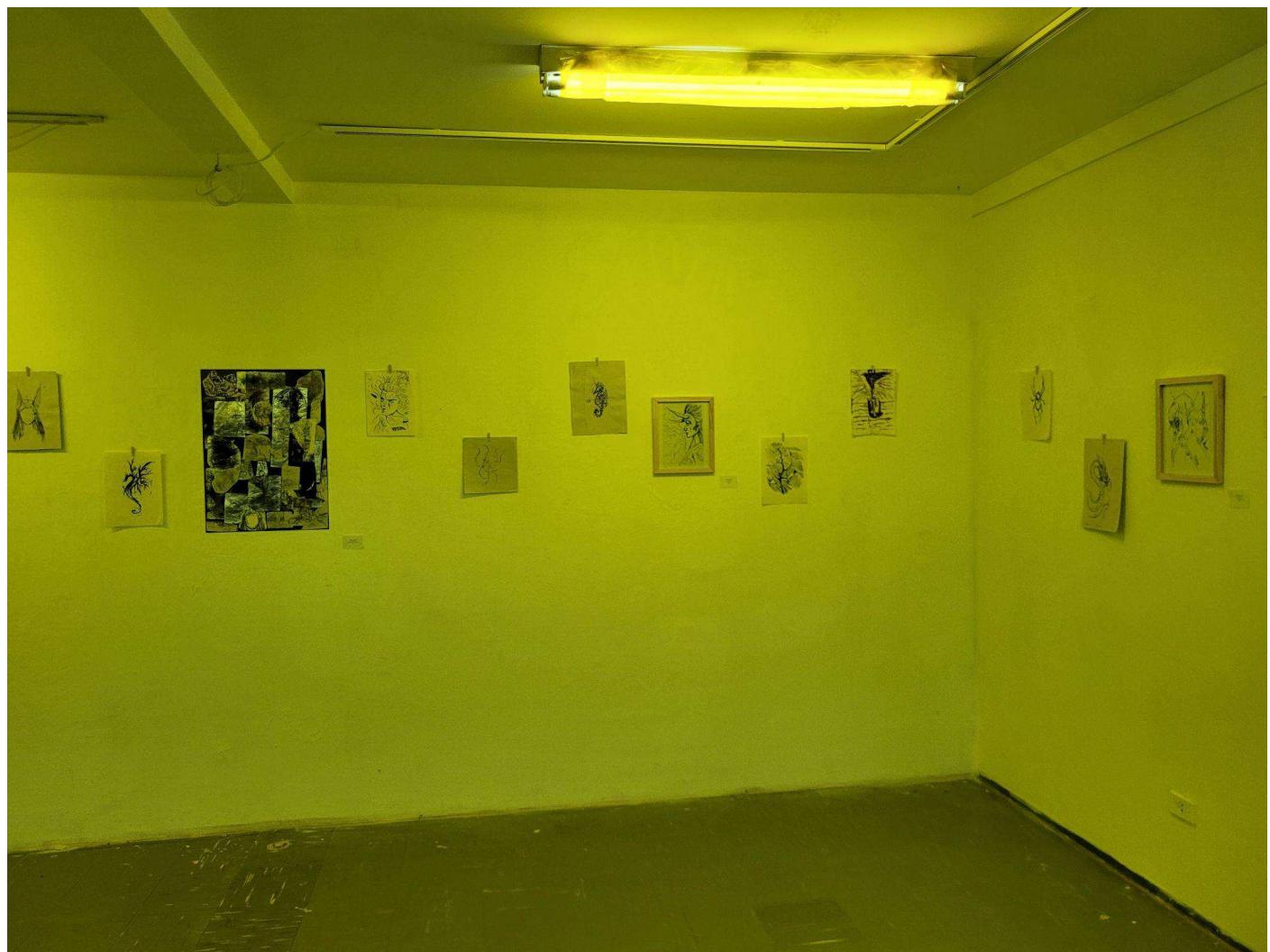


Figura 29: Exposição, lado direito. Fonte: Registros do artista

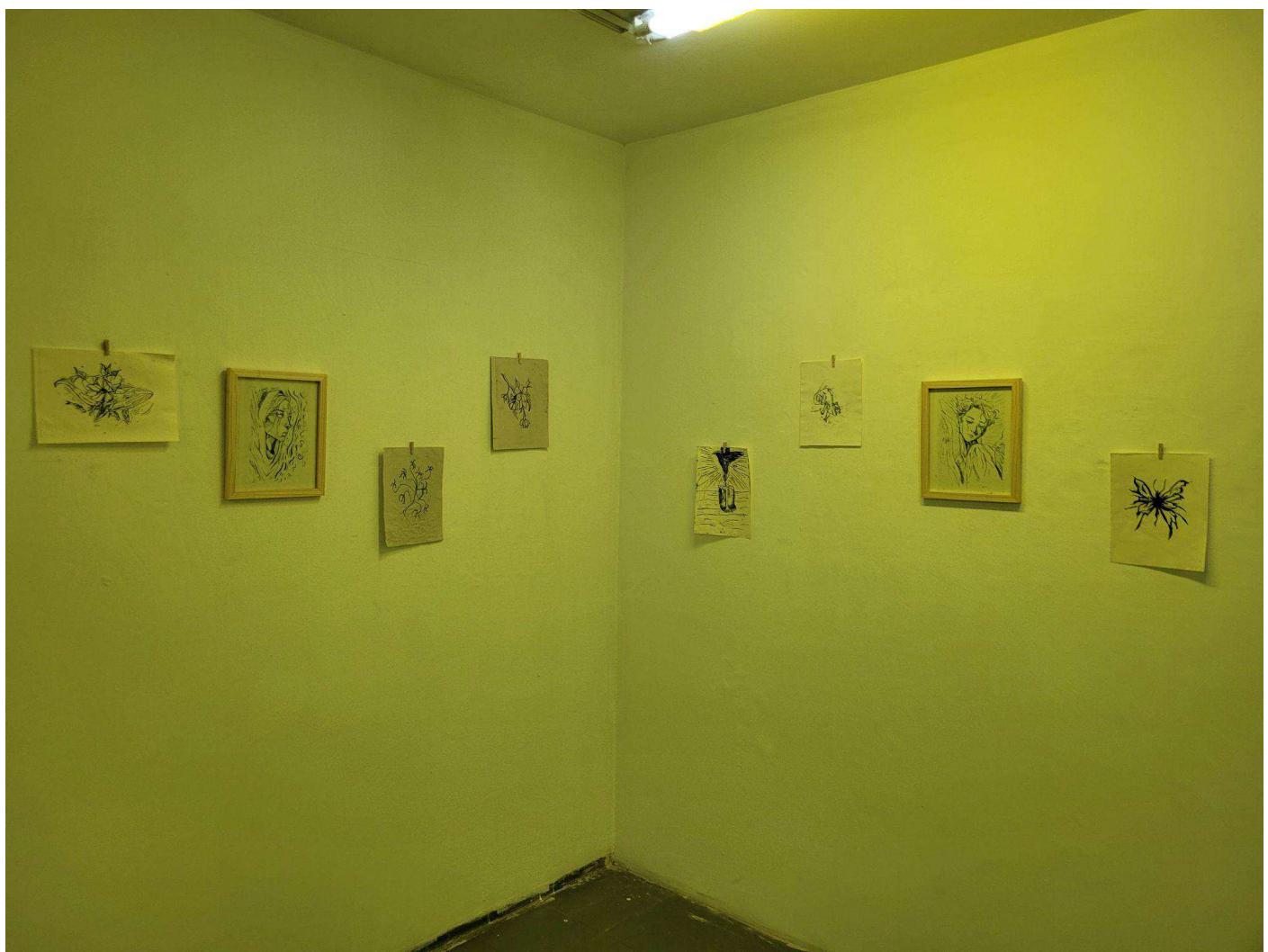


Figura 30: Exposição, lado esquerdo. Fonte: Registros do artista

Para demonstrar o nível de detalhe e qualidade de impressão alcançados em meus estudos da técnica, selecionei quatro impressões no formato 21 x 29,7 cm sobre papel pôlen. Essas obras, realizadas exclusivamente através de Kitchen Litho, foram expostas em molduras de madeira clara, escolhidas para harmonizar com o tom amarelado do papel. Cada uma dessas impressões, todas dividindo a temática do realismo fantástico, receberam um título independente: “Banshee” (Figura 37), “Angel” (Figura 39), “Raven” (Figura 36) e “Oni” (Figura 38).

Devido ao peso das molduras, as obras foram fixadas na parede com pregos, posicionadas com seu ponto central a aproximadamente 1,65 m do chão. Mantive essa altura como referência para todos os elementos expostos, visando proporcionar uma experiência confortável e agradável para os visitantes. Duas delas foram colocadas na parede central da galeria, uma na parede da esquerda e outra na parede da direita.

Ao longo do processo de experimentação, muitas matrizes ficaram sobrecarregadas de tinta, algumas impressões borraram, outras encharcaram, e outras saíram fracas demais. No entanto, embora fossem, de certo modo, “falhas”, não pude deixar de me sentir intrigado pela expressividade que aquelas manchas e borrões carregavam. Afinal, eram marcas e registros irrepetíveis, difíceis de serem alcançados por outras linguagens com a mesma espontaneidade. E há um charme enorme nisso.

Com o raciocínio de Maria do Carmo Veneroso em mente, busquei reafirmar a gravura em uma linguagem autônoma — não mais apenas um meio de reproduzir imagens, mas uma prática aberta à multimidialidade e ao hibridismo poético. Para isso, reuni todo o material produzido ao longo do ano que previamente havia determinado como “falho”, e comecei a recortar pedaços, guiado apenas pela métrica do meu interesse.

Com esses recortes, realizei uma colagem sobre uma folha de papel cartão preto no formato 48 x 68 cm, unindo matriz e impressão em uma obra irreproduzível. No processo, percebi que muitas impressões traziam plantas, animais, figuras humanas, o que me levou a organizá-los de forma que lembrasse uma espécie de árvore. Assim, criei um trabalho híbrido, combinando *Kitchen Litho* e Colagem, que só poderia receber um título: “Expansão” (Figura 40).

Essa produção foi fixada na parede com fita dupla face, o que foi suficiente devido à sua leveza. Optei por deixá-la centralizada na exposição, para que atuasse como ponto de convergência de toda a pesquisa desenvolvida (Figura 31).



Figura 31: Exposição, visão central. Fonte: Registros do artista

Em um dos cantos do laboratório galeria, construí um pequeno varal que se estendia da porta de vidro até a metade da parede da esquerda (Figura 32). Nele, pendurei algumas matrizes dos trabalhos expostos, dentre outras que marcaram o processo. O varal, sem título, tinha como propósito estabelecer uma conexão com a natureza experimental e exploratória deste trabalho de conclusão de curso, além de despertar a curiosidade dos visitantes sobre o funcionamento da técnica.



Figura 32: Exposição, vista do varal. Fonte: Registros do artista

A ideia central por trás da montagem da expografia foi criar uma atmosfera acolhedora que remetesse ao ateliê de um artista — neste caso, uma cozinha, em alusão à Kitchen Litho — com trabalhos presos em prendedores e matrizes “secando” no varal. Para reforçar essa sensação, optei por cobrir as lâmpadas da galeria com papel celofane amarelo, substituindo a luz branca intensa por um tom amarelado mais suave. O resultado superou minhas expectativas, pois o tom harmonizou bem com o papel pólen e com a madeira das molduras.

Por fim, na parede da direita, disponibilizei o texto curatorial para que, assim que os visitantes entrassem, pudessem ter um primeiro contato com o material e se contextualizarem com a proposta da exposição (Figura 33).

PEDRO CARNEIRO

ORIENTADORA: PRISCILA RAMPIN

LITOGRÁFIA ALTERNATIVA

BUSCAS, RUPTURAS E EXPERIMENTOS

Os trabalhos são frutos de uma pesquisa de conclusão de curso dedicada a testar e adaptar os processos de uma técnica alternativa de litografia às necessidades e realidades locais. A "kitchen lithography", como ficou conhecida, foi inicialmente descrita pela artista francesa Émilie Aizier na primeira década dos anos 2000. Nessa técnica, a pedra calcária, matriz tradicional da litografia, é substituída pelo papel alumínio; os ácidos responsáveis por fixar o desenho sobre a matriz são substituídos pelo refrigerante de cola, e o óleo de cozinha é utilizado no lugar dos solventes tradicionais.

As estampas e matrizes desta exposição mostram essa grande jornada exploratória, motivada por uma vontade de ruptura com a gravura tradicional e pela busca de métodos mais experimentais.

Figura 33: texto curatorial da exposição de TCC. Fonte: Registros do artista.

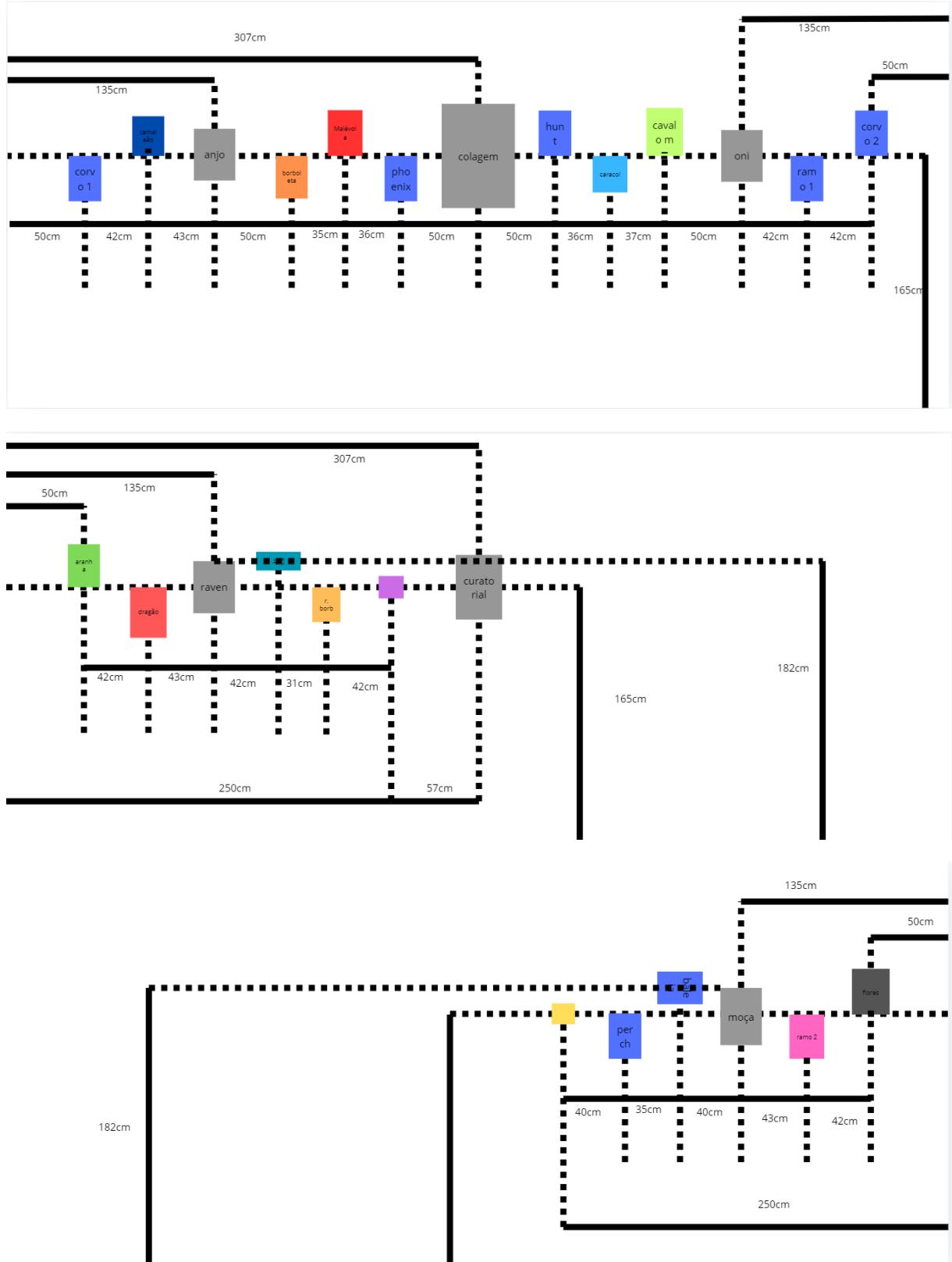


Figura 34: Expografia planejada para a exposição. Fonte: Registros do Artista

A partir da experiência adquirida construindo a expografia da exposição do curso, e auxiliando a de outros colegas, consegui planejar a disposição das obras de forma muito mais eficiente, facilitando significativamente o processo de montagem

(Figura 34). Processo que teria sido extraordinariamente mais difícil sem a intensa ajuda que recebi, tanto da minha orientadora, quanto de amigos muito queridos que me auxiliaram com ideias, no transporte dos trabalhos e no momento de montagem da exposição. Não teria sido possível sem eles.

Essa foi minha primeira experiência individual expondo como artista, o que causou-me uma considerável ansiedade. No entanto, nada disso superou a gratificação ao final. Expor os resultados desse longo processo foi uma experiência imensamente recompensadora. Esse retorno revelou a grande potência que esta pesquisa e esta técnica possui enquanto linguagem e campo de estudo. Ao montar e vivenciar o resultado final, inevitavelmente estabeleço um paralelo com Paulo Herkenhoff, que, ao comentar sobre as Mostras de Gravura no Solar do Barão, em Curitiba, refletiu “que daqui em diante a cidade vai ter de decidir se quer uma mostra de gravura ou uma exposição de artes” (Freitas, 2010 *apud* Herkenhoff, 1999). Nas últimas edições, essas mostras apresentaram trabalhos cada vez mais distantes da Gravura Original, selecionando trabalhos híbridos e multimidiáticos, em que a gravura, segundo Artur Freitas) “[...] deixou de descrever uma série de suportes e procedimentos determinados para se tornar uma autêntica categoria de análise” (Freitas, 2010, p.46).

9. Obras expostas

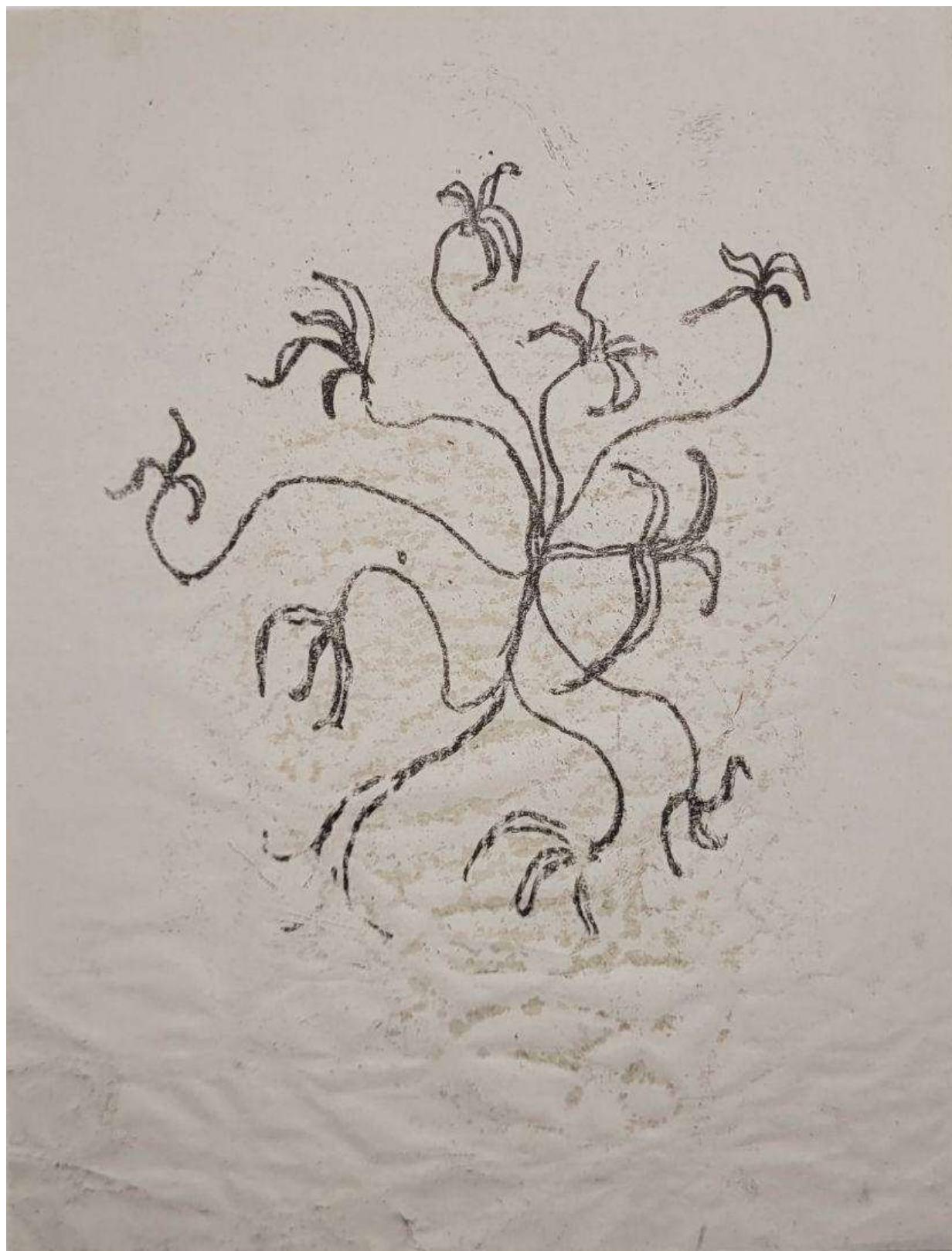


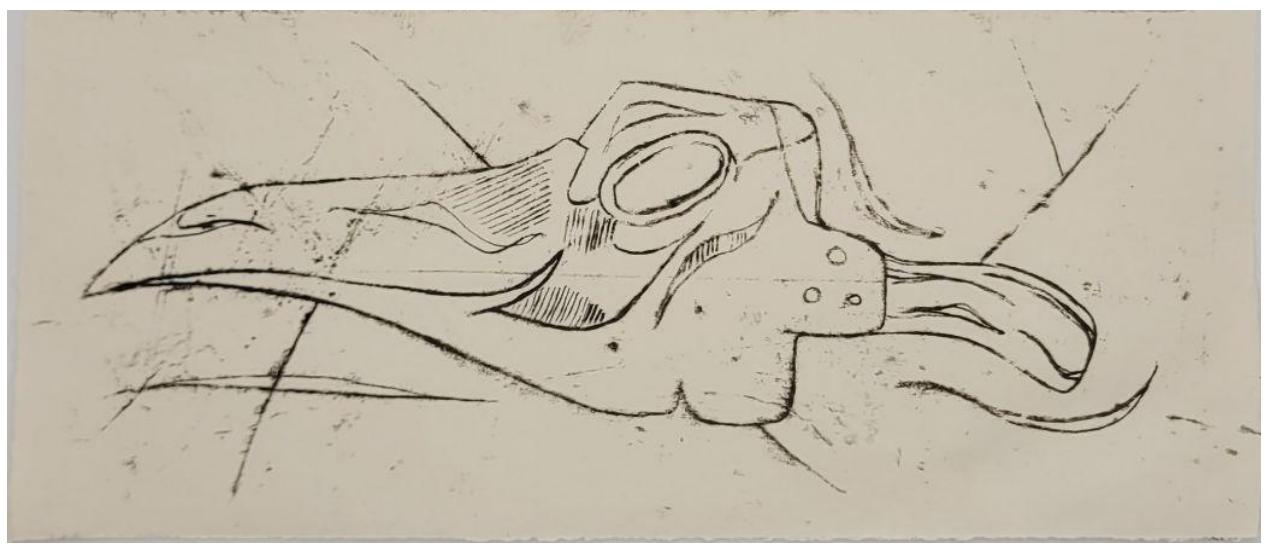




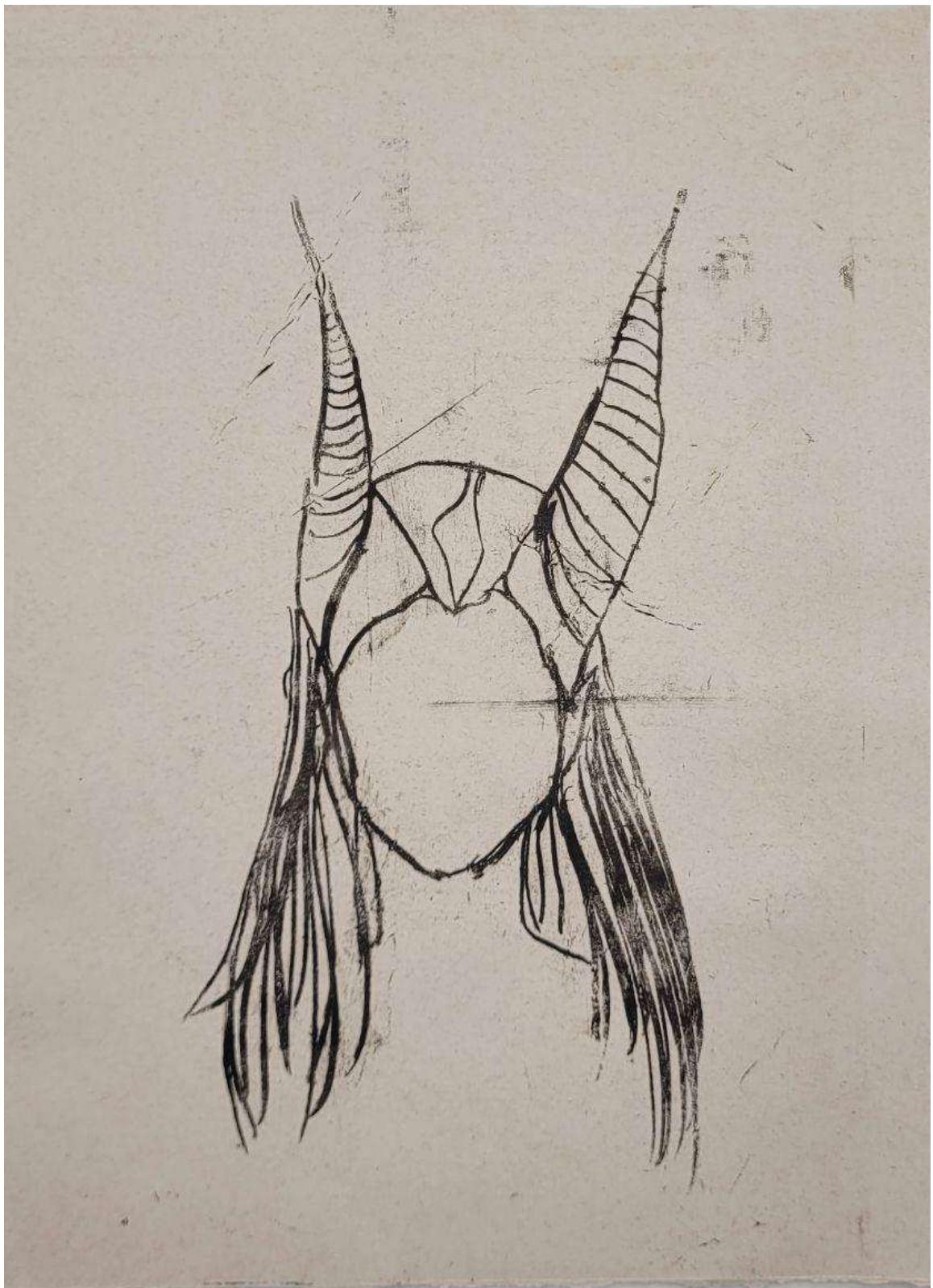








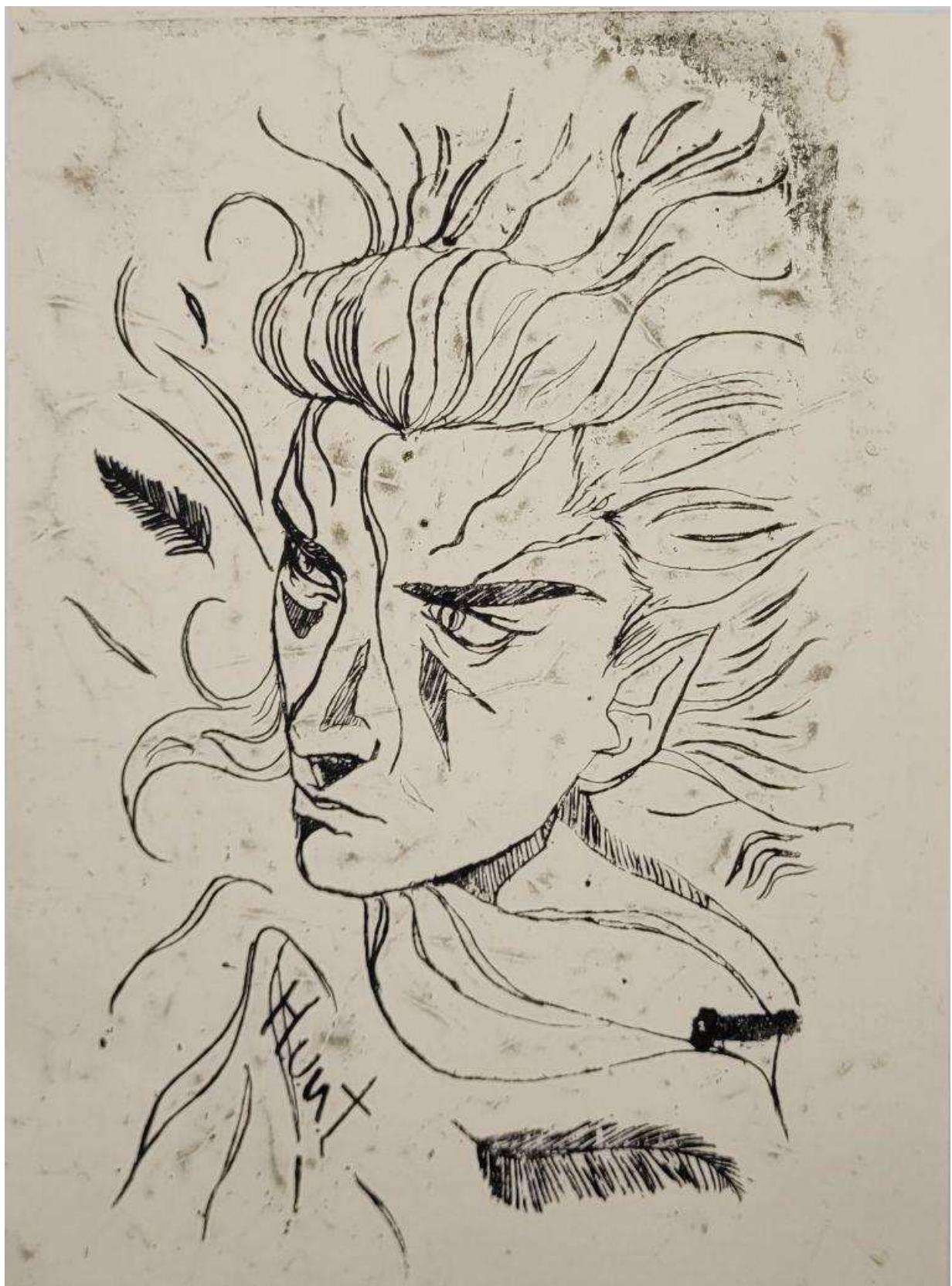


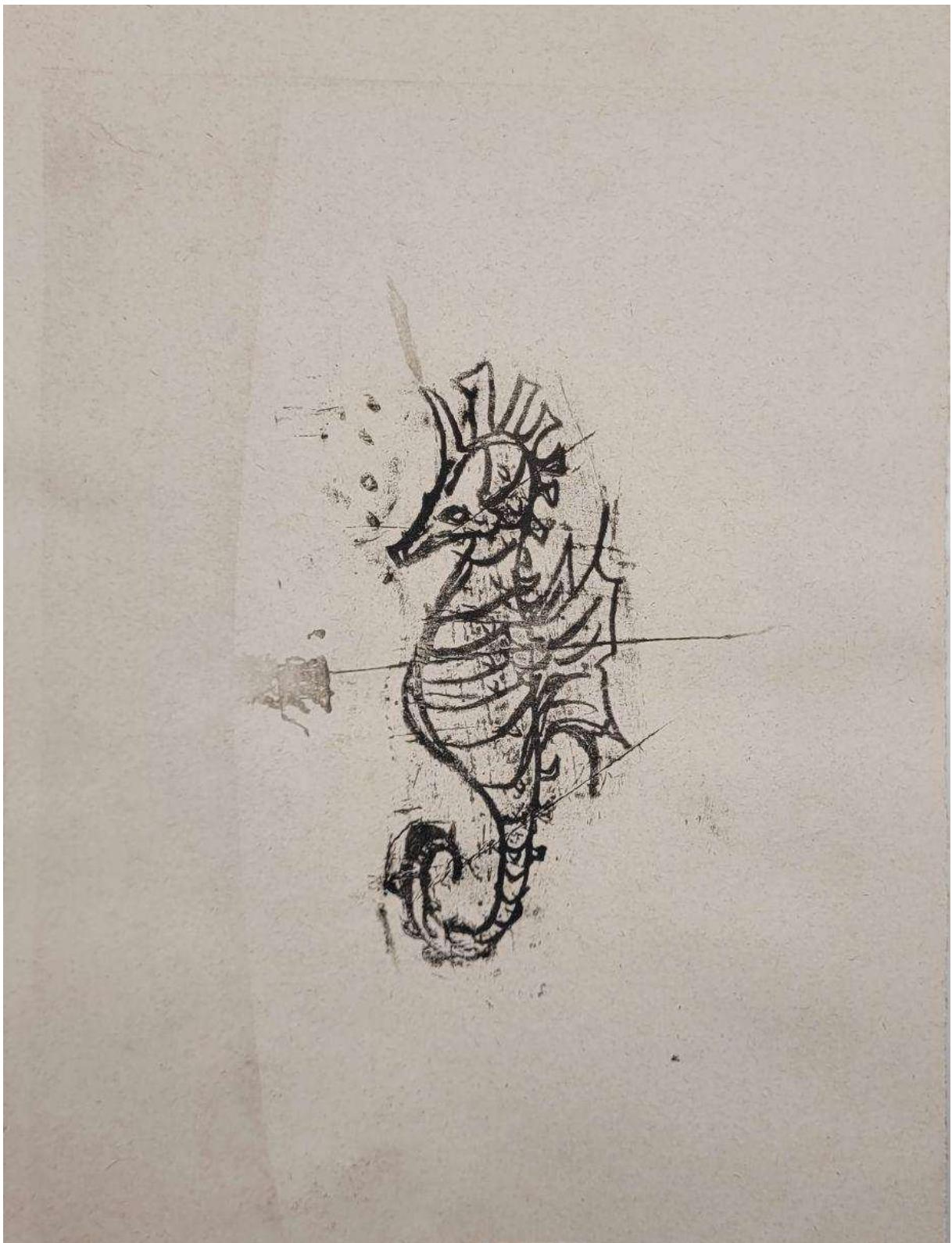


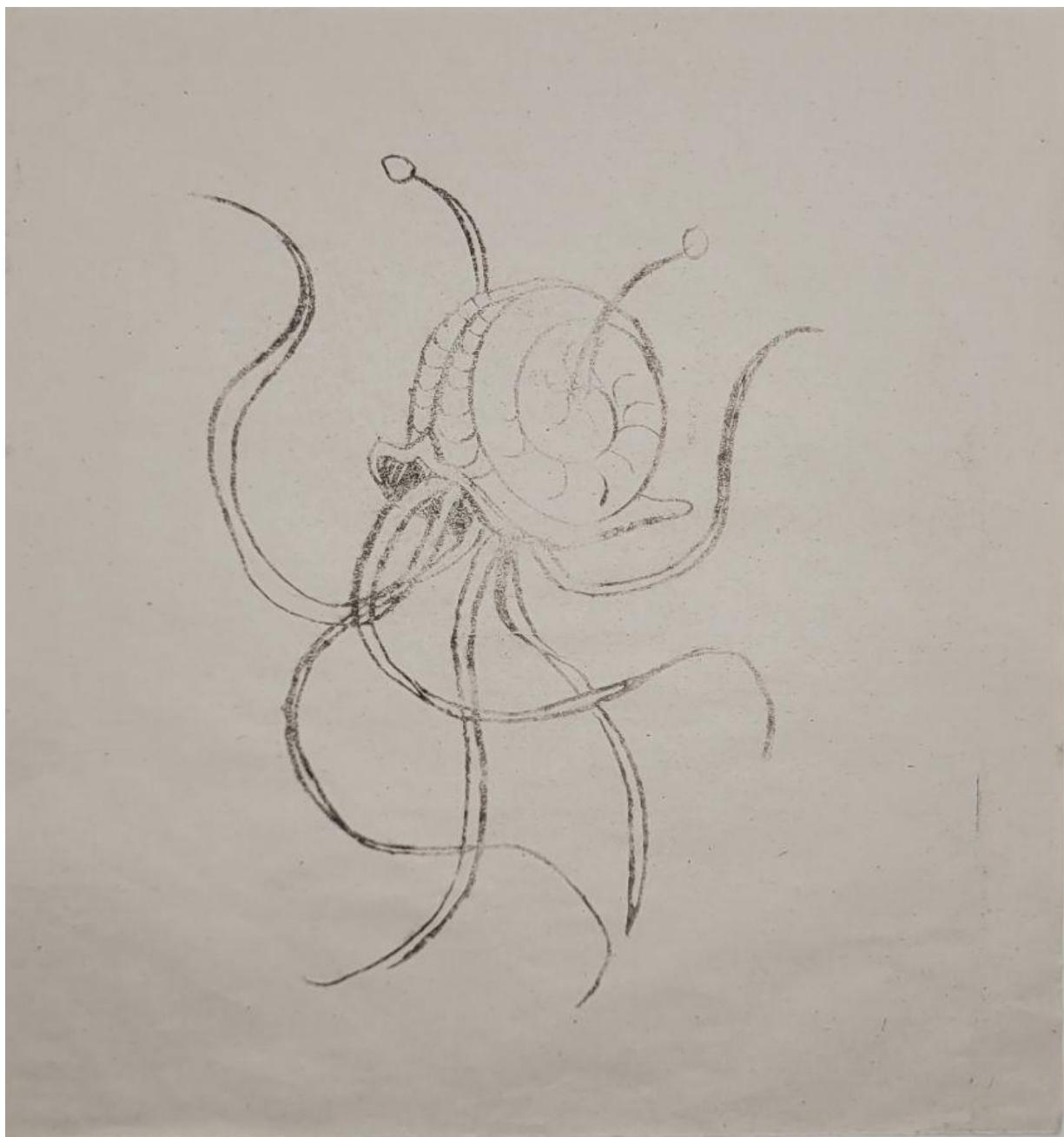




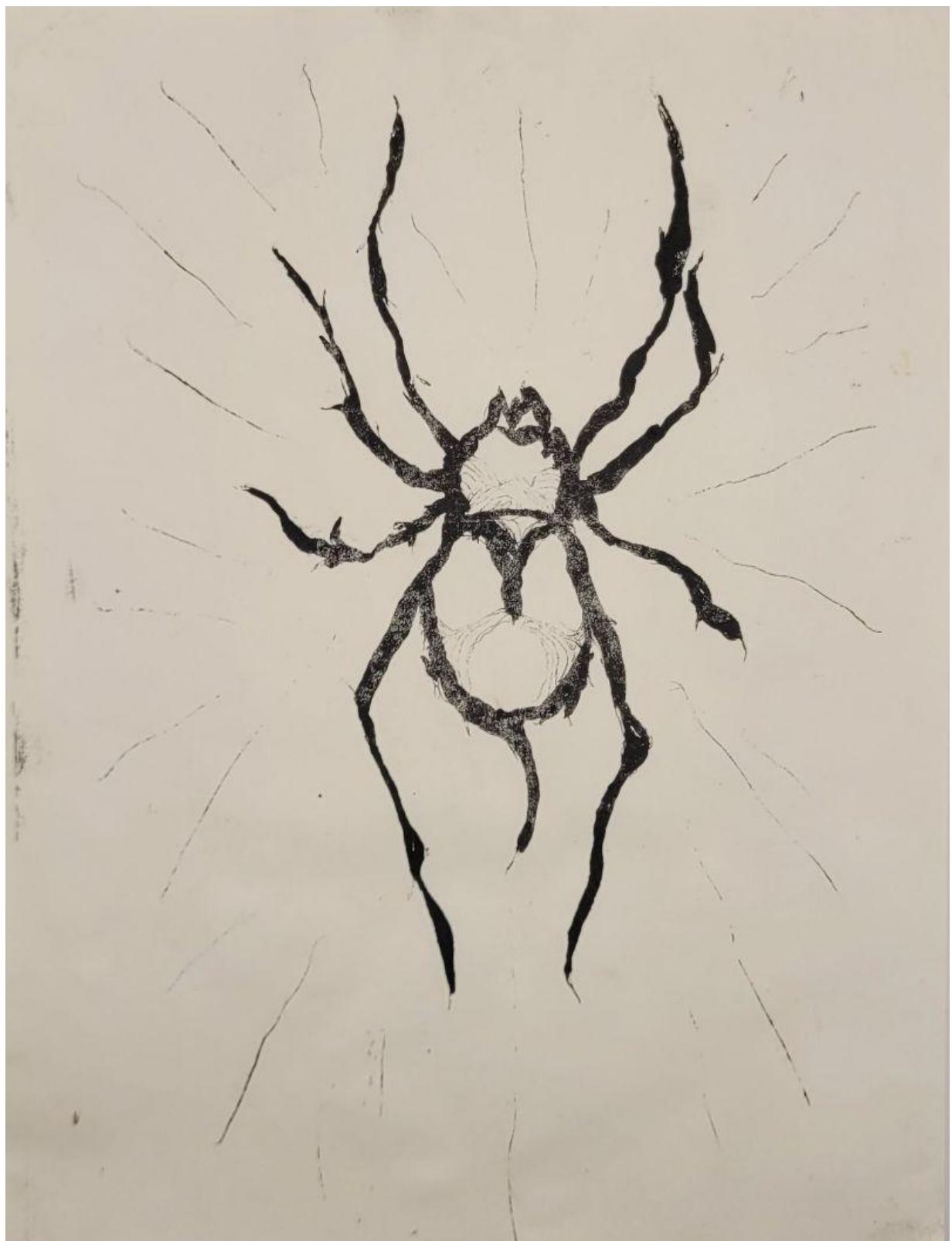












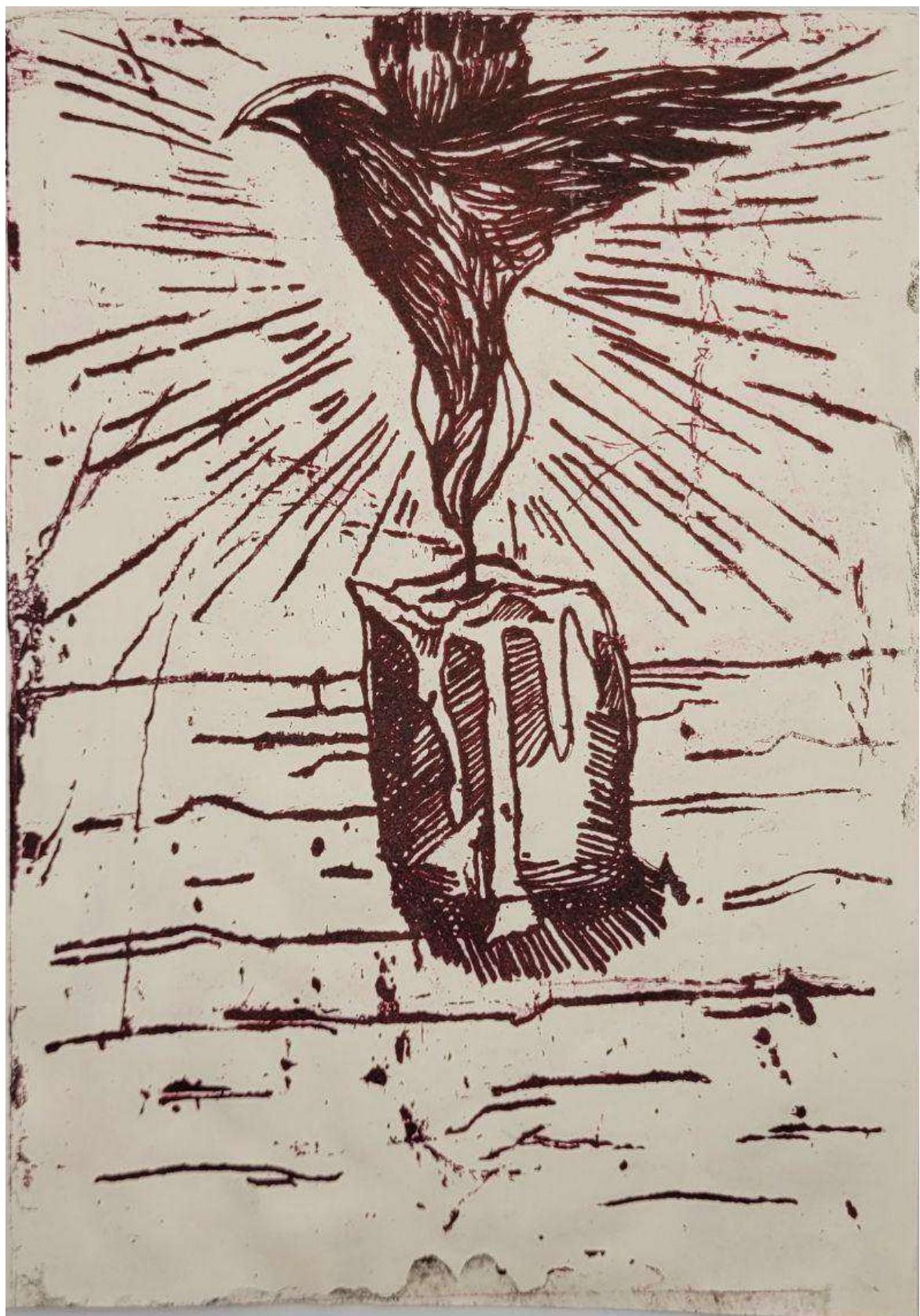


Figura 35: Pedro Carneiro, Jornada - série de 20, *Kitchen Litho* sobre papeis de tamanhos variados, 2024. Fonte: Registros do Artista



Figura 36: Pedro Carneiro, *Raven*, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte:
Registros do Artista



Figura 37: Pedro Carneiro, *Oni*, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista



Figura 38: Pedro Carneiro, *Banshee*, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte: Registros do Artista



Figura 39: Pedro Carneiro, *Angel*, Kitchen Litho sobre papel pôlen, 21 x 29,7 cm, 2024. Fonte:
Registros do Artista



Figura 40: Pedro Carneiro, *Expansão*, Kitchen Litho e colagem sobre papel cartão, 48 x 68 cm, 2024.
Fonte: Registros do Artista



Figura 1. Alguns materiais necessários para a técnica.

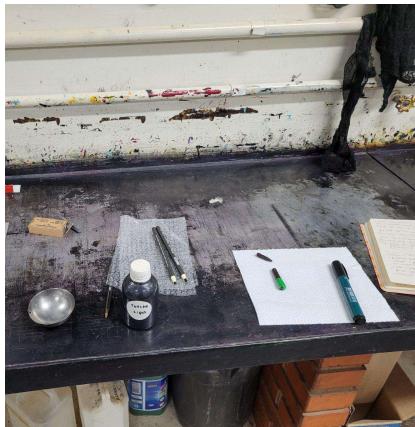


Figura 2. Exemplo de superfície e de materiais para desenho.

10. Manual - *Kitchen Lithography*

Materiais e Equipamentos

1. Papel alumínio (preferencialmente um mais resistente);
2. Refrigerante de Cola (com ácido fosfórico na composição);
3. Goma arábica (a resina em pó, ou aquelas escolares de papelaria, ambas precisam ser diluídas em água);
4. Tinta gráfica a base de óleo (eu testei principalmente com tintas litográficas, mas em teoria todas as tintas a base de óleo funcionam);
5. Colher de pau, baren ou algum outro objeto para impressão manual, ou prensa para impressão mecânica;
6. Colher de pau, baren ou algum outro objeto para impressão manual, ou prensa para impressão mecânica; Pinceis e materiais para desenhar (qualquer material com óleo mineral, cera ou gordura em sua composição serve: lápis dermatográfico, lápis e crayons litográficos, giz pastel oleoso, papel carbono, caneta esferográfica, marcador permanente, tusche. Até a gordura da nossa pele marca o papel alumínio);
7. Papel para impressão (papel sulfite para impressoras funciona bem para testes);
8. Jornal, papel jornal ou listas telefônicas;
9. Papel toalha, estopa e panos velhos;
10. Óleo de cozinha, sabão e água para limpeza (aguarrás e álcool também são ótimas opções);
11. Esponjas de viscose vegetal (preferencialmente da marca Viskovita, necessitando ser hidrata previamente);
12. Rolinho e espátula para manipular a tinta
13. Vasilhas, potes e bandejas
14. Fita crepe grande e régua de metal;

Preparo



Figura 3. Papel alumínio preso na superfície utilizando água.

Escolha uma superfície plana e limpa para colocar o papel alumínio. Essa superfície pode ser uma mesa grande, uma chapa de metal, uma placa de vidro ou uma folha de acetato, tudo depende do que você tiver disponível para trabalhar (Figura 2).

Uma vez escolhida, derrame algumas gotas de água e espalhe com papel toalha ou um pano velho. Desenrole o rolo de papel alumínio até o tamanho desejado e corte com a régua. A água faz com que ele grude na superfície quase como se estivesse sendo colado, mas caso algumas das pontas fiquem soltas, sinta-se à vontade para prender com um pedaço de fita (Figura 3). A partir desse momento não encoste mais no papel alumínio, qualquer contato irá gravar na superfície.

Separar em um pote com tampa uma pequena quantidade de goma arábica (em pó ou aquelas de papelaria, em todos os casos você irá precisar diluir em um pouco de água). Com um pincel embebido dessa mistura, faça uma borda de mais ou menos 2 cm em todas as direções. Uma vez que estejam secas, essas regiões com goma arábica não irão mais registrar nenhum contato de materiais gordurosos, dessa forma você poderá utilizá-las para apoiar suas mãos enquanto desenha. Uma vez que este preparo estiver pronto, você terá em mãos uma matriz de papel alumínio.

Desenho sobre a matriz

Desenhe na superfície desprotegida com o material de desenho desejado (Figura 4). É necessário apenas que ele seja composto de algum óleo mineral, gordura, ou cera. Nos primeiros testes, sugiro utilizar uma variedade de materiais para descobrir quais funcionam melhor, quais não dão certo e quais mais te agradam. Uma vez que o desenho esteja pronto,



Figura 4. Desenho feito na folha de papel alumínio.

cubra o papel alumínio por inteiro com uma camada de goma arábica. Essa etapa serve para selar a marcação na superfície e evitar que quaisquer outros elementos gordurosos acabem registrando posteriormente no desenho.

Preparo da entintagem

Enquanto a goma arábica seca, separe um canto da superfície escolhida para espalhar a tinta gráfica. Com uma espátula, pegue uma pequena quantidade de tinta à base de óleo e a “aqueça” no espaço (espalhe-a, estique-a e junte-a novamente, repita esse processo até ela parecer estar suave e sem pelotas). Concluída essa etapa, pegue um rolinho e o esfregue na tinta para deixá-lo carregado e pronto para o uso.

Processamento da matriz com a acidulação (Figura 5) Com a goma arábica no papel alumínio seca, derrame um pouco do refrigerante de cola e espalhe com o papel toalha sobre toda a superfície, não apenas na região desenhada. É de extrema importância que você não o limpe da matriz. Em sequência, mergulhe a esponja em uma vasilha com água para expandi-la e esfregue-a suavemente no papel alumínio a fim de deixá-la molhada o tempo todo em que estiver trabalhando nele. O objetivo aqui é manter a superfície da matriz úmida, não encharcada, então tome cuidado com a quantidade de água que está manipulando; **Entintagem (Figura 6)**

Enquanto o papel alumínio estiver molhado, utilize o rolinho para carregá-lo de tinta. A matriz absorve a tinta aos poucos. Com o processo feito corretamente, a tinta deverá aderir somente às regiões desenhadas, deixando o restante limpo. Preste atenção para utilizar o rolinho somente com a superfície da matriz úmida, e se for necessário, reaplique a água com a esponja. Essa técnica também serve em alguns casos para retirar alguma tinta que tenha borrado (Figura 8). Vale notar que a entintagem é sensível às condições do clima e previsão do



Figura 5. Exemplo de corrosão em uma matriz de papel alumínio presa em uma folha de acetato.



Figura 6. Matriz de papel alumínio já entintada.



Figura 7. Impressão realizada com certo sucesso.

tempo do local em que está trabalhando. Em locais quentes e secos a água pode secar em instantes, enquanto em locais frios e úmidos ela secará consideravelmente mais devagar. Com o papel alumínio entintado, aguarde alguns minutos para que a água termine completamente de secar (a água secará muito antes da tinta).

Impressão (figura 7)

Coloque o papel desejado sobre a matriz para imprimir, cubra com um segundo papel, esse pode ser um mais fino como uma folha de jornal. Ele servirá para impedir que o papel de impressão rasgue. Após preparar o espaço, fricione com uma colher de pau, um baren ou algum outro objeto para aplicar pressão sobre o papel e a matriz, faça movimentos circulares, tente trabalhar de forma uniforme em toda extensão da folha. Verifique de tempos em tempos a impressão para garantir que está tudo certo e que a tinta está saindo corretamente. Após um certo esforço, você terá realizado sua primeira *Kitchen Litho!* Para realizar uma edição (tirar próximas impressões), basta repetir o processo do refrigerante, umidificar o papel alumínio e entintar novamente.

Limpeza

Primeiro retire o excesso de tinta da superfície utilizada, do rolinho e da espátula com um pedaço de jornal ou folhas de lista telefônica. Por fim, pegue um pouco de óleo de cozinha ou aguarrás para finalizar a limpeza esfregando com estopa ou panos velhos. Caso o óleo tenha sido utilizado, será necessário usar sabão e água para retirá-lo completamente.

Dicas e Solução de Problemas

- 
1. Não é incomum o papel alumínio apresentar amassados ou riscos, isso é natural dada a maneira com que ele é armazenado e distribuído. As marcas resultantes fazem parte da natureza da técnica, devendo então, na medida do possível, serem incorporadas na imagem;
 2. É possível que o papel alumínio por um motivo ou por outro já venha marcado em algum local da superfície, de forma que saia tinta nessa região independente do que façamos;
 3. Tipicamente quando a tinta borra (Figura 8), sai fora do lugar na hora de entintar, é um problema com a quantidade de refrigerante de cola na matriz. Nesse caso vale tentar colocar mais refrigerante na próxima tentativa.
 4. Caso o papel saia muito molhado após a impressão, a causa costuma ser um excesso de água ou refrigerante embaixo do papel alumínio, entre ele e a superfície em que ele foi preso. Nessa situação, convém tomar mais cuidado na próxima tentativa, e esperar alguns minutos a mais antes da próxima impressão.
 5. Essa técnica é sobretudo sobre tentativa, adaptação e superação. Caso a primeira tentativa não tenha dado certo, tente novamente, releia este manual e tente adaptar seu processo de forma que você descubra o que está causando os problemas e como você pode solucioná-los.

Bom trabalho!

11. Conclusão

Esta trajetória pela expansão da gravura me conduziu a uma compreensão mais complexa e dinâmica do que é o fazer artístico em processos gráficos. Ao longo da pesquisa, comprehendi que a gravura, enraizada em seu papel histórico de reproduzibilidade, guarda um potencial apenas explorado quando liberta de suas definições mais rígidas. A disciplina de ateliê em processos gráficos, que inicialmente me levou a questionar o que constitui uma gravura original⁸, possibilitou um avanço pessoal fundamental: reconhecer a gravura como linguagem, não apenas como técnica. Essa transformação foi impulsionada pelo conceito de expansão de Rosalind Krauss e Maria do Carmo Veneroso, tanto na prática quanto na teoria, aproximando-me de um campo ampliado em que técnicas alternativas — como a Kitchen Litho — se tornam válidas, expressivas e únicas.

Parti para uma investigação da litografia de cozinha, explorando as possibilidades desta vertente alternativa através de trocas com artistas como Émilie Aizier, a criadora da técnica e Valerie Syposz, uma ávida praticante. Tais trocas possibilitaram que eu desenvolvesse um domínio técnico que instigou a oferta de um curso que contribuiu para minha percepção da *Kitchen Lithography* como uma técnica acessível, potente e pessoal. Todas essas experimentações resultaram também na criação de um manual, disponível neste trabalho, um dos primeiros documentos em português sobre a produção de litografia de cozinha.

A culminação na exposição trouxe uma síntese prática desse percurso. Ao unir técnicas alternativas, matriz e impressões em colagens, procurei evidenciar que a gravura pode habitar espaços onde o processo é tão valorizado quanto o resultado final. Inspirado por autores como Arthur Danto e Rosalind Krauss, percebo que a arte está num momento "pós-histórico", em que, para Danto, os antigos movimentos artísticos cedem espaço para a contemporaneidade. Seguindo uma lógica paralela, as categorias tradicionais de gravura cedem espaço para o hibridismo e a autenticidade da expressão num infinito processo de recombinação, que eu comprehendo como sendo constituinte do campo ampliado da gravura. Isso, para mim, não significa a negação de técnicas originais, mas a expansão de um campo no qual elas coexistem com alternativas que desafiam a ideia de multiplicidade e tradicionalidade.

⁸ Aqui me refiro à reflexão proposta sobre uma “gravura original” no capítulo 5 - Gravura no Campo Ampliado

Concluir essa pesquisa e expor as produções me fez perceber como a gravura se afirma como espaço criativo em constante renovação. Analisando os resultados obtidos, observando as unicidades possíveis, pude encontrar novas formas de aproveitar estas relações. Tal como a "expansão" que realizei com meus trabalhos, vejo a gravura como um campo em aberto, que acolhe o experimental sem perder de vista a base histórica que a constituiu. "A obra em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições." (Rey, 2012, p.87), assim como sugerido por Sandra Rey, ao final do processo, comprehendi que meu esgotamento com os processos gráficos não era uma barreira, mas um convite para redescobrir na gravura um caminho expressivo que pode ser simultaneamente técnico, poético e inovador.

Referências

GROSSO, Antonio. **O início da litografia no Brasil.** Cultura Visual, [S. I.], v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/53495>. Acesso em: 10 out. 2024.

As 12 visitas de Steinmann. **Brasiliana Iconográfica**, 2017. Artigos. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20222/as-12-vistas-de-steinmann>>. Acesso em: 22 Out. 2024.

BLAUTH, L.; MACHADO, F. C. M.; BECKER, A. Paisagens: mediações alternativas no campo ampliado da litografia. **Pós-Limiar**, v. 4, e214968, 2021. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v3e2021a4968>.

Discussion with Émilie Aizier - Émilie Aizier and the Kitchen Lithography. **Joop Stoop for printmakers**, Paris, 2021. Disponível em: <<https://www.joopstoop.com/en/blog/discussion-with-emilion-emilie-aizier-and-the-kitchen-lithography-n64>>. Acesso em: 22 de Outubro de 2024.

DANTO, Arthur C. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DANTO, Arthur C. The end of art. In: DANTO, Arthur C. **The philosophical disenfranchisement of art**. New York: Columbia University Press, 1986.

DEVON, Marjorie; LAGATTUTA, Bill; HAMON, Rodney. **Tamarind techniques for fine art lithography**. New York: Tamarind Institute University of New Mexico, 2009.

DUARTE, Rodrigo. Arthur Danto e a arte após o fim da arte. In: **Arte e Ruptura**, Sesc, Rio de Janeiro, out. 2013. Disponível em: <https://ocupearte.com.br/wp-content/uploads/2020/03/Arte-e-Ruptura.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2024.

FREITAS, A. Gravura expandida: as Mostras da Gravura dos anos 1990. In: **Visualidades**, Goiânia, v. 8, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18274>. Acesso em: 8 nov. 2024.

HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. p. 23-25.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128 - 137, 2008. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/.../ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 2 Jul. 2024.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)**, [S. I.], v. 7, n. 13, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27713. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713>. Acesso em: 10 abr. 2024.

VAN GROL, Ana Paula Schoninger; BLAUTH, Lurdi. Gravura: procedimentos alternativos em litografia contemporânea. **Revista da FUNDARTE**, [S. I.], n. 32, p.

P.36 - P.51, 2016. Disponível em:
<https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/424>. Acesso em: 18 abr. 2024.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Gravura e Fotografia - Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: Anais do **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (2007)**. Florianópolis, p.1508-1518, Set. 2007.

VENEROSO, M. do C. de F. O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)**, [S. I.], v. 19, n. 32, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/43755>. Acesso em: 2 jul. 2024