

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

VANIA MARIA DA SILVA ANDRADE

TEMPO VEGETAL

CURITIBA

2026

VANIA MARIA DA SILVA ANDRADE

TEMPO VEGETAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Renato Torres

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Andrade, Vania Maria da Silva
Tempo vegetal / Vania Maria da Silva Andrade. --
Curitiba-PR, 2026.
115 f. : il.

Orientador: Renato Torres.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual
do Paraná, 2026.

1. Tempo. 2. Gravura. 3. Coleta vegetal. 4.
Vegetal. 5. Arte Contemporânea. I - Torres, Renato
(orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Vania Maria da Silva Andrade

Tempo vegetal

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 23 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Torres

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Bernadette Maria Panek

Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero

Membro Externo | UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

RESUMO

A presente dissertação investiga o processo criativo em Artes Visuais, a partir de reflexões sobre o tempo cronológico, considerando ações como a observação, a coleta e a impressão de elementos vegetais. A pesquisa articula reflexão teórica e prática artística, tendo a gravura contemporânea como campo de experimentação em diálogo com a natureza. No ateliê, foram exploradas técnicas de gravura em metal, monotipia e cerâmica gravada, relacionando acaso, materialidade e a ação do tempo nos processos técnicos. A prática se relaciona ao referencial teórico, fundamentando-se em discussões sobre arte, natureza e técnica, tendo como principais referências artísticas os artistas Carlos Vergara e Luiz Zerbini. Gastón Bachelard e Georges Didi-Huberman são abordados numa visão filosófica sobre a gravura. Cecília Almeida Salles contribui para pensar sobre os processos de criação e a discussão sobre tempo, dialogando com os escritos de Yu-Fu Tuan. Sandra Rey, ao tratar da metodologia de pesquisa, estabelece conexões entre teoria e prática, além de sugerir referenciais interdisciplinares. Nesse sentido, Ailton Krenak e Peter Wohlleben contribuíram com abordagens variadas sobre a natureza vegetal. Decorrente de articulações complexas, a pesquisa evidencia como o tempo atua tanto na transformação dos elementos naturais quanto na ação da artista, influenciando escolhas técnicas, resultados gráficos e desdobramentos poéticos. A partir do desenvolvimento desta investigação, a produção artística ampliou-se, deslocando a gravura de seus suportes tradicionais, propondo novas formas de expressão, tais como objetos tridimensionais. Conclui-se que o diálogo entre tempo, elementos vegetais e gravura possibilita uma prática artística mais atenta aos processos, à impermanência e às marcas deixadas pela natureza, contribuindo para reflexões contemporâneas sobre arte e materialidade.

Palavras-chave: tempo; gravura; coleta vegetal; vegetal; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation investigates the creative process in Visual Arts through reflections on chronological time, considering actions such as observation, collection, and the imprinting of vegetal elements. The research articulates theoretical reflection and artistic practice, taking contemporary printmaking as a field of experimentation in dialogue with nature. In the studio, techniques such as metal engraving, monotype, and engraved ceramics were explored, relating chance, materiality, and the action of time within technical processes. The practice is connected to theoretical research grounded in discussions on art, nature, and technique, with Carlos Vergara and Luiz Zerbini as primary artistic references. Gastón Bachelard and Georges Didi-Huberman are approached from a philosophical perspective on printmaking. Cecília Almeida Salles contributes to reflections on creative processes and the discussion of time, in dialogue with the writings of Yu-Fu Tuan. Sandra Rey, when addressing research methodology, establishes connections between theory and practice, as well as suggesting interdisciplinary references. In this sense, Ailton Krenak and Peter Wohlleben contributed with diverse approaches to vegetal nature. Arising from complex articulations, the research highlights how time acts both in the transformation of natural elements and in the artist's actions, influencing technical choices, graphic results, and poetic unfoldings. From the development of this investigation, artistic production expanded by displacing printmaking from its traditional supports, proposing new forms of expression such as three-dimensional objects. It is concluded that the dialogue between time, vegetal elements, and printmaking enables an artistic practice that is more attentive to processes, impermanence, and the marks left by nature, contributing to contemporary reflections on art and materiality.

Keywords: time; printmaking; plant collection; plant; Contemporary Art.

Gratidão

À natureza vegetal, pela vida que nos proporciona.

Aos meus queridos Fábio e Laura, por estarmos juntos desde sempre: observando, coletando, transportando, fotografando e filmando a natureza e a vida, além de colaborarem com as impressões e exposições.

À minha família, por tudo e pelo incentivo constante; especialmente à minha irmã Nivea, pelas dicas e correções desde o pré-projeto.

A todos que, ao observarem a natureza, lembram-se do meu trabalho e me presenteiam com suas coletas.

Aos amigos, sempre prontos a estimular e colaborar com sua presença, opiniões e carinho.

Aos primos Jorge e Ana, cujo sítio proporcionou tantas vivências e coletas espetaculares de elementos naturais.

Ao meu orientador Professor Doutor Renato Torres, sempre generoso no ato de ensinar, me apresentou a magia da gravura e abriu os meus caminhos.

Às Professoras Doutoras Bernadette Panek e Sandra Correa Fávero, pelas contribuições e pelo olhar sensível que permitiu o crescimento desta produção.

À Adriana Sydor e à Natalia Lucena, pelo cuidado e carinho comigo e com esta pesquisa.

Aos colegas e professores da primeira turma do Mestrado em Artes Visuais da UNESPAR, que contribuíram com reflexões para minha produção artística; especialmente às amigas “Cajazeiras” (Rita, Stely e Edenise) com quem dividi as emoções desta pesquisa e tantas outras.

A todos, meu profundo agradecimento e carinho.

Lista das imagens (autoria e acervo da autora)

<i>Folhagens de Campos do Jordão</i> . 2025. Fotografia.....	15	Chifre-de-veado sobre placa de cobre com verniz. 2022. Fotografia. 15 x 20 cm.....	38
<i>Chifre-de-veado</i> / Pirabeiraba. 2022. Fotografia.....	16	Folhas secas de chifre-de-veado sobre placa de cobre com verniz. 2022. Fotografia. 15 x 20 cm.....	39
<i>Chifre-de-veado</i> (detalhes). 2025. Fotografia.....	17	Gravação em placa de cobre com verniz. 2022. Fotografia. 15 x 20 cm.....	40
<i>Chifre-de-veado</i> (detalhe das rendas). 2022. Fotografia.....	18	<i>Ramos</i> . 2007. Gravura em verniz mole s/ papel. 21 x 29 cm....	41
<i>Sem título</i> . 2024. Monotipia e gofragem s/ papel. 15 x 20 cm...20		<i>Afluentes</i> . 2007. Gravura em verniz mole s/ papel. 21 x 29 cm.42	
<i>Marcas de lagarta</i> / Ribeira. 2025. Fotografia.....	24	<i>Palmeiras secas</i> . 2023. Gravura em metal s/ papel (verniz mole). 21 x 29 cm.....	43
<i>Miolo do papiro</i> / Floripa. 2025. Fotografia.....	25	<i>Sem título</i> . 2022. Gravura em verniz mole s/ papel. 21 x 29,7 cm.....	47
<i>Rendas do chifre-de-veado</i> . 2022. Fotografia.....	26	Ensaio Visual <i>Platycerium bifurcatum</i> . 2022. Gravura em metal (verniz transparente). 21 x 29 cm.....	48 a 52
<i>Folhas rendadas do chifre</i> . 2025. Fotografia.....	27	Retirada do tecido após impressão. 2023. Fotografia.....	53
<i>Folha seca no esqueleto</i> . 2025. Fotografia.....	31	Impressões da folha de palmeira. 2023. Fotografia.	54
<i>Cedro</i> . 2025. Fotografia.....	32	Folha de palmeira impressa na obra <i>Palmeira azul de Foz</i>	55
A - <i>Caule</i> . 2007. Gofragem s/ papel. 21 x 29,7 cm.....	33	<i>Palmeira azul de Foz</i> . 2024. Impressão vegetal sobre tecido. 2 m x 2 m	56
B - <i>Casca</i> . 2007. Gofragem s/ papel. 21 x 29,7 cm.....	33	<i>Três ramos de papiros</i> (impressos na obra <i>Papiros</i>). 2025. Fotografia.....	57 e 58
A - <i>Palmeira seca</i> . 2024. Gofragem s/ papel branco. 21 x 42 cm.....	34	<i>Papiros</i> . 2024. Monotipia em tecido. 3 m x 3,20 m.....	59
B - <i>Palmeira seca</i> . 2024. Gofragem s/ papel dourado. 21 x 42 cm.....	34	<i>Jardim de papiros/ Floripa</i> . 2025. Fotografia.....	60
<i>Copo de leite</i> . 2025. Gofragem. 10 x 10 cm.....	35		
<i>Folha com dobras e vazios em ocre</i> . 2025. Monotipia sobre papel. 21 x 29,7cm.	36		
<i>Mato pela raiz</i> . 2024. Monotipia s/ papel. 18 x 18 cm.....	37		

<i>Palmeiras</i> . 2024. Monotipia em tecido. 3,20 x 3 m.....	61	<i>Orquídeas</i> . 2025. Estêncil na cerâmica. 19,5 cm (diâm.)	87
Idem, detalhe da vista da direita.....	64	Copos de leite. 2025. Linóleo na cerâmica. 18 x 12 cm.....	88
<i>Vegetais sobrepostos</i> . 2025. Monotipia e gofragem s/ papel. 42 x 29 cm.....	72	Copos de leite. 2025. Cerâmica gravada. 19 x 12 cm.....	89
<i>Vegetais sobrepostos com dobras</i> . 2025. Monotipia e gofragem s/ papel. 42 x 29 cm.....	73	Rendas do chifre. 2025. Cerâmica gravada. 18,5 x 15 cm.....	91
<i>Platyserium seco</i> . 2025. Monotipia s/ papel.. 21 x 29 cm.....	74	Série <i>Chifre-de-veado</i> . 2025. Cerâmica gravada. 20 x 19,5 (aprox.)	92 e 93
Série <i>Papiro</i> . 2024. Monotipia s/ papel. 42 x 29 cm.....	75 a 77	Sem título. 2025. Monotipia com vegetal na cerâmica. 25 x 20 cm. (aprox.)	97
<i>Chifre-de-veado</i> . 2025. Monotipia s/ papel. 29,5 x 21 cm.....	78	Sem título. 2025. Monotipia com tecido na cerâmica. 25 x 20 cm (aprox.)	98
<i>Folhagem com fundo</i> . 2025. Monotipia s/ papel. 70 x 50 cm.....	79	Montagem da exposição <i>Memórias das coisas</i> . 2025. Galeria Leonor Botteri / Curitiba.	102
<i>Folhagem sem fundo</i> . 2025. Monotipia s/ papel. 40 x 50 cm.....	80	Exposição <i>Território gráfico</i> . 2026. Galeria Proex UEPG / Ponta Grossa.....	103
<i>Ventre vegetal</i> . Série <i>Somos plantas muito velhas</i> (G. Bachelard). 2025. Impressão vegetal em papel japonês e gesso, elementos vegetais. Dimensões variadas. Foto da obra exposta na Galeria Ponto de Fuga em agosto/ 2025.....	81	Exposição <i>Que gestos?</i> 2026. Galeria Leonor Botteri. Curitiba.....	104
Idem (detalhe).....	82	<i>Chifre-de-veado</i> . 2025. Montagem fotográfica. 42 x 29 cm.....	105
<i>Abraço de folha</i> . 2025. Movimento: Nelson Andrade. Impressão vegetal sobre tecidos, galhos e musgo. Aprox. 61 cm x 22 cm x 20 cm.....	83	<i>Rizomas da democracia, os que estão à margem e os invisíveis</i> . 2025. Monotipia sobre papel. 14,8 x 21 cm.....	108
<i>Samambaias</i> . 2025. Monotipia na cerâmica. 17 x 21 cm.....	84		
Produção em ateliê da obra <i>Samambaias</i> . 2025.....	85		
<i>Renda do chifre de veado</i> . 2025. Cerâmica gravada. 17x10 cm.....	86		



Tempo vegetal

SUMÁRIO

TEMPO DE COMEÇOS: ADUBANDO	11
TEMPO DE VER, TEMPO DE OLHAR VEGETAL	15
Tempo de olhar: o tempo <i>vegetal</i>	21
Para olhar a natureza.....	25
TEMPO NA COLETA: IDEIAS-SEMENTE	28
Coleção de <i>vegetais</i> : o olhar observador para coletar ideias- <i>semente</i>	28
QUANDO O TEMPO BROTA NO METAL	38
Tempo <i>vegetal</i> no verniz.....	44
Acasos do tempo.....	45
TEMPO EM OLHARES AMPLIADOS	53
Tempo de olhar para o céu: os grandes formatos.....	61
Tempo de desafios nas coletas do céu.....	65
E o tempo de desafio continua.....	66
Mudanças no olhar e no fazer: monotipia.....	67

NOVOS OLHARES, NOVOS TEMPOS: GRAVURA TRIDIMENSIONAL	81
Tempo de modelar a gravura.....	94
Tempo de imprimir e modelar o barro: cerâmica gravada.....	96
TEMPO DE EXPOR A OBRA	101
TEMPORARIAMENTE, ÚLTIMAS IMPRESSÕES	105
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	112

TEMPO DE COMEÇOS: ADUBANDO

*Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, propícia estação
E fecundar o chão
(C. Buarque/M. Nascimento)*

Parece que pouco **tempo** transcorreu desde o início efetivo desta pesquisa. Entretanto, com o aprofundamento dos estudos, percebe-se que esta produção poética foi construída ao longo de muitos anos, tal qual o desenvolvimento **vegetal**. Muitas vezes esse processo ocorreu de forma inconsciente, revelando agora que tudo está interconectado, assim como os elementos da própria **natureza**. A maturação do trabalho permitiu descobrir diversas formas de observar a temporalidade; por sua vez, a prática no ateliê ensinou que existem muitas maneiras de gravar o **tempo**, respeitando o ritmo próprio da gravura. É assim que este estudo se apresenta: resgatando nas dobras da memória as relações sobre as quais se fundam as afinidades com a arte e com o meio natural.

As gofragens, gravuras em metal, monotípias e cerâmicas gravadas foram produzidas a partir do procedimento de observar a natureza, coletar e imprimir elementos **vegetais** nas técnicas de gravura. A primeira etapa inicia com a observação de

paisagens naturais diversas, com atenção aos detalhes produzidos pela **natureza** e que se destacam como possibilidade para o desenvolvimento de processos criativos. O ato de olhar como gravurista já está voltado para perceber em qualquer **paisagem** elementos naturais que se destacam por diferentes aspectos, tais como cor, textura e forma.

A percepção artística pode surgir em qualquer momento, carregada daquilo que o indivíduo traz como bagagem de suas vivências, de seu **tempo**, de sua cultura. A sensibilidade dessa percepção dará continuidade para que o processo artístico se efetue. Por esta razão, observar elementos da **natureza** deflagra estímulos para o fazer artístico.

Jardins, recantos, **bosques** e parques fazem com que sejam resgatadas nas dobras da memória as **paisagens** visitadas e observadas na infância e se unem às experiências atuais em qualquer espaço em que se encontrem **vegetais**, elementos naturais. No processo de desenvolvimento da gravura, quais os vestígios dessas **paisagens** visitadas?

Incontáveis vezes a etapa de observação se torna início e fim, não chegando à etapa da coleta, mesmo que sejam percebidas as mais atraentes formas e texturas, por respeito ao ambiente ou ao ser vivo, ou por inacessibilidade. Quando possível, esses elementos são registrados em fotografia, mesmo

assim, nem sempre o resultado fotográfico traduz o que o olhar percebe de desenhos, grafismos, cores e formas orgânicas, que despertam a vontade de reproduzi-los e multiplicá-los por meio da gravura para destacar seus detalhes.

A questão que se segue acerca desse material natural disponível refere-se a como destacar esse processo (perceptível ao olhar) dos elementos visuais na **natureza** (texturas, formas, cores, linhas, grafismos) em uma composição artística a partir das técnicas de gravura? De que modo a gravura pode destacar as formas criadas pela **natureza** a partir da sua gravação e reprodução desses traços na representação de uma nova **paisagem**?

De acordo com Buti e LetyCIA¹, as possibilidades de valorização de texturas são favoráveis à prática da gravura em metal com verniz mole. As sutilezas dos objetos naturais podem ser mais detalhadamente gravadas por meio dessa técnica.

Tanto a **natureza** como a gravura exigem um **tempo** específico para seu processo de desenvolvimento. São práticas que aos poucos destacam na matéria (o **vegetal** e o metal) a delicadeza dos traços. Porém, para surgirem esses desenhos, muitas são as interferências. Na **natureza**, a **terra**, o clima, a

¹ BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

água, fungos etc. No metal, a camada do verniz, a espessura do objeto, o **tempo** e a qualidade do ácido. Na **natureza**, o percurso acontece a olhos vistos, e não acaba nunca. Na gravura, só é possível verificar o resultado do processo após as primeiras impressões, experimentando a quantidade ideal da tinta, a pressão adequada, a absorção do papel, para finalmente, poder observar os vestígios da **paisagem**².

Neste embate com a matéria, a ação do ácido com o metal é citada por Bachelard³, quando escreve sobre o ofício artesanal do artista gravador, da mão em ação na matéria. Para ele, a “gravura é a arte, entre todas, que não pode enganar. É primitiva, pré-histórica, pré-humana.”. E comparando a **paisagem**, destaca que para o poeta, esta é estado de alma e para o gravador, ela é ação e movimento. O filósofo traz a gravura em sua proximidade primitiva com a **natureza**, lembrando gravações de pedras e conchas. A gravura também é **natureza** e já existia antes de nós, humanos, mas somos todos **natureza**, apesar de nos afastarmos dessa ideia, como bem aponta Krenak⁴:

² Idem.

³ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A. 1994. p.53.

⁴ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.

A pesquisa artística aqui apresentada reflete sobre as gravuras que estão atentas aos vestígios de **paisagens**, que destacam o olhar sobre uma **natureza** que sofre a ação do tempo, de fungos, de insetos. É gravar um olhar sobre a **paisagem** a partir da ação do que a própria **natureza** já desenhou, moldou, texturizou, pintou. A **paisagem** gravada se multiplica nas experimentações técnicas que possibilitarão destacar os processos sofridos pela **natureza**.

Partindo da ideia de que “toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica”⁵, procuro me aproximar de literaturas variadas para ampliar as possibilidades artísticas a partir, inclusive, de outras linguagens.

⁵ REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

De acordo com Rey⁶, a literatura é uma das formas de expandir a fundamentação da pesquisa para campos interdisciplinares. É desta forma que a leitura do livro *A vida secreta das árvores*⁷ me permitiu um aprofundamento nas formas de vida **vegetal**, modificando o modo de pensar sobre estes seres e sobre nós enquanto **natureza**. Esta modificação de pensamento também ocorreu com a leitura de Davi Kopenawa e Bruce Albert⁸, que trazem a sabedoria dos povos originários em como se comportar como parte da **natureza**, interagindo com ela de forma consciente, aprendendo a ouvi-la e compreendê-la. As leituras e reflexões ao longo desta pesquisa levaram à descoberta da importância do tempo neste processo, relacionando também espaço e lugar. Nesse sentido, Yi-Fu Tuan⁹ atuou como um referencial importante, além da leitura sobre o tempo na concepção de Heidegger.

⁶ REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. In: PORTO ARTE: revista de Artes Visuais, v.7, nº 13, p. 81-95, nov. 1996. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS, 1996.

⁷ WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

⁸ KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁹ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015.

À medida que caminhos inéditos surgiram, novas experimentações foram realizadas com materiais e técnicas diferentes, destacadamente a monotipia, impulsionando a busca por outros referenciais artísticos, tais como Luiz Zerbini e Carlos Vergara, cujos procedimentos de trabalho contribuía para a pesquisa no ateliê.

Mudança de olhares, técnicas, materiais e suportes. A gravura permite expandir o fazer artístico para um sem-número de possibilidades, agregando-se a outras técnicas artísticas. A expansão da poética para a tridimensionalidade será apresentada na última abordagem da linguagem da gravura, destacando o uso de materiais como o gesso e a cerâmica, configurando a finalização do período destinado a esta pesquisa, que na verdade expandiu muitas possibilidades criativas para serem desenvolvidas daqui por diante.

Como é possível observar, a produção artística aqui apresentada percorreu caminhos férteis, desde as primeiras **sementes** lançadas, fazendo frutificar possibilidades criativas que vão além da gravura tradicional.

TEMPO DE VER, TEMPO DE OLHAR VEGETAL

Não me iludo
Tudo permanecerá do jeito
Que tem sido
Transcorrendo
Transformando
Tempo e espaço navegando todos os sentidos.
(Gilberto Gil)



Em meio à *natureza*, ver o *vegetal*.

VER

fenômeno físico, ato instantâneo.

Em meio à *natureza*, olhar o *vegetal*.

OLHAR

requer atenção, **tempo** para apreciação, tal qual apreciamos uma obra de arte.

Ao olhar pensamos sobre o que vemos e o que não está ali. “O olhar é feito de mediações próprias à temporalidade¹⁰”. Ver, olhar e pensar no que a impressão do *vegetal* mostrará, para também ser vista, olhada, pensada. “A física explica que o olho, no momento em que enxerga o objeto, modifica-o¹¹”. Ao ver o elemento *vegetal*, ele se modifica no olhar e se transforma na impressão. Todos os tempos do *vegetal*: *broto*, verde vivo, seco, se desfazendo.

¹⁰ TIBURI, Márcia. *Aprender a pensar é descobrir o olhar*. Jornal do Margs, Porto Alegre, n. 103, set./out. 2004, p. 8.

¹¹ TIBURI, Márcia; CHUÍ, Fernando. *Diálogo/desenho*. São Paulo: Senac, 2010, p. 20.





OLHAR

A FORMA

O DESENHO

AS LINHAS

AS CORES

OS GRAFISMOS

AS TEXTURAS

O DETALHE

O VEGETAL





Vivências cinestésicas, táteis e visuais. Experimentar **bosques**, parques, praças e **jardins** para ver e olhar a vida **vegetal**. Caminhar, movimentar, explorar o espaço em várias direções. Tocar elementos naturais, deitar-se na **grama**, catar **folhas** e pedras, brincar com **terra**. Entrar em rios e cachoeiras, sentir cheiros de ervas. Provar sabores, **frutas**, **verduras** e **legumes**. Ouvir pássaros e sons de ventos, rios e chuvas. O olfato é capaz de registrar experiências vividas por muito tempo. A sensibilidade da pele permite perceber noções espaciais. A visão promove a percepção tridimensional do espaço. Pela audição é possível reconhecer as fontes de ruídos e se direcionar. Todos os sentidos funcionando juntos são capazes de nos fazer perceber o espaço de uma forma mais abrangente, mais familiar, tornando-o um lugar¹². É essa percepção multissensorial que precede a prensa e prepara o papel para receber o corpo do vegetal.

É preciso **tempo** para ver e olhar.

“O tempo regula a vida e a subsistência humana” e coexiste com o espaço, podendo se mesclar e ser definidos de acordo com a experiência pessoal¹³.

Desde Aristóteles até hoje, para a cultura ocidental, o **tempo** é medida de movimento, contado em horas, dias, meses, anos.

Para Heidegger, esta é uma forma de contar o **tempo**. Mas ele considera que o **tempo** é o oposto, é existência, com disposição afetiva¹⁴. **Tempo** destinado à contemplação da **natureza** traz pensamentos e permite ver o **vegetal** com as marcas do **tempo** nele.

¹² TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015, p. 132.

¹³ *Idem*, p. 153.

¹⁴ HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Tradução de Helga Johany e Raul Landim. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012



Tempo de olhar: o tempo vegetal

Num dia azul de verão, sinto o vento
E há folhas no meu coração, é o tempo (A. Blanc / C. Bastos)

Para transformar espaços visitados em lugares com significados afetivos, é preciso **tempo** para olhar. Assim como o lar pode ser um **espaço-tempo**, locais também podem ser caracterizados da mesma forma. Para Tuan¹⁵, o espaço torna-se lugar na medida em que atribuímos significado a ele, quando se torna familiar, portanto, os períodos que dedicamos ao silêncio junto aos **vegetais**, observando-os, podem se transformar em lugar de experiências. Lugar é uma pausa no movimento.

Jeremy Narby¹⁶, estudioso das **plantas**, considera revolucionário ficar em silêncio no meio delas, observando-as. Segundo ele, não precisamos só ingerir **vegetais**, mas devemos também ficar próximos a eles para nos aproximar mais dessa espécie cuja base genética compartilha elementos com a nossa.

Vivemos em um mundo **vegetal**.

Nesse contexto, a vida das **árvores** se assemelha muito mais ao modo de vida humano do que imaginamos, mas os

processos evolutivos nos afastaram a ponto de não considerarmos o devido valor da espécie **vegetal**. Temos um distanciamento sobre a noção de **tempo** dos **vegetais**, que para nós pode parecer mais lenta do que a nossa¹⁷.

A partir disso, no desenvolvimento do meu processo criativo os momentos para contemplar o espaço **vegetal** deflagram estímulos para o fazer artístico¹⁸. Particularmente, andar no meio da **natureza** implica uma observação atenta dos desenhos e texturas dos elementos **vegetais**. As formas variadas em tamanhos e cores destacam-se ao olhar, principalmente aquelas que apresentam estado de deterioração, seja por ação do **tempo** ou por ação de animais e pequenos insetos. Portanto, **cascas, folhas** (secas ou comidas) despertam imediatamente o interesse que se caracteriza pela deflagração da percepção artística, que para Salles¹⁹, “como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras”.

Vivenciar o espaço natural é fundamental para perceber os elementos que funcionarão como matrizes para a impressão. Por este motivo, espaço e **tempo** se relacionam diretamente e

¹⁵ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015, p. 153.

¹⁶ NARBY, Jeremy. Conversa com Ailton Krenak. In: *Selvagem – Ciclo de estudos sobre a vida*, 2025. Disponível em: YouTube. Acesso em: 8 fev. 2025.

¹⁷ WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017, p. 9–15.

¹⁸ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 89–90.

¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

são facilmente confundidos, como destaca Tuan²⁰. “A experiência de espaço e **tempo** é principalmente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover e de **tempo** porque, como seres biológicos, passamos fases recorrentes de tensão e calma”. Desta forma, movimento e pausa estão diretamente relacionados ao **tempo** e ao espaço.

Esse **tempo** aristotélico, contado no relógio, destoa do **tempo** destinado a olhar a vida vegetal e simplesmente estar sintonizado com ela, usufruindo do momento de contemplação.

O **tempo** de o ser humano vivenciar uma experiência dessa forma é diferente do **tempo** da **natureza vegetal** destacado por Wohlleben²¹ ao descrever as relações destes seres com os demais seres vivos que estão convivendo no seu entorno, como os fungos, insetos e animais. De acordo com o autor, o que nos difere da vida **vegetal** é exatamente o **tempo** com o qual nos relacionamos com o meio.

Esta etapa de observação da **paisagem** natural que proporciona a coleta de elementos para serem gravados leva um **tempo** diferente da etapa do processo de gravar, próprio da gravura e suas técnicas variadas. O **tempo** gravado é diferente

²⁰ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015, p. 132.

²¹ WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017, p. 17–25.

do **tempo** vivido, mas a gravura deve carregar um pouco do **tempo** vivido, já que representa um momento de observação que foi destacado da natureza. Portanto, o **tempo** está sempre presente, mas de formas diferentes.

Muitas são as **paisagens** visitadas que se apresentam em forma de **bosques**, parques, canteiros ou **jardins**. Em todas, o ponto em comum é o aprendizado que foi sendo construído ao longo do **tempo**, em torno desses elementos da **natureza**, em forma de vivências e experimentações do espaço ao ar livre, do contato com **vegetais** e suas formas, desenhos, cores e texturas.

O desenvolvimento da percepção visual faz parte deste exercício de estar atento à observação da **natureza** ao redor, livrando-se do conceito de cegueira **botânica** que atinge muitas pessoas da contemporaneidade. A primeira vez em que ouvi este termo foi durante uma visita guiada ao Instituto Inhotim. Fomos estimulados pelo guia a enxergar detalhes específicos e curiosidades da **vegetação** em meio à **paisagem** local, destacando a importância de pararmos para observar a **natureza**.

O termo *cegueira botânica* foi criado por Wandersee e Schussler²² para designar a incapacidade de perceber **plantas**

²² WANDERSEE, J. H., & SCHUSSLER, E. E. Preventing plant blindness. *The American Biology Teacher*, 61, 82–86.1999.

no ambiente, tendo por consequência a desvalorização da importância da **natureza vegetal** para a vida humana.

Nesta etapa da observação, ainda não é possível saber que trabalho resultará desta coleta, mas, como destaca Rey²³, o projétil foi lançado. Esse momento em que o olhar encontra um elemento que chama a atenção é o deflagrador da imagem geradora, envolta, claro, em uma bagagem anteriormente vivida, sendo o ponto propulsor para a criação artística. Não é possível prever este momento, mas o artista geralmente mantém os receptáculos atentos para captações. “Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica”²⁴.

A caminhada exerce papel inspirador e motivador de pensamentos e reflexões que trazem soluções e demais questões envolvendo o processo criativo. Salles²⁵ destaca que “a caminhada é mencionada por muitos artistas como indício da mobilidade do escritório, o que reflete o fato da criação ser um ato permanente”. Pelo fato desse ato criativo estar sempre presente, atuante, quando nos deslocamos, ele também se movimenta, proporcionando novas ações. Por isso, artistas

²³ REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 1996, p. 84.

²⁴ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 90.

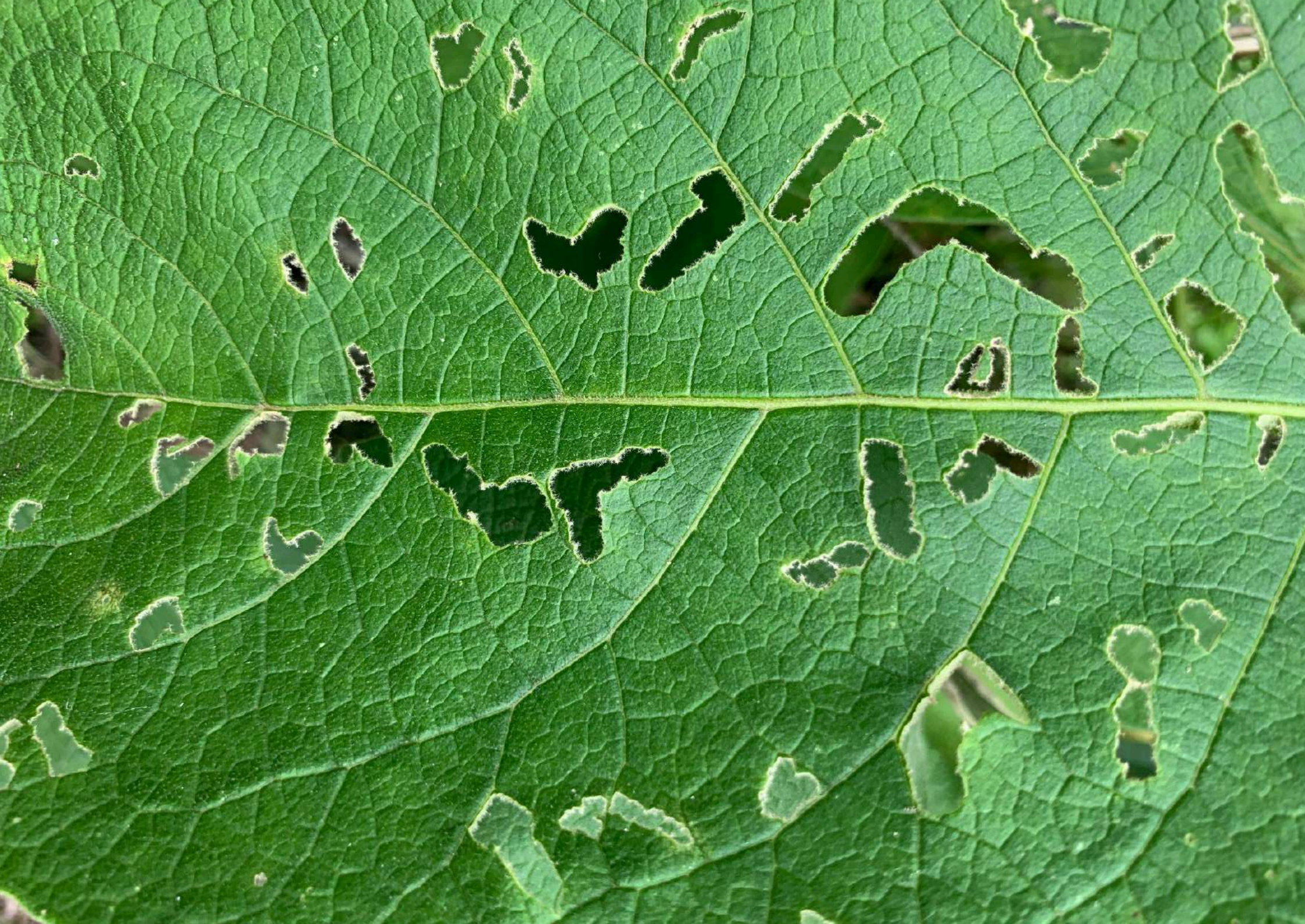
²⁵ SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 54.

consagrados relatam a importância de viajar para lugares com luzes diferentes, que influenciam diretamente a sua produção artística.

Os deslocamentos fazem parte do **tempo** do processo criativo, como ato criador contínuo, sempre em construção, sendo assim, é difícil estabelecer seu início e fim²⁶. Muitos **tempos** são envolvidos nesse processo, com ritmos variados: **tempo** de investigar, de experimentar, de concretizar, de levar além.

Desta forma, **tempo**, espaço-tempo e deslocamentos compõem o ato criador contínuo, guiado pelas formas de olhar para identificar elementos vegetais que se tornarão matrizes a serem impressas.

²⁶ *Ibidem*, p. 55.



Para olhar a natureza



Caminhar. Passear pelo espaço percebendo o seu tamanho, a relação do próprio corpo com este lugar e os movimentos que poderiam ser executados. Quantos passos cabem nesse espaço? Cheirar. Fechar os olhos e sentir o aroma do ambiente, os odores que ativam a memória. O que exala estes odores? Ouvir. Fechar os olhos e escutar os sons do entorno, os ruídos, os ritmos. O que produz estes sons? Há sons da natureza? Tatear. Escolher um ou mais elementos para tocar, se possível, com os olhos fechados, percebendo as texturas, os formatos e os relevos. Ver. Até onde a vista alcança? Olhar ao redor. O que se vê acima da cabeça? E abaixo dos pés, o que eles tocam, onde se está pisando? Ao virar para trás, o que pode ser visto? Ver os tons das cores, as formas, os elementos ao redor. O que está mais próximo e o que está mais distante do olhar? Quais as cores do ambiente?

Parar. Observar em silêncio. Perceber.

Considerar: este é um espaço significativo?





TEMPO NA COLETA: IDEIAS-SEMENTE

Ver o vegetal, pensar o vegetal e sua impressão,
coletar o vegetal.

No chão, cascas de araucária, pau-ferro, eucalipto.
Pele da árvore em renovação.

Folhas secas, podas, raízes daninhas arrancadas.

Há novas vidas nesse vegetal? Fungos, teias, insetos.

Existe um universo vivo num pedaço de tronco em
decomposição.

O que parece morte vegetal é vida recomeçando.

Coletar: recolher, reunir.

Do solo para o ateliê.

Coleção de vegetais:

o olhar observador para coletar ideias sementes

Uma semente de ilusão

Tem que morrer pra germinar

Plantar nalgum lugar, ressuscitar no chão

Nossa sementeira (Gilberto Gil)

A partir da percepção artística que se dá quando o olhar identifica destaques na natureza, automaticamente inicia o processo de coleta que envolve questionamentos básicos iniciais, como, por exemplo, se o elemento já foi descartado naturalmente, ou seja, já se encontra em estado de decomposição ou foi tomado por outros seres. Muitas vezes estes elementos já iniciaram um novo processo de vida com a proliferação de fungos. Neste caso, ele não é coletado, devido à grande importância que esta etapa do ciclo da vida representa. Uma árvore, “mesmo morta tem uma função na floresta, pois seu cadáver em putrefação ainda desempenhará um papel importante no ecossistema durante séculos²⁷”. É este processo que enriquece o solo fazendo com que a vida vegetal se

²⁷ WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017, p. 52.

prolifere. O que parece o fim é, na verdade, um novo começo: a árvore morta torna-se o lar de inúmeros organismos que escapam à nossa percepção imediata, preservando a harmonia ao seu redor. É fundamental que esses troncos permaneçam em seu lugar de origem, pois abrigam um mundo vivo que sustenta a floresta. Nessa sementeira do tempo, um broto de abeto pode renascer diretamente do tronco caído de sua árvore-mãe, personificando o ciclo da vida vegetal.

Nenhum objeto é coletado se ainda se encontra em seu estado vivo. Nenhuma **casca** é arrancada do tronco, pois este ato prejudica a **árvore**, dificultando seu transporte de alimento para as raízes. “Para a árvore, um buraco na casca é tão incômodo quanto um ferimento na nossa pele²⁸.” A casca é a pele da **árvore**, protegendo seus órgãos internos, como a pele humana. Portanto, as **cascas** coletadas são aquelas que já foram descartadas pela **árvore**, encontradas no solo. Este descarte acontece porque muitas espécies renovam sua pele de diferentes formas. Após uma ventania, é possível observar as **cascas** descartadas no solo.

²⁸ *Idem*, p. 49.

A coleta passa pelo respeito ao **vegetal** enquanto ser vivo, ou seja, enquanto ele ainda não virou **húmus**, sem esquecer que mesmo morto, o **vegetal** pode continuar contribuindo desta forma para a **natureza**²⁹. Por isso, muitas vezes, após a utilização do objeto **vegetal** na prática artística, este é retornado para o ambiente natural, em parques e canteiros de praças, ou ainda são misturados na **terra** dos vasos de **plantas**. Esta atitude está em consonância com o pensamento de Kopenawa,³⁰ para quem o que pertence ao meio natural deve nele permanecer. Tal perspectiva desperta um senso de responsabilidade e a consciência de que, como seres vivos, somos parte integrante da natureza.

Entretanto, a tensão contida no ato de coletar e trazer elementos naturais para a própria casa faz parte também do desejo de estreitar mais a proximidade com os demais elementos da **natureza**, construindo a própria paisagem, o próprio **jardim**³¹.

O ato de coletar exige alguns cuidados para a utilização e preservação do objeto, como verificar se há umidade ou outros seres vivos depositados nele, para que estes não sejam

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

³¹ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

transportados para o armazenamento na prensa **vegetal** ou em outro ambiente, promovendo sua proliferação indesejada. Da mesma forma, a umidade pode prejudicar outros objetos naturais armazenados e acelerar o processo de decomposição de tal forma que este não possa ser utilizado. Por vezes é possível e necessário realizar métodos para secar o elemento antes de utilizá-lo. A armazenagem também exige cuidados de espaço e recipiente, pois o objeto natural muitas vezes continua em processo de decomposição pela fragilidade de seu material. Uma questão que se coloca é como estes elementos constituirão a matéria que será gravada e multiplicada, contribuindo para a gravura?

Há uma preferência na coleta por elementos que estejam em processo de decomposição ou secos e os que são descartados de seus ramos naturalmente, pela ação do **tempo**, como **galhos**, **folhas**, **flores**, **vagens** e **sementes**. Outros elementos naturais que podem ser coletados também são os que poderiam ser podados, como os considerados pela **jardinagem** popular como **folhas** e **galhos** secos, os “ladroões” de nutrientes para que uma **planta** cresça saudável. Além destes, há também aqueles que devem ser podados por sofrerem a ação de outros seres vivos como insetos e fungos. Estes seres interferem nos

vegetais deixando rastros como manchas, desenhos e buracos em que se destacam formas, cores e texturas.

A partir destas reflexões acerca dos elementos naturais, pode-se continuar com a etapa da coleta, se houver esta possibilidade. Quando possível, a coleta do material (em local acessível e livre de outros organismos) este é armazenado para secagem adequada (geralmente em prensa **vegetal**) até ser utilizado como objeto para produção artística. Alguns elementos, como cascas e grandes **vegetais**, são pendurados.

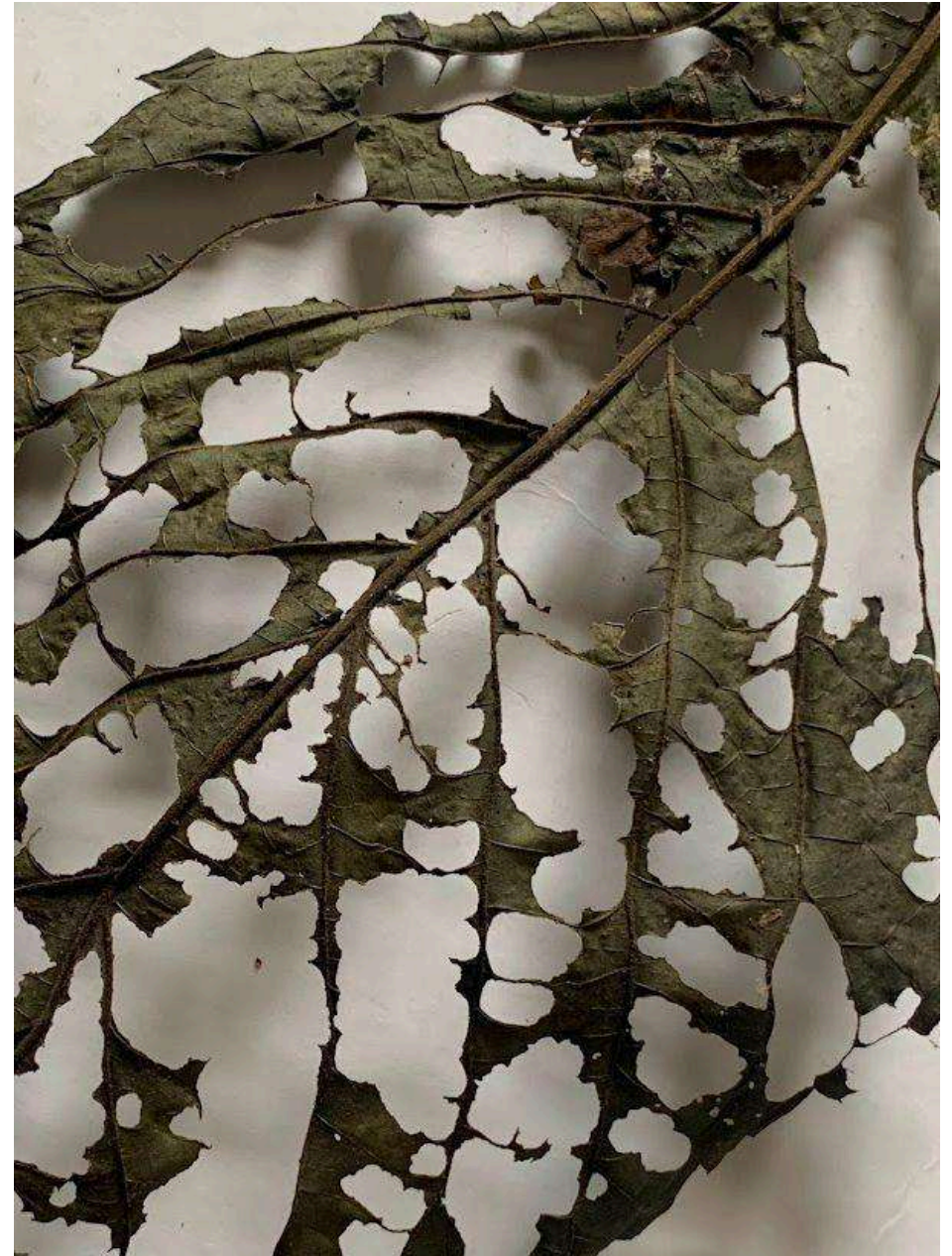
Alguns destes objetos coletados já sugerem as possibilidades de impressão, ou seja, na etapa da coleta já é possível sugerir como serão impressos determinados elementos. Outros ficam armazenados ou pendurados aguardando o momento propício em que os experimentos de uma técnica ou a motivação por uma temática se relacionam com suas características. Por vezes, uma coleta de vários objetos que se relacionam permite vislumbrar uma série de impressões em conjunto, numa mesma técnica.

Ocorre também de um objeto desencadear uma pesquisa em torno das possibilidades de sua impressão, tanto pelas dificuldades que podem existir com as técnicas mais comumente executadas, como por determinadas características visuais ou

físicas. Por exemplo, às vezes o objeto chama a atenção, mas seu formato dificulta a impressão. Muitas vezes a solução se dá por meio da combinação de técnicas ou uso de recursos variados, considerando que a gravura é uma técnica que permite muitas variações.

O trabalho no ateliê caracterizou-se por esta permanente pesquisa entre as ideias e as possibilidades de executar a gravação e impressão de elementos com características muito variadas. Este processo envolveu cabeça e mão, exigindo uma articulação entre o uso de técnicas tradicionais, procedimentos artesanais, habilidades manuais e improvisação, em busca de soluções criativas que respondessem às expectativas desencadeadas pela observação dos objetos naturais³².

Desta forma ocorre a passagem da etapa da coleta para a etapa da produção no ateliê, onde o **tempo** do **vegetal** é capturado e registrado por meio da gravura, respeitando o que cada elemento natural pode comunicar e pesquisando as maneiras de gravar essas informações.



³² SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 9–12.



Vegetal no solo, caído da copa, podado do galho.

Coletas espalhadas no ateliê.

Coleção de vegetais.

Elementos que conversam entre si, dialogam com as técnicas.

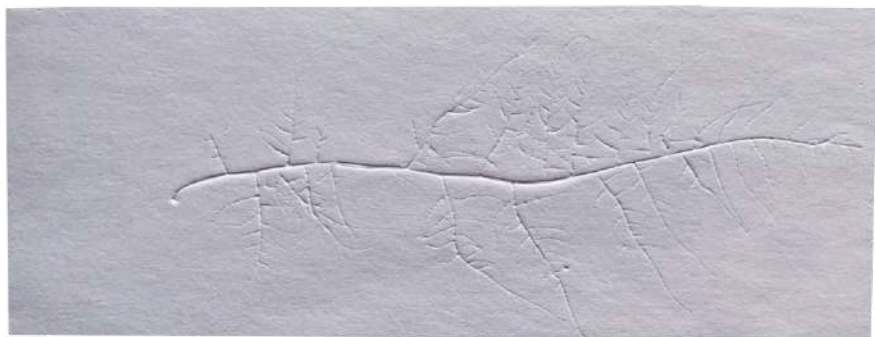
Comunicam escolhas, procedimentos artesanais, habilidades manuais e improvisação, em busca de soluções criativas que respondam às expectativas das ideias e possibilidades³³.

Pensamento, olho, mão, afeto, improviso.

Seleção, gravação, impressão.

Tempo vegetal traduzido na gravura.

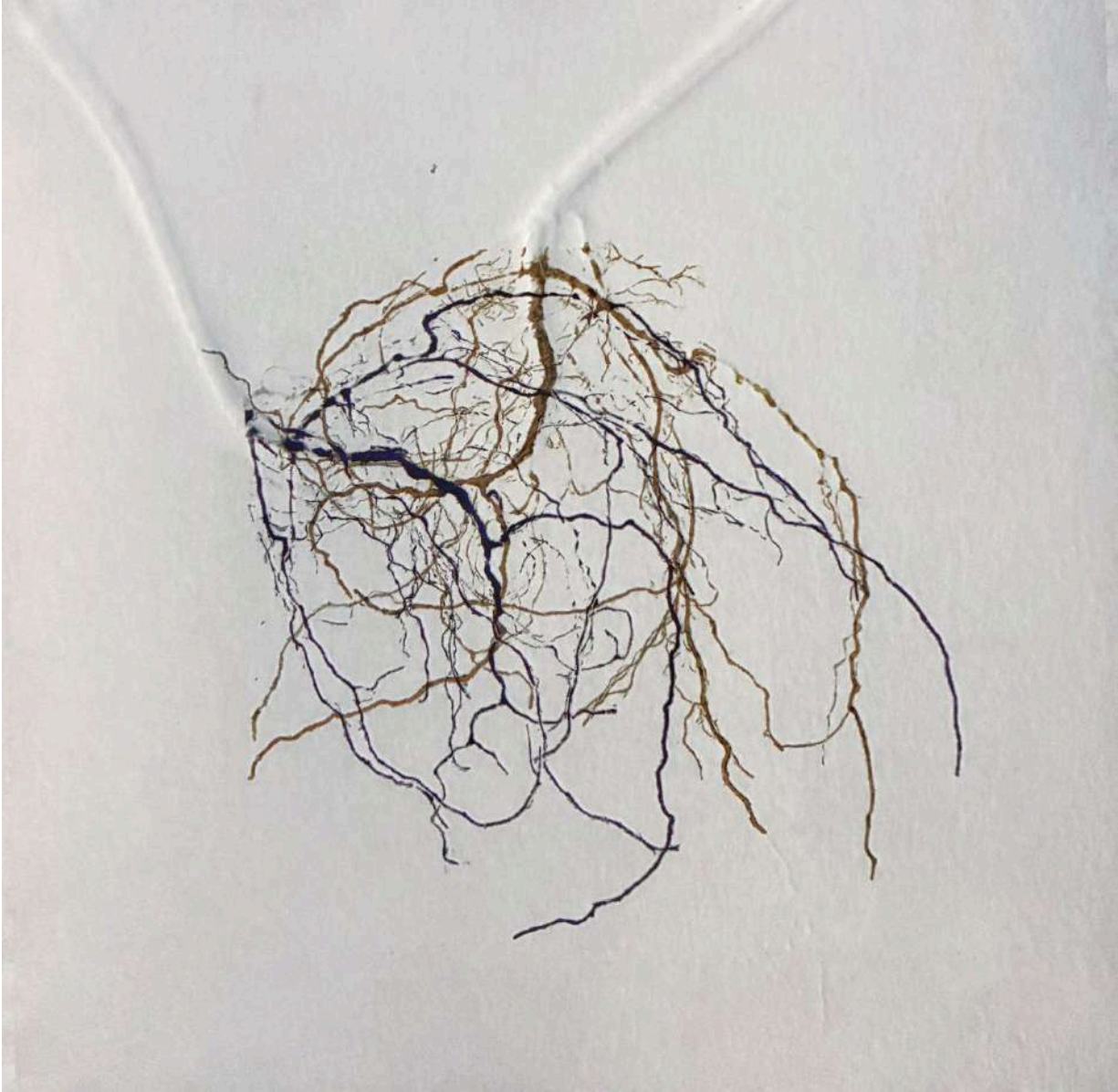
³³ *Idem*, p. 13–15.











QUANDO O TEMPO BROTA NO METAL

Tempo de a placa aquecer.

Deslizar delicadamente a boneca de verniz sobre o cobre.

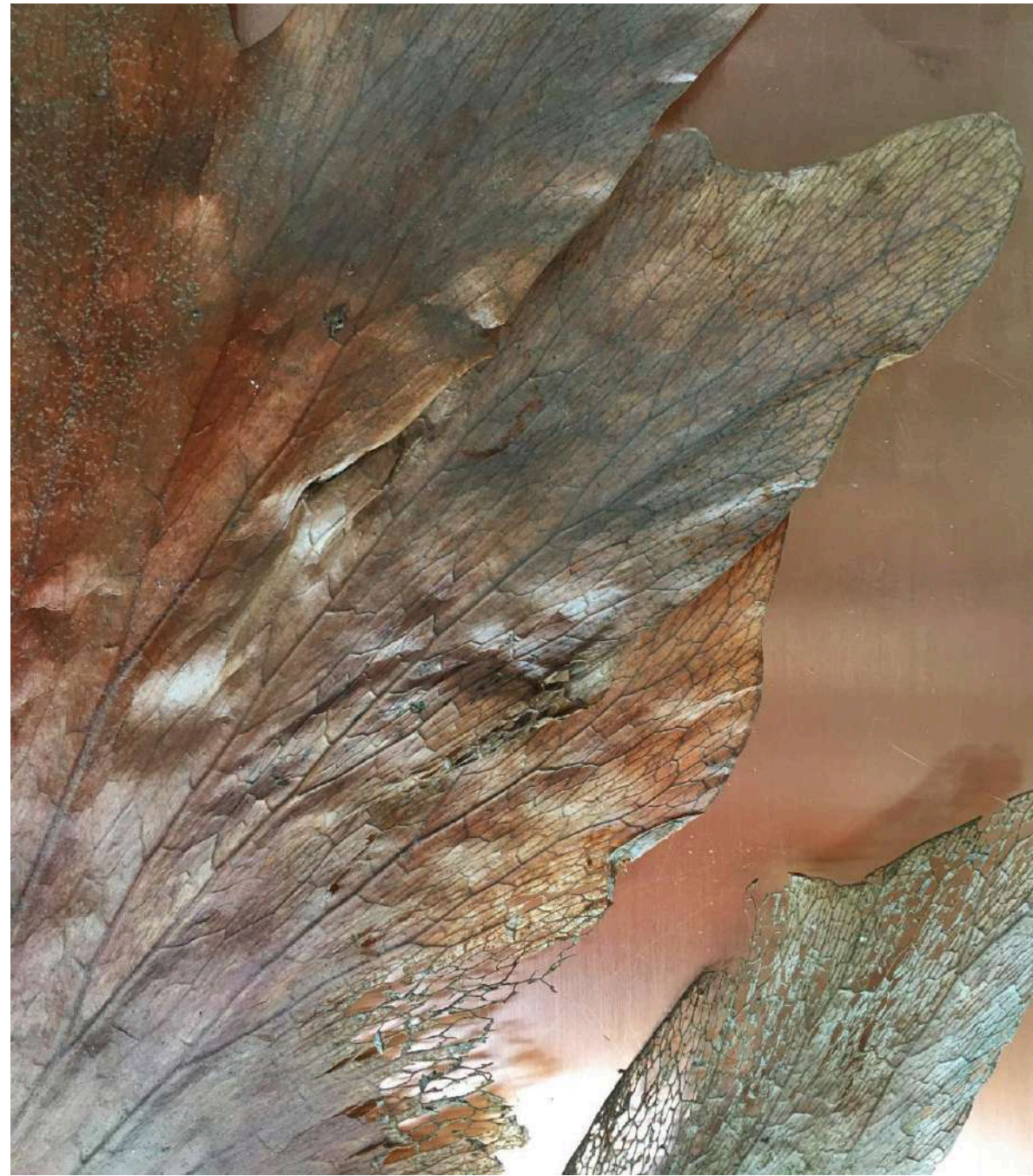
Tempo de o verniz secar.

No lento correr da prensa, delicados **vegetais** em decomposição são gravados sobre a fina camada de verniz na placa.

De tão delicados, se desfazem por completo, findando seu tempo.

O **tempo** no mordente corrói a superfície metálica provocando desenhos que se mesclam aos sutis contornos e texturas **vegetais**.

Excesso de **tempo** que faz o metal estourar.



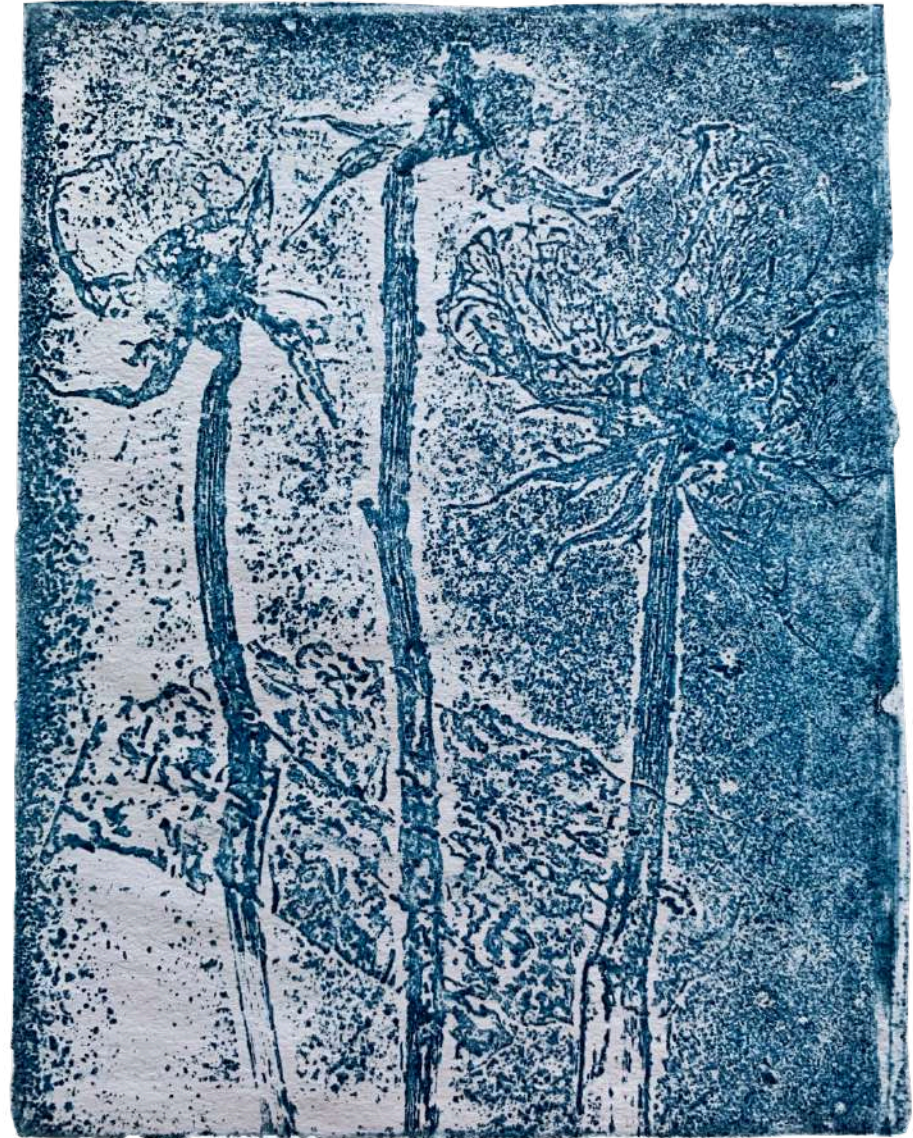




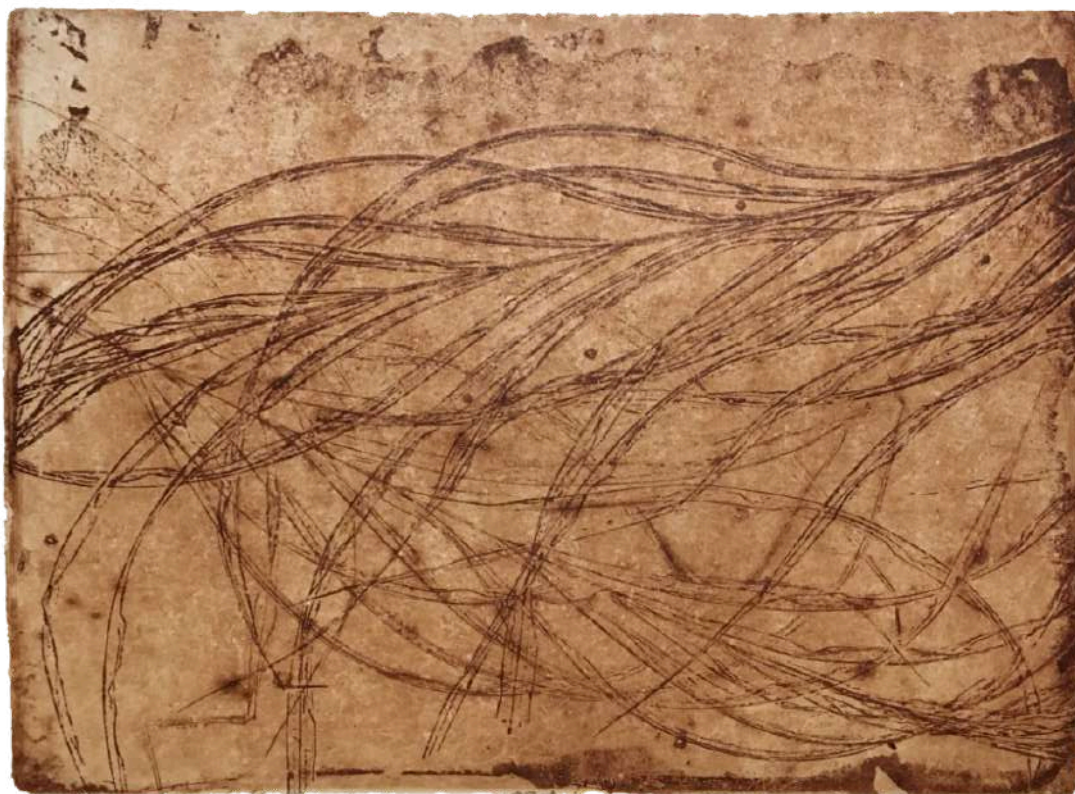
Folha em decomposição

Frágil, uma renda delicada,
se desfazendo durante a manipulação
se desfazendo ao sair da placa envernizada.

As impressões são tentativas de mostrar um outro olhar sobre o **vegetal**: formas, linhas, relevos, grafismos, que por mais que contemplemos o elemento, podem nos escapar em detalhes que a linguagem da gravura permite destacar. Como não é possível contemplar o todo, a gravura revela uma das formas de olhar.







Tempo vegetal no verniz

Durante os processos artísticos, muitas foram as experimentações realizadas e anotadas, até verificar os procedimentos mais adequados, como, por exemplo, a camada de verniz, que deve ser bem fina e uniforme para registrar as sutilezas delicadas do objeto.

Para chegar a este resultado, foi necessário o **tempo** de experimentação com o verniz. Em algumas vezes ele foi aplicado e a placa foi reaquecida para melhorar a distribuição do verniz, tornando a camada mais uniforme, até verificar a quantidade mais adequada na placa, capaz de marcar os relevos.

Além da etapa do verniz, o **tempo** no mordente ³⁴ deve ser extenso o suficiente para obter o efeito de placa corroída que se mescla com as texturas dos elementos. Para este efeito, foram necessárias diversas experimentações, marcando a duração e verificando em intervalos de aproximadamente três minutos como se apresentava a corrosão. Após as verificações nos intervalos, chegou-se à média total aproximada de vinte minutos

³⁴ De acordo com Fajardo, Sussekind e Do Vale (1994, p.92) “os gravadores usam o termo ‘morder a chapa’ para designar a ação do ácido que corrói”, por isso o termo mordente.

no banho de percloroeto de ferro. Este **tempo**, porém, é relativo pois quem trabalha com gravura em metal sabe das oscilações climáticas e de umidade na ação do ácido. Sabe-se também que na medida em que o ácido é utilizado precisa-se de mais **tempo** para gravar, pois os restos de cobre das gravações anteriores o enfraquecem. Desse modo, a partir da média de **tempo** geralmente utilizada, é necessário verificar se a corrosão está de acordo com o resultado esperado. O **tempo** para a corrosão, portanto, é aproximado, devendo considerar os diversos fatores que podem alterá-lo.

Ramos de **rosa despetalados** e cascas de **árvore** são elementos menos frágeis para serem gravados. A diferença de espessuras dos elementos **vegetais** interfere diretamente na gravação desde a forma como são pressionados. Elementos mais encorpados (como o **caule da rosa**) são mais facilmente pressionados, portanto, marcam melhor o verniz, além de se destacarem na corrosão. Os traços de elementos mais frágeis apresentam maior sutileza na gravação e por consequência, na corrosão.

Nesta técnica, é possível preservar os desenhos e texturas naturais dos elementos **vegetais** de uma forma específica da linguagem da gravura. Podemos relembrar

Didi-Huberman³⁵ ao falar sobre as frotagens produzidas por Giuseppe Penone³⁶: a gravura com verniz mole também decalca. Este decalque dos detalhes **vegetais** pode ser a gravação do **tempo vegetal**. A gravura consegue traduzir este **tempo** por meio de uma outra leitura, marcado nas superfícies **vegetais**. São desenhos, formas e texturas que o olho enxerga de um jeito e a gravura traduzirá com linguagem própria.

O processo de trabalho nestas produções consiste em, quando o verniz já está seco, distribuir os elementos naturais (**vegetais**, **cascas**, **ramos**, entre outros) sobre a placa, formando a composição desejada. Como alguns desses elementos são muito delicados, é importante que a camada de verniz seja bem fina e uniforme, para que possa ser removida mesmo com objetos mais leves. A placa é levada à prensa, onde o verniz adere aos elementos, que são em seguida removidos. É importante verificar se há elementos de espessuras muito diferentes e se realmente marcaram o verniz adequadamente. Muitas vezes aconteceu de utilizar **vegetais** muito delicados e

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 78–80.

³⁶ Anexo 1.

frágeis, porém com **caule** mais resistente e a prensa não obteve marcação uniforme devido às diferenças de alturas dos elementos. Mesmo a prensa manual pode não responder adequadamente a variações de altura.

Acasos do **tempo**

O **tempo**, nesta etapa do banho da placa no mordente, é fator de destaque para que a corrosão aconteça de modo satisfatório, mas não há como prever o resultado. São questões que a gravura traz em seu processo e o aprendizado com a prática faz com que a ação do acaso seja incorporada ao desenvolvimento da poética. Na gravura, não há imediatismo, toda técnica exige etapas interdependentes, com sua respectiva **duração** de produção. Como destacam Buti e Letycia³⁷, “o gravador trabalha com probabilidades, não com certezas”. O exercício mental de idealização da obra depende do resultado destas etapas para se concretizar. Blauth³⁸ também destaca que

³⁷ BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 16.

³⁸ BLAUTH, Lurdi. *Marcas, passagens e condensações: investigações de um processo em gravura contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2011, p. 45–47.

além do acaso há também o imprevisto, fazendo com que, muitas vezes, processos precisem ser refeitos, mesmo seguindo os rigores da técnica. A artista lembra que o acaso vem sendo incorporado conscientemente na arte desde os dadaístas.

Rey³⁹ propõe que o acaso e o imprevisto sejam compreendidos como aberturas no processo criativo, capazes de revelar novas possibilidades e orientar deslocamentos na produção. Nesse sentido, o gravador passa a lidar com a ação do **tempo** incorporando essas ocorrências como elementos constitutivos da própria poética.

Para Ostrower⁴⁰, essa busca por novas soluções favorece o desenvolvimento da produção artística e a maturidade profissional. Portanto, estar aberto para perceber a ação do acaso estimula pesquisas que podem engrandecer a trajetória artística.

Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência, por assim dizer, de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ela assume

³⁹ REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 92–94.

⁴⁰ OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 23–25.

imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de se entender as coisas. Assim os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós⁴¹.

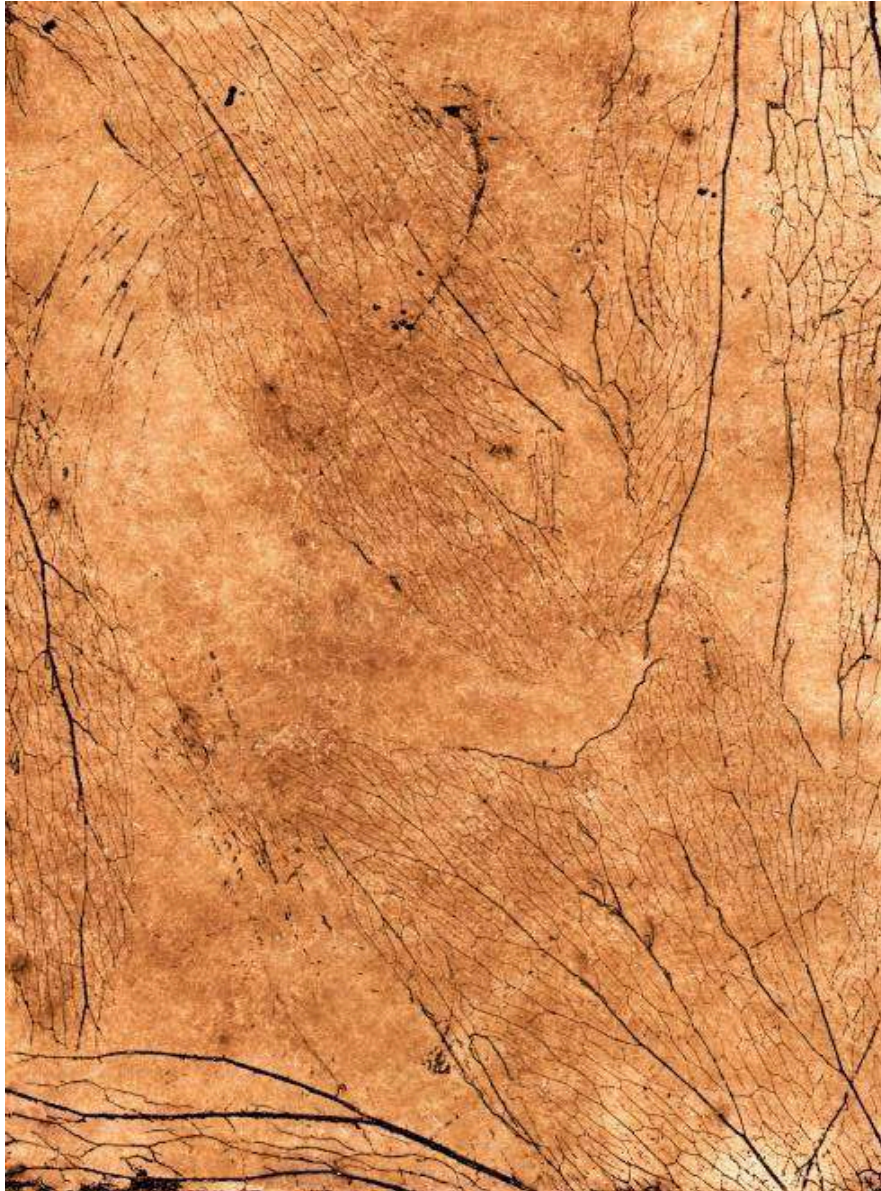
Trabalhar com a espera da ação do mordente sobre a placa com verniz é aprender a lidar com a ação do **tempo** relacionada diretamente ao acaso, pois não há como prever o resultado. Este só será conhecido com efetividade após a impressão no suporte.

Considero que esta técnica do verniz mole permite resultados semelhantes aos obtidos por Giuseppe Penone em suas frotagens. O uso do verniz mole também permite a leitura e gravação fiel da forma inscrita em superfícies **vegetais**. Quando o verniz grava na superfície do metal as texturas delicadas, as linhas, os desenhos de um elemento **vegetal**, é o decalque da ação do **tempo** sobre aquele elemento, das formas produzidas ao longo desse tempo. Da mesma forma, quando Giuseppe

⁴¹ *Idem*, p. 27.

Penone produziu as frotagens do tronco da árvore, registrou a ação do **tempo** sobre aquela superfície até aquele momento.





Platycerium bifurcatum

1,5 metro de **tempos** num só arbusto

Tempo vegetal

Tempo de ser verde

Tempo de secar

Secar até se transformar em renda

Tempo em rendas

Se desfazendo em renda

Folhas verdes, folhas secas, folhas rendadas

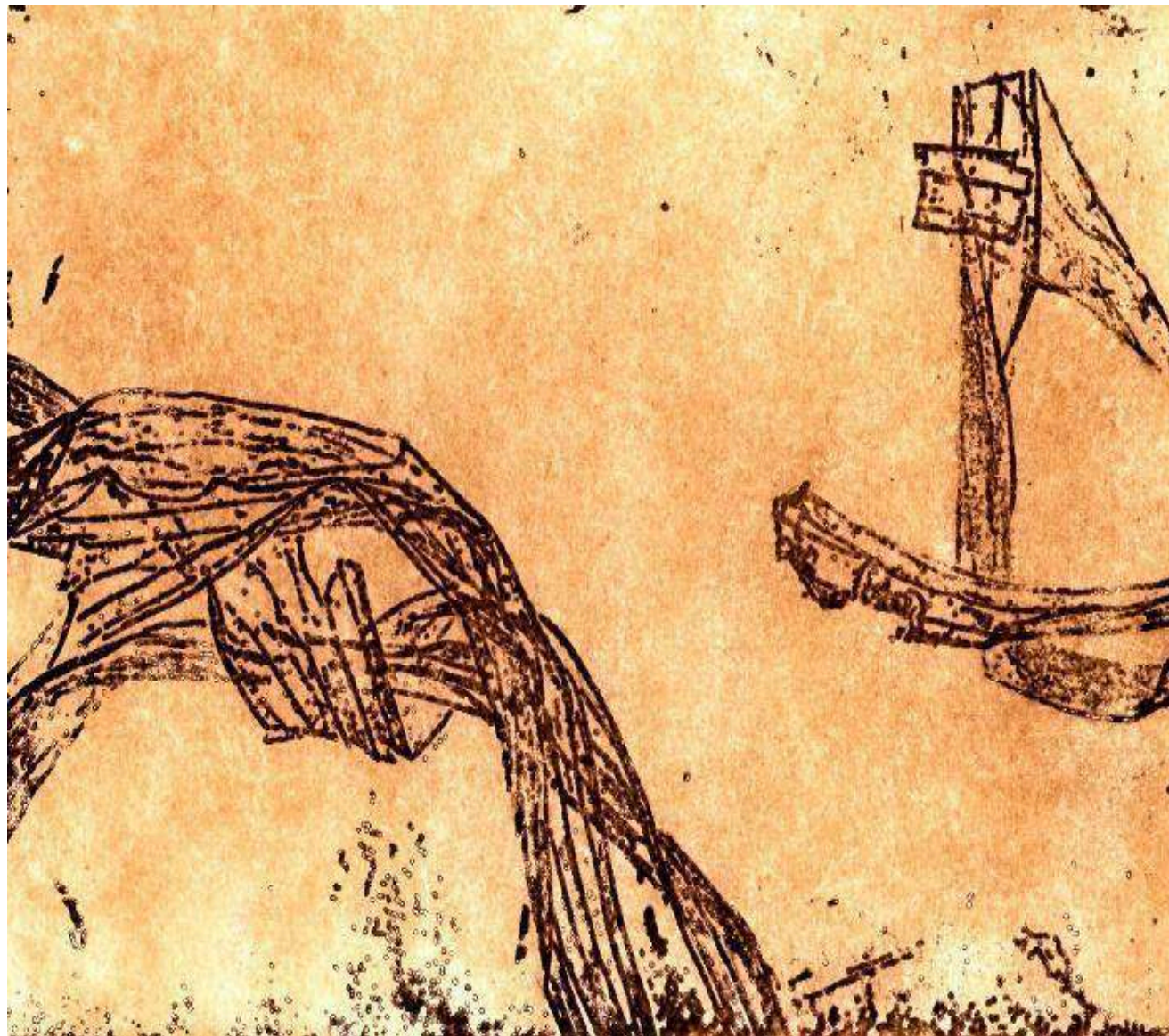
Tempos que se complementam nas placas de cobre,

nas impressões do *chifre-de-veado*

Tempos que se mesclam









TEMPO EM OLHARES AMPLIADOS

Do pequeno formato para o grande
De olhar para o chão ao olhar para o alto
Do solo como fundo ao céu por trás
De abaixar os olhos para levantar a cabeça
Da *folhagem* rasteira para a copa das *árvores*
Novo olhar para o *vegetal* de maiores proporções
Palmeiras, bananeiras, cipós, papiros
Olhar para gravar
Desafios para coletar
Experimentos para entintar
O corpo todo trabalhando no movimento de imprimir



Palmeira azul (*Bismarckia nobilis*)



Originária de Madagascar, da família *Arecaceae*, fora do habitat natural pode atingir cerca de 12 m de altura. Muito explorada no paisagismo brasileiro. A folhagem caída no meio do mato já não tinha mais o verde azulado que a fazia se destacar do verde da paisagem no entorno. Com coloração e aspecto de vegetal em deterioração.

Bordas já se desfazendo, mostrando a ação do **tempo**, convocando a ser coletada e gravada.



Da tinta na placa para a tinta no **vegetal**
Do papel para o tecido
Algodão, voil, tule
Da prensa para o chão
Da manipulação com as mãos ao envolvimento do corpo
inteiro
Novos grafismos
Longas linhas, caules extensos
A **folha** seca, na impressão aparece em verde
Lembrando o **tempo** que foi









Cyperus papyrus

Planta aquática, da família *Cyperaceae*.

De grande importância para o Antigo Egito, foi muito cultivada nas margens do rio Nilo para produção de diversos utilitários.

Pode atingir cinco metros de altura.

Um canteiro de papiros

Na margem do lago

Uns com verde mais vivo, outros mais secos

uns mais altos, com quase dois metros,

outros caídos no chão

de muitos tamanhos, várias cores, descabelados.



Tempo de olhar para o céu: os grandes formatos

É o céu de um azul-celeste, celestial. (C. Veloso)



A partir de um novo olhar, esta pesquisa direcionou-se para uma nova abordagem de observação, coleta e impressão de elementos da **natureza**, destacando formas, linhas e texturas em maiores dimensões, como **palmeiras** e outras **folhagens** de grande porte.

Neste processo, o **tempo** de observar se alterou, pois é diferente olhar para frente ou para baixo durante uma caminhada; é praticamente instintivo ter atenção por onde se anda, desviar de obstáculos. A visão periférica faz uma leitura geral enquanto olhamos para a frente. Mas para olhar para o alto é preciso parar, muitas vezes proteger os olhos dos raios solares, o pescoço pode se esticar até perdermos a referência do que está à nossa frente. E como muitos dos elementos estão mais distantes, às vezes é preciso uma pausa longa para distingui-los. Olhar para o alto exige um **tempo** maior, são mais coisas para contemplar e o olhar contemplativo exige **tempo**.

Com a elevação do olhar veio a passagem da observação da terra para o céu. O céu (azul ou não) passou a ser o fundo, não mais (somente) as **folhagens** rasteiras ou as cores da terra do solo. Não era mais apenas a terra, o barro, a **grama**, as pedras, o solo que se destacaria por trás dos elementos observados. As cores e as luzes do céu se tornaram

mais perceptíveis na observação, de acordo com a hora do dia ou com a quantidade de nuvens escondendo o sol. O formato das copas das **árvores** e de suas **folhagens** se destaca no contraste com o céu, formando desenhos e expandindo o olhar para o entorno, para a **vegetação** ao redor, num movimento de rotação do pescoço. A percepção dessas cores e formas da natureza muda rapidamente conforme o momento da luz.

As linhas, desenhos, texturas e formas que esses elementos **vegetais** de maiores dimensões apresentam, passaram a se destacar no movimento do olhar para o alto, fazendo com que o corpo também modificasse sua postura, ao erguer a cabeça e elevar-se, buscando meios de gravar estas percepções. **Palmeiras**, **bananeiras**, **cipós** e outros elementos naturais passaram a ser observados de outra forma: a partir da possibilidade de serem gravados mesmo sendo de tamanho maior ao que até então era recorrente no processo.

A conscientização dessa mudança física, elevar o queixo e direcionar a visão para o alto, ocorreu posteriormente, a partir dos registros do próprio processo de trabalho. Já havia, no entanto, um potencial latente, que se ativa no momento em que a percepção reconhece a ação transformadora presente na observação da natureza. Nessa direção, a percepção seletiva passa a operar de modo mais evidente, filtrando no entorno os

elementos que podem ser incorporados ao processo de criação⁴².

Passei do detalhe (o desenho que lagartas, fungos e outros pequenos seres fazem nas **folhas** dos **vegetais**, deixando-as como se fossem uma renda bem trabalhada) para a amplidão da natureza: grandes **folhagens** e **cascas** secas que se equilibram no alto das copas, presas como que por um fio, prestes a cair a qualquer momento, esperando apenas uma brisa que sopra um pouco mais forte, transformando-se em vento. E como são de grande porte, ao cair cortam o silêncio da **natureza** com um forte ruído. Observar a **natureza** com frequência permite vivenciar alguns momentos como esses.

Recordando, Didi-Huberman⁴³ destaca que as frotagens que Giuseppe Penone produziu de cascas de **árvores** são leitura, compreensão e gravação das formas. Ao mesmo tempo em que o meu olhar faz o reconhecimento dessas formas na **natureza**, penso em meios de gravá-las, de registrar a leitura destas superfícies em formatos maiores.

De acordo com Didi-Huberman⁴⁴, “a impressão desenvolve e a impressão revira. Sabe também se desenvolver

⁴² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 90–92.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 75–78.

⁴⁴ *Idem*, p. 79.

organicamente a partir dela mesma, quer dizer, inverter-se, revirar-se perpetuamente”.





Tempo de desafios nas coletas do céu: adequação técnica

*Sem folha não tem sonho
Sem folha não tem festa
Sem folha não tem vida
Sem folha não tem nada
(I. Tavares / Gerônimo)*

A partir dos primeiros desafios de coletar e transportar objetos em grandes formatos, seguiram-se os questionamentos de como destacar essa leitura (perceptível ao olhar) dos elementos visuais na **natureza** (texturas, formas, cores, linhas, grafismos) em uma composição artística a partir das técnicas de gravura e como destacar as formas criadas pela **natureza** a partir da impressão destes traços.

Considerando as dimensões e os materiais envolvidos, a monotipia foi a técnica de impressão escolhida por melhor se adequar às matrizes de espessuras variadas, permitindo explorar mais detalhadamente as formas, linhas e texturas dos elementos coletados.

A escolha do suporte exigiu pesquisas e experiências em busca de resultados que permitissem a impressão de detalhes das superfícies **vegetais**. Algumas experiências foram

realizadas com tule, considerando a transparência e leveza, porém, a tinta não aderiu adequadamente. Tecidos como o algodão cru e o *voil* se mostraram mais adequados. O interesse em trabalhar com tecido já era antigo, para explorar a possibilidade de movimento, de transparência e de superfície diferente do papel. O algodão cru, especialmente, deu bons resultados em outros trabalhos, produções tridimensionais que serão vistas posteriormente.

A etapa da impressão destacou novos desafios. O primeiro foi a questão do espaço, em razão do tamanho das **folhagens** e do tecido (o menor com 2 metros quadrados). O chão foi o espaço que pareceu mais adequado neste momento, entretanto, o ato de ficar agachada, entintando e imprimindo no tecido ocasionou dores musculares posteriormente, já que foram muitas horas de trabalho nesta posição.

As primeiras tentativas de impressão não surtiram o efeito esperado. Com o objetivo de devolver os elementos naturais à natureza, fiz alguns testes com tintas alternativas, mas não resultaram de forma adequada. Preparei têmpera a ovo com terra e com CMC (carboximetilcelulose). Por fim, utilizei a tinta para xilogravura.

As texturas naturais só começaram a aparecer na impressão a partir da utilização de um saco plástico com estopas, fazendo a vez de um baren. Este baren improvisado tinha que ser movimentado circularmente com firmeza e delicadeza de forma simultânea, para não tirar o tecido do lugar e imprimir os desenhos das folhagens. Foi preciso experimentar e verificar com atenção a pressão adequada para que a impressão destacasse a textura do **vegetal**.

O primeiro trabalho⁴⁵ com a impressão da **folhagem** de **palmeira** azul em leque e **folhagens** foi produzido em algodão cru (2 m²), lavado previamente para não apresentar o aspecto engomado. A lavagem ressaltou as características mais rústicas do tecido, mantendo o aspecto amarrotado da secagem ao natural.

As duas outras obras⁴⁶ foram produzidas em *voil* (3 x 3 m) e podem se sobrepor para explorar a transparência do tecido criando uma sensação de inserção em uma **paisagem vegetal**. Na primeira foi impressa a **palmeira** de quase três metros e outras folhagens. No outro tecido foram impressos os **papiros** de variados tamanhos e posições.

⁴⁵ Imagem na página 57.

⁴⁶ Imagens na página 59, 61 e 64.

Para estas obras, a coleta foi realizada em sua maioria na **paisagem** urbana, em resultados de podas de **jardins**. Mesmo não estando em um espaço com prevalência **vegetal**, o olhar é automaticamente atraído para estes elementos. Esses desafios técnicos não se colocaram apenas como obstáculos operacionais, mas como parte constitutiva do processo, evidenciando que a adaptação dos meios é também uma forma de construção de sentido na obra.

E o **tempo** de desafio continua

Durante o processo de criação, o registro fotográfico das obras também se tornou mais um desafio. Devido ao tamanho dos tecidos e à dificuldade de espaço, não foi possível fotografá-los adequadamente sem ajuda profissional. Porém, todos esses desafios geraram descobertas sobre formas de observação, coleta e impressão, para registrar a leitura desses elementos **naturais**.

Da mesma forma que nos processos anteriores, tudo foi registrado em diário de trabalho, cuja dimensão reflexiva contribuiu para a identificação de erros, acertos e novas direções

da pesquisa⁴⁷. As reflexões anotadas permitiram ainda a interferência dos acasos, ampliando as possibilidades de trabalho.

De acordo com Rey⁴⁸, os processos criativos contemporâneos permitem ao artista desenvolver seu próprio método de trabalho, envolvendo a pesquisa teórica (que constituirá um alicerce) e a prática, sem excluir o acaso que poderá trazer importantes contribuições para a produção. Nesse ponto, foi fundamental a pesquisa sobre o modo de produção de outros artistas, contribuindo para as decisões tomadas no momento da prática e direcionando os procedimentos.

Ao verificar os diários registrados deste projeto, percebo a importância desses registros no que diz respeito à ação de apurar as dificuldades e as buscas por soluções, que muitas vezes vêm por meio de pesquisas teóricas, conversas informais com demais artistas e o próprio acaso. São os desafios que impulsionam o processo criativo. De acordo com Cirillo, esses diários “são registros materiais do gesto criador”.⁴⁹

⁴⁷ REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 95–97.

⁴⁸ *Idem*, p. 98–100.

⁴⁹ CIRILLO, José. *Arquivos de artistas: questões sobre o processo de criação*. Vitória, ES: UFES, Proex, 2019. P. 14.

O momento de expor o trabalho é quando a obra finalmente se concretiza, quando é possível registrá-la em sua apresentação, quando está pronta para ser observada em sua totalidade. E esse também é um momento de desafios.

Mudanças no olhar e no fazer: monotipia

*O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade.
É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.
(G. Bachelard)*

A produção de uma gravura envolve processos muito diversos, a começar pelas aptidões de manipular materiais específicos, a fim de criar uma imagem, o que poderia ser chamado de habilidade técnica ou habilidade artesanal, segundo Sennett⁵⁰. Para isso, é necessário que o artista aprofunde a pesquisa de materiais com os quais pode trabalhar para extrair-lhes o máximo de potencial de forma que seus objetivos sejam atingidos na produção de uma imagem. Matrizes,

⁵⁰ SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 20–25.

suportes, tintas e ferramentas respondem de formas específicas para cada uma das técnicas de gravação. Entretanto, toda busca será direcionada para um produto do qual não há a certeza de como resultará, principalmente se formos favoráveis à ação do acaso.

Ao mesmo tempo em que se desenvolve a habilidade técnica, caminha o processo de pensamento do artista em busca da execução de uma ideia em que a técnica tenta satisfazer os anseios para chegar a um resultado idealizado. E esse pensamento envolve uma série de aspectos complexos e subjetivos, que fazem parte do desejo e do potencial criativo.

Por isso a gravura é a linguagem que exige a mão e o pensamento em harmonia, trabalhando juntos, para que a utilização da habilidade técnica corresponda à busca por um resultado (uma imagem) que se tem como objetivo. Porém, desde a intenção até a realização há um caminho a ser percorrido, de procedimentos, técnicas e tentativas para realizar o pensamento na imagem. Como destaca Buti, é ação e pensamento, pois existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo gravado

corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa.⁵¹

No caso da minha produção artística, muitas experimentações foram feitas a respeito de técnicas e materiais visando uma imagem a partir da utilização de elementos **vegetais**, de modo que se destacassem na gravura os mesmos aspectos gráficos que chamaram a atenção no momento da observação da **natureza**. O processo da habilidade técnica consiste em pesquisar os materiais mais adequados para reproduzir os efeitos gráficos de acordo com cada elemento **vegetal** coletado, a fim de satisfazer os anseios criativos idealizados no pensamento.

Nesse sentido, a **monotipia** foi uma das técnicas experimentadas em que obtive resultados satisfatórios e diversidade nas possibilidades de impressão, considerando a variedade dos objetos coletados.

Tendo como referência a produção de artistas como Carlos Vergara e Luiz Zerbini, desenvolvi procedimentos inspirados em seus processos de trabalho no ateliê.

⁵¹ BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). Gravura em metal. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. P. 108.

Vergara desenvolve produções com **monotipias**⁵² desde 1989 e considera que esta foi uma possibilidade de reinvenção da própria pintura. Um dos procedimentos do artista consistia em andar com lenços, tecidos e pigmentos naturais para que pudesse a qualquer momento registrar impressões de determinado espaço⁵³.

O trabalho do artista com os pigmentos naturais em **monotipia** é um aspecto que me atrai e ver seu modo de trabalhar no ateliê me proporcionou novas perspectivas na produção da técnica. Vergara conta sobre a visita que fez à antiga indústria Cerâmicas Morgan que processava óxido de ferro do mineral limonita para produzir tinta.

As variações desse pigmento – a limonita – compuseram a paleta também usada por Mestre Ataíde e Aleijadinho nas pinturas das igrejas e da estatuária do Barroco Mineiro. Nesse processo fabril, a moagem fez com que todas as superfícies fossem cobertas por um pó-cor.⁵⁴

A partir desta visita, o artista se interessou por registrar as superfícies cobertas de pigmento, destacando “visíveis partes sutis, espirituais e poéticas do real. Um outro tipo de beleza”⁵⁵

Este processo de trabalho de Vergara consiste em cobrir a superfície com variados pigmentos naturais em pó e por cima colocar o tecido com cola, para, então, realizar uma espécie de frotagem com as mãos. Voltamos a Didi-Huberman⁵⁶ quando diz que a frotagem de Penone decalca e realiza uma leitura tátil das superfícies. Vergara também realiza essa leitura tátil.

Luiz Zerbini é outra das mais importantes referências para esta pesquisa. Durante a produção de obras em grandes formatos, conheci um livro lançado pelo artista, destacando somente sua produção em **monotipia**⁵⁷. Além disso, tive a oportunidade de visitar duas de suas exposições: uma em agosto de 2024 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, denominada *Paisagens ruminadas*, e outra, *Cochicho*, no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, em janeiro de 2025. Estar diante de suas obras permitiu observar detalhes técnicos que estimularam novas experiências no ateliê.

⁵² Anexo 2.

⁵³ Anexo 3.

⁵⁴ VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara*: Sudário. 1. ed. - Rio de Janeiro: Automática, 2014. p. 3.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Editora: C/Arte, 2009.

⁵⁷ Anexo 4.

Ao observar estas monotipias que se relacionam com a temática da paisagem, percebi que se abria mais um caminho para experimentar novas possibilidades na produção de imagens. Além da **monotipia**, Zerbini explora elementos da **paisagem** em pintura, instalação, vídeo e gofragem⁵⁸.

O artista imprime suas **monotipias** no Estúdio Baren, no Rio de Janeiro, com João Sánchez. Diversos elementos **vegetais** são dispostos sobre uma placa entintada e levados à prensa, permitindo um resultado muito variado de texturas sobre o papel.⁵⁹

Em seu processo, Luiz distribui, sobre uma superfície, camadas de tinta gráfica e partes vegetais, compondo o que costuma se parecer com o recorte de uma paisagem. Depois de cuidadosamente montada pelo artista, a superfície de folhas, raízes, cascas e tintas (entre tantos outros elementos) opera como a matriz da monotipia: por cima dela é colocada uma grande folha de papel e, sobre todo o conjunto, é passado o rolo da prensa. Através da pressão, as cores, formas e relevos da matriz são transferidos para o papel, fazendo nele brotar surpreendentes naturezas.⁶⁰

⁵⁸ Anexo 5.

⁵⁹ ZERBINI, Luiz. *Afinidades III - Cochicho*: Luiz Zerbini. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2025. 136 p. Catálogo de exposição.

⁶⁰ CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Exposição Paisagens Ruminadas, Luiz Zerbini*: texto em exposição. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2024. Painel informativo.

A partir de estudos sobre as discussões que abordam a técnica da monotipia enquanto gravura, passei a imprimir elementos vegetais entintando-os diretamente ou sobre uma placa entintada, principalmente a partir da pesquisa sobre os procedimentos utilizados por Luiz Zerbini. Desta forma, percebi novas possibilidades gráficas ao registrar formas e desenhos dos objetos vegetais.

Utilizando a mesma técnica descrita anteriormente, entintei uma placa de acetato e sobre ela dispus as folhagens de papiro, levando à prensa. Como as possibilidades gráficas são muitas, em diversos papéis aproveitei inicialmente apenas a impressão sem tinta, ou seja, no papel imprimia primeiro a gofragem dos papiros. Na impressão seguinte, retirava a folhagem e imprimia as marcas que ficavam na tinta da placa⁶¹.

⁶¹ Imagem na página 75.

Esse procedimento mistura um jogo de dardos com um jogo de dados, uma contínua experimentação que envolve o risco e o desejo de me surpreender. É um projeto de tornar visíveis partes sutis, espirituais e poéticas do real. Um outro tipo de beleza⁶².

João e eu partimos para o Inhotim com a prensa nova no caminhão, capaz de imprimir um papel de 106 x 81 cm. Seguimos à procura das maiores e mais belas folhas do Jardim Botânico de lá. Durante uma semana trabalhamos exaustivamente felizes nas monotipias que ilustram este livro. Colhíamos as folhas e flores com a ajuda dos jardineiros de manhã bem cedo, enchíamos o carrinho e seguíamos para o almoxarifado onde instalamos a prensa. Por mim, eu passaria o mundo todo pela prensa. O João me dizia o que era possível passar e como faríamos isso. As matrizes eram folhas, frutas, cascas e espinhos. Foram impressas por nós diretamente no papel⁶³.

⁶² VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário*. Rio de Janeiro: Automática, 2014, p. 3.

⁶³ ZERBINI, Luiz. *Estrelas escolhidas*. In: FORTES D'ALOIA & GABRIEL. *Monotipias: Luiz Zerbini*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/monotipias/>. Acesso em: 6 fev. 2026.

O vegetal como matriz.

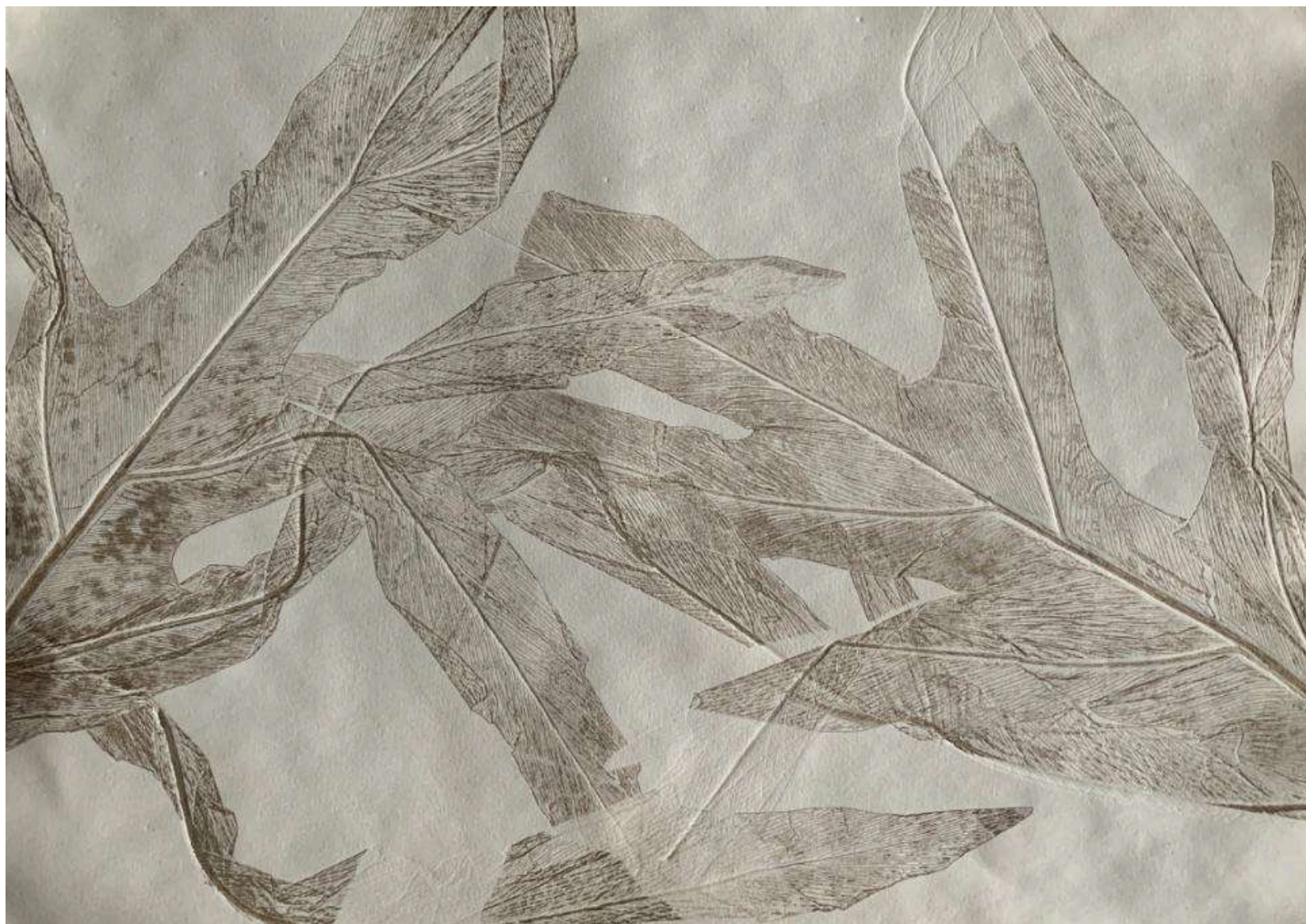
Entintar o elemento natural.

Na prensa, extrair os seus relevos,
as linhas, desenhos e formas.

Impressão única.

Vegetais impressos no papel.



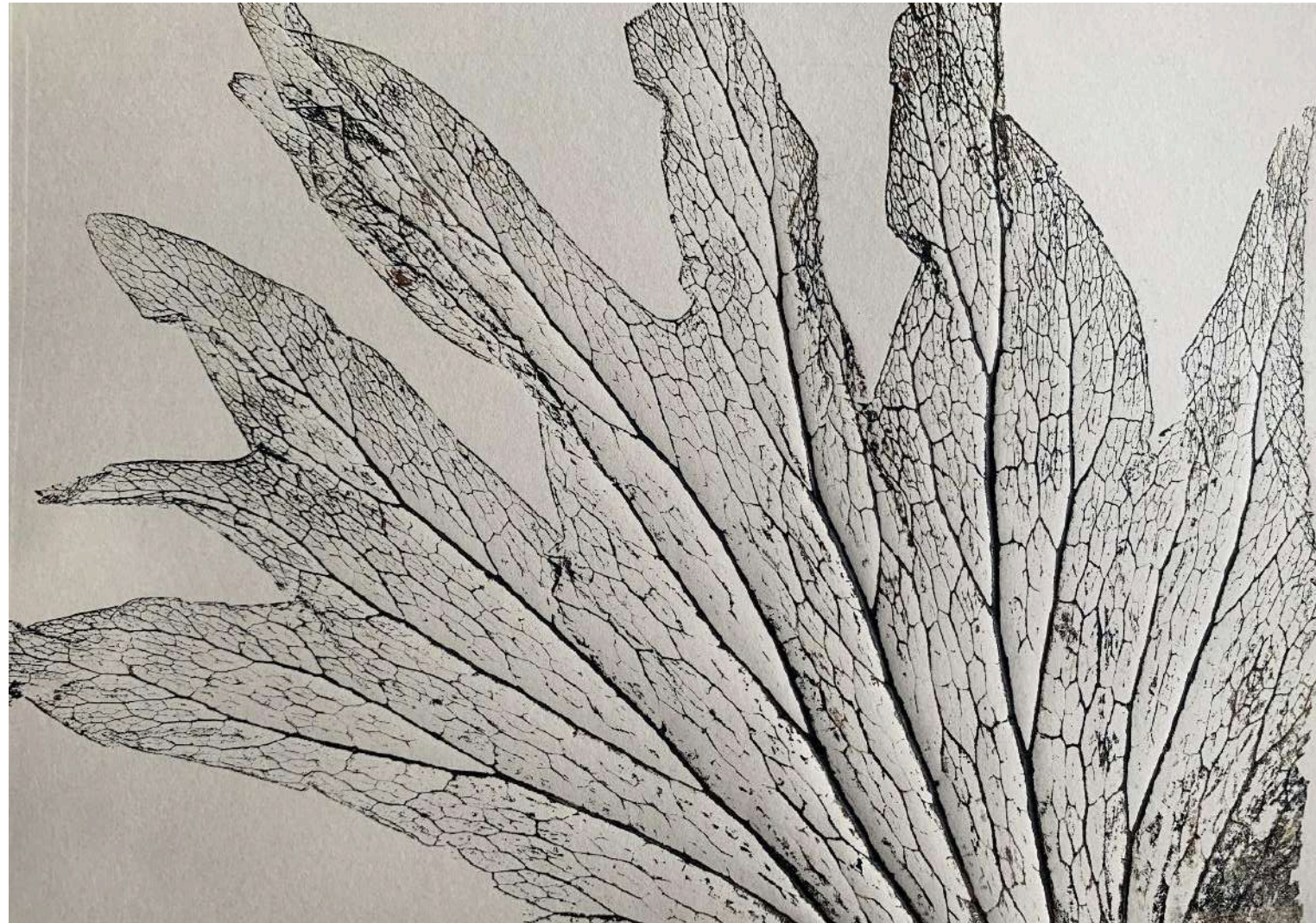


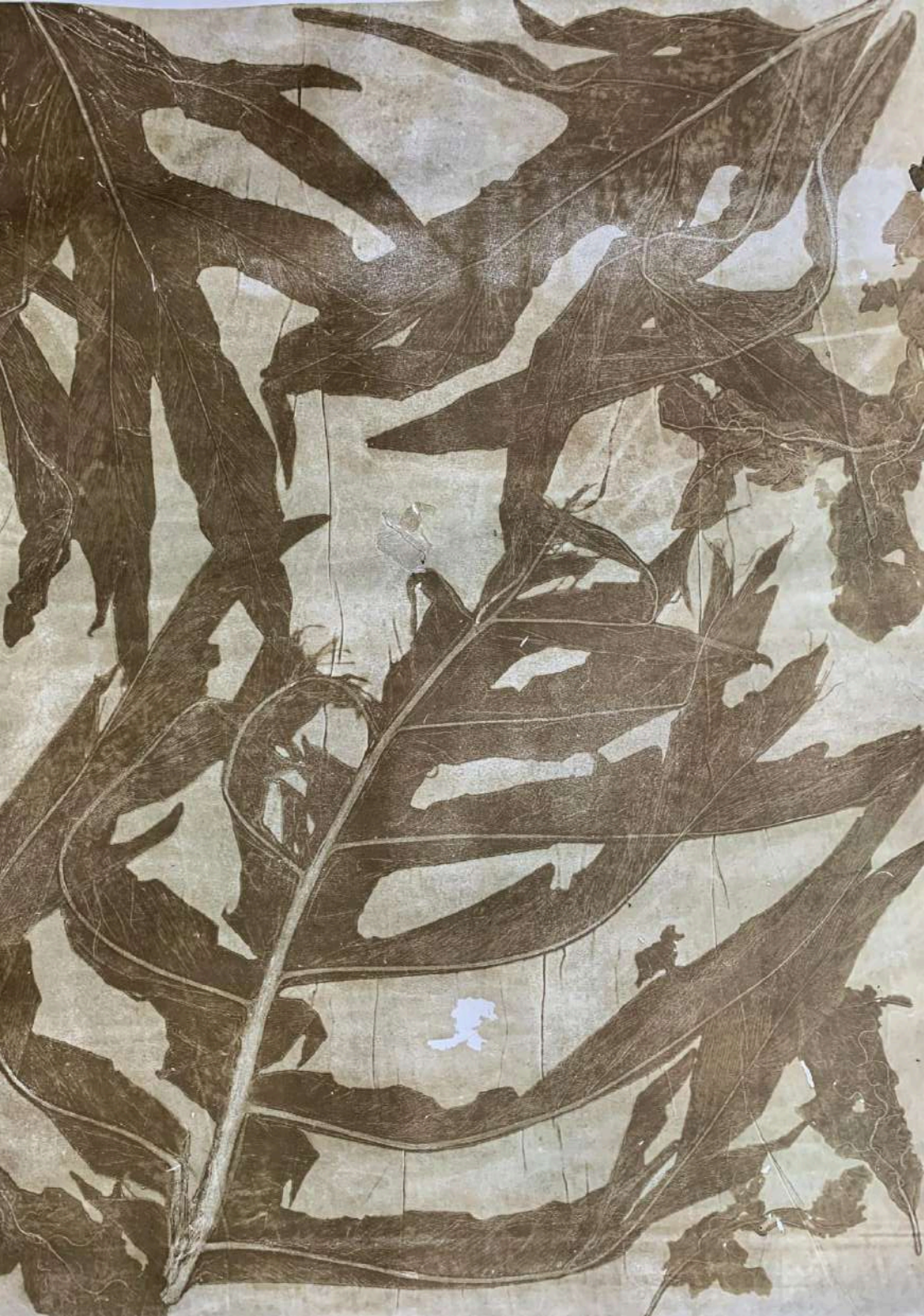
















NOVOS OLHARES, NOVOS TEMPOS: GRAVURA TRIDIMENSIONAL

Na verdade, somos plantas muito velhas. (G. Bachelard)

Impressões que tomam forma

Modelagens

Materiais que conversam e se unem

Matérias

Tecidos, gravetos, papel, gesso, vegetais

Texturas

Impressões e argila

Gravura na cerâmica

Qual é o limite entre a vida humana e a vida *vegetal*? Somos feitos da mesma matéria. Somos todos *natureza*.

Ventre vegetal faz parte de uma série denominada "Somos *plantas* muito velhas⁶⁴". A modelagem em gesso de uma parte do corpo humano feminino, que compreende da altura das coxas até a cintura, foi toda coberta com impressões *vegetais*, *folhas* e *flores*. Das bordas inferiores e superiores projetam-se *folhas* secas, com acréscimo de *flores* secas na parte superior (dentre estas, *orquídeas* e *buganvílias*). Os materiais utilizados mostraram limites e possibilidades no decorrer da produção, direcionando o fazer artístico e permitindo experimentar as fronteiras entre a gravura e a escultura.



⁶⁴ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 64.



Tempo em que as **folhas** se abraçam

Abraço de **folha**

Folhas nascem de abraço

Folhas nascem abraçadas

Folhas entrelaçadas

Quando nascem, abrem-se para abraçar

E assim ficam até secar

Até cair

Até murchar

Quando se abraçam novamente

A argila registra as marcas delicadas das *folhas de samambaia*.

Apenas o relevo, sem cor.

Depois o relevo carregado de engobe,
engobe verde,
engobe amarelo.







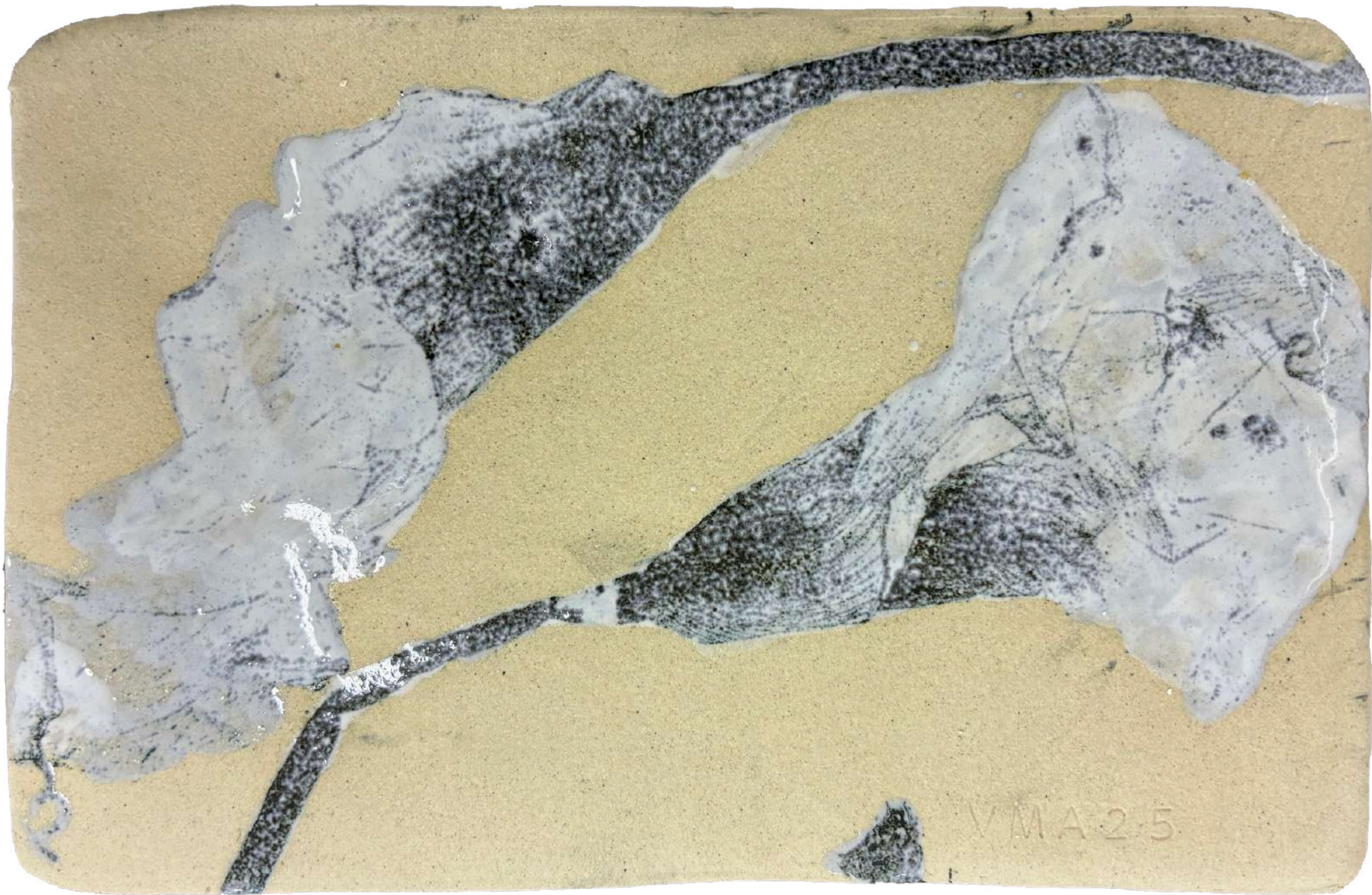
A cerâmica e a impressão têm em comum a habilidade de repetir uma forma, uma figura ou uma imagem. A diferença reside no fato de que a cerâmica se ocupa do tridimensional, a impressão do bidimensional⁶⁵.

⁶⁵ SCOTT, Paul. *Cerâmica y técnicas de impresión*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 6.





A 25



VMA 2.5

Copos de leite

Antiga fotocópia redescoberta.

Óleo, óxido e goma

Transferem para a placa de argila

A imagem da **flor** que um dia foi prensada.

Litogravura na cerâmica

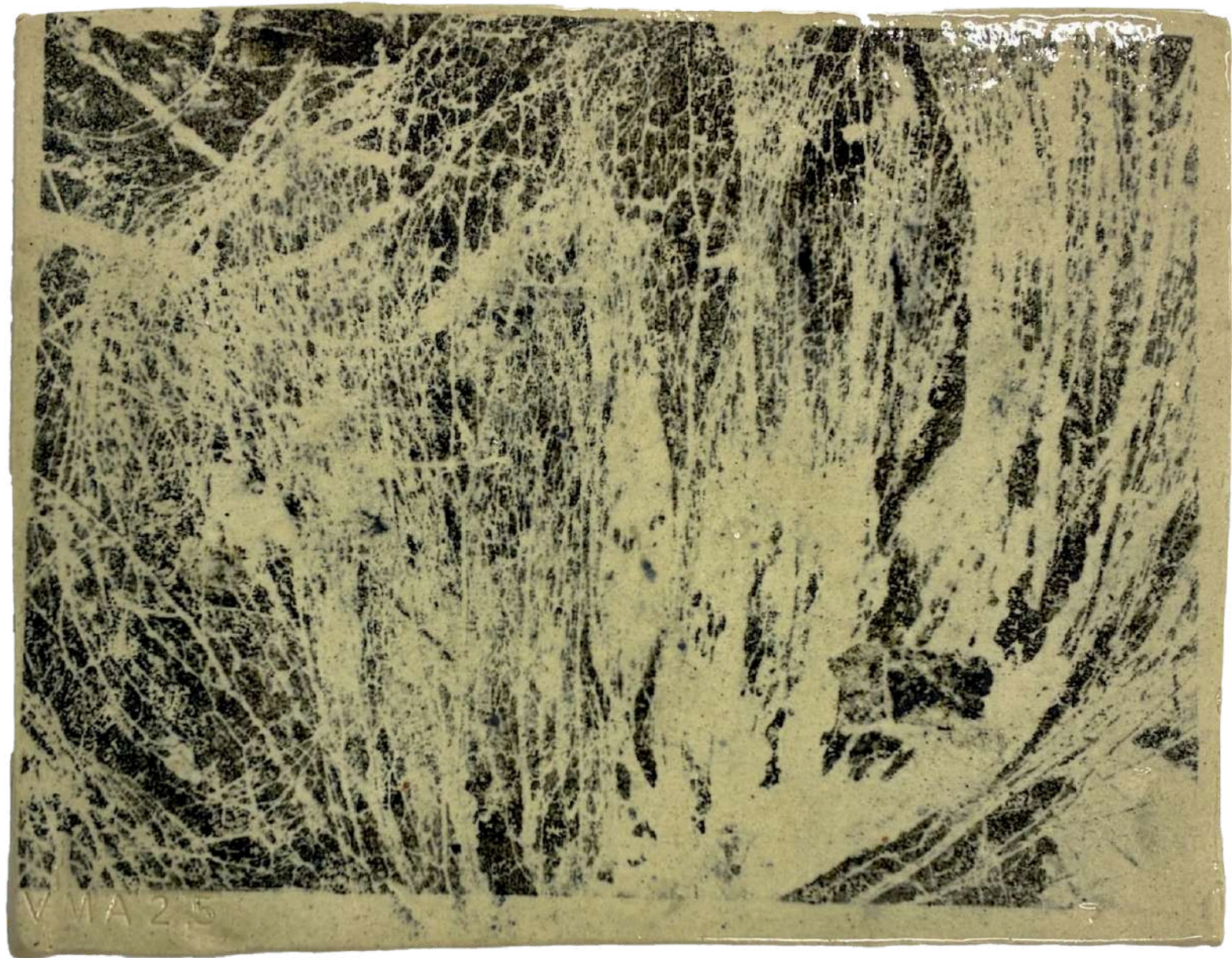
Litogravura se transformando em modelagem

Dando corpo tridimensional para a gravura,

Matéria para a impressão.

“Como então não se encontrariam nessa indústria permeável às lendas os antigos devaneios da vida mineral, vida mais lenta que todas, vida que quer a lentidão, vida que não devemos apressar, se quisermos recolher-lhe toda a sua fecundidade? Em sua jazida o Caulim trabalha, o Caulim vive um sonho de brancura e homogeneidade, leva o tempo que for preciso para inserir tão grande sonho em sua realidade material. A matéria pura vive, sonha, pensa e se esforça como um bom operário. O sonho da amassadura eleva-se assim ao nível cósmico: o sonho do ceramista é uma imensa masseira onde as terras diversas se amalgamam e se misturam aos fermentos⁶⁶”.

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 72.







Tempo de modelar a gravura

A partir das pesquisas sobre gravura não convencional, foi possível conhecer produções artísticas que se estendem para além dos suportes e técnicas convencionais. Foi desse modo que passei a cogitar a possibilidade de produzir impressões em papel ou tecido de forma que a gravura se desprenda dos suportes convencionais e da parede, estudando a sua interação com a tridimensionalidade.

Entretanto, com os aprofundamentos das pesquisas, novos materiais emergiram como possibilidades e novos suportes foram experimentados. Além disso, o uso do movimento foi explorado na obra *Abraço de folha*⁶⁷, em que algumas impressões de folhas em tecido se abrem e se fecham sutilmente.

A motivação para pensar o movimento em uma obra surgiu a partir de reflexões provocadas durante uma aula do mestrado. O mecanismo foi elaborado por meu pai, Nelson Andrade, e juntos articulamos como as impressões de folhas poderiam se movimentar. As impressões coladas em varetas

ligadas ao motor se rotacionam transmitindo uma ideia de vento ou o abrir e fechar de um vegetal.

O gesso, enquanto suporte, foi explorado a partir de uma peça modelada e esquecida no ateliê durante alguns anos. Trata-se de um objeto produzido a partir da moldagem de atadura gessada (material de uso ortopédico) diretamente no corpo, sobre papel toalha para proteger a pele, da parte superior da perna até a altura do umbigo. Deitada no chão do ateliê, com pedaços de papel toalha na barriga até a coxa, fui molhando em uma bacia com água os pedaços da atadura que havia recortado previamente em tiras e os esticando no corpo, sobrepondo várias camadas.

Após aguardar a secagem com esta parte do corpo imóvel, removi o objeto com cuidado para terminar o processo de secagem com outros apoios. Posteriormente, acrescentei várias camadas de gesso para que ficasse menos frágil. O objeto ficou pendurado desde então e não dei continuidade à ideia inicial de reproduzir outras partes do corpo.

Observando o objeto recentemente, surgiram diversos pensamentos sobre como poderia relacioná-lo com a produção atual em impressão vegetal. Imediatamente recordei um dos

⁶⁷ Imagem na página 83.

trechos que mais admiro de Gaston Bachelard, produzido a partir de uma das gravuras de Albert Flocon⁶⁸:

Uma botânica imaginária, feita da invocação aos ramos, à madeira, às folhas, às raízes, às cascas, às flores e às ervas, pôs em nós um fundo de imagens de espantosa regularidade. Valores vegetais nos comandam. Cada um de nós ganharia em fazer um levantamento desse herbário íntimo, no fundo do inconsciente, onde as forças suaves e lentas de nossa vida encontram modelos de continuidade e perseverança. Uma vida de raízes e de rebentos está no coração de nosso ser. Na verdade, somos plantas muito velhas⁶⁹.

⁶⁸ Anexo 6

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 64.

Numa tentativa de aproximar mais corpo humano e vegetal, imaginei o objeto em gesso todo coberto por impressões vegetais, bem como produzir outras partes do corpo da mesma forma.

Imprimi diversos vegetais em papel japonês para recortar e produzir uma composição com encaixes e sobreposições. Entintei um acetato e por cima coloquei vegetais bem delicados, tais como orquídeas, pétalas e outras flores. Nas bordas do objeto outras flores e folhas secas foram acrescentadas, como se estivessem saindo das impressões⁷⁰.

Trazer a gravura para a tridimensionalidade expandiu as possibilidades de criação abrindo um novo universo de materiais para serem explorados.

⁷⁰ Imagem na página 81.

Tempo de imprimir e modelar o barro: cerâmica gravada

Unir as técnicas de gravura com a argila foi uma das descobertas que redimensionou de forma significativa minha produção artística e as possibilidades poéticas. Experimentar as técnicas de impressão aplicadas à argila foi uma redescoberta da gravura. Houve mudança nos materiais, mas permaneceram a expectativa e a surpresa com os resultados.

Da mesma forma que a gravura no papel ou tecido apresenta diversas possibilidades de uso e aplicação de materiais, a impressão em argila também permite esta variação. Assim como também não é possível prever o resultado até que a peça saia do forno.

Uma das referências para esta etapa de trabalho foi a produção artística de Zandra Miranda⁷¹, que relaciona cerâmica e paisagem. Sua trajetória inclui produções nas técnicas de gravura, inclusive metal e monotipia. A artista se utiliza de procedimentos variados para moldar e gravar na cerâmica.

Ao voltar o olhar para a paisagem e seu repertório de imagens e lançar mão de um processo que me permite imprimi-la na matéria

argilosa gerando um múltiplo, tenho que reconhecer que meu procedimento busca raízes em linguagens diferentes, cada uma com suas especificidades: a gravura e a cerâmica.⁷²

Ao descrever seu percurso poético, Zandra discute suas relações com a paisagem, a natureza, matéria, espaço e ação de acasos significativos, registrando seus processos criativos. A ancestralidade da linguagem da gravura e da argila é destacada ao longo do processo descrito.

Além da artista, o suporte teórico para desenvolver as técnicas propostas durante as aulas de cerâmica teve como referência Paul Scott⁷³, que apresenta os procedimentos e possibilidades de gravação e impressão na argila. O autor descreve como adaptar as técnicas e materiais de gravura para a produção em argila.

A partir destes referenciais, iniciou-se esta nova etapa de experimentação e produção, desenvolvendo um novo olhar sobre a representação de elementos naturais.

⁷² MIRANDA, Zandra Coelho de. *Gravura em cerâmica: em busca de novas formas para a paisagem*. Curitiba: Editora Appris, 2020.

⁷³ SCOTT, Paul. *Cerâmica y técnicas de impresion*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 1997.

⁷¹ Anexo 7.

Os experimentos iniciaram com a técnica de monotipia com engobe⁷⁴. Apesar de a monotipia ser uma técnica com a qual tenho muita afinidade, tendo produzido bastante sobre papel e tecido, realizá-la sobre cerâmica exigiu novos aprendizados. O primeiro contato com esses novos materiais foi um experimento entintando um **vegetal** seco com engobe de variadas cores e pressionando-o sobre uma placa de argila (esticada na plaqueira), o que resultou na gravação de sua textura. Após a queima em biscoito, foi aplicado o esmalte transparente em detalhe (imagem abaixo).



Outra experiência foi produzida a partir da técnica tradicional de monotipia com engobe utilizando tecido. Entintei um **vegetal** com engobe bastante espesso e carimbei em um pedaço de tecido. Ao redor, pinte o tecido com engobe. Retirei o **vegetal** e após a

⁷⁴ O engobe é uma mistura de argila líquida pigmentada utilizada para colorir e imprimir superfícies cerâmicas antes da queima.

secagem do engobe, cobri o tecido com engobe branco. Após esta secagem, sobrepus o tecido em uma placa de argila (esticada na plaqueira). Exerci pressão com o auxílio de jornal para a secagem e verifiquei a transferência da imagem. Após a queima em biscoito, passei esmalte em pequenos detalhes (imagem ao lado).

Em outro trabalho, uma matriz em linóleo também foi usada como técnica de gravação na argila. Entintei a matriz com rolo e tinta preparada e adequada para a técnica de litografia na cerâmica. O preparo da tinta consiste em misturar um óxido com óleo de linhaça e um pouco de esmalte (página 89).

Com a mesma tinta preparada para o linóleo, experimentei a técnica do estêncil, utilizando dois moldes que havia produzido em acetato, com desenhos de flores da orquídea. Sobre uma placa de argila redonda, estampeí um dos moldes repetidamente e aguardei a secagem. Em seguida sobrepus o outro molde com tinta branca. Após a queima em biscoito, esmaltei as partes estampadas (página 88).



Foi com a técnica da litografia (a transferência de imagem por impressão a laser) que obtive os resultados mais satisfatórios. Para sua realização, é necessário preparar previamente uma placa de argila no tamanho da imagem desejada, com antecedência mínima de vinte e quatro horas, garantindo que não esteja excessivamente úmida no momento da transferência. Diferentemente da monotipia com engobe, essa técnica exige uma argila mais firme; por isso, após aberta, a placa deve ser embalada em plástico filme até o uso.

Para transferir a imagem é preciso que a impressão seja feita em uma impressora a laser. O papel impresso deve ser embebido (verso e frente) com uma goma, neste caso, utilizei duplidex. Depois de aguardar uma breve secagem, aproximadamente quinze minutos, retira-se o excesso de goma com uma esponja e com um rolo de gravura, o papel deve ser delicadamente entintado, com cuidado para não rasgar. Após a entintagem, a imagem deve ser “lavada”. Para isso, coloca-se água e um pouco de goma em uma bacia e mergulha-se uma esponja macia nesta mistura. A esponja deve ser espremida para sair o excesso de líquido e lava-se a tinta do papel, com batidas delicadas sobre toda a imagem. Este procedimento de entintar e lavar deve ser repetido de duas a três vezes. Em seguida, o

papel pode ser colocado sobre a argila e pressionado delicadamente com uma espátula no verso, para que a imagem seja transferida.

Escolhi imagens de **vegetais** que produzi por meio de fotografia ou scanner, em preto e branco, e aumentei o contraste. O primeiro trabalho nesta técnica utilizou uma impressão a laser feita vários dias antes. Esmaltei apenas a parte impressa na argila (página 87).

Com o resultado satisfatório, passei a experimentar os efeitos variados com fotografias antigas que havia feito de elementos vegetais, para perceber como os efeitos gráficos respondem à técnica. A segunda imagem impressa foi um detalhe da planta chifre-de-veado, fotografada na paisagem, onde estava plantada (página 92).

Encontrei nesta técnica a oportunidade de trabalhar com muitas fotografias que produzo de elementos vegetais que muitas vezes não são coletados. Geralmente são elementos que me chamam a atenção, mas que não vislumbro a possibilidade de trabalhar na técnica de gravura. A impressão na cerâmica permitiu explorar as texturas vegetais de outra forma, destacando outros efeitos gráficos que a linguagem fotográfica registra.

Desenvolvendo melhor habilidade com o material e a técnica, passei a recortar a argila em torno da impressão, modelando um pouco o formato e conferindo volume ao objeto.

Em outra produção, imprimi, em formato A3, uma imagem com fotografias de folhas secas da planta chifre-de-veado. Após a transferência da imagem, recortei o entorno e modelei a peça. Produzi duas peças com a mesma imagem, porém, a de cor mais escura e sem a aplicação do esmalte após a primeira queima, manteve-se mais nítida (página 93 e 94).

As técnicas de gravura na cerâmica permitem variadas construções criativas. Portanto, as pesquisas envolvendo as possibilidades de impressão na argila terão continuidade, a fim de aprimorar técnicas de modelagem e de gravação utilizando elementos naturais.

TEMPO DE EXPOR A OBRA

Observar a *natureza*, coletar o elemento *vegetal*,
imprimir.

Obra pronta?

Tempo de expor a obra.

Espaço, luz, altura, distância.

Conversa com outras obras.

Tempo de montagem.

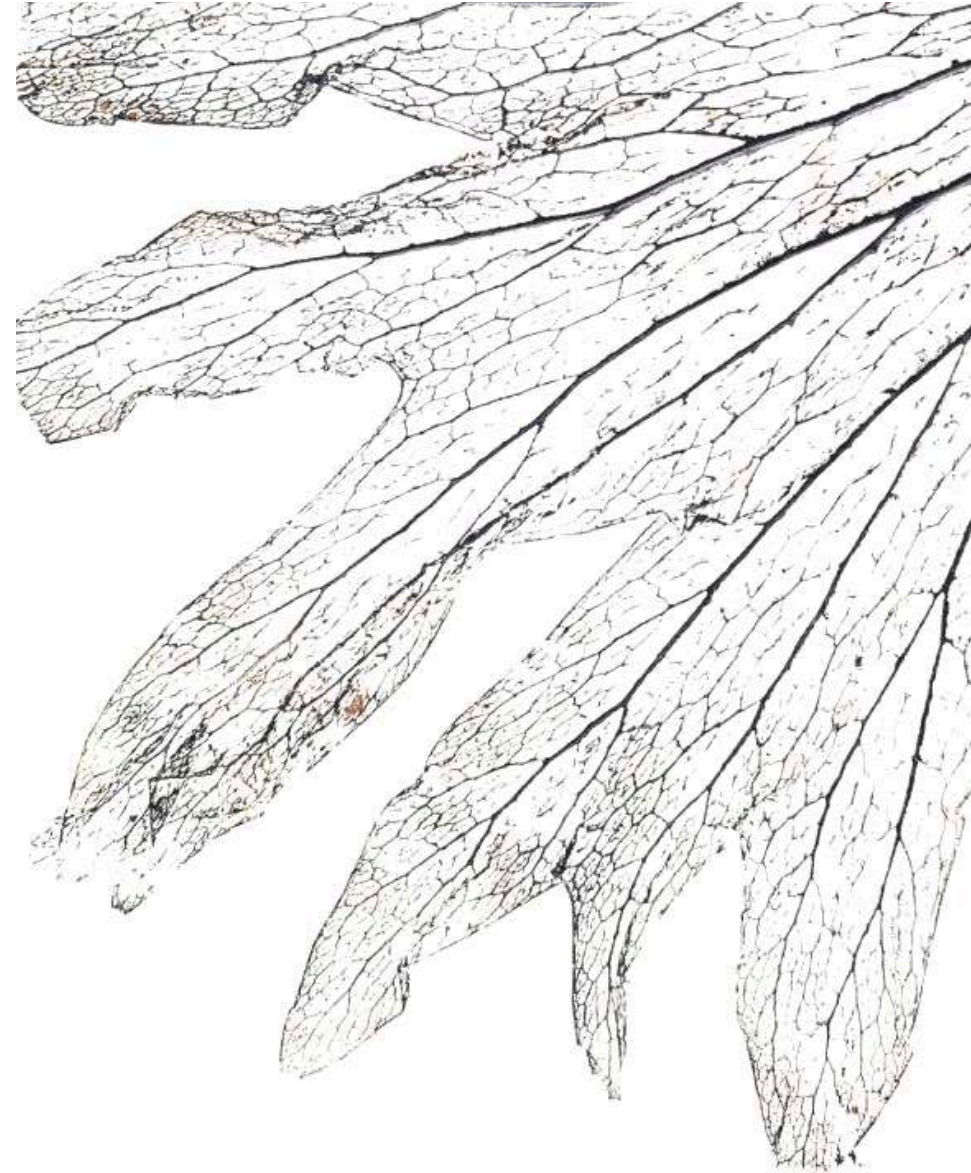
Fixar, pendurar, apoiar, etiquetar.

Distanciar, aproximar.

Obra exposta.

Observar.

Tempo de exposição.

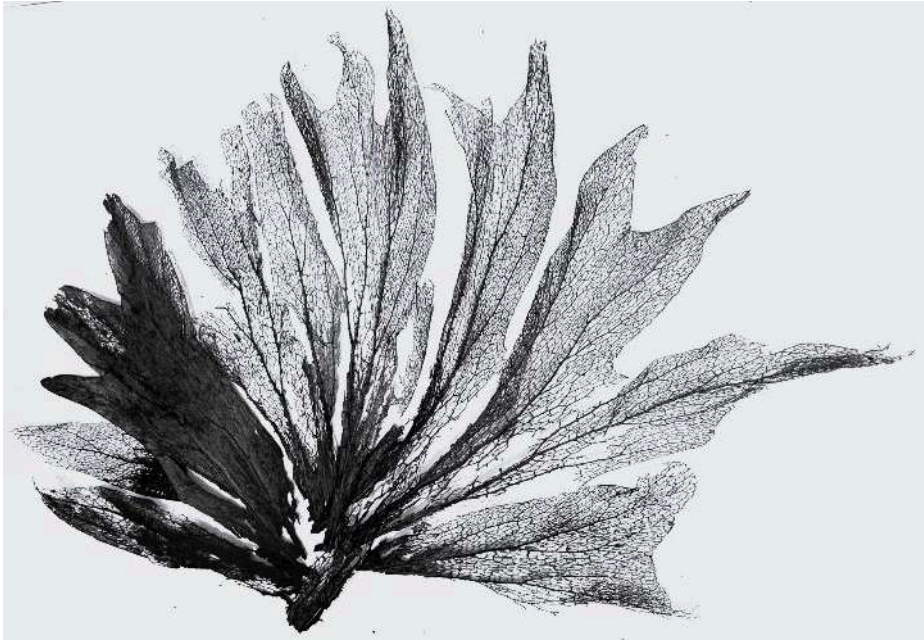








TEMPORARIAMENTE, ÚLTIMAS IMPRESSÕES



Ao completar dois anos de envolvimento com esta pesquisa, concluo que a importância das etapas de olhar, coletar e imprimir adquire um sentido consideravelmente mais amplo, relacionado não só com a produção no ateliê, mas com tudo o que envolve o pensamento ao redor.

Foram muitos aprendizados que contribuíram para ampliar a forma de pensar, pesquisar e produzir. Aprendi a olhar não só os objetos naturais, mas também como outros artistas desenvolvem sua capacidade de olhar. Aprendi a coletar o necessário, não só os elementos naturais que dizem algo nas suas texturas e formas, mas coletar também as informações visíveis ou não, sobre a produção

artística. Aprendi a imprimir as marcas não só da **natureza**, mas de todo esse aprendizado coletado.

Refletir sobre o **tempo** e descobrir as diferentes percepções sobre ele foi esclarecedor. Isso permitiu vivenciar as etapas de trabalho atenta aos processos e materiais e como estes respondem em **tempos** diferentes. Trabalhar com elementos da natureza trouxe esse aprendizado a respeito de um **tempo** cada vez mais distante da vida cotidiana, ensinando a diferenciar o **tempo** de olhar do tempo de cronometrar, do **tempo** de mudar. Aprender a olhar a **natureza**, suas formas, detalhes, texturas, ensina a lidar com o **tempo** da forma mais contemplativa, valorizando os saberes que Krenak e Kopenawa nos trazem e nos fazem refletir sobre o **tempo** que dedicamos às nossas experiências.

De modo semelhante, Tuan propõe dedicarmos um **tempo** para experienciar o ambiente ao nosso redor, observando-o e contemplando-o, pois nisto está a capacidade de usufruir do momento.

Em cada uma das técnicas de gravura que são trabalhadas (metal, monotipia e cerâmica gravada), as diferentes percepções do **tempo** estão presentes, porém, a partir desta pesquisa, com mais consciência.

Aprender a olhar para saber o que coletar, o que registrar em fotografia e o que apenas contemplar, foi mais uma etapa do processo criativo que adquiriu nova consciência. A prática no ateliê ensinou a discernir que elementos devem ser coletados, assim como coletar outras percepções

que envolvem o pensar artístico. Quanto mais observo e me sinto próxima da natureza **vegetal**, mais facilmente identifico diferentes elementos e as suas potencialidades gráficas na gravura, confirmando o que Salles destaca a respeito da deflagração da percepção artística.

Conhecer a prática artística de outros profissionais permitiu experimentar novas abordagens que enriqueceram minha produção, como, por exemplo, o procedimento utilizado por Zerbini, que fez com que fosse possível imprimir grafismos **vegetais** de diferentes formas, extraindo da linguagem da gravura inúmeros caminhos.

De acordo com a orientação de Rey, a organização dos diários de trabalho e os registros dos processos em forma de escritas, fotos e vídeos

atuaram como fonte de aprendizado a partir de erros e acertos, considerando também os acasos que por muitas vezes contribuíram com o resultado do trabalho, como aponta Ostrower.

A produção nas técnicas apresentadas segue em continuidade, ampliando cada vez mais as possibilidades de cada uma, explorando o grafismo e a forma **vegetal** a partir do potencial dos materiais trabalhados, aliando sempre teoria com a prática no ateliê.

Apresenta-se, portanto, nesta pesquisa, a representação de um **tempo** de produção, que, certamente, já se desdobra num **tempo** de novas impressões.



Olhar o *vegetal*.

Coletar o *vegetal*.

Imprimir o *vegetal*.

Metal, monotipia, cerâmica.

Formas, texturas, grafismos, volumes,

A busca por gravá-los não se finda, continua,

Em novos olhares,

Novas coletas,

Novas impressões,

Novos materiais,

Novas técnicas.

Que mostram o **tempo**

Impresso no *vegetal*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A. 1994.

BLAUTH, Lurdi. *Marcas, passagens e condensações: investigações de um processo em gravura contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). *Gravura em metal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Exposição Paisagens Ruminadas, Luiz Zerbini*: texto em exposição. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2024. Painel informativo.

CIRILLO, José. *Arquivos de artistas: questões sobre o processo de criação*. Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Editora: C/Arte, 2009.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; DO VALE, Marcio. *Oficinas: Gravura*. Rio de Janeiro: Senac, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. Tradução de Helga Johany e Raul Landim. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MIRANDA, Zandra Coelho de. *Gravura em cerâmica: em busca de novas formas para a paisagem*. Curitiba: Editora Appris, 2020.

NARBY, Jeremy. Conversa com Ailton Krenak. In: *Selvagem – Ciclo de estudos sobre a vida*, 2025. YouTube. 22 jan. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nFsZnws3K9g>. Acesso em: 8 fev. 2025.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*. In: PORTO ARTE: revista de Artes Visuais, v.7, nº 13, p. 81-95, nov. 1996. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS, 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação* construção da obra de arte. Editora Horizonte, 2008.

_____. *Gesto inacabado: Processo de Criação Artística*. INTERMEIOS, São Paulo: Horizonte, 2012.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SCOTT, Paul. *Cerâmica y técnicas de impresión*. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 1997.

TIBURI, Márcia. *Aprender a pensar é descobrir o olhar*. Jornal do Margs, Porto Alegre, n. 103, set./out., 2004, p. 8. Disponível em: www.margs.org.br. Acesso em 30 out. 2025.

_____. CHUÍ, Fernando. *Diálogo/desenho*. Editora SENAC São Paulo: 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara*: Sudário. 1. ed. - Rio de Janeiro: Automática, 2014.

WANDERSEE, J. H., & SCHUSSLER, E. E. Preventing plant blindness. *The American Biology Teacher*, 61, 82–86.1999.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

ZERBINI, Luiz. *Afinidades III - Cochicho*: Luiz Zerbini. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2025. 136 p. Catálogo de exposição.

_____. *Estrelas escolhidas*. In: FORTES D'ALOIA & GABRIEL. *Monotipias: Luiz Zerbini*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/monotipias/>. Acesso em: 6 fev. 2026.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

AUMONT, Jacques. Formas do tempo, ou as intermitências do olho. In: O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1989], pp. 79-108.

BACHELARD, Gaston. *Paysages*, notes d'un philosophe pour un graveur, Albert Flocon. Lausanne, Suisse: Les Éditions de l'Aire, 1982, 95 pp. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/Paysages/Paysages.pdf> Acesso em: 17, ago, 2024.

BAYLE, Françoise. *Monet, una visita a Giverny*. Versailles: Artlys, 2006.

BURNETT. Frances Hogdson. *O jardim secreto*. Cotia: Pé da letra, 2023.

CAIXA Cultural. *Henri Matisse – Jazz*. Curitiba: Coleção Museu Castro Maya, 2016.

CAMPOS, Marcelo; FREITAS, Douglas de; SCOVINO, Felipe. *Luiz Zerbini*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte; Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. Disponível em:

<<https://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/campos-marcelo-luiz-zerbini-2017.pdf>>. Acesso em 4 set. 2023.

CAMARGO, Iberê. *A gravura*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1992.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

KANAAN, Helena. *Impressões, Acúmulos e Rasgos: Procedimentos litográficos e alguns desvios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

LEVY, Henrique Haddad. *Começo, Meio e Começo: Investigação em Fotocerâmica*. Universidade de São Paulo / Escola de Comunicações e Artes. 2024. Disponível em: <<https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/8198a738-1ed2-4ae0-98ac-54cbc2a39fa1/tc5279-Henrique-Levy-Comeco.pdf>>.

MADERUELO, Javier. *Arte impreso*. Santander: Ediciones La Bahia, 2019.

MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MIRA Schendel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>. Acesso em: 22 de novembro de 2024.

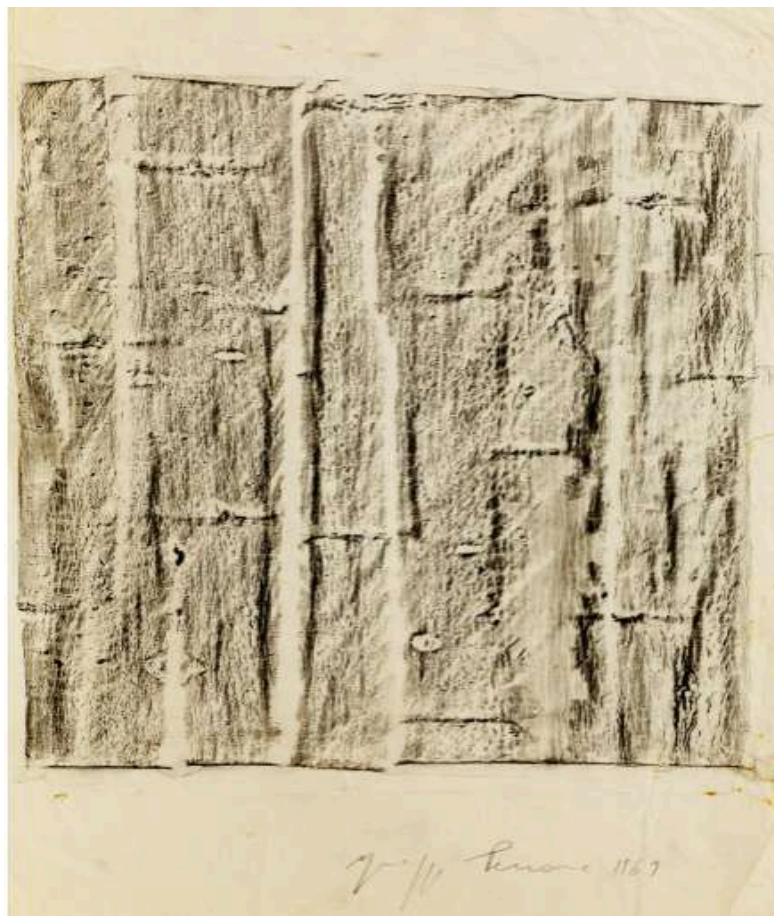
MOMA. Edgar Degas: *A strange new beauty*. Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque. Disponível em: < [Edgar Degas: A Strange New Beauty | MoMA](#)>. Acesso em: abril, 2025.

PEDROSA, Adriano. GIUFRIDA, Guilherme. (Org.) Luiz Zerbini: *a mesma história nunca é a mesma*. MASP, 2022.

POHLMANN, Angela. *Gravura não-tóxica: uma experiência no ateliê de gravura em metal da universidade (UFPEL)*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

RESENDE, Ricardo. *Desdobramentos da gravura contemporânea*. In: KOSSOVITZ, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *GRAVURA: Arte Brasileira Do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

ANEXO 1



PENONE, Giuseppe. Uma leitura tátil da casca da árvore. 1969. Grafite esfregado no papel, 35 × 25,5 cm. Coleção Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, EUA.

ANEXO 2



VERGARA, Carlos. Série Natureza Inventada. 2022. Cinzas e acrílica sobre lona crua, 68 x 66cm.

ANEXO 3



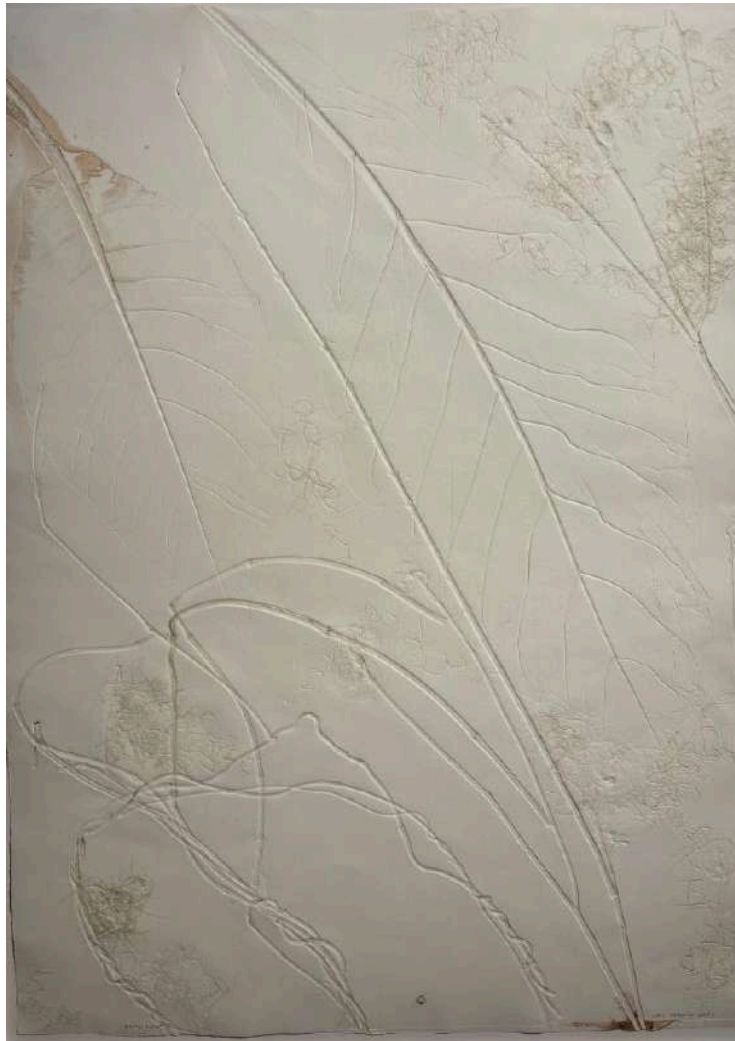
VERGARA, Luiz Guilherme. *Carlos Vergara: Sudário*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Automática, 2014.

ANEXO 4



ZERBINI, Luiz. Monotipia s/ papel *Hanhemühle* creme 300g. 106 x 79 cm.

ANEXO 5



ZERBINI, Luiz. Exposição CCBB RJ. 2024.

ANEXO 6



BACHELARD, Gaston. *Paysages*, notes d'un philosophe pour un graveur, Albert Flocon. Lausanne, Suisse: Les Éditions de l'Aire, 1982, 95 pp. Imagem V. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/Paysages/Paysages.pdf> Acesso em: 17, ago, 2024.

ANEXO 7



Miranda, Zandra. Ramificações do Desenho. Gravura na cerâmica. 15 cm x (diam) x 7 cm. 2007.



T E M P O
VEGETAL

Vania Maria Andrade



Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Andrade, Vania Maria da Silva
Tempo Vegetal / Vania Maria da Silva Andrade.
--Curitiba-PR, 2026.
172 f.: il.
ISBN: 978-65-02-18171-3
Orientador: Renato Torres.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual
do Paraná, 2026.
1. Tempo. 2. Gravura. 3. Coleta Vegetal. 4.
Vegetal. 5. Arte Contemporânea. I - Torres, Renato
(orient). II - Título.

CDD: 709.04
CDU: 7.039:002

Acervo e fotografia

Vania Maria Andrade

Diagramação e direção de arte

Natalia Lucena

Revisão ortográfica

Adriana Sydor

TEMPO DE COMEÇOS: ADUBANDO

Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, propícia estação
E fecundar o chão
(C. Buarque/M. Nascimento)



TEMPO DE VER, TEMPO DE OLHAR VEGETAL

Não me iludo

Tudo permanecerá do jeito

Que tem sido

Transcorrendo

Transformando

Tempo e espaço navegando todos os sentidos. (Gilberto Gil)

Ao olhar pensamos sobre o que vemos e o que não está ali. “O olhar é feito de mediações próprias à temporalidade”. Ver, olhar e pensar no que a impressão do **vegetal** mostrará, para também ser vista, olhada, pensada. “A física explica que o olho, quando enxerga o objeto, modifica-o²”. Ao ver o elemento **vegetal**, ele se modifica no olhar e se transforma na impressão. Todos os tempos do **vegetal: broto**, verde vivo, seco, se desfazendo.

1 TIBURI, Márcia. **Aprender a pensar é descobrir o olhar**. Jornal do Margs, Porto Alegre, n. 103, set./out. 2004, p. 8.

2 TIBURI, Márcia; CHUÍ, Fernando. **Diálogo/desenho**. São Paulo: SENAC, 2010, p. 20.



OLHAR

A FORMA

O DESENHO

AS LINHAS

AS CORES

OS GRAFISMOS

AS TEXTURAS

O DETALHE

O **VEGETAL**



Vivências cinestésicas, táteis e visuais. Experimentar **bosques**, parques, praças e **jardins** para ver e olhar vida **vegetal**. Caminhar, movimentar, explorar o espaço, várias direções. Tocar elementos naturais, deitar-se na **grama**, catar **folhas** e pedras, brincar com **terra**. Entrar em rios e cachoeiras, sentir cheiros de ervas. Provar sabores, **frutas, verduras e legumes**. Ouvir pássaros e sons de ventos, rios e chuvas. O olfato é capaz de registrar experiências vividas por muito tempo. A sensibilidade da pele permite perceber a noção de ideias espaciais. A visão promove a percepção do espaço tridimensionalmente. Pela audição é possível reconhecer as fontes de ruídos e se direcionar. Todos os sentidos funcionando juntos são capazes de nos fazer perceber o espaço de uma forma mais abrangente, mais familiar, tornando-o um lugar³. É essa percepção multissensorial que precede a prensa e prepara o papel para receber o corpo **vegetal**.

É preciso **tempo** para ver e olhar.

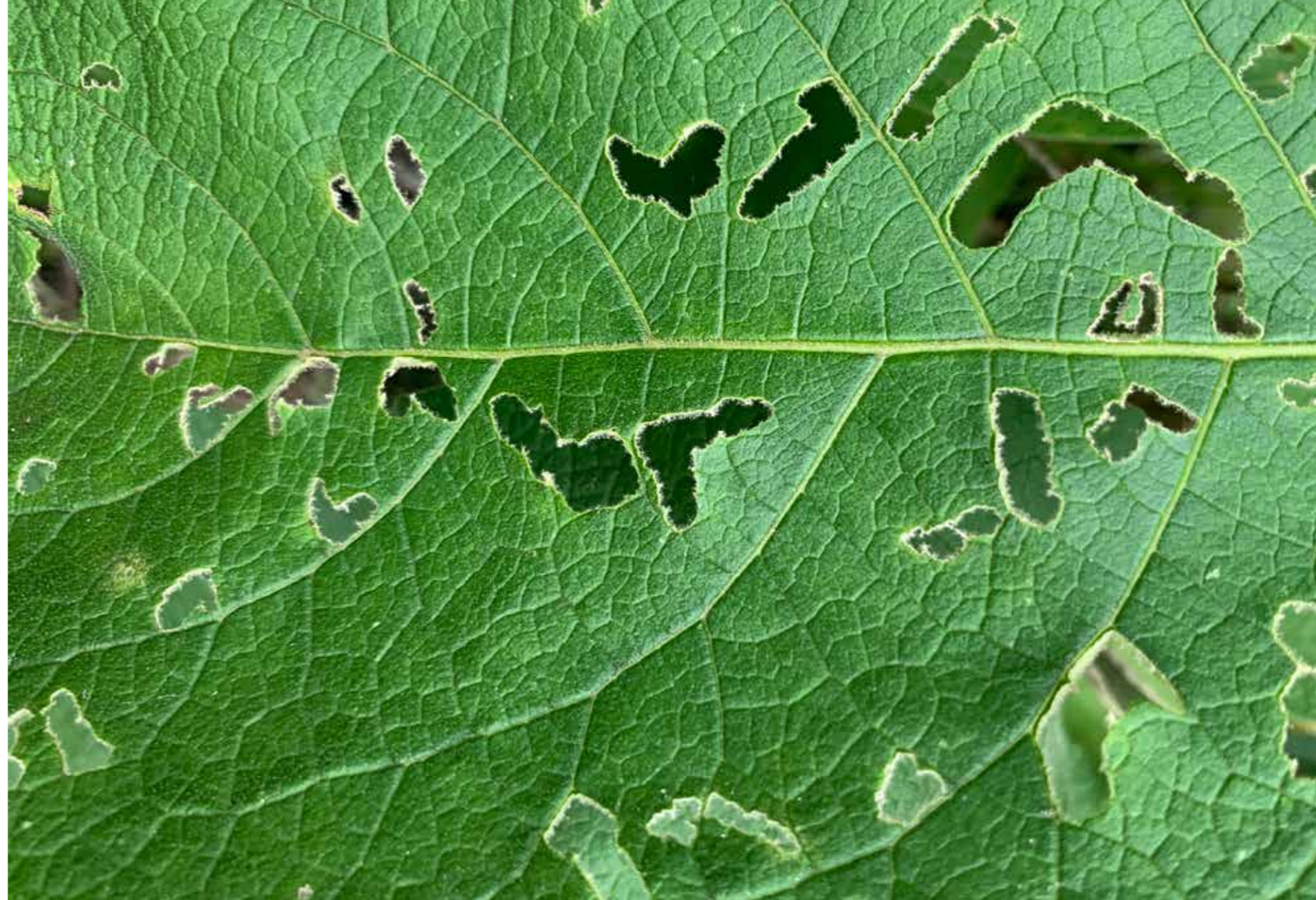
3 TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2015, p. 132.



Tempo de olhar: o tempo vegetal

Num dia azul de verão, sinto o vento

E há folhas no meu coração, é o tempo (A. Blanc / C. Bastos)





Para olhar a natureza

Caminhar. Passear pelo espaço percebendo o seu tamanho, a relação do próprio corpo com este lugar e os movimentos que poderiam ser executados. Quantos passos cabem nesse espaço? Cheirar. Fechar os olhos e sentir o cheiro do ambiente, os odores que ativam a memória. O que exala esses odores?

Ouvir. Fechar os olhos e escutar os sons do entorno, os ruídos, os ritmos. O que produz estes sons? Há sons da **natureza**?

Tatear. Escolher um ou mais elementos para tocar, se possível, com olhos fechados, percebendo as texturas, os formatos e os relevos.

Ver. Até onde a vista alcança? Olhar ao redor. O que se vê acima da cabeça? E abaixo dos pés, o que eles tocam, onde se está pisando? Ao virar para trás, o que pode ser visto? Ver os tons das cores, as formas, os elementos ao redor. O que está mais distante do olhar? Quais as cores do ambiente?

Parar. Observar em silêncio. Perceber.
Considerar: este é um espaço significativo?



Coleção de **vegetais**:

o olhar observador para coletar ideias **sementes**

TEMPO NA COLETA: IDEIA-SEMENTES

Ver o **vegetal**, pensar o **vegetal** e sua impressão, coletar o **vegetal**.

No chão, **cascas** de **araucária**, **pau ferro**, **eucalipto**.

Pele da **árvore** em renovação.

Folhas secas, podas, **raízes** daninhas arrancadas.

Há novas vidas nesse **vegetal**? Fungos, teias, insetos.

Existe um universo vivo num pedaço de **tronco** em decomposição.

O que parece morte **vegetal** é vida recomeçando.

Coletar: recolher, reunir.

Do solo para o ateliê.

Uma semente de ilusão

Tem que morrer pra germinar

Plantar nalgum lugar, ressuscitar no chão

Nossa semente (Gilberto Gil)



Tempo impresso na folha.





Vegetal no solo, caído da copa, podado do **galho**.

Coletas espalhadas no ateliê.

Coleção de **vegetais**.

Elementos que conversam entre si, dialogam com as técnicas.

Comunicam escolhas, procedimentos artesanais, habilidades manuais e improvisação, em busca de soluções criativas que respondam às expectativas

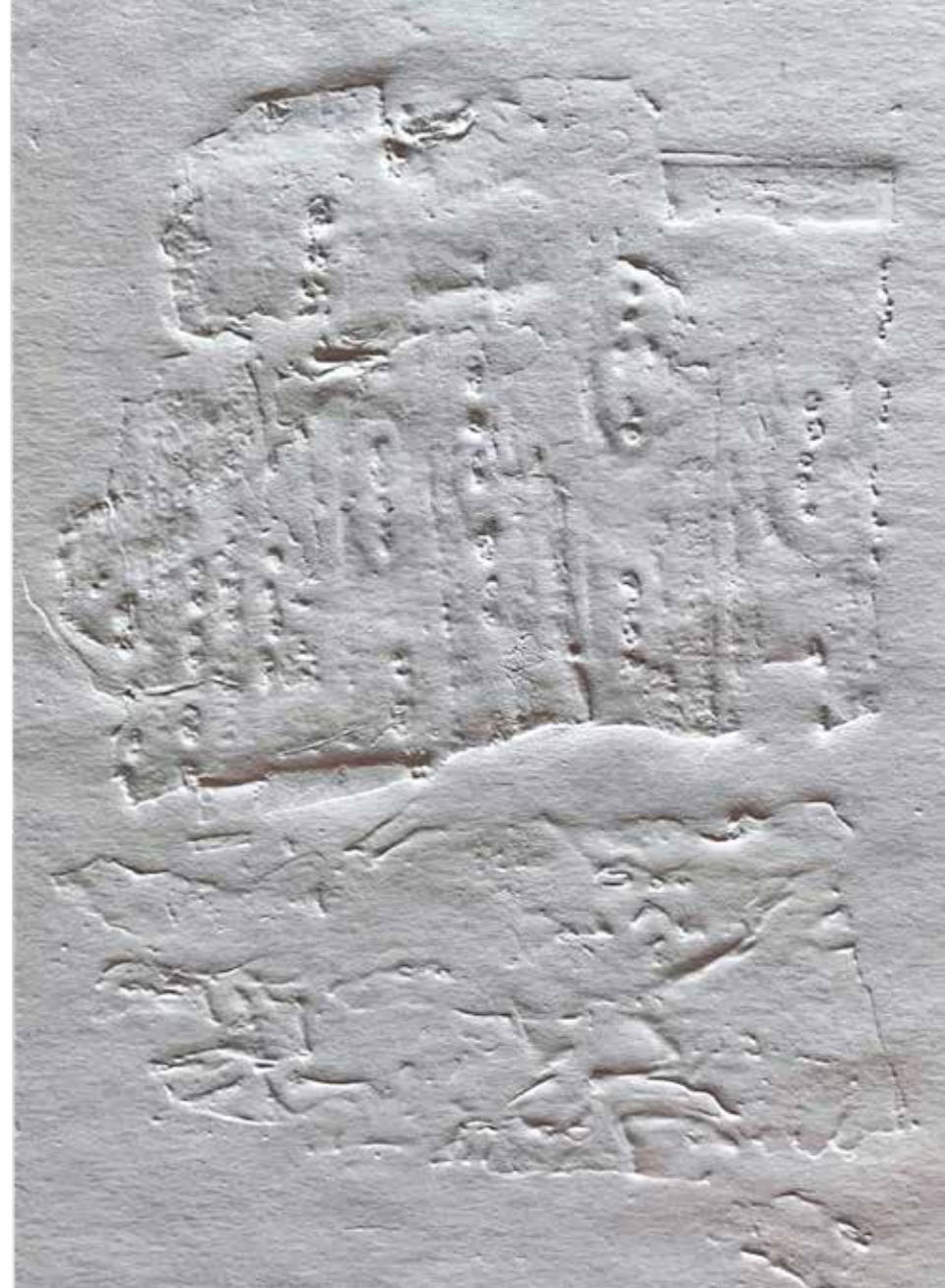
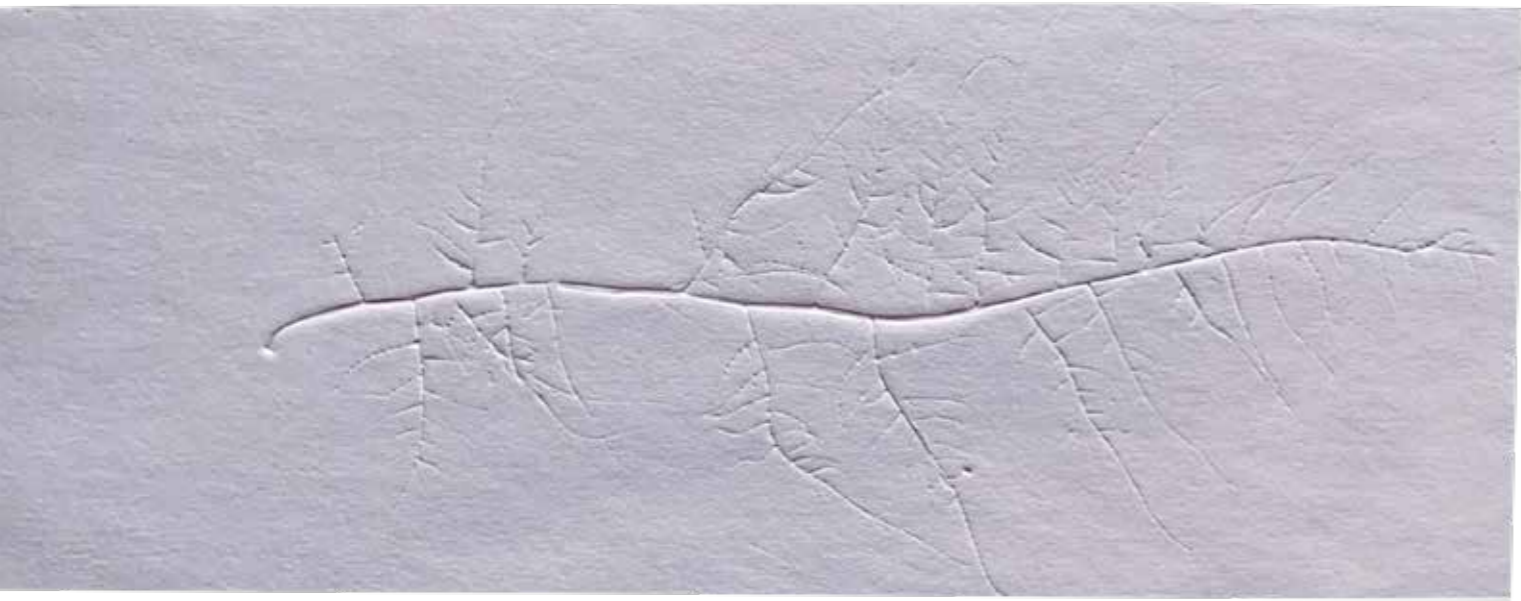
das ideias e possibilidades⁴.

Pensamento, olho, mão, afeto, improviso.

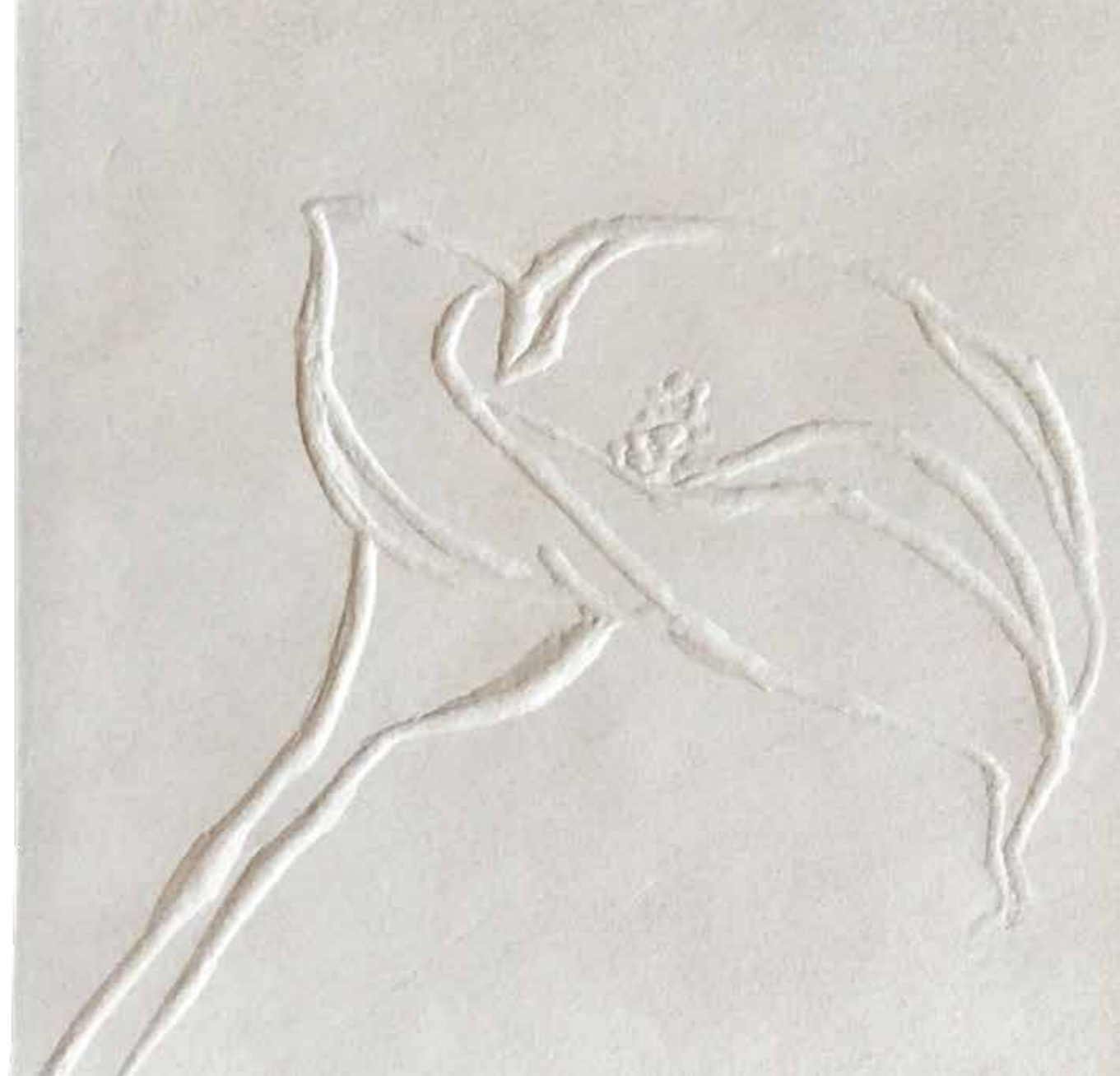
Seleção, gravação, impressão.

Tempo vegetal traduzido na gravura

4 SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 13-15.







“O tempo regula a vida e a subsistência humana” e coexiste com o espaço, podendo se mesclar e serem definidos de acordo com a experiência pessoal⁵.

Desde Aristóteles até hoje, para a cultura ocidental, o **tempo** é medida de movimento, contado em horas, dias, meses, anos.

Para Heidegger, esta é uma forma de contar o **tempo**. Mas ele considera que o **tempo** é o oposto, é existência, com disposição afetiva⁶.

5 TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2015, p. 153.

6 HEIDEGGER, Martin. **O conceito de tempo**. Tradução de Helga Johany e Raul Landim. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.





QUANDO O *TEMPO* BROTA NO METAL

Tempo de a placa aquecer.

Deslizar delicadamente a boneca de verniz sobre o cobre.

Tempo de o verniz secar.

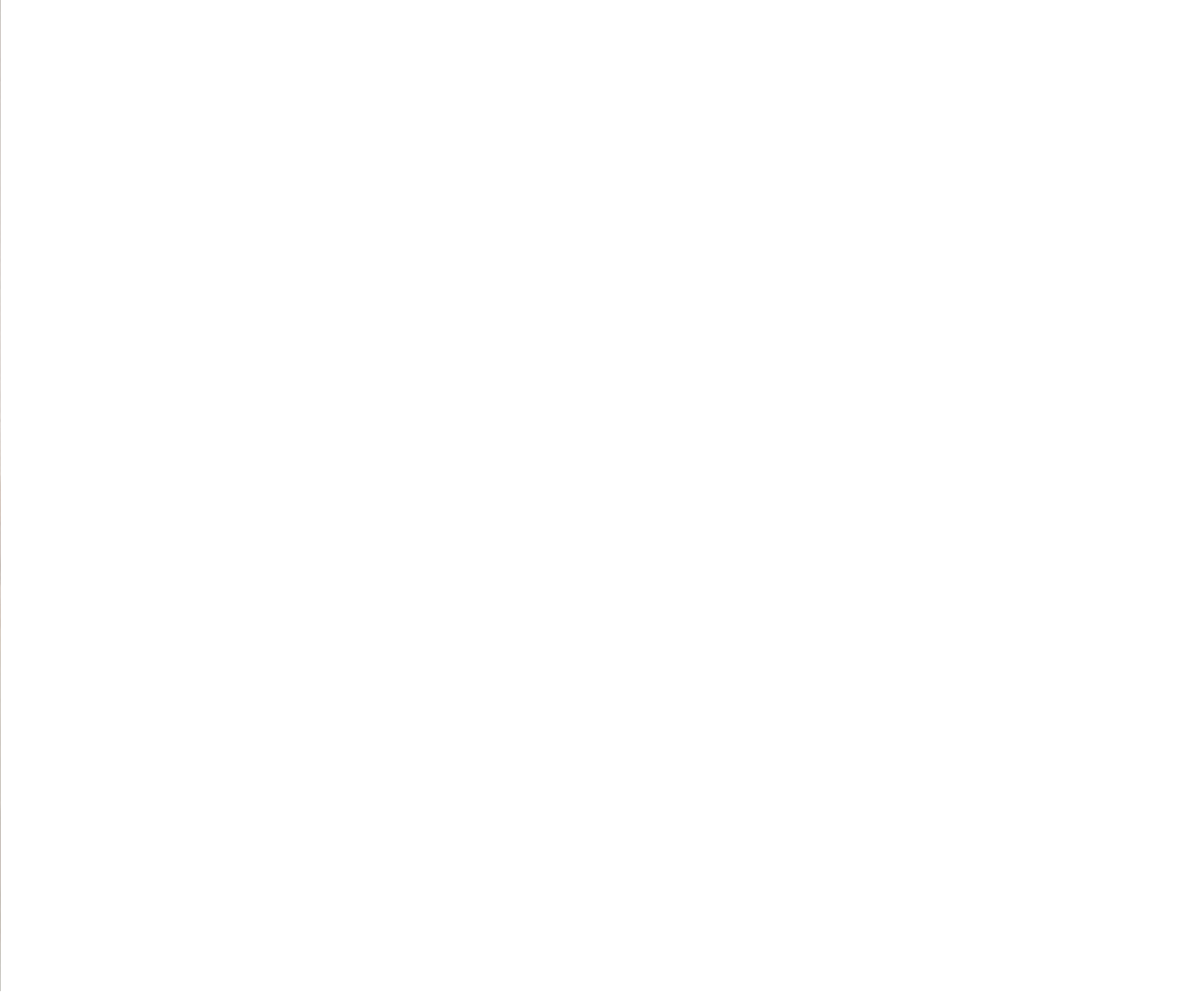
No lento correr da prensa, delicados *vegetais* em decomposição são gravados sobre a fina camada de verniz na placa.

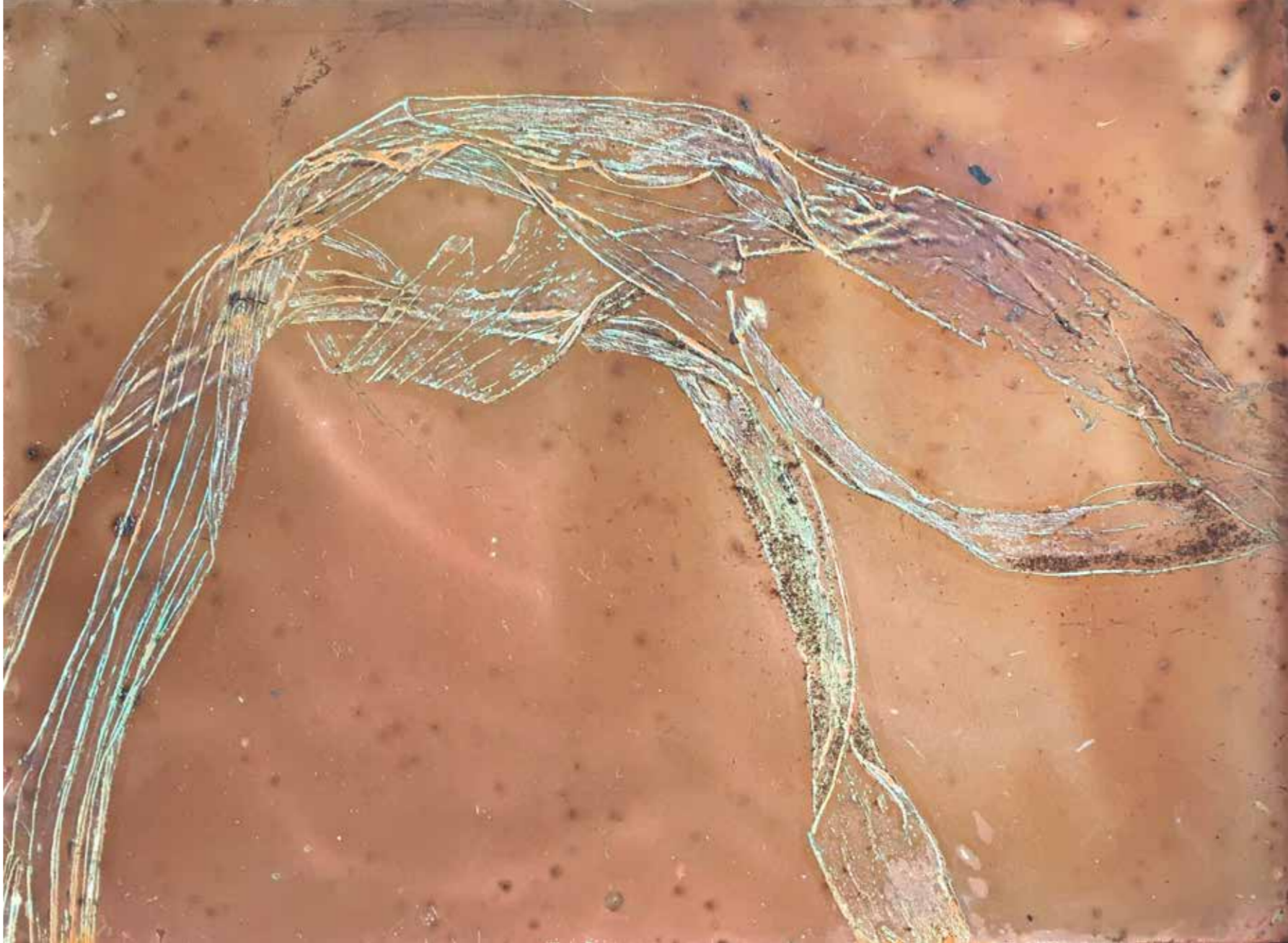
De tão delicados, se desfazem por completo, findando seu *tempo*.

O *tempo* no mordente corrói a superfície metálica provocando desenhos que se mesclam aos sutis contornos e texturas *vegetais*.

Excesso de *tempo* que faz o metal estourar.







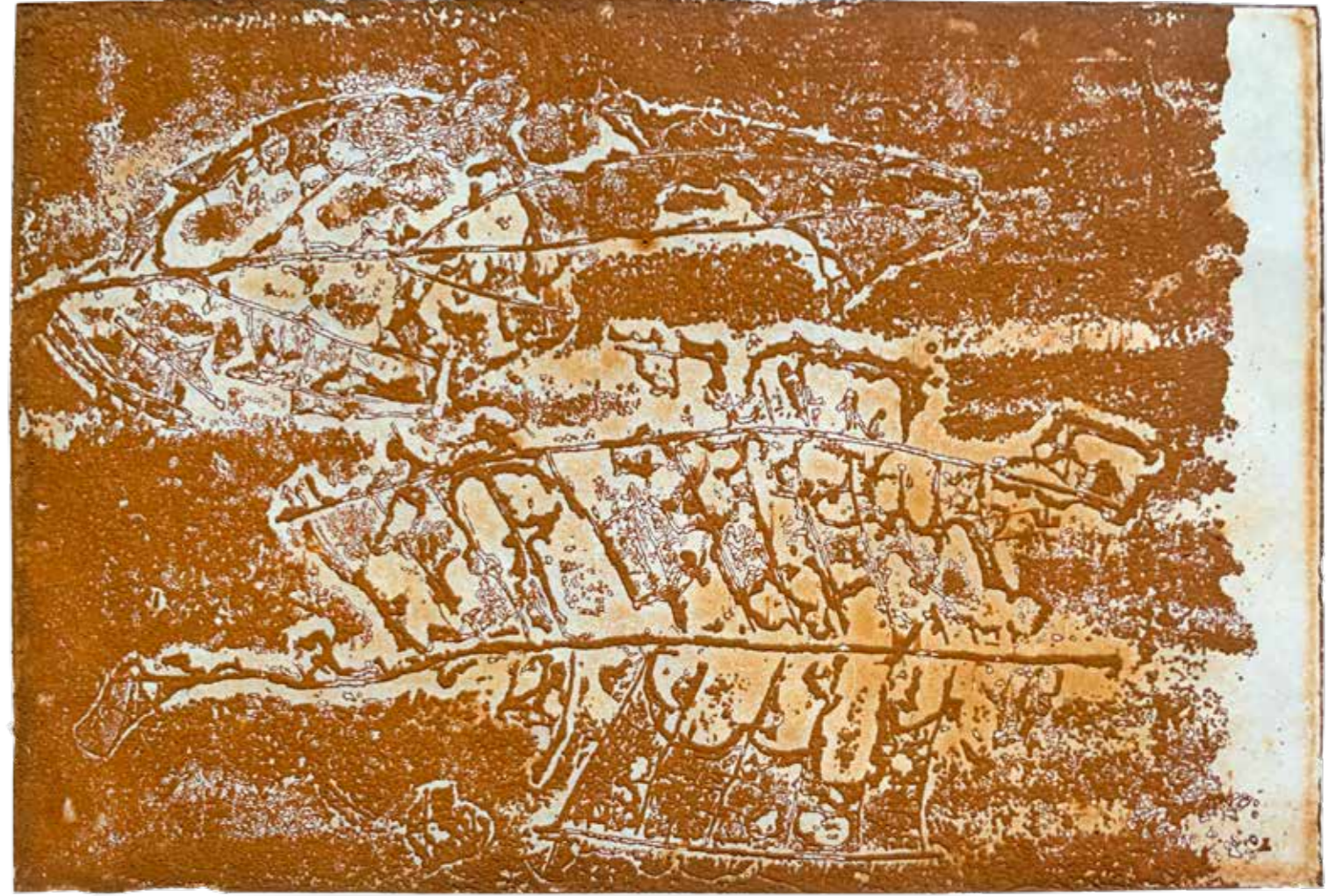


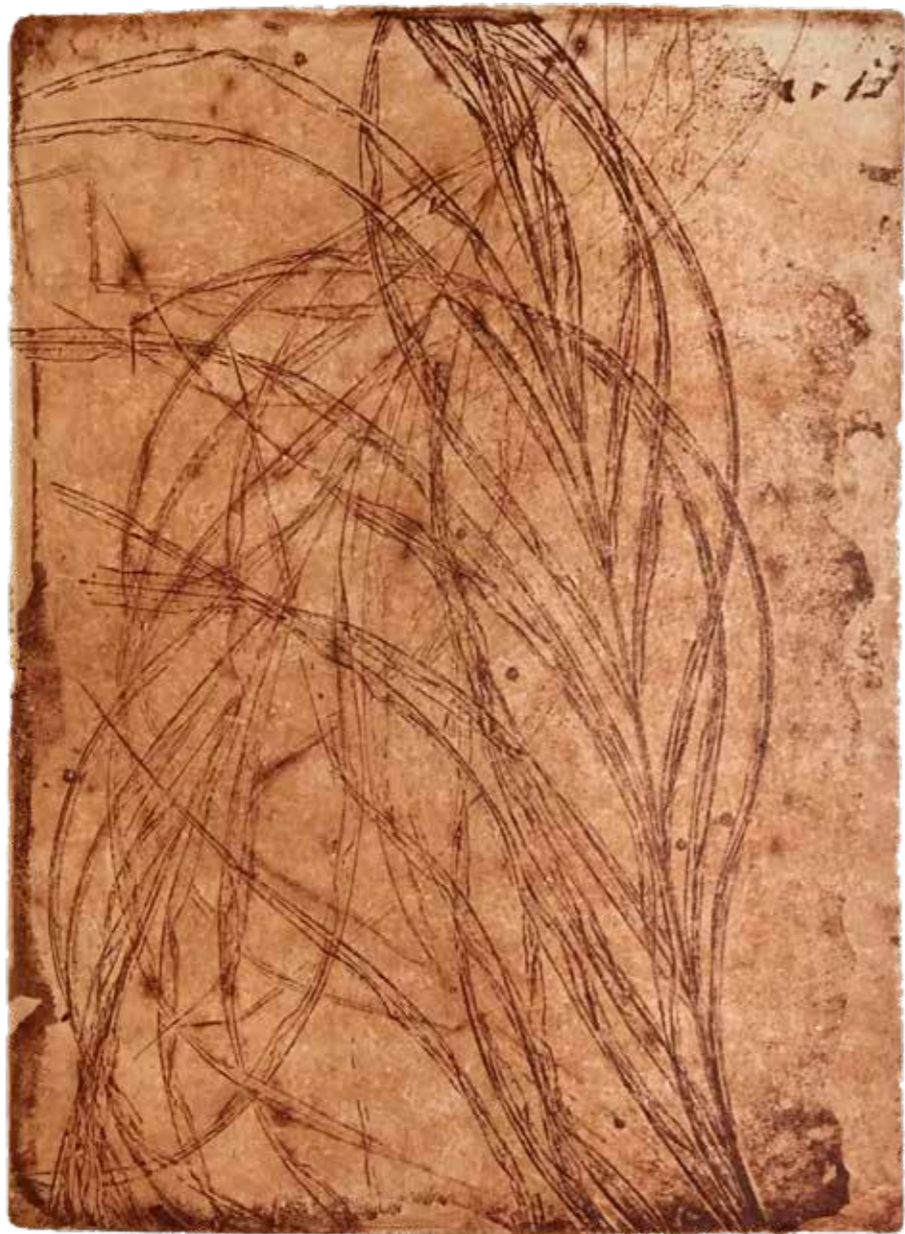
Folha em decomposição

Frágil, semelhante a uma renda delicada

se desfazendo durante a manipulação

se desfazendo ao sair da placa envernizada.









Platycerium bifurcatum

1,5 metro de **tempos** num só **arbusto**

Tempo vegetal

Tempo de ser verde

Tempo de secar

Secar até se transformar em renda

Tempo em rendas

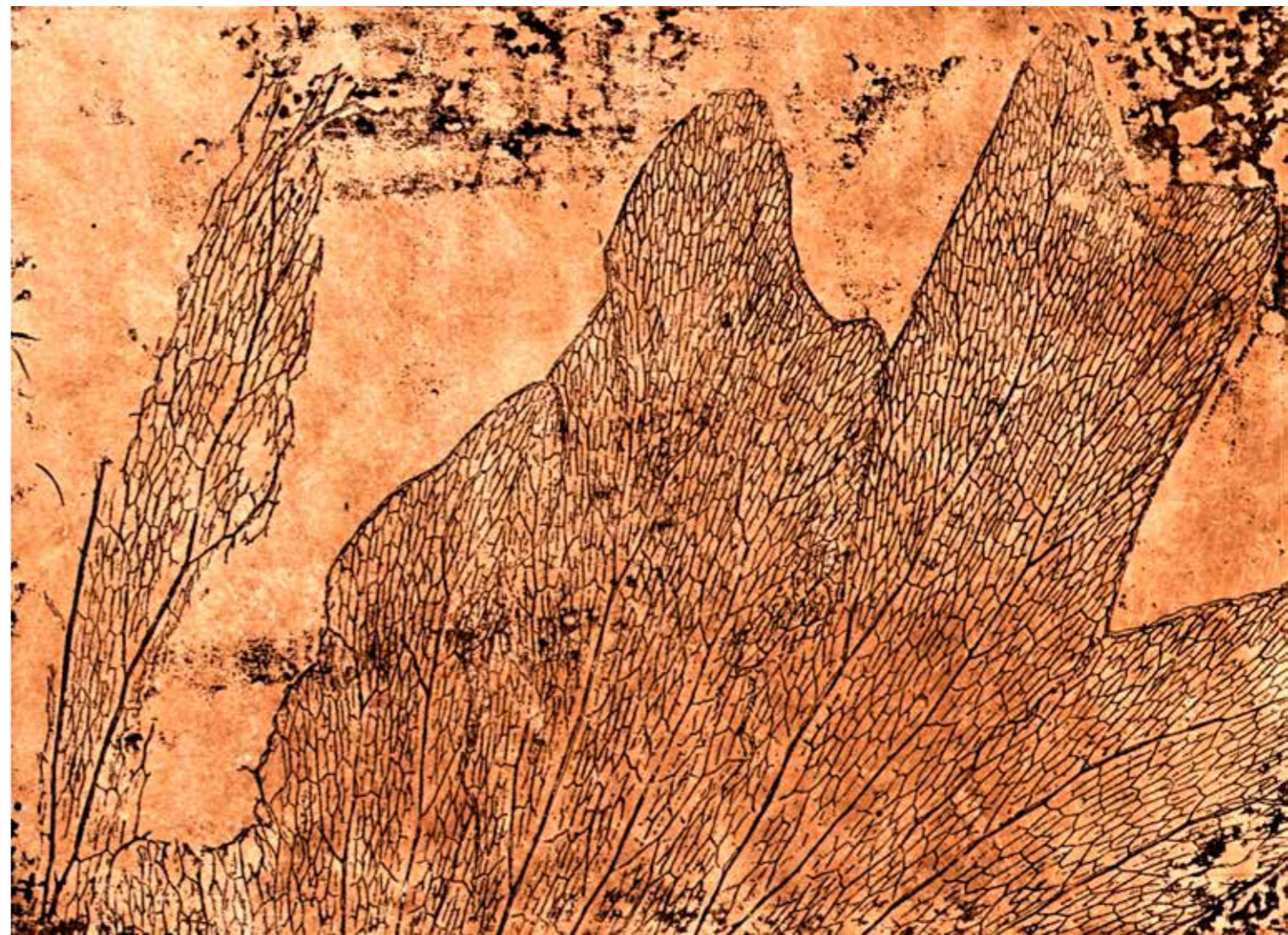
Se desfazendo em renda

Folhas verdes, **folhas** secas, **folhas** rendadas

Tempos que se complementam nas placas de cobre, nas impressões do

chifre-de-veado

Tempos que se mesclam





As impressões são tentativas de mostrar um outro olhar sobre o **vegetal**, formas, linhas, relevos, grafismos que por mais que contemplemos o elemento, podem nos escapar detalhes que a linguagem da gravura permite destacar. É o olhar além do que está ali e podemos enxergar. Porque não é possível contemplar o todo, então a gravura revela uma das formas de olhar.





TEMPO EM OLHARES AMPLIADOS

Do pequeno formato para o grande
De olhar para o chão ao olhar para o alto
Do solo como fundo ao céu por trás
De abaixar os olhos para levantar a cabeça
Da **folhagem** rasteira para a copa das **árvores**
Novo olhar para o **vegetal** de maiores proporções
Palmeiras, bananeiras, cipós, papiros
Olhar para gravar
Desafios para coletar
Experimentos para entintar
O corpo todo trabalhando no movimento de imprimir



Palmeira azul (*Bismarckia nobilis*)

Originária de Madagascar, da família *Arecaceae*, fora do habitat natural pode atingir cerca de 12m de altura.

Muito explorada no **paisagismo** brasileiro.

A **folhagem** caída no meio do **mato**, já não tinha mais o verde azulado que a fazia se destacar do verde da **paisagem** no entorno.

Com coloração e aspecto de **vegetal** em deterioração. Bordas já se desfazendo, mostrando a ação do **tempo**, convocando a ser coletada e gravada.



Da tinta na placa para a tinta no **vegetal**
Do papel para o tecido
Algodão, *voil*, tule
Da prensa para o chão
Da manipulação com as mãos ao envolvimento do corpo inteiro
Novos grafismos
Longas linhas, caules extensos
A **folha** seca, na impressão aparece em verde
Lembrando o **tempo** que foi







O *tempo* gravado no **vegetal**.



Cyperus papyrus

Planta aquática, da família *Cyperaceae*.

De grande importância para o Antigo Egito, foi muito cultivada nas margens do rio Nilo para produção de diversos utilitários.

Pode atingir cinco metros de altura.

Um canteiro de **papiros**

Na margem do lago

Uns com verde mais vivo, outros mais secos

uns mais altos, com quase dois metros,

outros caídos no chão

de muitos tamanhos, várias cores, descabelados.



Tempo de olhar para o céu: os grandes formatos

É o céu de um azul-celeste, celestial. (C. Veloso)



Tempo de desafios nas coletas do céu: adequação técnica

Sem folha não tem sonho

Sem folha não tem festa

Sem folha não tem vida

Sem folha não tem nada

(I. Tavares / Gerônimo)



O **vegetal** como matriz.

Entintar o elemento natural.

Na prensa, extrair os seus relevos,

as linhas, desenhos e formas

Impressão única.

Vegetais impressos no papel.





Mudanças no olhar e no fazer: monotipia

O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade.

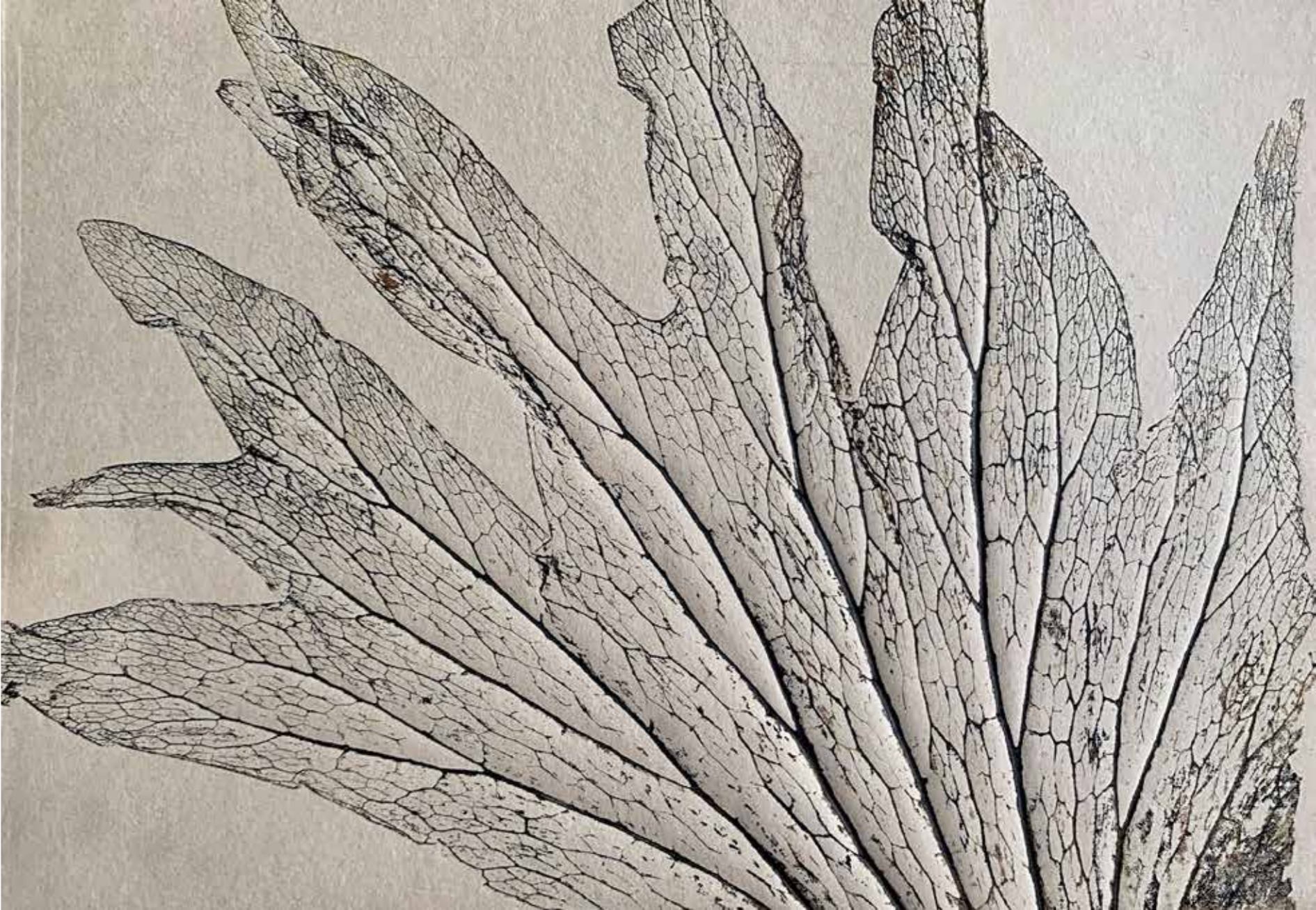
É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.

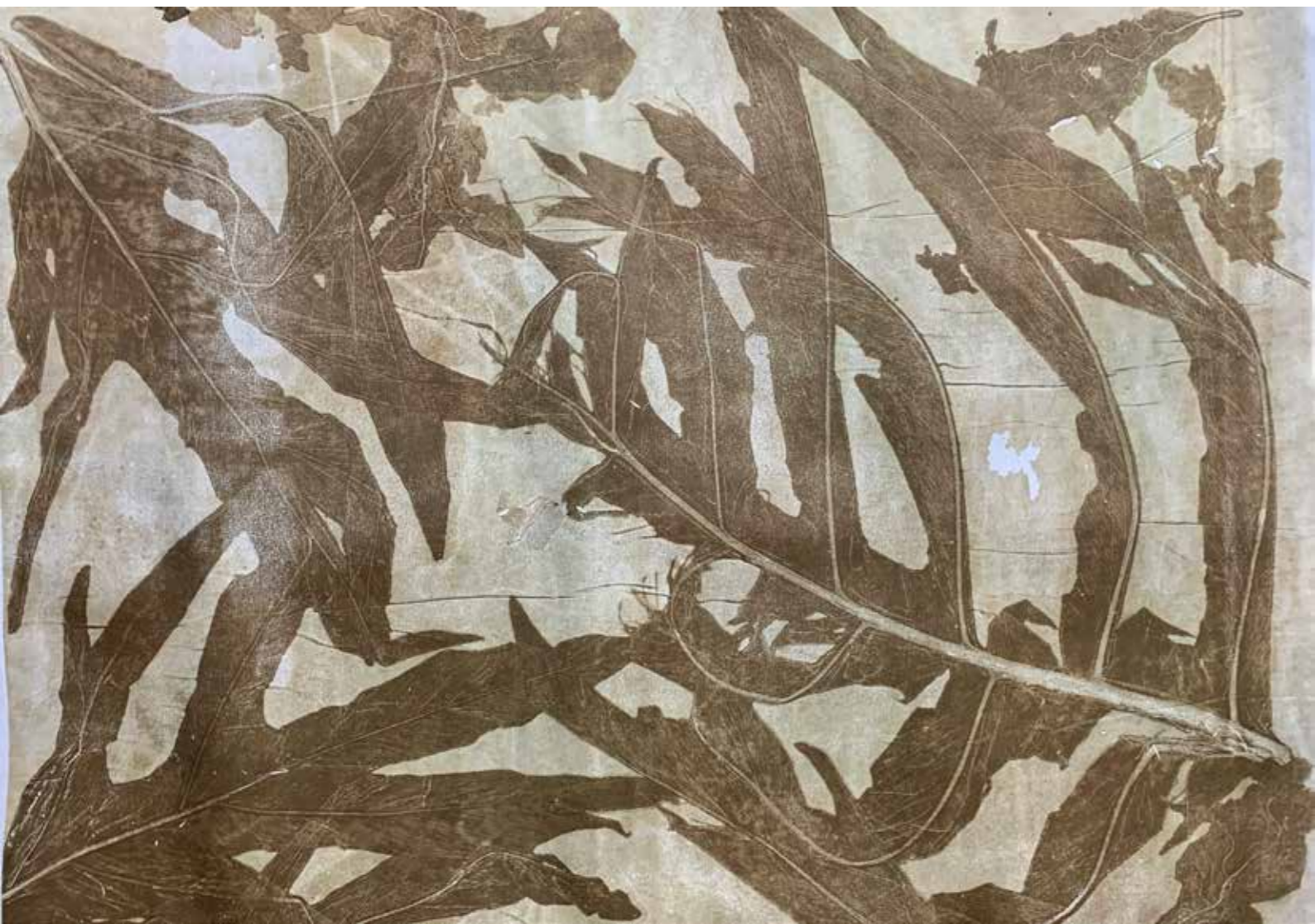
(G. Bachelard)

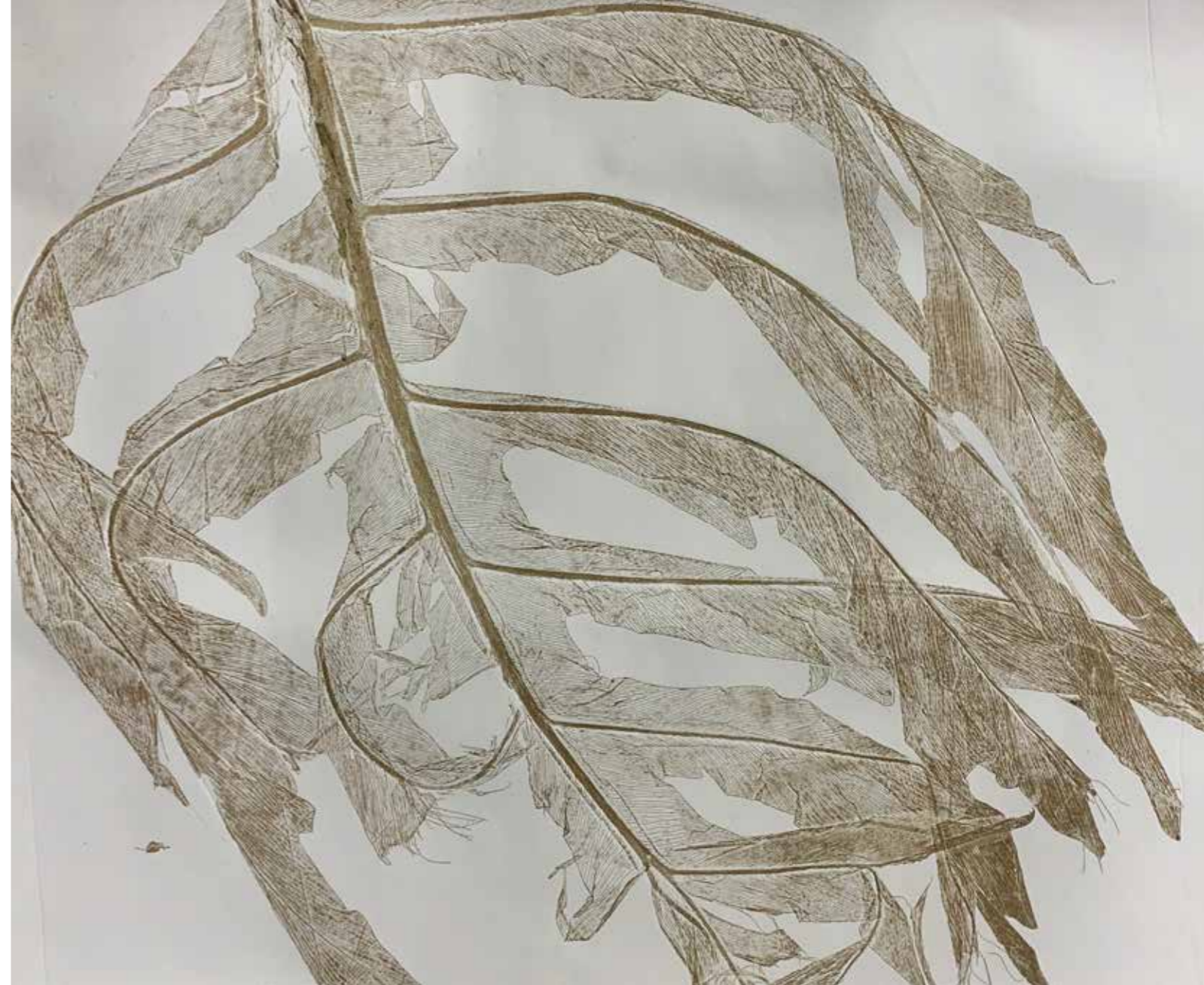




A impressão decalca um **tempo vegetal**.









*Tempo em que as **folhas** se abraçam*

Abraço de **folha**

Folhas nascem de abraço

Folhas nascem abraçadas

Folhas entrelaçadas

Quando nascem, abrem-se para abraçar

E assim ficam até secar

Até cair

Até murchar

Quando se abraçam novamente

Tempo destinado a contemplação da **natureza**, traz pensamentos e permite ver o **vegetal** com as marcas do **tempo** nele.

A argila registra as marcas delicadas das **folhas** de **samambaia**.
Apenas o relevo, sem cor.
Depois o relevo carregado de engobe,
engobe verde,
engobe amarelo.







A cerâmica e a impressão têm em comum a habilidade de repetir uma forma, uma figura ou uma imagem. A diferença está em que a cerâmica se ocupa do tridimensional, a impressão do bidimensional⁷.

⁷ SCOTT, Paul. **Cerámica y técnicas de impresión**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 6.

Tempo de imprimir e modelar o barro: cerâmica gravada





Copos de leite

Antiga fotocópia redescoberta.

Óleo, óxido e goma

Transferem para a placa de argila

A imagem da **flor** que um dia foi prensada.

Litogravura na cerâmica

Litogravura se transformando em modelagem

Dando corpo tridimensional para a gravura,

Matéria para a impressão

“Como então não se encontrariam nessa indústria permeável às lendas os antigos devaneios da vida mineral, vida mais lenta que todas, vida que quer a lentidão, vida que não devemos apressar, se quisermos recolher-lhe toda a sua fecundidade? Em sua jazida o Caulim trabalha, o Caulim vive um sonho de brancura e homogeneidade, leva o tempo que for preciso para inserir tão grande sonho em sua realidade material. A matéria pura vive, sonha, pensa e se esforça como um bom operário. O sonho da amassadura eleva-se assim ao nível cósmico: o sonho do ceramista é uma imensa masseira onde as terras diversas se amalgamam e se misturam aos fermentos⁸”.

8 BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 72.





Impressão de um **tempo vegetal**.





Uma botânica imaginária, feita da invocação aos ramos, à madeira, às folhas, às raízes, às cascas, às flores e às ervas, pôs em nós um fundo de imagens de espantosa regularidade. Valores vegetais nos comandam. Cada um de nós ganharia em fazer um levantamento desse herbário íntimo, no fundo do inconsciente, onde as forças suaves e lentas de nossa vida encontram modelos de continuidade e perseverança. Uma vida de raízes e de rebentos está no coração de nosso ser. Na verdade, somos plantas muito velhas⁹.



**NOVOS OLHARES, NOVOS TEMPOS:
GRAVURA TRIDIMENSIONAL**

Na verdade, somos plantas muito velhas. (G. Bachelard)

Impressões que tomam forma

Modelagens

Materiais que conversam e se unem

Matérias

Tecidos, **gravetos**, papel, gesso, **vegetais**

Texturas

Impressões e argila

Gravura na cerâmica

Qual o limite entre a vida humana e a vida **vegetal**? Somos feitos da mesma matéria. Somos todos **natureza**.

Ventre vegetal faz parte de uma série denominada “Somos **plantas** muito velhas¹⁰”. A modelagem em gesso de uma parte do corpo humano feminino que compreende da altura das coxas até a cintura, foi toda coberta com impressões **vegetais**, **folhas** e **flores**. Das bordas inferiores e superiores saem **folhas** secas, com acréscimo de **flores** secas na parte superior (dentre estas, **orquídeas** e **buganvílias**). Os materiais utilizados mostraram limites e possibilidades no decorrer da produção, direcionando o fazer artístico e permitindo experimentar os limites entre a gravura e a escultura.



10 BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 64.

TEMPO DE EXPOR A OBRA

Observar a **natureza**, coletar o elemento **vegetal**, imprimir.

Obra pronta?

Tempo de expor a obra.

Espaço, luz, altura, distância.

Conversa com outras obras.

Tempo de montagem.

Fixar, pendurar, apoiar, etiquetar.

Distanciar, aproximar.

Obra exposta.

Observar.

Tempo de exposição.

Em meio à **natureza**, ver o **vegetal**.

VER

fenômeno físico, ato instantâneo.

Em meio à **natureza**, olhar o **vegetal**.

OLHAR

requer atenção, **tempo** para apreciação, tal qual
apreciamos uma obra de arte.

TEMPORARIAMENTE, ÚLTIMAS IMPRESSÕES

Ao completar dois anos de envolvimento com esta pesquisa, concluo que a importância das etapas de olhar, coletar e imprimir se encontra em um sentido consideravelmente mais amplo, relacionado não só com a produção no ateliê, mas com tudo o que envolve o pensamento ao redor.

Foram muitos aprendizados que contribuíram para ampliar a forma de pensar, pesquisar e produzir. Aprendi a olhar não só os objetos naturais, mas também como outros artistas desenvolvem sua capacidade de olhar. Aprendi a coletar o necessário, não só os elementos naturais que dizem algo nas suas texturas e formas, mas coletar também as informações visíveis ou não, sobre a produção artística. Aprendi a imprimir as marcas não só da **natureza**, mas de todo esse aprendizado coletado.

Refletir sobre o **tempo** e descobrir as diferentes percepções sobre ele foi esclarecedor para vivenciar as etapas de trabalho atenta aos processos e materiais e como estes respondem em **tempos** diferentes. Trabalhar com elementos da natureza trouxe esse aprendizado a respeito de um **tempo** cada vez mais distante da vida cotidiana, ensinando a diferenciar o **tempo** de olhar do **tempo** de cronometrar, do **tempo** de mudar. Aprender a olhar a **natureza**, suas formas, detalhes, texturas, ensina a lidar com o **tempo** da

forma mais contemplativa, valorizando os saberes que Krenak¹¹ e Kopenawa¹² nos trazem e nos fazem refletir sobre o **tempo** que dedicamos às nossas experiências.

De modo semelhante, Tuan¹³ propõe dedicarmos um **tempo** para experimentar o ambiente ao nosso redor, observando-o e contemplando-o, pois nisto está a capacidade de usufruir do momento.

Em cada uma das técnicas de gravura que são trabalhadas (metal, monotipia e cerâmica gravada), as diferentes percepções do **tempo** estão presentes, porém, a partir desta pesquisa, com mais consciência.

Aprender a olhar para saber o que coletar, o que registrar em fotografia e o que apenas contemplar, foi mais uma etapa do processo criativo que adquiri nova consciência. A prática no ateliê ensinou a discernir que elementos devem ser coletados, assim como coletar outras percepções que envolvem o pensar artístico. Quanto mais observo e me sinto próxima da natureza **vegetal**, mais facilmente identifico diferentes elementos e as suas potencialidades gráficas

na gravura, confirmando o que Salles¹⁴ destaca a respeito da deflagração da percepção artística.

Conhecer a prática artística de outros profissionais permitiu experimentar novas abordagens que enriqueceram minha produção, como, por exemplo, o procedimento utilizado por Zerbini¹⁵, que fez com que fosse possível imprimir grafismos **vegetais** de diferentes formas, extraído da linguagem da gravura inúmeros caminhos.

De acordo com a orientação de Rey¹⁶, a organização dos diários de trabalho e os registros dos processos em forma de escritas, fotos e vídeos atuaram como fonte de aprendizado a partir de erros e acertos, considerando também os acasos que por muitas vezes contribuíram com o resultado do trabalho, como aponta Ostrower¹⁷.

11 KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

12 KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

13 TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2015.

14 SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação construção da obra de arte**. Editora Horizonte, 2008.

15 ZERBINI, Luiz. **Estrelas escolhidas**. In: FORTES D'ALOIA & GABRIEL. *Monotipias*: Luiz Zerbini. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/monotipias/>. Acesso em: 6 fev. 2026.

16 REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

17 OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

A produção nas técnicas apresentadas se mantém em continuidade, ampliando cada vez mais as possibilidades de cada uma, explorando o grafismo e a forma **vegetal** a partir do potencial dos materiais trabalhados, aliando sempre teoria com a prática no ateliê.

Apresenta-se, portanto, nesta pesquisa, a representação de um **tempo** de produção, que, com certeza, já se desdobra num **tempo** de novas impressões.



Olhar o **vegetal**.

Coletar o **vegetal**.

Imprimir o **vegetal**.

Metal, monotipia, cerâmica.

Formas, texturas, grafismos, volumes,

A busca por gravá-los não se finda, continua,

Em novos olhares,

Novas coletas,

Novas impressões,

Novos materiais,

Novas técnicas.

Que mostram o **tempo**

Impresso no **vegetal**.



