

São Paulo, jan-jun.26

Rebento

HISTÓRIA
CONTRA-HEGEMÔNICA
E MEMÓRIA DAS
ARTES DA CENA:

ed.22

Experimentações e resistências artístico-pedagógicas

**Elogio à transferência:
impressão e circulação da
imagem fotográfica no contexto
brasileiro**

In praise of transfer:
printing and circulation of
the photographic image in the
Brazilian context

Lucas Eskinazi¹

1. Doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do Gpif - Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (CNPq) e do Grupo de pesquisa História e Audio-visual: circularidades e formas de comunicação (CNPq). E-mail: lucaseskinazi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9868-4783>.

RESUMO

O ensaio parte da elaboração do trabalho *Caillois*, apresentado em 2025 no Centro Cultural Mariantonia, no contexto da exposição *São Paulo cidade, sinais, manchas e sombras*. O conjunto de imagens foi impresso utilizando a técnica de transferência com o auxílio de solvente. A produção envolveu experimentações com transferência de imagens, impressões *fine art* e jato de tinta, explorando os limites entre controle técnico e acaso. Ao adentrar o tema da impressão e circulação de imagens, remonto aos estudos desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (GPIF), como a impressão digital no parque gráfico, as impressões em jato de tinta *fine art*, o formato livro e as diferentes formas de finalizar e fazer circular imagens, etc. Além desses estudos, descrevo os processos de criação do livro de fotografia *Funes*, feito artesanalmente com impressora adaptada para tons de cinza, procurando observar a influência da materialidade e do suporte na percepção da imagem e a busca por um equilíbrio entre precisão técnica e desvios formais. A impressão do livro é parte dos resultados da pesquisa em tinta carbono do artista e impressor Marcelo Hein, em 2019. Discutindo propriamente a criação das imagens através da transferência, relembro algumas discussões da história da fotografia como o pictorialismo e a multiplicação de imagens. A transferência é apresentada como um procedimento que carrega imprevisibilidade e aprendizado tátil, reafirmando a dimensão artesanal no contexto da fotografia contemporânea brasileira.

Palavras-chaves: Fotografia; Impressão; Exposição; Jato de tinta; Transferência de imagem.

ABSTRACT

The essay originates from the development of the work *Caillois*, presented in 2025 at the Centro Cultural Mariantonia as part of the exhibition *São Paulo cidade, sinais, manchas e sombras*. The image

series was printed using a solvent-assisted transfer technique. The production involved experiments with image transfer, fine art and inkjet printing, exploring the boundaries between technical control and chance. Entering the subject of image printing and circulation, I draw upon research conducted within the Research Group on Photographic Printing (GPIF), such as digital printing in publishing, fine art inkjet printing, book formats, and various modes of image dissemination. In addition to these studies, I describe the creative process of the photography book *Funes*, handcrafted with a printer adapted for grayscale, aiming to observe how materiality and support influence image perception and the pursuit of a balance between technical precision and formal deviations. The book's printing stems from artist and printer Marcelo Hein's 2019 research on carbon inks. When discussing image creation through transfer, I recall certain debates from the history of photography, such as pictorialism and image multiplication. Transfer is presented as a process that carries unpredictability and tactile learning, reaffirming the artisanal dimension within the context of Brazilian contemporary photography.

Keywords: Photography; Printing; Exhibition; Inkjet printing; Image transfer.

RESUMEN

El ensayo parte de la elaboración del trabajo *Caillois*, presentado en 2025 en el Centro Cultural Mariantonia, en el contexto de la exposición *São Paulo ciudad, señales, manchas y sombras*. El conjunto de imágenes fue impreso utilizando la técnica de transferencia con ayuda de solventes. La producción involucró experimentaciones con transferencia de imágenes, impresiones fine art y por chorro de tinta, explorando los límites entre el control técnico y el azar. Al adentrarme en el tema de la impresión y circulación de imágenes, retomo estudios desarrollados en el Grupo de Investigación en Impresión Fotográfica (GPIF), como la impresión digital en el parque gráfico, impresiones fine art por chorro de tinta, el formato

libro y distintas formas de finalizar y hacer circular imágenes. Además de estos estudios, describo los procesos de creación del libro de fotografía *Funes*, hecho artesanalmente con una impresora adaptada para tonos de gris, buscando observar la influencia de la materialidad y del soporte en la percepción de la imagen y la búsqueda de un equilibrio entre la precisión técnica y los desvíos formales. La impresión del libro es parte de los resultados de la investigación en tinta de carbono del artista e impresor Marcelo Hein, en 2019. Al discutir la creación de imágenes por transferencia, rememoro debates históricos de la fotografía, como el pictorialismo y la multiplicación de imágenes. La transferencia se presenta como un procedimiento que conlleva imprevisibilidad y aprendizaje táctil, reafirmando la dimensión artesanal en el contexto de la fotografía contemporánea brasileña.

Palabras clave: Fotografía; Grabado; Exposición; Impresión por chorro de tinta; Transferencia de imagen.

1 Início

Caillois é um ensaio feito de onze fotografias, exposto no primeiro semestre de 2025 no Centro Mariantonia, no contexto da exposição *São Paulo cidade, sinais, manchas e sombras*. Além dele, apresentei duas outras sequências fotográficas, *O quarto de Funes e F* e o filme *As estrelas veem dinossauros por aqui*, projetado em *loop* no espaço expositivo.

Este trabalho recebe o nome de um filósofo importante para as minhas pesquisas visuais, Roger Caillois. Lendo seus textos, percebi que as lacunas entre ciência e magia não precisam ser cimentadas, mas vividas, experienciadas e que, talvez, o que chamamos de sobrenatural seja apenas uma enorme parte da natureza que existe sob lógicas não alcançadas (1982, 1987).

O trabalho apresenta cópias de fotografias realizadas através do processo chamado *transferência*. A transferência da imagem de um papel para o outro com o uso de solventes. Nos próximos parágrafos, junto com algumas reflexões que apareceram ao longo da feitura do trabalho, conto o passo a passo do processo que tem como uma das suas belezas a possibilidade de ser feito com poucos recursos.

2 Digressões

Em 2017, entrei para o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica, coordenado pelo artista e professor João Luiz Musa. O grupo de estudos se reúne para conversar sobre exposições que ocorrem na cidade, sobre livros de fotografia que são lançados, adquiridos e emprestados, mas a principal atividade é a discussão a respeito dos nossos trabalhos artísticos. E sobre os trabalhos em processo, há duas frentes de reflexões que costumam tomar conta dos encontros: acerca do conjunto de imagens, isto é, da sequência visual que compõe o ensaio fotográfico e a forma como ele será impresso e difundido, circulado.

No primeiro ano em que estive no grupo, centramos a pesquisa no que foi chamado de *Projeto Folha*. Cada pesquisador escolhia um conjunto de imagens para levar à gráfica e imprimirmos juntos. Se alguém estivesse com um trabalho mais avançado, apto a

experimentar a impressão de um “boneco”, poderia criar o projeto gráfico e enviar junto com os demais trabalhos. Havia um acordo com a Gráfica Ipsis, a comunicação normalmente acontecia através de duas figuras: para as conversas sobre orçamento e demais burocracias, devíamos falar com a Lucilene do atendimento. Para as conversas sobre a impressão propriamente dita, sobre papel, gramatura, imposição e, claro, sobre perfis de cor, era com o Monezi.

Para dar entrada na máquina, uma HP Indigo 10000, era necessário o orçamento atingir uma dada quantia, se não me engano de 300 reais. Como o grupo era composto, à época, por quase duas dezenas de pessoas e as folhas de 75cm por 54cm custavam por volta de 10 reais, não era difícil atingir o valor necessário.

A impressão digital avançou consideravelmente nos últimos tempos. Vinte anos atrás era impensável realizar “bonecos” ou poucas unidades de livros com a qualidade possível atualmente. E para realizar um livro em *offset*, processo em que se gravam as quatro cores separadas – ciano, magenta, amarelo e preto em chapas de metal para depois imprimir o papel – era necessário rodar centenas de unidades para alcançar preços praticáveis. Em 2018, Gerhard Steidl, criador da Steidl, uma grande editora de livros de fotografia, veio ao Brasil e, em palestra no Instituto Moreira Salles, disse não ser possível chegar a certas características do *offset* com a impressão digital que nós, no grupo, com muitos testes, acreditamos alcançar: um preto muito preto, o desenho das altas e baixas luzes, a separação de cor, etc. Novos perfis para as impressões, melhorando as passagens dos tons, eram criados de semestre em semestre.

3 Marcelo Hein

No grupo, conversávamos apenas sobre trabalhos impressos, com as imagens diante dos nossos olhos, mesmo que a impressão fosse apenas um rascunho para desenvolver a futura sequência fotográfica. Depois de alguns anos realizando o *Projeto Folha*, quando os participantes ganharam autonomia e começaram a imprimir as suas dissertações e teses, começaram a auxiliar outros colegas do departamento a fechar arquivo, a conversar com a gráfica para alcançar os resultados desejados, voltamos as nossas

energias para a impressão em *Fine Art*. Em realidade, as atividades, frequentemente, ocorriam em concomitância, talvez fosse eu quem passava minha atenção da feitura do livro para a impressão na Epson P7800 do departamento.

Foi em 2019 que o Marcelo Hein me procurou propondo um experimento. Estava com uma Epson 3880 em casa. Retirou todas as tintas dos cartuchos coloridos e as substituiu por tons de cinza. A tinta era feita de carbono, carbono de ébano, e quando fazia as leituras para criar o perfil, o colorímetro o chamava de *castanho oliva*, havia algum tom de vermelho, de amarelo, não chegava a ir para o verde. Tudo muito sutil. Fez todos os cálculos para que cada tinta tivesse uma porcentagem a mais de preto, saindo de um cinza clarinho até chegar ao preto profundo. No total, oito tintas. Uma a mais nas altas luzes do que os outros impressores que havia estudado para desenvolver seu próprio processo de impressão branca e preta. Um verdadeiro cientista. A ideia era fazer livros, e assim criou o selo *Ateliê Trapo*.

Nessa época, eu andava meio desanimado em pensar o formato livro como forma de exibir os trabalhos em fotografia. Pensava que era um formato excludente, de difícil acesso e que, no final das contas, nem era a forma em que se alcançavam as melhores impressões. Quando ele me procurou para pensarmos juntos em um projeto a partir das minhas fotos, passei algumas semanas sem nenhuma ideia e quase declinei o convite. Continuei olhando para as minhas imagens nas pastas do computador, até que encontrei um conjunto: seria a primeira vez que faria todo um ensaio de imagens só com fotografias em branco e preto. Ainda que soubéssemos que seria um livro com tiragem mínima, me animei com a possibilidade de realizar todo o processo em sua casa-ateliê na Albuquerque Lins, com seus cálculos para a curva de contraste. Um livro feito com papel pólen, com materiais baratos e, o melhor, as impressões que ele vinha fazendo estavam ficando lindas. O papel pólen não tem revestimento como os Canson ou Hahnemühle utilizados para a impressão em *Fine Art*. As imagens que ele imprimia fugiam de um sentimento de glamour que andava me incomodando, eram pouco sofisticadas e, ao mesmo tempo, eram fruto do conhecimento de um artesão minucioso e dedicado.

Fizemos então o livro *Funes* (2019). O título vem do personagem Irineu Funes, personagem de Jorge Luis Borges, do conto *Funes el memorioso* presente no livro *Ficciones* (1944). Ainda garoto, bateu a cabeça andando a cavalo e se tornou uma criança frágil. Do acidente, da perda quase integral dos movimentos, ganhou a incrível capacidade de memorizar tudo o que via, ouvia e pensava. “...nos deixam vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não esqueçamos, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas. Não custava só em compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma, aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quinze (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos o surpreendiam a cada vez”. Irineu Funes poderia tudo absorver, tudo decorar, e como a outra face da mesma moeda, perdeu o poder da abstração e da analogia, tornando cada evento, cada aparição de um objeto ou sujeito, única e singular, não sendo plausível nomear igualmente um mesmo cão passado um minuto.

Um ensaio com 40 fotografias feitas com câmera 35mm, médio formato, digital com câmera boa, câmera ruim e celular. Diante das cópias, com o tratamento, a textura do papel, a curva de contraste criada para as impressões, não era fácil distinguir a procedência de cada uma, a matriz. O livro tem um modo particular de se abrir, as imagens estão dobradas, elas ocupam duas páginas, e ao manusear o objeto é possível criar combinações de duplas, de trios de imagens. Fizemos apenas dois exemplares. Um está comigo, o outro foi para a Biblioteca do Instituto Moreira Salles de São Paulo. Nos arrependemos de ter enviado o único outro exemplar para uma chamada de livros de fotografia. Eu especialmente: o Marcelo, que colocou tanta energia no projeto, ficou sem nenhum. E sabemos que é um livro impossível de ser repetido tal qual. A impressora com as tintas cinzas já não existe mais.

4 Impressão *Fine Art*

É dessa mesma época a chegada de uma Epson P9000 no Departamento de Artes Plásticas. Doada pela própria empresa, veio substituir a P7800 que usávamos. De manhã, na universidade,

fazia um ou outro teste, sempre comedido por conta dos custos de impressão, mesmo que conseguíssemos manter os valores muito abaixo do praticado no comércio. E não havia como fugir dos custos dos papéis específicos para a impressão em jato de tinta. De noite, em casa, seguia fazendo uma série de testes usando tudo quanto era tipo de papel que aparecia na minha mão, forçando a minha impressora caseira, uma Epson L120 Ecotank, a imprimir desde papel jornal até folhas de gramaturas altíssimas. E ainda que os resultados nem sempre fossem satisfatórios, o controle apolíneo, numérico, solar da impressão *fine art*, precisava ser contraposto por um clima mais dionisíaco, caótico, onde cores impensáveis iriam se encontrar. Me interessava ver como aquelas imagens, ao virar matéria, iam se distanciando de mim. Ganhando autonomia e descontrolando, iam se tornando uma outra coisa. O mundo é assim.

No dia seguinte, novamente imprimindo no laboratório digital, sentia prazer em tratar a imagem no monitor calibrado, em imprimir e ver a imagem ganhando materialidade enquanto preservava as cores nos lugares em que foram postas. O duro era ver a quantidade de equipamentos, monitores, calibradores, impressoras e tintas necessários para alcançar a imagem desejada. A fotografia não entrou na minha vida pela porta da frente. Para quem nasceu no século XX, ela foi sempre uma presença inexorável, sempre fez parte dos dias como a água e a lua. Enquanto arte, enquanto uma imagem, uma forma capaz de mover sentimentos, mais ou menos discursiva, mais ou menos sensível, é na sua banalidade, numa fotografia que ilustra o cardápio de um restaurante, como cartão postal, no álbum de família, emoldurada e pregada no banheiro, que ela consegue me capturar.

E esses processos, ainda que visassem garantir o desenho, o contraste, a paleta cromática imaginada, acabavam por levar a fotografia para um lugar nada banal, nada cotidiano, vernacular. Existe toda uma contra-argumentação dentro de mim que remontaria aos primórdios da fotografia, à artesanaria no processo dos *primitivos* para citar Félix Nadar em seu livro *Quando eu era fotógrafo* (1899), e que cada uma dessas etapas, traduzidas para as tecnologias de cada época, sempre fizeram parte dos procedimentos da construção cuidadosa da imagem fotográfica. Mas não era esse

o processo que aquecia o meu coração, como diz uma amiga. Esses sentimentos seguem ambíguos dentro de mim.

5 Um dia no ateliê da Anabel Antinori

Um dia, no ateliê da Anabel Antinori, na rua Lopes Chaves, estávamos eu, ela e o Marcelo. Ele estava fazendo estudos para um livro. Ela iria fazer a imagem da capa. Ele queria uma gravura dela na capa do livro de fotografias. Ela ainda insistia em tentar realizar a capa com fragmentos das imagens dele que estariam dentro do livro. Foi então que ela propôs experimentar algumas transferências a partir das fotos. Ficamos eu e Marcelo conversando na porta de entrada do ateliê enquanto ela atravessou a rua e foi no xerox da esquina fazer algumas impressões em cor, a laser, das fotografias mais coloridas.

Ela voltou com algumas folhas sulfite A4 de gramatura baixa com as imagens impressas de um jeito meio feio. Fomos até o fundo do ateliê onde havia uma prensa simples, pequena. A Anabel colocou as folhas sobre a mesa, pediu que todos colocássemos máscara, calçou luvas, pegou uma lata de thinner no armário, posicionou a imagem impressa de cabeça para baixo sobre um outro papel, despejou o solvente sobre um pedaço de estopa e esfregou rapidamente por toda a mancha de impressão. Sem que as folhas se movessem, levou as duas para a prensa e apertou. De uma folha, parte da impressão havia ido para a outra. Mágica.

Não consegui esconder o meu maravilhamento, nem precisava. Não era a primeira vez que via o processo, mas era a primeira vez que via a transferência de uma fotografia tão bonita. O Marcelo não ligou muito. O projeto do livro, que eu saiba, não foi adiante. Isso foi em 2022 ou 2023 e a ideia ficou parada, pairando no tempo. Ou renderizando dentro de mim. Porque existe uma parte da técnica que, quando incorporada, não precisa nem mesmo ganhar materialidade para ir se materializando na cabeça, na imaginação. É a imaginação material. E durante alguns meses, anos, fui gestando algumas imagens minhas com a textura vista nas duas ou três imagens do Marcelo que transferimos de um papel para o outro naquela tarde.

6 São Paulo cidade, sinais, manchas e sombras

Era outono de 2024, eu e o Rafael Aguaio, depois de uma série de conversas, recebemos a resposta de que a nossa exposição de conclusão de pesquisa, seu mestrado e meu doutorado, iria ocorrer no primeiro semestre de 2025, no Centro Mariantonia, com curadoria do Claudio Mubarac. Além dos nossos trabalhos, contaríamos com imagens do João Luiz Musa, Marco Buti e Evandro Carlos Jardim, todos professores do departamento de artes da Universidade de São Paulo.

A exposição mostraria um conjunto de trabalhos que, ao longo de sete ou oito décadas, tiveram a cidade como força motriz, cenário e tema. *Uma troca de olhares entre a cidade e os artistas*, alguém disse.

Tive alguns meses para escolher o que iria apresentar. O Claudio ajudou na seleção e assim fechamos em 4 trabalhos, aqueles mencionados no início do texto. Depois de três ou quatro meses, havia encontrado a forma de exibir dois dos trabalhos. As dezoito instantâneas da série F, fotografias feitas com a *Fuji Instax Wide* de 2014 a 2024, ficariam na vitrine. O filme *As estrelas vêm dinossauros por aqui*, seria projetado dentro do espaço expositivo, na sala em que haveria trabalho de todos os artistas. O projetor estaria apoiado em um totem e ao invés de usar uma tela, colocaria um grande papel branco na parede, fazendo a projeção sobre ele, como se fosse uma fotografia, deixando margens em todos os lados, como um *passepertout*.

Os trabalhos que iriam me tomar mais tempo para encontrar a forma de apresentação eram os outros dois, *O quarto de Funes*, desdobramento do livro realizado com o Marcelo Hein, e a série *Caillois*.

Os dois processos foram inteiramente diferentes. O primeiro foi impresso em jato de tinta, na impressora do departamento. A série, toda em branco e preto, sofreu algumas modificações em relação àquela do livro. Ficou menor e novas fotografias foram incorporadas, fotografias mais recentes, feitas até a véspera da exposição. As imagens capturadas em negativo foram digitalizadas em scanner ou fotografadas com o auxílio de uma Nikon 850D e um Toaster.

Após passar por um leve tratamento, apenas reduzindo o contraste das imagens e limpando algumas imperfeições da digitalização, fiz impressões claras, com os brancos quase superexpostos. Utilizei o papel fotográfico da Hahnemühle Rag Satin 308g.

Esse papel me reconciliou com a impressão em *fine art*. O jato de tinta tem algo de oficial, dá um ar imponente à imagem. O baixo contraste foi uma das maneiras que encontrei para tentar tirar esse ar. Além disso, usei pregos para pendurar, pregar, o papel sem moldura diretamente na parede e deixei a mancha de impressão irregular na superfície, criando assimetrias na relação imagem-papel. Mas a beleza desse processo está no controle. Fotografei, revelei os rolos no laboratório foto-químico, digitalizei os negativos, calibrei o monitor, fiz o perfil para o papel utilizado, a configuração da impressora e imprimi. E apesar de estarmos falando de uma série de etapas digitais, com inúmeras operações guiadas por sistemas fechados, ainda assim, se olharmos para todo o processo, do passeio nas ruas, passo lento, até a cópia na parede, há uma série de decisões que tornam ou mantém o caráter manual, artesanal da prática.

7 Caillois

Por fim, conto como foi o processo de seleção das imagens do trabalho e os pormenores da realização de cada uma das cópias. Entre os testes com Marcelo e Anabel e as cópias que fiz com a Fernanda Kraide no ateliê de gravura do Departamento de Artes na Cidade Universitária, se passaram quase três anos. Nesse tempo, uma única vez fiz alguns experimentos, em casa, sem o auxílio da prensa, nem outros materiais próprios para alcançar bons resultados. A transferência, assim como outros procedimentos, cria uma sensação ambígua: a cada vez que se faz, aprende-se, através da manualidade, um sem número de coisas, desde questões pragmáticas da criação da cópia, até a enxergar direito a imagem que se fez. E ao mesmo tempo, é sabido que não importa o quanto procure repetir o passo a passo feito no dia ou no mês anterior, o resultado não será o mesmo. E isso gera um vazio interior, o que não necessariamente é ruim.

Esses testes feitos em casa, me ensinaram a tomar cuidado com a presença humana nas imagens que iria escolher. Isso porque a transferência, por retirar a definição da imagem, pode desfigurar o rosto das pessoas. Fiz a transferência de uma fotografia que tinha um enorme *close* de uma mulher, um pouco fora de foco, andando pela rua. Quando a imagem surgiu na minha frente, senti que estava sendo desrespeitoso. Não sei quem é esta mulher, mas não importa. Entendi que a plasticidade da transferência não funcionaria para todas as imagens.

Quando comecei a seleção do trabalho, guiado por esses primeiros testes, olhei para as fotografias que, em suas formas, carregavam certa multiplicidade de sentidos. Imagens que remetiam a outras imagens. Como dizia *Caillois*, devemos procurar as analogias fortes, aquelas que conectam o ínfimo ao cosmos, ao cérebro e à noz.

Queria encontrar as fotografias que me levariam uma hesitação visual, entendendo que o processo da transferência intensificaria a sensação de dúvida ao retirar o sentimento da certeza fotográfica.

Uma breve digressão: a fotografia enquanto invenção do século dezanove, foi apresentada em concomitância na Academia de Belas Artes e na de Ciências. Não havia pressupostos naquela nova forma de visualidade. Ao longo das décadas seguintes, ela encontrou espaço nas mais diversas áreas práticas e do conhecimento. Substituiu copistas, capturou imagens em alta velocidade (mais altas do que o olho era capaz de compreender), transformou pintores em fotógrafos, em suma, alterou a sensibilidade, os sentidos de toda a sociedade. E desde o início, instaurou a celeuma agora já antiga no campo da arte, sobre sua vocação artística.

Caminhando no tempo, foi na primeira metade do século vinte que alguns fotógrafos e críticos disseram ter enxergado uma linguagem própria à fotografia, um estilo. Esse estilo seria o realista, inventado pelos fotógrafos que caminhavam agora com câmeras compactas, com negativos sensíveis, capturavam as ruas, a vida das ruas. A esse estilo se opunham às tentativas de fotógrafos que, ao desejar ter os seus trabalhos “elevados” à obra artística, não

faziam mais do que imitar os trejeitos da pintura. Esse conjunto de trabalhos recebeu a alcunha de pictorialismo.

A transferência recupera essa linha de imagens com aspecto pictórico, mais especificamente, pontilhista. Isso porque, ao transferir a imagem de um papel para o outro, não é toda a impressão que deixa o papel de origem. Isso cria pequenas falhas, alguns pontos de tinta ficam, outros se vão. Perde-se nitidez, a imagem caminha para se tornar um conjunto de manchas cromáticas.

Acompanhando a evolução dos equipamentos, das câmeras, das lentes, vemos o desejo de tudo capturar, com o máximo de definição. Não tenho esse sentimento pela fotografia. Se fosse possível, gostaria de fotografar o nada diante da câmera, diante de mim. Ao questionar o pictorialismo como tendência artística da fotografia, seus detratores apontavam o que seria uma real ontologia da fotografia, feita pela presença, pela experiência, uma expressão da realidade. O elogio era dirigido à transparência, à definição, à transmissão, transposição que o ato fotográfico era capaz de fabricar. Me parece haver uma conexão direta na trajetória desta fotografia com o impulso pela alta definição, a progressão tecnológico-comercial que deseja e vende a imagem cada vez maior, nítida, onipresente, com cópias enormes feitas por máquinas excludentes que garantem detalhes nunca antes vistos, com a garantia de permanência da imagem por séculos. Seria essa uma trajetória contrária ao processo artesanal da transferência, que demanda equipamentos menos custosos, que pode ser ensinado numa oficina para crianças, que se apresenta como oposição à verticalização do *pixel* industrial.

No dia 12 de março, Fernanda e eu fomos cedo ao departamento munidos de papel, estopa, dois thinners (8800 e 8116), luvas, máscaras de proteção e HD externo. Deixamos todos os materiais no ateliê de gravura e, em seguida, seguimos para o xerox da FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Cada imagem em tamanho A4 (em realidade era um pouco menor do que isso), cor, papel sulfite 75g, em impressão a laser sairia por volta de dois reais. Imprimimos então o conjunto de imagens selecionado, eram mais ou menos dezoito. Em casa, já havia aumentado o contraste e a saturação das imagens (sobretudo a saturação) visando aumentar

a quantidade de tinta utilizada pela impressora. Havia invertido as fotografias, afinal, no processo de transferência, a imagem se inverte. Idealmente, não se deve passar muito tempo entre a impressão e a transferência. Para que a tinta não seque, os papéis impressos devem ficar fechados dentro de uma pasta ou envelope para ter o mínimo de contato com o ar.

De volta ao ateliê, iniciamos os testes. Retiramos do saco uma quantidade de estopa que coubesse na mão, despejamos o solvente até que ela ficasse toda embebida e esfregamos suavemente – a força é sempre algo difícil de descrever – sobre o papel. Ao umedecer, ainda que a imagem esteja no verso da folha, ela aparece novamente, agora líquida. As primeiras imagens transferiram pouco. Na sequência, trocamos o solvente, do 8000 para o 8016 e, ao contrário do primeiro teste, a imagem aderiu tanto ao papel que receberia a transferência, que até colou. Resolvemos fazer uma mistura de meio a meio entre os solventes e foi assim que encontramos a medida perfeita (para aquele dia). As imagens com zonas mais escuras, ou seja, com mais tinta, têm a tendência a transferir mais. Fazíamos a aplicação do solvente por cima da folha, que estava com a impressão virada para baixo e posicionada sobre o papel que receberia a transferência. Elas já estavam posicionadas na prensa, reduzindo a alguns segundos o tempo entre a aplicação e o momento em que o peso da prensa seria despejado sobre os papéis. Sem acesso a uma prensa, é possível usar objetos como a colher ou o *baren* para fazer a pressão de uma folha para a outra. Uma enorme pilha de livros pode ser usada para reproduzir a pressão necessária. Nesses casos e nos muitos outros possíveis para realizar uma transferência, as medidas e tipos de solventes vão variar.

Ficamos satisfeitos com algumas cópias, mas como havia impressões que mal transferiram e outras que grudaram, resolvemos repetir o processo indo novamente à FAU e reimprimindo todas as imagens.

Nesta segunda tentativa, conseguimos ter todas as imagens transferidas. No entanto, nem todas ficaram bonitas, havendo um tom púrpura predominante. Foi então que a Anabel, que naquele dia trabalhava no ateliê e poderia nos dar algum suporte, disse

que na FEA, Faculdade de Economia e Administração, havia um xerox e que, apesar de o cara ser meio grosseiro, ela preferia a sua impressão. Então fomos lá e novamente imprimimos toda a série de imagens. Voltamos para o ateliê e as imagens, de fato, transferiram melhor. Elas carregavam mais tinta e tinham a base mais quente no fundo, puxando para um amarelado ao invés do roxo. A série presente na exposição conta com impressão de ambos os xerox. Das dezoito imagens iniciais, onze foram pregadas nas paredes.

8 E mais e mais

A reflexão sobre as formas de produção e circulação das imagens deve ser guiada pelo contexto histórico, cultural e econômico. É fundamental procurarmos estabelecer os conhecimentos ditos de ponta, aqueles que são desenvolvidos nos grandes centros de tecnologia, nas universidades estrangeiras com amplo financiamento e em instituições consagradas da arte. As investigações desenvolvidas no Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (GPIF), que envolvem as impressões à jato de tinta e a fabricação de livros, mudou nossa compreensão de onde uma dissertação ou tese pode chegar. Atualmente é possível depositar um livro de imagens como trabalho de conclusão de curso (sendo graduação ou pós), com uma tiragem de poucas unidades, com o cuidado e qualidade de trabalhos antes apenas vistos em boas editoras.

Contudo, podemos abordar esta questão por um outro lado, como uma antinomia, como um desvio no caminho. No campo artístico, o trabalho exige um entendimento profundo, aquele de compreender o meio em que a produção está inscrita. Encontrar e fomentar modos de produção alternativos, métodos que dialoguem com o universo de certo subdesenvolvimento e escassez de recursos, não representa uma solução frágil ou limitada, mas sim, o próprio posicionamento crítico da obra. Este processo dá sentido ao trabalho e reafirma a criação como uma declaração de um ponto de vista, de coerência entre o fazer artístico e a realidade do seu espaço-tempo. O desenho do trabalho.

Pode-se dizer que a busca por essa coerência levou à adoção da ambiguidade como procedimento na criação das cópias,

explorando a dualidade entre estética e econômica. Por um lado, ao ocupar uma pequena parte da grande folha branca que recebe a transferência, o trabalho se apresenta luxuosamente, sem se preocupar com o aproveitamento do papel. Por outro, essa mesma produção foi obtida por meio de uma impressão com custos baixos para o contexto da cópia fotográfica, subvertendo a lógica do racionamento material. Em outras palavras, essas escolhas conferem ao trabalho o prazer do desperdício visual, permitido pela economia da técnica escolhida. Por sua intrínseca acessibilidade, a transferência propicia a abertura do fazer artístico para mais e mais e mais pessoas.



*Caillois (2025),
São Paulo
cidade, si-
nais, manchas
e sombras.
Centro Ma-
riantonia*

Referências

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1944.

CAILLOIS, Roger. **Le mythe et l'homme**. Paris: Gallimard, 1987.

_____. **Medusa y Cia**. Barcelona: Seix Barral, 1962.

ESKINAZI, Lucas. **Funes**. São Paulo: Trapo Edições, 2019.

NADAR, Félix. **Quand j'étais photographe**. Paris: Ernest Flammarion, 1899.

Submetido em: 24/06/2026

Aceito em: 28/06/2026