

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Discente: VITOR MATESCO

PORTO ALEGRE
2014/2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

SOBRE PÁSSAROS E CÍRCULOS

Discente: VITOR MATESCO

Orientadora: Prof^ª. Maristela Salvatori

Banca examinadora:
Prof^ª. Daniela Kern
Prof^ª. Helena Kanaan

PORTO ALEGRE
2014/2

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a toda minha família e a meus amigos. Especialmente a minha mãe Vera Regina Cauduro Matesco e a minha tia Verônica Cauduro Villela pelo apoio em todos os momentos e na escolha do curso e profissão. Aos meus irmãos Felipe e Viviana Matesco pela amizade e companheirismo. À minha namorada Mari Smaniotto, pelo amor e todos os bons momentos. À professora Maristela Salvatori pela orientação no TCC e pela ajuda e parceria no projeto *Rhinos are Coming*.

RESUMO

Esse texto é resultado do trabalho realizado ao longo do curso de Artes Visuais no Instituto de Artes, com pesquisa artística realizada no ateliê de gravura e no ateliê improvisado montado na minha residência. Parto de um interesse na representação da flora e da fauna através das técnicas de gravura, principalmente a xilogravura. A pesquisa tem como objetivo refletir sobre a produção realizada em 2014 para o trabalho de conclusão de curso, apontar as suas relações com as obras de outros artistas, suas possibilidades e desdobramentos. Desenvolvi, para este trabalho, séries de gravuras a partir de matrizes de diversos tamanhos e formatos, impressos com tinta para xilogravura, tintas tipográficas e *offset*, empregando ainda nanquim e aquarela. Utilizei como suporte para impressão papéis delicados como o papel de arroz chinês Wenzhou®.

PALAVRAS-CHAVE: Arte oriental. Natureza. Pássaros. Textura. Xilogravura.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 1 | Vitor MATESCO. <i>Flamingos</i> , 2011. Óleo sobre tela, 50 x 80 cm | 9 |
| Figura 2 | Vitor MATESCO. <i>Flamingos</i> . (detalhe), 2011 | 9 |
| Figura 3 | Vitor MATESCO. <i>Hibou Bleu</i> , 2013. Gravura em metal, 33 x 45 cm | 10 |
| Figura 4 | Vitor MATESCO. <i>Gaio azul</i> , 2012. Xilogravura, 40 x 24 cm | 10 |
| Figura 5 | Separação de cores para a xilogravura <i>Anu-branco</i> (2012) feita no Photoshop | 14 |
| Figura 6 | Desenho preparatório para a gravura <i>Papagaio, flores de pessegueiro e Morro Alto</i> , realizado a lápis e depois reforçado com a caneta Posca | 16 |
| Figura 7 | Utilização do papel-carbono para a transferência da imagem | 16 |
| Figura 8 | Desenho preparatório para a gravura <i>Cardeais</i> | 17 |
| Figura 9 | Materiais utilizados para o corte e perfuração das matrizes | 18 |
| Figura 10 | Mistura de diferentes texturas na matriz da gravura <i>Tucano Vermelho</i> | 19 |
| Figura 11 | Duas maneiras de gravar a matriz: utilizando a goiva em formato de “v” (esq) e utilizando a furadeira (dir) | 20 |
| Figura 12 | Material utilizado para afiar as goivas | 21 |
| Figura 13 | Momento em que a matriz é coberta de tinta pela primeira vez | 22 |
| Figura 14 | Rolos e vidro utilizado para esticar a tinta | 24 |
| Figura 15 | Baren e a colher de madeira | 24 |
| Figura 16 | Lâmina transparente e papéis coloridos | 25 |
| Figura 17 | Vitor MATESCO. <i>Tucano vermelho</i> , 2014. Xilogravura, 49 x 67 cm | 27 |
| Figura 18 | Vitor MATESCO. <i>Night Owl II</i> , 2014. Xilogravura, 76 x 70 cm | 28 |
| Figura 19 | Vitor MATESCO. <i>Pica-pau Vermelho</i> , 2014. Xilogravura, 63 x 54 cm ... | 29 |
| Figura 20 | Vitor MATESCO, <i>Coruja-orelhuda</i> , 2014, Xilogravura, 63 x 53 cm | 29 |
| Figura 21 | Vitor MATESCO. <i>Papagaio, flores de pessegueiro e Morro Alto</i> , 2014. Xilogravura, 69 x 69 cm | 30 |
| Figura 22 | Vitor MATESCO. <i>Papagaio, flores de pessegueiro e Morro Alto</i> . (detalhe), 2014 | 31 |
| Figura 23 | Vitor MATESCO. <i>Cardeais</i> , 2014. Xilogravura, 70 x 70 cm | 31 |
| Figura 24 | Vitor MATESCO (1985). <i>Bird Crest Red Blue Yellow</i> , 2014. Xilogravura, 29 x 74 cm | 32 |
| Figura 25 | Bueiros | 32 |
| Figura 26 | Diferentes tipos de Kamon | 33 |
| Figura 27 | Vitor MATESCO (1985). <i>Asa negra</i> , 2014. Xilogravura, 55 x 65 cm | 34 |
| Figura 28 | Vitor MATESCO (1985). <i>Asa azul</i> , 2014. Xilogravura, 63 x 58 cm | 34 |

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 29 | Painéis do Museu de Ciências Naturais, FZB/RS | 35 |
| Figura 30 | Cena do vídeo <i>Self-obliteration</i> de 1968 | 37 |
| Figura 31 | Yayoi KUSAMA (1929). <i>A Pumpkin rb-B</i> , 2004. Serigrafia, 33.02 x 38.48 cm | 38 |
| Figura 32 | Yayoi KUSAMA (1929). <i>Infinity Mirrored Room - Love Forever</i> , 1996. Instalação | 38 |
| Figura 33 | Walmor CORRÊA (1962). <i>Apropriações/coleções</i> , 2002. Pintura | 40 |
| Figura 34 | Walmor CORRÊA (1962). <i>Metamorfoses e heterogonias/ilha de Itaparica</i> , 2007. Pintura | 40 |
| Figura 35 | Ando HIROSHIGE (1797-1858). <i>Papagaio vermelho sobre galho de pinheiro</i> . Xilogravura | 42 |
| Figura 36 | Kono BAIREI (1844-1895). <i>Blue Pigeons</i> . Xilogravura | 42 |
| Figura 37 | Impressões realizadas com o papel vegetal e restos de tinta | 47 |
| Figura 38 | Revoada de pássaros, fotomontagem | 47 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 7 |
| 2 | DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO | 11 |
| 2.1 | Marcos referenciais | 11 |
| 2.2 | Pássaros e gaiolas | 12 |
| 2.3 | Reaprendendo | 12 |
| 2.4 | Sobre o processo | 13 |
| 2.4.1 | A escolha da imagem e o planejamento | 13 |
| 2.4.2 | Transferência do desenho para a matriz | 15 |
| 2.4.3 | Gravando a matriz | 17 |
| 2.4.4 | O processo de impressão..... | 21 |
| 3 | SOBRE OS TRABALHOS | 26 |
| 4 | BREVES RELAÇÕES | 36 |
| 4.1 | Yayoi Kusama | 36 |
| 4.2 | Walmor Corrêa | 39 |
| 4.3 | Artistas japoneses do século XVIII – Kono Bairei, Numata Kashû, Ando Hiroshige e Hokusai | 41 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 46 |
| | REFERÊNCIAS | 48 |

1 INTRODUÇÃO

As aves, como representação da alma imortal do homem, sempre inspiraram os seres humanos e ainda os fascinam. O Espírito Santo representado como uma pomba é um exemplo. Na cultura dos Romanos também temos exemplos: a cada um dos seus deuses tinha sido atribuído um pássaro (uma águia representa Júpiter, uma pomba representa Vênus, etc.). Os celtas, bem como a maior parte da cultura da Europa Ocidental, igualmente os usaram para essa finalidade. A capacidade de se comunicar com os pássaros, entender suas canções e voos indicava que havia sido alcançada a iluminação (de acordo com as tradições, São Francisco de Assis possuía esse dom). Plutarco escreveu que:

Na ciência do futuro, a parte mais antiga e mais importante é chamada a ciência dos pássaros. Estes, graças à sua velocidade, sua inteligência e a precisão das suas manobras, se mostram impressionantemente atentos à sensibilidade dos deuses. São verdadeiros instrumentos a serviço da divindade. Esta lhes imprime movimentos diferentes e provoca silvos e gritos. Às vezes os mantêm suspensos no ar, por vezes impetuosamente joga-os longe para abruptamente impedir seus movimentos de serem realizados. Por essa razão, Eurípides tem chamado os pássaros de mensageiros dos deuses. (BEVAN, 1909, p.13)

É grande a barreira existente entre a natureza e a nossa civilização moderna. Parece que cada vez mais as relações com animais e com o que vem da natureza se tornam frias e descomprometidas. Com minhas imagens espero colocar espectadores novamente em contato com a vida que está sempre ao seu redor e que nem sempre é notada. Vislumbro, talvez, despertar uma consciência da nossa existência no mundo como uma pequena parte de algo mais grandioso, uma espécie dentre inúmeras outras. Tentarei oferecer essa experiência utilizando a representação das aves que integram o nosso cotidiano, assim como as que habitam lugares distantes onde fazem questão de permanecer ocultas. Sobre as aves, o ornitólogo americano William Belton afirma que:

[...] a maior importância das aves é o estímulo espiritual e intelectual que elas oferecem ao homem. De toda a vida animal silvestre, são elas que oferecem a melhor combinação de beleza, hábitos interessantes e fácil observação. Sua plumagem colorida é lendária e mesmo as espécies mais toscas, quando vistas de perto, provarão ter pequenos detalhes com tal delicadeza, esmero e precisão que ninguém poderá deixar de admirar o fino trabalho da Natureza. (BELTON, 1982, p.13)

Analisando minha produção desde meu ingresso no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), notei que a figura dos pássaros

foi sempre constante. Durante o curso de Artes Visuais no IA/UFRGS, trabalhei com diversas técnicas, como pintura (figura 1 e 2), escultura, desenho, gravura e cerâmica. Ultimamente tenho me dedicado mais à gravura, especificamente à técnica de xilogravura. Encontrei nessa técnica uma grande afinidade que estimula o aprofundamento de minha pesquisa poética. As texturas resultantes dos veios da madeira e da gravação e o contraste das cores na hora da impressão são recursos formais desta técnica que me levaram a elegê-la para o desenvolvimento de minha pesquisa artística.

Quanto à temática, esta surgiu naturalmente, visto que, desde pequeno, sempre tive muito contato com animais e fui estimulado a respeitar e cuidar deles. A esfera familiar igualmente favorece este interesse; tenho uma irmã que é Doutora em biologia e cursa medicina veterinária, vivo num ambiente onde livros de zoologia, botânica e veterinária vivem espalhados pela casa e retêm minha atenção constituindo excelentes fontes de referência para minha poética.

Neste projeto, procuro fazer uma abordagem poética dessa espécie de fixação nos pássaros que predomina em praticamente todos os trabalhos que desenvolvo (figuras 3 e 4), possivelmente procurando respostas ao porquê de as aves sempre retornarem ao meu imaginário e produção. Nesta pesquisa investigo a minha obsessão por estes animais e as formas que encontro para representá-los, especialmente através da xilogravura, que é a gravura que utiliza a madeira como suporte (o radical grego *xylon* significa madeira).

As imagens desenvolvidas para esse trabalho apresentam pássaros e a natureza combinados. Como referência, utilizo fotografias, tanto feitas por mim quanto retiradas da internet. Apresento um estudo das técnicas e procedimentos utilizados na elaboração das imagens e estabeleço breves relações da obra de outros artistas com os meus trabalhos desenvolvidos ao longo deste ano. Também dedico parte do trabalho à arte oriental, fornecendo informações sobre a representação das aves e da natureza através do gênero de pintura e gravura japonês Kacho-e.



Figura 1: Vitor MATESCO. *Flamingos*, 2011. Óleo sobre tela, 50 x 80 cm.



Figura 2: Vitor MATESCO. *Flamingos*. (detalhe), 2011.



Figura 3: Vitor MATESCO. *Hibou Bleu*, 2013. Gravura em metal, 33 x 45 cm.



Figura 4: Vitor MATESCO. *Gaio azul*, 2012. Xilogravura, 40 x 24 cm.

2 DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

2.1 Marcos referenciais

Referencio artistas que utilizam a natureza como fonte de inspiração para o trabalho e cujo interesse na natureza aflora na tentativa de capturar cada detalhe de animais, como insetos, e flores, tendo a representação fiel dos elementos e a observação como fatores essenciais. Ao mesmo tempo, cientistas, artistas, historiadores, jardineiros e colecionadores têm recolhido e analisado elementos do mundo físico, disseminando assim a compreensão da natureza em gravuras, desenhos, pinturas e livros. Nestes trabalhos, a arte e a observação fazem a ponte entre dois modos diferentes de conhecimento que se uniram no Renascimento: o estético e o científico. Artistas como Kono Bairei, Numata Kashu, Albrecht Dürer, Ando Hiroshige e Hokusai sempre foram fontes de referência para o trabalho que desenvolvo. Mais recentemente, artistas como o brasileiro Walmor Corrêa, a inglesa Margaret Mee e a japonesa Yayoi Kusama despertaram minha curiosidade e interesse.

O livro *Universos da arte*, da artista e educadora Fayga Ostrower, tem sido de grande ajuda na compreensão dos aspectos básicos da linguagem visual. Reconheço hoje que aplico nos meus trabalhos composições e elementos analisados no livro. Além do conteúdo didático e estimulante, a publicação mostra, de uma forma muito natural, que a Arte, como ela mesmo diz, “Continua sendo uma necessidade para todos os seres humanos e não apenas um passatempo ou um luxo dispensável”. Tenho um pensamento parecido. Acredito que a sensação de satisfação depois que o trabalho é concluído é o que motiva em parte o trabalho, quando este é tomado como finalizado e é contemplado. Aí então vem um sentimento de realização e orgulho por ter feito algo tão trabalhoso e difícil. Por outro lado, o resultado pode nos deixar mais inquietos ainda, com um sentimento estranho de um desejo não realizado.

Outro livro que tem facilitado a minha pesquisa prática no ateliê é *Xilogravura: arte e técnica*, da artista e professora Anico Herskovits. Este constitui um guia básico e pontual sobre a técnica e procedimentos da gravura em madeira. Com a leitura, tomei conhecimento de técnicas de impressão e da utilização de diversas cores na gravura. A técnica da matriz recortada, quando a madeira é separada em diversas partes com uma serra tico-tico e entintada separadamente, foi muito útil para essa primeira etapa. Utilizei esse recurso para o processo de impressão da gravura *Night Owl II*.

Algumas reflexões nortearam esta investigação e são destacadas a seguir.

2.2 Pássaros e gaiolas

Raros são os momentos em que podemos observar os pássaros por um tempo considerável. Assim como uma obra de arte, também eles demandam um tempo para a sua fruição. A representação dos pássaros funciona como uma tentativa de captura e aprisionamento deles para deleite meu e dos espectadores. Isto é algo que para mim parece uma crueldade, caso fosse realizado efetivamente o aprisionamento deles em grades. Em uma breve reflexão, o cineasta francês Jacques Duval diz que “Deus amou os pássaros e inventou as árvores. O homem amou os pássaros e inventou gaiolas”. Assim, demonstra-se o caráter ambíguo do sentimento que expressamos por esses animais.

Talvez isso também seja motivado por uma curiosidade que temos em relação aos animais e seu comportamento. Quem sabe não é suficiente ouvirmos o bem-te-vi cantar pela manhã, como se tivéssemos ouvido um sussurro vindo das árvores. Talvez precisemos desse estímulo visual para completar a experiência. Acredito que seja da natureza humana acabar machucando ou magoando aquilo que mais se ama. Tanto no âmbito familiar como amoroso, a proximidade física e as diferenças geram problemas e disputas. Acontece por egoísmo e por aquele sentimento de que tudo deve girar em torno de nós mesmos, com o homem como o centro de tudo. Nós aprisionamos pessoas em relacionamentos e animais em aposentos, e esse confinamento banaliza e diminui as relações possíveis. Impedimos os outros de voarem, pois estamos com os pés presos ao concreto.

2.3 Reaprendendo

Às vezes fico surpreso ao perceber o quanto eu não sei sobre a natureza e o que nos cerca. Dando um pequeno passeio pelas praças, ouço a canção de diferentes espécies. Mas dificilmente saberia distinguir somente pelo som qual pássaro emitiu aquele chiro. Saberia dizer se saiu do bico do sabiá-laranjeira ou do pica-pau-do-campo? Possivelmente, em uma cidade moderna, o homem que pode distinguir os animais que emitiram esses sons é uma exceção. Não quero dizer que nós não vemos os pássaros, simplesmente que não temos notado a sua presença. Nós fomos cercados por pássaros todas as nossas vidas, mas tão frágil é a nossa observação que muitos de nós não saberiam dizer se o tico-tico canta ou qual é a cor do cuco.

Esta falta de conhecimento, no entanto, não é de todo ruim. Se deixarmos de lado por alguns instantes o ritmo acelerado dos nossos dias e pararmos para observar, temos

como recompensa o prazer constante da descoberta. A natureza vem a nós a todo instante, e podemos notar a leve mudança nela e em nós mesmos se formos pacientes o suficiente. Podemos ter vivido metade da vida sem nunca ter sequer visto um cuco, e o conhecermos apenas como uma voz errante vindo da mata. Nos encantáramos ainda mais com o espetáculo de seu voo em fuga, partindo de galho em galho, e com a forma com que ele pára no ar como um falcão com o vento balançando a sua longa cauda, antes que ouse descer em uma encosta de pinheiros onde presenças ameaçadoras podem se esconder.

Diferente é o prazer que um biólogo encontra ao observar as aves. É um prazer constante, quase uma ocupação sóbria e trabalhosa em comparação com o entusiasmo do homem que vê um cuco pela primeira vez. A descoberta é feita e todo um mundo novo se abre. Talvez saber o nome de cada pássaro e cada espécie de planta ou animal que exista seja uma tarefa um tanto difícil e inútil. Mas há prazer em redescobrir o nome de diversas aves e plantas que esquecemos ao longo do tempo. No momento em que encontramos certa espécie de planta em uma floricultura e lemos a indicação, reaprendemos o seu nome, mas quem sabe até quando manteremos essa informação conosco. Isso mostra que certo tipo de conhecimento é passageiro, mas não devemos ficar tristes por não lembrar e sim contentes por reaprender. Que bom seria reviver momentos como se fossem pela primeira vez.

2.4 Sobre o processo

2.4.1 A escolha da imagem e o planejamento

Na série de imagens realizadas no contexto do TCC, meu processo criativo se iniciou, em cada trabalho, com a escolha de uma imagem que serviu de ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho. Muitas vezes já tinha em minha mente o tipo de imagem que necessitava para realizar o trabalho, bem como uma ideia de como queria que a imagem acabada ficasse. Outras vezes, foi a partir da escolha e da reprodução de uma imagem existente que o trabalho se iniciou.

A maioria das imagens que usei são fotografias publicadas na internet em sites sobre ornitologia ou provenientes de filmes documentários sobre aves. As ferramentas de busca na internet e o filme *Life of Birds* (1998) se mostraram muito úteis na obtenção desse material. Na procura desse material o que me chamou a atenção geralmente foi a posição em que a ave se encontrava, a qualidade da imagem e o nível de detalhes.

Importante era a imagem ser bem nítida e apresentar uma ampliação (zoom) do animal. As penas, olhos e bico dos pássaros contém inúmeros detalhes e são estruturas que, quando são reproduzidas em forma de gravura, criam caminhos e padrões que me interessam.

Após a obtenção do material, realizei a “montagem” da imagem no programa Photoshop®. Através das diversas ferramentas do programa, consegui mover, girar e redimensionar a figura da ave escolhida e organizá-la no espaço compositivo. No programa também adicionei a imagem que serviu de fundo e puderam ser feitos testes de cor, ajustes de brilho e contraste. Esse programa também é bastante útil na criação de uma gravura com mais de uma cor (figura 5). Na xilogravura, cada cor deve ser gravada em uma matriz diferente, então a utilização dessa ferramenta poupa bastante tempo na fase de planejamento.



Figura 5: Separação de cores para a xilogravura
Anu-branco (2012) feita no Photoshop.

2.4.2 Transferência do desenho para a matriz

Depois de realizadas todas essas etapas, já tinha uma imagem que serviria de guia para a gravação na madeira. Então, fiz a transferência do desenho planejado no Photoshop® para a madeira escolhida para ser a matriz. Para a realização desses trabalhos, utilizei o mdf (*medium-density fiberboard*), que é um material derivado da madeira, fabricado através da aglutinação de fibras de madeira com resinas sintéticas e outros aditivos. É um material uniforme, plano e denso, não possuindo nós. Devido a essas qualidades, ele se assemelha à madeira de topo, quando a madeira é extraída no sentido perpendicular às raízes da árvore, corte que permite maior liberdade no movimento das linhas. Por não possuir nós, proporciona uma superfície lisa e macia para o corte da xilogravura, tornando-se útil para a gravação de linhas finas, recurso que utilizei em diversas gravuras.

Na maioria das vezes, desenhei a imagem diretamente sobre a madeira, utilizando lápis com grafite macio (2B) e canetas de diversas marcas e espessuras de ponta. Uma caneta que chama a atenção pela qualidade da tinta e facilidade no manuseio é a da marca Posca. A escolha de diferentes materiais para realizar o desenho na matriz é um bom exercício para a obtenção de linhas e efeitos de variada espessura e extensão (figura 6). Esse cuidado no planejamento e na transferência do desenho para a matriz é fundamental para o posterior corte da imagem na madeira. Linhas realizadas com lápis de ponta dura (HB) ou com canetas de cores claras dificultariam a identificação da imagem na hora de executar os cortes.

Em outros casos o desenho planejado pode se mostrar muito complexo, demandando uma execução muito precisa, então utilizei o papel-carbono para realizar essa transferência (figura 7). Esse foi o caso do fundo das gravuras *Pica-Pau Vermelho* e *Coruja-orelhuda* (2014), que apresentam diversos elementos geométricos que dificultaram a sua execução. Então utilizei esse material para realizar a transferência desses padrões para a madeira, pois utilizando apenas a observação a chance de eles perderem a simetria era muito grande.

O fundo da gravura *Cardeais* também foi realizado de forma diferente. Primeiro desenhei os dois pássaros que se localizam no centro da imagem e depois utilizei moedas e tampas de garrafas para desenhar o fundo (figura 8). O fundo então foi realizado a partir do desenho de círculos menores dentro de outros maiores, e isso se repetiu por toda a imagem. Nessa etapa do processo me preocupei em passar para a madeira um desenho provisório que me orientou na execução da gravura, e para isso não

se faz necessário o desenho de todos os detalhes da imagem. O correto posicionamento dos elementos principais, em relação à imagem que foi planejada, e uma linha de contorno evidente nas figuras já são suficientes.

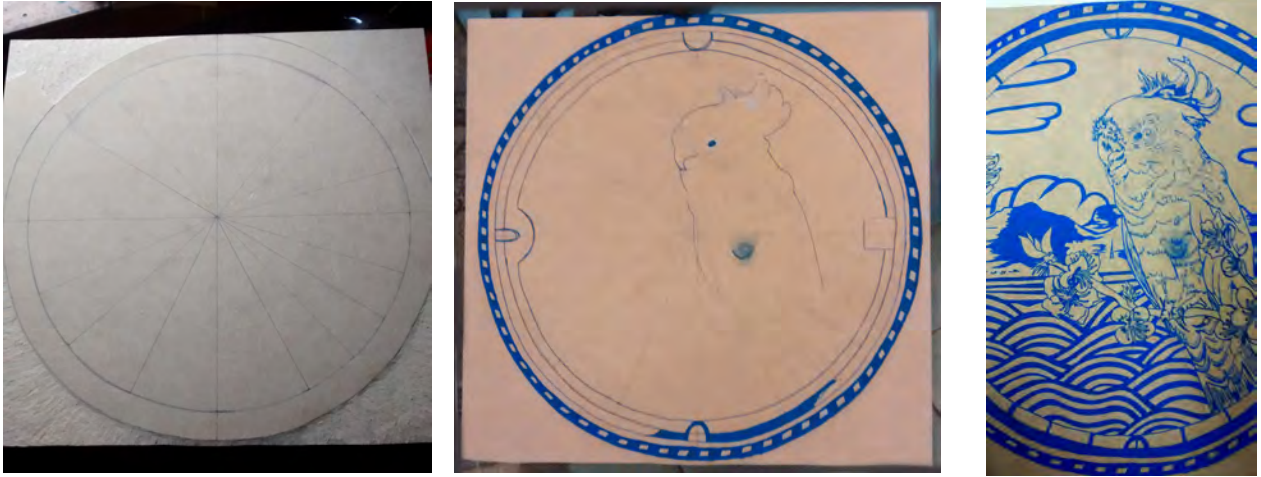


Figura 6: Desenho preparatório para a gravura *Papagaio, flores de pessegueiro e Morro Alto*, realizado a lápis e depois reforçado com a caneta Posca.

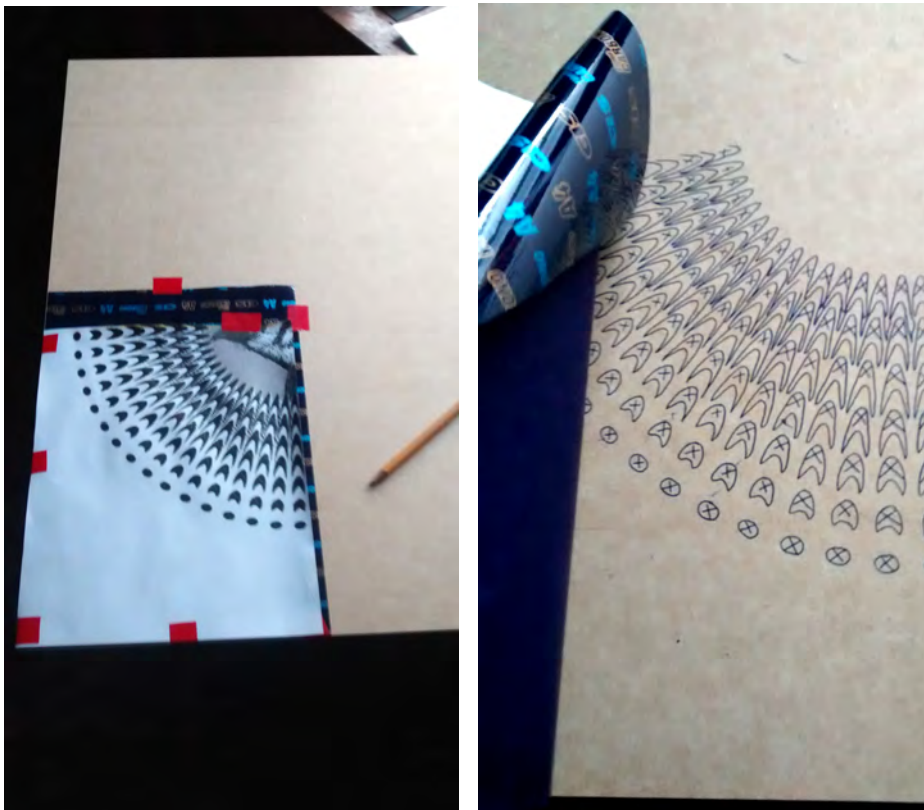


Figura 7: Utilização do papel-carbono para a transferência da imagem.



Figura 8: Desenho preparatório para a gravura *Cardeais*.

2.4.3 Gravando a matriz

Gravar a imagem na matriz, retirar pedaços da madeira com um instrumento afiado ou perfurante, considero a parte mais demorada e difícil de todo o processo. Ao retirar material do objeto que serve de base para a impressão estamos adicionando os brancos da imagem.

Para a realização das gravuras planeadas para esse ano usei diferentes materiais (figura 9): as goivas japonesas da marca Sakura, um formão, uma retífica e uma furadeira. Retífica ou micro retífica é uma máquina semelhante a um furadeira, mas seu tamanho e brocas (que são acopladas na sua ponta) são menores.



Figura 9: Materiais utilizados para o corte e perfuração das matrizes.

Comecei a gravação pelas figuras que considerei mais simples e com menos detalhes, normalmente o fundo e as partes que contêm uma área grande de madeira a ser retirada. Os instrumentos que utilizei nessa etapa (formão e goiva em formato de canoa) são aqueles que conseguem retirar mais matéria da matriz com poucos movimentos, assim economizei tempo e exigi menos esforço das mãos. Escolhi começar pelas partes mais simples por uma questão bem prática. Muitas vezes quando estava trabalhando em uma matriz acabei colocando força demasiada no movimento, e o corte acabava atingindo áreas da imagem que eu não desejava cortar. Fazendo primeiro as partes mais simples, evitei cortar ou danificar uma parte mais detalhada e crucial da imagem.

Depois de finalizado o fundo e/ou as partes com menos preenchimento, parti para os elementos com mais texturas e mais difíceis de serem reproduzidos. Para fazer os cortes e a perfuração da madeira nessa etapa utilizei a goiva em formato de “v”, a furadeira e a retífica. A goiva em formato de “v” responde muito bem à variação no uso da força para a retirada de matéria da matriz. Aplicando pouca força com um movimento delicado e constante, consegui retirar lascas muito finas da superfície, o que se refletiu em linhas finas quando a gravura foi impressa. Além da escolha da imagem na etapa inicial, uma série de pequenas escolhas e decisões tomadas na hora do corte da madeira

interferiram no resultado final. O processo acabou alterando a imagem inicial desejada. Se já soubesse do resultado e de como o trabalho ficaria, não gostaria tanto tempo e energia na sua produção. O desenvolvimento de novas técnicas ou o aperfeiçoamento das já aprendidas foram as forças motrizes que me impulsionaram.

Na minha opinião, é nessa fase e na parte da impressão da imagem que as alterações mais significativas puderam ser realizadas. Nesta etapa, trabalhei na criação de diferentes texturas e volumes que compõem os animais retratados (figura 10). Procurei dar um tratamento diferenciado aos pássaros e plantas em relação ao fundo e outros elementos. Através de pequenas incisões e furos, que formarão linhas e pontos na madeira (figura 11), tentei criar uma sensação de movimento no interior dessas figuras, respeitando as texturas, linhas e volumes que observei na imagem que escolhi. Durante essa etapa do trabalho, dediquei mais atenção à imagem realizada no planejamento.



Figura 10: Mistura de diferentes texturas na matriz da gravura *Tucano Vermelho*.

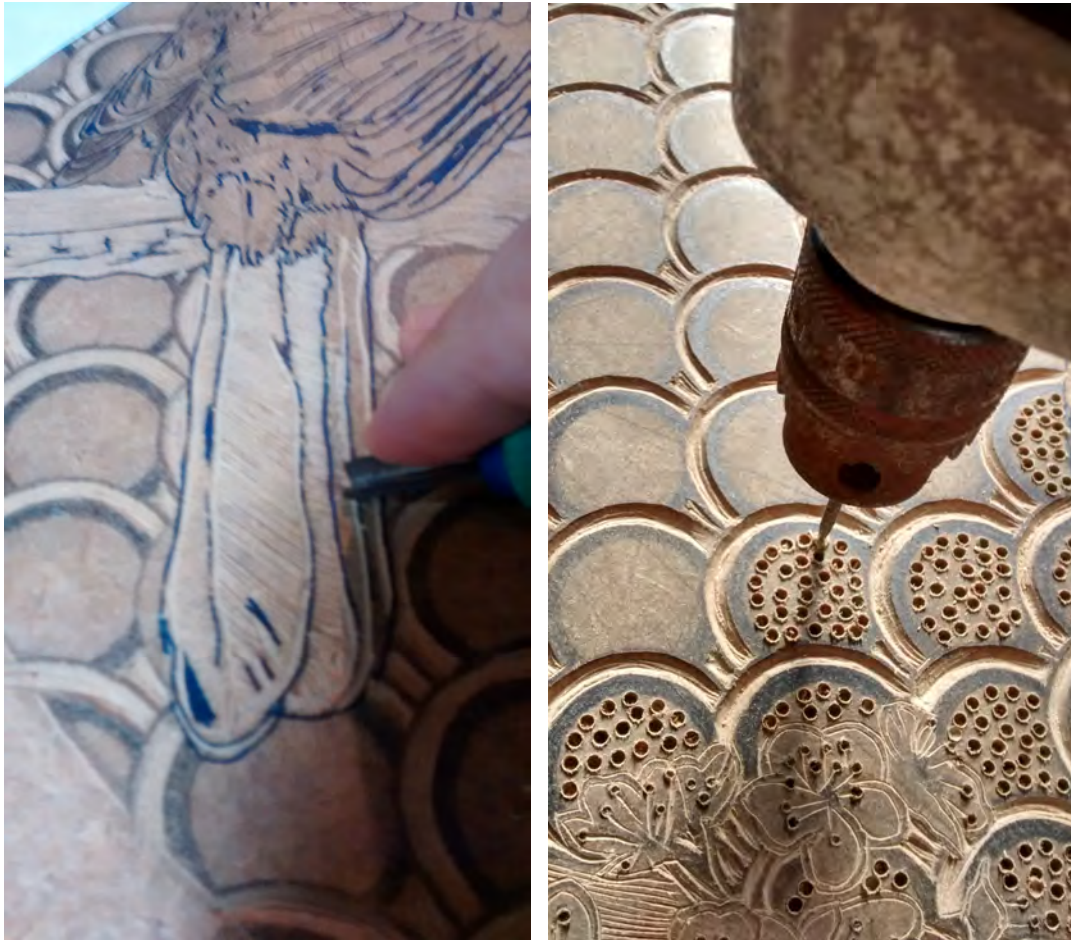


Figura 11: Duas maneiras de gravar a matriz: utilizando a goiva em formato de “v” (esq) e utilizando a furadeira (dir).

Manter os instrumentos cortantes, como as goivas, afiados se torna essencial para obtenção de bons cortes e texturas mais homogêneas. Para afiar o aço dos instrumentos, utilizei três objetos: a pedra de esmeril, a pedra para afiar faca e a lixa d’água (figura 12). A pedra para afiar faca geralmente é utilizada nos utensílios de cozinha e possui granulidade diferente em cada um dos lados. Um lado é usado para dar fio e o outro para polir. Não a havia utilizado anteriormente, mas o resultado foi bastante satisfatório. Antes de passar para a etapa da impressão, passei uma lixa fina para madeira na matriz, fazendo movimentos circulares para eliminar possíveis farpas e rebarbas causadas pelos cortes.

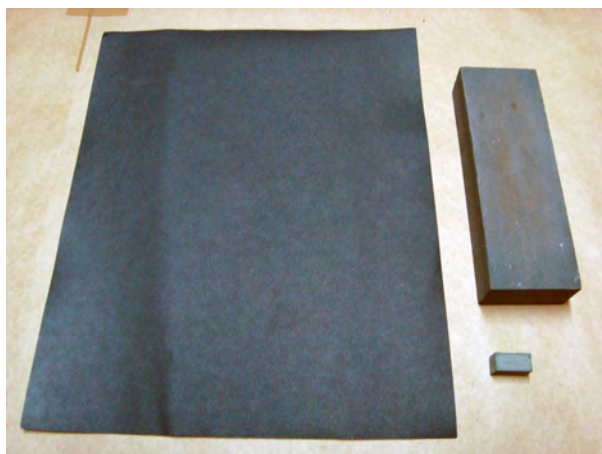


Figura 12: Material utilizado para afiar as goivas.

2.4.4 O processo de impressão

O momento da impressão é sempre surpreendente e, de certa forma, mágico. Depois que o rolo entintado passa suavemente pela superfície da matriz é que a imagem aparece. Parece que é nesse instante que ela toma forma pela primeira vez (figura 13). Até esta etapa do processo, a imagem resultante é uma surpresa; no instante em que o rolo coberto de tinta percorre a matriz é que a imagem se revela. Acho que esse é o ponto alto na técnica da xilogravura, pois se assemelha ao momento da revelação de uma foto realizada pelas técnicas tradicionais da fotografia.

Para as impressões usei o papel chinês Wenzhou[®], que já havia sido sugerido pelo professor Hélio Ferverza na disciplina de Gravura I. É um papel conhecido por sua grande resistência e durabilidade. Feito da fibra da casca da amoreira, este papel tem cor branca e superfície suave de um lado e mais áspera no verso. Possui pH neutro e, pelo seu peso, fica fácil a sua armazenagem e manuseio (peso 30 g/m²). Imprimi nos dois lados do papel, notando que a parte lisa e suave parecia oferecer mais vantagens. Ao utilizar a parte lisa voltada para a matriz entintada, o lado áspero (e mais resistente) fica voltado para cima, dando uma maior segurança na hora de exercer movimentos circulares com o baren e de utilizar a colher para conseguir mais detalhes na impressão.

As tintas usadas na impressão das gravuras geralmente são oleosas e de alto brilho. Nos trabalhos que desenvolvi, utilizei tintas do tipo *offset*, tipográficas e outra tinta específica para a técnica da xilogravura. Notei que as tintas *offset* apresentam pouca elasticidade, mas são de fácil manuseio. Um ponto negativo é que grudam rapidamente no papel e na hora da impressão isso tende a dificultar o posicionamento do papel em

cima da matriz entintada. Depois de impressa no papel ela apresenta boa cobertura e tem uma aparência brilhosa, semelhante à tinta acrílica utilizada na pintura. A tinta tipográfica é bastante maleável e fácil de trabalhar e, quando impressa no papel, apresenta uma certa opacidade e boa cobertura. Já a tinta da marca *Speedball*, fabricada especificamente para a técnica, é a mais leve e macia de todas. Espalha facilmente pela superfície utilizada para esticar a tinta e, quando impressa no papel, apresenta uma leve transparência, que a diferencia das outras alternativas. Antes desse ano, havia trabalhado apenas com a tinta tipográfica. Foi bastante enriquecedora a experiência com novas tintas, permitindo avaliar as vantagens e desvantagens na utilização de cada uma.



Figura 13: Momento em que a matriz é coberta de tinta pela primeira vez.

O ato de imprimir começou quando espalhei a tinta em uma superfície lisa (utilizei vidro comum) e logo depois o rolo foi passado, esticando a tinta do espaço onde estava mais concentrada para o resto do vidro (figura 14). Esticando a tinta dessa maneira evitamos que o rolo concentre tinta demais na sua superfície, o que por consequência geraria uma impressão borrada e/ou com poucos detalhes. O rolo foi então passado suavemente pela superfície da matriz diversas vezes, até que esta ficasse coberta por uma fina camada de tinta. Posicionei a matriz no seu registro e então o papel foi colocado sobre ela. Utilizei um sistema de registro bem simples: recortei uma folha de papel craft do mesmo tamanho que desejava que a gravura impressa tivesse e, em seu interior, fiz o posicionamento de onde a matriz deveria ficar, marcando tudo com uma caneta.

O único registro mais difícil de ser criado foi o da gravura *Asa Azul*, que contém 14 matrizes. Outra matriz diferente é a da gravura *Night Owl II*, na qual utilizei a técnica da matriz recortada. Nesta, a matriz depois de gravada foi separada em três lâminas diferentes usando a serra tico-tico e elas foram entintadas separadamente. Com o papel posicionado sobre a matriz, comecei o processo de transferência da tinta da madeira para o papel. Usando movimentos circulares, passei o baren por toda a área da matriz, fazendo com que boa parte da tinta já penetrasse no papel. Depois analisei quais áreas ainda precisavam de reforço e então usei uma colher de madeira. O baren é um objeto em forma de disco, com um lado plano e uma alça, utilizada pelos japoneses para imprimir xilogravuras com tintas a base de água (figura 15).

Observar bem a parte de trás da gravura, parte que trabalhamos durante a sua impressão, é essencial. Uma gravura bem impressa (para quem almeja a cor pura e saturada) apresenta no verso cores e definição muito parecidas com a do lado que recebeu a tinta. Às vezes fica até difícil diferenciar qual lado é a frente e qual é o verso da gravura, quando utilizado papel de arroz ou papel vegetal na impressão. O longo tempo gasto trabalhando na matriz leva a um conhecimento maior da imagem produzida. Assim se revelam os pontos fortes e fraquezas da mesma. Saber onde estão as partes com mais texturas e principalmente onde ficam as bordas da imagem gravada na matriz oferece uma vantagem na hora da impressão. A impressão feita com a colher é muito delicada e qualquer escapada pode gerar um rasgo indesejado no papel. Até mesmo uma gota de suor pode estragar o papel. Assim, aprendi onde repousar as mãos e exercer a pressão sobre o papel para que a tinta penetre. Imprimir requer paciência e tranquilidade: quanto mais tempo gasto com o processo de impressão, melhor será o resultado.



Figura 14: Rolos e vidro utilizado para esticar a tinta.



Figura 15: Baren e a colher de madeira.

Durante a execução das impressões, realizei um experimento que acho válido ser mencionado. Ao invés do papel branco de arroz, utilizei na impressão uma folha de papel transparente, normalmente usado como lâminas de retroprojektor. Apesar de ser um material extremamente brilhoso e difícil de trabalhar, a qualidade da impressão me surpreendeu. Depois de algum tempo notei que uma gravura transparente seria bastante útil, poderia alterar a cor do fundo desta imagem apenas inserindo uma folha colorida atrás (figura 16). Não utilizei esse recurso nas gravuras executadas para esse projeto, mas deixo o registro de uma técnica a ser utilizada em futuras produções.



Figura 16: Lâmina transparente e papéis coloridos.

3 SOBRE OS TRABALHOS

Dois elementos são comuns a todas as gravuras que desenvolvi neste ano: os pássaros e os pontos/círculos. Os pássaros sempre aparecem como figuras de destaque na composição, ocupando espaços centrais da imagem. Os círculos são usados para conferir diferentes texturas no interior dos animais, para compor o fundo ou para representar outros elementos, como detalhes de plantas, incluindo flores. Esses trabalhos me motivaram à criação de um padrão dentro de outro padrão, sendo um mais simples (primitivo) e outro mais elaborado (complexo).

Chamamos tais ritmos de “primitivos” porque a recorrência regular de unidades no tempo é muito facilmente captada. Sabemos quando esperar o próximo golpe ou acento e podemos acompanhar sua cadência sem esforço. Variando-se os elementos e as subdivisões, precisaremos de mais atenção para seguir o passo; algumas sequências complexas como aquelas dos ragas hindus, são dificilmente acessíveis aos ouvidos ocidentais porque é preciso treino para manter essas variadas relações em mente. Como nos padrões visuais, portanto, temos a mesma gama de ritmos temporais, do monótono ao variado, cada um com seus próprios correlatos e efeitos psicológicos. (GOMBRICH, 1979, p.11)

O padrão aplicado no fundo, simples e que se repete, é mais previsível e mais fácil de ser acompanhado. Já o padrão no interior das figuras é mais caótico, um pouco mais difícil de ser absorvido e acompanhado. Os círculos são facilmente reproduzidos com o auxílio da máquina, um padrão que me remete à automação. Já os pássaros são mais complexos, criados a partir de pequenas decisões e incisões na madeira que formam padrões mais naturais. Padrões esses que exercem maior relação com a ação da natureza do que com a do homem. Sobre isso, Gombrich diz: “O que distingue os ritmos orgânicos da sincronização mecânica da máquina é sua maior flexibilidade e adaptabilidade. A natureza à nossa volta está pulsando com ritmos complexos, e esses ritmos servem ao propósito da vida.” (GOMBRICH, 1979, p.11)

A cor também funciona como elemento unificador das diversas gravuras; optei pela utilização de cores vivas e saturadas na impressão. Não intencionalmente acabei utilizando as cores vermelho, azul, preto e amarelo, que são as cores mais utilizadas na criação de estampas de bolinhas.

Na gravura intitulada *Tucano Vermelho* (figura 17) utilizei os elementos circulares para compor o fundo da imagem, que começam com um diâmetro reduzido e vão aumentando. Ao desenvolver esse trabalho, pensei na ideia de um elemento pequeno que, aglomerado e reproduzido diversas vezes, se torna algo mais complexo. Como

pequenas células que agrupadas formarão os seres pluricelulares, como os seres humanos e as aves. A artista japonesa Yayoi Kusama, famosa por trabalhar com as bolinhas (*dots*, ou pontos em inglês, da estampa de bolinhas *polka dot*), diz que: “O cosmo está coberto por pontos. O sol é um ponto, a Lua é um ponto, Eu e você somos pontos.” (entrevista ao programa *BBC Newsnight*, em 2012). A gravura *Night Owl II* (figura 18) também recebe tratamento semelhante, mas nela os círculos estão inseridos na cabeça da figura central, reforçando o seu formato e volume.



Figura 17: Vitor MATESCO. *Tucano vermelho*, 2014. Xilogravura, 49 x 67 cm.



Figura 18: Vitor MATESCO. *Night Owl II*, 2014. Xilogravura, 76 x 70 cm.

Nas gravuras *Pica-Pau vermelho* (figura 19) e *Coruja-orelhuda* (figura 20), a divisão, modificação da forma, tamanho e orientação é que gera as imagens mais complexas do centro. Para criar o fundo da imagem, onde a figura central é inserida, utilizei como referência o caleidoscópio. O caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um pequeno tubo de cartão ou de metal, com pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis ao olhar. O nome "caleidoscópio" deriva das palavras gregas *καλός* (*kalos*), "belo, bonito", *εἶδος* (*eidos*), "imagem, figura", e *σκοπέω* (*scopeo*), "olhar (para), observar". Essas gravuras me remetem ao ato de observar as aves. Ornitólogos utilizam binóculos potentes para conseguir identificar pássaros a grandes distâncias. Imaginei uma imagem gerada pela combinação desses dois instrumentos. A imagem da ave ampliada ao centro, proveniente do binóculo, e ao redor os efeitos visuais produzidos pelo caleidoscópio. Essas gravuras são compostas por duas matrizes, uma para o fundo e outra para o centro. A matriz central se encaixa na outra como um brasão.

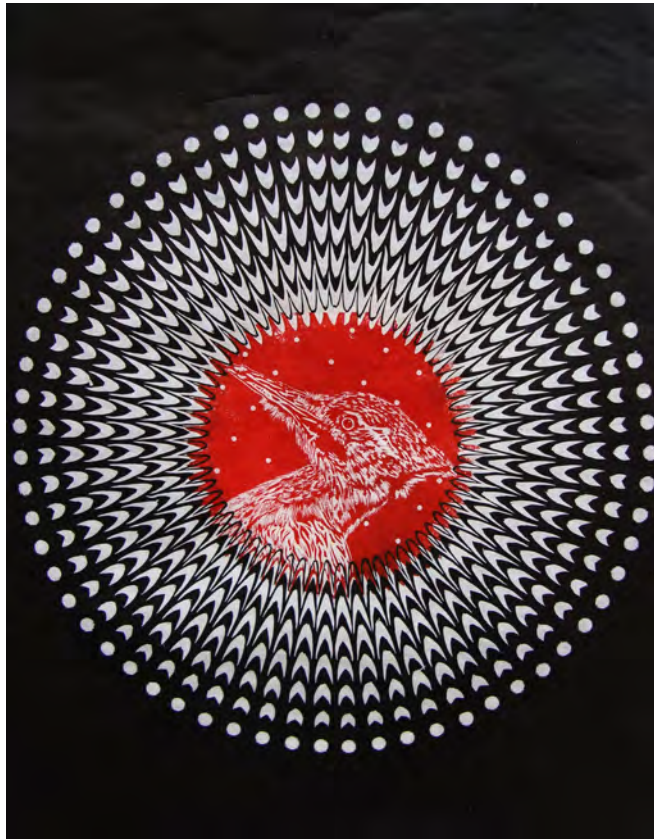


Figura 19: Vitor MATESCO. *Pica-pau Vermelho*, 2014. Xilogravura, 63 x 54 cm.



Figura 20: Vitor MATESCO, *Coruja-orelhuda*, 2014, Xilogravura, 63 x 53 cm.
O formato circular das gravuras *Papagaio*, *flores de pessegueiro* e *Morro Alto*

(figuras 21 e 22); *Cardeais* (figura 23) e *Bird Crest Red Blue Yellow* (figura 24) surgiu de duas fontes distintas. Uma delas foi a observação de tampas de bueiro localizadas na minha casa e nas redondezas. Interessante notar como essas tampas têm formatos circulares e retangulares com as bordas arredondadas e apresentam na sua superfície elementos em alto-relevo, que se cobertos de tinta funcionariam como matrizes (figura 25). Outra fonte que alimentou a criação dessas imagens foi o brasão familiar japonês chamado de Kamon. Durante o período Edo até Meiji, que durou cerca de 260 anos (entre 1600 e 1860), o samurai Tokugawa (Bakufu) impôs uma lei em que o povo comum não podia dizer o sobrenome, mas permitia o uso do Kamon (figura 26). Portanto, naquela época as famílias identificavam-se por meio dos brasões. Samurais, agricultores, industriais, comerciantes e o povo comum de todas as famílias japonesas utilizavam o Kamon em montsuki (kimonos formais com brasão), noren (cortina de entrada utilizada nos comércios) e vários outros objetos. Seus desenhos incluem plantas, animais, letras e objetos. Sempre imaginei a minha produção (gravuras, pinturas e desenhos) sendo passada de geração em geração da minha família. Como sou o primeiro aspirante a artista na família, acho interessante essa ideia de que em certo ponto os trabalhos que produzo possam influenciar alguém da família a seguir o mesmo caminho. Assim os trabalhos constituiriam uma espécie de legado familiar.



Figura 21: Vitor MATESCO. *Papagaio, flores pessegueiro e Morro Alto*, 2014. Xilogravura, 69 x 69 cm



Figura 22: Vitor MATESCO. *Papagaio, flores de pessegueiro e Morro Alto*. (detalhe), 2014.



Figura 23: Vitor MATESCO. *Cardeais*, 2014. Xilogravura, 70 x 70 cm

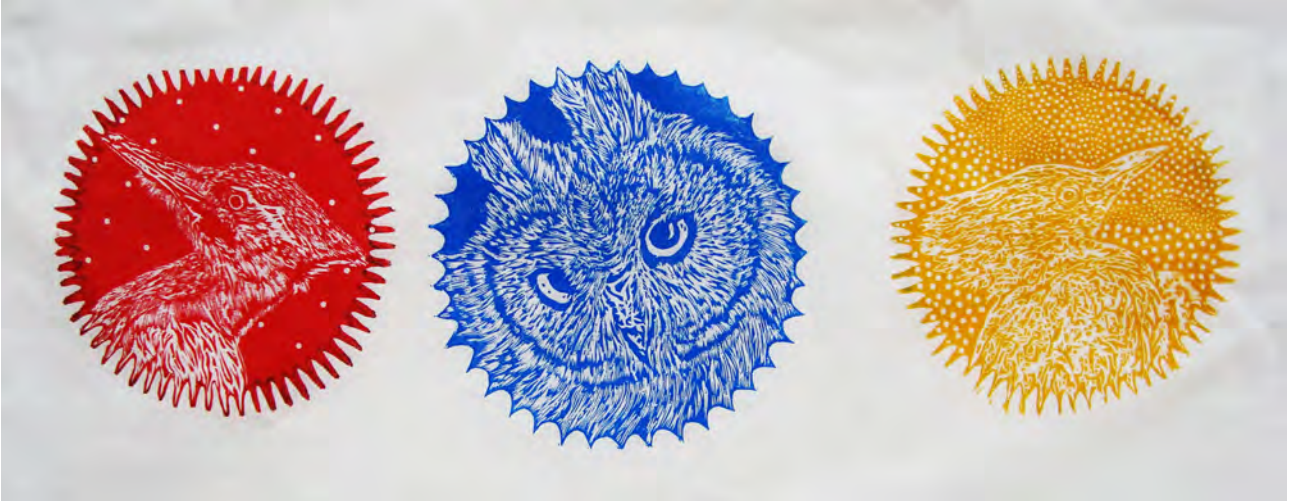


Figura 24: Vitor MATESCO (1985). *Bird Crest Red Blue Yellow*, 2014. Xilogravura, 29 x 74 cm.



Figura 25: Bueiros.



Figura 26: Diferentes tipos de Kamon.

Nas últimas duas gravuras executadas para o projeto de conclusão de curso, *Asa Negra* (figura 27) e *Asa Azul* (figura 28), os círculos são usados de forma diferente. Para a execução destes trabalhos pensei na ideia de imagens que não conseguissem existir sem o círculo. Funcionando como uma espécie de buraco de fechadura ou olho mágico. Relaciono esses trabalhos com a ação de observação de pássaros. Animais que são apreendidos em momentos fugazes, difíceis de observar. Outro elemento que auxiliou na criação dessas gravuras foi a observação das vitrines expositivas do Museu de Ciências Naturais da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul. Lá os animais em exposição estão dispostos dentro de pequenos círculos e a iluminação está direcionada somente para o animal (figura29). Tanto o objeto a ser exposto quanto o observador necessitam dessa luz.

Essas duas gravuras também se diferenciam das demais por serem coloridas a mão com tinta para aquarela. Somente o preto tipográfico utilizado no contorno da figura é proveniente da matriz. A vontade de colorir a mão essas gravuras veio depois de descobrir que as gravuras japonesas eram em preto e branco e coloridas a mão posteriormente. Segundo a artista e professora Anico Herskovits, somente mais tarde as cores passaram a fazer parte do processo de impressão no Japão: “Em 1740 um editor criou um guia (registro) que permitiu imprimir até três cores. Alguns anos após, com o

aperfeiçoamento desse registro, foram impressas gravuras com mais de dez cores: as famosas *nishiki-e* ou quadros de brocado.” (HERSKOVITS, 2006, p.112-113).

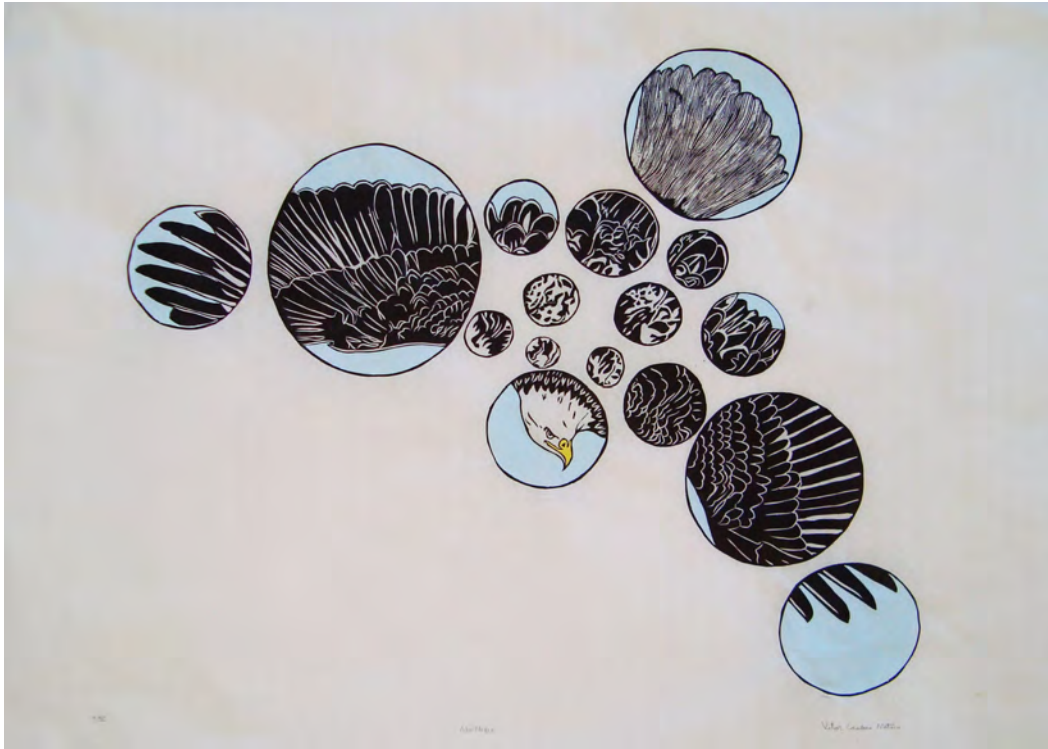


Figura 27: Vitor MATESCO (1985). *Asa negra*, 2014. Xilogravura, 55 x 65 cm.



Figura 28: Vitor MATESCO (1985). *Asa azul*, 2014. Xilogravura, 63 x 58 cm.



Figura 29: Painéis do Museu de Ciências Naturais, FZB/RS.

4 BREVES RELAÇÕES

Menciono aqui a obra de alguns artistas e possíveis relações com os trabalhos desenvolvidos este ano.

4.1 Yayoi Kusama

Por quase 70 anos, Yayoi Kusama desenvolveu sua prática em uma sequência impressionante de atividades artísticas, explorando pintura, desenho, colagem, escultura, performance, cinema, gravura, instalação e arte ambiental, assim como literatura, moda e design de produto. Os motivos que definem a sua arte original são padrões que se proliferam como redes, invadindo os mais diferentes suportes, onde os espaços negativos podem ser interpretados como bolinhas. Para Kusama, estes motivos têm suas raízes nas alucinações que ela sofre desde a infância, em que o mundo parece estar sendo coberto por uma proliferação de pontos. Nascida na cidade de Matsumoto, no Japão, em 1929, Kusama agora vive e trabalha em Tóquio. Kusama representou o Japão na Bienal de Veneza em 1993 e tem sido objeto de muitas das grandes exposições em museus internacionais, incluindo grandes retrospectivas.

Kusama afirma que a mudança da pintura em tela para a interação com o ambiente se deu em uma ocasião em que, pintando por horas a fio, acabou excedendo os limites da tela e pintando as paredes do ateliê. Isso aconteceu na realização da série de pinturas *Nets* realizada entre 1997 e 1998. Durante a minha produção, tive uma experiência semelhante. Coincidentemente nos dias que trabalhei mais acabei desenhando ou pintando pássaros pelas paredes e móveis do meu ateliê improvisado.

A relação mais evidente do meu trabalho com o da artista japonesa é a utilização dos pontos, mas com algumas diferenças marcantes. As bolinhas surgiram na pintura de Yayoi Kusama aos dez anos de idade, cobrindo totalmente uma figura feminina (possivelmente a mãe), e permeiam todo o trabalho dela até hoje. Segundo a artista são transcrições de suas alucinações. Em boa parte de sua obra, as bolas são um método de obliteração ou anulação, como no vídeo *Self-obliteration* de 1968 onde tudo é coberto com bolas: o cavalo que ela passeia, seus cabelos e a água (figura 30). Em uma obra mais recente, a instalação *Obliteration room*, visitantes são convidados a cobrir de adesivos redondos e multicoloridos uma sala com móveis brancos.

Por outro lado em meus trabalhos os círculos surgiram apenas recentemente, com a utilização das máquinas na gravação das matrizes. Nesses trabalhos, utilizo as bolinhas

como elementos compositivos funcionando como uma abstração ou simplificação de formas. Representam células na gravura *Tucano Vermelho* e as estruturas da parte superior das flores denominadas estigma e antera presentes nas gravuras *Cardeais*; *Papagaio*, *flores de pessegueiro* e *Morro Alto*.

Kusama diz que é uma artista 'obsessional', pois todas suas obras derivam da obsessão de uma mente perturbada. Ela mesmo afirma isso ao conceder entrevistas. Para o título do trabalho de conclusão de curso cheguei a adotar o nome Ornitomania (uma obsessão ou afeto exagerado pelas aves), mas escolhi mudar, pois acredito que não soaria verdadeiro. Diferente de um caso clínico, acho que a minha fixação por estes animais decorre do prazer estético que me proporciona a sua observação e a criação artística contendo as suas formas peculiaridades e ricas de detalhes. Talvez os trabalhos que mais nos aproximem sejam a serigrafia *A Pumpkin rb-B* (figura 31) e a instalação *Infinity Mirrored Room - Love Forever* (figura 32). Na primeira, a artista usa a técnica da serigrafia para executar a representação de uma abóbora composta por diversos pontos e os usa de maneira semelhante a que eu utilizei na criação das minhas gravuras, dando preenchimento e volume às formas. Na segunda obra citada, a artista utiliza uma sala cheia de espelhos e no centro posiciona diversas lâmpadas arredondadas de diversas cores. O resultado se assemelha a uma imagem produzida por um caleidoscópio, que também utilizei como referência para compor o fundo das gravuras *Coruja-orelhuda* e *Pica-pau Vermelho*.



Figura 30: Cena do vídeo *Self-obliteration* de 1968.

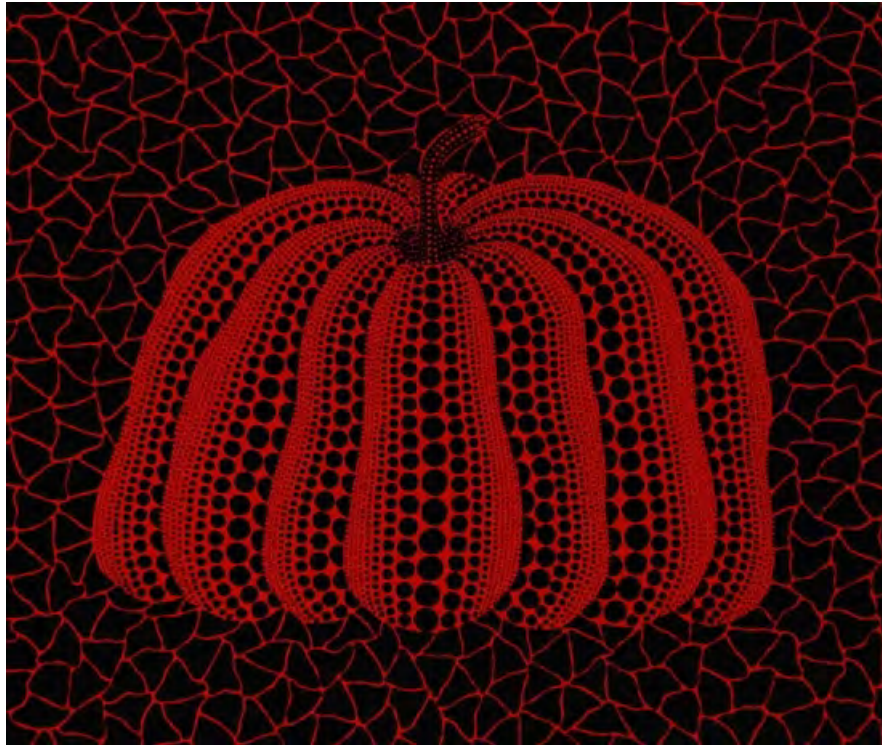


Figura 31: Yayoi KUSAMA (1929). *A Pumpkin rb-B*, 2004. Serigrafia, 33.02 x 38.48 cm.



Figura 32 Yayoi KUSAMA (1929). *Infinity Mirrored Room - Love Forever*, 1996. Instalação.

4.2 Walmor Corrêa

O bestiário em que o artista Walmor Corrêa trabalha já há alguns anos descende diretamente daquelas fantasias infantis onde as mutações e personagens híbridos habitam, mas se baseia num estudo prolongado e numa precisão quase científica. Cada um dos animais criados por Corrêa poderia existir na vida real. O artista mostra a mutação de cada membro, cada órgão, cada minúsculo ossinho ou cartilagem. A transformação não é apenas sugerida, é estudada durante muito tempo antes de ser “concretizada” sobre a tela. É um trabalho científico antes de ser artístico. Híbridos de mamíferos e insetos, pássaros e peixes, mamíferos e aves, mamíferos e peixes, esses seres criados por Walmor Corrêa falam de um mundo fantástico, representam a taxidermia de uma fauna fantástica que perturba nossa percepção (figuras 33 e 34). Os animais não são apresentados apenas como delírios artísticos, mas como possibilidades científicas. Nascido em Florianópolis em 1961, Walmor Corrêa vive e trabalha em São Paulo.

Relacionando formalmente os trabalhos do artista catarinense com os meus, poucas semelhanças podem ser notadas. Menciono Walmor nesse texto para introduzir outro ponto de vista na representação da fauna e da flora. A maior semelhança se dá quanto ao material de pesquisa utilizado para a produção artística. Ambos usamos publicações científicas e fotografias de animais e plantas como referência. O rigor da ciência e do estudo anatômico das espécies auxilia Walmor na elaboração de animais híbridos quase que justificando a sua existência, parte de um questionamento das suas impressões sobre a natureza, a evolução e a ciência. No meu trabalho me aproprio de imagens de caráter científico para a criação de novas imagens e padrões. Reutilizo e reorganizo essas imagens para a execução de uma ideia.

A junção da ciência e da arte, principalmente no que se refere à descrição e representação de plantas e animais, no Brasil, tem uma origem que remonta aos tempos das expedições científicas organizadas pelos reinos europeus para satisfazer sua curiosidade e sua sede de saber (e de riquezas). O papel dos artistas que participavam daquelas expedições não era muito diferente do papel dos cientistas: a tarefa de ambos era observar, estudar e representar.



Figura 33: Walmor CORRÊA (1962). *Apropriações/coleções*, 2002. Pintura.



Figura 34: Walmor CORRÊA (1962); *Metamorfoses e heterogonias/ilha de Itaparica*, 2007. Pintura.

4.3 Artistas japoneses do século XVIII – Kono Bairei, Numata Kashû, Ando Hiroshige e Hokusai

No meu trabalho também referencio a obra de diversos artistas japoneses do século XVIII dedicados ao gênero Kacho-e. Este gênero representa uma mistura da influência chinesa e do ocidente na arte japonesa do período: a tradição da representação científica das diferentes espécies da fauna e da flora, influência do ocidente, combinada com temas tradicionais da pintura chinesa. Investigando e trabalhando este tema, homenageio essa era e a arte que foi valorizada por esses artistas, na tentativa de encontrar novos meios para a sua apreciação.

Diferente de uma gravura de pássaros e flores acabo produzindo imagens de pássaros e padrões gerados pela repetição de formas geométricas. Assim como no trabalho de artistas japoneses do período Edo, nos meus trabalhos o mundo natural em geral, não exclusivamente pássaros e flores, mas árvores e rochas, o oceano e os morros, todos estão aptos a serem representados e nomeados (figura 35). Em alguns casos, a identificação da espécie de ave e da planta estão cientificamente corretas. Outras vezes o título é atribuído de uma forma ordinária, até um pouco fantasiosa: há um tucano todo coberto pela cor vermelha, cardeais repousando em um galho velho e uma coruja da noite.

No início do projeto tinha planejado trabalhar com o conceito do vácuo ou do espaço em branco, denominado na gravura japonesa como Yohaku (figura 36). Depois de apresentar o projeto do trabalho de conclusão de curso na pré-banca e ao analisar as imagens com as professoras, notamos que eu estava trabalhando de um forma diferente. Ao invés de incorporar o espaço em branco, estava preenchendo todo o espaço. Talvez essa forma de trabalhar a gravura venha de uma dificuldade que tenho na realização do fundo das pinturas. Na xilogravura a madeira impõem um limite físico. Depois de gravada a matriz, o espaço acaba e não sobra mais onde trabalhar. Já na pintura sempre me parece que há mais espaço, ainda mais utilizando a sobreposição de camadas de tinta. Então para mim é interessante esse limite, para que no momento em que considerar a gravação da matriz concluída não siga me prendendo a ajustes.



Figura 35: Ando HIROSHIGE (1797-1858). *Papagaio vermelho sobre galho de pinheiro*. Xilogravura.



Figura 36: Kono BAIREI (1844-1895). *Blue Pigeons*. Xilogravura.

Como já mencionado, há um gênero na pintura tradicional japonesa chamado Kacho-e, que traduzido significa “uma pintura de pássaros e flores”. Com certeza exerce influência direta nos meus trabalhos, inclusive meu interesse pela gravura surge pela admiração de trabalhos desses artistas, então considero importante descrever um pouco esse gênero.

Ele tem suas raízes nas tradições da pintura chinesa, onde os temas da beleza e da exuberância da natureza foram altamente valorizados. Pássaros e flores sempre foram assuntos comuns de gravuras e pinturas japonesas, mas tais impressões e pinturas foram raramente pensadas como arte, pelo menos no Japão. Colecionadores japoneses tendiam a preferir estampas de paisagens e atores japoneses, imagens que abordassem os assuntos que tinham significado nostálgico ou emocional em suas vidas. No entanto, Kacho-e desfrutou de bastante popularidade entre os colecionadores ocidentais, especialmente estampas de aves de Ando Hiroshige (1797-1858).

Kacho-e é um dos três motivos pictóricos provenientes do sistema de classificação chinês. Os outros dois são jimbutsu-ga, que se refere aos retratos, e andsansui-ga, que se refere às paisagens. A decisão de representar pássaros e flores como um motivo distinto e independente foi tomada na China no século X, durante a dinastia Sung (960-1279).

O tema essencial do Kacho-e é a representação figurativa de pássaros acompanhados por árvores florescendo (kaboku), plantas com flores (kaki) ou folhagens (Soka). Categorias consideradas inferiores dentro do estilo Kacho-e incluíam frutas e legumes (Soka), plantas e insetos (sochu) e algas e peixes (sōgyo). Pinturas que também incluem animais e criaturas fantásticas, tais como dragões, tigres, macacos ou cavalos, constituem uma categoria separada (sōjūga). Esse tema apareceu pela primeira vez no Japão na era Muromachi (1333-1568), quando os monges Zen começaram a fazer desenhos em tinta preta, representando varas de bambu, árvores de ameixa ou ervas selvagens combinadas com gansos e outras aves. Adotaram essa prática influenciados pela pintura chinesa acadêmica dos períodos Sung e Yuan (1279-1368). No século XV, os artistas japoneses profissionais começaram a fazer pinturas delicadas de pássaros e flores no estilo naturalista e cheio de cores que prevaleceu na Academia de Arte Imperial Chinesa no século XII.

No final do século XV e durante o século XVI, mais e mais artistas japoneses começaram a criar gravuras Kacho-e. Toyo Sesshu (1420-1506) combinou aves e flores sobre fundos decorados em grandes telas, retratando aspectos das quatro estações do ano. As pinturas de Kano Motonobu (1476-1559) eram uma combinação do estilo chinês e

do estilo lírico japonês (Yamato-e). No final do século XVI, Kano Eitoku (1543-1590), neto de Motonobu, estava criando coloridas e vigorosas representações de pássaros e flores sobre fundos dourados.

No período Edo (1603-1868), o Kacho-e foi distinguido do Ukiyo-e tradicional, que estava principalmente preocupado com os prazeres do "mundo flutuante" como o teatro kabuki, os quartos do prazer, mulheres bonitas, lutadores de sumô e paisagens. Naquele tempo os artistas dedicados ao Kacho-e estavam trabalhando em uma mistura de estilos e técnicas. Eles muitas vezes pintavam flores desabrochando e folhagens de ameixeira somente com tinta preta, ou um falcão empoleirado em um galho curvo de um pinheiro, retratado em cores fortes contra um fundo dourado. Por vezes utilizaram uma técnica de pulverização de tinta para a representação de lagos de lótus e cachoeiras. Além dos motivos convencionais de pássaros e flores combinadas com elementos decorativos, alguns dos artistas do período começaram a aprender a fazer pinturas realistas dos mesmos temas. Representações realistas da natureza (shasei-ga) foram pintados por artistas da escola Kano, entre eles Kano Tanyu (1602-1674), e os da escola Rimpa, que incluiu Ogata Korin (1658-1716). Mais representativos desse realismo são as elegantes obras de Maruyama Okyo (1733-1795) e de outros artistas da escola de Maruyama.

No início do século XX é notável um movimento da xilogravura japonesa chamado Sosaku hanga (gravuras criativas). Esse movimento foi a continuação do estilo Ukiyo-e, mas com uma diferença marcante: era composto por artistas que preferiam desenhar o motivo, gravar a madeira e imprimir a imagem eles mesmos. Por outro lado, os artistas de outro movimento chamado Shin hanga (nova gravura) continuaram com o método tradicional de criação de estampas: o desenho era realizado por um artista, indo para um gravador reproduzi-la na madeira e em seguida para um impressor. O termo Shin hanga foi cunhado em 1915 por uma editora japonesa que queria distinguir as produções contemporâneas de Ukiyo-e com as produzidas no passado. Influenciados pelo Impressionismo francês e outras convenções artísticas ocidentais, os artistas deste movimento no início do século XX produziram gravuras de grande beleza e qualidade técnica.

Imagens de pássaros e flores era um tema tradicional na arte chinesa e japonesa, apesar de serem os artistas do Ukiyo-e, por meio da xilogravura, que as trouxeram ao seu momento de maior relevância. Os artistas Katsushika Hokusai (1760-1849) e Ando Hiroshige (1797-1858) foram, provavelmente, os responsáveis por tornarem o tema tão popular no meio da xilogravura. Mas, no final do século XIX no Japão, as gravuras Ukiyo-e ficaram na sombra das imagens produzidas pela técnica da litografia, introduzida pelo

ocidente como um meio de reprodução de imagens. No entanto, o gênero persistiu até o século XX devido ao trabalho de artistas como Ohara Koson que faziam questão de manter viva a tradição. Embora artistas como ele ainda preferissem a técnica tradicional de entregar o desenho a um gravador e, em seguida, a um impressor, há uma diferença grande na sofisticação das estampas do final do movimento Shin Hanga. Elas possuem a sensibilidade do sujeito que executou a obra e um primor técnico difícil de encontrar em outras gravuras da época, um sentimento para o próprio tema que transcende a mera “homenagem à natureza” que vemos no início das gravuras Ukiyo-e.

Há alguns elementos que são inerentes a uma Kacho-e que a torna mais do que uma simples imagem de uma flor, pássaro ou outro animal. Esses elementos são difíceis de definir, mas de acordo com o pintor japonês Atsushi Uemura, o seguinte argumento é decisivo: "Representar objetos do mundo natural como eles se apresentam não faz dessa representação uma pintura. Para produzir uma obra de arte, o artista deve dar forma ao mundo que ele imagina em sua própria mente e coração".

Outro pintor japonês, Kawaguchi Naoyoshi, diz que se um artista quer pintar Kacho-e, ele não deve querer reproduzir fielmente a aparência externa da vida de um sujeito, mas sim incorporar seus próprios sentimentos e espírito ao trabalho. Além disso, Uemura acrescenta que um ingrediente frequente em Kacho-e é o Yohaku, que significa “espaço em branco”. Ele diz que através da incorporação do espaço em branco em um trabalho, o artista está sugerindo este outro mundo, o mundo da imaginação ou o mundo que está para vir. Este branco também pode ser referido como o vácuo. Na pintura tradicional chinesa, o vácuo tem um lugar muito importante. Pode representar o céu, a terra, a água, as nuvens. Faz possível a imagem na pintura, mas também é usado para projetar o espectador em um mundo muito mais vasto, mesmo infinito, deixando um terreno livre para a imaginação. Contemplação então é parte integral da pintura, servindo como um trampolim para o espectador ser impelido ao absoluto através da parte vazia. Os poemas chineses são baseadas no mesmo princípio.

As gravuras japonesas desse período oferecem-nos algo a mais do que apenas representações materiais de pássaros e flores. Elas simbolizam as estações do ano, e apresentam os trabalhos da alma. Um pássaro incorporado em uma pintura, flutuando acima das flores ou dos galhos das árvores, representa o espírito do que é representado, não apenas seu estado atual. A singularidade da arte japonesa reside na sua capacidade de transmitir uma sensação de transitoriedade junto com o eterno ciclo da natureza, da mesma maneira que as árvores florescem novamente a cada primavera.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero válidos os experimentos e trabalhos realizados este ano para o projeto de graduação. Possibilitaram uma intimidade maior com os diferentes materiais e técnicas utilizadas na xilogravura. De certa forma, é difícil lidar com um tema com uma carga decorativa, onde várias soluções já foram apresentadas por diversos artistas ao longo do tempo. Apesar das dificuldades e questionamentos, tentei manter firme a minha vontade de trabalhar em busca de um estilo próprio. Acredito que a perseverança e a paciência são qualidades aprendidas e aplicadas ao longo do caminho. "Se o paraíso me desse mais cinco anos de vida eu poderia tornar-me verdadeiramente um grande pintor."(As palavras finais de Hokusai antes de sua morte, em 1849).

Ao longo da execução dos trabalhos realizados neste ano, um experimento chamou a minha atenção e destaco-o como uma possibilidade para novas séries de gravuras. No momento em que termino uma sessão de impressão, ficam espalhados pelo ateliê diversas ferramentas que foram utilizadas no manuseio das tintas. Para a limpeza do vidro usado para esticar a tinta utilizo o solvente e folhas de jornal velho. Em uma dessas sessões de limpeza resolvi posicionar uma folha de papel vegetal sobre o pedaço de vidro que ainda continha tinta e, utilizando a colher, realizei a impressão desse resto de tinta misturado com solvente sobre o papel. O resultado foi uma imagem de caráter abstrato que evidencia principalmente os gestos realizados pela mão quando o jornal é esfregado no vidro (figura 37).

Depois desse experimento, realizei o mesmo procedimento várias vezes. Após o encerramento de uma sessão de impressões utilizando o papel Wenzhou® e as matrizes de madeira, realizei outras impressões com o papel vegetal utilizando o vidro como matriz. Sendo esse um procedimento de monotipia, onde não existe uma matriz, propriamente dita, visto que a "matriz" destrói-se na impressão, não sendo possível realizar imagens semelhantes, embora faça uso de suportes e de tintas identificadas com a gravura. Talvez estabeleça futuramente uma relação entre essas impressões com a revoada dos pássaros (figura 38), um fenômeno da natureza que ainda não é totalmente compreendido pelo homem. Consistiriam nas ações inesperadas dos animais agindo em conjunto sobrepostas às imagens geradas por um processo também imprevisível.



Figura 37: Impressões realizadas com o papel vegetal e restos de tinta.

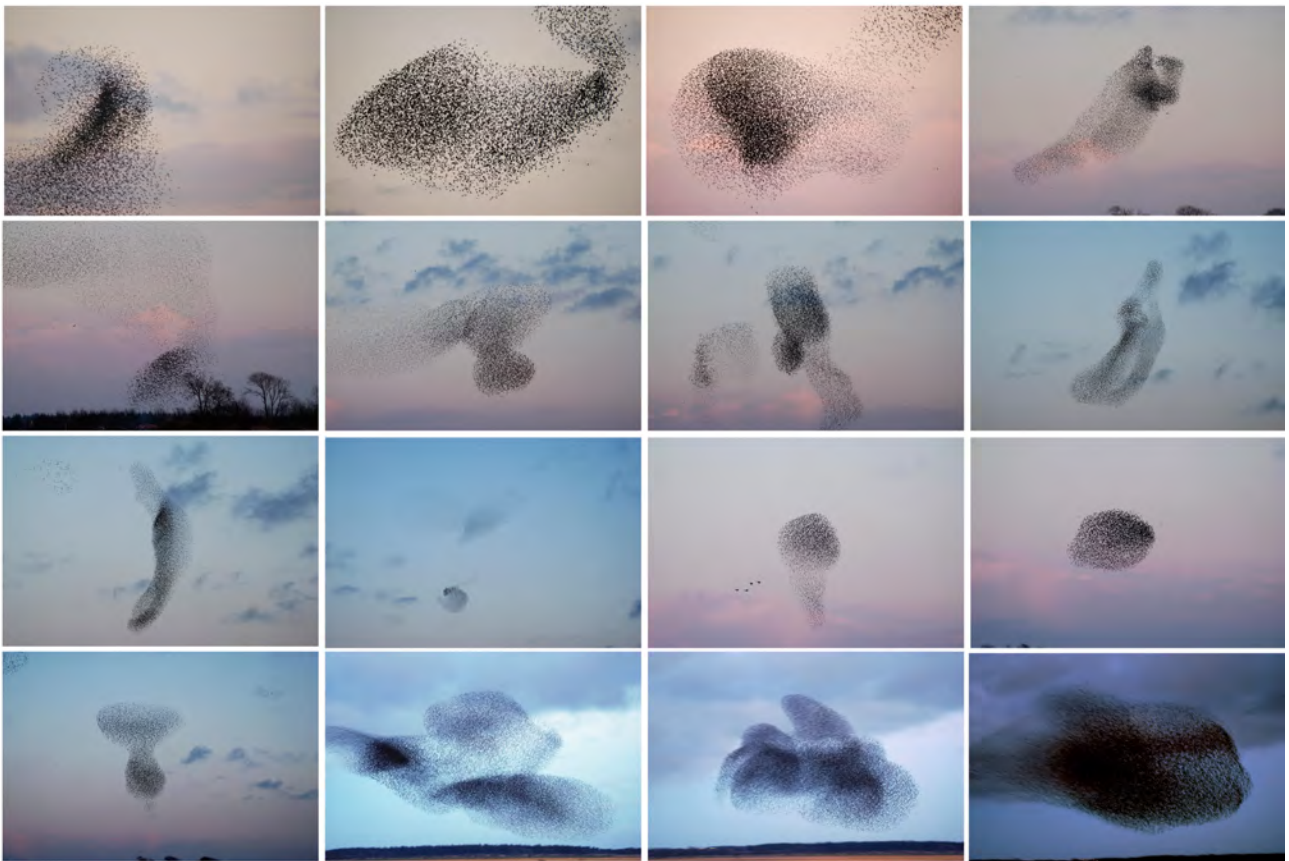


Figura 38: Revoada de pássaros, fotomontagem.

REFERÊNCIAS

BELTON, W. *Aves silvestres do Rio Grande do Sul*. 4.ed. Porto Alegre: Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, 2004. 175p. (Publicações Avulsas FZB, 6).

BEVAN, W. Lloyd. *The complete works of Plutarch: essays and miscellanies*. New York: Crowell, 1909. Vol.III.

COLE, Carl. Kacho-e. Curator's Corner, Worcester, 4 abril 2011. Disponível em: <<http://www.curatoscorner.com>>. Acesso em 4 jun. 2014.

DEVAL, Jacques. *Afin de vivre bel et bien*. Paris: Albin Michel, 1969. 184p.

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. 2.ed. Porto Alegre: Pomar, 2006. 160p.

JUNG, Liege. Yayoi Kusama. *Dasartes*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 42-47, out./nov. 2013.

NUMATA, Kashû. *Japanese Woodblock Bird Prints*. Nova Iorque: Dover Publications, 2011. 146p. Republicação de todas gravuras provenientes do livro Shûchô Gafu, publicado originalmente por Matsuyama Shobo em Tokyo 1938.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 24.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. 371p. 30ª reimpresão.

PARRAMON, Jose Maria. *Materiais e técnicas: guia completo*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. 239p.

SARSBY, JOANNA; ATTENBOROUGH, DAVID. *The Life of Birds*. [Filme-vídeo]. Produção de British Broadcasting Corporation (BBC), direção de Joanna Sarsby. Inglaterra, 1998. 3 discos DVD/NTSC, 489 min. color.stereo.

SINGER, Ilana. Kacho-e "Birds and Flowers". Tikotin Museum of Japanese Art, 3 julho 2004. Disponível em: <<http://www.tmja.org.il/.com>>. Acesso em 30 mai. 2014.