

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Artes Visuais – Bacharelado

Quase-histórias: narrativas visuais

Ana Cândida Sommer

Orientação:

Professora Doutora Teresa Souza Poester

Banca:

Professor Doutor Hélio Custódio Ferverza

Professora Doutora Marilice Villeroy Corona

Porto Alegre, Dezembro de 2015

Agradecimentos

À Teresa Poester pela orientação, ajuda e carinho ao longo desse ano, assim como aos membros da banca, Hélio Ferverza e Marilice Corona.

Ao Antonio por todo o carinho e apoio moral, por me ajudar em tudo e mais um pouco e por me fazer companhia enquanto eu trabalhava na sala de gravura à noite, quando o IA está vazio e triste.

Ao meu pai e minha mãe por toda paciência, ajuda, caronas, opiniões... Enfim, amor de pai e mãe.

Aos meus amigos que entenderam minha ausência durante a semana de pré bancas e bancas finais e que me alegraram e divertiram no período entre elas. Em especial ao Gustavo e à Andressa, que compartilharam dos mesmos sentimentos.

Aos meus dois gatos, que me fizeram companhia e se mostraram excelentes modelos.

Resumo

Proponho realizar um conjunto de xilogravuras que partem de fotografias como registro do meu cotidiano. Essas imagens, escolhidas aleatoriamente são trabalhadas e reordenadas no intuito de sugerir possibilidades de histórias visuais. Trata-se da exploração de determinados temas e procedimentos técnicos na xilogravura a serviço destas associações narrativas.

Lista de Figuras

Figura 1 – Fotografias, 2012.....	9
Figura 2 – Xilogravuras, 2012	10
Figura 3 – Xilogravura, 2013	11
Figura 4 – Desenhos, 2013	12
Figura 5 – Desenhos, 2014	14
Figura 6 – Xilogravura, 2015	18
Figura 7 – Placa em processo, 2015	19
Figura 8 – Placa em processo, 2015	19
Figura 9 – Xilogravura, detalhe da série, 2015	23
Figura 10 – Xilogravura, detalhe da série, 2015	23
Figura 11 – Xilogravura, Quase-histórias, 2015	25
Figura 12 – Xilogravura, Quase-histórias, 2015	26
Figura 13 – Xilogravura, Quase-histórias, 2015	27
Figura 14 – Xilogravura do artista Hiroshige, Tokaido 53 Station, 1832-33	29
Figura 15 – Xilogravura do artista Hokusai, Sem título atribuído, 1830	30
Figura 16 – Xilogravura do artista Koichi Okumura, Snow at Shiga Hights, 1949	31
Figura 17 – Xilogravura do artista Koichi Okumura, Eight Famous Places in Kyoto - Sanjo Bridge, 1948	32
Figura 18 – Xilogravura do artista Hiroshige, Asakusa Ricefields and Torinomachi Festival, 1857	33
Figura 19 – Xilogravura do artista Kawase Hasui, Echigo Ojiya, 1946-57	33
Figura 20 – Pintura do artista Felix Vallotton, Washerwomen at Etretat, 1899	34
Figura 21 – Pintura do artista Felix Vallotton, La Falaise de la Grève Blanche, 1913	35
Figura 22 – Litografia do artista Pierre Bonnard, Scène de Famille, 1892	36
Figura 23 – Litografia do artista Pierre Bonnard, La Promenade des Nourrices, 1899	37
Figura 24 – Litografia do artista Edouard Vuillard, Le Jardin des Tuileries, 1896	38
Figura 25 – Pintura do artista Maurice Denis, Paysage aux arbres verts, 1893	38
Figura 26 – Pintura da artista Cristina Canale, Delírio, 2010	39
Figura 27 – Pintura da artista Cristina Canale, Good Bye Lógica, 2012	40
Figura 28 – Fotografia da artista Loretta Lux, The Dove, 2006	42
Figura 29 – Fotografia da artista Loretta Lux, The Waiting Girl, 2006	42
Figura 30 – Xilogravura do artista Alex Katz, Jonas, 1993.....	43
Figura 31 – Xilogravura do artista Alex Katz, Camp, 1990	44

Sumário

1. Introdução	6
1.1 Considerações Iniciais.....	6
1.2 Trabalhos Anteriores.....	8
2. Projeto	15
2.1 Proposta.....	15
2.2 Estética do Trabalho.....	17
2.3 Desenvolvimento	20
2.4 Referências.....	28
3. Conclusão e Considerações Finais	45
4. Referências das Figuras	48
5. Bibliografia	51
6. Anexos	53

1. Introdução

1.1 Considerações Iniciais

Para escrever este trabalho preciso explicar a minha relação com a ilustração e as formas visuais de narrar histórias. Desde pequena, tenho um interesse e um carinho enorme por ilustração e narrativas com imagens. Sempre foi um objetivo pessoal poder me envolver nesse universo e trabalhar ativamente no ramo, coisa que hoje em dia já posso afirmar estar conquistando.

Ainda que durante toda a minha trajetória no Instituto de Artes tenha havido uma forte influência da ilustração, sempre procurei separá-la daquilo que chamava de trabalhos “artísticos”. Essa separação não implica numa diferença de qualidade, mas sim uma maneira de me relacionar com essas atividades. Para mim, os trabalhos “artísticos” se distinguem por não terem um interesse em agradar um público específico além de mim mesma, nem a preocupação com o apelo comercial, características que acredito serem importantes quando se lida com ilustração tradicional. Assim, por mais que os trabalhos que compõem esse TCC tenham uma forte ligação com as ilustrações que faço, não me deterei sobre estas, uma vez que o processo de desenvolvimento destas linguagens são bastante diferentes e o que me interessa especificamente neste trabalho é focar-me sobre a produção dita artística.

O projeto de graduação foi elaborado a partir da “evolução” natural dos trabalhos que eu havia feito anteriormente durante a graduação. As imagens que eu trabalhava até então começaram a se organizar e mostrar quais assuntos se sobressaíam no conjunto e quais focos eu poderia abordar. Mas muitas das características que possuem agora foram decorrentes de um pensamento posterior feito em cima ou a partir dessas produções antigas. Questões como formato, tamanho, cores e até a temática se estabeleceram naturalmente no início do processo, já durante este ano. Um trabalho “deixava linha” para o outro.

A ilustração e temas que envolvem narrativas visuais – e aqui considero narrativa como “uma exposição de um acontecimento ou de uma série de

acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens”¹ - sempre foram uma referência forte nas minhas produções, mas aos poucos resolvi trabalhar menos com a ideia de contar uma história e mais com a ideia de *como* contar uma história: usar as imagens e desenhos para obter possíveis associações e brincar com os elementos que ajudam a criá-las.

Busco esses elementos em diversas fontes, mas tenho duas como principais: o cinema e as histórias em quadrinhos. Ambos se caracterizam por lidar com identidades visuais para narrar histórias e, ainda que se utilizem de texto, dependem em grande parte das imagens para isso. No livro *Desvendando os Quadrinhos*, de Scott McCloud², o autor discorre sobre a importância da conclusão para as histórias, e o quanto a narrativa depende desse entendimento do leitor. Tanto a passagem quadro a quadro como as cenas maiores estão, na verdade, mostrando apenas fragmentos, e é a conclusão que o leitor tira delas que faz com que a história crie sentido - ou não. Como McCloud comenta³, é nesse intervalo vazio sem imagens (nos quadrinhos chamado de “sarjeta”) que a história realmente acontece.

De maneira parecida, Jacques Aumont, no livro *O Olho Interminável*, tece o seguinte comentário sobre a percepção da narrativa nas sequências de imagens:

“(...) o que se produz, em primeiro lugar, em uma série de imagens diferencialmente articuladas é, simplesmente, o efeito de diferença: um efeito cognitivo, quase consciente, que consiste na reconstrução, pelo espectador, daquilo que “falta” entre as imagens.”

(2011, página 95)

O movimento quadro a quadro no cinema é percebido como uma unidade pelo nosso cérebro sem muito esforço, mas ainda assim o cinema também depende em parte dessa conclusão por meio do espectador. Com exceção de filmes que

¹ Termo retirado do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

² Quadrinista e teórico americano nascido em 1960. Conhecido principalmente por sua série de ficção científica *Zot!*.

utilizam, por exemplo, o plano sequência, o próprio corte entre cenas exige uma conclusão para que a narrativa se forme. E é esse “vazio” entre cenas, entre quadros, e a compreensão dele, um dos elementos visuais narrativos que mais me interessa para a produção dos meus trabalhos, e sobre ele falarei mais tarde.

1.2 Trabalhos Anteriores

Em 2012, na cadeira de Tópicos Especiais em Foto II com o professor doutor Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha, realizei uma série de fotografias onde me colocava como personagem de um “falso universo feminino”. A idéia era utilizar objetos, roupas, acessórios e espaços reais, todos pessoais, de uma maneira quase irreal, remetendo ao universo feminino imaginário que me acompanhou por muito tempo e continua recorrente. O trabalho não tinha tom de crítica, apenas a intenção de fazer uma brincadeira com o que é real e o que não é, o que é verdadeiro e o que existe apenas no imaginário; e, ainda assim, usar aqueles objetos e situações verdadeiras.

³ “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade continua e unificada.” (McCLOUD, S. 2005, p.67)



Figura 1: Sem Título – 2012 – Pastel seco sobre impressão, 12 x 12 cm

Como eu fazia o papel de modelo, as fotos não foram tiradas por mim, apenas indiquei as posições e os enquadramentos para depois, no computador, selecionar e recortar os detalhes. Essas imagens foram impressas em P&B, para então colorir a mão com pastel seco. As cores utilizadas eram semelhantes as cores reais da foto, mas todas passadas para a escala de cor pastel, e aquelas que na foto possuíam uma tonalidade um pouco diferente uma da outra receberam uma mesma cor no mesmo tom na hora de colorir. Em trabalhos anteriores já havia utilizado a idéia de série, mas depois dessas fotografias isso se tornou constante.

No mesmo ano, na cadeira Tópico Especial: Recursos da Xilogravura com o Professor Doutor Hélio Custódio Ferverza, comecei a testar e brincar com a ideia de criar narrativas a partir das imagens. Quanto à técnica, os trabalhos seguiam a proposta da aula, mas as figuras tentavam ser, fechadas em si mesmas, partes fragmentadas de uma história maior. A ideia não era criar essa história de fato - e então embaralhar a sua sequência com essas figuras fragmentadas - mas sim indicar que ali poderia estar acontecendo uma narrativa, da qual eu não tinha conhecimento do todo. As imagens eram como *frames* que apresentavam pedaços de uma situação qualquer, que remetiam ao fantástico, desconectadas com o seu momento anterior e posterior

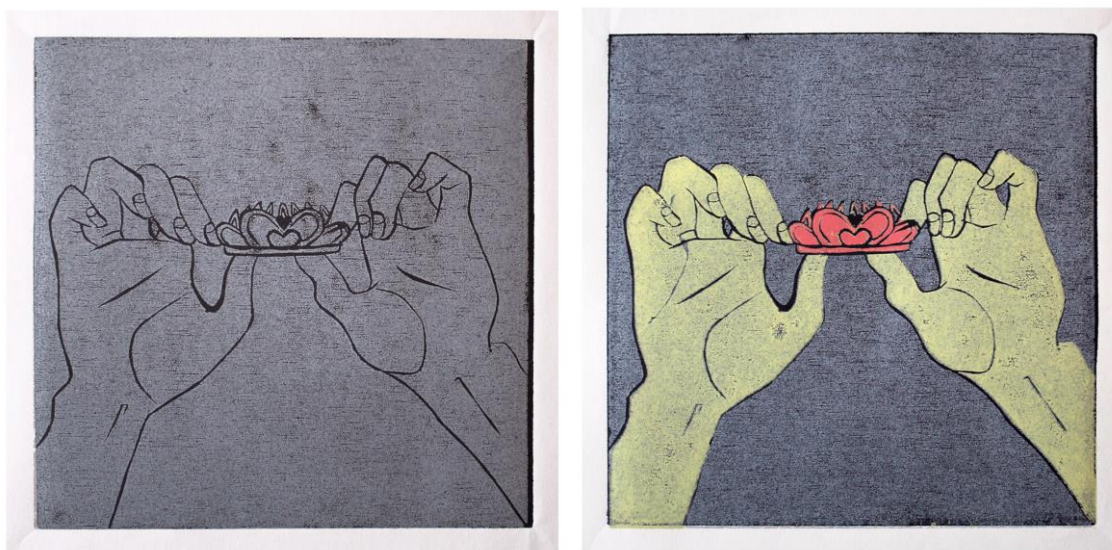


Figura 2: Sem Título – 2012 – Xilogravura sobre papel, 20 x 20 cm

Em 2013, participei da exposição o Rapto da Europa com três xilogravuras impressas em sequência na mesma folha. A ideia da exposição era criar uma leitura pessoal a partir da história O Rapto da Europa, inspirado na passagem onde Europa é levada contra a sua vontade à Creta e, lá, submete-se às vontades de Zeus.

Minha intenção nesse trabalho era criar um conjunto que traduzisse esse momento onde Europa, a mulher raptada, se descobre estar em frente a um deus, e percebe então o papel que deve desempenhar nessa história - afinal, segundo a mitologia, seus filhos iriam reinar sobre a Terra.

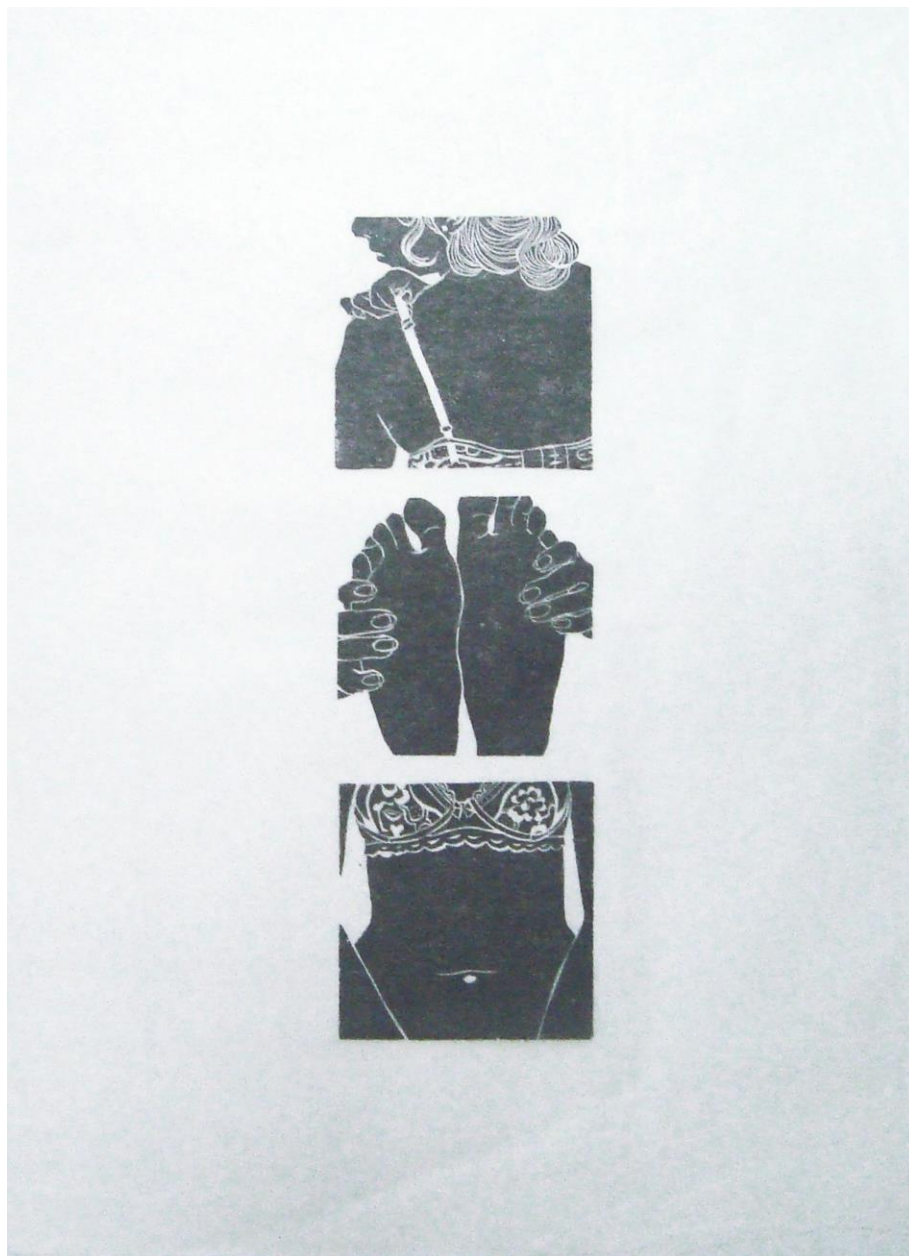


Figura 3: Sem Título – 2013 – Xilogravura sobre papel, 49 x 38 cm

No mesmo ano, na cadeira Atelier de Desenho II, com o Professor Doutor Luiz Antônio Carvalho da Rocha, desenvolvi uma série de desenhos com bico de pena e nanquim inspirados nas fotografias de 2012. Assim como no trabalho para a exposição O Rapto da Europa, a imagem representava uma mulher vista em detalhes de diferentes ângulos. O conjunto de desenhos insinuava uma cena, mas pela proximidade das imagens era impossível distinguí-la.

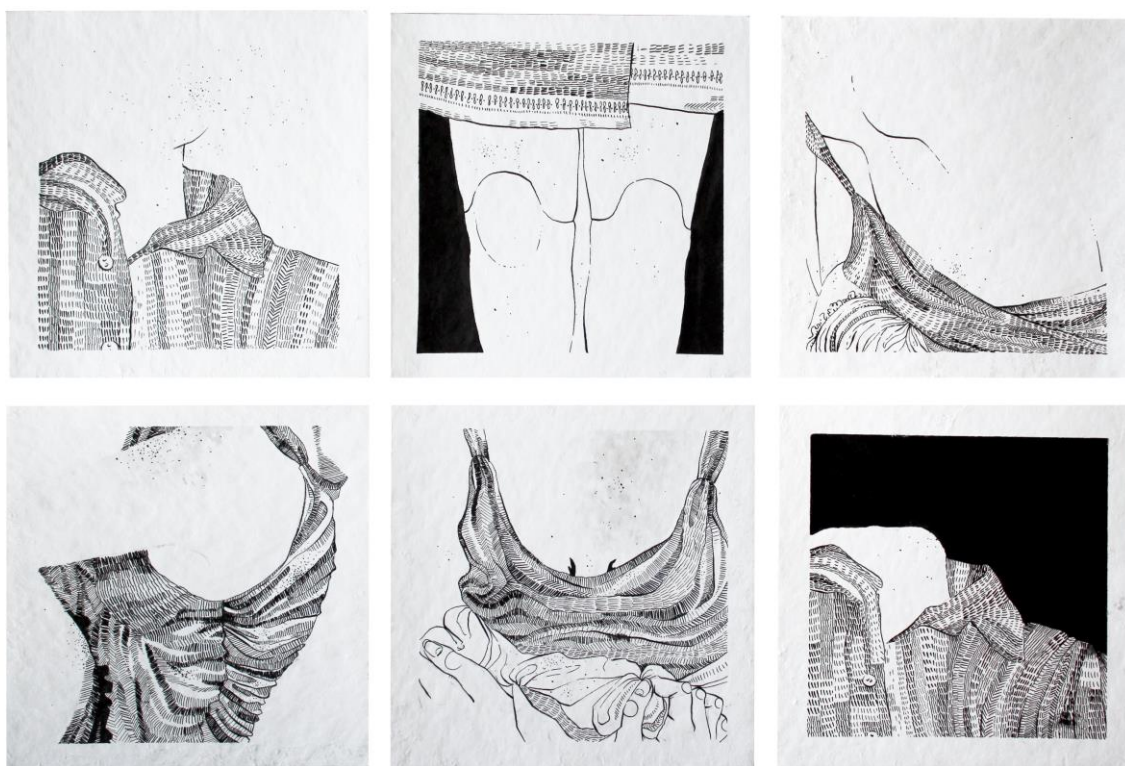


Figura 4: Sem Título – 2013 – Nanquim sobre papel, 12 x 12 cm

Posteriormente, em 2014, na cadeira Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, também com o Professor Doutor Luiz Antônio Carvalho da Rocha, fiz uma série de desenhos focando melhor nesses assuntos que esboçava e que agora eram de fato meu tema principal. Minha proposta passou a ser trabalhar com

elementos gráficos da narrativa formando imagens que parecessem interrompidas do seu momento, capturadas isoladamente de uma sequência e que, juntas, poderiam insinuar uma história completa – sem de fato explicitar ou mostrar toda essa história.

Para criar os desenhos utilizei referência fotográfica, como já havia feito anteriormente. Procurei fotos que pudessem criar a sensação de história, mas buscando aleatoriamente imagens que não estivessem conectadas no momento que foram tiradas: fotos de viagens, comemorações, objetos pessoais, enfim; fotos aleatórias de registro.

Enquanto trabalhava, percebi que a repetição de elementos nos desenhos criava uma conexão de uma imagem para a outra, e que esses elementos apareciam naturalmente, uma vez que eu estava utilizando fotos do meu cotidiano como referência. Algumas vezes, uma mesma imagem repetida mais de uma vez com algumas alterações servia de *link* para esses desenhos, da mesma maneira que causava um certo estranhamento no conjunto. Enquanto a narrativa ia sendo indicada pela sequência de imagens relacionadas, ia sendo também desconstruída, ou, no mínimo, afetada pela escolha das figuras.



Figura 5: Sem Título – 2014 – Grafite sobre papel, 21 x 29 cm

2. Projeto

2.1 Proposta

A narrativa se mostrou aparente quando coloquei meus trabalhos mais relevantes em ordem cronológica. Não apenas a insinuação de uma história sugerida pelas figuras - uma quase história acontecendo entre os trabalhos das séries - mas também as questões que envolvem uma narrativa, aspectos visuais que se podem extrair das formas visuais de narrar.

Me interessava falar sobre narrativa e insinuar que poderia haver uma história acontecendo entre os quadros, mas sem contar uma história de fato. Queria levar a crer que cada imagem individual pertencia a um contexto, com um “antes” e um “depois”, e que, juntas, contavam uma história tão fragmentada que já não seria mais possível reconstituir a narrativa. Não contar ou deixar ver a história, mas o aspecto e os elementos narrativos dos trabalhos.

Partindo do que eu havia observado com a série de desenhos de 2014, pensei em trazer essas características das narrativas visuais utilizando:

- repetição de assuntos: quando um mesmo elemento, um objeto, pessoa ou mesmo cenário aparece mais de uma vez em trabalhos diferentes, podemos fazer a conexão entre os desenhos que o utilizam, insinuando uma sequência.
- criação de “personagens”: da mesma maneira, quando uma pessoa ou animal aparece em mais de um desenho ligamos os acontecimentos a esse “personagem”, e as cenas que estavam desconectadas passam a narrar suas ações.
- trabalhar com constantes: assim como nos quadrinhos, um formato constante para os trabalhos, um certo uso de cores e técnica semelhante cria uma unidade cromática e formal entre as imagens, e isso facilita a “leitura” entre elas.

Essas características não servem como um guia para trabalhar com as imagens, nem acredito que sejam a única maneira de se trabalhar com narrativa, mas nascem de observações que me ajudaram a começar a trabalhar a ideia na

série de desenhos de 2014 e que foram utilizadas para dar os primeiros passos com o trabalhos do TCC.

Aos poucos, conforme a série e os trabalhos vão ganhando forma, vou excluindo algumas observações que fiz e adicionando outras, de maneira a não desfocar do assunto principal mas também não perder a naturalidade e a espontaneidade dos trabalhos em relação ao tema. Esse procedimento não serve como um livro de receitas a ser seguido, mas como uma orientação para quando não sei qual próximo passo dar.

A “repetição de assuntos” e a “criação de personagens” são duas características que procurei encontrar no meu cotidiano para iniciar os trabalhos. Utilizar esses elementos comuns do dia a dia me permite trabalhar sem narrar uma história verdadeira - algo que provavelmente acabaria acontecendo caso precisasse criar personagens e situações fictícias. Tenho muitas fotos de registro de acontecimentos triviais, assuntos do cotidiano, que, ainda que possuam uma preocupação estética de composição, na maioria das vezes, têm apenas a intenção de registrar um acontecimento banal. Procurei por essas fotos para inciar os trabalhos, recortando e dando foco àquilo que eu achava que poderia ser um *frame* interessante para criar a sequência de imagens final. A escolha dessas imagens permite que certos elementos sejam facilmente encontrados em outras fotos, como uma cadeira, uma parede, um detalhe específico e até os “personagens” que ali aparecem.

Tenho a intenção, com essas imagens, de criar uma sequência que pareça estar relacionada, tentando narrar uma história, mas que, pelos cortes e falta de “preenchimento” entre as cenas, se torna falha. Como havia comentado anteriormente, as cenas ou quadros que ficam de fora dos filmes e histórias em quadrinhos podem ser preenchidas e entendidas pelo espectador/leitor a partir das cenas mostradas. Por exemplo, em uma cena temos uma mulher levando uma criança para uma escola, e na cena seguinte temos ela chegando no trabalho. Não precisamos de todas as cenas para entender que essa criança foi deixada na escola e depois a mulher seguiu para o trabalho, pois a sequência nos leva a concluir isso. No meu trabalho, é como se eu estivesse embaralhando as cenas e atrapalhando a leitura lógica que poderia ser feita entre elas, ou simplesmente mostrando o que

acontece no intervalo de tempo entre as cenas principais, sem nunca mostrá-las.

Durante algum tempo, enquanto pensava sobre o TCC, fiquei preocupada pois estava tentando falar sobre o tema da narrativa sem querer contar uma história mas acabava cometendo o erro de contar uma: a história (muito longa) do meu cotidiano. Agora, penso que, se essa história existe ou não por trás das imagens, isso não altera o objetivo do trabalho. O que importa não é se existe ou não uma história, mas mostrar as cenas dessa história embaralhadas. Não interessa qual história está sendo contada, mas *como* estou fazendo.

2.2 Estética do trabalho

A maior dificuldade para iniciar os trabalhos se deu pelo tema estar bastante esclarecido na teoria; já sabia por onde começar e que rumo teria o trabalho em relação ao tema, mas não como trabalhar as imagens em si.

Optei por trabalhar com xilogravura em placas de MDF. Algo que me interessa muito na técnica é o esforço para manter as linhas bem cortadas e preservar o desenho de referência na placa e a relativa falta de controle sobre o resultado final. Mesmo invertendo as fotos de referência para que na impressão saiam no sentido original, ou cortando com a maior precisão, a gravura final resulta em algo muito próximo ao que eu havia planejado, mas sempre apresenta alguma distorção, algum detalhe que sai do meu controle. Tanto na gravura como no desenho, gosto de manter os planos achatados, dando a idéia de profundidade não por texturas ou diferença de cores, mas pela sobreposição de elementos.

Penso essa série de trabalhos como uma série de desenhos, com a diferença de que, por estar trabalhando com gravura, tenho mais facilmente uma cor sólida para as imagens, a linha vazada e a possibilidade de cópias quase idênticas, ou a modificação dessas cópias. A possibilidade de cópias é interessante para modificar e induzir a narrativa entre as imagens. Uma mesma figura pode aparecer mais de uma vez, ou ter alguns elementos alterados e, ainda assim, ser tão real quanto a sua primeira impressão.

A gravura também permite manter o realismo das fotos de referência, uma vez que utilizo papel carbono. Esse realismo é interessante para contrastar com a temática que estou abordando. A figura se afasta do universo fantástico que seria fácil de lidar quando se fala sobre narrativa, e se aproxima do universo cotidiano. Mas, ao utilizar as cores sólidas em tons pastéis, cria-se uma imagem estranha, que, pela cor, se aproxima novamente do universo fantástico das histórias. Esse efeito pode ser observado nas fotografias de Loretta Lux, de quem falarei mais adiante.

Os primeiros trabalhos foram pensados para ser imagens recortadas diretamente no MDF, em formatos quadrados de 16cm x 16cm, com uma única cor sólida de fundo, em cinza claro. As linhas ficariam em evidência e as noções de perspectiva e planos na imagem seriam propositalmente confusas. Fiz três placas dessa maneira para entintar e ver o resultado, mas quando prontas achei que haviam ficado um tanto pobres. Com a falta de cor, as linhas retas deixaram os planos confusos demais, e o foco da imagem acabou ficando apenas nas figuras que eram distinguíveis. As idéias funcionaram, mas esteticamente o trabalho pedia mais.



Figura 6: Sem Título – 2015 – Xilogravura sobre papel, 16 x 16 cm

Resolvi então separar os elementos das imagens e trabalhar com mais de uma cor. Da mesma maneira que eu havia feito nas fotografias de 2012 e em gravuras anteriores, resolvi escolher uma escala de cores em tons pastéis, adaptações das cores originais na foto de referência. Utilizar esses tons nos meus trabalhos remete às minhas ilustrações e ao meu universo particular. A falta de contraste que ocorre com o papel branco também me interessa. De longe, vemos as formas e, dependendo da imagem, conseguimos identificar o que está representado; mas é preciso se aproximar e focar a imagem individual para se perceber os detalhes e figuras. Esse contraste entre observar o conjunto da série e as imagens separadas umas das outras é um movimento que procuro manter nos trabalhos. A série é necessária para formar a sugestão da narrativa, mas os trabalhos individuais têm suas próprias características.

As imagens são selecionadas no computador e recortadas dentro de um enquadramento de 16 x 16 cm. Algumas são invertidas para que a impressão saia na mesma direção, outras não. Geralmente faço um esquema no computador para saber quantas placas serão necessárias, e se será possível imprimir mais de uma cor na mesma placa (o que depende da distância entre as partes da figura). Separo quais elementos serão desenhados na placa, e passo a imagem com papel carbono. As figuras são separadas por blocos de cor, e as linhas são cortadas na placa, assim, quando impressas, ficam em “branco”, mostrando o papel.



Figura 7 e 8: Placas em processo, 2015

A primeira vez que trabalhei com a xilogravura desta maneira foi para copiar um pouco o estilo das gravuras japonesas. Mas, ao invés de utilizar uma última placa com as linhas escuras, utilizei um fundo escuro para as linhas aparecerem ao serem cortadas. Em uma das folhas de teste imprimi a mesma gravura sem o fundo, e assim as linhas ficaram em branco. Por fim, acabei preferindo o segundo resultado, que deixou a gravura mais suave, e passei a utilizar em todas as xilos desde então.

2.3 Desenvolvimento

Apenas quando terminadas as primeiras gravuras um pequeno conjunto se criou, onde pude observar se a minha proposta estava, de fato, funcionando. Além disso, pude testar o tempo de secagem de cada camada de cor, e assim conferir se essa maneira de trabalhar se adequaria ao tempo estimado para o término dos trabalhos. A partir daí, passei a modificar algumas etapas do processo.

Para ganhar tempo, já que não sabia se as cópias demorariam muito a secar, comecei cavando e imprimindo de duas a três imagens ao mesmo tempo. Isso fez com que adquirisse uma previsão maior quanto ao número de gravuras que teria ao final, mas impossibilitou que elas fossem pensadas e trabalhadas a partir dos resultados das gravuras prontas, uma vez que esse primeiro conjunto foi terminado quase todo ao mesmo tempo. Assim, resolvi trabalhar uma imagem por vez, ou, no máximo, duas, para conseguir observar o conjunto que ia se formando, e estabelecer uma relação de temática, composição e cor entre elas, mesmo que essa não fosse a melhor maneira de otimizar o tempo e diminuísse o número final de gravuras.

A maior dificuldade que encontrei após fechar o primeiro ciclo de trabalhos foi desenvolver um novo conjunto de imagens que estivessem relacionadas com as primeiras, sem cair na repetição excessiva de assuntos.

A aleatoriedade da escolha das fotos de referência se perde um pouco no momento em que há uma preocupação estética com o conjunto. As imagens ainda partem das minhas fotos de registros do cotidiano, mas há uma escolha mais

consciente nos temas, “personagens”, cores e composições, o que nas primeiras gravuras não se fez tão necessário. Mesmo preservando a idéia de insinuar uma narrativa aleatória, o conjunto precisa ser coeso e unido. Tanto as gravuras que realizei no início do processo quanto as últimas precisam se comunicar, pois quando apresentadas estarão misturadas.

Pensando nisso, e tentando dar continuidade ao trabalho sem dividi-lo em um “antes” e um “depois”, me voltei à uma característica que se mostrou recorrente nas gravuras: o uso do branco da folha. Este branco está presente na grande maioria dos trabalhos que faço, principalmente nas gravuras e desenhos e, embora nem sempre seja uma escolha totalmente consciente, embasa a composição estética com a qual trabalho.

A estética da Ásia Oriental reconhece e preserva a noção do vazio não necessariamente como algo que falta, mas como algo que preenche o espaço, necessário à “respiração” da composição. Uso o vazio nas gravuras e em alguns trabalhos mais antigos dessa maneira: as vezes ele está presente no lugar do fundo da imagem, nos planos mais distantes, ocupando seu espaço na composição e camuflando os componentes que ali deveriam estar; e, outras vezes, esse mesmo vazio “sangra” do fundo para a imagem e passa a ser matéria assim como a matéria passa a ser vazio.

Assim, o vazio é parte fundamental do trabalho e das imagens, ele compõe a figura junto à matéria - à tinta - e traça nelas seus detalhes. No texto de François Cheng, *Vide et Plein*, reconheci esse vazio que estava, talvez até então não tão conscientemente, presente nos meus trabalhos.

Tenho um fascínio pela cultura oriental asiática, em especial a japonesa, desde criança. Sempre explorei e consumi as mídias que vinham de lá, principalmente os desenhos animados e os quadrinhos japoneses, conhecidos como *manga*⁴. Os valores e as tradições estéticas orientais certamente influenciaram meu repertório imagético e, ainda que eu não compartilhe da cultura e da religião - que é uma base forte da estética oriental - encontrei em Cheng uma afinidade em

⁴ *Manga* foi um termo criado por Hokusai para descrever imagens exageradas, caricaturadas, e significa literalmente “imagens involuntárias”. Naturalmente, Hokusai não se referia às histórias em

relação ao “fundo branco” que costumava utilizar, ao vazio como matéria.

Desde as pinturas e gravuras antigas até a arte contemporânea e manifestações populares não é difícil encontrar o fundo vazio, como parte integrante da composição. Ainda que nem todos, os *manga*, são identificados e diferenciados dos quadrinhos ocidentais pela sua composição “limpa”, com linhas finas e grandes áreas em branco⁵.

As áreas em branco, o vazio das minhas gravuras, se encontravam principalmente nos fundos das imagens e linhas, e, em alguns casos, como detalhe em branco para ajudar na compreensão da figura como um todo. Quando decidi tirar algumas placas de cor e imprimir os motivos sem alguns elementos, o vazio do fundo vazou para dentro da composição, chamando atenção para a figura que deveria estar ali. Com os planos achatados pelo tratamento das gravuras e pelas cores chapadas, sinto que o vazio se encaixou na composição, preenchendo o espaço do que antes estava ali.

A partir do texto de Cheng, decidi dar um novo foco para esse componente nas gravuras. Criei novas imagens onde o vazio não aparece como falta na placa da composição original, mas como componente da imagem. O vazio não somente como algo que preenche o espaço de algo recortado, que deixa vazar o fundo, mas como elemento invisível da composição.

Essas novas gravuras não diferem visualmente das gravuras anteriores, e acrescentam ao conjunto sem criar uma barreira entre o que foi feito antes e depois. Mas trazem uma nova percepção, uma maneira de enxergar e trabalhar com a própria técnica, algo que considerei importante e queria desenvolver ao

quadrinhos, mas o termo foi se adaptando e englobando desenhos e formas de expressão “exageradas” até chegar no conceito que temos hoje.

⁵ Um gênero específico de *manga*, conhecido como *shoujo* e criado com a intenção de destinar-se ao público feminino, é apontado como um dos primeiros a abusar do uso do vazio para narrar histórias. Esses *manga* focavam bastante nas relações humanas e emoções, e os espaços em branco ajudavam a criar o clima e o desenvolvimento das histórias. Nos anos 70, as desenhistas, quase todas mulheres, “quebraram” com a estrutura tradicional dos quadrinhos ocidentais vazando os quadros e permitindo que as imagens ocupassem livremente a página, conforme a cena se desenvolvia. Esse gênero de *manga* foi um dos primeiros que entrei em contato, ainda criança, e que me seduziu para o mundo dos quadrinhos. A estética “poluída” dos quadrinhos ocidentais (principalmente os de super heróis americanos, o exemplo mais comum de quadrinhos no mercado na época) não me agradava, e encontrei no *shoujo* uma estética mais atraente. O estilo do *shoujo* foi, com o tempo, influenciando outros gêneros de *manga*, que também passaram a organizar os quadros e as figuras de maneira semelhante.

longo da graduação.

Ao mesmo tempo, comecei a incorporar à série final cópias com impressões de apenas uma placa, separada do seu conjunto. Esses elementos sozinhos se desprendem do contexto onde faziam sentido e, na folha branca, tentam dar forma ao invisível que os rodeia.



Figura 9 e 10: Detalhes da série, 2015

Essas imagens incompletas que foram incorporadas ao trabalho dão um outro ritmo à narrativa que se estabelece entre elas. Tanto as imagens com placas faltando como as com placas soltas criam uma repetição na sequência do conjunto - o mesmo instante volta para a sequência narrativa, mas agora com informações alteradas.

Mesmo que eu não tenha estabelecido uma narrativa real entre as imagens, essa acontece naturalmente. Uma narrativa estranha e falha, mas presente. Como argumenta Aumont - ainda que, em seu texto, para confrontar logo em seguida esse pensamento - “uma imagem pode contar mais ou menos, mas [...] duas imagens, uma após a outra, não escapam à engrenagem de uma micronarrativa” (2004, página 94). Essas imagens incompletas agora interrompem, mas não fogem, à

narrativa que está sendo criada. O mesmo efeito que as imagens causam por não conter todas as partes da narrativa se traduz também na sequência, onde parecem tentar acrescentar algo, mas acabam por quebrar sua continuidade.

Como já foi mencionado, é nas sarjetas dos quadrinhos, nos cortes e montagens do cinema que a narrativa se forma - é no vazio que completamos as cenas e assimilamos a sequência. Penso que tento acentuar esse vazio para fazer o caminho inverso: ao mesmo tempo que trabalho com imagens potencialmente narrativas - me guiando pelas características de repetições de assuntos, personagens e constantes - dificulto o entendimento desta com cortes e subtrações, tentando manter, apenas, a ilusão de uma narrativa nos trabalhos, uma intenção, que se mantém em certas características visuais.

Essas características são importantes de serem mantidas, pois são a ligação entre as gravuras e ajudam a provocar a narrativa. No início dos trabalhos, foi este o foco principal: tentar criar essa ilusão sugerida de uma narrativa que parece se formar, criar figuras que, apesar de independentes, se comunicam de tal forma que insinuam construir uma história. Mas, como já mencionado, não era meu interesse contar uma história de fato, e foi aí que o vazio apareceu como elemento de “desmontagem” da narrativa. As associações se constroem naturalmente quando os elementos necessários estão presentes, mas se desfaz aos poucos - ou pelo menos se escondem - quando outros elementos ganham destaque. O vazio cria a narrativa quando dosado, mas o que acontece quando invade o trabalho? Foi com esse balanço que procurei brincar: ao mesmo tempo que uso de recursos para que o espectador decifre uma história, outros são usados a fim de atrapalhar a compreensão dessa narrativa visual que se forma.







Figuras 11, 12 e 13: Quase-histórias – 2015 – Xilogravura sobre papel, 20 x 20 cm (cada folha)

2.4 Referências

Iniciei o projeto com os livros *Desvendando os Quadrinhos*, de Scott McCloud e *Moderno Pós Moderno*, de Teixeira Coelho. Ambos os livros oferecem ideias de teoria e entendimento da formação das narrativas, o primeiro nas histórias em quadrinhos e o segundo mais focado no cinema da metade do século XX. Assim pude iniciar a busca de imagens a serem trabalhadas e os primeiros passos da pesquisa. Com o trabalho já em andamento, foi a visão de Jacques Aumont sobre imagens sequenciais e cinema que me guiou - ainda que em muitos pontos a sua opinião difira da minha - e, como já foi mencionado, *Vide et Plein*, de François Cheng, apresentou-me um novo caminho para seguir trabalhando.

Quase todos artistas que gosto de uma maneira ou outra são referência no meu processo criativo, sejam eles reconhecidos, amadores que compartilham seus trabalhos em sites e blogs pessoais, ou figuras conhecidas de outros meios para além das artes visuais. Essas referências misturadas influenciam bastante os tamanhos, formatos e maneiras de trabalhar que desenvolvo, seja na ilustração ou não, e são sempre fonte de experimentações.

Os artistas que listo a seguir surgem como inspiração estética ou como sugestões de desenvolvimento mais diretos para este trabalho de graduação.

Como já mencionado anteriormente, sempre tive afinidade com a arte asiática oriental traduzida a partir da cultura pop japonesa, e, muito discretamente, iniciei meus trabalhos procurando imitar as gravuras japonesas. Tomei como base as xilogravuras *ukiyo e*, a partir de seus dois artistas mais conhecidos, Hiroshige (Japão, 1797 – 1858) e Hokusai (Japão, 1760 – 1849), para compreender essa referência estética que se fez no meu trabalho.



Figura 14: Hiroshige. Tokaido 53 Station – 1832-33 – Xilogravura sobre papel, dimensões não informadas

O termo *ukiyo* e significa, literalmente, “imagens do mundo flutuante transitório”, e é derivado da ideia budista do caráter fútil e ilusório da existência humana. Aos poucos o termo foi se modificando e passou a ser ligado às diversões e aos prazeres da população urbana e as gravuras *ukiyo* e se tornaram extremamente populares no Japão do século XVII ao século XIX. Seus principais temas eram paisagens (*fukeiga*), mulheres belas (*bijinga*), atores kabuki (*yakusha e*), flores e pássaros (*kachouga*), entre outros. A partir do século XVIII novas tecnologias permitiram que as gravuras pudessem conter facilmente vários blocos de cor, e já no século XIX as técnicas de perspectiva européias chegadas no Japão fizeram de Hiroshige e Hokusai dois dos maiores artistas do gênero.

Destaquei dentre as gravuras de Hiroshige e Hokusai aquelas que representam cenas cotidianas, onde os personagens estão inseridos na paisagem e não são necessariamente protagonistas da cena, apenas convivem nesse ambiente

sem hierarquia formal ou narrativa. Essas cenas representavam nada mais do que momentos comuns e mundanos e seu potencial sugestivo é muito forte, afinal os momentos são tão simples que estão abertos a interpretação por parte do observador.



Figura 15: Hokusai. Sem título atribuído – 1830 – Xilogravura sobre papel, 25,7 x 38,4 cm

É interessante notar que o estilo *ukiyo e* não desapareceu por completo e, no início do século XX um movimento tentou revitalizá-lo. Conhecido *neo ukiyo e*, o *shin hanga* (literalmente “novas gravuras”) mantém as temáticas típicas do *ukiyo e*, assim como a divisão de tarefas para as confecções das gravuras, mas se inspira fortemente no Impressionismo europeu, que por sua vez tem forte influência do Japonismo. Essas gravuras *shin hanga* deram um novo toque às gravuras

tradicionais japonesas, com atenção aos efeitos de luz em diferentes momentos do dia, às noções espaciais ocidentais e, aproveitando os pigmentos sintéticos que chegavam da Europa, incorporando novas cores às composições, como os tons pastéis. Muitas gravuras abandonam as linhas pretas tradicionais e utilizam cores suaves, ou até mesmo dispensam as linhas marcadas, tornando o trabalho ainda mais leve, como é possível observar nas xilogravuras de Koichi Okumura (Japão, 1904 – 1974).

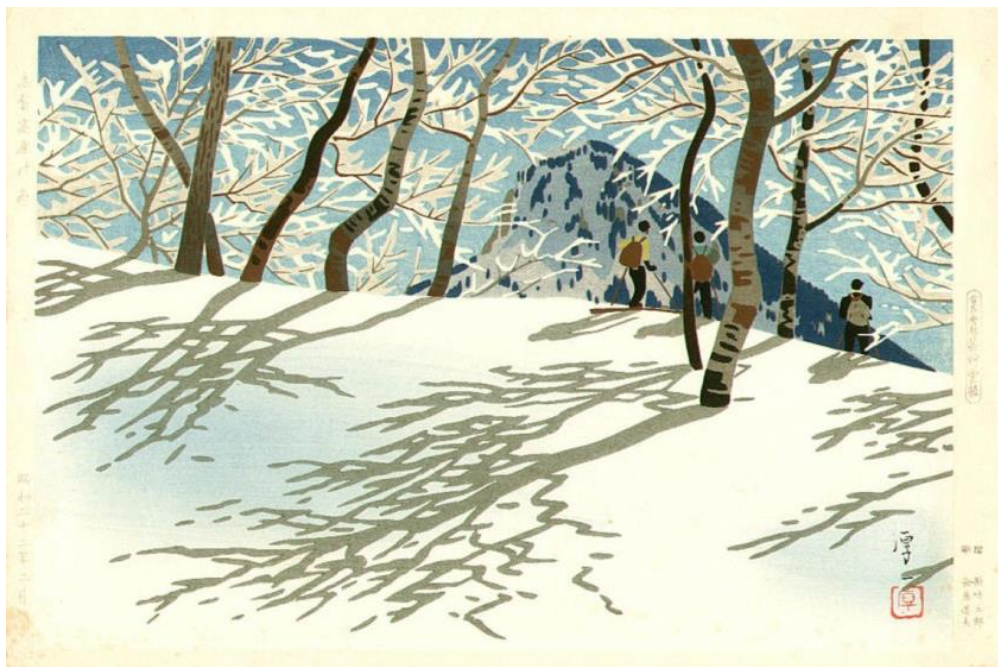


Figura 16: Koichi Okumura. Snow at Shiga Hights – 1949 – Xilogravura sobre papel, 40 x 27 cm



Figura 17: Koichi Okumura. Eight Famous Places in Kyoto, Sanjo Bridge – 1948 –
Xilogravura sobre papel, 19,7 x 26,7 cm

As xilogravuras japonesas encantam qualquer gravurista pela quantidade de placas de cor e seus detalhes minuciosos. E, a princípio, pensei em trabalhar explorando os degradês e as combinações de cores que a tinta a base d'água e a técnica permitem. Essa tentativa se mostrou quase impossível sem orientação de algum conhecedor da técnica, e dessa maneira abandonei a idéia. Procurei utilizar as gravuras japonesas então como uma referência mais sutil, buscando nelas uma maneira diferente de enquadrar e aproveitar as imagens que estava utilizando, entendendo as minhas fotos de referência como imagens do “meu mundo flutuante transitório”.

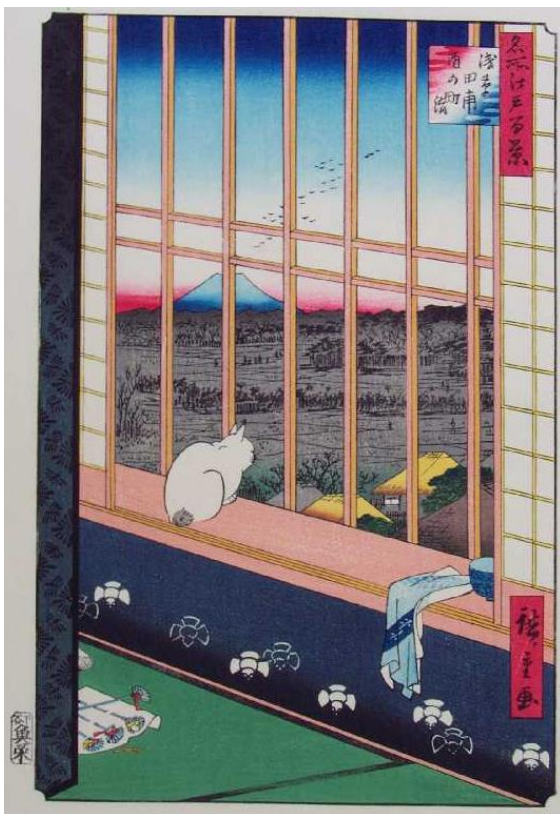


Figura 18: Hiroshige. Asakusa Ricefields and Torinomachi Festival – 1857 – Xilogravura sobre papel, 22,2 x 33,6 cm

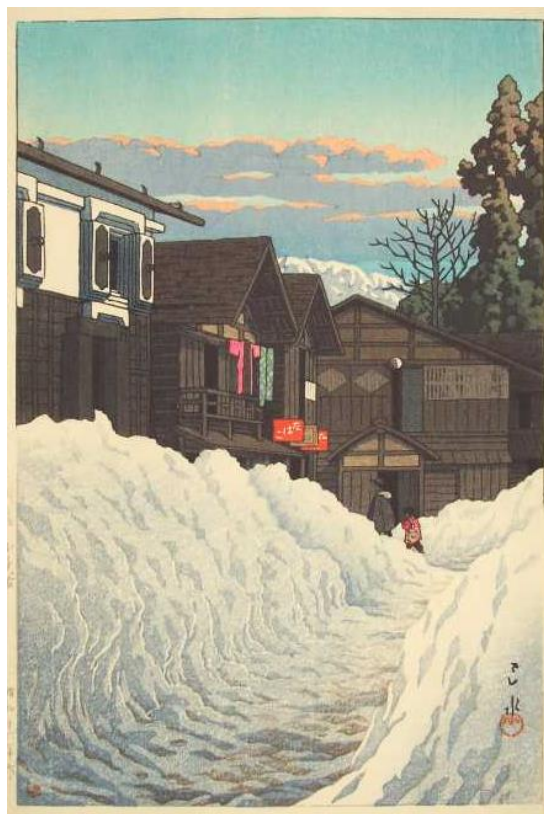


Figura 19: Kawase Hasui. Echigo Ojiya – 1946-57 – Xilogravura sobre papel, 24,4 x 36,5 cm

Essa influência da arte asiática oriental me aproximou do Japonismo⁶ europeu e os movimentos fortemente influenciados por ele. Acho interessante pensar certas características do meu trabalho como um Japonismo, porque apesar de procurar me informar sobre a cultura japonesa, essa vem até mim sofrendo perdas e modificações do ocidente. Há uma influência, mas há também uma interpretação ainda maior minha sobre ela.

Encontrei semelhanças nos trabalhos dos Nabis, movimento que surgiu na

⁶ O Japonismo surgiu na Europa na metade do século XIX, quando Europa e Japão reforçaram suas relações comerciais. Os artistas europeus foram fortemente influenciados pela grande quantidade de produtos importados e gravuras disponíveis.

Europa no final do século XIX que procurava diminuir a distância entre as Belas Artes e a Arte Decorativa. Esses limites tênues entre uma e outra arte foram crescendo e hoje em dia se repetem no design, nas artes gráficas e na ilustração. Me vejo trabalhando em uma situação parecida. Os Nabis tinham trabalhos bastante diferenciados uns dos outros, mas compatilhavam certas ideias, como o abandono da perspectiva renascentista e ilusões de profundidade, o destaque nas texturas e a junção de figura e fundo. Não por acaso, os artistas Nabis que mais me chamaram a atenção são aqueles mais inspirados pelo Japonismo.

Felix Vallotton (Suíça, 1865 – 1925) tem uma extensa coleção de xilogravuras, mas são nas pinturas que encontro maior proximidade com as minhas gravuras. A composição dos elementos na tela preserva grandes áreas com pouca informação que se aproximam do uso do vazio que faço em certos trabalhos. As cores são suaves e formam a perspectiva a partir da sobreposição de elementos, os blocos de cor se organizam de modo que as figuras apareçam e indiquem a profundidade.



Figura 20: Felix Vallotton. Washerwomen at Etretat – 1899 – Pintura, dimensões não informadas



Figura 21: Felix Vallotton. La Falaise de la Grève Blanche – 1913 – Pintura, dimensões não informadas

As pinturas de cenários da cidade e a identificação com as xilogravuras japonesas deram a Pierre Bonnard (França, 1867 – 1947) o apelido de *Nabis Japonard*, mas é em suas litografias que essa inspiração se mostra mais evidente. Com uma extrema simplificação das formas a partir de blocos de cor chapados, Bonnard usa uma pequena quantidade de cores e tons para destacar as figuras, quase sempre cortadas pelo enquadramento.



Figura 22: Pierre Bonnard. Scène de Famille – 1892 – Litografia sobre papel, 28 x 39 cm



Figura 23: Pierre Bonnard. La Promenade des Nourrices – 1899 – Litografia, 137 x47 cm
(cada painel)

Edouard Vuillard (França, 1868 – 1940) e Maurice Denis (França, 1870 – 1943) também apresentam alguns trabalhos que se destacam pela simplificação das formas e dos planos a partir da separação em blocos de cores.

Os Nabis possuem uma maneira de trabalhar as cenas tipicamente européias que se parece bastante com aquelas pintadas pelos Impressionistas, mas se difere pelo toque sutil, a composição e os planos simplificados, influências do Japonismo. Inovaram não necessariamente retratando temas ou objetos específicos, como alguns pintores acabaram fazendo, mas sim absorvendo certos aspectos e qualidades principalmente das gravuras japonesas.



Figura 24: Edouard Vuillard: Le Jardin des Tuileries – 1896 – Litografia, 40 x 57 cm

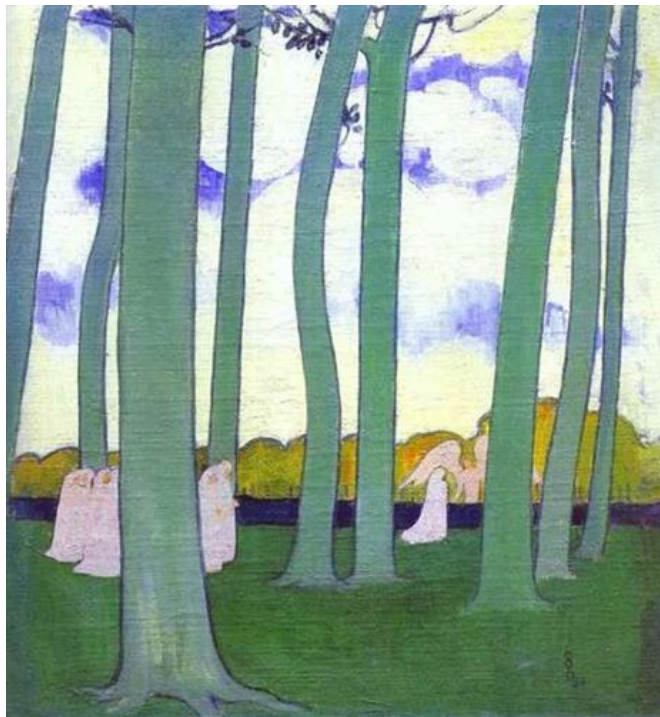


Figura 25: Maurice Denis. Paysage aux arbres verts – 1893 – Pintura, 46 x43 cm

Nas pinturas de Cristina Canale (Brasil, 1961) encontrei alguns dos elementos narrativos que procuro. A maneira como os “personagens” aparecem, alguns em meio a movimentos, sugerem um contexto para aquela cena. Percebo nos seus trabalhos uma sutil narrativa se formando. As figuras se repetem e se tornam familiares, e muitas vezes aparecem em mais de uma tela na mesma posição, indicando uma mesma referência fotográfica. Referência essa que traz aos seus temas um ar de intimidade, como se as imagens ali partissem de fotografias pessoais, de lembranças da artista.



Figura 26: Cristina Canale. Delírio – 2010 – Técnica mista sobre tela, 175 x 200 cm

Ainda que a técnica seja diferente da que utilizo, a maneira delicada com que Canale cria suas pinturas me interessa. Imagens que parecem cotidianas, situações comuns e elementos banais - como animais domésticos – tornam-se protagonistas em seus trabalhos.

Também observo nas pinturas de Canale uma simplificação das formas e uma separação dos elementos por cores. Há, também, uma planificação da imagem, mas essa acontece para dar lugar ao trabalho de texturas e pinceladas próprias da artista. As pinturas de Canale têm sua própria identidade, muito vinculada ao meio próprio particular da pintura, mas vejo certas semelhanças com as minhas gravuras na maneira de tratar e definir os assuntos.



Figura 27: Cristina Canale. Good Bye Lógica – 2012 – Técnica mista sobre tela, 155x 170 cm

Em outro momento da minha produção artística já havia me deparado com as fotografias de Loretta Lux (Alemanha, 1969) e suas estranhas crianças manipuladas digitalmente. Lux não comenta muito sobre sua maneira de trabalhar e, independentemente da técnica ou da maneira exata como trabalha, o resultado são composições estranhas que ficam no limiar entre uma fotografia real e uma imagem totalmente modificada - se sabe, no entanto, que são montagens digitais de várias fotos e pinturas e muita manipulação digital. Todas as distrações do mundo real são apagadas, detalhes “desnecessários” do fundo das imagens, objetos e outras coisas que não fazem parte da ideia inicial são removidas no computador, e o resultado é quase uma captura perfeita e real - a foto está presente o suficiente para nos convencer de que nem tudo ali é manipulação, montagem do imaginário. Lux gosta de manter tudo, desde os modelos até os elementos mais distantes do cenário, sob controle.

As cores em tons pastéis são exageradas, mas partem do real. Essa estranheza que as cores causam na foto é um dos pontos em que vejo meu trabalho se relacionar com o de Lux. Uma paleta de cor nitidamente controlada me traz a ideia de tentar, através dela, expor um ambiente ou sensações íntimas e pessoais. Essas cores não são resultado de uma escolha pessoal anterior ao trabalho, e sim de uma manipulação da imagem real para atingir esses tons. Assim como Lux - ou o que podemos supor do trabalho dela - parto das cores reais da fotografia, dos elementos que estão ali representados, e traduzo essas cores para a escala de tons pastéis. Como não estou trabalhando com a foto diretamente, e sim uma simplificação a partir do desenho, sintetizo ainda mais a escala de tons, resultando em, geralmente, duas a quatro cores por gravura.

Da mesma maneira que Loretta Lux, também procuro controlar a imagem final, modificando a passagem da foto para a gravura. No meu caso, como existe no processo uma passagem da fotografia para a gravura por conta do desenho simplificado das formas, esse resultado é menos aparente que nas fotografias de Lux. Ainda assim, desde o enquadramento da foto no computador até a passagem para a placa com papel carbono, escolho quais elementos terão destaque e quais elementos serão cortados do resultado final. Vários detalhes são omitidos das fotografias para as imagens finais.



Figura 28: Loretta Lux. The Dove – 2006 – Fotografia digital, dimensões não informadas



Figura 29: Loretta Lux. The Waiting Girl – 2006 – Fotografia digital, dimensões não informadas

O controle e o resultado artificial das imagens de Loretta Lux me agradam bastante. São fotografias irreais que partem da realidade, que, sem utilizar elementos fantásticos, causam a sensação de sonho e ficção. A composição das fotos e dos retratos lembram cenas ou cartazes de filmes, e atribuo isso a artificialização das imagens.

Ao longo da pesquisa conheci o artista americano Alex Katz (Estados Unidos, 1927), e suas variadas gravuras monocromáticas. Entre outros, seus temas envolviam retratos de pessoas próximas, como a esposa, amigos e colegas de trabalho. Esses retratos, assim como suas paisagens, são interessantes para mim pela sua simplificação a partir das cores monocromáticas e linhas brancas. Algumas figuras beiram a abstração, e só percebemos sua forma a partir do título e dos poucos elementos que a compõem.



Figura 30: Alex Katz. Jonas – 1993 – Xilogravura, 30,1 x 30,1 cm

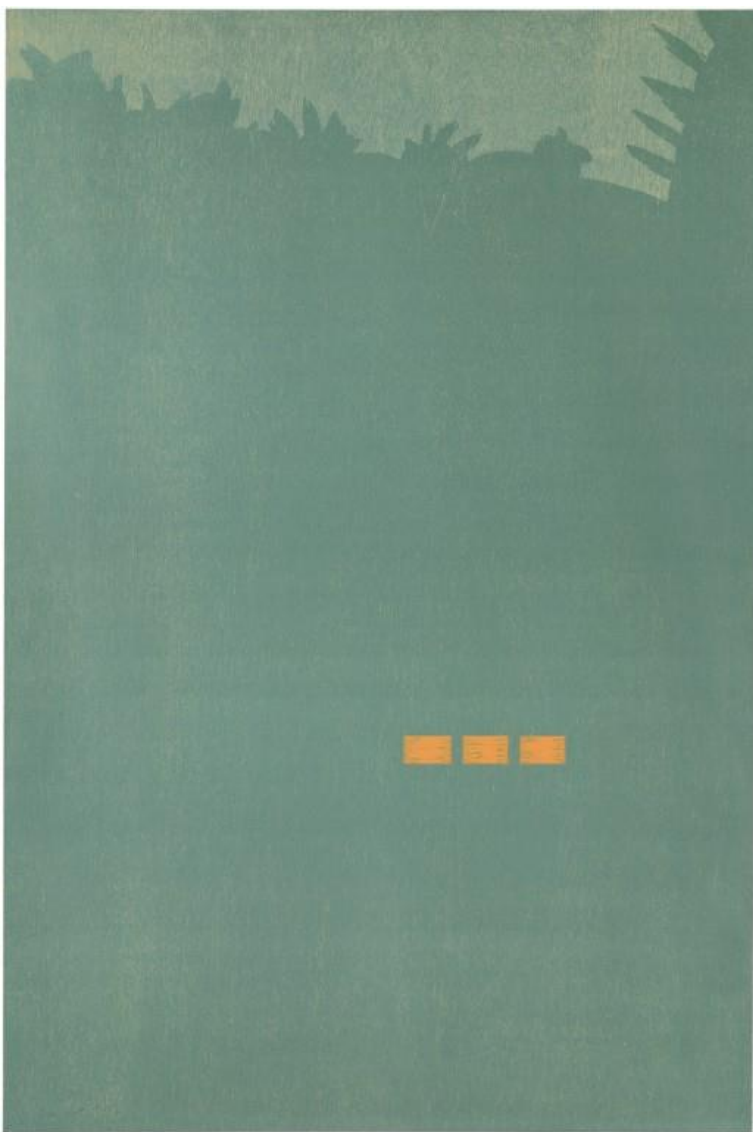


Figura 31: Alex Katz. Camp – 1990 – Xilogravura, 152 x 101,6 cm

3. Conclusão e Considerações Finais

Quando comecei a imprimir as gravuras não tinha certeza de como a xilogravura poderia agregar ao trabalho. Tenho afinidade com esta técnica; gosto de preparar, cavar e imprimir as placas, e dos momentos um pouco mecânicos, quase meditativos que se fazem necessários entre as etapas do processo criativo. Cavar os excessos, preparar a tinta, limpar o material, enfim, momentos onde não precisamos estar completamente focados no trabalho, mas também não completamente desligados dele.

Uma das características da gravura que se destaca para mim é a possibilidade de cópias quase idênticas e originais. Tenho o costume desde que comecei a trabalhar com gravura colorida a guardar uma cópia para cada etapa de cor. Gosto de fazer isso para manter comigo parte do processo. A princípio não sabia se essas cópias seriam utilizadas ou não no conjunto final, e, em um primeiro momento, pensei que as cópias completas com todas as placas seriam utilizadas mais de uma vez, para que a mesma cena se repetisse no conjunto de trabalhos. Por fim, as placas em desenvolvimento acabaram sendo mais interessantes para a formação do trabalho e da narrativa, e foram as que entraram para o conjunto.

Foi interessante para mim conseguir dar para a gravura um significado maior no trabalho enquanto técnica. Não com a intenção de justificar seu uso, mas como uma maneira de explorar o trabalho por mais de um ângulo, aproveitando as particularidades da gravura – no meu caso, da xilo. Acho que consegui dar início a um processo de pensamento onde o trabalho aproveita a própria técnica, e se aperfeiçoa a partir disto. As questões que surgiram a partir da reflexão sobre a xilogravura e suas características contribuíram para o encaminhamento desse trabalho, e ainda abrem novas possibilidades a serem exploradas.

Gostaria de experimentar também a serigrafia e a litografia, duas técnicas que não tenho familiaridade. Até onde conheço, ambas permitem a composição das imagens a partir das camadas separadas de cor, assim como permitem uma participação e fluidez maior do desenho. Essa seria, talvez, uma maneira interessante de juntar o que estou fazendo agora com os desenhos que desenvolvi

anteriormente.

Ao longo do processo me concentrei na relação das imagens com sua própria borda interna. Inicialmente deixei uma margem entre a placa e a borda da folha porque não tinha certeza de como o trabalho seria exposto, se seria necessário um pedaço extra de folha para prendê-lo à moldura. Pensava em encostar a borda da moldura à borda interna das imagens. Mas, conforme o vazio do fundo foi sendo incorporado, a margem branca acidental dos trabalhos começou a se destacar.

As figuras passam a ser recortadas de seu entorno, e se perdem no vazio. O vazio que consome as imagens por dentro também corta e as limita na borda. Essas imagens recortadas criam formas que, se encontrassem o limite da folha, não apareceriam. Acho que essas formas e os recortes que aparecem em algumas imagens contribuem para a sensação de fragmentação da narrativa. Recentemente, comecei a pensar que isto também faz com que a placa de cor - enquanto objeto - se mostre aparente, ao invés de permanecer como um “elemento invisível”, uma parte técnica do trabalho para se chegar na forma impressa.

Sobre a montagem dos trabalhos e a maneira de ordená-los no espaço de exposição, ainda tenho algumas dúvidas. Não gostaria de fixá-los em uma determinada ordem que se repetiria a cada possível montagem, e cheguei a cogitar uma maneira de expor que permitisse a participação do espectador na criação dessa narrativa visual. A aleatoriedade das imagens é importante para acentuar o caráter do trabalho, do contrário acaba-se criando uma ordem “correta” de leitura.

Porém, gosto de posicionar as gravuras - e assim faço com todas as séries que já desenvolvi - de maneira harmoniosa, de forma que as cores, “personagens” e as composições na folha preencham o espaço e o olhar percorra o conjunto sem se fixar em um ponto mais chamativo - seja pela cor, seja pela repetição. Dessa maneira, cada vez que fecho um “ciclo” de gravuras e tenho um conjunto novo que soma às gravuras antigas e às mais recentes, tenho uma nova maneira de posicioná-las no espaço. Essa ordem pode - e muito certamente irá - se alterar conforme o trabalho cresce.

Não penso esse trabalho finalizado, ele se beneficia e permite que, pouco a pouco, novas gravuras sejam incorporadas ao conjunto; mantendo certas características estéticas mas sempre tentando acrescentar novos elementos e

possibilidades a ele. Penso que fechei um “ciclo” de gravuras, e concluí aquilo que tinha me proposto a fazer durante esse ano. Mas este é também o início de futuros experimentos. Assim, optei por apresentar o trabalho em uma determinada composição fixa que acredito ser aquela que mais valoriza o conjunto e que permite que o espectador perceba o todo sem se fixar em um ponto específico, fluindo o olhar e permitindo construir e compreender a quase-história sugerida.

Para finalizar, achei que seria interessante testar como o trabalho ficaria adequado a formatos mais reconhecíveis ao meio das artes gráficas e narrativas visuais, já que essas foram forte referência na elaboração dos trabalhos da graduação. Imprimi as imagens em um tamanho menor e as reorganizei como mini *fanzines*, e observei como a narrativa acontece com as imagens dispostas dessa maneira.

Esse formato não faz parte do conjunto final de trabalhos que serão expostos, mas abre novas maneiras de pensar essa narrativa e a relação entre as imagens. A leitura que o espectador faz delas muda, pois, quando passam a ser observadas uma por vez - e não dentro de um conjunto, como ficam expostas na parede. A narrativa também se desenvolve a partir do ritmo que damos ao desdobramento da folha, e aí entra um elemento novo. O objeto criado e a ligação mais direta que ele gera com o espectador abrem possibilidades para pesquisas futuras, que aproximam esse trabalho da sua origem nas artes gráficas e sequenciais.

4. Referências das Figuras

Figura 14

Hiroshige. Tokaido 53 Station

Fonte: <http://ukiyo-e.org/image/artelino/18978g1>

Acesso em 02/10/2015

Figura 15

Hokusai. Sem título atribuído

Fonte: <http://data.ukiyo-e.org/met/images/DP141245.jpg>

Acesso em 02/12/2015

Figura 16

Koichi Okumura. Snow at Shiga Hights

Fonte: <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=36723>

Acesso em 02/12/2015

Figura 17

Koichi Okumura. Eight Famous Places in Kyoto, Sanjo Bridge

Fonte: <http://data.ukiyo-e.org/artelino/images/19096g1.jpg>

Acesso em 02/12/2015

Figura 18

Hiroshige. Asakusa Ricefields and Torinomachi Festival

Fonte: <http://www.ukiyoe-gallery.com/detail-js2688.htm>

Acesso em 02/12/2015

Figura 19

Kawase Hasui. Echigo Ojiya

Fonte: <http://www.ukiyoe-gallery.com/detail-mplo1.htm>

Acesso em 02/12/2015

Figura 20

Felix Vallotton. Washerwomen at Etretat

Fonte: <http://www.museumsyndicate.com/images/2/13359.jpg>

Acesso em 02/12/2015

Figura 21

Felix Vallotton. La Falaise de la Grève Blanche

Fonte: <http://lsoares.blogs.sapo.pt/felix-vallotton-1294820>

Acesso em 02/12/2015

Figura 22

Pierre Bonnard. Scène de Famille

Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/71289?locale=en>

Acesso em 02/12/2015

Figura 23

Pierre Bonnard. La Promenade des Nourrices

Fonte: http://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/1/156.1999.a-d%23%23S.jpg

Acesso em 02/12/2015

Figura 24

Edouard Vuillard: Le Jardin des Tuileries

Fonte:

<http://museums.fivecolleges.edu/browser.php?m=objects&kv=2102023&i=32890>

87

Acesso em 02/12/2015

Figura 25

Maurice Denis. Paysage aux arbres verts

Fonte: <http://uploads3.wikiart.org/images/maurice-denis/green-trees-or-the-beeches-of-kerduel.jpg>

Acesso em 02/12/2015

Figura 26

Cristina Canale. Delírio

Fonte: http://www.cristinacanale.com/#!_obras10-img

Acesso em 02/12/2015

Figura 27

Cristina Canale. Good Bye Lógica

Fonte: http://www.cristinacanale.com/#!_obras10-img

Acesso em 02/12/2015

Figura 28

Loretta Lux. The Dove

Fonte: <http://www.lorettalux.de/>

Acesso em 02/12/2015

Figura 29

Loretta Lux. The Waiting Girl

Fonte: <http://www.lorettalux.de/>

Acesso em 02/12/2015

Figura 30

Alex Katz. Jonas

Fonte: http://www.alexkatz.com/pop_up_image/editions/00247

Acesso em 02/12/2015

Figura 31

Alex Katz. Camp

Fonte: http://www.alexkatz.com/pop_up_image/editions/00213

Acesso em 02/12/2015

5. Bibliografia

McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

McCLOUD, Scott. Reinventando os Quadrinhos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006.

COELHO, José Teixeira. Moderno Pós Moderno. Porto Alegre: L&PM Editores S.A., 1990.

AUMONT, Jacques. O Olho Interminável – Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHENG, François. Vide et Plein. Paris: Éditions du Seuil: Paris, 1991.

KOSTENEVITCH, Albert. Les Nabis: Art of Century. Parkstone Internatio: Canada, 2014.

LINDEN, Sophie. Para Ler o Livro Ilustrado. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GRAVETT, Paul. Mangá: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

SCHLOMBS, Adele. Hiroshige. Köln: Taschen, 2009.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009.

Sites Consultados:

The Metropolitan Museum of Art disponível em <http://www.metmuseum.org/>

Acesso em 02/12/2015

Site pessoal da artista Cristina Canale disponível em

<http://www.cristinacanale.com/>

Acesso em 02/12/2015

Site pessoal da artista Loretta Lux disponível em <http://www.lorettalux.de/>

Acesso em 02/12/2015

Site pessoal do artista Alex Katz disponível em <http://www.alexkatz.com/>

Acesso em 02/12/2015

6. Anexos

(Na versão impressa, os *fanzines* foram anexados ao trabalho dentro de um envelope)