



CORPO MADEIRA

uma metáfora gráfica da permanência
da música frente à fragilidade do corpo

Carolina Kircher Baiocco

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

CAROLINA KIRCHER BAIOTTO

CORPO MADEIRA:

uma metáfora gráfica da permanência da música frente à fragilidade do corpo

Porto Alegre

2024

CAROLINA KIRCHER BAIOTTO

CORPO MADEIRA:

uma metáfora gráfica da permanência da música frente à fragilidade do corpo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

ORIENTADORA

Prof^ª. Dr^ª. Nara Amelia Melo da Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Flavya Mutran

Prof^ª. Dr^ª. Jéssica Becker

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Baiocco, Carolina Kircher

CORPO MADEIRA: uma metáfora gráfica da permanência da música frente à fragilidade do corpo / Carolina Kircher Baiocco. -- 2024.

65 f.

Orientadora: Nara Amelia Melo da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. xilogravura. 2. desenho. 3. efemeridade . 4. instrumento musical. 5. permanência. I. da Silva, Nara Amelia Melo, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Nara Amelia por me acolher durante momentos de muitas dúvidas.

Às professoras membras da banca, Flavya Mutran e Jéssica Becker pela disponibilidade e considerações acerca da minha pesquisa.

Ao professor Flávio Gonçalves pelas ponderações instigantes acerca do meu trabalho.

À minha mãe, Ana Maria, por todo o amor e cuidado, e por sempre apoiar e incentivar as minhas empreitadas.

À minha irmã e colega, Isabelle, por suas críticas controladas ao meu trabalho.

Ao meu companheiro de vida, Márcio, por me aproximar do contrabaixo e por ser grande inspiração para esse trabalho, assim como por todo o apoio durante a minha graduação e pela grande ajuda na impressão das xilogravuras de *Corpo Madeira*.

À minha nona e à minha dinda, Blanca e Vera, pelo carinho e acolhida.

Ao Projeto Mordente, por me receber e por proporcionar novas experiências com a xilogravura.

Vele, vele quem pese, dos pés à caveira
Dali da beira uma palavra cai no chão, caixão
Dessa maneira,
Uma palavra de madeira em cada mão,
Imbuia, Cerejeira
Jacarandá, Peroba, Pinho, Jatobá, Cabreúva, Garapera

Marisa Monte e Arnaldo Antunes

RESUMO

Este trabalho apresenta minha pesquisa realizada no curso de graduação em Artes Visuais, com ênfase na produção entre os anos 2023 e 2024. A minha prática envolve a combinação de linguagens, unindo a xilogravura com o desenho para a construção de representações cujo tema são as relações entre instrumentista e instrumento musical. A partir da observação do meu processo criativo, procuro discutir como os aspectos materiais e formais das linguagens da gravura e do desenho proporcionam recursos para a proposição de metáforas visuais: partindo de figuras do instrumento musical e do esqueleto humano, pesquisa sobre as relações entre permanência e efemeridade.

O trabalho *Corpo Madeira* (2024) é realizado em escala 1:1 dos objetos representados e, nesta pesquisa, busco justificar essa escolha em relação ao seu aspecto simbólico, da relação que é estabelecida com o corpo, entre outras decisões processuais. Associando referências teórico-práticas ao meu processo, busco analisar como a música pode ser passível de representação visual e como ela surge no meu trabalho. Entre as referências para esta pesquisa, eu identifico a tradição das representações alegóricas da música e da morte, em especial no contexto dos *memento mori* e das Danças Macabras, e a produção gráfica de artistas como Marcelo Moscheta, Claudio Mubarak e Rafael Pagatini como referenciais para a discussão de aspectos processuais e da materialidade da gravura em meu trabalho. Através do paralelo entre esses referenciais artísticos, busco refletir sobre questões intrínsecas à minha prática, tais como: relação entre gravura e desenho, múltiplo e único, gravura em grande escala, permanência e efemeridade.

Palavras-chave: xilogravura, desenho, música, instrumento musical, permanência, efemeridade

ABSTRACT

This work presents my research carried out in the Visual Arts undergraduate course, with an emphasis on my production between the years 2023 and 2024. My practice involves the combination of mediums, combining woodcuts with drawing to construct representations whose theme is the relationships between instrumentalist and musical instrument. From the observation of my creative process, I seek to discuss how the material and formal aspects of the mediums of engraving and drawing provide resources for proposing visual metaphors: starting from figures of the musical instrument and the human skeleton, I research the relationships between permanence and ephemerality.

The work *Corpo Madeira* (2024) is carried out on a 1:1 scale of the represented objects and, in this research, I seek to justify this choice in relation to its symbolic aspect, the relationship that is established with the body, among other procedural decisions. Associating theoretical-practical references to my process, I seek to analyze how music can be subject to visual representation and how it appears in my work. Among the references for this research, I identify the tradition of allegorical representations of music and death, especially in the context of *memento mori* and the *Danse Macabre*, and the graphic production of artists such as Marcelo Moscheta, Claudio Mubarac and Rafael Pagatini as references for the discussion of procedural aspects and the materiality of engraving in my work. Through the parallel between these artistic references, I seek to think on issues intrinsic to my practice, such as: the relationship between engraving and drawing, multiple and unique, large-scale engraving, permanence and ephemerality.

Palavras-chave: woodcut, drawing, music, musical instrument, permanence, ephemerality

LISTA DE FIGURAS

figura 1 – Carolina Baiocco. <i>Skeleton Bassist I</i> , 2019	13
figura 2 – Carolina Baiocco. <i>Skeleton Bassist II</i> , 2020	14
figura 3 – Carolina Baiocco. <i>Composing Dreams</i> , 2020	15
figura 4 – Carolina Baiocco. série <i>Passeio</i> , 2021	17
figura 5 – Carolina Baiocco. <i>5/5 da série Passeio</i> , 2021	18
figura 6 – Marcelo Moscheta. <i>Le Cabinet Du Bois Brésilien</i> , 2009/2010 (série)	19
figura 7 – Marcelo Moscheta. <i>Le Cabinet Du Bois Brésilien</i> , 2009/2010 (série)	19
figura 8 – Carolina Baiocco. <i>Viola da Gamba (1/20)</i> , 2021	21
figura 9 – Carolina Baiocco. <i>Órgão (1/20)</i> , 2021	22
figura 10 – Carolina Baiocco. <i>Serpente (1/20)</i> , 2021	23
figura 11 – Carolina Baiocco. <i>Trompete Piccolo</i> , 2022	25
figura 12 – Carolina Baiocco. <i>Piccolo</i> , 2022	26
figura 13 – Carolina Baiocco. <i>Violino</i> , 2022	27
figura 14 – Carolina Baiocco. <i>Trompa</i> , 2022	29
figura 15 – Carolina Baiocco. <i>Tuba</i> , 2022	30
figura 16 – Carolina Baiocco. <i>Corneta Longa</i> , 2022	31
figura 17 – Atelier de luthieria do século XVIII (Atelier de luthier au XVIIIe siècle)	34
figura 18 – Atelier de luthieria de Martyn Bailey	35
figura 19 – Processo de gravação de <i>Corpo Madeira</i>	35
figura 20 – Estudo feito em pastel oleoso sobre papel jornal	36
figura 21 – Molde em papel e fita crepe	36
figura 22 – Imagem referencial para a xilogravura	37
figura 23 – Imagem referencial editada	37
figura 24 – Imagem referencial impressa	38
figura 25 – Imagem transferida para a matriz	38
figura 26 – Corte contra os veios com a goiva em V	39
figura 27 – Corte contra os veios com a goiva faca	39
figura 28 – Frotagem durante a gravação	39
figura 29 – Matriz pronta antes da entintagem	41
figura 30 – Matriz em processo de entintagem	42
figura 31 – Detalhe da primeira impressão	43
figura 32 – Impressão final	44
figura 33 – Desenho do esqueleto humano em processo	45
figura 34 – Mosaicos encontrados em Pompeia, 40 - 60 D.C.	46
figura 35 – Mosaicos encontrados em Pompeia, 40 - 60 D.C.	46

figura 36 – Pieter Claesz. <i>Vanitas Still Life with the Spinario</i> , 1628	47
figura 37 – Michael Wolgemut. <i>Dança da Morte</i> , c.1493	48
figura 38 – Hans Holbein. <i>Der Pfarrherr</i> , 1530	49
figura 39 – Hans Holbein. <i>Der Münch</i> , 1530	49
figura 40 – Hans Holbein. <i>Der Artzet</i> , 1530	49
figura 41 – Claudio Mubarac. Da suíte <i>Dança da Morte (Nº 1)</i> , 1989	52
figura 42 – Rafael Pagatini. <i>Neblina</i> , da série <i>Brumas</i> , 2011	54
figura 43 – Carolina Baiocco. <i>I</i> , da série <i>Corpo Madeira</i> , 2024	55
figura 44 – Carolina Baiocco. <i>II</i> , da série <i>Corpo Madeira</i> , 2024	56
figura 45 – Carolina Baiocco. <i>III</i> , da série <i>Corpo Madeira</i> , 2024	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10	
1	TRAJETÓRIA	12
1.1	SÉRIE <i>PASSEIO</i>	17
1.2	SÉRIE <i>BARROCO MUSICAL</i>	20
1.3	SÉRIE <i>CONTRASTES MUSICAIS</i>	24
1.4	SÉRIE <i>CONTRASTES MUSICAIS – DISSOLVIDOS</i>	28
2	CORPO MADEIRA	32
2.1	<i>LUTHIERIA</i> E CONTRABAIXO	33
2.2	GRAVAÇÃO, PERMANÊNCIA DA MÚSICA E DA IMAGEM	36
2.3	DESENHO, CARVÃO E <i>MEMENTO MORI</i>	46
2.4	EFEMERIDADE E PERMANÊNCIA	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58	
REFERÊNCIAS	60	
APÊNDICE A - Registros da montagem de <i>Corpo Madeira</i>	62	

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte do meu interesse pela música e de como posso representá-la no meu trabalho visual; como representar visualmente algo que fruimos com outro sentido, que não a visão? As poucas tentativas que tive de aprender a tocar um instrumento foram pouco efetivas e, com o tempo, fui percebendo que o meu apreço pelo universo musical era melhor expressado por meio das artes visuais. Mais do que apreciar ouvir música, sempre tive enorme curiosidade em entender aspectos da teoria musical, pois isto sempre foi — e continua sendo — muito complexo e distante do meu entendimento. A partir desta pesquisa pude reunir informações que considero importantes para a minha reflexão neste trabalho.

Dentre os elementos da música que me interessam estão a representação do instrumento musical e a relação deste com o músico, considerando aspectos como a perenidade da música perante a transitoriedade da vida. Assim como peças musicais compostas no século XVIII ainda estão presentes no repertório de concertos, instrumentos musicais deste período seguem ativos, tendo passado pelas mãos de diversos músicos desde sua construção. A relação do músico com seu instrumento beira a simbiose: sem o músico, o instrumento não cumpre seu propósito e sem o instrumento, que som o músico produziria?

No decorrer da pesquisa, procuro contextualizar a minha trajetória artística até a realização deste trabalho, pontuando os meus interesses pela música, com ênfase na representação de instrumentos musicais. Também procuro analisar o fio condutor que liga este trabalho final com a produção que realizei durante o bacharelado em Artes Visuais. Na sequência do texto, apresento os processos utilizados para a realização da série de xilogravura-desenho *Corpo Madeira* (2024); por ser um trabalho que apresenta as dimensões reais do contrabaixo, a matriz utilizada precisou atender a estas medidas, bem como o papel escolhido. Após apresentar os processos, o texto segue para uma revisão da poética e para a discussão de questões pertinentes à relação do ser humano com a música, pontuando relações da nossa efemeridade em contraponto com a perenidade dos instrumentos e das composições musicais.

No trabalho *Corpo Madeira*, a madeira é cortada para produzir a imagem do instrumento (de madeira) na matriz (de madeira). A xilogravura imprime a marca duradoura da tinta gráfica sobre o papel, em contraste com uma maior fugacidade do desenho a carvão sobreposto à

impressão que, por seu caráter dispersivo, pode sugerir a transitoriedade do corpo humano que representa. No decorrer do trabalho busco traçar um paralelo com trabalhos de artistas com os quais identifiquei correspondências temáticas, materiais ou processuais.

1 TRAJETÓRIA

A música aparece no meu trabalho visual antes mesmo do meu ingresso no curso de Artes Visuais em 2020, quando eu representava em desenho, artistas com seus instrumentos musicais. Desde aquela época, durante a adolescência, o meu desejo de ter comigo representado aquilo que eu mais gostava, a música, foi o que me fez começar a desenhar. O meu contato com o universo musical se tornou mais próximo ao conhecer meu companheiro, que é músico contrabaixista. Dessa forma passei a ter um contato mais direto com a música de orquestra e comecei a entender alguns conceitos e termos do mundo da música que antes só me geravam curiosidade.

O instrumento musical passou a me interessar ainda mais e, para além de seu som, via na sua construção e na sua visualidade objetos instigantes para a representação visual. O contrabaixo acústico tornou-se presente em meus estudos e desenhos. Ele que me acompanha durante a minha graduação, como objeto de estudo e representação, e é com ele que começo a pesquisar e refletir sobre as relações entre a música e sua representação visual.

Os trabalhos em grafite *Skeleton Bassist I* (2019) e *Skeleton Bassist II* (2020) (figuras 1 e 2) foram os primeiros em que eu representei o contrabaixo. Nestes desenhos, minha pesquisa estava centrada em explorar a textura da madeira de cada instrumento. Cada desenho representa um contrabaixo diferente, e cada instrumento apresenta na sua madeira sua própria individualidade. Os veios são como digitais, conferindo identidade própria à madeira, e representá-los no desenho foi uma preocupação, buscando transferir a identidade do instrumento para o papel. Além das particularidades de cada contrabaixo, a anatomia do esqueleto humano ao tocar o instrumento em diferentes posições também foi interesse desta pesquisa visual, no entanto, meu interesse nunca esteve centrado na representação da identidade do instrumentista. A representação deste como esqueleto sugere uma tentativa de generalização ou redução do indivíduo em contraposição à tentativa de representação de aspectos particulares e individuais do instrumento. Ambas representações e seus respectivos sentidos serão discutidas no decorrer deste trabalho.



figura 1 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Skeleton Bassist I, 2019
Grafite sobre papel
26,1 x 18,4 cm
Coleção da artista



figura 2 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Skeleton Bassist II, 2020
Grafite sobre papel
29,7 x 21 cm
Coleção particular

Durante o primeiro ano da minha graduação, em uma proposta da disciplina de Fundamentos da Linguagem Visual I, explorei a colagem no trabalho *Composing Dreams* (2020) (figura 3). Ao olhar para a minha produção, percebo nesta colagem um compilado de elementos que seguem se manifestando em meus trabalhos. A colagem apresenta recortes de dicionário com verbetes das palavras *música*, *corpo*, *sombra*, *soneto*, *sono*, entre outras. A imagem final apresenta elementos da música, como os instrumentos musicais e o rosto do compositor francês Camille Saint-Saëns (Paris, 1835 - 1921), elementos da natureza, como animais e o corpo humano, cérebro, esqueleto, todos unidos em um imaginário de referências.

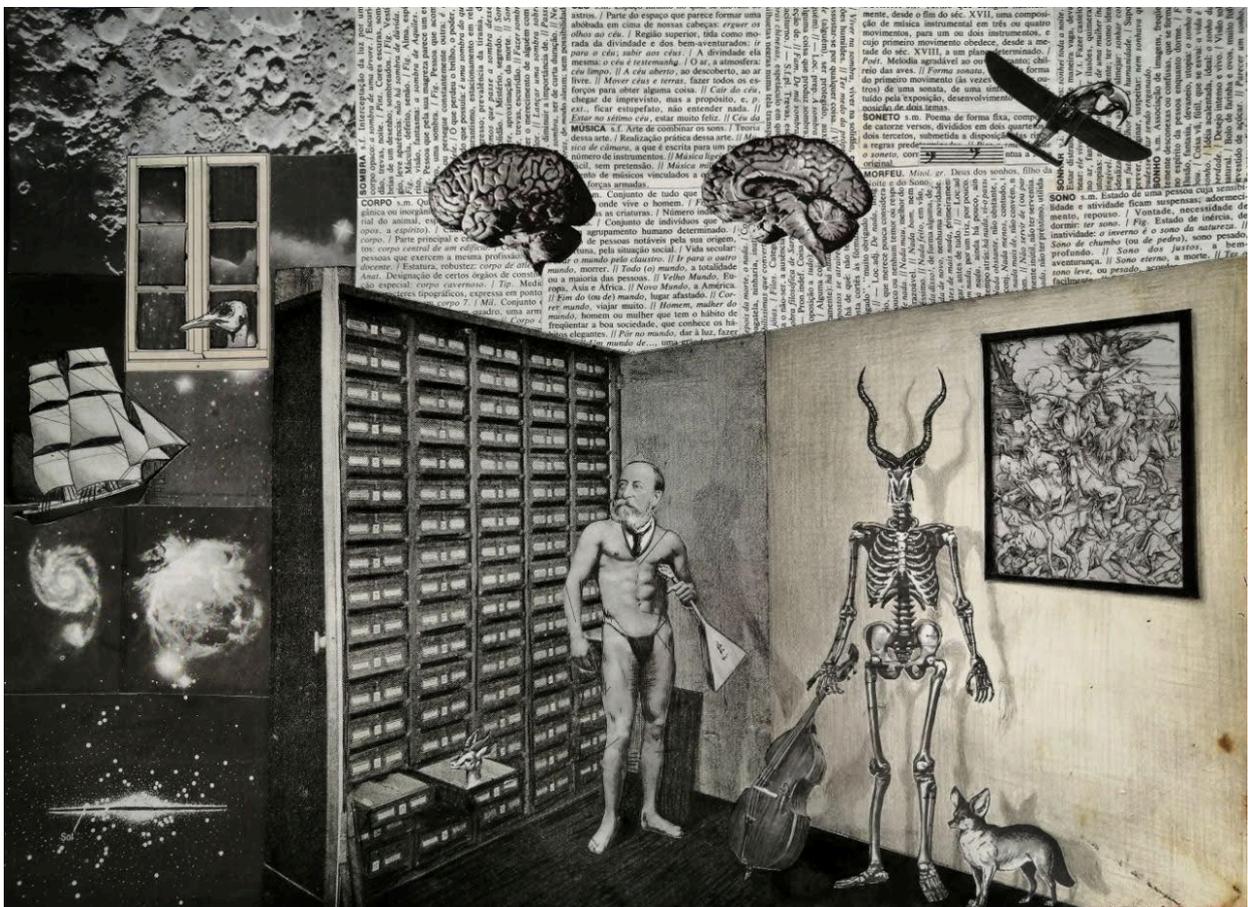


figura 3 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Composing Dreams, 2020
 Colagem e grafite sobre papel
 21 x 29,7 cm
 Coleção da artista

A colagem foi feita com recortes de materiais impressos de livros antigos, enciclopédias e dicionários, e o desenho está sobreposto aos elementos criando um espaço de convivência. No título do trabalho, a palavra *composing* — *compondo*, em inglês —, estabelece uma relação com a composição musical. Outro elemento não arbitrário na colagem é o recorte de uma reprodução da gravura de Albrecht Dürer (Nuremberga, 1471 - 1528) ao fundo. A gravura *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1498) faz alusão a uma passagem do livro do Apocalipse, do Novo Testamento da Bíblia, onde os quatro cavaleiros representam a Morte, a Fome, a Guerra e a Peste. Esse elemento entra na composição como uma referência à tradição da gravura, considerando a relevância de Dürer na história da arte, assim como uma referência à gravura dentro da minha própria produção visual.

Durante a graduação, em diversos momentos, esses referenciais foram aparecendo em minha produção, no entanto, para esta pesquisa, são os instrumentos musicais e o esqueleto humano que trazem a relação mais evidente. Além desses elementos recorrentes, gostaria de ressaltar um aspecto menos evidente mas que me parece muito significativo: o compositor Camille Saint-Saëns não aparece de forma arbitrária na composição. Uma das peças de Saint-Saëns se chama *Danse Macabre*, Op. 40 (1874), a qual é baseada em um poema homônimo de Henri Cazalis (Cormeilles-en-Parisis, 1840 - 1909). O poema mistura a lenda da Morte tocando violino na noite de *Halloween* enquanto esqueletos dançam sobre suas tumbas, com a tradição medieval das Danças Macabras. Nessa tradição todos são iguais: do rei ao plebeu, todos são encaminhados dançando para suas covas (Henken, 2024). Esta colagem reúne, como um repositório de referências, elementos visuais, processuais e conceituais recorrentes em minha pesquisa.

1.1 SÉRIE *PASSEIO*

Meu interesse pela gravura também começou previamente ao meu ingresso no Instituto de Artes, mas apenas como apreciadora, pois ainda desconhecia as diferentes técnicas de gravura. Foi durante a disciplina de Atelier de Percepção e Criação II (APC II) que tive o primeiro contato com a linguagem. Um dos trabalhos produzidos neste período foi desencadeador da investigação do uso conjunto de desenho e de xilogravura. A série *Passeio* (2021) (figuras 4 e 5) foi uma pesquisa interdisciplinar que uniu a linguagem da xilogravura e a do desenho e foi pensada a partir das propostas das disciplinas de APC II (disciplina de introdução à gravura) e de Fundamentos da Linguagem Visual II.



figura 4 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Passeio, 2021 (série)
Xilogravura, grafite e caneta hidrográfica sobre papel
21 x 29,7 cm (cada)
Coleção da artista

Na série *Passeio* (2021), formada por cinco impressões em xilogravura (representando um painel de carro e um espelho retrovisor), o desenho em grafite da paisagem, diferente em cada impressão, simula o movimento do carro e a mudança de visão do motorista (e do observador da série). As cinco gravuras são como *frames* de um vídeo e, juntas, podem formar uma breve animação. Nesta série, a multiplicidade da gravura me permitiu explorar o carro como objeto fixo na minha narrativa, considerando o caráter homogêneo e constante da impressão xilográfica. No espaço vazio da gravura — na visão do parabrisa —, o desenho da paisagem, por ser feito de grafite, se contrapõe à xilogravura por apresentar um aspecto mais sutil, menos contrastante e mais direto. Esses aspectos se apresentam em termos de evidência do traço, do gesto, das diferentes pressões e texturas proporcionadas pelo desenho a grafite. Além disso, o caráter único do desenho possibilitou a variação da paisagem de cada gravura, como se fossem recortes de uma mesma paisagem maior.

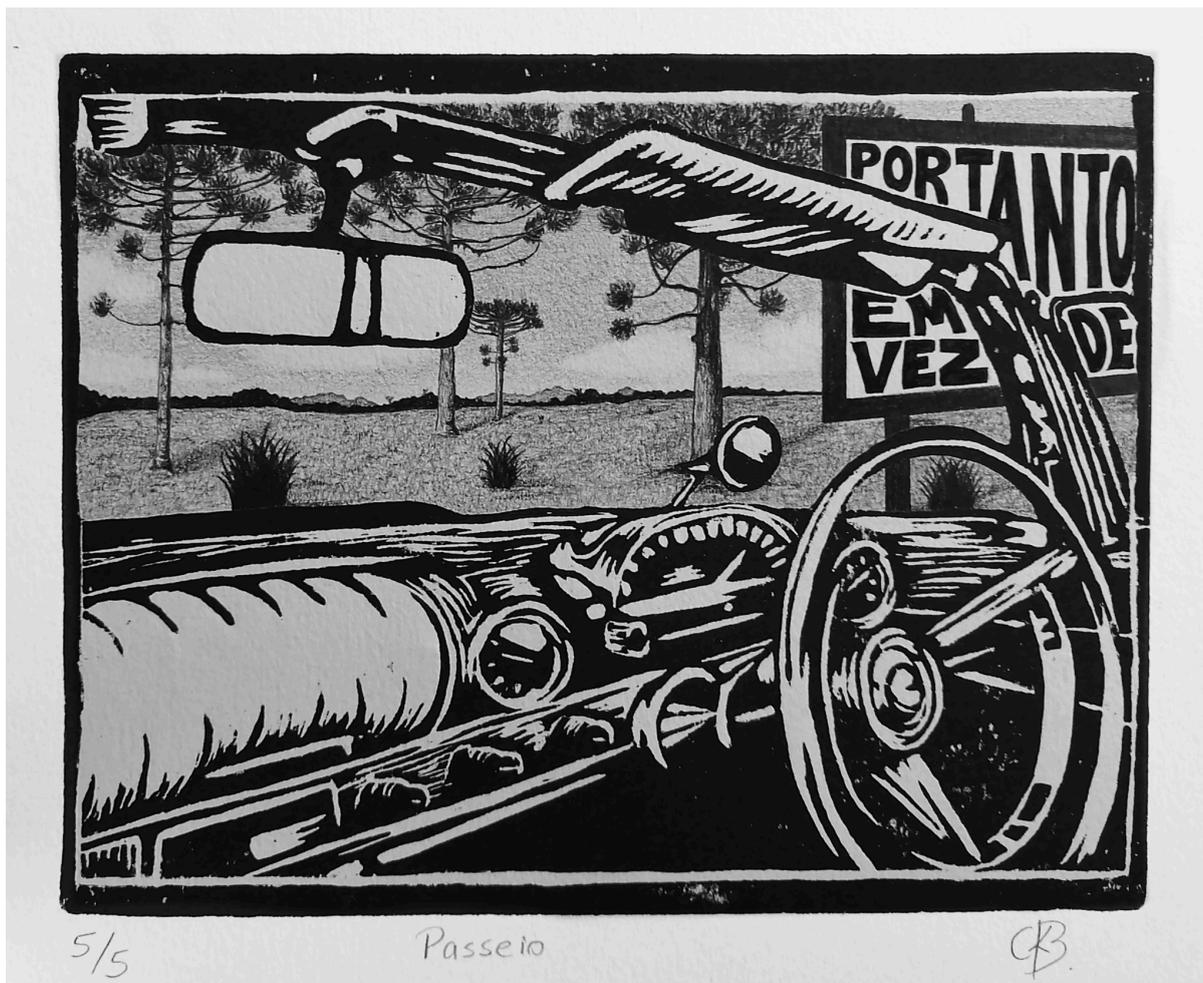


figura 5 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
5/5 da série *Passeio*, 2021
Xilogravura, grafite e caneta hidrográfica sobre papel
21 x 29,7 cm
Coleção da artista

A investigação da utilização concomitante de gravura e desenho pode ser encontrada no trabalho do artista Marcelo Moscheta (São José do Rio Preto, 1976). A série *Le Cabinet Du Bois Brésilien* (2009/2010) traz um contraste de materiais na representação de paisagens. Na obra, ele traz espécies de árvores brasileiras feitas em monotipia com papel carbono sobre um cenário feito em calcogravura (figuras 6 e 7). Nesta série, a multiplicidade da gravura também permitiu ao artista a constância do gramado na linha do horizonte, como paisagem que serve como espaço para cada desenho de árvores distintas.



figuras 6 e 7 Marcelo Moscheta (São José do Rio Preto, 1976)
Le Cabinet Du Bois Brésilien, 2009/2010 (série)
Monotipia com papel carbono sobre gravura em metal e carimbo
40 x 40 cm (cada)

Foi a partir da série *Passeio* que passei a explorar aspectos conceituais como a relação entre múltiplo e único, semelhança e diferença, repetição e variação, movimento e desenvolvimento narrativo. Desses aspectos, ficam bastante destacados a questão da semelhança/repetição, que provém da gravura — com sua imagem impressa que se mantém constante em toda série —, e da diferença/variação, a partir do desenho, que se modifica a cada quadro. Esses aspectos também aparecem no trabalho de Moscheta e vão ser trabalhados em *Corpo Madeira*.

1.2 SÉRIE *BARROCO MUSICAL*

Os instrumentos musicais, que até então haviam sido representados apenas com grafite sobre papel, agora aparecem na minha produção em xilogravura. Essa série consiste em três xilogravuras de três instrumentos característicos do período barroco: a viola da gamba, o órgão e a serpente (figuras 8, 9 e 10). Em uma orquestra, os instrumentos são divididos em grupos chamados naipes, essa divisão é baseada nas características construtivas e sonoras dos instrumentos; por essência, a divisão em naipes, grupos ou famílias, remete ao conceito de tipologia. Além de representar os instrumentos de um mesmo período, escolhi instrumentos de diferentes naipes: das cordas, das teclas, e dos sopros.

Na série *Barroco Musical* (2021), os instrumentos são representados de forma sintetizada, valendo-se da importante característica formal da xilogravura: o peso da mancha gráfica, aspecto explorado pelo contraste entre preto e branco e o invertido. Para enfatizar a pesquisa do contraste, uso a simetria, com sutis diferenças na composição; a ausência da matéria retirada em uma metade da matriz de MDF se faz presente na outra.

O contraste, nas suas mais diversas possibilidades de manifestação visual, tem sido um dos grandes balizadores da minha pesquisa em xilogravura. O contraste entre o branco do papel e o preto da tinta tipográfica — inerente à xilogravura — protagoniza a minha produção nesta série. Mais do que apenas o contraste da tinta sobre o papel, busco, nesta série, explorar a inversão de positivo e negativo, a partir do eixo vertical da imagem. O desenho é cavado de forma invertida em cada metade da matriz, resultando em uma impressão de forma relativamente simétrica mas com contrastes invertidos.

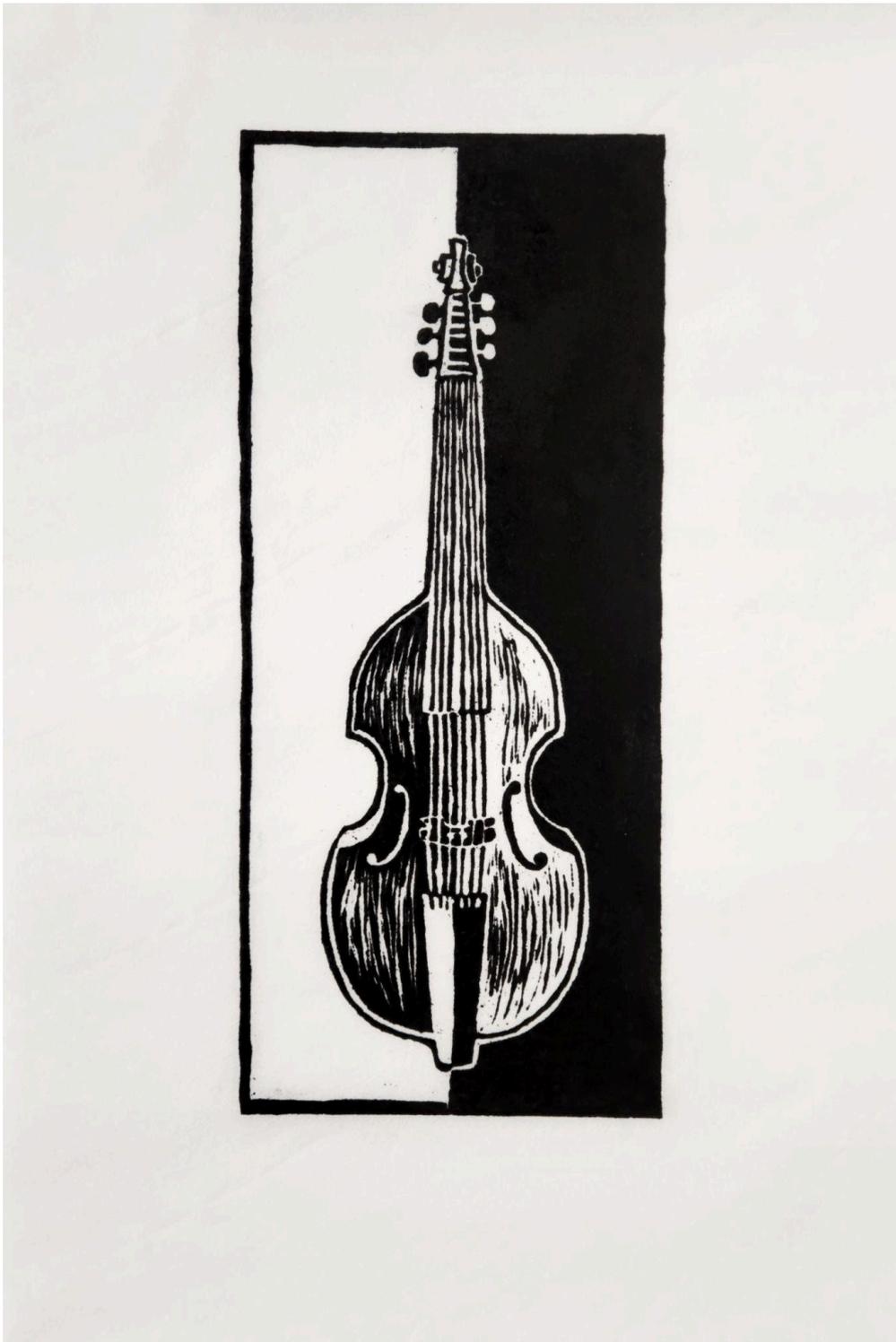


figura 8 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Viola da Gamba (1/20), 2021
Xilogravura sobre papel
42 x 29,7 cm (papel)
Coleção da artista

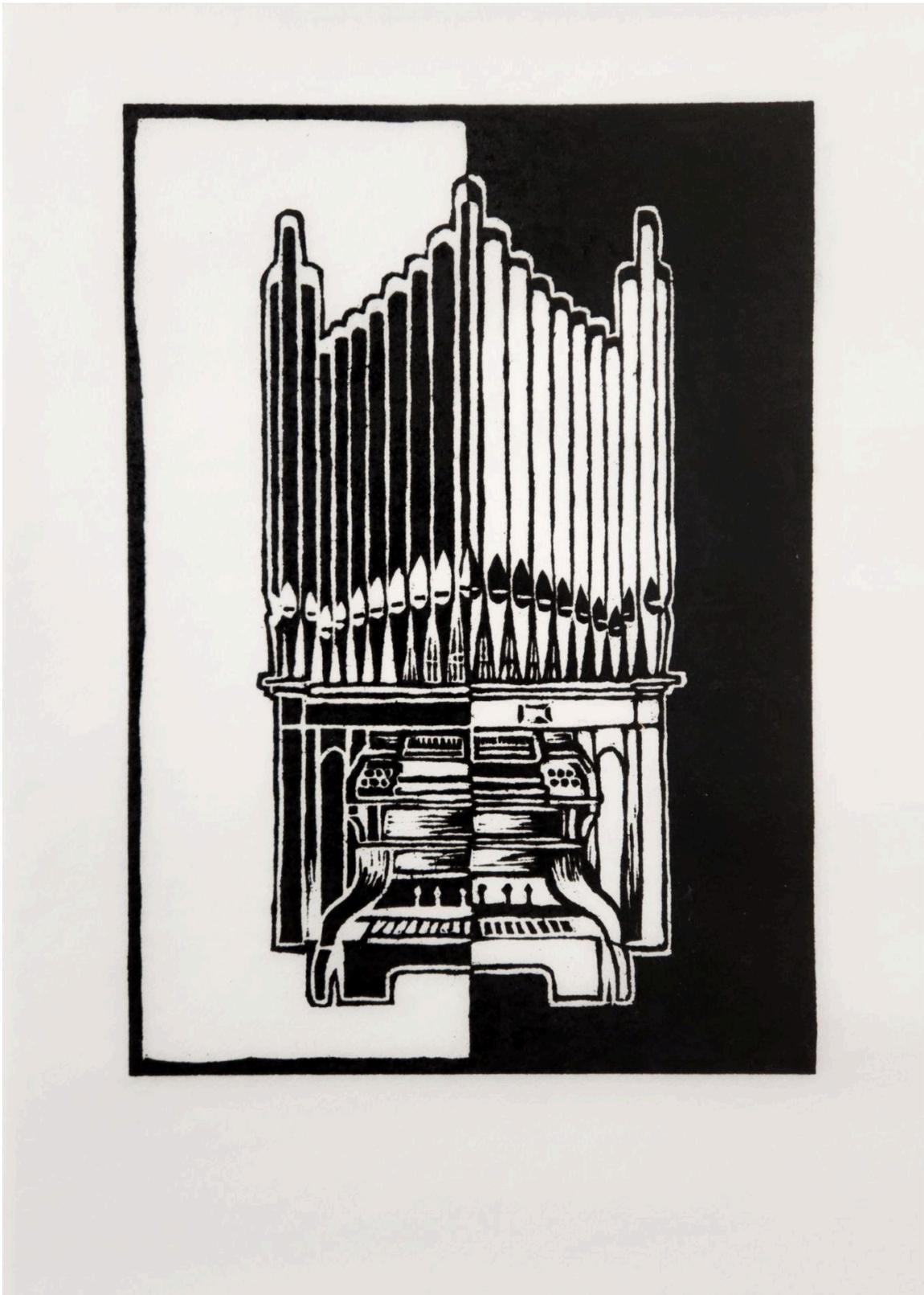


figura 9 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Órgão (1/20), 2021
Xilogravura sobre papel
42 x 29,7 cm (papel)
Coleção da artista

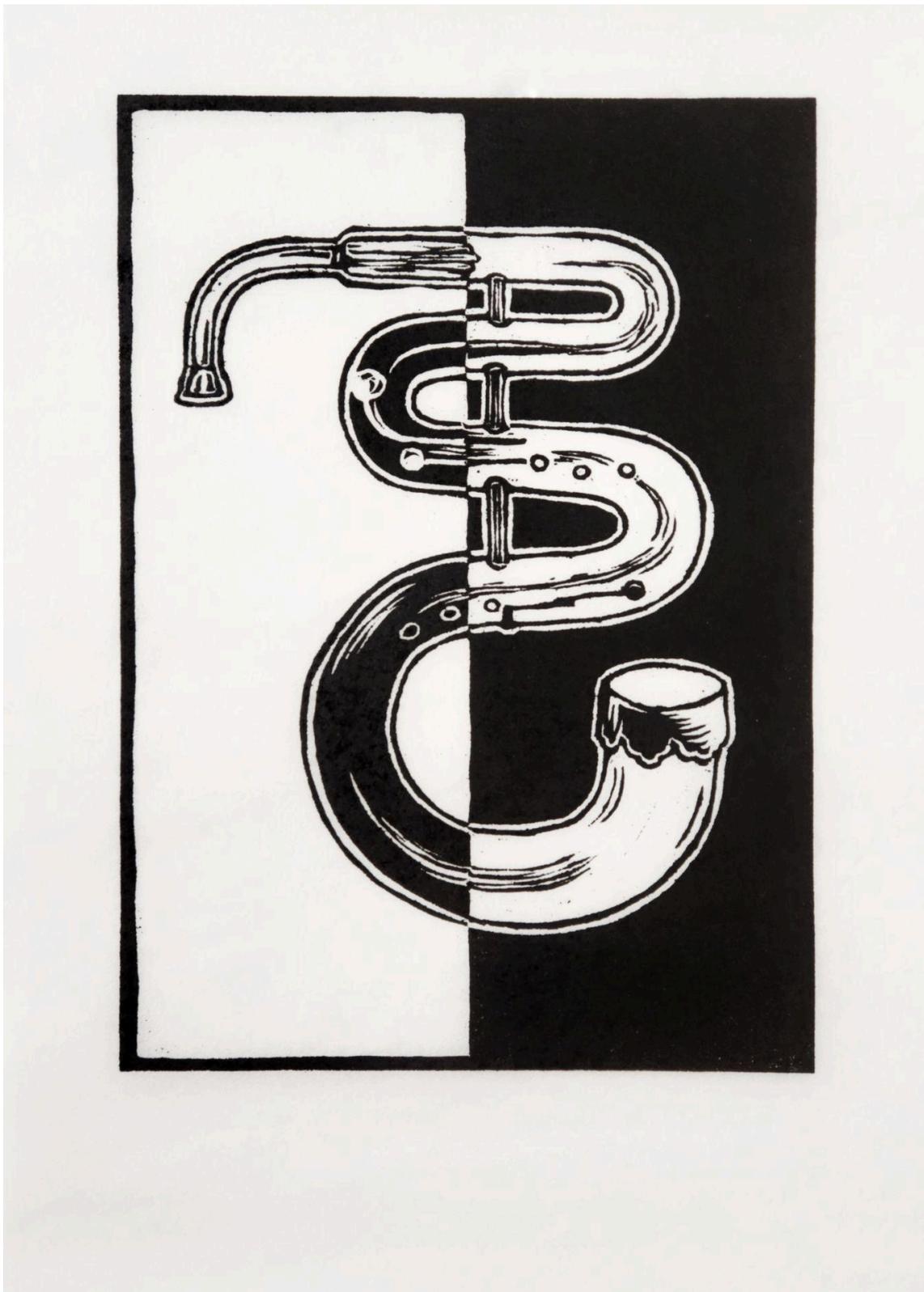


figura 10 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Serpente (1/20), 2021
Xilogravura sobre papel
42 x 29,7 cm (papel)
Coleção da artista

1.3 SÉRIE *CONTRASTES MUSICAIS*

Entre os anos de 2021 e 2023, me mudei de Porto Alegre/RS para Belém/PA, onde tive a oportunidade de realizar um intercâmbio acadêmico na Universidade Federal do Pará (UFPA). A partir da vivência que tive, acompanhando a programação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) e o contato com a cidade, realizei a série *Contrastes Musicais* (2022) (figuras 11, 12 e 13). Na série, desenhei três instrumentos musicais sobre fotografias impressas em papel Canson 180g/m². As fotografias são de paisagens urbanas, turísticas e populares de Belém. A sobreposição do desenho do instrumento e do fundo fotográfico parte de um questionamento quanto ao pertencimento da música de concerto — ou música de orquestra — nos dias atuais e no contexto social.

A concepção de que a música orquestral é *erudita* remete a uma ideia elitista, na qual um concerto de orquestra seria destinado a apenas uma parte da população com determinado nível de educação ou financeiro, por exemplo. Aqui, além de passar uma definição do que é a música de orquestra e argumentar contra a utilização do termo *erudito* para tal, eu exponho minha opinião e crítica a essa abordagem. Mais do que só ao termo, aqui exponho a minha posição a todo um universo de tradições e normas não ditas, bem como a um grupo de pessoas que permeiam o sistema da música, academia e teatros. A formalidade e pompa que entremeiam ambientes de concertos orquestrais por vezes saem da esfera da opção particular de cada um, tornando-se uma forma de excluir ou afastar diferentes públicos. Minha crítica não é sobre a escolha particular de cada um e a tradição em si, mas sim sobre o preconceito e o pedantismo que muitas vezes vêm associados a essa conduta.

Assim como nas artes visuais, em que há um movimento para que ela seja acessível a um público mais amplo e diversificado, muitas orquestras também têm se posicionado para se tornarem mais acessíveis. Ao sobrepor a imagem de um instrumento (usado para o repertório de orquestra) a um cenário urbano popular, busco tensionar o lugar da música atualmente, utilizando a escala e o contraste da linguagem do desenho sobre a imagem fotográfica. A fotografia, assim como a gravura, é um múltiplo e foi um meio utilizado para a popularização da arte. Ambas essas linguagens apresentam caráter portátil, massificador e mais barato (em relação a outras linguagens). Ao adicionar um desenho sobre o múltiplo, ele perde essa característica, se tornando um trabalho

único. Nos meus trabalhos, o múltiplo tem sido também o suporte; sinto como se eu criasse meu suporte, ora a gravura, ora a fotografia. A junção das linguagens proporciona uma complementaridade e, ao mesmo tempo, uma tensão visual. Essa tensão vai além dos aspectos materiais e sensoriais, contemplando as questões conceituais que proponho em cada trabalho.



figura 11 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Trompete Piccolo, 2022
Grafite sobre fotografia impressa em papel
21 x 29,7 cm
Coleção da artista

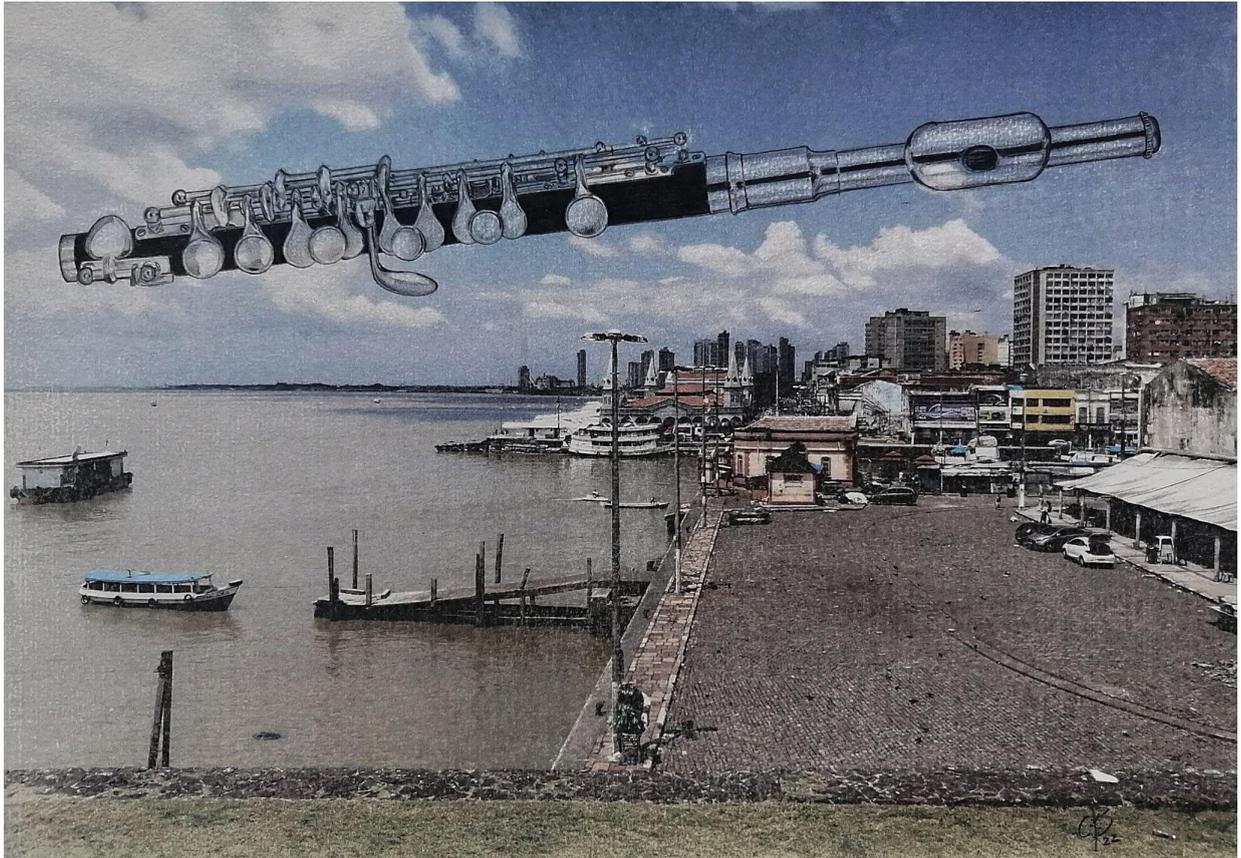


figura 12

Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)

Piccolo, 2022

Grafite sobre fotografia impressa em papel

21 x 29,7 cm

Coleção da artista



figura 13 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Violino, 2022
Grafite sobre fotografia impressa em papel
29,7 x 21 cm
Coleção da artista

1.4 SÉRIE *CONTRASTES MUSICAIS – DISSOLVIDOS*

Ainda investigando a junção do desenho e da fotografia, segui com um desdobramento da série *Contrastes Musicais*, agora *Contrastes Musicais – dissolvidos* (2022). Essa série iniciou com a seleção de três instrumentos do naipe de metais: a trompa, a tuba e a corneta longa (figuras 14, 15 e 16). A partir de referencial visual apropriado da *internet*, editei a imagem de cada um dos instrumentos para sugerir o efeito de dissolvimento. Com a imagem digital editada, desenhei com grafite sobre papel cada instrumento, buscando representar o objeto de forma mimética, representando sua textura e o efeito digital previamente criado. Após digitalizar o desenho, voltei para o digital e sobrepus o desenho digitalizado a fotografias dos rios que banham Belém/PA.

Como o resultado final dessa série é digital, a minha intenção é que ela venha a se materializar com impressões em lances que serão expostos na rua. As imagens saem do digital para tomarem novos significados no espaço público. Essa proposta ainda não foi executada, mas segue como uma pretensão futura. *Contrastes Musicais – dissolvidos* foi concebida como uma forma de reflexão sobre a música de orquestra fora do âmbito dos teatros e como ela pode pertencer a outros lugares e outros públicos. Na forma de lances, o trabalho artístico também sai do espaço expositivo para a rua.



figura 14 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Trompa, 2022
Grafite sobre papel Canson 180g/m² e colagem digital
3261 x 4347 px
Coleção da artista



figura 15 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Tuba, 2022
Grafite sobre papel Canson 180g/m² e colagem digital
4618 x 3464 px
Coleção da artista



figura 16 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
Corneta Longa, 2022
Grafite sobre papel Canson 180g/m² e colagem digital
4383 x 3440 px
Coleção da artista

2 CORPO MADEIRA

Este trabalho, chamado *Corpo Madeira*, é uma série que tem como ponto de partida três impressões de uma mesma matriz de compensado naval, na qual gravei a imagem de um contrabaixo em escala 1:1. Após representar um dos maiores instrumentos de orquestra em dimensões que cabiam em uma folha A4 (ou menor), senti que a escala reduzida não atendia mais o nível de informações visuais que eu buscava representar, como as características e os detalhes do instrumento. Durante grande parte da minha graduação, estávamos em período de pandemia, com as aulas ocorrendo em modalidade de ensino remoto emergencial (ERE) e, apesar de muitos pontos positivos de trabalhar em casa, a falta de contato com os ateliês de gravura e de desenho me deixou refém da escala reduzida. A falta de espaço onde eu residia durante parte da minha graduação não me permitiu explorar trabalhos maiores, porém, no período em que estive em mobilidade acadêmica na UFPA, pude trabalhar em atelier pela primeira vez, e essa experiência possibilitou a experimentação de gravar e trabalhar com dimensões maiores.

Entre a metade de 2022 e a metade de 2023 — durante meus estudos na UFPA —, fui bolsista de iniciação científica vinculada ao Projeto Mordente, coletivo de gravura da Faculdade de Artes, onde eu tive minhas primeiras experiências em atelier coletivo. A pesquisa processual lá realizada direcionou o meu trabalho para a experimentação da xilogravura com escala maior do que a que eu vinha trabalhando até então. Apesar de os aspectos temáticos da pesquisa coletiva terem sido diferentes daqueles da minha pesquisa individual, tive a oportunidade de trabalhar com o compensado naval para gravar as matrizes. A experiência prévia de saber como o compensado responde às diferentes formas de utilização das goivas foi essencial para a escolha deste material para o trabalho *Corpo Madeira*.

2.1 LUTHIERIA E CONTRABAIXO

Neste breve capítulo busco trazer algumas informações sobre a *luthieria* e o contrabaixo, as quais julgo importantes para a contextualização da pesquisa, no que diz respeito a meu interesse pela madeira, pelas marcas que a matriz deixa na impressão, e pela representação da sua textura.

A *luthieria* é a arte de construir instrumentos musicais de madeira, os quais são trabalhados minuciosamente pela mão do *luthier*. Juntamente com o avanço da minha pesquisa visual sobre instrumentos musicais, o meu interesse em *luthieria* e no papel social da música também aumentou. A união desses interesses de pesquisa se somam a meu objeto principal, que é a representação da relação entre instrumento musical e instrumentista, e a sobreposição das linguagens da xilogravura e do desenho como metáforas das relações entre permanência e efemeridade, bem com das relações de múltiplo e único.

O desenvolvimento do contrabaixo pode ser vinculado a dois aspectos da história da música: a mudança na família dos violinos e a evolução da orquestra. O contrabaixo é um instrumento que faz parte da família do violino, e que junto com a viola e o violoncelo, podem ser considerados violinos em maior escala, levando em consideração suas estruturas internas de construção. A família dos violinos foi concebida por volta do século XVI a partir da necessidade de instrumentos com mais som e projeção, em contraste com a família das violas da gamba que eram usadas até então (Brun, 2000).

Antes do século XVI, os conjuntos musicais se apresentavam em formação menor e em espaços onde não havia a necessidade de grande projeção sonora. Até então, os instrumentos de corda utilizados eram da família das violas da gamba, os quais apresentavam diversos tamanhos, assim como a posterior família dos violinos. Com a evolução da música e a criação da ópera, os compositores passaram a definir em suas partituras os instrumentos específicos que deveriam ser empregados em determinada peça e com isso o corpo da orquestra moderna começou a se formar. A cada período da história houveram variações na composição da orquestra até ela chegar na sua formação atual (Adami, 2012).

Na figura 17, vemos uma gravura que ilustra como era um atelier de *luthieria* do século XVIII, no qual podemos identificar instrumentos da família dos violinos, mas também instrumentos que não são mais utilizados hoje em dia, como a Serpente – instrumento presente na série *Barroco Musical*. O trabalho do *luthier* passou a me interessar ainda mais conforme eu percebia as semelhanças que ele tinha com a xilogravura. No trabalho do *luthier*, a escolha da madeira já começa a caracterizar cada instrumento, a partir da sua textura e do tipo de madeira. Esses elementos, somados ao trabalho manual, acabam conferindo ao objeto formas e características únicas, inclusive aspectos sonoros. Assim como o trabalho minucioso do *luthier* na construção de um instrumento, tive o cuidado na escolha do material da matriz de *Corpo Madeira* para que nela eu pudesse representar a textura de madeira do instrumento gravado. Ao mesmo tempo, a madeira manifesta a si mesma, sua natureza de matriz, dando à imagem impressa a qualidade de reprodução, de múltiplo.

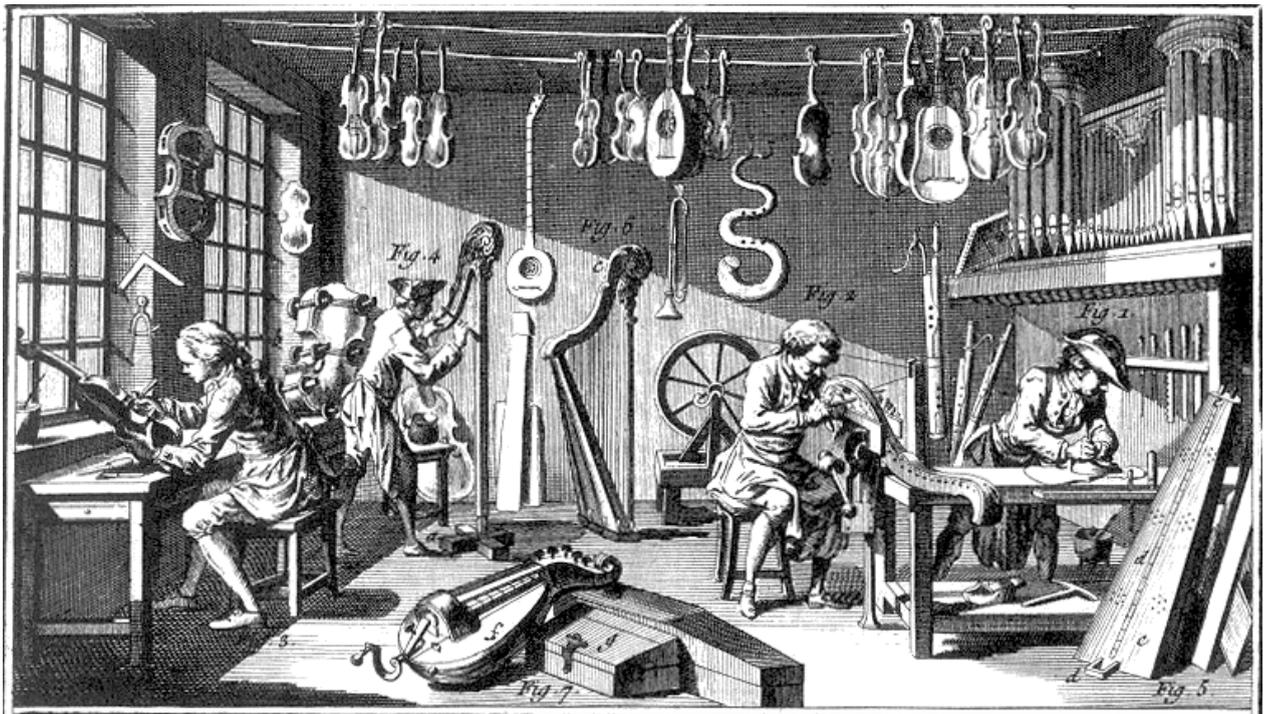


figura 17 Atelier de luthieria do século XVIII (Atelier de luthier au XVIIIe siècle) – Fonte: GRILLET, Laurent. Les ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets.

Na *luthieria*, assim como na xilogravura, o artista utiliza ferramentas de corte para madeira, como goivas, formões e plainas. Os processos de ambos os labores são minuciosos no corte e trabalho com a madeira, e resultarão em um objeto único – o instrumento musical e a matriz xilográfica –, mas que poderão reproduzir inúmeras vezes peças musicais ou impressões. Nas figuras 18 e 19, são apresentadas imagens do processo de construção de um contrabaixo, com algumas ferramentas utilizadas, e do processo de gravação da matriz de *Corpo Madeira*.

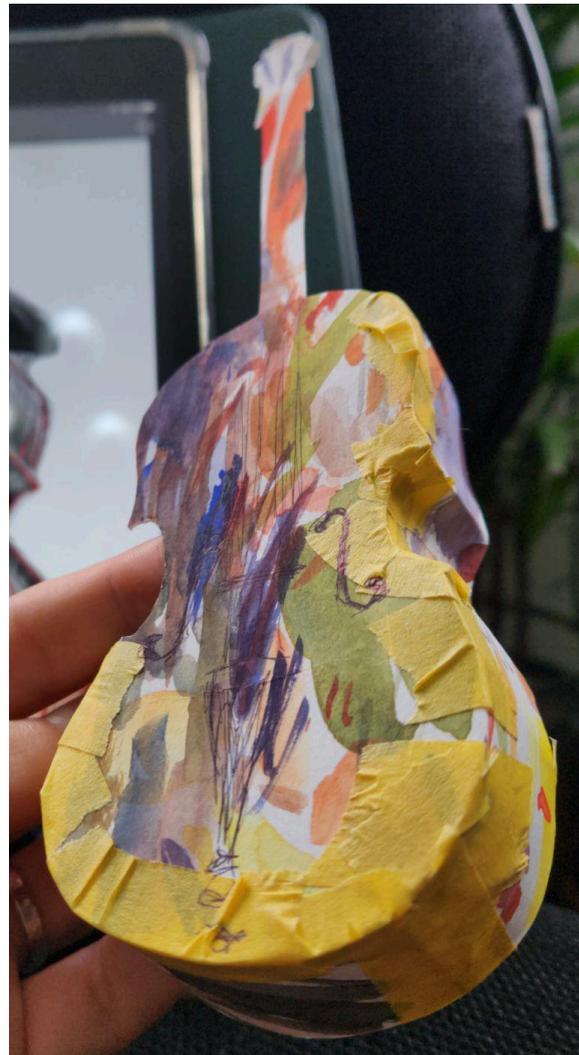


figuras 18 e 19

Atelier de luthieria de Martyn Bailey e processo de gravação de *Corpo Madeira*

2.2 GRAVAÇÃO, PERMANÊNCIA DA MÚSICA E DA IMAGEM

Como estudo prévio à gravação da matriz, realizei um esboço em papel jornal, considerando os objetos de representação e a escala do trabalho final. Nas figuras 20 e 21, mostro o esboço de estudo e um modelo em escala reduzida com as proporções do instrumento que eu iria representar. Esse modelo foi feito para simular a posição que o contrabaixo se encontra na minha foto de referência (figuras 22 e 23). A imagem de referência é uma fotografia tirada por mim durante um recital de contrabaixo. Nela, o instrumento está inclinado devido a posição mais baixa da câmera em relação ao palco e por isso criei o modelo em escala reduzida – com as medidas proporcionais às reais – do instrumento para medir e calcular as proporções que ele apresenta na posição inclinada.



figuras 20 e 21 estudo feito em pastel oleoso sobre papel jornal e molde em papel e fita crepe



figuras 22 e 23 imagem referencial para a xilogravura e imagem referencial editada

Neste trabalho também observo a relação existente entre as técnicas da xilogravura e as da *luthieria*, por esse motivo a matriz escolhida para a gravação foi o compensado naval. O compensado é uma chapa de alta resistência formada por lâminas de madeira intercaladas e coladas com resina fenólica. A camada de madeira superficial do compensado, cuja textura do fio é evidente, faz com que ele seja apropriado para a representação da madeira do instrumento.

O contrabaixo usado de referência para a elaboração deste trabalho tem 192 cm de altura, 64 cm de largura (maior) e 52 cm de profundidade. Devido a estas dimensões, o compensado naval é a opção mais acessível para se trabalhar, tanto em termos de disponibilidade no mercado, quanto em termos financeiros. Esse material é vendido em diversas espessuras e a chapa costuma medir 250 x 160 cm; para este trabalho o compensado utilizado foi de 1 cm de espessura, e ele foi cortado com

o tamanho de 170 x 80 cm. Com a imagem de referência impressa no tamanho certo, a transferei com papel carbono para a matriz, buscando demarcar os contornos das formas e também marcar os desenhos dos veios da madeira do instrumento, para, na hora de gravar, investigar como reproduzi-los com o uso das goivas (figuras 24 e 25).



figuras 24 e 25 imagem referencial impressa e imagem transferida para a matriz

Cada tipo de madeira apresenta determinada resposta ao corte das goivas, por isso é importante testar previamente em uma parte da madeira o comportamento que ela terá com cada formato de lâmina. De modo geral, a madeira da qual são feitos os compensados pode ser caracterizada como branda, possuindo fibras menos resistentes ao corte, mas dificultando o corte contra os veios, uma vez que lascam com facilidade. Nas figuras 26 e 27 mostro as diferenças em usar a goiva em V e a goiva faca ao cortar contra os veios da mesma madeira.



figuras 26 e 27 corte contra os veios com a goiva em V e corte contra os veios com a goiva faca

Fiz questão de colocar essas imagens no trabalho para frisar a importância de conhecer, além da linguagem visual, as ferramentas e os materiais; uma gravura em relevo feita em madeira, MDF ou linóleo pode até seguir os mesmo passos e utilizar as mesmas ferramentas, mas cada material apresentará ao gravador necessidades únicas de corte, entintagem e impressão, as quais devem ser conhecidas e exploradas. Referente ao processo de gravação de suas matrizes de xilogravura, o artista Rafael Pagatini (2012, p. 112) comenta:

A maneira de utilizar o instrumento de corte, de rasgar a superfície para, ao mesmo tempo, retirar e preservar a matéria, se estabelece por meio de um aprendizado realizado através da experiência do entalhe. Aprende-se a gravar gravando, observando as potencialidades do instrumento a partir do contato com a matéria. Dependendo da nossa consciência sobre o material, a superfície dialoga com o gravador, se abre, se fecha, se deteriora, quebra ou afunda, quando não respeitamos a sua vontade de continuar em clausura, unida sobre o mesmo bloco, cedendo apenas quando a goiva atende ao seu desejo de separação.

Durante o processo de gravação, realizei diversas frotagens com giz oleoso a fim de verificar como a imagem estava ficando (figura 28). A imagem resultante desse procedimento não é muito nítida, mas serve para verificar, de forma geral, os cortes e os contrastes da matriz.



figura 28
frotagem durante a gravação

Apesar de o meu referencial ser a fotografia do instrumento, minha intenção quanto ao resultado gráfico da impressão não era suprimir as características da madeira ou da técnica. Pelo contrário, busquei evidenciar a textura proporcionada pelo material, mesclando os seus veios naturalmente aparentes com os veios artificialmente gravados da imagem representada. A característica única das fibras da madeira, que são evidenciadas nas impressões xilográficas, tornam cada matriz uma soma do trabalho do gravador e da própria natureza do material, além de conferirem ao instrumento musical (pelo menos àqueles que são feitos em madeira) a sua identidade. Uma mesma imagem pode ser gravada em duas peças semelhantes de madeira, mas suas impressões resultariam diferentes, da mesma forma que um *luthier* pode construir dois contrabaixos a partir do mesmo molde e medidas, mas ambos seriam únicos pela característica ímpar da madeira e da manualidade do processo de corte e gravação do artista.

Conforme frisado anteriormente, a intenção principal em utilizar a fotografia como referencial não era a de reproduzi-la mimeticamente, mas sim ressaltar características que julgo importantes – como os veios da madeira e a relação de contrastes entre as áreas de claro e escuro do instrumento. Para ambas características citadas, a edição prévia da fotografia, feita digitalmente, foi essencial para ressaltar essas áreas de contrastes, conseqüentemente evidenciando os veios da madeira. Procurei maneiras de criar manchas de preto chapado nas áreas da gravura correspondentes aos sombreados do instrumento na fotografia. Para isso, utilizei massa para madeira para fechar a textura das fibras do compensado nessas áreas. Esse recurso fez-se necessário para conferir profundidade à imagem impressa, uma vez que os veios do compensado aparentes nas áreas de preto aumentariam a sensação de planaridade da gravura. A figura 29 apresenta a matriz pronta antes da entintagem, na qual aparecem áreas esbranquiçadas, onde foi aplicada a massa para madeira.

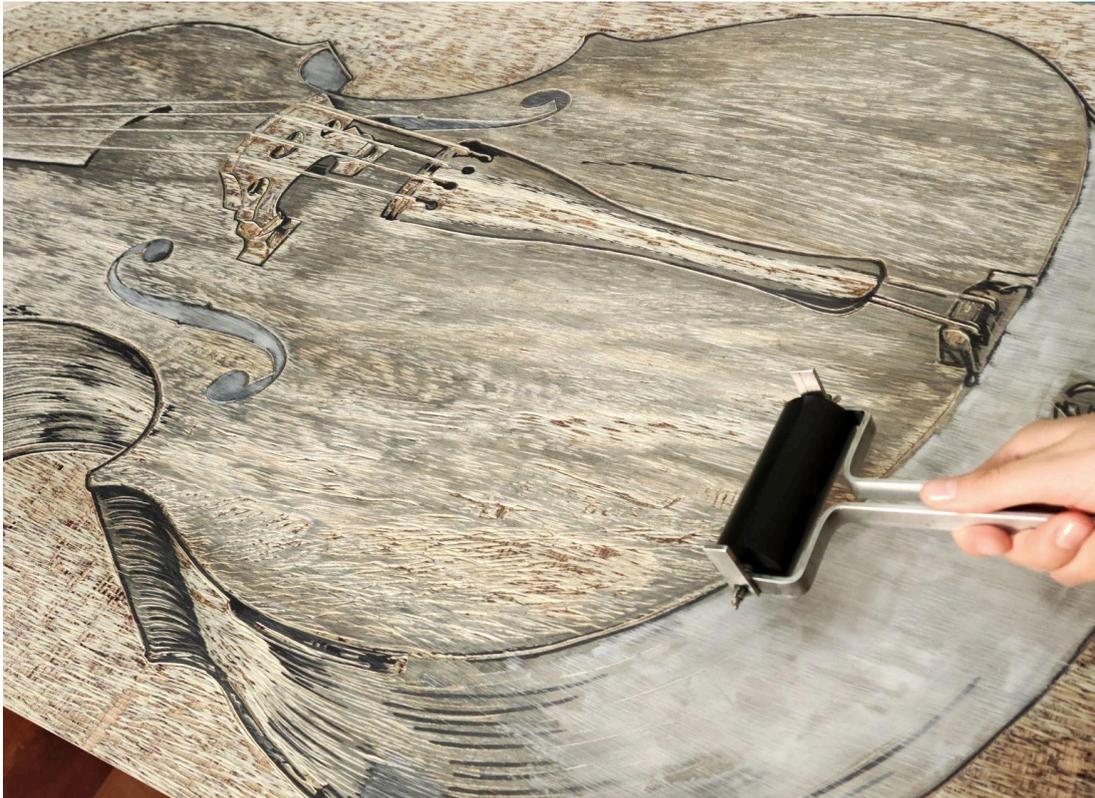


figura 29 matriz pronta antes da entintagem

Após a matriz estar pronta, foi feita a entintagem com tinta tipográfica e a impressão das imagens em papel arroz. É no processo de entintagem que começa a aparecer com mais clareza o resultado da gravação: a tinta revela a imagem gravada, que antes confundia o olhar. A figura 30 mostra a matriz em processo de entintagem.

O papel arroz utilizado para impressão, por ter gramatura de 10 g/m^2 , é bastante delicado de se manusear e apresenta uma certa transparência. Considerando o tamanho do papel de 175×97 cm, e a sua baixa gramatura, foram necessárias duas pessoas para realizar o processo de baixá-lo sobre a matriz e levantá-lo após a impressão. As figuras 31 e 32 mostram um detalhe da impressão final, assim como ela inteira. A materialidade do papel arroz, com seu aspecto delicado e tênue, me interessa como meio de atribuir leveza à imagem e, talvez, evocar a fragilidade do corpo humano, representada pelo esqueleto. Por outro lado, este material, apesar de sua fragilidade, de sua materialidade mínima, sustenta uma imagem de constituição pesada, densa em termos materiais, visuais e simbólicos (figura 33).



figura 30 matriz em processo de entintagem



figura 31 detalhe da primeira impressão



figura 32 impressão final

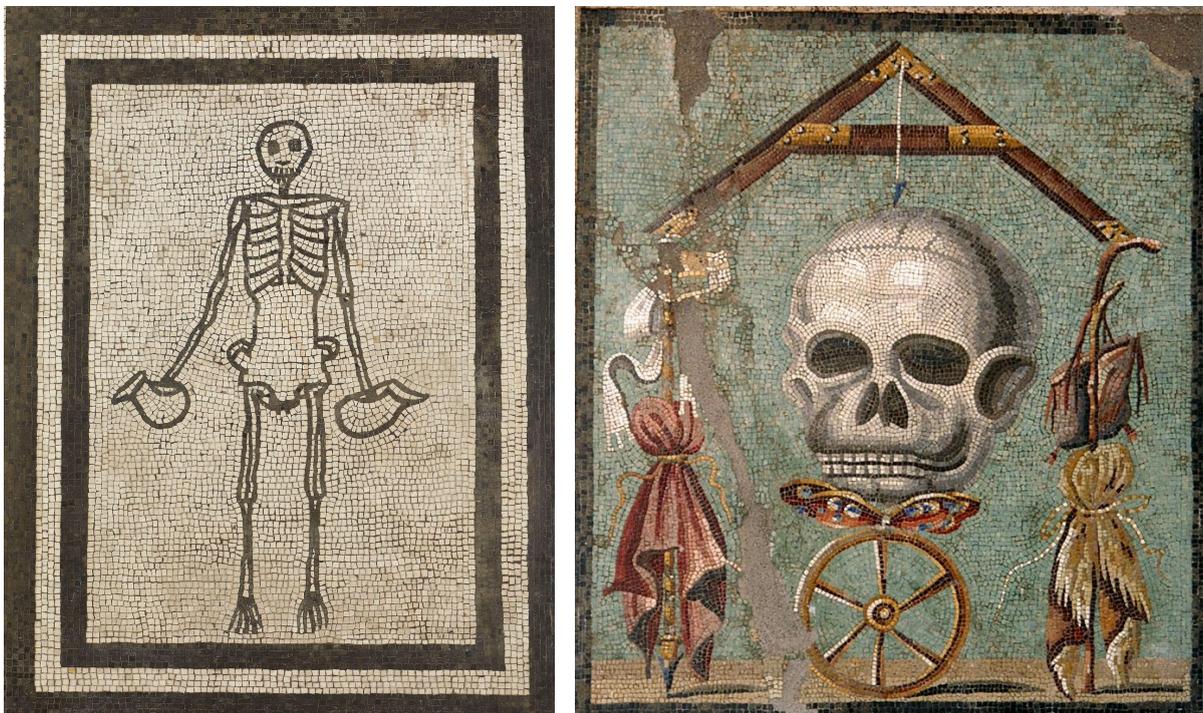


figura 33 desenho do esqueleto humano em processo

2.3 DESENHO, CARVÃO E *MEMENTO MORI*

Em contraste com a perenidade da madeira e da impressão com tinta gráfica, sobreponho o desenho a carvão e sua característica relativamente impermanente sobre o papel. O desenho do esqueleto humano tocando o contrabaixo remete à impermanência do corpo perante o objeto de madeira, evocando a tradição dos *mementos mori* e das danças macabras, uma vez que essas são formas de lembrar o homem de sua mortalidade e da fugacidade da vida. O conceito de *memento mori* remonta aos filósofos estoicos, os quais consideravam lembrar a morte como inevitável e garantida. O estoicismo teve início na Grécia Antiga, cerca de 300 A.C., e sua doutrina estava relacionada com um entendimento “de que morrer é uma consequência natural de viver, e, por isso, o Homem deve viver de forma calma e racional” (Gonçalves, 2021, p. 13).

Nas imagens 34 e 35, podemos ver mosaicos encontrados em Pompeia que datam entre 40 D.C. e 60 D.C.. Esses mosaicos eram amplamente encontrados nas salas de jantar das casas no Império Romano, o que mostra que as representações de *memento mori* se estenderam também durante esse período (van Heekeren, 2016).



figuras 34 e 35 mosaicos encontrados em Pompeia, 40 - 60 D.C.
acervo do Museo archeologico Nazionale di Napoli

Apesar disso, foi durante os séculos medievais que esse assunto tornou-se particularmente sensível para o cristianismo. Nesta época, em que a vida era mais breve, e quando ocorriam diversas epidemias por falta de higiene e saneamento, as imagens em locais sacros eram destinadas a lembrar a população da inevitabilidade da morte e “cultivar o terror das penas infernais” (Eco, 2007, p. 62).

Ao pensarmos em *memento mori*, somos remetidos a outras manifestações tradicionais na história da arte, como as *vanitas*, comuns nas naturezas-mortas entre os séculos XVI e XVIII. No contexto da Holanda pré-capitalista, o acúmulo de riquezas da burguesia levou a igreja a difundir a ideia dos bens materiais como vaidades perante a morte (Ribeiro, 2018). As figuras 36 e 37 mostram, respectivamente, uma pintura *still life*, do artista Pieter Claesz (Berchem, 1597 - 1661), que contém a temática das *vanitas*, e uma xilogravura de Michael Wolgemut (Nuremberga, 1434 - 1519), representando a dança macabra, que remete ao conceito de *memento mori*.



figura 36 Pieter Claesz (Berchem, 1597 - 1661)
Vanitas Still Life with the Spinario, 1628
Óleo sobre painel de madeira
70,5 x 80,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



figura 37 Michael Wolgemut (Nuremberga, 1434 - 1519)
Dança da Morte, c.1493
Xilogravura

Eco (2007) comenta sobre outra forma de celebração da morte, a Dança Macabra. Neste ritual – que possivelmente surge em razão dos terrores difundidos pela peste negra do século XIV –, mais do que aumentar o terror da espera, as imagens serviam para amenizar o medo e criar uma intimidade com o momento final. No decorrer dos séculos, a representação das danças macabras segue acontecendo em linguagens distintas. No Renascimento tornam-se comuns livros de pequeno formato com gravuras da Dança Macabra – *der Totentanz*, em alemão –, sendo o de Hans Holbein (Augsburgo, 1497 - 1543) o mais conhecido. Nas figuras 38, 39 e 40 são mostradas três das 40 gravuras da série, as quais retratam cenas cotidianas ou bíblicas com a presença da morte sempre à espreita.



figuras 38, 39 e 40 Hans Holbein (Augsburgo, 1497 - 1543)
Der Pfarrherr, Der Münch, Der Artzet, 1530
 Xilogravura
 7,0 x 4,7 cm aprox. (cada)

Além das manifestações visuais das danças macabras, elas também entram em obras literárias, na música (*Totentanz*, 1849, de Liszt e *Danse Macabre*, 1874, de Camille Saint-Saëns), no teatro e cinema (*O Sétimo Selo*, 1957, de Ingmar Bergman) e até em animação (*Silly Symphony: the skeleton dance*, 1929, da Walt Disney Cartoons). Percebe-se que, ao passar dos séculos, as representações de esqueletos e caveiras perdem, de certa forma, o caráter de terror, uma vez que a morte passa a se tornar mais distante e escondida na nossa realidade. A presença constante e massificada da representação da morte como esqueleto, sobretudo através da imagem impressa, contribui para a banalização do sentido moral atribuído originalmente. Sendo assim, essas representações e alegorias passam a ter um caráter quase lúdico, por vezes, e aparecem de forma bastante caricata na cultura popular. Todavia, as caveiras e esqueletos seguem evocando a tradição das primeiras utilizações como *memento mori* e memorando esse significado.

Em *Corpo Madeira*, a presença do esqueleto humano não se deu a partir de uma antecipação da relação que ele faz com essas tradições, pelo contrário, foi durante a realização prática e teórica da pesquisa, que essas relações foram surgindo. Essas relações acabam se materializando a partir de um vaivém constante entre as referências externas e a minha própria produção, um vaivém, que “dirige as posições do registro plástico e do registro textual respectivamente” (Lancri, 2002, p. 20). Percebi que as questões conceituais da minha pesquisa

foram se tornando evidentes de forma gradativa – como a associação do esqueleto desenhado a carvão à ideia de fugacidade, e a da música e da madeira à ideia de permanência –, e que nenhuma dessas questões eram claras antes do trabalho estar em construção. Essa particularidade da pesquisa em artes visuais é comentada por Lancri (2002, p. 18), quando diz que:

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.

Com as impressões xilográficas prontas, comecei a trabalhar na segunda etapa da série *Corpo Madeira*, desenhando com carvão sobre o papel já impresso. A utilização do carvão para o desenho do esqueleto humano foi um desafio que me propus, já que a minha experiência prévia com este material não gerou bons resultados, assim como o desenho em maior escala. Até a realização deste trabalho, meus desenhos sempre apresentaram escala reduzida, a qual permite um traço mais controlado, refletindo assim no resultado final do desenho.

Sendo assim, o suporte, escala e material de desenho foram uma nova experiência a ser desenvolvida. O papel arroz é um suporte tradicional para a xilogravura, recebendo muito bem a impressão xilográfica, contudo é muito delicado ao risco e aos processos do desenhar. Essa característica limita as possibilidades de pressão do carvão ao riscar e também do apagamento com a borracha. Durante o processo do desenho, me deparei com algumas descobertas e ponderamentos; de princípio, eu acreditava que o papel arroz não aceitaria a utilização da borracha, o que se provou verdadeiro apenas em parte. Utilizei a borracha amplamente durante os desenhos sem demais problemas, inclusive sendo uma ferramenta importante para clarear áreas e criar contrastes. O que se provou problemático foi a utilização recorrente da borracha e carvão em uma mesma região, fazendo com que o papel ficasse bastante fino a ponto de não poder ser mais trabalhado naquela área.

Ao perceber essas interferências existentes entre desenho e suporte, minha primeira reação foi de receio para não estragar, mas paulatinamente comecei a refletir sobre uma questão que já havia surgido na escolha de materiais. A fragilidade do papel arroz fazendo referência à fragilidade do corpo humano foi se materializando enquanto eu trabalhava sobre o suporte, e o que começou

sendo indesejado – o dano ao papel –, passou a carregar um valor para a minha proposta, o qual eu não esperava, mas que foi incorporado como elemento sensorial e simbólico ao trabalho.

Sobre a escolha de adicionar o desenho a carvão sobre a impressão xilográfica, percebo que o carvão atuou como um agente poluidor no trabalho, em contraste com a impressão que resulta de um processo extremamente controlado e “limpo”. O carvão causa manchas não intencionais, algumas sujeiras, conflitando com a pureza da folha branca que emoldura a impressão do contrabaixo. Apesar do desenho variar entre as três impressões, sei que as variações são monótonas em relação ao resto do trabalho. Mesmo as variações não tendo protagonismo, elas estão presentes e são inevitáveis, assim como o movimento do corpo ao tocar o instrumento, sugerindo o passar do tempo implícito ao tocar uma música.

2.4 EFEMERIDADE E PERMANÊNCIA

A relação que o trabalho *Corpo Madeira* faz com a tradição dos *memento mori* complementa os questionamentos que me propus discutir nesta pesquisa na medida em que proponho a reflexão sobre a permanência da música em oposição à efemeridade do corpo humano. Para essa investigação, a representação do esqueleto humano me remete à finitude da vida, assim como nos trabalhos de Claudio Mubarac (Rio Claro, 1959). Mubarac tem uma produção gráfica extensa, que acaba sendo referência ao falarmos de gravura no Brasil. O trabalho do artista apresenta alguns aspectos relacionados à gravura e ao desenho que acabam dialogando com a minha pesquisa, como a repetição de imagens e o trânsito e sobreposição de linguagens gráficas. Além disso, em suas obras é recorrente o aparecimento de imagens do esqueleto humano; essas imagens aparecem em gravura em metal, na apropriação de raios-x, monotípias, entre outras linguagens da gravura (Chiarelli, 2006). A exemplo da obra de Mubarac, na figura 41, podemos ver uma das gravuras do artista, a qual faz parte da suíte *Sobre a Dança da Morte (Nº1)* (1989).

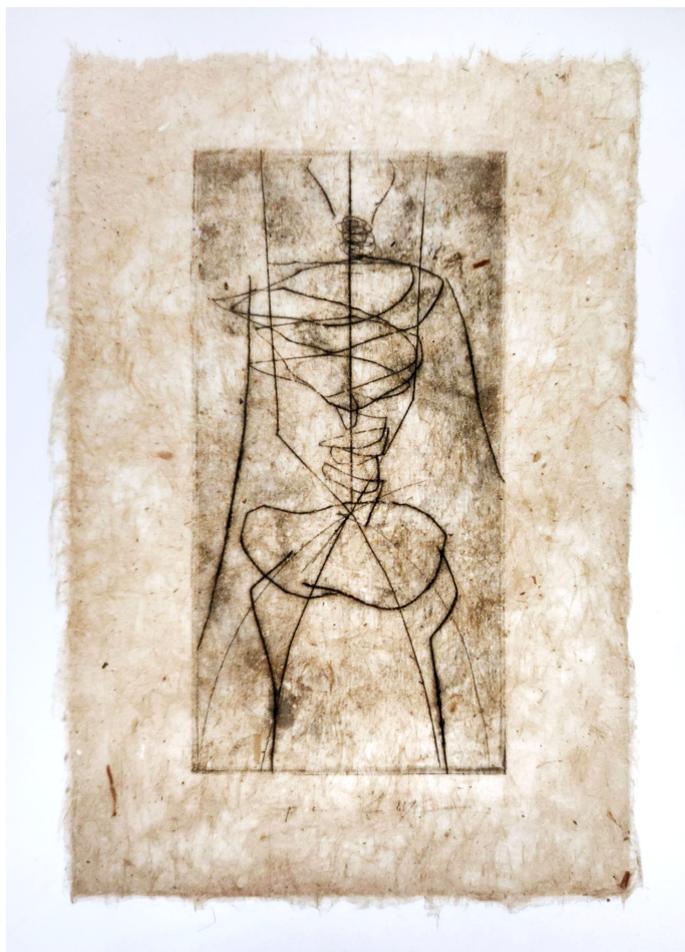


figura 41

Claudio Mubarac (Rio Claro, 1959)
da suíte *Dança da Morte (Nº 1)*, 1989
Ponta-seca e buril sobre papel
20 x 10 cm (mancha impressa)
27 x 18 cm (suporte)
Coleção do artista

As gravuras de Mubarak giram em torno de um universo de referências que dialogam com a tradição da gravura, mas que trazem imagens do corpo humano – esqueleto, crânio – fazendo alusão à fragilidade da vida e da existência humana, que é condicionada à matéria perecível. Esses aspectos se acentuam em suas obras a partir de um acidente automobilístico que Mubarak sofreu em 1989 (Chiarelli, 2006). Em relação ao meu trabalho, a representação do esqueleto humano não parte de um momento culminante, como um acidente, mas sim de um sentimento que se desenvolve com o passar do tempo e a proximidade que tive, desde a infância, de conviver em uma casa quase vizinha dos cemitérios de Porto Alegre, da qual pode-se enxergar parte de um dos prédios de sepulturas. Essa proximidade constante com um lugar que acolhe a morte me gerava muito desconforto, mas com o tempo acabou por desmistificar o símbolo e atenuar o peso da superstição por trás da caveira/esqueleto. Esse mesmo processo parece acontecer com a difusão da caveira na cultura popular contemporânea, que a torna um elemento decorativo, pop, por vezes cômico e caricato. No meu trabalho, vejo o esqueleto de forma mais amena, sem a pretensão de soar dramático ou austero, mas, talvez, como metáfora, como personagem de uma narrativa alegórica e evocativa de todas essas tradições de representação da caveira como *memento mori*.

Conforme citado, busquei, nesta pesquisa, relacionar a fragilidade do corpo-esqueleto aos aspectos materiais com os quais ele é representado. O carvão, apesar de apresentar-se bastante denso em meu trabalho, é um material fugaz, que não se fixa no papel com facilidade. O desenho a carvão permite o apagamento e com o passar do tempo vai se esvaindo do papel se não for fixado; já o papel arroz, suporte utilizado, apresenta fragilidade ao toque e ao riscar. O corpo-esqueleto do músico – frágil e passageiro – faz contraponto com o instrumento musical, objeto de madeira, que com os cuidados adequados pode durar centenas de anos. O corpo-madeira do instrumento traz esse contraste tanto pela sua propriedade perecível frente a vida humana, quanto pela materialidade de sua representação neste trabalho. A madeira do instrumento gravada na madeira da matriz culmina na impressão do contrabaixo com tinta tipográfica, material indelével gravado no papel.

Assim como o *luthier*, que só vai ouvir o som do instrumento que construiu ao final de sua construção, o resultado do trabalho do gravador sobre a matriz só é revelado em sua totalidade após sua impressão no papel. Ambos trabalham com a madeira de forma minuciosa, com intuito de moldá-la e transformá-la em algo diferente e perecível, tanto pela característica resistente da madeira, mas também pelo que a madeira mutada produz: a música e a impressão gráfica.

Assim como no meu trabalho, as xilogravuras de Rafael Pagatini (Caxias do Sul, 1985) apresentam tamanhos maiores, com dimensões de 200 x 70 cm, no caso de *Neblina* (2011) (figura 42). As gravuras do artista buscam trazer uma reflexão sobre as mudanças na paisagem de sua cidade natal, onde a especulação imobiliária teve interferência na permanência das tradicionais casas da região ligadas à colonização italiana (Pagatini, 2012). Os aspectos processuais do trabalho de Pagatini dialogam com os meus, visto que o artista também parte da fotografia, ajustando-a digitalmente para servir como um guia para o entalhe. Pagatini cria uma imagem reticular para traduzir a imagem fotográfica para matriz. Quando impressa, a gravura simula a imagem fotográfica e confunde o olhar do espectador, mas não esconde resquícios do seu processo.



figura 42 Rafael Pagatini (Caxias do Sul, 1985)
Neblina, 2011 – edição de 6
da série *Brumas*
Xilogravura sobre papel ginryu shoji
70 x 200 cm

Em *Corpo Madeira* o contrabaixo também vem da imagem fotográfica, porém a edição digital da fotografia não tem o intuito de adicionar uma retícula, mas de aumentar os contrastes da imagem para que sejam explorados na matriz durante a gravação. No trabalho de Pagatini a textura da madeira se confunde com a retícula gravada, mas é salientada com os sentidos da gravação. Durante a gravação da matriz de *Corpo Madeira*, busquei representar o desenho da madeira do contrabaixo conforme eles se destacam na fotografia, o desenho dos veios da madeira gravados se confundem com a textura da madeira da matriz, criando uma relação de sobreposição da madeira como representação e como marca impressa.



figura 43 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
I, da série *Corpo Madeira*, 2024
Xilogravura sobre papel arroz - 91 x 170 cm

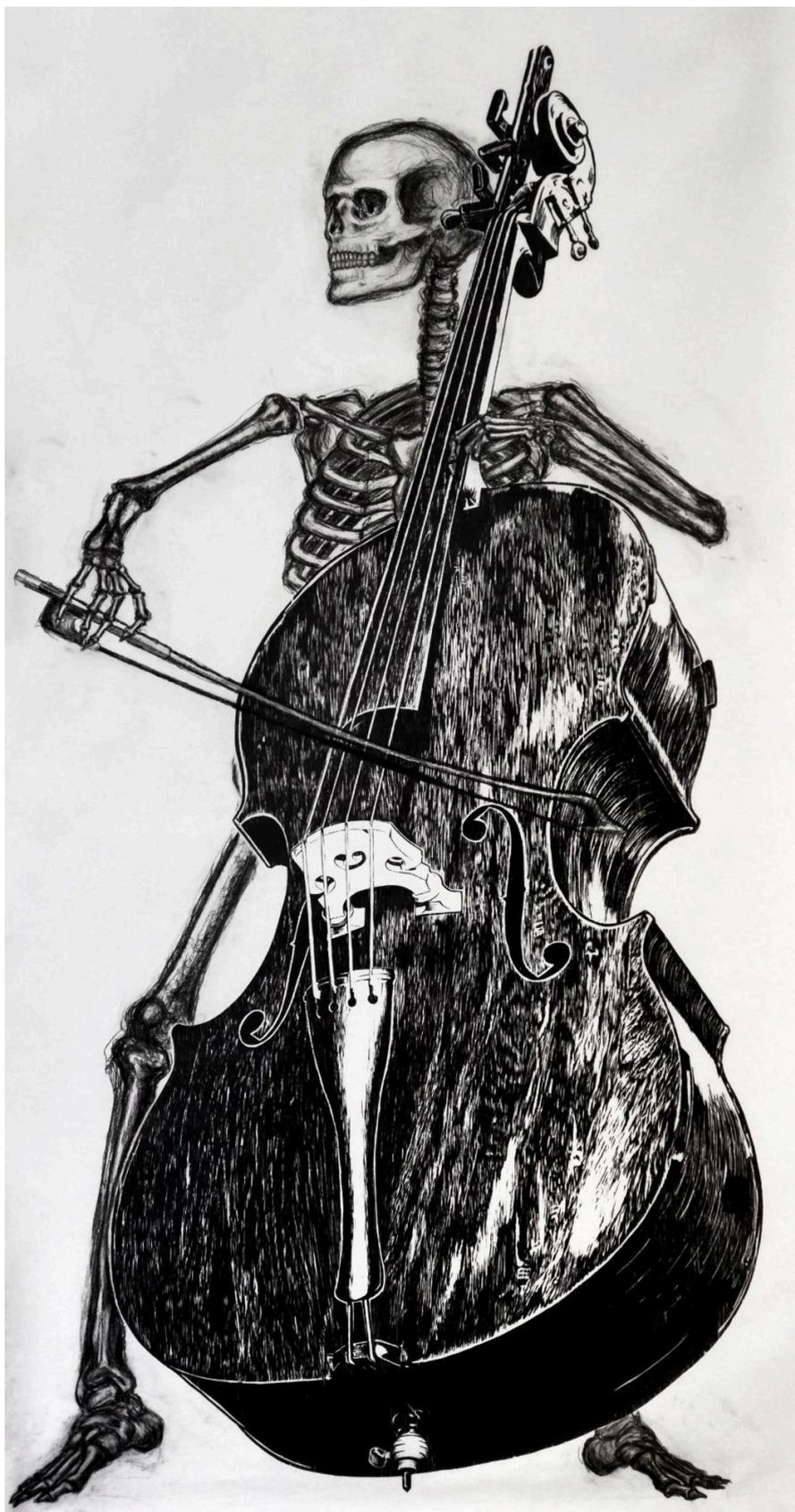


figura 44 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
II, da série *Corpo Madeira*, 2024
Xilogravura sobre papel arroz - 91 x 170 cm



figura 45 Carolina Baiocco (Porto Alegre, 1995)
III, da série *Corpo Madeira*, 2024
Xilogravura sobre papel arroz - 91 x 170 cm

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi da pergunta “*como representar visualmente algo que fruimos com outro sentido, que não a visão?*” que começou a minha investigação sobre a representação da música, antes mesmo de entrar no bacharelado em Artes Visuais. Neste Trabalho de Conclusão de Curso, investiguei a representação do instrumento musical e a sua relação com o músico, sobrepondo as linguagens da xilogravura e do desenho, considerando aspectos como a perenidade da música perante a transitoriedade da vida. Para entender o percurso que me trouxe até esta pesquisa, apresentei trabalhos da minha trajetória artística durante o curso de graduação em artes visuais, procurando identificar elementos temáticos, materiais e processuais recorrentes nesta trajetória e que culminam neste trabalho final.

Na sequência do texto, apresentei os processos utilizados para a realização da série de xilogravura-desenho *Corpo Madeira*, traçando um paralelo entre as atividades do *luthier* com as do gravador. Este paralelo considera, sobretudo, a materialidade e o processo compartilhados entre a *luthieria* e a xilogravura — o trabalho minucioso com a madeira para a criação de um objeto novo, criado para produzir e reproduzir, sejam sons, sejam imagens gráficas. Ao pensar sobre as relações de permanência da música e do instrumento musical, procurei justificar a utilização da xilogravura para essa finalidade, comparando o contraste que é estabelecido na justaposição da imagem impressa e do desenho a carvão. O esqueleto desenhado a carvão, no decorrer da pesquisa e reflexão, passou a gerar associações que não foram previstas inicialmente, mas que se tornaram evidentes durante sua execução e conforme ele foi se materializando. Essas relações não puderam ser ignoradas, uma vez que estabelecem um diálogo com a história da arte, com a tradição dos *memento mori* e das danças macabras e, mais do que isso, me permitiram um entendimento mais claro do que o trabalho se tornou e das relações que ele estabelece com o imaginário simbólico em torno das representações da caveira.

Ainda buscando contextualizar a série *Corpo Madeira*, tracei um paralelo com trabalhos de artistas com os quais identifiquei semelhanças temáticas, materiais ou processuais, como Rafael Pagatini, Claudio Mubarak e Marcelo Moscheta. Sei que as interpretações de um trabalho são tantas quanto o número de pessoas que o verão, e a qualidade da leitura de cada um vai ser variável conforme cada individualidade, mas nesta pesquisa pretendi traçar as motivações e interesses da

minha produção. Durante a pesquisa teórica, o trabalho prático também se modifica e se constroi ao ser confrontado com todas as relações que são evidenciadas pela reflexão. Algumas possibilidades de construção e exposição do trabalho que surgiram durante minha trajetória e que se manifestaram como ideias durante esta reflexão ficaram suspensas, como possibilidades de desenvolvimento futuro. Por exemplo, em diálogo com a série *Corpo Madeira*, também desejo seguir com as investigações apresentadas na série *Contrastes Musicais - dissolvidos*, explorando as relações da música de orquestra com a cidade e com o espaço urbano e popular, por meio da sua materialização em lambes que serão instalados na rua.

A série *Corpo Madeira*, por sua vez, me instiga a aprofundar as experimentações gráficas da sobreposição das linguagens de gravura e desenho, e a expandir as relações já apresentadas. Sendo elas referentes a perenidade da música e do instrumento musical em contraste com a efemeridade da vida humana, mas também da representação do instrumento musical em outros contextos. Essas experiências iniciais me propuseram a necessidade e o desejo de continuar a pesquisa da série *Corpo Madeira*, explorando a escala 1:1 e as relações que ela estabelece com o espaço expositivo e com o espectador. Representar o instrumento e o esqueleto nessa escala permite ao observador, por um lado, uma relação de proximidade — pela identificação, por evocar o corpo, a nossa relação com a figura humana (esqueleto) e com o contrabaixo e, por outro lado, uma possibilidade de distanciamento para observação, como espectadores de uma narrativa ou ouvintes de uma orquestra.

REFERÊNCIAS

- ADAMI, Felipe K. **Histórico do desenvolvimento orquestral**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em:
<<https://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/orquestra-virtual/historico.php>> Acesso em: 14 ago. 2024.
- BRUN, Paul. **A New History of the Double Bass**. 1 ed. Villeneuve d'Ascq: Paul Brun Productions, 2000. 336 p.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte de Tempos Sombrios. In: OBJETOS FRÁGEIS: a gráfica de Claudio Mubarak, 2006, São Paulo. **Catálogo**. São Paulo: Stilgraf, 2006.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007. 456 p.
- GONÇALVES, Débora Susana Mendes. **A morte e as suas Sucessivas Representações: Argumento e Realização da curta-metragem "A Felicidade e Coisas Mórbidas"**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) – Especialização em Produção e Realização Audiovisual, Escola Superior de Media Artes e Design, Politécnico do Porto. Vila do Conde, 2021. Disponível em:
<https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/18949/1/DM_DeboraGoncalves_2021.pdf> Acesso em: 15 ago. 2024.
- GRILLET, Laurent. **Les ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets**. 1 ed. Paris: C. Schmid, 1901. 430 p. Disponível em:
<<https://archive.org/details/lesantresduvi02gril/page/n5/mode/2up>> Acesso em: 15 ago. 2024.
- HENKEN, John. **Danse Macabre**. Los Angeles Philharmonic Association, 2024. Disponível em:
<<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/284/danse-macabre>> Acesso em: 12 ago. 2024.
- HOLBEIN, Hans. **Der Totentanz**. Ebook #23775. Project Gutenberg, 2007. Disponível em:
<<https://www.gutenberg.org/files/23775/23775-h/23775-h.htm>> Acesso em: 14 ago. 2024.
- LANCRI, Jean. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.). p. 17-33. Disponível em:
<<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206759/000321973.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 16 ago. 2024.
- MARTYN J. BAILEY LUTHIER. **The making of Martyn Bailey double bass**. Sible Hedingham, [200-?]. Disponível em:
<<https://www.mjbl.co.uk/the-making-of-a-martyn-bailey-double-bass.html>> Acesso em: 15 ago. 2024.
- MOSCHETA, Marcelo. **Le cabinet du bois brésilien**. Marcelo Moscheta, 2024. Disponível em:
<<https://marcelomoscheta.com/Le-Cabinet-Du-Bois-Bresilien>> Acesso em: 26 jan. 2024.

PAGATINI, Rafael. **Marcas e transposições da memória: reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/62087/000868646.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 18 ago. 2024.

RIBEIRO, Thiago Fernandes. **Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como *vanitas*.** 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.994285>> Acesso em: 12 fev. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **The Four Horsemen, from "The Apocalypse".** Nova York, [20-?]. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336215>> Acesso em: 15 ago. 2024

VAN HEEKEREN, Vivian. A Method and an Object: An Art Historical Approach Applied to the 'Memento-Mori' Mosaic from Pompeii, Italy. **International Journal of Student Research in Archaeology (IJSRA)**, Oxford, v. 1, n. 1, p. 115 - 123, mar. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/23572381/A_Method_and_an_Object_An_Art_Historical_Approach_Applied_to_the_Memento_Mori_Mosaic_from_Pompeii_Italy> Acesso em 16 ago. 2024.

WITECK, Ana Paula Gomes. **A *vanitas* em obras de arte contemporâneas: um estudo iconográfico.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5212/WITECK%2C%20ANA%20PAULA%20GOMES.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 12 fev. 2024.

APÊNDICE A - Registros da montagem de *Corpo Madeira*

A seguir são apresentadas imagens do trabalho *Corpo Madeira* montado no espaço expositivo da Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. A montagem foi feita para a apresentação à banca final no dia 23 de agosto de 2024.







