GRAVOBRADURAS

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

***GRAVOBRADURAS*:**
PROCESSOS DE IMPRESSÃO E OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA

Eduardo Araújo de Ávila

Goiânia – GO
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

P958e

Ávila, Eduardo Araújo de.
Gravobraduras [manuscrito] : processos de impressão e objetos de estrutura dobrada / Eduardo Araújo de Ávila. - 2014.
200 f. : il., figs.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2014.
Bibliografia.
Inclui lista de imagens e quadros.
Anexos.

1. Gravura – Processos de impressão. 2. Dobradura – Origami. 3. Japão – Cultura do invólucro. I. Título.

CDU: 76

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

***GRAVOBRADURAS*:**
PROCESSOS DE IMPRESSÃO E OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA

Eduardo Araújo de Ávila

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós--Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtentenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof Dr. José César Teatini de Souza Clímaco.

Área de concentração: Arte, Cultura e Visualidades
Linha de pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação

Goiânia – GO
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: [**X**] Dissertação [ ] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Autor (a):	Eduardo Araújo de Ávila				
E-mail:	eduavil@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [**X**] Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor:					
Agência de fomento:	CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior				
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	Gravobraduras: processos de impressão e objetos de estrutura dobrada				
Palavras-chave:	dobradura; gravura; padrão visual; cultura do invólucro; furoshiki.				
Título em outra língua:	Gravobraduras: printmaking processes and folding objects				
Palavras-chave em outra língua:	folding; printmaking; pattern; wrapping culture; furoshiki.				
Área de concentração:	arte, cultura e visualidades				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	28/03/2014				
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual				
Orientador (a):	Dr. José César Teatini de Souza Clímaco				
E-mail:	zecesargravura@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento
[**X**] Sim [ ] Não[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: _____ /_____ /_____

_____
Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

***GRAVOBRADURAS*:**
PROCESSOS DE IMPRESSÃO E OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA

Eduardo Araújo de Ávila

Dissertação defendida e aprovada em Goiânia, em 27 de março de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco (FAV/UFG)
Orientador e Presidente da Banca

Prof(a). Dr(a). Leda Maria de Barros Guimarães (FAV/UFG)
Membro

Prof(a). Dr(a). Cecília Noriko Ito Saito (UNISO)
Membro

Prof(a). Dr(a). Alice Fátima Martins (FAV/UFG)
Suplente

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe (UNESP)
Suplente

Aos meus avós, tios, primos, pais e irmãos nipo-brasileiros

[AGRADECIMENTOS]

Aos professores Zè César, Leda Guimarães, Cecilia Saito, Alice Fátima Martins, Maria Elizia Borges pela oportunidade de “errar” para aprender a pensar, sentir e produzir...

À Keila Alves por tudo (e um pouco mais)...

Aos amigos Célia Gondo, Noeli Batista, Luciene Lacerda, Helder Amorim, Reijane Cunha, Lavínnia Seabra, Lisa Valéria, Lariani Djunko, Roberta Akemi Yamada, Elisa Trivelli, Leandro Silva por suas estimadas contribuições...

Aos amigos e colegas de mestrado Veronica Noriega, Alana Borges, Audnã Abreu por suas ajudas que vieram no momento certo...

Muito obrigado!

Aos amigos incentivadores Fabiana Coelho, Gabriel Lyra, Jordana Falcão, Pablo Sérvio, Marissol Martins, Vanessa Pavan, Rogéria Eler, Adriana Mendonça pelas conversas estimulantes que me fizeram (re)pensar certas coisas...

Aos funcionários da Biblioteca da Fundação Japão em São Paulo e à CAPES pelo apoio...

Às famílias Sugita, Tamashiro, Gondo, Tsujii, Tamanaha, Nakano, Okido pelas histórias e práticas compartilhadas...

A minha família pela torcida velada...

[RESUMO]

Este trabalho apresenta os (des)dobramentos de uma pesquisa de mestrado em Arte e Cultura Visual, que consiste nas experimentações em gravura e nos estudos sobre o uso de dobraduras como matrizes, cujo conceito poético é definido como "gravobraduras". O estudo tem como referencial a *cultura do invólucro* (*tsutsumu bunka*), e que envolve não apenas os estudos sobre origami, mas também sobre outras práticas, como o *furoshiki*, que abrangem técnicas de produção de envoltórios e embrulhos. O referencial em questão alude à "prática japonesa de presentear" e a produção artística deste trabalho às "errâncias dos imigrantes japoneses pelo Brasil". Assim sendo, o objetivo primordial dessa pesquisa é analisar quais são os trajetos, ora errantes ora constantes, que a imagem gerada pela "matriz dobrada" percorre até tornar-se um padrão visual. Também avaliar o desenvolvimento da produção artística em três métodos de impressão: por alto relevo (matriz dobrada), por permeação (serigrafia) e por meio digital (sublimação). A pesquisa também envolve reflexões sobre a criação artística como *redes de criação* que, segundo Cecília Salles, destaca como importantes as ações concomitantes e o estabelecimento de nexos entre assuntos relevantes à pesquisa para a geração de metodologia e poética próprias.

Palavras-chave: dobradura; gravura; padrão visual; cultura do invólucro; *furoshiki*.

[ABSTRACT]

This work presents the outcomes of a research master's degree in Art and Visual Culture, which consists of experiments in printmaking and in studies on the use of foldings as matrices, whose poetic concept is defined as "gravobraduras". The study has as reference the *wrapping culture* (*tsutsumu bunka*), which involves not only the study of origami, but also about other practices, such as *furoshiki*, that include the production of involucres and wrappings. The reference in question alludes to "practice of Japanese gift" and the artistic production of this work to the "wanderings of Japanese immigrants in Brazil". Therefore, the primary objective of this research is to analyze what are the paths, sometimes errant sometimes constant, in which the image generated by the "matrix folding" travels up to become a visual pattern, but also evaluate the development of the artistic production in three methods of printing: by high relief (matrix folding), by permeation (silkscreen) and by digital means. The research also involves reflections on artistic creation as *creating networks*, according to Cecilia Salles, who emphasizes that are important the concomitant actions and the establishment of links between relevant subjects to the research to generate its own methodology and poetic.

Keywords: folding; printmaking; visual pattern; wrapping culture; *furoshiki*.

[SUMÁRIO]

EXÓRDIO — 15
CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS — 21
[DES]DOBRAMENTOS TEÓRICO / METODOLÓGICOS — 30
dobra do vale: antes da margem — 42
dobra da montanha: da margem ao meio — 52
notas sobre o diário mensageiro — 69
[DES]DOBRAMENTOS TÉCNICO / TECNOLÓGICOS — 73
matrizes dobradas: o processo em relevos — 83
redobras serigrafadas: o processo permeográfico — 96
sublimações desdobradas: o processo digital — 103
notas sobre o diário-invólucro — 110
[DES]DOBRAMENTOS POÉTICOS — 115
criação em dobras e cultura do invólucro — 121
influxos nipônicos e concretos — 137
estágios de dobras errantes — 144
notas sobre o diário interligante — 148
OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA — 152
CONSIDERAÇÕES DERRADEIRAS — 176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS — 182
ANEXO — 190

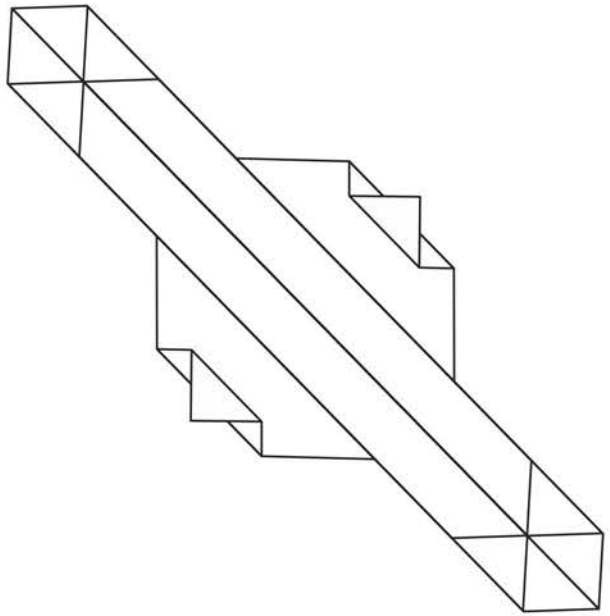
[LISTA DE IMAGENS]

Imagem 01	Insígnias familiares japonesas	p.32
Imagem 02	Padrões têxteis tradicionais	p.32
Imagem 03	Produção no antigo ateliê de gravura	p.47
Imagem 04	Produção no antigo ateliê de gravura (detalhe)	p.48
Imagem 05	Página inicial notas em carácter (gmail)	p.71
Imagem 06	Página secundária notas em carácter (google +)	p.72
Imagem 07	Ateliê de gravura da FAV–UFG	p.82
Imagem 08	*Baren* com revestimento de folha de bambu	p.87
Imagem 09	Matriz de colagravura 1	p.89
Imagem 10	Matriz de colagravura 2	p.90
Imagens 11 e 12	Processo de entintagem de uma matriz dobrada	p.92
Imagens 13 a 16	Processo de impressão por prensa (detalhes)	p.93
Imagem 17	Instrumentos para o processo de dobradura	p.95
Imagem 18	Processo de gravação em tela serigráfica por matriz dobrada	p.101
Imagens 19 a 21	Processo de gravação em tela serigráfica com impressão em papel vegetal	p.102
Imagem 22	Regina Silveira. Série *Eclipses*, 2005. Dimensões variadas	p.104
Imagem 23	Regina Silveira. *Tropel Reverso*, 2010. Impressão em *plotter* de recorte	p.105
Imagem 24	Plotadora	p.108
Imagem 25	Prensa térmica para impressão por sublimação	p.108
Imagens 26 a 28	*notas e [es]quinas*	p.113
Imagens 29 a 31	*notas e [es]quinas*	p.114
Imagem 32	Thiago Gualberto Morais. *Iemanjá e carpa ao amanhecer*, 2009. Serigrafia sobre tecido (*furoshiki*). 74 x 74 cm	p.127

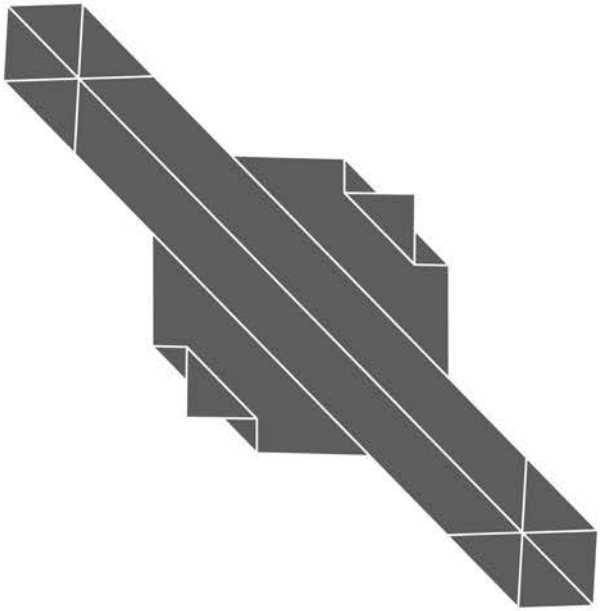
Imagem 33	Evolução do ideograma *tsutsumu* a partir da representa-ção de uma mulher grávida	p.130
Imagem 34	Imperatriz Kôjun usando um quimono *jûnihitoe* em sua coroação, 1928. Fonte: Imperial Household Agency	p.133
Imagens 35 e 36	Takayuki Hori. *Oritsunagumono*, 2010.	p.138
Imagem 37	Modelo da coleção *132 5 Issey Miyake*, 2010.	p.140
Imagem 38	Página do *notas de acrônicas*	p.151
Imagem 39	Matriz dobrada I	p.156
Imagem 40	Impresso da matriz dobrada I	p.157
Imagem 41	Padrão digital da matriz dobrada I	p.158
Imagem 42	Pano-invólucro I	p.159
Imagem 43	Matriz dobrada II	p.160
Imagem 44	Impresso da matriz dobrada II	p.161
Imagem 45	Padrão digital da matriz dobrada II	p.162
Imagem 46	Pano-invólucro II	p.163
Imagem 47	Matriz dobrada III	p.164
Imagem 48	Impresso da matriz dobrada III	p.165
Imagem 49	Padrão digital da matriz dobrada III	p.166
Imagem 50	Pano-invólucro III	p.167
Imagem 51	Matriz dobrada VI	p.168
Imagem 52	Impresso da matriz dobrada VI	p.169
Imagem 53	Padrão digital da matriz dobrada VI	p.170
Imagem 54	Pano-invólucro VI	p.171
Imagem 55	Matriz dobrada V	p.172
Imagem 56	Impresso da matriz dobrada V	p.173
Imagem 57	Padrão digital da matriz dobrada V	p.174
Imagem 58	Pano-invólucro V	p.175

[LISTA DE QUADROS]

Quadro 01	Sequência de ações centrípetas	p.41
Quadro 02	Mapa conceitual	p.55
Quadro 03	Estágios de desenvolvimento de projeto do *design thinking*.	p.65
Quadro 04	Formatos de *furoshiki* em centímetro e em *haba*	p.129



EXÓRDIO



EXÓRDIO

O projeto de pesquisa que originou este trabalho é a estimada consequência de algumas amizades. Baseadas em empatia, receptividade e curiosidade, essas amizades têm sido determinantes para as escolhas que fiz nos últimos anos, nos âmbitos acadêmico, profissional e pessoal. Amizades que proporcionaram aprendizados tão valiosos merecem ser lembradas. Por outro lado, para elucidar a escolha do tema, algumas lembranças serão partilhadas neste exórdio, antes das considerações introdutórias desta dissertação.

As primeiras lembranças que partilho são de minha mãe e meus avós maternos narrando situações vividas com os vizinhos japoneses que viveram no bairro Jardim América, em Goiânia, próximo ao Córrego Cascavel na década de 1960. Relatos sobre o ajustamento dos japoneses em terras brasileiras, os contrastes culturais e a dificuldade em aprender a língua portuguesa. Meus avós tentaram auxiliar sua adaptação na região e, em contrapartida, aprenderam técnicas de cultivo de hortaliças, além da culinária e aspectos sobre a religião e a filosofia de vida desses imigrantes.

Contudo, meu primeiro contato com a comunidade nipo-brasileira ocorreu quando frequentara as aulas de língua japonesa, ofertadas pela Escola Modelo de Língua Japonesa de

Goiás, a partir de 2003. A Escola foi inaugurada em 1998, com o apoio financeiro da Agência de Cooperação Internacional do Japão[1], iniciando suas atividades um ano depois. A escola, que é associada ao Centro Brasileiro de Língua Japonesa e à Associação de Estudos em Língua Japonesa de Brasília, participa de eventos relacionados ao idioma, como os concursos regionais e nacionais de oratória em língua japonesa, e promove mostras culturais, com o apoio dos alunos, pais e professores. A escola está vinculada à Associação Nipo Brasileira de Goiás que é a instituição que congrega algumas das famílias de ascendência japonesa na cidade de Goiânia. Essa associação, fundada em julho de 1956, foi o espaço onde pude construir laços de amizade com pessoas que, futuramente, influenciariam meu trabalho e meus estudos.

No livro *Os Japoneses* (2011), Célia Sakurai relata que as associações japonesas no Brasil foram os centros de referência para as famílias japonesas, e continuam a ser atualmente. Sakurai também explica que as associações (conhecidas entre seus membros pela expressão japonesa *kaikan*, que significa "sede, salão, clube"), eram os espaços de socialização e de confraternização, onde as famílias se encontravam depois do trabalho ou das atividades domésticas. As associações eram organizadas segundo modelo hierárquico japonês, no qual a direção era atribuída aos membros mais idosos e mais experientes da colônia. As mulheres tinham papel fundamental nas associações, que, entre outras atividades, coordenavam a organização das festas e dos eventos sociais. As moças, assim como os rapazes, reuniam-se nos *seinenkai*

1. A JICA (Japan International Cooperation Agency) é a agência governamental que coordena assistência oficial ao desenvolvimento social em nome do governo do Japão. Fonte: Site da Japan International Cooperation Agency, disponível em <http://www.jica.go.jp/>. Acesso em: 16 dec 2013.

"ou comissões juvenis" e as mulheres idosas, voluntárias que se dedicavam a preservar as tradições japonesas, nos *fujinkai* ou "comissões de senhoras".

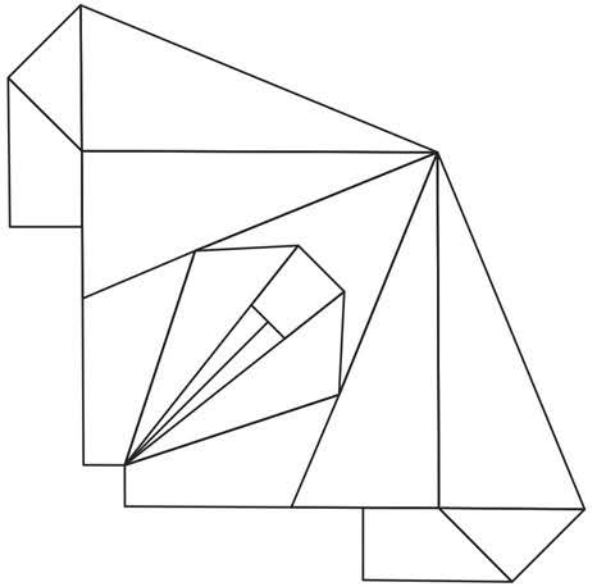
Nesses espaços organizavam-se eventos esportivos, sendo os campeonatos de beisebol e de atletismo os mais comuns. Também ocorriam apresentações musicais e teatrais de grupos amadores, além de concursos de oratória em língua japonesa, de canto e de dança, que envolviam toda a colônia. (SAKURAI, 2011, p. 255)

Isso se deve ao fato de a cooperação ser uma característica comumente atribuída aos japoneses, desde a infância até participação das associações de bairro nas cidades japonesas. Segundo Sakurai, "a mesma forma de pensar o grupo e o indivíduo pode ser encontrada nos países de destino dos que emigraram do Japão" (SAKURAI, 2011, p. 291). Com a finalidade de garantir a educação complementar, em língua e cultura japonesa, para as crianças e os jovens, espaço de socialização entre os membros das colônias, os *nihonjinkai* (literalmente "associações de japoneses") criam condições para que seus membros tenham respaldo para as atividades voluntárias e de formação cultural.

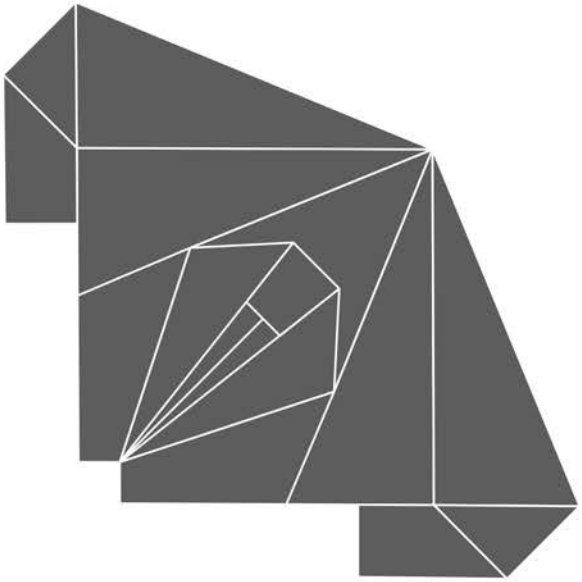
Os eventos promovidos na associação goiana refletem os aspectos mencionados na obra de Célia Sakurai, e reiteram as ações de outras associações nipo-brasileiras. Os eventos eram, e ainda são, oportunidades de fazer amigos, estabelecer parcerias, constituir matrimônios e fortalecer os laços familiares. Foi por intermédio desses eventos que fui convidado a partilhar de momentos importantes do cotidiano de famílias que, por escolha, tornaram-se extensões de minha família e, em troca, tornaram-me membro por consideração de suas casas e de suas vidas.

Consequentemente, pude aproximar-me de suas atividades cotidianas. Pude compreender aspectos de sua formação filosófica. Pude experimentar seus aromas e sabores, das mais delicadas texturas aos mais avinagrados temperos. Pude aprender sobre suas práticas artísticas, enredadas de significados e contextualizações, que foram poeticamente concebidas por seus ancestrais. Pude escutar suas nostálgicas histórias, seus segredos, parcialmente revelados, e suas aspirações. Finalmente, sem desconsiderar em momento algum minha formação familiar e do fato de ser brasileiro pude eleger, a partir dessa convivência, parte dos referenciais que me formaram culturalmente.

De maneira a restituir o aprendizado que essa convivência me proporcionou, eu faço um convite. Proponho aos leitores que confiram o resultado de uma pesquisa que possui, como assunto fundamental, as imagens produzidas por mim que foram inspiradas nos modos como os japoneses (e seus descendentes) relacionam-se entre si, com outras pessoas e com o mundo, por meio de dobras, camadas, arremates e envoltórios.



CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS



CONSIDERAÇÕES PRIMEIRAS

Gravobraduras é a expressão adotada para definir o conjunto de gravuras e estampas, impressas por matrizes elaboradas a partir de dobraduras, que perpassam três processos de impressão: o alto relevo, o serigráfico e o digital. Um segundo conjunto de objetos é proposto no decorrer de minha produção artística. Fazem parte desse conjunto, além das *matrizes dobradas* — "gérmenes" do processo —, uma série de *furoshiki* (panos-invólucro) que correspondem aos "objetos de estrutura dobrada".

A respeito do tema, o interesse por abordá-lo surgiu a partir de observações das particularidades estruturais e os potenciais poéticos da técnica das dobraduras, quando atuei como ministrante de cursos e oficinas temáticas de dobraduras em papel. Desde 2003, a *cultura do invólucro* — que envolve não apenas os estudos em *origami*, mas também o estudo de outras práticas como o *kirigami* e o *noshi*, que são técnicas de produção de invólucros e embrulhos — tem sido um dos meios de expressão de minha produção gráfica. O resultado formal que as estruturas dobradas produzem em objetos de papel (e outros materiais maleáveis), gerou em mim inquietações no âmbito criativo. Essas inquietações me fizeram perceber que as dobraduras podem ser associadas com as técnicas e os modos processuais da gravura. Desse encontro, começo a desenvolver as primeiras impressões que validam meus pensamentos.

A investigação em poéticas visuais partirá de um elemento aparentemente habitual e simples (nesse caso, um pedaço de papel, tecido ou plástico dobrado) para um *encadeamento complexo*, tendo como referencial não apenas teórico como também poético o *Pensamento Complexo* de Edgar Morin. A proposição artística será construir "estágios in[ter]dependentes" de produção em gravura, unidos pela temática das dobras.

Partindo desse mesmo princípio, cada capítulo da dissertação é produzido como um módulo autônomo e, ao mesmo tempo, complementar da investigação. Portanto, os capítulos que formam este trabalho podem ser compreendidos como partes, citando o "princípio hologramático" de Morin. Assim sendo, essas *partes* compõem o todo, porém cada parte contribui para a compreensão do todo.

Na parte dos *[des]dobramentos teórico-metodológicos*, inicio apresentando a conjuntura de minhas relações com os estudos japoneses e a cultura visual. Além disso, estabeleço um "panorama temporal", que é dividido em dois momentos. O momento *antes da margem*, isto é, o período antes do ingresso ao programa de pós-graduação que expõe elementos, assuntos e práticas artísticas que foram necessários para a instituição do pré-projeto de pesquisa e no qual considero como importantes os estudos de Cecília Almeida Salles, Edith Derdyk e Sandra Rey, pois embasaram o devir do meu processo de criação. O segundo momento, *da margem ao meio*, discorro sobre o período durante o curso de mestrado, que envolve a pesquisa de materiais e suportes, as experimentações em ateliê e o estabelecimento da metodologia, que conta, primordialmente, como subsídio teórico os estudos sobre a/r/tografia e *design thinking*,

uma vez que auxiliam para a sistematização do processo. Nessa parte também apresento o diário que intitulo *notas em carácter* (diário com formato correio eletrônico) que corresponde ao segundo exercício de registro do processo e cujo foco está na sistematização das ações para as produções textual e artística.

Na parte que corresponde aos *[des]dobramentos técnico-tecnológicos*, apresento os processos de impressão elegidos para as experimentações em gravura e explico os usos das técnicas e das tecnologias digitais para a produção das *gravobraduras*. O primeiro tópico trata sobre o processo de criação das *matrizes dobradas*, que envolve a construção da matriz, a entintagem, a impressão e suas particularidades técnicas. Em seguida, relato sobre o processo que envolve a produção das *serigrafias*. Logo após, discorro sobre o processo digital de impressão por *sublimação* — no qual são gerados os panos-invólucro, com base na concepção do *furoshiki* —, que abrange desde a digitalização das imagens geradas pela impressão das matrizes de dobradura até a manipulação por computador e a impressão. Ainda nessa parte, apresento o diário nomeado *notas e [es]quinas* (diário instituído como livro de artista), no qual são registradas informações sobre as técnicas utilizadas e sobre o desenvolvimento do pré-projeto, além de expor as primeiras imagens que são o ponto de partida desta pesquisa. Esse diário corresponde ao primeiro exercício de registro do processo.

Na parte que relata os *[des]dobramentos poéticos*, fundamento meus estudos de acordo com a *pesquisa em arte*, que é pautada pelas concepções de *poiética* e f*ormatividade*. Revelo também o que desencadeou o interesse por iniciar esta pesquisa em poéticas visuais,

isto é, quais foram as informações, histórias, leituras, vivências pessoais e profissionais que suscitaram o interesse por pesquisar este tema. Nessa parte relato ainda sobre as estratégias poéticas e as influências conceituais e estéticas no percurso de minhas investigações. É também nessa parte em explico que meu processo de criação em poéticas visuais ocorre por etapas de produção, sendo o processo denominado *estágios de dobras errantes*. São quatro os estágios: *germinal* (etapa inicial, que desencadeia o percurso cambiante de produção, em que ocorre a pesquisa dos materiais e dos diagramas das dobraduras e a confecção das matrizes dobradas); *inverso* (etapa na qual são produzidos os "inversos" das imagens geradas pelas matrizes, ao passarem pelo processo de impressão alternativo); *múltiplo* (etapa de digitalização das imagens impressas e das matrizes para manipulação por meio digital, onde serão produzidos os padrões visuais a partir de duplicações dessas imagens); e *involucral* (etapa que traz a reflexão das concepções "cultura das dobras" e "cultura do invólucro", que são primordiais para a constituição das imagens). Nessa parte apresento o diário *notas de acrônicas*, projetado em formato de blogue, no qual registro reflexões, ideias, inquietações, proposições e imagens do processo, que foram anteriormente analisadas nos outros diários, e depois compartilhadas com usuários pela *web*. Esse diário corresponde ao terceiro exercício de registro do processo.

A parte nomeada *objetos de estrutura dobrada* constitui-se de um ensaio visual contendo uma sequência de imagens do segundo conjunto de objetos, citados anteriormente, que são produtos subsequentes das reflexões sobre o conceito *cultura do invólucro*.

A leitura deste trabalho pode ser feita na ordem em que as partes foram apresentadas nestas primeiras considerações.

Contudo, quando me proponho a ler um livro, ou outra publicação dividida por partes, procuro ler as primeiras considerações (prefácio, introdução, notas do autor), para um primeiro contato, e depois, para continuar a leitura, escolho um determinado segmento no corte da frente (goteira) do livro e o abro. Mesmo que o livro exija uma leitura sequenciada, opto por começar de algum segmento do meio para depois voltar ao início.

Cito quatro leituras como referência que, em especial, me proporcionaram essa escolha de forma literal. A primeira referência diz respeito à estrutura "caleidoscópica" de Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* (1982), composta de "*insights* destacáveis" procedentes dos pensamentos do semi-heterônimo "ajudante de guarda-livros Bernardo Soares". Os fragmentos descontínuos — do designado anti-romance, diário-íntimo, livro-sonho, livro-desespero, livro em ruína, antilivro, livro-caos — foram passíveis de ser encadeados conforme a minha vontade.

Em *O Jogo da Amarelinha* (1963) de Julio Cortázar, senti-me convidado pelo escritor a ir "pulando" ou alternando capítulos para depois voltar ao início — como o próprio jogo nos propõe — e construir o meu entendimento sobre sua narrativa. A proposta de Cortázar é incentivar o leitor a mudar a sua atitude passiva diante do romance, tornando-o um participante ativo e responsável pelo andamento da narrativa. O contexto de *O Jogo da Amarelinha* fica subordinado ao desenrolar dos fatos que são apresentados a cada capítulo lido. A interatividade estabelecida a partir de minhas escolhas, por meio da estrutura criada pelo autor, motivou-me a crer que o protagonista dessa "contranoleva" não é *de facto* Horacio Oliveira ou outro perso-

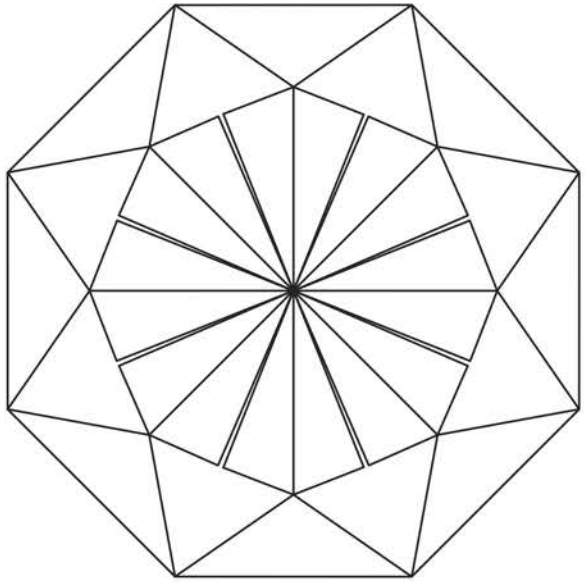
nagem, mas o próprio livro — que, a propósito, está sujeito a múltiplos desfechos. Sem dúvida, o romance de Cortázar revelou-se a mim como "o livro de muitos livros".

O livro *Modos de Ver* (1999), de John Berger, é composto de sete ensaios numerados que podem ser lidos em qualquer ordem. Em quatro ensaios Berger utilizou palavras e imagens; nos três restantes, somente imagens. Os ensaios puramente visuais sobre modos de ver as mulheres e os diversos e contraditórios aspectos da tradição da pintura a óleo são projetados para levantar questões e discussões sobre esses temas. Nos ensaios visuais, por vezes, não há informações sobre imagens as reproduzidas, porque Berger acredita que tal informação poderia desviar a atenção da verdade essencial. Por isso, o livro despertou-me refletir sobre os "modos de ver" as imagens, como também sobre os "modos de ler" as interpretações culturais, ideológicas, históricas e psicológicas expostas num determinado texto.

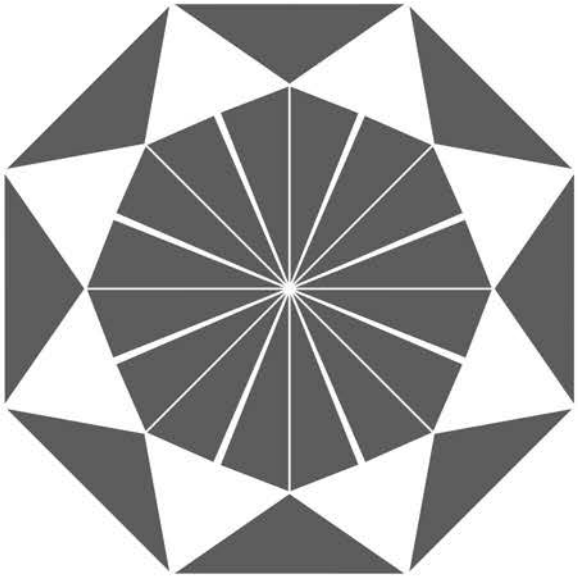
A quarta menção é a obra *Mil Platôs* (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que não é composta de capítulos, mas de "platôs" (do francês *plateau*, que consiste em uma espécie de tablado ou pequena extensão de terreno plano situada numa ligeira elevação). Segundo os autores, esses platôs podem ser lidos independentemente uns dos outros, exceto a conclusão, que eles sugerem ser lida no final. Assim sendo, *Mil Platôs* é escrito de forma não linear, propondo ao leitor que escolha sua própria sequência de leitura, entre os quinze textos que compõem a obra. Não se trata de um "livro-raiz", de estruturação clássica, que é composto por capítulos que possuem seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Trata-se, na verdade, de um "livro-rizoma", pois um livro feito de "platôs" tem a capacidade de conectar um ponto a qualquer outro.

No decorrer da leitura, são apresentados indicadores que estabelecem nexos entre as partes e suas subpartes. As ligações (*links*) entre partes consistem em ícones (■ corresponde às *partes*, ◘ corresponde às *subpartes*) seguidos de enunciados curtos, ao final de determinados parágrafos, que sugerem mais subsídios sobre o assunto abordado noutra parte do texto.

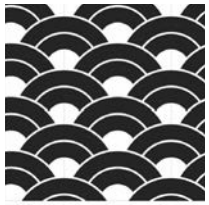
O motivo de eu não ter enumerado as quatro partes (nem as partes das partes) está relacionada à sugestão de leitura não sequenciada, pois cada uma das quatro exibe uma visada específica do trabalho que não exige uma sequencia predeterminada. É nesse sentido que proponho aos leitores desta dissertação que escolham, a partir da goteira (ou a partir sumário, por meio de um clique em um dos títulos, para aqueles que lerão a versão digital), por qual das partes desejam começar.

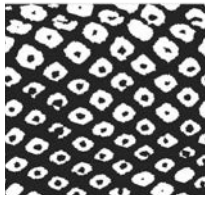


(DES)DOBRAMENTOS TEÓRICO/METODOLÓGICOS



(DES)DOBRAMENTOS TEÓRICO/METODOLÓGICOS





Imagens 01 e 02

Àquele ou àquela que inicia a leitura por esta parte, advirto que antes de ter como assunto a abordagem metodológica e sua perspectiva teórica, apresento argumentações necessárias sobre a relação desta pesquisa teórica-prática com os estudos japoneses e a cultura visual.

Meu interesse nos estudos japoneses envolveu temas vinculados à minha formação acadêmica inicial, ou seja, ao *design* gráfico; como também à estética e à história da arte no Japão, com ênfase em pesquisas sobre: insígnias familiares (家紋; *kamon*) e padrões têxteis tradicionais (伝統紋様; *dentô mon'yô*). Paralelamente, despertei interesse pelas práticas de manipulação do papel para produção de imagens (sendo a do origami a mais conhecida) como tema de investigação em poéticas visuais.

Em aspectos gerais, os estudos japoneses no Brasil compreendem a área de pesquisa interdisciplinar que — a partir da década de 1960, com a criação de cursos de língua e literatura japonesa em universidades brasileiras — envolve estudos sobre o Japão (principalmente sobre linguística, sociedade, política, saúde, cultura, história, ciência e tecnologia), estudos sobre as relações entre o Brasil e o Japão (com ênfase ao fenômeno dekassegui, que envolve os trabalhadores brasileiros no Japão), e estudos sobre o desenvolvimento da comunidade

nipo-brasileira, com pesquisas acadêmicas produzidas por estudiosos de instituições públicas e privadas, além de iniciativas autônomas de pesquisa (GREINER, 2008, pp.150-151).

Vale ressaltar que, nos estudos sobre língua e cultura japonesa no Brasil, destacam-se os trabalhos pioneiros de Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável* (1969) e *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (1977). Como sugere Christine Greiner, a obra de Campos é um exemplo de criação artística e transcriação da cultura japonesa, pois a obra se constitui "a partir daquilo que em semiótica é chamado de 'ação inteligente dos signos', ou seja, produzindo diversas relações e instaurando ideias singulares no mundo" (GREINER, 2008, pp.151-152).

■ ver *[des]dobramentos poéticos*

Por outro lado, minha pesquisa é articulada de acordo com os estudos da cultural visual, que discutem, entre outros assuntos, as construções de sentido e de conceito e que, consequentemente, influenciam os modos de produção de visualidades na atualidade. Em vista disso, os conceitos abordados no decorrer desta pesquisa estão relacionados a esse pensamento.

Nos estudos de cultura visual, há o exercício constante de ponderação e crítica do que nos é colocado como verdade. Se na modernidade o aprendizado da categorização nos auxiliou na análise de vários conceitos (entre esses, identidade, pertencimento, cultura), na contemporaneidade, a percepção subjetiva suscitada pela cultura visual traz revitalização para o questionamento desses mesmos conceitos. Esse posicionamento atento e cuidadoso resulta do enredamento com que as movimentações de populações e de informações têm se

processado em nossa história recente, criando fenômenos de miscigenação e modificando os modos de produção de visualidades. Icleia Cattani, ao versar sobre a mistura de elementos que provocam associações, aglutinações, mestiçagens nos processos e nas linguagens da arte contemporânea, comenta que "a unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela diferença" (CATTANI, 2007, p. 22).

As múltiplas influências presentes em minha formação pessoal e acadêmica estimulam minha prática artística, por meio de estranhamentos e identificações, e são proporcionadas por essas migrações. Ao refletir sobre isso, menciono Stuart Hall, ao afirmar que as identidades

> [...] têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões "quem nós somos" ou "de onde nós viemos", mas muito mais com as questões "quem nós podemos nos tornar", "como nós temos sido representados" e "como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios" (HALL, 2000, pp. 108-109).

É nesse contexto, especialmente, quando me torno membro do Centro de Pesquisas em Cultura Japonesa de Goiás, CPCJ-GO, que amplio meu interesse em estudar temas japoneses e nipo-brasileiros em minhas produções visuais, mesmo sendo brasileiro, sem ascendência japonesa.

O CPCJ-GO, fundado em 29 de março de 2009, está vinculado à Associação Nipo Brasileira de Goiás, e tem como objetivo primordial promover o desenvolvimento e a difusão de pesquisas interdisciplinares e a organização atividades que são dirigidas não apenas ao público acadêmico, mas igualmente à comunidade goianiense. Com foco no ensino de língua e literatura japonesa, o CPCJ-GO também visa pesquisas em artes visuais, música, teatro, dança, gastronomia, história, antropologia, sociologia, filosofia, comunicação, tecnologia, saúde e outras áreas do conhecimento que tenham relações com os estudos da cultura japonesa. Por intermédio do centro de pesquisas, pude participar de projetos e atividades — como grupos de estudos, proferição de palestras, publicação de artigos e de um livro intitulado *Japonicidades: estudos sobre sociedade e cultura japonesa no Brasil Central* (2012) —, que favoreceram meus interesses sobre as práticas artísticas e as visualidades do Japão.

Diante dessas informações e dos "atravessamentos epistemológicos" provocados pela cultura visual, a perspectiva metodológica desta pesquisa possui como contributos teóricos iniciais os estudos acerca do ato criador, enquanto sistematização da obra em formação. Para Sandra Rey, a "pesquisa *em* artes" (diferentemente da pesquisa *sobre* artes, que toma como objeto de estudo o resultado do processo de criação, ou seja, a obra já materializada) baseia-se no pressuposto de que o produto artístico em formação contém sua própria dimensão teórica (REY, 1996, pp. 88-89). Ou seja, a obra torna-se projeto de pesquisa, porque à medida que avança adquire todos os elementos necessários para existir.

Em conformidade com esse pensamento, recordo-me de algumas inquietações compartilhadas em diálogo com duas pessoas que colaboram com minha investigação, e como se lê nos trechos da mensagem intitulada Projeto, o sujeito. O diálogo a seguir foi registrado no segundo diário desta investigação[1]. ver *notas sobre o diário mensageiro*

"Incrível como o projeto de pesquisa tem "dialogado" comigo! Às vezes, tenho a impressão que os "papéis" estão invertidos: o projeto torna-se uma "entidade", um "sujeito", e eu o meio pelo qual ele obtém o que é necessário para existir. Quem me conduz é o próprio projeto. [...] Isto é, não sou eu quem conduz o projeto, pois "ele" me direciona, me faz entrar em contato com autores, conceitos, imagens e outras referências para se fazer compreensível. [...] O projeto é a materialização do meu pensamento ou meu pensamento é gerado porque dialogo com o projeto?"

Resposta 1:

"À medida que ele faz sentido vai ganhando vida, criando corpo, se materializando. Ele vai se tornando um sujeito, e você a ferramenta (momentânea). [...] Creio que você pensa, confronta, dialoga e ele vai se materializando, se tornando essa "entidade" que se posiciona bem diante de você. [...] Olhando para sua reflexão, percebo que deve considerar as duas coisas, pois,

1. *Projeto, o sujeito*. Mensagem recebida por <notas.em.caracter@gmail.com> em 26 nov. 2012.

inicialmente tudo era ideia, pensamento que com a práxis materializa-se, ganha vida, torna-se orgânico o suficiente para dialogar e com suas provocações propor novos pensamentos e questionamentos..."

Resposta 2:

"Querido amigo... Acho que seu projeto é você... Você é sincero, por isso, tem se encontrado!"

Outro dado importante a ser observado na pesquisa em arte indica que o artista deve se posicionar, ao mesmo tempo, como autor e como observador do próprio trabalho. Consequentemente, o termo "artista-pesquisador" é usual para definir este agente dual, pois consegue designá-lo tanto como o responsável pelo *modus operandi* da produção técnica e poética, quanto como o investigador que faz uso de uma metodologia própria e desenvolve a reflexão teórica do próprio processo. O agente da investigação não somente torna-se o "produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos", mas implica que esses objetos despertam uma reflexão sobre circunstâncias da própria arte e da cultura. Como afirma Sandra Rey, o artista-pesquisador, nesses termos, é ocasionador do avanço ou mesmo do *deslocamento* do campo de conhecimento delimitado pelas artes visuais. É importante destacar que Sandra Rey sugere "a palavra *deslocamento* por ser muito questionável a noção de progresso em arte" (REY, 2002, p. 124)

Toda a carga subjetiva que compõe a obra e que não é exposta ao público, torna-se subentendida ou mesmo imperceptível. Esses dados sobejos podem ser exemplificados por analogia a estrutura de um *iceberg*, como alegoriza Sandra Rey:

> Imaginemos que a obra de arte se constitui numa espécie de *iceberg*, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos veiculados pela obra). Essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade. (REY, 2002, p. 125)

Sandra Rey propõe ainda que o artista-pesquisador deve possuir um ponto de vista teórico diferenciado, e sugere "instâncias metodológicas" para o campo de investigação em poéticas visuais (REY, 1996, p. 86). As instâncias analisadas indicam por um lado, uma metodologia aplicada à prática de ateliê, por outro, uma metodologia de pesquisa teórica. Assim como o dualismo da designação do artista-pesquisador, prática e teoria tornam-se as duas partes indivisíveis do todo, pois "obra e linguagem (oral ou escrita) são tão indissociáveis quanto o corpo e a mente, um precisa do outro para existir." (REY, 2002, p. 130)

Os procedimentos colocados em prática tanto no ateliê quanto em outros ambientes de trabalho, como o computacional, por exemplo, demandam sistematizações, inúmeras experimentações, tomadas de decisões, insights. Assim, nesses espaços "o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente" (SALLES, 2004, p. 26).

Em meu projeto de pesquisa, opto por algumas abordagens metodológicas, recomendados por Sandra Rey: criar estratégias de ação (como manter um ou mais diários de estudos e fichas de anotações sobre as obras); coletar dados (como catálogos, sites de artistas) e procurar, sempre que possível, as informações nas fontes; conceitualizar (fazer um levantamento de ferramentas teóricas que auxiliem nas reflexões); realizar exercícios de redação como redigir pequenos ensaios e artigos; apresentar os resultados de modo inventivo, respeitando as normas preestabelecidas pela academia, contudo, considerando que na diagramação e na apresentação formal, leve-se em conta a obra produzida (é importante jogar o "jogo da Universidade", mas também subvertê-lo).

No que se refere ao fazer artístico, Cecília Almeida Salles analisa a obra de arte como um "objeto móvel inacabado" e como processo em formação possui como características principais: o sincronismo, a dinamicidade, a flexibilidade, a associabilidade e a capacidade de transformação. Essas características estão relacionadas à concepção de criação de rede, por intermédio dos registros de percepção individual (diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros, copiões) e pela pluralidade das ações do artista. (SALLES, 2006, pp. 19-20)

Defendendo a "crítica de processo" como uma instância de investigação em arte distinta da "crítica genética" — que examina a obra literária a partir de sua gênese, seus escritos iniciais —, Cecília Salles propõe o conceito de rede conforme as reflexões que ela desenvolve,

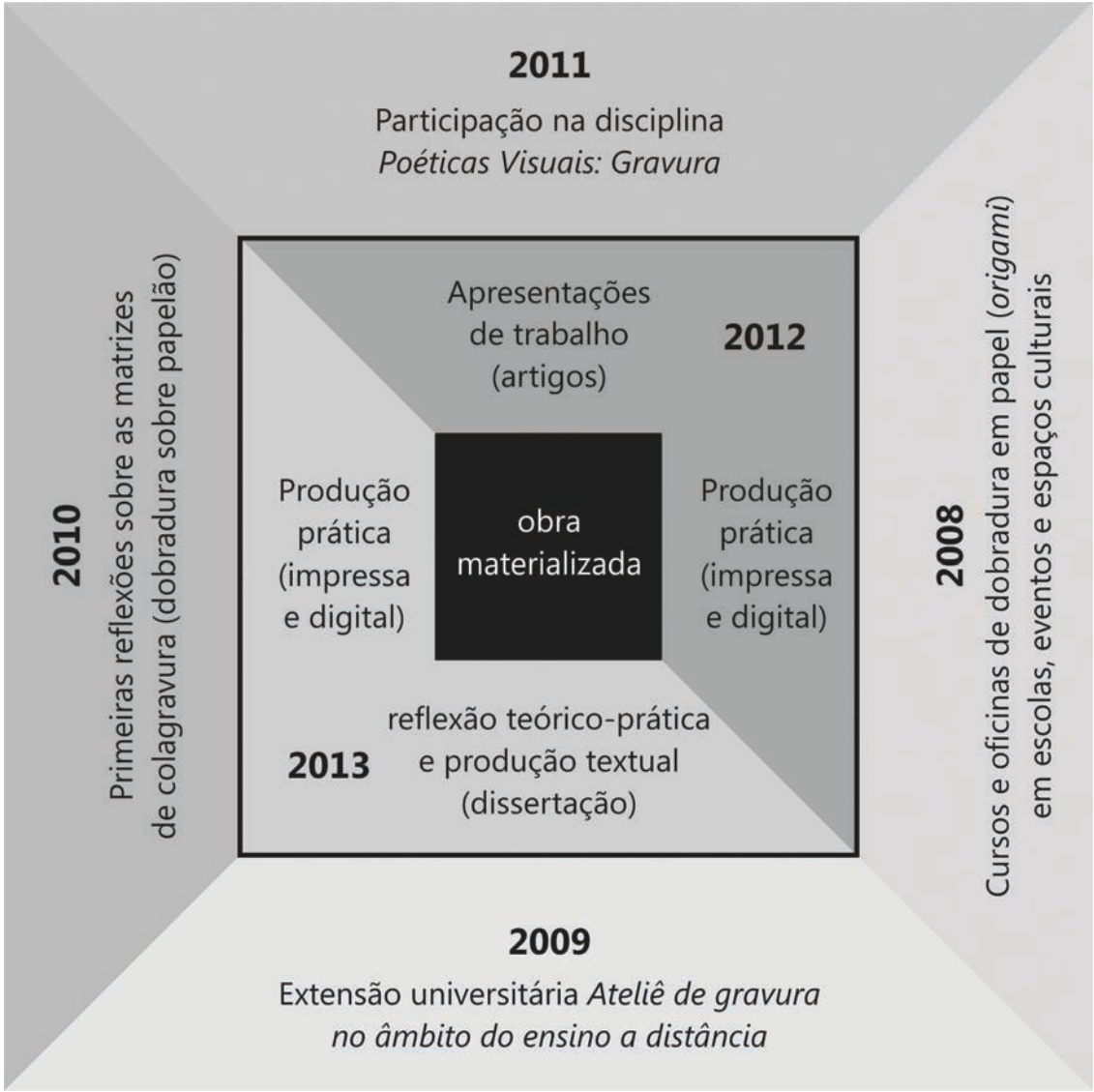
tomando como referencial para sua argumentação alguns ensaios teóricos de Edgar Morin e Charles Sanders Peirce, entre outros.

Acerca do estatuto privilegiado que as imagens e os registros do processo (que compõem a pesquisa) devem possuir na análise do trabalho com um todo, Salles recomenda que

> os instrumentos teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias. Nestes casos, os conceitos perderiam seu poder heurístico, ou seja, a pesquisa ofereceria muito pouco retorno no que diz respeito a descobertas sobre o ato criador. (SALLES, 2006, p.15)

Salles atribui ainda ao artista-pesquisador um modo singular de realizar a coleta de dados pertinentes ao seu trabalho, explorando diferentes elementos e sentidos, percebendo a relação memória e tempo, considerando os dados coletados como fonte de informação de uma "lembrança que se dá por imagens", uma vez que "memória é continuidade, que se dá no campo das interações" (SALLES, 2006, p. 67). Esse modo de proceder, mesmo antes dos dados ainda estarem desconexos, conduz a elaboração do projeto artístico, mas esse projeto pode ser mais prontamente compreendido, por meio de um relato dos fatos que o antecederam.

Desse modo, estabeleço um diagrama, cuja representação gráfica expõe uma sequência de ações centrípetas, e pontuais, que se converge para a obra materializada. O diagrama é dividido em período *pré-projeto* e período *inter-projeto*, respectivamente, o período que antecede a elaboração desse projeto e o período de sua execução. Logo em seguida, discorro sobre cada um desses tempos.


2011
Participação na disciplina
Poéticas Visuais: Gravura
2010
Primeiras reflexões sobre as matrizes de colagravura (dobradura sobre papelão)
Apresentações de trabalho (artigos)
2012
Produção prática (impressa e digital)
obra materializada
Produção prática (impressa e digital)
2013
reflexão teórico-prática e produção textual (dissertação)
2008
Cursos e oficinas de dobradura em papel (*origami*) em escolas, eventos e espaços culturais
2009
Extensão universitária *Ateliê de gravura no âmbito do ensino a distância*

Quadro 01

dobra do vale: antes da margem

Marginal é quem escreve à
margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

Marginal, escrever na en-
trelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

(LEMINSKI, 1987, p. 18)

MARGINAL É QUEM ESCREVE À MARGEM, assim Paulo Leminski registrou em seu poema, no livro: *Distraídos venceremos* (1987). Percebi-me marginal, conforme o sentido literal da palavra, quando me recordara dos escritos, das atuações e dos eventos vividos antes da margem,

sem vínculo acadêmico, que antecederam a criação do pré-projeto de pesquisa. A "margem", portanto, no contexto desta investigação, corresponde ao ingresso no programa de pós-graduação no qual, oficialmente, o projeto foi instaurado.

Durante o curso de graduação em Artes Visuais[2], numa das atividades propostas na disciplina *História da Arte I*, ministrada pela Profa. Flávia de Jesus Goya, cuja proposta foi organizar seminários temáticos relacionados às culturas orientais (neste caso, China, Japão, Mundo Islâmico e Índia) e às culturas do continente africano. Tive, então, a oportunidade de realizar minha primeira investigação sobre aspectos gerais das visualidades no Japão. A atividade foi realizada em grupo, e a partir desse trabalho, coletei uma série de dados históricos, antropológicos, sociais e culturais, tendo como fonte de pesquisa, livros especializados, catálogos de museus asiáticos, europeus e norte-americanos, além de alguns vídeos para a organização do seminário. Vale ressaltar que ainda há insuficiência de fontes em língua portuguesa sobre esses temas, o que implica num estímulo para poder investir em novas pesquisas.

Essa série de seminários foi tão significativa para minha formação que, desde então, tenho me interessado pelos estudos orientais. Em certa ocasião, encontrei-me com a Profa. Flávia Goya e comentei: "*sua iniciativa, naquela disciplina* (História da Arte I) *desencadeou em mim o fascínio pelas culturas orientais. Isso se tornou irreversível, sabia!?*". A Profa. Flávia, surpresa, me retribuiu com um duplo sorriso: tanto nos lábios quanto nos olhos — considero o sorriso do olhar algo característico das pessoas de ascendência nipônica.

2. Cursei o Bacharelado em Artes Visuais, com habilitação em Design Gráfico, entre os anos de 2001 e 2004, na Universidade Federal de Goiás.

Entre os anos de 2006 a 2008, promovi minicursos de práticas artísticas (cuja duração variou entre quinze dias a quatro meses, com um ou dois encontros semanais) e oficinas temáticas de origami, em escolas e eventos ligados à cultura e à educação. Alguns desses minicursos foram oferecidos na época em que fui aluno do curso de língua japonesa na Escola Modelo de Língua Japonesa de Goiás, e onde atuei como voluntário no desenvolvimento de algumas atividades artístico-culturais. A atividade de maior destaque nessa escola é a *Mostra de Cultura Japonesa*, conhecida como *Bunkasai*[3], promovida pelo corpo docente e pelos membros da comissão administrativa, com o apoio de alunos voluntários que auxiliam em diversos setores e frentes de trabalho: praça de alimentação, bazar, área de recreação, exposições, oficinas, apresentações culturais, produção de material publicitário e decoração. Em quatro edições consecutivas da Mostra (de 2006 a 2009), participei atuando na produção do material publicitário e coordenando a frente de trabalho para a decoração do evento. Foi a partir dessa experiência que aperfeiçoei minha prática com as dobraduras. Nesse momento, o uso de dobraduras como recurso visual suscitou-me o desejo por pesquisar tipos de papéis, dimensões e outros possíveis modos de utilização do origami para além dos usos convencionados pela prática comum: a de um passatempo ou distração cujo produto final é descartado.

Participei também do *Congresso e Exposição – Pensar*[4], em duas edições consecutivas (2007 e 2008). O evento conta com a participação de professores, estudantes, gestores, pais

3. *Bunka-sai* (文化祭) é uma expressão da língua japonesa que literalmente significa "Exposição de Cultura".
4. Evento realizado pelo jornal *O Popular*, considerado um dos maiores eventos do país sobre Educação.

de alunos e profissionais de todo o Brasil ligados à educação, e foi onde ministrei a oficina artístico-pedagógica: *Origami na Ilha do Almanaque*[5], cujo objetivo foi, mesmo que de maneira superficial, introduzir à prática do origami e propor uma ação artística com o resultado da produção dos participantes, que possuíam idade entre seis e treze anos.

As primeiras indagações, sobre o potencial das dobraduras como matrizes para reprodução de imagens impressas, ocorreram com mais intensidade no ano de 2008, embora as atividades citadas anteriormente tenham servido de referencial para pensar estudos sobre os usos e características formais das dobraduras.

De acordo com Cecília Salles as perguntas que o artista-pesquisador se faz são ativadoras de uma linha de raciocínio. Em outras palavras, as dúvidas alçadas pelo investigador geram instabilidade/perturbação em certezas que, a princípio, parecem ser inquestionáveis. Essas dúvidas, Salles reconhece como geradoras. (SALLES, 2006, pp. 130-132) Em meio á uma série de experiências visuais, a minha dúvida geradora para pensar o pré-projeto de pesquisa foi:

Considerando a dobradura o produto final de um processo complexo, ela pode dar início a outro processo complexo? O da gravura, por exemplo?

A partir do ano de 2009, ocorre o segundo momento de *insights* e experimentações durante a ação de extensão universitária designada *Ateliê de gravura no âmbito do ensino a*

5. *Almanaque* é um suplemento do jornal *O Popular* dedicado ao público infantil que circula semanalmente, aos domingos.

distância, nas dependências do Polo Arte na Escola[6]. A ação visou proporcionar a formação continuada dos tutores de artes visuais envolvidos com a disciplina *Ateliê de Gravura* (do curso de Licenciatura em Artes Visuais, modalidade a distância, do programa Universidade Aberta do Brasil), ofertado no primeiro semestre do ano em destaque. Concomitantemente aos encontros de produção no ateliê de práticas artísticas do Polo Arte na Escola, ocorria o planejamento da disciplina, sob a supervisão da Profa. Manoela dos Anjos Afonso.

Naquela ocasião, foram desenvolvidas as matrizes utilizando-se as bases do origami, em associação com a técnica de colagravura. A princípio, foram produzidas colagravuras com o uso de dobraduras sob superfície plana (placas de papelão cinza com gramatura de 250 g/ m^2). Na produção das matrizes, o uso do verniz para papel serviu para endurecer o papel de origami, que formaria as imagens no momento da impressão. As matrizes foram impressas em papel sulfite, numa prensa móvel de madeira, construída especialmente para as atividades práticas da disciplina Ateliê de Gravura. Lembro-me da Profa. Manoela Afonso comentar que aquela experimentação que eu desenvolvera poderia gerar uma reflexão pertinente quando associada às práticas da gravura.

No entanto, apenas um ano depois, em meados de 2010, que acontecem as primeiras reflexões sobre as matrizes de colagravura (dobradura sobre papelão) que promoveram o desenvolvimento de um possível projeto.

6. Projeto de Extensão e Cultura vinculado à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, em parceria com o Instituto Arte na Escola.

Imagem 03

Imagem 04

As reflexões seguintes ocorreram na disciplina *Poéticas Visuais: Gravura*, ofertada pelo Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, no período de agosto a dezembro de 2011. Inicialmente, foi apresentado um panorama dos processos de gravura, desde os processos já consagrados: xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia, aos processos e materiais que foram incorporados ao conceito da gravura posteriormente, como a colagravura, a monotipia, a gravura em carborundo, em plástico, em linóleo. Em seguida, foram expostos alguns exemplos de *gravuras limítrofes* que mesclam processos primordiais à materiais (gravuras em suportes diversos como pranchas de ofsete, de radiografia, etc) e tecnologias mais recentes (xerografia, fotogravura, heliografia).

O termo "limítrofe" (do latim *limitrophus*) designa o que se encontra muito próximo, fronteiriço. As *gravuras limítrofes* estão, portanto, na fronteira entre duas ou mais linguagens que estabelecem um diálogo entre si. São imagens que partem dos processos de impressão, com passagem para outros processos, que podem ser artesanais, manufaturados ou digitais, industriais. Elas estão no limiar para uma linguagem própria, alternativa. São também produtos dos processos investigados mais recentemente, por artistas contemporâneos como Regina Silveira, Carlos Zilio, Elias Muradi, Rogério Ghomes, entre tantos outros. ver *sublimações desdobradas: o processo digital*

No andamento da disciplina, fizemos algumas leituras de textos de livros e artigos que discutiam a situação da gravura contemporânea e a metodologia de pesquisa em poéticas visuais. De maneira concomitante, foi proposto pelo Prof. ZÈCÉSAR[7] que cada aluno desenvolvesse um conjunto de imagens impressas a partir de um ou mais processos de gravura abordados durante as aulas. Desse momento em diante, levantei algumas possibilidades de propostas alternativas em gravura para a produção prática. Optei, então, por trabalhar com a temática das dobras e iniciei a pesquisa de materiais para elaboração das matrizes e para impressão, além dos tipos de suporte (papéis, tecidos, etc.) a serem utilizados.

Inicialmente, foi feita uma escolha para determinar quais dobraduras seriam utilizadas no encadeamento das imagens impressas, ou seja, durante os processos de impressão. As ações que persistiram no decorrer dessa disciplina compreenderam: adotar as dobraduras como matrizes, sem necessariamente aplicá-las a um suporte, não as tornando matrizes de colagravura; produzir as imagens impressas por meio de três processos de impressão: relevo (matriz de dobradura), serigráfico e digital; e utilizar três tipos de materiais de suporte: papel, tecido e plástico (folhas de acetato transparente), tanto na produção das matrizes quanto nas impressões.

7. Nome artístico adotado pelo professor desde 1976 ou 1977, segundo ele. "No português antigo as palavras que tinham acento agudo, quando se lhes acrescentavam um sufixo, o acento se transformava em grave. Por exemplo: só – sòmente. Como eu juntei o Zé com o César numa palavra só, achei que o primeiro tinha que ser acento grave... foi uma brincadeira, a regra nem existia mais... Mas eu gostei." Mensagem recebida por <notas.em.caracter@gmail.com> em 07 abr. 2013.

Algumas mudanças, evidentemente, ocorreram desde as primeiras experimentações, contudo, as observações feitas durante o curso dessa disciplina conduziram a elaboração do pré-projeto de pesquisa que, ao ser aprovado, atravessou a “margem” em direção ao “meio”.

dobra da montanha: da margem ao meio

Sentir é criar.
Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.
— Mas o que é sentir?
Ter opiniões é não sentir.
Todas as nossas opiniões são dos outros.
Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.
Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros.
O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. [...]
O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma.
A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas próprias antecâmaras é proibido ser explícito.
Sentir é compreender. Pensar é errar. [...]

(PESSOA, 1966, pp. 216-217)

SENTIR É COMPREENDER. PENSAR É ERRAR, assim Fernando Pessoa escreveu em seu poema publicado no livro: *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (1966). Neste trecho, Pessoa, representado pelo heterônimo Alberto Caeiro, declara que o sujeito deve estimular sensações

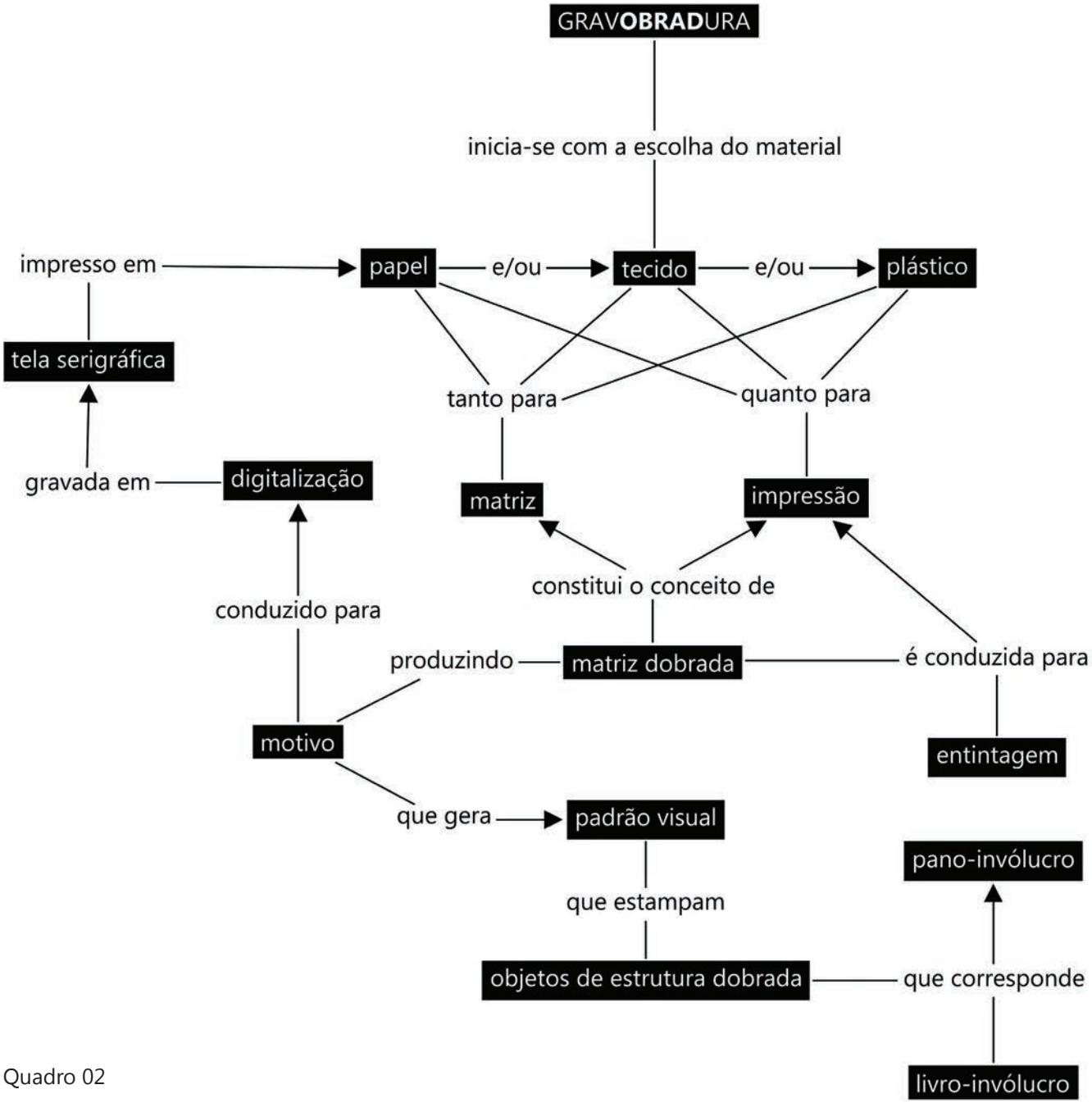
no exercício de sua expressão artística, e rejeitar a ideologia, o objetivismo e o pensamento, criando assim um paradoxo entre a teoria e a prática.

De acordo com o lusitanista Georg Rudolf Lind, a "sabedoria da sensação" ou Sensacionismo parte dos pressupostos filosófico e estético segundo os quais a sensação é a consciência da realidade (LIND, 1970, p.164). No contexto em que o Sensacionismo foi proposto, o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti e Vladmir Maiakovski estava em plena discussão. O futurismo, especialmente na poesia, instituiu a "palavra liberta", ao propor a desconstrução das concepções artísticas vigentes na época e relacioná-las às recentes composições das artes gráficas. Em seguida, originou-se o Construtivismo Russo. Posteriormente, surgiu em São Paulo e no Rio de Janeiro o Concretismo, logo seguido pelo Neoconcretismo. Cito esses movimentos estético-políticos, pois no transcorrer deste trabalho sinto a necessidade de analisar obras de artistas que fizeram parte desses movimentos. ver *influxos nipônicos e concretos*

Não há, neste estudo, intenção de um aprofundamento acerca do postulado sensasionista, muito menos considero a "sabedoria da sensação" como axioma ou verdade. No entanto, a máxima de Alberto Caeiro: "eu não penso, sinto", instigou-me a rever meu posicionamento diante das estratégias metodológicas adotadas para este trabalho. Foi a partir da análise do poema de Caeiro que levantei posteriores indagações sobre como avaliar a metodologia de pesquisa em poéticas visuais, levando-se em consideração as premissas: subjetividade, emoção, erro, acaso, dúvida, experimentação, sem deixar de lado a tentativa de estabelecer o processo de criação como rede e elaborar uma metodologia de projeto que auxilie na compreen-

são do trabalho. Por consequência disso, reconsidero o aforismo de Caeiro e acrescento: *Sentir também é compreender. E se pensar é errar, então, erro para aprender a produzir.*

Por outro lado, se o que procuro é a apreensão da complexidade intrínseca ao processo criativo, assim sendo, não poderia utilizar conceitos teóricos de maneira isolada. Cecília Salles acredita que "devemos discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados" (SALLES, 2006, pp. 15-16). Diante disso, construí um diagrama específico, seguindo essas considerações a respeito da organicidade e da inter-relação das informações — sejam elas de caráter técnico, teórico, metodológico, histórico, poético ou pessoal —, por julgar apropriado estabelecer, por intermédio de nexos, uma estrutura de sentidos, palavras-chave, conceitos que constituem o projeto poético.


GRAVOBRADURA
inicia-se com a escolha do material
impresso em
papel
e/ou
tecido
e/ou
plástico
tela serigráfica
tanto para
quanto para
gravada em
digitalização
matriz
impressão
constitui o conceito de
conduzido para
produzindo
matriz dobrada
é conduzida para
motivo
entintagem
que gera
padrão visual
pano-invólucro
que estampam
objetos de estrutura dobrada
que corresponde
livro-invólucro

Quadro 02

As ações práticas que se seguem foram realizadas no ateliê de gravura da Faculdade de Artes Visuais da UFG. As idas ao ateliê ocorrem de acordo com a dinâmica do trabalho, visto que alguns dos estágios de produção são desenvolvidos via computador com o auxílio de programas de manipulação de imagens. Opto por começar pela pesquisa de materiais, inicialmente pela escolha de papéis. Nessa busca pelos papéis que seriam utilizados para a elaboração das matrizes de dobradura, considero importante o tipo de gramatura, a textura, a translucidez, entre outras características. No espaço do ateliê é necessário determinar períodos específicos para produção das gravobraduras, sendo que as matrizes dobradas são levadas ao ateliê já prontas. ■ ver *[des]dobramentos técnico-tecnológicos*

Várias foram as tentativas de se estabelecer estratégias de ação para as *gravobraduras*. Essas estratégias tiveram de ser revisadas várias vezes. Cronogramas foram elaborados e postados no diário *notas em carácter* e conferidos regularmente. Todavia, esses cronogramas se revelaram rígidos demais para uma investigação caracteristicamente dinâmica e imprevisível. Após ter estabelecido o ritmo de trabalho mais apropriado para a produção das *gravobraduras*, indaguei-me sobre como solucionaria o desfecho, isto é, a mostra do processo. Do questionamento sobre o modo mais apropriado de estabelecer minha própria sistemática — ponderando cada falha, dúvida, resposta, detalhe, reflexão e aproximação —, surge a necessidade de criar-se uma metodologia específica. Nesse ínterim, alguns textos foram analisados na esperança de encontrar um caminho plausível.

Em *Das coisas nascem coisas* (1981), Munari explica o que é um problema, como deve ser examinado e, numa estrutura de análise, o decompõe. Em resumo, a partir do *Problema* determina-se a *Definição do Problema* para então reconhecer seus *Componentes*. Em seguida, faz-se uma *Coleta de Dados*, e posteriormente ocorre a *Análise dos Dados*. Logo, é instaurado o momento de *Criatividade*, com a pesquisa *Materiais e Tecnologias*. Diante disso, instaura-se o momento de *Experimentações*, cria-se um *Modelo*, para chegar numa *Solução*.

Embora Munari proponha um método de criação cartesiano e funcionalista, identifico em alguns conceitos, de seu esquema de método de projeto, o que procuro para elucidar meu percurso de criação. Como Munari esclarece que o esquema "não é fixo, não é completo, não é único nem definitivo; é aquilo que a experiência ensinou até agora", consequentemente, o esquema deve ser elástico para adaptar-se aos imprevistos. (MUNARI, 1998, p.54) Munari, em conformidade com os pensamentos de Sandra Rey (1996, p.89) afirma que "o problema não se resolve por si só, no entanto, contém já todos os elementos para sua solução. É necessário conhecê-los e utilizá-los no projeto de solução". (MUNARI, 1998, p.31)

Substituo o termo *problema* — mais usual ao campo do *Design* — por *desafio* e *solução* por *obra materializada*. Perante de uma série de questionamentos, parto da "experiência instrumental" que, segundo Bruno Munari (1998, p.48) quer dizer, o momento de experimentações de materiais e técnicas, para então meditar sobre qual sistematização seguir. Enfatizo, porém, que a metodologia de criação/produção das *gravobraduras* difere da que é estipulada por Munari, visto que a *metodologia de projeto* de Munari segue uma ordem austeramente

preestabelecida e linear de decomposição do problema, cujo fluxo de ações assemelha-se ao desenvolvimento de uma árvore, que para obter acesso aos "frutos" (neste caso, lê-se a obra materializada) é necessário acompanhar todo o desenvolvimento da "árvore", etapa por etapa: do grão às raízes, do tronco aos galhos. Portanto, o modelo que procuro não se assemelha a estrutura inflexível de uma *Tocari*[8], mas a estrutura rizomática de uma *Mangarataia*[9], com numerosas ramificações, possuidoras de núcleos que estão interligados e que se desenvolvem de maneira interdependente.

Diante desse impasse, encontrei aporte teórico nos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, por meio do ensaio intitulado *Introdução: Rizoma* (1967)[10]. Todavia, é necessário contextualizar como elegi o pensamento de Deleuze e Guattari como modelo epistemológico.

Em meus atos de investigação e de aprendizagem, desenvolvo conjuntamente produção prática e produção teórica, mediante construções de sentido e levantamento de questões, temas ou ideias, agregando-os às minhas experiências estéticas. Com isso, tenho o intuito de compreender meu próprio trabalho, a partir de uma visada acadêmica, e de propor que esse trabalho amplie as experiências práticas e estéticas de outras pessoas.

---

8. Árvore de grande porte, nativa da Floresta Amazônica, cujo nome científico é *Bertholletia excelsa*, também é conhecida como *tururi*, *castanheira-do-pará*, *castanheira-do-acre* e *castanheira-do-brasil*.
9. Nome atribuído ao gengibre (*Zingiber officinale*) na Região Norte do Brasil.
10. Texto que compõe a obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1*, que teve sua primeira edição publicada em março de 1976, na França, por Éditions de Minuit.

Duas modalidades de investigação conhecidas como *Pesquisa Baseada em Arte* (PBA) e *Pesquisa Educacional Baseada em Arte* (PEBA)[11], integraram-se ao escopo do projeto com o propósito de estabelecer um modelo alternativo de representação do percurso investigativo. Para elucidar, destaco as considerações de Belidson Dias sobre PBA e PEBA:

> O argumento-chave para essas metodologias é que elas, ao enfatizarem a produção cultural da cultura visual, rompem, complicam, problematizam e incomodam as metodologias normalizadas e hegemônicas que são aquelas que estabelecem, formatam, conduzem, concebem e projetam o conceito de pesquisa acadêmica em artes, educação e arte/educação. A PBA e PEBA buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo. (DIAS, 2013, p. 23)

Segundo Dias, nas pesquisas que utilizam PBA e PEBA, o sentido não é encontrado, mas construído. Isto é, o ato de "interpretação construtiva" é um evento criativo. Essas metodologias estabelecem oportunidades de ver, experimentar o que é comum ou ordinário, e de aprender a produzir pesquisa em artes de diferentes maneiras. Do contexto dessas modalidades advém a A/r/tografia[12].

---

11. Dos termos em inglês *Arts Based Research* (ABR) e *Arts Based Educational Research* (ABER), respectivamente.
12. O termo *A/R/Tography* é constituído pelos substantivos *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e pelo elemento de composição *graphy* (do grego *graphé*: escrita, registro, estudo).

A a/r/tografia é uma forma de investigação que abrange tanto a PBA quanto a PEBA e que, por extensão, está relacionada à *Pesquisa Baseada na Prática* (PBP)[13], que analisa a prática de artistas e educadores para compreender suas atividades, escopos e finalidades. A a/r/tografia é a metodologia de pesquisa destinada aos atos de investigação que correlacionam a prática e a escrita nos campos das artes e da arte/educação. O próprio nome exemplifica essa ideia ao mesclar as atuações do artista (*artist*), do pesquisador (*researcher*) e do professor (*teacher*) com a elaboração de um registro escrito. Nenhuma das três atuações é privilegiada em detrimento das outras, pois elas ocorrem simultaneamente, ao longo do tempo e das circunstâncias de investigação. Por esse motivo, a a/r/tografia foi eleita como parte da metodologia, visto que diante das inquietações geradas pelas práticas educacionais que realizei, desenvolvo experimentos daquilo que, mais tarde, tornar-se-ia o tema desta dissertação.

Rita L. Irwin considera a a/r/tografia como a estrutura fundamental de uma "pesquisa viva" e destaca que o trabalho dos a/r/tógrafos é *reflexivo*, por ponderar todos os elementos que compõem o processo de investigação; *recursivo*, por permitir uma evolução de ideias por meio das práticas; *refletido*, por rebater seus próprios preconceitos e crenças; e *responsável*, pelo dever de agir com ética ao lidar com os participantes da pesquisa. Irwin também argumenta que:

13. Do termo em inglês *Practice Based Research* (PBR).

> Embora as intenções sejam as mesmas, independentemente da identidade do artista ou do educador, as formas, processos, compromissos, documentação, interpretação e representação podem ser diferentes (embora ligadas). Acessar o conjunto diversificado de dados, informação e produção de conhecimento, pode parecer confuso. Isto ocorre porque a natureza rizomática de uma a/r/tografia está constantemente fazendo conexões. (IRWIN, 2013, p. 30)

Além das reflexões e trabalhos desenvolvidos por Rita L. Irwin, o referencial teórico da a/r/tografia conta com as "elucubrações rizomáticas" de Deleuze e Guatarri. Os produtos de uma pesquisa a/r/tográfica residem nos "espaços-entre" do fazer artístico e da compreensão do conhecimento, assim como "um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs". (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p. 32)

Que relações pude intuir ao analisar o Rizoma? Os modos de investigar que envolvem contribuições de outros sujeitos, apreciação de materiais e registros do processo de criação, feitos durante os dois anos de pesquisa, possuem consonância com alguns dos princípios levantados no ensaio. Vídeos, contendo relatos e performances de artistas que desenvolvem processos semelhantes, foram compartilhados via Internet; resenhas, reportagens e artigos acadêmicos foram encaminhados a mim, por pessoas que acompanharam meu trabalho; arquivos contendo mapas processuais, esboços e escritos foram enviados por mim via *e-mail*. Tais exemplos integram os documentos do processo de criação que estiveram conectados entre si, por vias eletrônicas, gerando ideias que auxiliariam a materialização das imagens e

dos objetos que compõem a pesquisa, assim como o desenvolvimento da dissertação e da proposta de exposição.

Apropriar-se de estruturas — um livro de artista, uma conta de endereço eletrônico e um blogue, que funcionaram como diários de estudos — proporcionou-me uma visão mais ampla sobre o projeto e a possibilidade de compartilhar minhas ideias com outras pessoas, tornando o processo criativo descentralizado e participativo. Essa iniciativa possui analogia com os *princípios de conexão e de heterogeneidade*, quando afirmam que "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem." (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p.14)

Em consonância com o princípio de *multiplicidade*, as *gravobraduras* são o resultado de um projeto de pesquisa em arte que possui vários núcleos: produção das imagens no ateliê de gravura, composição dos diários de estudos, elaboração do texto dissertativo, organização da mostra final em espaço expositivo. Por sua vez, cada núcleo está em constante mudança, ampliando-se concomitantemente. Isso não seria possível se os núcleos do projeto não fossem tratados como multiplicidades que "se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras." (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p. 16)

Os estágios de produção das *gravobraduras*, que foram intitulados de "estágios de dobras errantes", podem ser atribuídos ao *princípio de ruptura a-significante*, de acordo com a ideia de que "um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também re-

toma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas" (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p. 16).

Cada estágio possui um percurso próprio de produção que não necessariamente está atrelado aos outros. Ou seja, cada estágio corresponde a um processo de criação específico que pode ser interligado a outro, mas de forma independente possui os elementos necessários para constituir uma gravobradura. Os quatro estágios foram organizados de maneira que um estágio dê origem ao outro, sequencialmente, mas podem conduzir de certa forma a uma ruptura. ver *estágios de dobras errantes*

A ruptura também ocorre ao optar por outra metodologia que "dialoga" com as anteriores, mas que estabelece uma dinâmica nova, rompendo com a dialética estabelecida pela academia. A metodologia sobre a qual me refiro é conhecida pelo termo *design thinking*.

Seu método prático-criativo está vinculado ao planejamento estratégico com o objetivo de promover inovação no mercado empresarial, sendo utilizada não apenas por designers, como também por outros profissionais, tais como engenheiros, administradores, publicitários, que visam implantar uma estrutura alternativa de criação de projetos em suas empresas. O *design thinking* vem sendo estudado como um tipo de processo mental que utiliza o pensamento como ferramenta associada ao *design* de forma holística. A *designer* norte-americana Ellen Lupton considera que o pensamento não ocorre apenas por meio de atividade cerebral, mas, sobretudo, à medida que ideias fugazes se transformam em coisas tangíveis, através de palavras, esboços, protótipos e propostas.

Ademais, Lupton afirma que é comum o *designer thinker* iniciar um período lúdico de estudos, de duração indeterminada. Esse período de estudos envolve a criação de listas, o esboço de imagens, como também o mapeamento esquemático de territórios familiares e desconhecidos. (LUPTON, 2013, p. 15)

No livro *Afinal, o que é design thinking?* (2012), o *designer thinker* Rique Nitzsche apresenta informações sobre a construção do conceito e da prática, mesclando experiências pessoais, considerações de empreendedores criativos e professores como Tim Brown, Tom Kelley, Fred Dust, Jeanne Liedtka, Claudia Kotchka — que discutem o assunto desde a década 1990 — e contextualização histórica sobre a aprendizagem do *design thinking* nas universidades estrangeiras (onde a discussão teve início) e brasileiras, a saber, Delft University of Technology na Holanda, Boston University nos EUA, Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) no Brasil. Para Rique Nitzsche o *design thinking* é um "processo quase invisível". Ele consiste em pensamento estratégico mais do que em *design* e pode ser utilizado em qualquer circunstância para invenção de um futuro alternativo e otimizado. (NITZSCHE, 2012, p. 141) Nitzsche também afirma que:

> O processo do *design thinking* é intenso e verdadeiro. É preciso estar preparado para lidar com o intangível e o imponderável. É necessário estar preparado para lidar com as nuances e necessidades dinâmicas das várias vontades/intensões dos vários atores. É preciso ter a perspectiva da ignorância. É um trabalho convergente e complementar, portanto, de soma e novidade, de mudança e adaptação – ou seja, de inovação! (NITZSCHE, 2012, p. 15)

O processo de *design thinking* pode ser dividido, de modo concomitante, em quatro estágios: *Imersão, Ideação, Análise e Síntese, Prototipagem*, conforme o quadro a seguir:

IMERSÃO	A *Imersão* pode ser dividida em duas etapas: *Preliminar* e *Profunda*. A primeira etapa tem como finalidade o reajuste e o entendimento inicial do problema, enquanto a segunda destina-se à identificação de necessidades e oportunidades que irão nortear a geração de soluções na fase Ideação do projeto.
ANÁLISE E SÍNTESE	O estágio de *Análise e Síntese* consiste em exame minucioso, com base no levantamento de informações do estágio de *Imersão*. Para tal, os insights são organizados de maneira a obter-se padrões e a criar desafios que auxiliem na compreensão do problema.
IDEAÇÃO	*Ideação* tem como desígnio gerar novas ideias a partir de ferramentas de síntese (*brainstormings*, verbos de ação, *sprinting*, diários visuais) utilizadas no estágio de *Análise e Síntese* para estimular a criatividade e gerar soluções que estejam de acordo com o contexto do assunto trabalhado.
PROTOTIPAGEM	A *Prototipagem* tem como função verificar por meio da prática as ideias geradas e, apesar de ser apresentada como estágio derradeiro do processo de *Design Thinking*, pode ocorrer ao longo do projeto em paralelo com a *Imersão* e a *Ideação*.

Quadro 03

"Não podemos resolver problemas usando o mesmo padrão de pensamento que tivemos para criá-los". Este aforismo de Albert Einstein representa o modo como considerei resolver as "errâncias" de cada um dos desafios (as imagens, a dissertação, a exposição...) que compõem a pesquisa. A apesar de a metodologia do *design thinking* ter sido inspiradora para a coleta e a organização das informações, após várias tentativas, ela não foi utilizada como cerne de minhas sistematizações. Entretanto, serviu como uma das metodologias selecionadas para que eu pudesse compreender o desdobrar de meu processo criativo.

Desde a época em que cursei a graduação em artes visuais, tenho convivido com abordagens metodológicas tradicionais que, no esforço de tentar criar-se uma "ciência do planejamento", geraram perda de criatividade e de conteúdo conceitual e excessivo foco em argumentos que são, na verdade, resumidos a números (NITZSCHE, 2012, p. 97). Lembro-me de concepções herméticas, defendidas por alguns professores, que consideravam o processo criativo quase como uma equação matemática, dando margem a resultados baseados em modelos. No entanto, o que eu procurava era uma abordagem que sugerisse métodos mais abrangentes, mais baseados em diálogos, mais independentes do que conduzidos por fórmulas, encarando mais desafios do que tentando evitá-los.

Essas metodologias tradicionais aplicadas às artes e ao *design* são, conforme Deleuze e Guatarri, parte da "cultura arborescente" do universo acadêmico brasileiro. Assim como eles, reitero: "árvores" não mais...

> Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. Toda a cultura arborescente é fundada sobre elas, da biologia à linguística. Ao contrário, nada é belo, nada é amoroso, nada é político a não ser que sejam arbustos subterrâneos e as raízes aéreas, o adventício e o rizoma. (DELEUZE E GUATARRI, 1995, p. 24)

Entre a participação nas disciplinas oferecidas pelo programa de pós-graduação e as atividades específicas de produção (lembrando que cada uma delas contribuiu de alguma maneira para formação deste projeto e deste investigador), vários foram os registros desse fazer/formar, que independentemente dos instrumentos metodológicos, me fizeram compreender que o primordial é não perder de vista o que está sendo produzido. Ressalto ainda que em qualquer lugar ou ocasião é possível gerar-se reflexões e ideias sobre e para o projeto: no ateliê, em sala de aula, em frente ao computador, a caminho de casa, "proseando" com os amigos...

No texto anterior, *antes da margem*, apresento fatos que antecederam a criação do pré-projeto de pesquisa de modo cronológico/diacrônico, ou seja, determino um recorte temporal no qual relato como o pré-projeto foi desenvolvido, a partir de observações de uma sucessão de eventos, seguindo a ordem das datas em que ocorreram. Por outro lado, neste

texto, os acontecimentos foram apresentados de modo anacrônico/sincrônico. Quer dizer, o texto expôs fatos que são analisados em ocorrência não linear, simultânea e estão relacionados entre si, no período em que a pesquisa estiver em curso.

notas sobre o diário mensageiro

O DIÁRIO "NOTAS EM CARÁCTER", cujo título diz respeito as “notas produzidas com caracteres digitais”, é o espaço de registro que instaurei por meio de uma conta de *e-mail*, e que corresponde ao segundo documento do processo de criação e investigação teórica. Nele, deposito informações relevantes sobre meus estudos e experimentações artísticas. As informações registradas são anotações do processo de produção, citações de autores, arquivos com informações sobre a pesquisa, artigos, *links* para vídeos e contribuições enviadas por amigos e colegas via *e-mail*. Essas informações podem ser escritas e documentadas diretamente no próprio espaço, ou seja, são digitadas e enviadas à caixa de mensagens do próprio endereço eletrônico, ou enviadas via celular para o diário/*e-mail*.

Aliás, o fato de esse diário ter sido organizado a partir de uma conta de *e-mail*, facilitou o processo de registro de investigação, pois, antes, realizava minhas anotações em folhas avulsas e de forma não linear, porém sempre havia a dúvida sobre como eu deveria guardá-las, para que elas não se perdessem. Dessa maneira, a estrutura que a própria conta de *e-mail* possui já exerce a função de organizá-las, categorizá-las e data-las para mim.

Alguns questionamentos são algumas vezes compartilhados com amigos e colegas. Lanço um comentário ou dúvida para uma determinada pessoa que conhece meu trabalho e, gentilmente, essa pessoa envia-me uma resposta. Assim, "o diário-mensageiro" tornou-se o guardião das memórias de uma pesquisa em artes e igualmente o estafeta de diálogos partilhados com pessoas importantes em meu processo de formação.

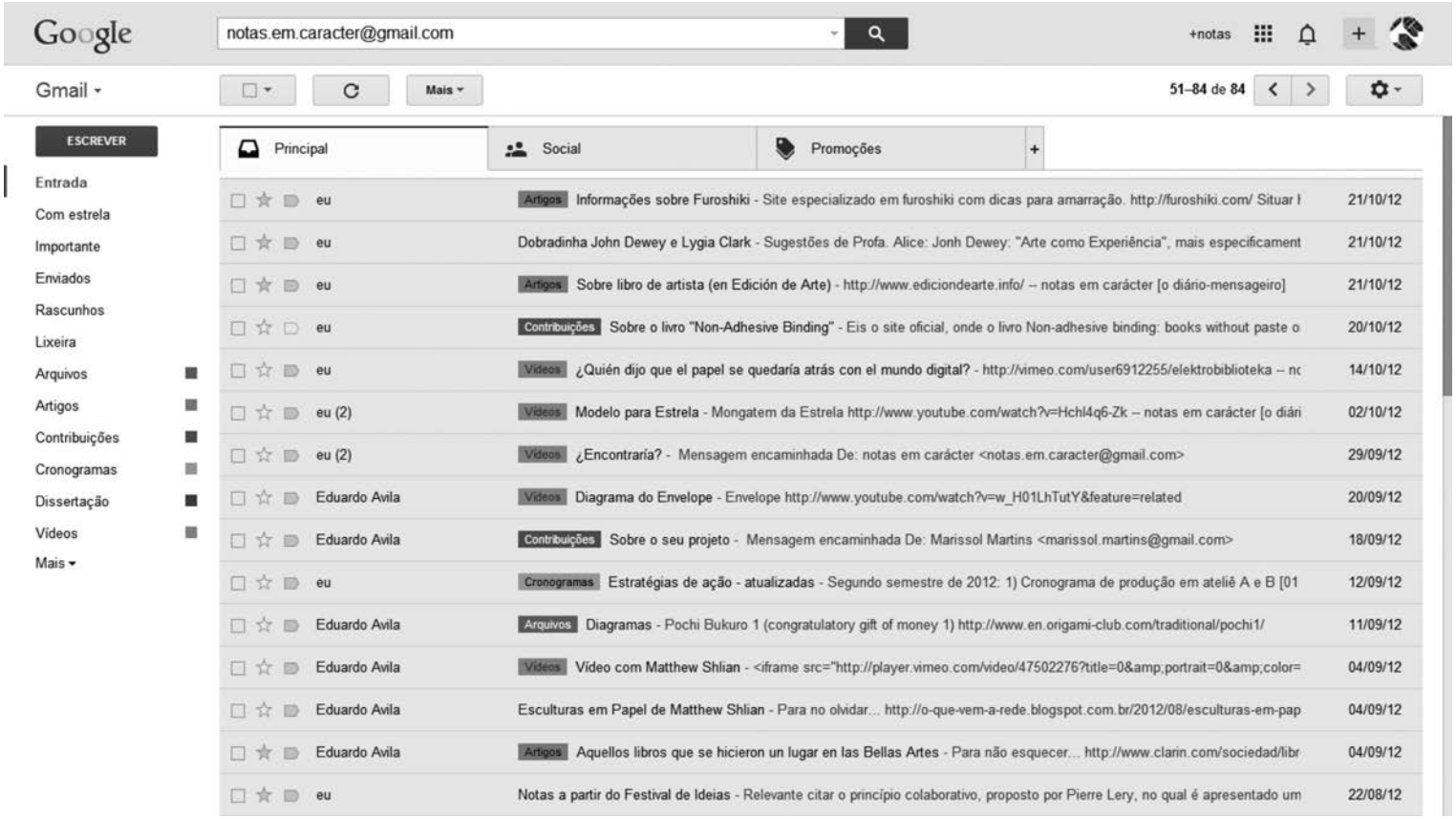

Google
notas.em.caracter@gmail.com
+notas
Gmail
Mais
51–84 de 84
ESCREVER
Entrada
Com estrela
Importante
Enviados
Rascunhos
Lixeira
Arquivos
Artigos
Contribuições
Cronogramas
Dissertação
Vídeos
Mais
Principal
Social
Promoções
eu Artigos Informações sobre Furoshiki - Site especializado em furoshiki com dicas para amarração. http://furoshiki.com/ Situar 21/10/12
eu Dobradinha John Dewey e Lygia Clark - Sugestões de Profa. Alice: Jonh Dewey: "Arte como Experiência", mais especificament 21/10/12
eu Artigos Sobre libro de artista (en Edición de Arte) - http://www.ediciondearte.info/ -- notas em carácter [o diário-mensageiro] 21/10/12
eu Contribuições Sobre o livro "Non-Adhesive Binding" - Eis o site oficial, onde o livro Non-adhesive binding: books without paste o 20/10/12
eu Vídeos ¿Quién dijo que el papel se quedaría atrás con el mundo digital? - http://vimeo.com/user6912255/elektrobiblioteka -- nc 14/10/12
eu (2) Vídeos Modelo para Estrela - Mongatem da Estrela http://www.youtube.com/watch?v=Hchl4q6-Zk -- notas em carácter [o diári 02/10/12
eu (2) Vídeos ¿Encontraría? - Mensagem encaminhada De: notas em carácter <notas.em.caracter@gmail.com> 29/09/12
Eduardo Avila Vídeos Diagrama do Envelope - Envelope http://www.youtube.com/watch?v=w_H01LhTutY&feature=related 20/09/12
Eduardo Avila Contribuições Sobre o seu projeto - Mensagem encaminhada De: Marissol Martins <marissol.martins@gmail.com> 18/09/12
eu Cronogramas Estratégias de ação - atualizadas - Segundo semestre de 2012: 1) Cronograma de produção em ateliê A e B [01 12/09/12
Eduardo Avila Arquivos Diagramas - Pochi Bukuro 1 (congratulatory gift of money 1) http://www.en.origami-club.com/traditional/pochi1/ 11/09/12
Eduardo Avila Vídeos Vídeo com Matthew Shlian - <iframe src="http://player.vimeo.com/video/47502276?title=0&portrait=0&color= 04/09/12
Eduardo Avila Esculturas em Papel de Matthew Shlian - Para no olvidar... http://o-que-vem-a-rede.blogspot.com.br/2012/08/esculturas-em-pap 04/09/12
Eduardo Avila Artigos Aquellos libros que se hicieron un lugar en las Bellas Artes - Para não esquecer... http://www.clarin.com/sociedad/libr 04/09/12
eu Notas a partir do Festival de Ideias - Relevante citar o princípio colaborativo, proposto por Pierre Lery, no qual é apresentado um 22/08/12

Imagem 05

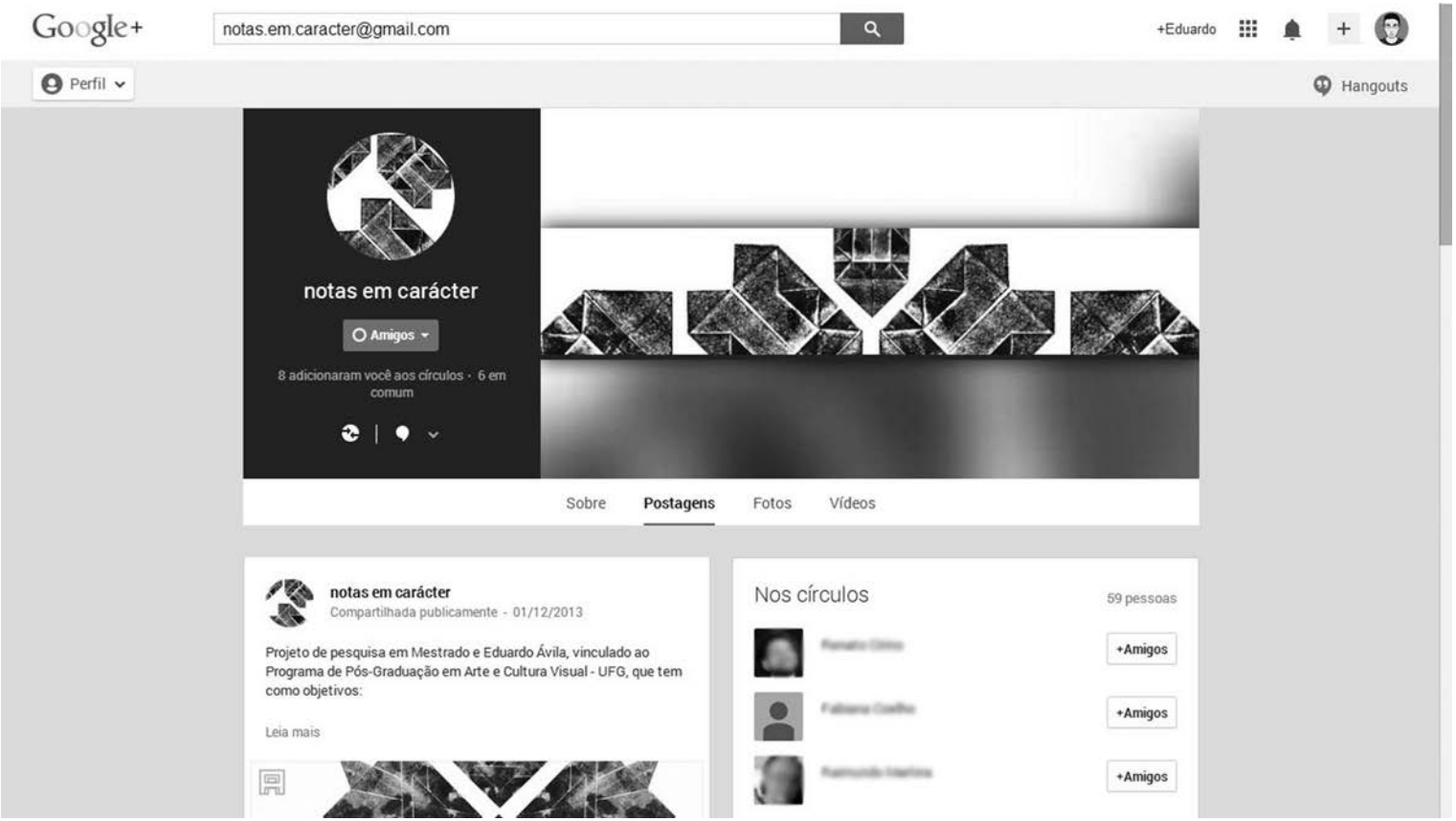
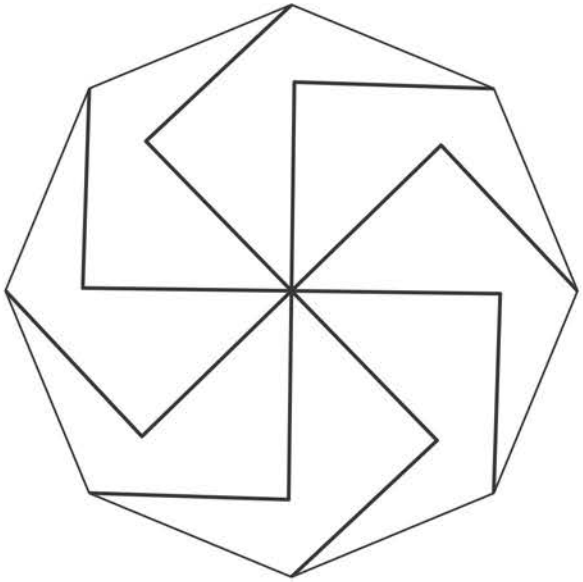
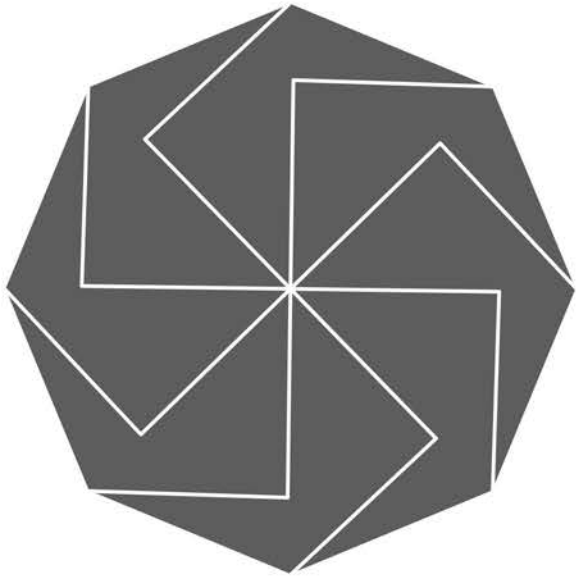

Google+
notas.em.caracter@gmail.com
+Eduardo
Perfil
Hangouts
notas em carácter
Amigos
8 adicionaram você aos círculos · 6 em comum
Sobre
Postagens
Fotos
Vídeos
notas em carácter
Compartilhada publicamente - 01/12/2013
Projeto de pesquisa em Mestrado e Eduardo Ávila, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - UFG, que tem como objetivos:
Leia mais
Nos círculos
59 pessoas
+Amigos
+Amigos
+Amigos

Imagem 06



(DES)DOBRAMENTOS TÉCNICO/TECNOLÓGICOS



(DES)DOBRAMENTOS TÉCNICO/TECNOLÓGICOS

Àquele ou àquela que inicia a leitura por esta parte, informo que encontrará inicialmente um breve relato sobre o ateliê de gravura, onde as principais experimentações práticas aconteceram, e sobre as personalidades que atuaram de modo triádico (como docentes, artistas e pesquisadores) nesse espaço, fazendo dele um ambiente fecundo de criação em gravura. Além dos mentores que mantiveram o ateliê em funcionamento, sempre ativo e movimentado, apresento alguns dos aprendizes-pesquisadores, em nível de mestrado, que partilharam esse mesmo espaço e que antecederam minha passagem por ali.

O Ateliê de Gravura foi estabelecido no extinto Instituto de Artes[1] e continuou em atividade quando a Faculdade de Artes Visuais foi instituída, a partir de 1996. O ateliê teve como docentes alguns dos artistas mais representativos em Goiás e no cenário artístico brasileiro. O Prof. Cleber Gouvêa (1942–2000) foi o precursor das ações no ateliê. Em 1962 transferiu-se para Goiânia para integrar o corpo docente do recém-criado Instituto de Artes da UFG.

Em sua formação, deu ênfase nos estudos em litografia, porém lecionava predominantemente como conteúdo a gravura em metal e a xilogravura. Entre seus alunos, era consi-

1. O Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás foi criado em 1968 e integrava o Instituto de Belas Artes e o Conservatório Goiano de Música. Disponível em <www.fav.ufg.br/apresentacao> Acesso em 21 jan. 2014.

derado um professor sempre presente, sempre atuante, cuja assistência àqueles que ele percebia interesse pela disciplina era sua particularidade mais marcante. Cleber dedicou-se a um ensino que permitisse aos alunos a possibilidade de improvisos e de experimentações. Ele atuou como docente por cerca de três décadas, na formação de dezenas de artistas locais. Alguns desses artistas são: Dineia Dutra (1954–1988), Heliana de Almeida, Heleno Godoy, escritor que durante algum tempo se dedicou à gravura, além de Selma Parreira e ZÈCÉSAR, que posteriormente integraram o corpo docente da Faculdade de Artes Visuais.[2]

Após a transição do Prof. Cleber, do Ateliê de Gravura para o de Pintura, o Prof. ZÈCÉSAR assume as aulas de gravura, em 1980. Além de ministrar as disciplinas de graduação *Processos e Técnicas de Gravura*, *Processos de Impressão*, *Desenho de Perspectiva* e de pós-graduação *Tópicos Especiais em Poéticas Visuais: Gravura*, ZÈCÉSAR também publicou livros sobre o assunto: *Manual de litografia sobre pedra* (2000), *A gravura em matrizes de plástico* (2004), e *De gravuras e cidades* (2010). Em 1985, quando ZÈCÉSAR afastou-se para se especializar em gravura frequentando as aulas do Ateliê de Litografia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ministrada pela artista e gravadora Regina Silveira, a Profa. Cléa Costa assumiu as aulas no ateliê. Cléa atua como professora em desenho, pintura e gravura desde 1976.

Em 1991, quando o Prof. ZÈCÉSAR afastou-se novamente para cursar o doutorado em *Bellas Artes* na Universidad Complutense de Madrid, Espanha, a Profa. Evany Kathenas,

2. In: PARREIRA, Selma et al. *Tempo de rever Cleber Gouvêa*. Goiânia: CEGRAF, 2009. (Catálogo)

que ministrava a disciplina de escultura, o substituiu. A Profa. Heliana de Almeida, gravadora e professora do Colégio de Aplicação da UFG, também atuou no ateliê, até a entrada da Profa. Edna Goya que tornou-se professora titular da Faculdade de Artes Visuais, a partir de 1992.[3]

A Profa. Dra. Edna de Jesus Goya possui uma ampla pesquisa de base histórica sobre artistas gravadores no Estado de Goiás. Ela apresenta estudos sobre a prática da gravura comercial, com finalidade de documentação que era destinada a propaganda e a ilustração, entre os séculos XIX e XX. Também se dedicou a investigações sobre o ensino de gravura e sobre a obra de artistas da região como D. J. Oliveira (1932–2005) que foi tema de sua tese de doutoramento.[4]

Os docentes citados anteriormente também possuem produção artística e participaram de diversas exposições. O fato de esses docentes estabelecerem um trânsito entre o ato fazer e o hábito de refletir e escrever sobre esse fazer demonstra que não basta apenas transmitir o conhecimento de um determinado processo ou linguagem, é necessário também vivenciar continuamente a prática para constituir sua própria metodologia de ensino.

Além dos artistas-professores, apresento um levantamento que diz respeito aos aprendizes-pesquisadores que tiveram como objeto de estudo as experimentações em gravura e estiveram vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Uni-

3. *Diálogos saudosos sobre 'personas' do ateliê de gravura*. Mensagem recebida por <notas.em.caracter@gmail.com> em 21 jan. 2014.

4. GOYA, Edna de Jesus. *A gravura como meio de comunicação: o processo de criação de D. J. Oliveira*. (Tese de Doutorado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

versidade Federal de Goiás. Na linha de pesquisa *Poéticas Visuais e Processos de Criação*, até a presente data, nove pesquisas de mestrado (incluindo esta) se desenvolveram como produção gráfica ou em diálogo com os procedimentos da gravura, sendo todas essas pesquisas orientadas pelo Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco, ZÈCÉSAR.

Em 2006, Nancy de Melo Batista Pereira, apresenta a pesquisa *A gravura como poética atual e alguns paradigmas de uma velha tecnologia: uma produção de gravura em metal*, que trata da impressão como gesto técnico que se converte em expressão artística, analisando sua própria produção em gravura de forma técnica e poética. Em 2007, duas pesquisas abordam as práticas da Gravura: Lavínnia Seabra Gomes, com a pesquisa *A matriz de gravura como elemento da Moda*, desenvolve uma produção que utiliza processos de gravação e impressão tendo como suportes tridimensionais (roupas), na fronteira entre a arte e a moda. Em *Gravuras com uso de Computação Gráfica: um processo pessoal de criação, autoconhecimento e transformação*, Sérgio Antônio Penna de Moraes analisa o uso da impressão gráfica digital aliada à produção de monotipias. No ano de 2008, Manoela dos Anjos Afonso apresenta sua pesquisa intitulada *Brasília Gravada*, cujo processo se desenrola através de pequenas matrizes em relevo (matrizes de borracha) em diálogo com sua relação afetiva com a cidade de Brasília. No mesmo ano, Alana Morais Abreu e Silva em *A transparência e o processo de criação em Gravura: produções experimentais* pesquisa a confecção de matrizes em polietileno transparente, a partir de extrações e colagens de material.

Em 2010, Luciana Vasconcelos Macêdo produz uma série de ilustrações em serigrafia para o livro infantil *A Última Princesa*, de sua autoria, avaliando semelhanças e diferenças entre os processos de produção de imagens manuais e digitais, bem como seu impacto no resultado final do trabalho na dissertação *A Última Princesa: pensando a ilustração do livro infantil: uma produção em gravura*. Embora não tenha inserido suas gravuras em ponta-seca na pesquisa intitulada *Diários de luto: poética da memória*, apresentada em 2012, Vinícius Borges Figueiredo usufruiu do Ateliê de Gravura como laboratório de suas pesquisas iniciais. Vinícius elaborou seu *Diário de Luto* com base em notas e imagens que possuem interferências de desenho e pintura sobre fotografias de seu falecido avô. No ano de 2013, Célia Mari Gondo em *Matrizes de plástico: inversões e reflexões*, elabora reflexões sobre sua produção de matrizes de poliestireno, combinando processos de gravura em relevo e em encavo, e as associa à sua formação identitária, utilizando alguns conceitos multiculturais recentes.

Atualmente, o programa conta com outra pesquisa de mestrado sobre produção gráfica. Verônica del Pilar Noriega Esquives analisa o corpo e sua condição como matéria e canal de afetos, utilizando diversos processos de impressão para perceber as transferências simbólicas que acompanham sua trajetória pelo mundo.

Em consenso com Frederico Morais, quando ele afirma em seu livro *Artes Plásticas: a crise da hora atual* (1975):

> Prefiro o ateliê à galeria, pois ali é a obra nascendo, no seu devir ou virtualidade e não a obra exposta, vivendo já a inevitável estrutura do consumo. No ateliê é mais a ideia que o pensamento claro e definido, mais a vontade que a capacidade [...]. (MORAIS, 1975, p. 34)

E na busca de fontes sobre o histórico do Ateliê de Gravura — onde desenvolvi a parte mais importante de meu trabalho de mestrado —, compreendi que os professores que atuaram nesse espaço proporcionaram aos seus alunos um ambiente sereno e amistoso, fazendo com que nós, aprendizes-pesquisadores, descobríssemos e amadurecêssemos nossas próprias linguagens. Outro aspecto importante foi acompanhar o percurso dos colegas de ateliê que auxiliou-me a compreender o meu próprio percurso.

A convivência no ateliê de gravura possibilita uma intensa troca de ideias, informações e consequentes transformações pessoais e profissionais. Conjugar prática e teoria é uma função apropriada para a Universidade, visto que seu compromisso é difundir, junto à comunidade, o conhecimento em suas diferentes instâncias, seja no campo teórico, seja no âmbito da produção artística.

Diante desse pensamento foi criado, em 2013, o projeto de pesquisa intitulado *Ateliê Livre: pesquisas e procedimentos experimentais em gravura e estamparia*. O projeto consiste em reunir interessados que queiram pesquisar sobre os processos contemporâneos de produção de imagens impressas, como também promover eventos e ações que são organizadas pelo grupo de artistas pesquisadores vinculados ao projeto. O projeto conta com um blogue[5] no qual pesquisadores e alunos podem divulgar ações realizadas por artistas locais e instituições

5. Uma de minhas contribuições para o projeto de pesquisa foi desenvolver, em parceria com os colegas participantes, o blogue do Ateliê Livre de Gravura da FAV – UFG (Disponível em: <atelielivredegravura.blogspot.com.br>), para dar visibilidade às atividades do projeto.

que se dedicam à gravura como meio de produção artística. O Ateliê Livre de Gravura da FAV – UFG já existe, informalmente, a mais de quinze anos e é entendido como um espaço permanente de prática, de caráter livre e aberto a qualquer interessado: desde profissionais das artes visuais, até alunos de cursos regulares ou àqueles que se relacionam com a gravura de maneira experimental.

Por isso, o ateliê é fundamentalmente constituído por daqueles que ensinaram, aprenderam e produziram por lá. Esses pesquisadores estabeleceram — conjuntamente com outros discentes dos cursos de graduação, assim como com outros docentes e artistas — a condição ativa de funcionamento do Ateliê de Gravura como espaço de produção e compartilhamento de experiências. Esse é o "espírito do Ateliê de Gravura".

Os relatos a seguir revelam técnicas, procedimentos e ferramentas que foram utilizadas para o desenvolvimento das imagens impressas. Imagens estas que partiram de matrizes dobradas, criaram redobras serigrafadas e se desdobraram e reimpressões sublimadas.

Imagem 07

matrizes dobradas: o processo em relevos

A gravura, enquanto linguagem e modo de produção de imagens, constitui-se no "caminho" escolhido para o desenvolvimento do projeto de pesquisa, isto é, constitui-se no meio pelo qual o processo criativo ocorre. Esse caminho foi escolhido por motivos específicos: o primeiro, por minha afinidade com as artes gráficas; o segundo, por associar a feitura das dobraduras, que para mim é uma prática tão cara, com as texturas e nuances de cinza que a gravura pode proporcionar; e o terceiro por optar em produzir as imagens de maneira difusa e não unilateral.

Do permeio dessa produção, surge o questionamento sobre o lugar de uma dobradura no universo da gravura. Quando a dobradura se torna matriz e quando o impresso criado por essa matriz se torna gravura? A estampa depende da matriz dobrada para materializar-se, entretanto, a matriz dobrada depende da estampa para tornar-se uma matriz de gravura, pois sem o processo de entintagem e impressão, que resulta na produção da estampa, ela será apenas uma dobradura.

As dobraduras não se enquadram nas concepções conhecidas do campo da gravura. Por sua estrutura formal, as dobraduras não podem ser associadas exclusivamente aos proces-

sos aditivos de gravura (cuja linguagem mais difundida é a colagravura), pois, salvas algumas exceções, a elaboração das matrizes nem sempre partirá do processo em que os materiais são aplicados a um substrato rígido, visto que as próprias dobraduras formarão as matrizes. As dobraduras, contudo, podem enquadrar-se na técnica de gravura em relevos (no plural), porém com certas restrições, pois o método em relevo, usualmente, constitui-se pela retirada de partes de uma superfície plana, formando cavidades ou desníveis. Nas dobraduras, esses desníveis são formados pelas dobras e vincos e pela sobreposição das partes do papel, plástico ou tecido.

As "matrizes dobradas", como tenho nomeado, conduzem ao questionamento de como desenvolver matrizes em dobradura, a partir dos processos contemporâneos de elaboração das matrizes de gravura. Sendo assim, a matriz com base nas dobraduras é produzida diferentemente de qualquer outra matriz nos moldes tradicionais, caracterizando-se, contudo, pela mescla dos métodos em relevos (alto e baixo) e aditivo.

Em *Criatividade e processos de criação* (1987), Fayga Ostrower adota o termo "materialidade", referindo-se às diversas matérias que são empregadas nos diferentes campos de trabalho: artístico, científico, filosófico, tecnológico ou cotidiano. Para Fayga materialidade é "tudo que está sendo formado e transformado pelo homem" (OSTROWER, 1987, pp. 31-32).

O pensamento criativo está sempre ligado a uma espécie de matéria. O processo de pensar e gerar possibilidades está vinculado a um fazer concreto. E esse pensamento precisa identificar-se com uma materialidade, para estabelecer empatia com ela, para então gerar uma

linguagem específica de cada fazer. Assim, a matéria, ao ser configurada, projetada, elaborada, irá impregnar-se de conteúdo expressivo e passará a ser uma forma simbólica, significativa, e tornar-se-á inteligível. Sobre a escolha da matéria, que é influenciada pelo ambiente no qual o artista está inserido, Fayga pondera:

> Cada matéria pode ser desdobrada de múltiplas maneiras, encerra múltiplas possibilidades de indagação. Embora seja o indivíduo quem age escolhe e define as propostas e ainda as elabora e as configura de um modo determinado, trata-se também, talvez antes de tudo, de uma questão cultural. (OSTROWER, 1987, pp. 31-32)

Fayga traz o exemplo do bronze cuja existência pressupõe um tipo de mineração, de cobre e estanho, e o que determina como o bronze torna-se um artefato é motivado por propósitos culturais e sociais. Relaciono esse pensamento à matéria que compõe o meu trabalho.

Apesar do tecido[6] ser empregado, tanto como suporte quanto para a elaboração das matrizes de dobradura e o plástico[7] que foi usado também como suporte para algumas impressões, o papel foi a principal matéria para o desenvolvimento do trabalho.

---

6. Foram utilizados tecidos de fibras naturais de algodão (cambraia, cambrainha, cretone, linho, morim, tricoline e algodão cru alvejado) para as experimentações serigráficas, e tecidos de fibras artificiais de celulose e de poliéster (viscose, crepe de seda, tactel e musseline) para as impressões pelo método de sublimação.
7. Foram utilizadas chapas de plástico conhecidas como *laser film* (filme de poliéster opaco), destinadas a impressões em ofsete, serigrafia e produção de fotolitos.

Iniciei os primeiros experimentos produzindo matrizes de colagravura[8]. A colagravura foi um dos derradeiros processos de impressão a ser experimentado pelos artistas gravadores no Brasil. Odetto Guersone (1924–2007), gravador paulista, iniciou a prática no país. Ele desenvolve, na década de 1950, a filigrafia, em que as matrizes são produzidas com a aplicação de pontos de bordados. A partir de 1960, institui a concepção plastigrafia, para definir o procedimento em que realiza gravuras em superfícies espessas, obtidas à base de gesso ou de outro material maleável.[9]

Segundo análise de Juan Carlos Guadix, em *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo* (1992), no contexto da colagravura, é preciso recordar ainda aqueles artistas que diante do surgimento dos adesivos acrílicos nos anos 1950 incorporaram este substrato em suas obras. Como exemplo, a obra do artista norte-americano Edmund Casarella que experimentou técnicas de colagem em suas gravuras, nomeando-as de *paper-cuts*. Nos primeiros anos de investigação (1947-48), seu processo consistia em aderir à prancha elementos de papel com cola concentrada. Posteriormente, a prancha ou matriz era entintada em relevo e estampada à mão. (GUADIX, 1992, p. 41)

A colagravura introduz o sentido de "apropriação" ao trabalho, pois ao invés de gravar; de sulcar a chapa, de entalhar a superfície, aproprio-me de dobras que, quando coladas à superfície, recriam a imagem que é baseada em formas que já existem.

8. Técnica conhecida também como collagraph, colagrafia ou como "gravura de adição".
9. "Biografia: Odetto Guersoni". Disponível em <www.itaucultural.org.br> Acesso em 29 jan. 2014.

Materiais utilizados para a confecção da matriz de colagravura:

- Base: placas de papelão cinza com gramatura de 250 g/m² ou placas de papelão do tipo Horlle nº 50;
- Imagem: papel japonês para origami (70g);
- Cola branca;
- Verniz fixador.

Materiais utilizados para a entintagem:

- Rolo de borracha;
- Tinha gráfica preta.

Imagem 08

No momento da impressão, foram feitos testes na prensa móvel — pequena prensa produzida exclusivamente para os ateliês de gravura dos cursos a distância da FAV/UFG, que consiste de estrutura de madeira, cilindro de metal manual (utilizado em panificação) e chapa de ofsete (que serve para deslizar o papel pelo cilindro). Algumas impressões também são feitas com o uso da colher de pau e do *baren* (馬連)[10]. Um dado importante é que nessa etapa

10. *Baren* é um instrumento japonês usado no processo de impressão manual. O *baren* é formado por um disco plano, revestido de uma tela texturizada, e uma alça no lado oposto. O papel é colocado sobre a matriz já entintada e o *baren* é utilizado para friccionar (ou esfregar firmemente em movimentos circulares) a parte de trás da folha de papel para que a imagem impressa seja transferida da matriz ao papel.

processo, as matrizes em colagravura se adaptaram facilmente aos três instrumentos (prensa móvel, colher de pau e *baren*). No entanto, opto predominantemente pelo uso da prensa (seja ela móvel ou convencional).

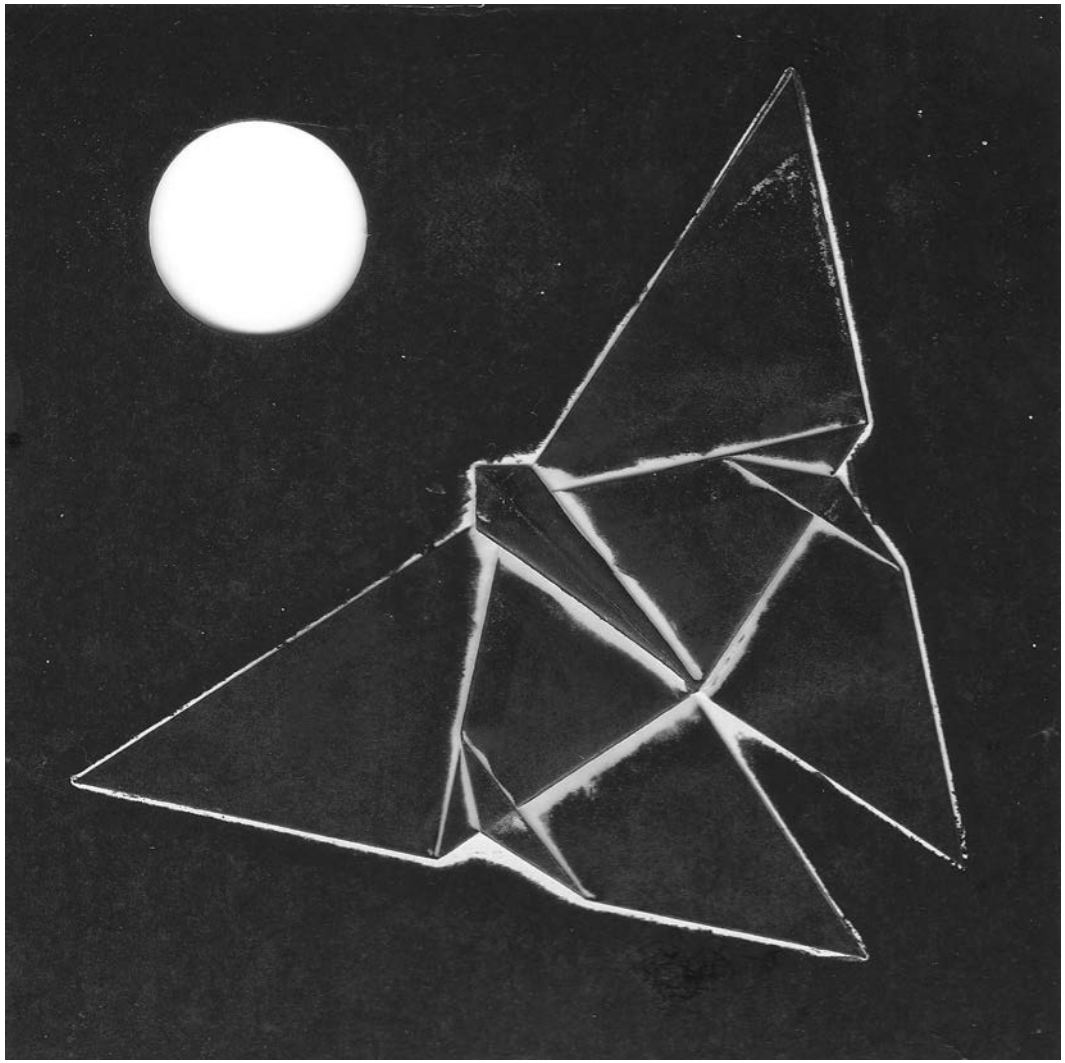


Imagem 09

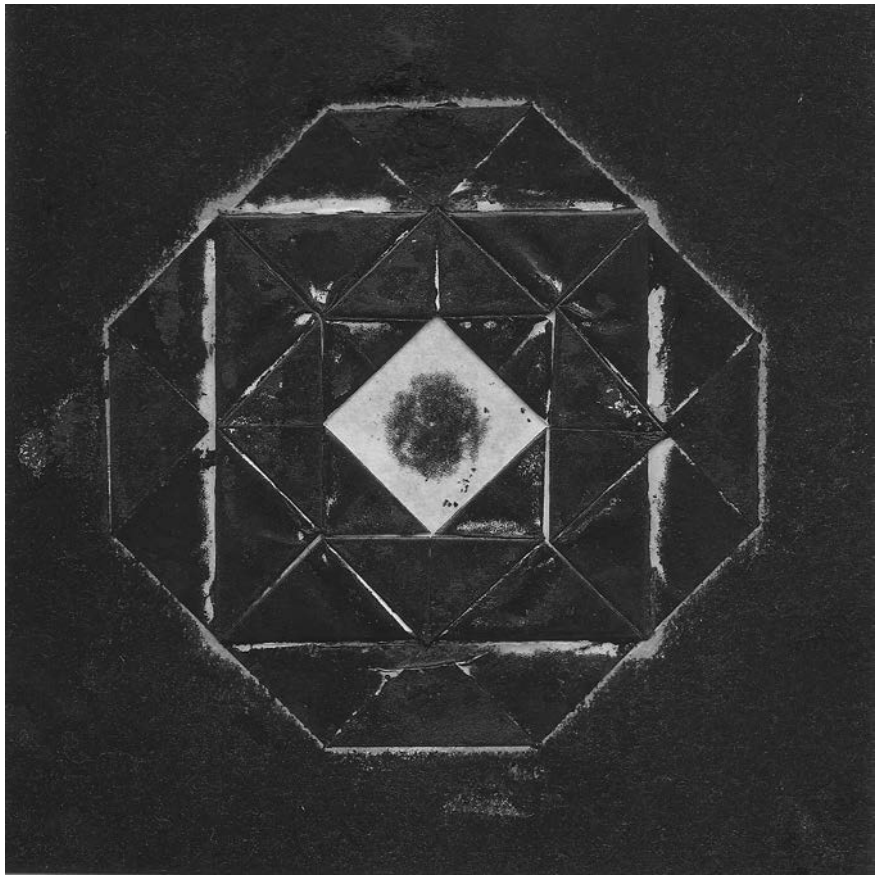


Imagem 10

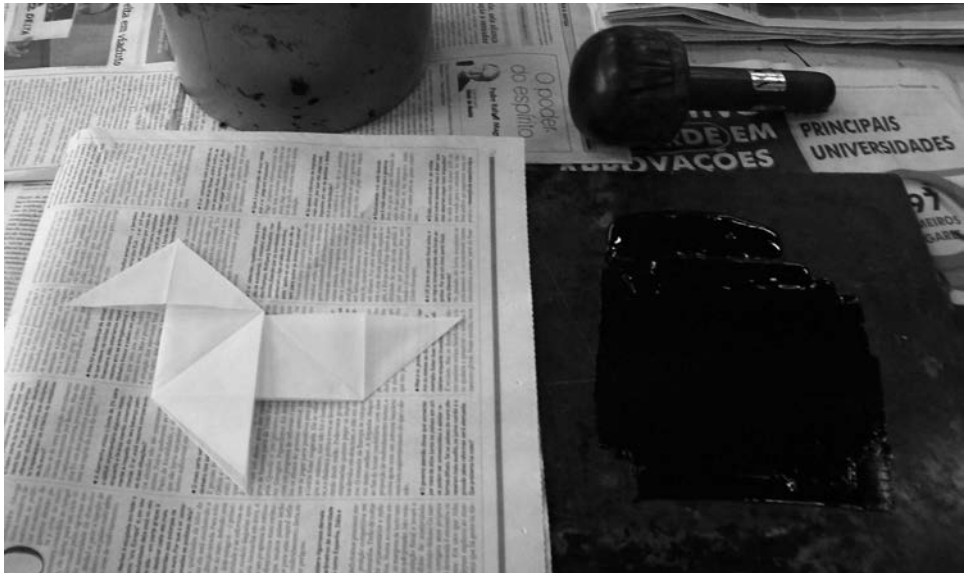
Materiais utilizados nas matrizes de dobradura:

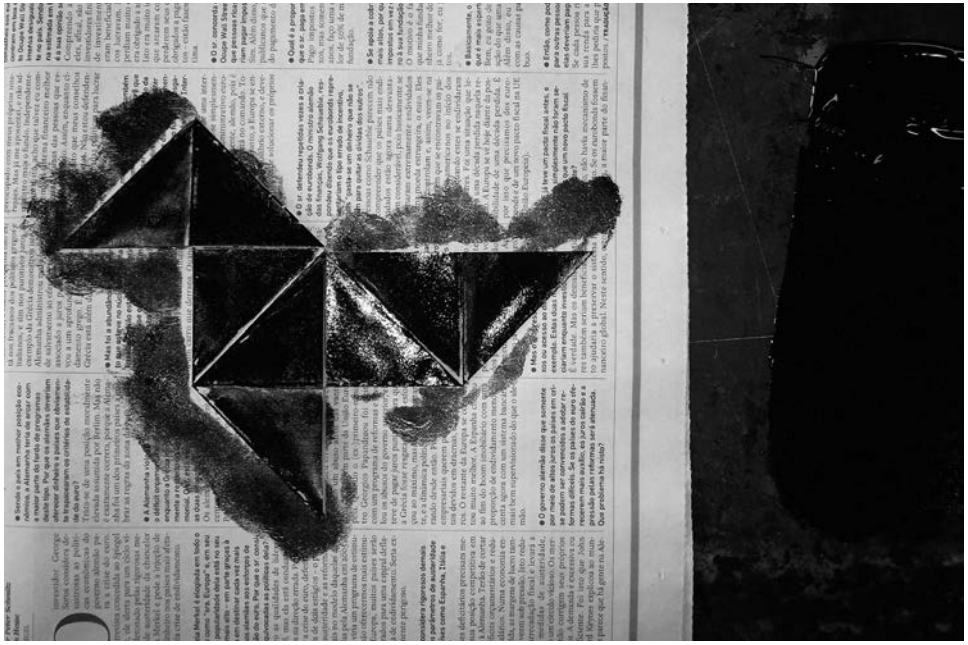
- Papel vegetal (90 gm^2), papel de fibra de bananeira (gramatura variável), papéis para origami e papel *washi* (papel japonês) em formatos variados;
- Cola em bastão, quando necessário.

Materiais utilizados para a entintagem:

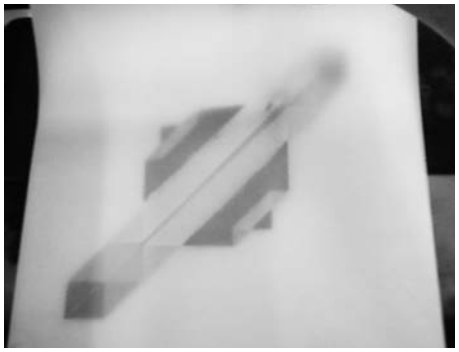
- Tampão de couro (patrimônio do ateliê da FAV/UFG);
- Tinha gráfica preta.

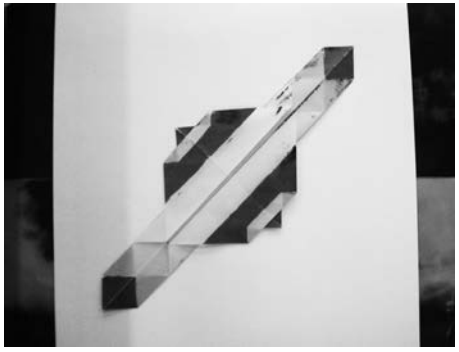
Para o momento da entintagem, opto pelo "tampão", também conhecido como "manchão", "almofada de couro" (do castelhano *almohadilla de cuero*), em substituição ao rolo de borracha, pois ao passar o rolo pela matriz criam-se linhas retas e escuras — produzidas pelas bordas do instrumento — que comprometem o acabamento e as texturas da impressão. A entintagem dessas matrizes com o tampão de couro é feita através de movimentos, com batidas na superfície do material dobrado. A entintagem consiste em espalhar a tinta em uma metade da superfície da pedra de mármore. Na outra metade, uma folha de jornal é colocada embaixo da matriz para evitar que ela fique excessivamente manchada de tinta. O jornal é substituído a cada nova entintagem. Nesse momento da pesquisa (segundo semestre de 2011), opto pelo uso da prensa, no ateliê de gravura da FAV/UFG.





Imagens 11 e 12





Imagens 13 a 16

Entretanto, as matrizes ainda possuíam um aspecto enrugado — como algo que não secara como deveria —, pois o papel em contato com a cola ou verniz formava ondulações que interferiam no resultado que eu havia desejado. Finalmente, após algumas tentativas de produzir matrizes que dispensassem o uso de cola ou qualquer tipo de material impermeabilizante, obtive matrizes que eram essencialmente marcadas apenas por dobras e vincos. Isso foi possível, pois comecei a usar dois tipos de papéis (papel vegetal e um tipo conhecido vulgarmente como "papel croqui") que possuam a resistência necessária para suportar as entintagens e lisos o suficiente para que eu pudesse criar as texturas através dos movimentos e das batidas do tampão na superfície das matrizes. A partir de então, as matrizes dobradas tinham como delimitação as próprias curvas das dobraduras.

folha de papel croqui

base de corte

vincador de osso

estilete

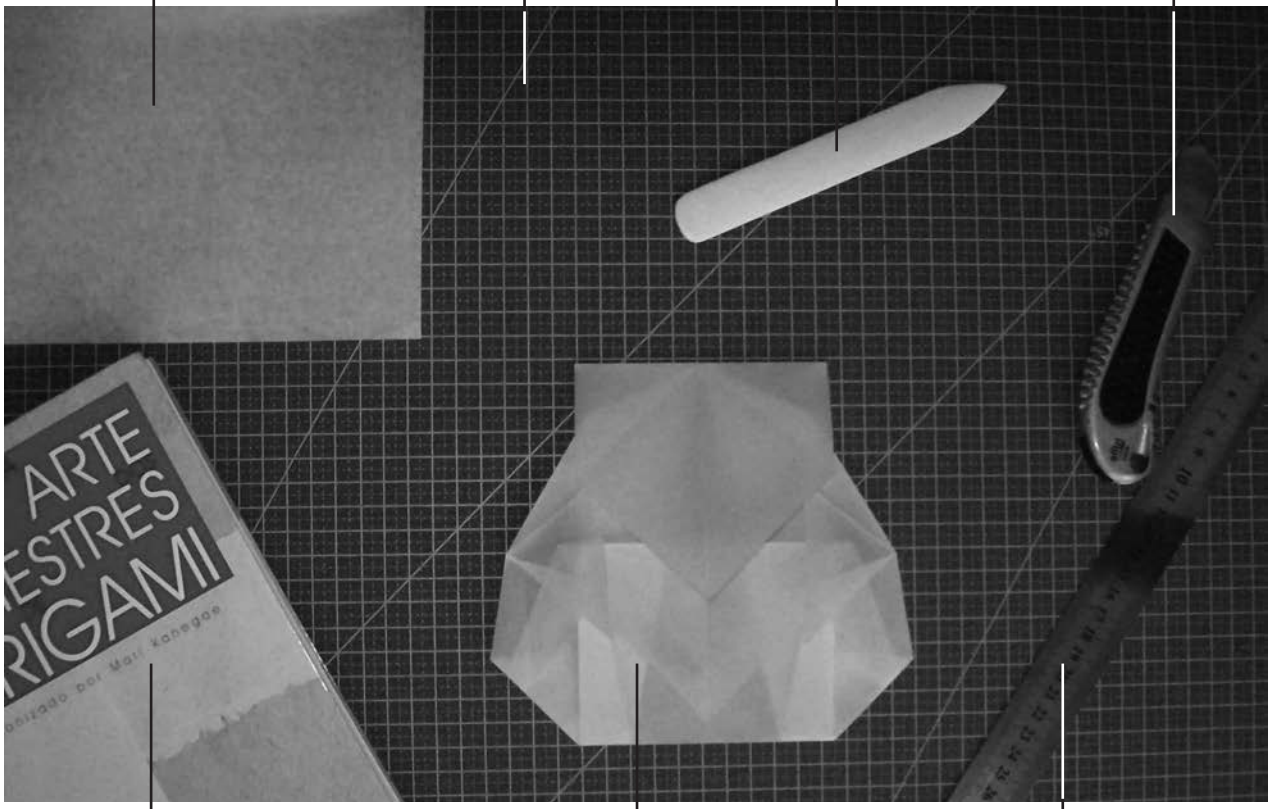


Imagem 17

livro de diagramas de origami

dobradura de papel vegetal

régua de metal

redobras serigrafadas: o processo permeográfico

Desde o início do projeto, o intuito foi produzir impressões que seriam digitalizadas, transformadas em padrão visual para, então, serem reproduzidas pelo processo serigráfico. A serigrafia[11], *silkscreen* ou *screen-printing* surge como variação para o estêncil (do inglês *stencil*) e, embora sua origem seja ainda incerta, o método foi aprimorado na China, durante a Dinastia Song (960–1279 a.C.). Em seguida, foi praticada por outros países asiáticos, como o Japão, a partir do Período Kamakura (1185–1333), quando as imagens eram transferidas ao tecido e impressas com pigmentos naturais.

O trânsito, da prensa para o computador e, em seguida, para a tela de poliéster (ou de náilon), pude constatar que reproduzir uma imagem, que foi impressa antes, através de outros processos de impressão é possível, sem que ela perca suas características iniciais.

As primeiras experimentações em serigrafia foram feitas no segundo semestre de 2011 e se seguiram por mais três semestres, de 2012 a 2013. As imagens digitalizadas no primeiro estágio de produção (que foram entintadas e impressas na prensa de gravura) são

11. Proveniente do latim *sericum* (seda), inicialmente, o processo de impressão ocorria por meio de uma tela de seda. Hoje, utiliza-se o náilon ou o poliéster.

reimpressas sobre a folha acetato (específico para produção de fotolitos) e são gravadas em tela serigráfica, sob exposição à luz. O processo consiste em aplicar uma emulsão fotossensível à matriz serigráfica que em contato com a fonte de luz UV da mesa, que foi especialmente projetava para este tipo de gravação, permite que a revelação da imagem seja feita na tela.

Em seu manual de *Serigrafia* (1982), Anthony Kinsey, comenta que nesse processo de gravação a textura pode ser definida como uma "variação da superfície", e como tal, segundo ele, "é muitas vezes requerida como parte componente de um desenho ou como fundo". (KINSEY, 1982, p. 43)

A variação de superfície, no caso das *gravobraduras*, ocorre porque o modo como a matriz dobrada é entintada produz manchas que formam uma variação de tons de cinza no momento da impressão. Essa variação quando é transferida para a serigrafia, produz áreas vazadas que variam de tamanho e forma na superfície da tela gravada, permitindo a passagem da tinta pela trama do tecido. O termo permeográfico[12], que tem sua origem no verbo "permear" (do latim *permeare*, atravessar, penetrar, entremear, fazer passar pelo meio), é atribuído ao processo serigráfico justamente por tratar-se de um método no qual a impressão ocorre pelo atravessamento da tinta através da trama do tecido para depositar-se na superfície do papel ou de outro tipo de suporte.

Experimentei três maneiras de "permear", isto é, de gravar as imagens na matriz serigráfica. A primeira, citada anteriormente, ocorre pelo fotolito em que as manchas escuras

12. O termo em japonês para o processo de impressão permeográfico é *kôhanga* (孔版画) que significa literalmente "imagem impressa por orifícios".

que compõem a imagem correspondem aos locais que ficarão vazados na tela, permitindo a passagem da tinta pela tela, e as áreas sem cor são impermeabilizadas pelo endurecimento da emulsão fotossensível que foi exposta à luz. A segunda maneira consiste em gravar a tela com a própria matriz dobrada (Imagem 18). Em outras palavras, a matriz que foi entintada anteriormente, e que ficou impregnada com a tinta gráfica, corresponde à área a ser gravada na mesa de luz. Na terceira foram feitas impressões em folhas de papel vegetal e papel do tipo croqui, que possuem a translucidez necessária para a transferência da imagem para a matriz de serigrafia (Imagens 19 a 21). Nessa etapa, é feita com a impressão resultante da segunda etapa de produção. ver *estágios de dobras errantes*

Nas três formas de gravar a imagem na tela, foi possível obter resultados que indicam que a imagem da matriz de dobradura sofre pequenas alterações de textura, porém permanece com suas características iniciais.

Para relembrar como ocorreu o processo, elaborei um levantamento que envolve a escolha e a preparação dos insumos, e as principais informações sobre o método de gravação e impressão serigráfica.

Materiais para a confecção da matriz:

- Chassi de madeira;
- Telas de náilon 65 fios e de poliéster 75 fios;
- Grampeador.

Observação: foram usados três tipos diferentes de tela, sendo que uma das telas foi confeccionada numa oficina realizada em julho de 2012, e ministrada pelo artista plástico Oscar Fortunato, especializado em Serigrafia.

Materiais para a gravação da tela:

- Emulsão
- Sensibilizante

Tipos de tinta utilizadas:

- Base D'água
- Plastisol

Observações sobre o processo:

- Cuidar para que a emulsão não vaze para o outro lado da tela, quando for impermeabilizá-la;
- Obervar o tempo de secagem na câmara escura: vinte minutos aproximadamente;
- Prestar atenção ao tempo de gravação na mesa de luz: aproximadamente três minutos e trinta segundos;

- Lavar imediatamente, após a gravação no tanque com jato de água leve;
- Usar a mangueira para a lavagem da tela, ao invés da lavadora de alta pressão é muito forte, pois a pressão do jato da máquina pode danificar a gravação na tela;
- Optar por papéis com maior absorção de tinta para a impressão. O ideal são papéis com menor calandragem e menor concentração de cola em sua formação.
- Utilizar telas de náilon de, no mínimo, sessenta e cinco fios. Quando maior a quantidade de fios, mais detalhes a imagem pode conter;
- Produzir as imagens digitalmente, e levar a um *bureau* de impressões para as composições em formatos acima do A4;
- Lembrar que a proporção da mistura é de 10% (dez por cento) de sensibilizante em relação ao total da emulsão (Exemplo: 5 ml de sensibilizante para 50 ml de emulsão);
- Deixar descansar a mistura emulsão/sensibilizante por cerca de cinco minutos antes da gravação;
- Recordar que o tempo de gravação varia de acordo com a intensidade da luz na caixa de gravação. Quanto maior a intensidade da luz, menor o tempo de gravação.

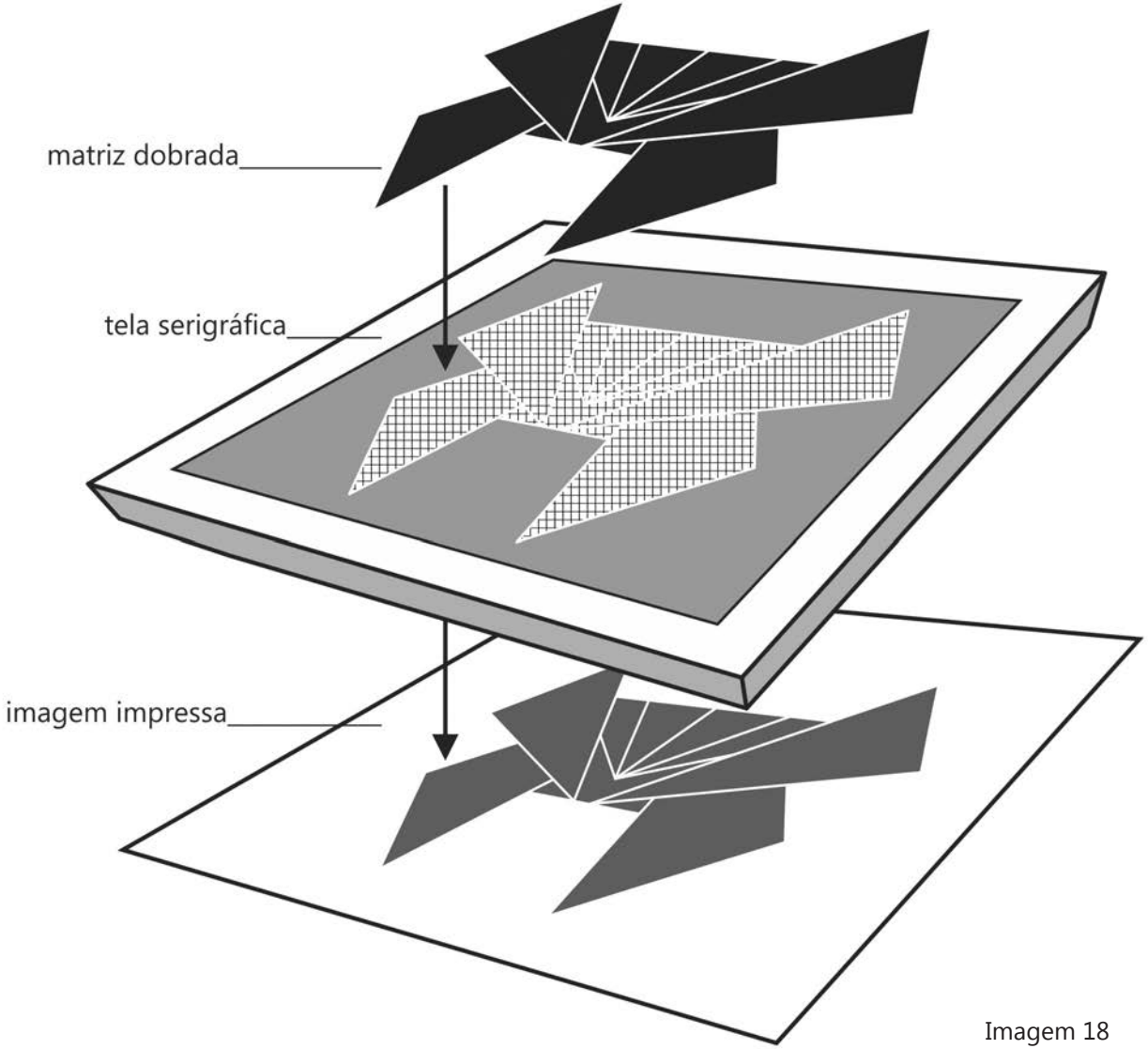
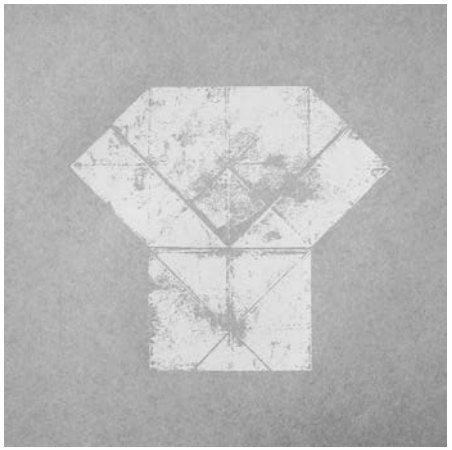


Imagem 18

1

2

3



Imagens 19 a 21

1 Impressão em papel vegetal 2 Tela serigráfica gravada 3 Serigrafia em papel *washi*

sublimações desdobradas: o processo digital

No texto *Os desdobramentos da gravura contemporânea* (2000), Ricardo Resende expõe novas possibilidades para a gravura contemporânea, que vem ultrapassando seus limites e implantando uma nova concepção visual. Resende destaca as transformações na maneira de lidar com a Gravura depois da impressão digital, que não a restringe muito menos a extingue, e sim, propicia novas possibilidades de conseguir resultados gráficos com a ajuda de outros meios para promover outros processos criativos. Para Resende, a variedade de nomenclaturas, boa parte ainda sem tradução definitiva para a língua portuguesa, traz para o meio gráfico uma nova perspectiva de produção em gravura. E destaca, dessa miríade de denominações, os seguintes:

> [...] fotolitogravura ou *off-set*, fotogravura, ou *photo-etching*, *stencil*, *letterpress*, *screen-print* sobre adesivo de vinil, *fotostat*, xerografia, água-tinta sobre xerox, heliografia ou *blue-print*, transferências de tatuagem, fax arte, novas técnicas de ampliação de fotografia que se utilizam de processos digitais de impressão, como cibachromme e *dye-transfer prints*, *chromo-genic prints*, *fressom print*, e ainda a nova família de impressões digitais: *inkjet print*, *iris print*, entre outras.

Imagem 22

> Além do fato de ter de lidar com esses novos nomes, ainda há as variações entre técnicas quando o artista, comum de ver, agrega mais de um procedimento gráfico em um mesmo trabalho. (RESENDE, 2000, p. 243)

Sobre a questão das inúmeras possibilidades de produção da gravura atual, o autor cita como exemplo a obra da artista Regina Silveira, que utiliza tecnologias industriais para viabilizar suas investigações poéticas.

Regina Silveira amplia os limites da gravura com suas propostas que transitavam por métodos nada ortodoxos. Métodos subversivos às tradições dos processos de gravação e impressão. Ela começou a investir em experimentos feitos com outros recursos gráficos para imprimir imagens fotográficas, como o ofsete, a heliografia, a microfilmagem, a xerografia e a impressão via *plotter*. Ricardo Resende comenta que Regina Silveira "nunca consentiu o rótulo de gravadora por não aceitar a ideia de especialização em um único meio expressivo" (RESENDE, 2000, p. 246)

Mesmo enfrentando críticas nos primeiros anos de produção com os novos meios, Regina inova ao empregar o computador para execução de suas obras gráficas. Na série *Anamorfas*, iniciada na década de 1970, os estudos sobre perspectiva resultam em imagens distorcidas de objetos que eram projetadas na parede e que serviram como modelos para trabalhos recentes da artista, como a série *Eclipses* (2005). No trabalho *In Absentia: M. Duchamp* (1998) faz uso da sombra como índice da ausência, de um objeto de que o observador possui apenas uma lembrança. Mais recentemente, executa alguns trabalhos em vinil adesivo, que quando

prontas eram aplicadas diretamente na parede ou outra superfície. Um exemplo disso foi a intervenção *Tropel* na fachada externa do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, no ano de 1998, e *Tropel Reverso* que ocupou a parte interna do prédio, em 2010. ver *criação em dobras e cultura do invólucro*

Imagem 23

Sobre o processo que envolve a impressão por meio digital dos padrões visuais que criei para esta série de trabalhos, é importante salientar que antes de imprimir as imagens resultantes de uma primeira impressão, feitas no ateliê de gravura, elas foram tratadas e manipuladas em computador. A impressão resultante da matriz de dobradura (*gravobradura*) produz uma imagem que é digitalizada, por meio de *scanner*, e transferida para um programa de manipulação de imagens gráficas (Adobe Photoshop). Nos primeiros estudos, a imagem digitalizada é repetida por múltiplos de dois ou três e o resultado compõe parte do todo, ou seja, constitui-se como parte da estampa construída digitalmente.

Nesse momento, utilizei os princípios básicos do fractal para compor os padrões. O padrão resultante é impresso em transparências (e utilizado como fotolito) que serão utilizadas na gravação da matriz (tela) de serigrafia. Esses impressos também servem de estudo para outras composições. Segundo a geometria fractal, a imagem pode ser dividida em partes e cada uma das quais é semelhante à imagem original. Contudo, percebo essas "partes" como sendo múltiplos e não divisões. Além disso, nem todo fractal possui repetição, dependendo dos dados inseridos este não terá em escalas menores a mesma aparência, ocasionando distorções na figura.

O procedimento descrito aqui diz respeito à impressão digital em tecidos por sublimação[13]. Certamente, para entender todo o procedimento, é preciso conferir cada conceito desse método de modo individual.

13. Sublimação é a alteração do estado sólido para o estado gasoso da matéria, que elimina a transição para o estado líquido. Há também a *sublimação inversa* que é a passagem direta do estado gasoso para o estado sólido.

Basicamente, entende-se por "impressão digital" o processo de impressão no qual a imagem, originada a partir de um arquivo digital, é transferida do computador a uma impressora que, por sua vez, deposita a tinta diretamente no suporte escolhido: tecido, papel, plástico, lona, transfer, etc.

A impressão digital por sublimação possui dois momentos de impressão: o primeiro em que a imagem é transferida para o *transfer*, e o segundo quando a imagem impressa no *transfer* é reimpressa no tecido, através de uma prensa térmica de alta pressão, com temperatura acima de 200ºC.

O *transfer* (neste caso, conhecido como "estampa por *transfer* sublimático") é formado por uma folha (ou rolo) de papel contendo em sua superfície uma película especial, que é responsável pela transferência da tinta de corante sublimático para o tecido. A qualidade da imagem impressa geralmente é alta por se tratar de uma impressão digital, todavia, a impressão resultante desse processo torna-se frágil quando é exposta ao sol ou quando passa por inúmeras lavagens.

Outra máquina de impressão por meio digital que foi utilizada nessa etapa de produção é conhecida como "plotadora" ou impressora de *plotter* (do inglês [*to*] *plot*; traçar, esboçar, localizar). A plotadora atua por "impressão direta", isto é, ela é responsável por pigmentar diretamente o tecido.

Imagem 24

Imagem 25

Optei por imprimir os tecidos nesses dois procedimentos, porque a qualidade de definição de uma impressão por meio digital permite que as texturas das imagens, derivadas das nuances que variam do preto ao cinza, pudessem ser vistas nitidamente. Por outro lado, o uso dessas tecnologias possibilitou um desfecho satisfatório para as "errâncias"[14] que a imagem de uma *gravobradura* percorre, da matriz dobrada para o suporte impresso pela prensa manual, da prensa para o *scanner*, do arquivo digital trabalhado no computador ao *transfer* ou plotadora e, finalmente, para o tecido que compõe os panos-embrulho. ver *estágios de dobras errantes*

14. Considero, neste caso, a ambiguidade do termo: o ato de errar e continuar tentando, assim como transitar (de um processo ao outro) de maneira incerta, sem saber como será o resultado.

notas sobre o diário-invólucro

Esse diário possui um nome oficial, *notas e [es]quinas*, mas também recebeu a designação de o diário-invólucro por tratar-se da primeira experimentação envolvendo os sentidos da chamada "cultura do invólucro" (termo cuja tradução refere-se ao conceito *tsutsumu bunka* dos estudos sobre cultura japonesa), sobre a qual discuto em minha dissertação. O *notas e [es] quinas* corresponde ao diário encadernado, que reúne informações técnicas, processuais, além de informações sobre as linguagens artísticas adotadas e minhas impressões sobre o resultado parcial de minhas experimentações.

O título representa as notas que foram feitas nas bordas (quinas) das páginas do diário de ateliê. Isto é, algumas notas e citações, que exercem a função de marginálias e percorrem as bordas das folhas avulsas marcando o espaço das margens do diário composto por bolsos. Marginália (do latim *marginalia*) é o termo que indica desenhos e arabescos nas iluminuras dos manuscritos medievais. O termo é também designa as notas, comentários e registros feitos na margem de um livro, caderno ou diário. Marginálias também são chamadas de glosas (do grego *glóssa*, que significa "língua", como também "linguagem"). Glosas são notas escritas às

margens ou entre as linhas de um livro, na qual se esclarece algum dado do texto, similar a uma nota de rodapé.

O tipo de encadernação adotado para esse diário é conhecido como *longstitch* (ou encadernação do "ponto longo") que possui como característica marcante deixar uma espécie de abertura na lombada, revelando parte das linhas e costuras (SMITH, 1990, p. 106). As costuras foram feitas com fios de náilon transparentes, para que a estrutura fosse resistente e, ao mesmo tempo, discreta visualmente. Aliás, toda a proposta visual do diário é assinalada pela lisura dos quadrados tão presentes em minha produção e pela translucidez dos materiais utilizados. Esse visual reflete meu interesse pelas sutilezas e tenuidades em tons de preto, branco e suas matizes.

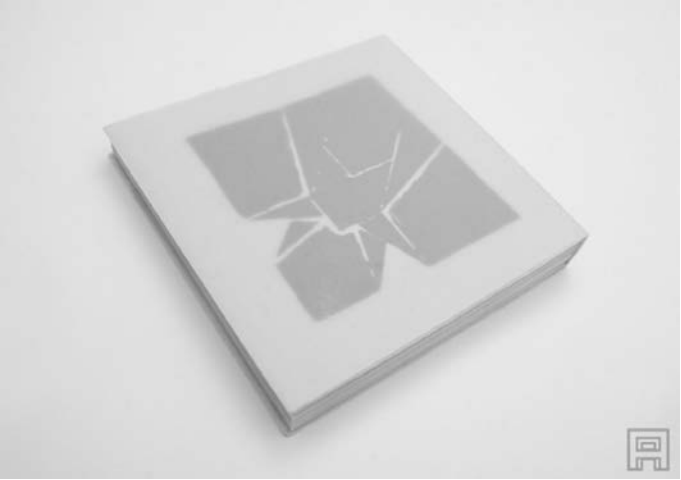
O diário possui capa dura, em papelão cinza. A capa e a contracapa foram revestidas com duas serigrafias sob tecido de algodão cru, produzidas no segundo semestre de 2011, da primeira série de serigrafias que produzi. O miolo do diário é composto por cadernos feitos de papel vegetal que, na verdade, foram projetados para se assemelharem a invólucros ou envelopes. Dentro dessas "páginas-envelopes" deposito minhas anotações sobre os processos de impressão adotados, sobre os materiais utilizados, mas traz também alguns estudos iniciais produzidos no ateliê de gravura. Trago também inquietações e desejos do que ainda estava por vir.

Em virtude de minha formação em Design Gráfico, considerei necessário desenvolver um projeto gráfico para o diário. Consequentemente, o projeto gráfico para o diário-invólucro

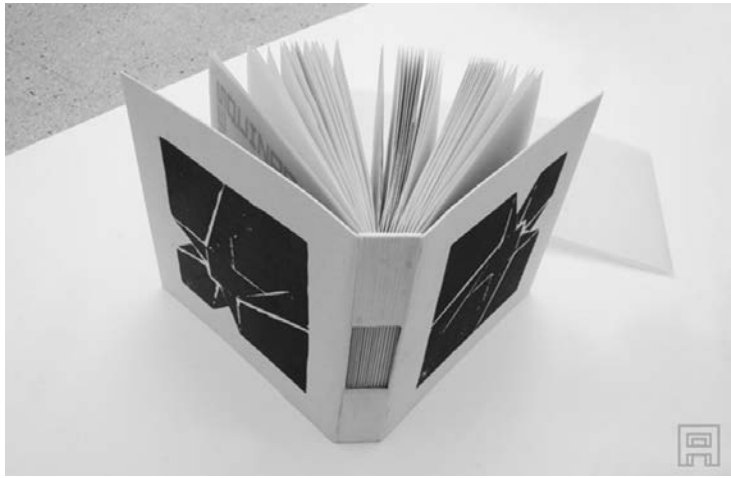
tornou-se referência para o projeto de pesquisa. À medida que o diário foi sendo desenvolvido e que os registros eram diagramados, impressos e depositados nas páginas-envelopes, o diário foi materializando-se como um livro, mais precisamente, como um livro de artista. Para chancelar essa ideia, ao final do semestre, o diário recebeu seu colofão:

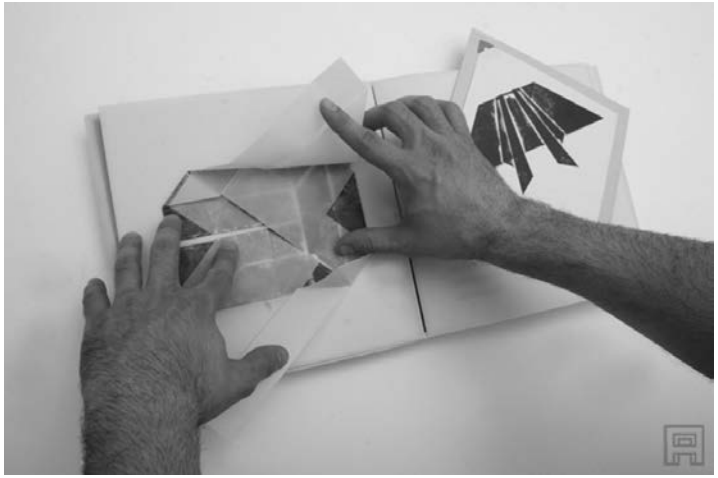
Estas notas foram compostas em Myriad Pro, tamanho 16, impressas em papéis sulfite e reciclato 90g, e escritas na estação goiana das chuvas de 2011.

Diante disso, comecei a indagar-me se os cadernos de artista ou diários de ateliê podem ser organizados em outros formatos, privilegiando aquilo que foi documentado durante o processo criativo.

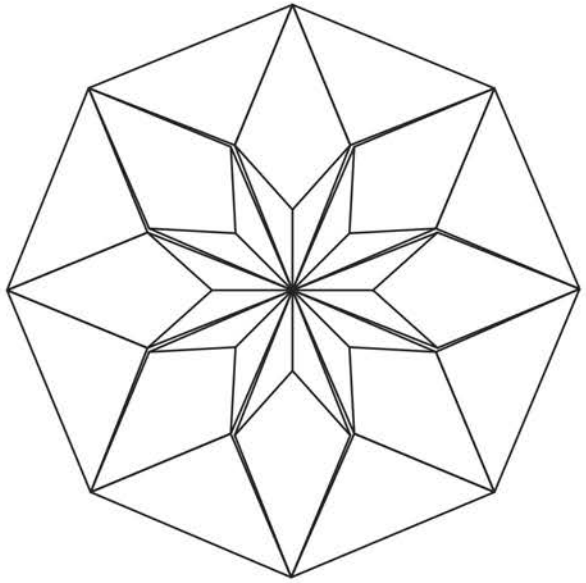


Imagens 26 a 28

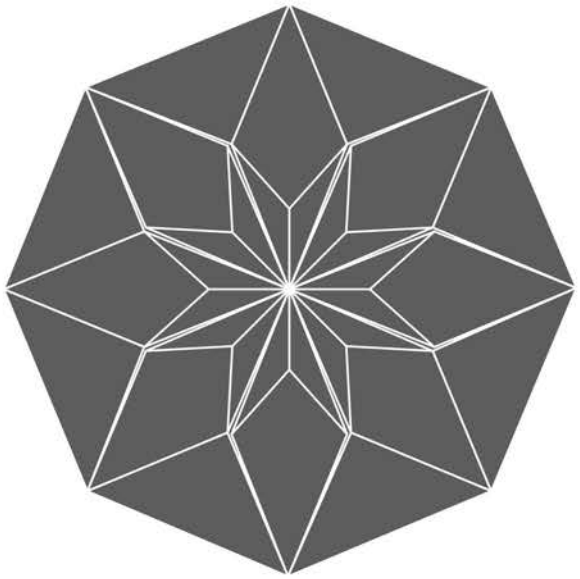




Imagens 29 a 31



(DES)DOBRAMENTOS POÉTICOS



(DES)DOBRAMENTOS POÉTICOS

Àquele ou àquela que inicia a leitura por esta parte, explico que os conceitos *formar*, *formatividade* e *poiética* serão abordados aqui para elucidar a estética que envolve o projeto poético, que se estabelece a partir do fazer artístico. Depois, apresento os agentes que desencadearam o interesse por iniciar esta pesquisa em poéticas visuais.

Luigi Pareyson em *Estética: teoria da formatividade* (1993), afirma que o "fazer" sugere o procedimento de realizar-se ou tornar-se visível uma forma que não existia antes (PAREYSON, 1993, p.59). Em seus estudos, Pareyson discute os conceitos *forma* e *formatividade*. A forma, na concepção de Pareyson, é percebida como uma espécie de organismo dotado de vida própria, uma vez que ela estabelece um processo dialogal com o artista. A forma estrutura-se em conformidade com suas próprias leis internas, o que garante a integridade entre suas partes e o todo. Formatividade, por sua vez, sugere uma invenção ou uma ação essencialmente inventiva por meio da qual o ser humano se relaciona com o mundo. Em suma, formatividade constitui-se pelo ato de formar de modo inventivo.

Como afirma Pareyson, "formar significa 'conseguir fazer', noutras palavras, fazer de tal modo que sem se apelar a regras técnicas predispostas ou predisponíveis se pode e deve

afirmar que aquilo que se fez foi feito como deveria ser feito" (PAREYSON, 1993, p.60). Ao trazer este pensamento para o meu trabalho, compreendo que, desde a escolha da matéria prima, para a produção das matrizes dobradas, ao produto final impresso, ocorre a dinâmica de "formar" poeticamente uma estrutura particular de pensamento e produção.

Portanto, o fazer artístico é, sobretudo, um "formar" no momento em que não se limita a "fazer" algo que foi estabelecido rigidamente, e não se submete a regras previamente fixadas, pois o próprio curso da operação artística inventa o método. No entanto, percebo que — a partir de experiências obtidas por meio de minha formação como *designer* e convivendo com a dualidade antecipação/acaso inerente à pesquisa em poéticas visuais — é possível instaurar um "caminho do meio" para o movimento criador, utilizando os modos de organização propostos pelo *design* e tendo consciência da natureza metódica, porém instável dos "modos de formar" da gravura. ver *dobra da montanha: da margem ao meio*

O fazer artístico discutido no transcorrer desta análise está relacionado à *poiética* (de *poiëtique*), termo instaurado por Paul Valéry para analisar a constituição do poema. Posteriormente, René Passeron ampliou o conceito para o "conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra". (REY, 2002, p.129)

O termo *poiética* decorre de um campo historicamente extenso de significações teóricas e filosóficas. Contudo, o sentido mais apropriado para esta análise diz respeito à *poiein*, que denota "criação", "produção", e é etimologicamente associado ao verbo do grego arcaico

poiéo, que significa: "faço", "crio", "produzo"[1]. É a partir da *poiética* que, no campo das visualidades, o artista-pesquisador instaura o seu "fazer" no momento em que, por múltiplos fenômenos associativos produzidos pela percepção, os vários elementos de um conjunto estão interligados e integrados para gerar uma nova entidade: a obra em constante transformação. Para Derdyk "o ato criador são recortes, são incisões, são reuniões do heterogêneo, são pinceladas de singularidades, são afirmações, são negações. O ato criador são." (DERDYK, 2001, p.32)

Diante das ações práticas realizadas, é necessário obter todas as informações possíveis sobre os procedimentos técnicos, além das referências subjetivas, porém indispensáveis do projeto poético. Entretanto, para que esse estudo ocorra de forma a deixar claro quais foram os caminhos percorridos até a obra materializar-se, é preciso utilizar alguns instrumentos para uma análise poiética tanto do próprio trabalho quanto do(s) trabalho(s) de teóricos, pensadores e artistas que dialogam com o projeto. ■ ver *[des]dobramentos teórico-metodológicos*

As referências estão incluídas na produção de sentido que, por sua vez, configuram-se nas operações realizadas durante a instauração do ato criador. As operações abarcam igualmente os procedimentos práticos e as materializações do pensamento. De acordo com Sandra Rey, "cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*." (REY, 2002, p. 126)

1. DICIONÁRIO grego-português. Porto Editora: Porto, 2008.

Artistas como Marcel Duchamp (*ready-made*), Pablo Picasso (*objet-trouvé*), Hélio Oiticica (*parangolé*) criaram seus próprios conceitos operatórios e acabaram conduzindo o debate proposto pela arte em seu tempo. ver *estágios de dobras errantes*

Esta pesquisa possui seus próprios conceitos operatórios que foram instituídos em função de um ato criador e apreendidos como o "princípio de criação em dobras" e o "ato de involucrar".

criação em dobras e cultura do invólucro

A "CRIAÇÃO EM DOBRAS" É UMA MESCLA DE REFLEXÕES baseadas em investigações teóricas e práticas. A criação em dobras, no contexto desta dissertação, revela conceitos, referências e elementos que se sobrepõem e se intercalam, constituindo os desígnios do artista-pesquisador. A *poética-dobra* é o pensamento e o acontecimento que dá origem a um processo singular de criação.

Em seu livro *A dobra: Leibniz e o barroco* (2012), Gilles Deleuze concentra-se nas metáforas da dobra e do labirinto para explicar a concepção de espaço de Leibniz. O espaço leibniziano é organizado como um labirinto que é composto por incontáveis dobras. Se analisarmos a cidade como um labirinto de desdobramento contínuo, ela é composta de quarteirões que contêm edificações, estas edificações são compostas por aposentos e os aposentos guardam armários e cômodas que possuem várias gavetas. De acordo com Deleuze, "o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha". (DELEUZE, 2012, p. 18)

Esse labirinto contínuo é como a folha de papel ou o tecido que se divide em dobras que vão até o infinito. Essa forma de organização de um espaço é constituída por dobras dentro de dobras, dobras que acomodam espaços, como uma dobradura de papel, um origami.

A ação que envolve o origami está no dobrar e redobrar, não como o resultado, mas como o processo. A dobradura é a consequência do anverso e do reverso da folha de papel, pois ela surge da arte de instaurar-se a alternância entre as superfícies. Isto é, o que está dentro em outro momento está fora, e o que está fora, logo pode estar dentro.

Ainda que esta investigação, mais adiante, mencione as hierarquizações da sociedade japonesa e da comunidade nipo-brasileira como características relevantes para o estabelecimento dos padrões visuais, não há hierarquia entre as dobras de um origami, pois todas as dobras são igualmente importantes. Cada dobra exerce sua função própria: como a dobra que cria uma linha no centro da folha, para guiar outras dobras do papel; como a dobra que se sobrepõe a outra para compor um volume ou como a dobra que une as pontas da folha de papel no intuito de formar um objeto ou uma figura.

Diante do labirinto infinito — que reproduz a topologia de um mundo que rejeita a ilusão dos limites, da permanência, do enclave —, Deleuze se interessa pelo desdobramento, pela curvatura, pelo ato de desvelar e revelar, e encontra no barroco as características necessárias para sua análise. Como resultado, esta análise revela esquemas conceituais que lançam um novo olhar sobre o barroco.

> O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (DELEUZE, 2012, p. 13)

Para desvendar o barroco, segundo a perspectiva de Deleuze, é necessário acompanhar o contexto histórico e artístico desse período. Todavia, não há intenção em analisar o barroco, pois o objetivo neste caso é compreender a noção de dobra como categoria estética, o que permite constatar que ela pode estar presente não apenas num determinado período, mas em vários períodos da história da arte, ocorrendo também na produção de artistas contemporâneos.

Por exemplo, a dobra no sentido que trata Regina Silveira, em *Anamorfas* (década de 1980) e em *Dobras* (primeira década de 2000), representa a desconstrução dos sistemas de perspectiva. Os trabalhos são gerados a partir de fotografias de objetos cotidianos que enfatizam determinados ângulos e posições, para obter compressões, alargamentos e dobras.

O que existe em comum entre o processo de criação da dobra infinita do barroco e as dobras contidas nas manifestações artísticas contemporâneas pode ser esclarecido no trecho final de sua tese, no qual Deleuze reconhece que diversas expressões artísticas e espirituais

se desenvolvem por meio da criação de dobras e de desdobramentos até seu prolongamento infinito. Portanto, conclui Deleuze:

> Permanecemos leibnizianos, embora já não sejam os acordos/acordes os que expressam nosso mundo ou nosso texto. Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar. (DELEUZE, 2012, p. 236)

"A cultura é herança e transformação"[2], o aforismo de Ferreira Gullar é pertinente para iniciar a explanação sobre a chamada "cultura do invólucro" ou *tsutsumu bunka* (包む文化) para os japoneses. Há outras culturas do invólucro no mundo, como a cultura das cestarias na Amazônia, que utiliza fibras naturais de gurumã, tururi, jupati, miriti, tucumã, para a produção de objetos que funcionam como envoltórios. Contudo, o Japão aperfeiçoou sua cultura do invólucro e apresenta não apenas a prática do *furoshiki*, mas também outras práticas como o *orikata* (折り方; arte dos modos de dobrar) e o *noshi* (熨斗; arte de produzir envelopes para ocasiões especiais).

O costume de embalar coisas em tecidos data de tempos antigos. Segundo Sofia Nanka Kamatani (2000), os primeiros registros que mencionam panos que serviam de embrulho datam do início do século XVII d.C. (KAMATANI, 2000, p. 49)

2. Citação retirada do documentário *Oscar Niemeyer: a vida é um sopro* (2007) do diretor Fabiano Maciel e do produtor e diretor Sacha. Disponível em <http://www.avidaeumsopro.com.br/>

Etsuko Yamada (2011) explica que a história do *furoshiki* possui duas vertentes. A primeira é que o *furoshiki* tenha surgido como pano de embrulho. Há registros do Período Nara (710–794) de pessoas que mantêm objetos de valor envoltos em tecidos chamados *tsutsumi* (包み). Documentos mostram que existiram tecidos chamados *hirazutsumi* (平包み; "pano" de embrulho plano) no Período Heian (794–1192) e no Período Kamakura (1192–1338). Historiadores que sustentam esta tese afirmam que estes foram os antecessores dos *furoshiki* que usamos atualmente. A segunda vertente diz que a origem da palavra *furoshiki* (風呂敷) está associada aos *furoya* (風呂屋; casas de banho públicas). A palavra *furoshiki* pode ser encontrada em registros deixados pelo xogum Tokugawa Ieyasu (1543–1616). Esses registros mencionavam panos que eram usados quando se tomava um banho.

Originalmente, um *furo* não era um banho de imersão, mas um banho de vapor, e as pessoas usavam o *furoshiki* para embrulhar suas roupas para que elas não se misturassem com as dos outros. Durante a segunda metade do Período Edo (1603–1868), as pessoas comumente referiam-se aos panos-embrulho como *furoshiki*. Comerciantes usavam o *furoshiki* para transportar suas mercadorias e viajantes usaram para embrulhar sua bagagem. Em suma, os nomes criados para nomear este pano de embrulho foram sendo alterados com o tempo, mas o costume permaneceu o mesmo.

Após o rápido crescimento econômico após a Segunda Guerra Mundial, o *furoshiki* passou a ser usado cada vez menos, pois os japoneses começaram a considerar o *furoshiki*

como algo antiquado e muito trabalhoso de usar. Todavia, o furoshiki agora está começando a recuperar a sua popularidade. Uma razão disso é que a consciência ambiental está aumentando e o *furoshiki* é um exemplo de reutilização. (YAMADA, 2011, p. 115)

Utensílios japoneses tendem a apresentar muitas funções. Os bastonetes de bambu, madeira ou plástico conhecidos como *háshi* (箸) são um exemplo disso. Enquanto os ocidentais comem com colheres, facas e garfos, o japonês usa os *háshi* como único tipo de talher à mesa. O mesmo vale para a habitação. No Japão, as esteiras *tatami* (畳), que cobrem o pavimento da casa, criam o espaço de uma sala de estar. Quando o colchão *futon* (布団) é colocado para dormir, a sala torna-se um quarto. E quando o *futon* dá lugar a uma mesa, o espaço torna-se uma sala de jantar. Os japoneses desenvolveram essa cultura da multifuncionalidade no momento em que as matérias-primas não eram amplamente disponíveis. Então, era preciso tentar obter o máximo possível de funções dos mesmos objetos.

A palavra *mottainai* (que significa "não ao desperdício") é a ideia por trás do pensamento "eco sustentabilidade", difundido atualmente no Japão por intermédio do *furoshiki*. (YAMADA, 2011, p. 117)

Para ajudar a disseminar essa ideia, eventos têm sido promovidos com o apoio do governo japonês. A Fundação Japão[3] promoveu o *Concurso Internacional de Padronagem para Furoshiki*, nos países em que possui escritório, como Brasil, China, Coreia do Sul, Filipinas, In-

3. A Fundação Japão, também conhecida como *Kokusai Kôryû Kikin* (国際交流基金), é uma organização vinculada ao Ministério das Relações Exteriores do Japão, estabelecida em 1972, cujo objetivo é promover o intercâmbio cultural e a compreensão mútua entre o Japão e outros países.

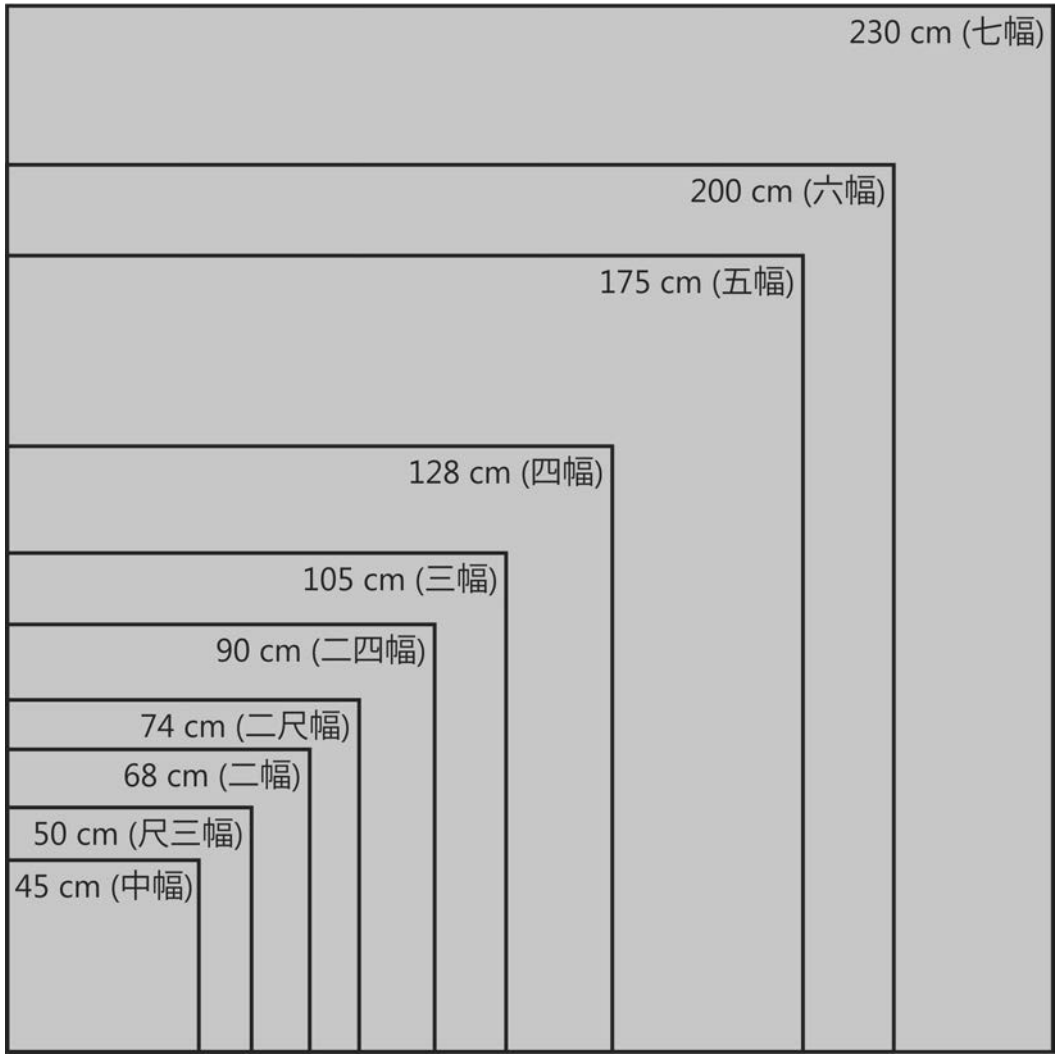
donésia, Malásia, México, Rússia, Tailândia, Vietnã, e premiou estudantes brasileiros em duas edições (2009 e 2010). O concurso é destinado aos estudantes dos cursos de artes plásticas, arquitetura, *design* e moda. Pude participar da segunda edição, enviando uma proposta de estampa que representava o grafismo da pintura corporal do carajás associando-as às bonecas japonesas de maneira *kokeshi*.

Tiago Gualberto Morais, vencedor da edição de 2009 e estudante do curso de Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo, desenvolve pesquisas em gravura e sobre objetos e memórias dos afrodescendentes brasileiros. Segundo Tiago, a proposta foi sugerir, por meio de imagens de fácil assimilação como Iemanjá e a carpa, uma relação alegórica entre o Brasil e o Japão[4]. Além de Tiago, outros estudantes brasileiros e estrangeiros foram selecionados para exporem seus trabalhos em agências de turismo no Japão. No entanto, as propostas selecionadas refletem contrapontos e problemáticas de se representar práticas, elementos e juízos de gosto, comuns aos imaginários local e global, que são relativizados por Stuart Hall (2000), entre tantos outros autores. Afinal, estes são panos que também estampam imaginários sociais.

Imagem 32

4. Entrevista de 26 de março de 2010, cedida à revista *Made in Japan* na ocasião da premiação do Concurso. Disponível em: <http://madeinjapan.uol.com.br/2010/03/26/brasileiro-vence-concurso-de-estampas-para-furoshiki/>

É interessante notar que um *furoshiki* não é necessariamente quadrado. A altura e a largura são ligeiramente diferentes. Um *furoshiki* tradicional é feito de um corte de tecido usado para confeccionar quimonos, sendo que o rolo de tecido geralmente possui comprimento maior do que a largura. A unidade de tamanho do *furoshiki* é o *haba* (幅) que significa "deslocamento", "largura". Existem o *chû-haba* (中幅; indicado para embrulhar envelopes e pequenos objetos), *futa-haba* (二幅; para embrulhar roupas, caixas, livros), *mi-haba* (三幅; para ser usado como bolsa de viagem) e assim por diante. Há cerca de dez tamanhos básicos de *furoshiki*. A razão para esta unidade de tamanho é que antigamente o tecido era feito em unidades de *hito-haba* (一幅; cerca de 36 cm) e os *furoshiki* maiores eram feitos em unidades de dois *hito--haba* (ou *futa-haba*). Os panos atuais podem ser produzidos em até *yo-haba* (四幅; cerca de 128 cm) ou acima desse formato (Quadro 04). Recentemente, outros tamanhos e formatos de *furoshiki* e com técnicas que utilizam meios eletrônicos de impressão são comercializados, visto que são mais eficientes para produzir em grande escala do que o método convencional. (YAMADA 2011, p. 105)


230 cm (七幅)
200 cm (六幅)
175 cm (五幅)
128 cm (四幅)
105 cm (三幅)
90 cm (二四幅)
74 cm (二尺幅)
68 cm (二幅)
50 cm (尺三幅)
45 cm (中幅)

Quadro 04

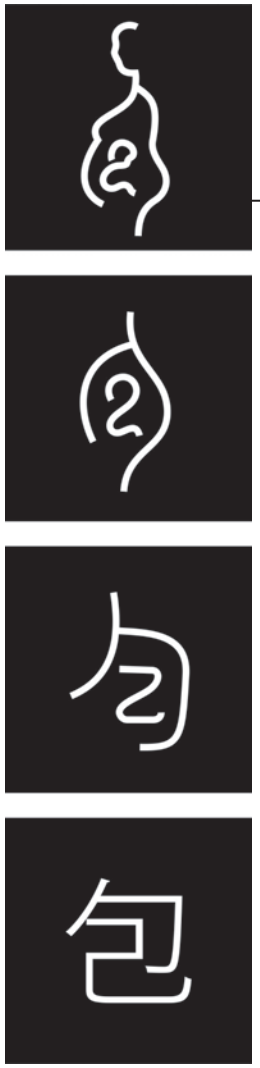


Imagem 33

Embrulhar (*tsutsumu*) e amarrar (*musubu*) são os elementos essenciais do *furoshiki*. O ideograma para *tsutsumu* (包) é formado pelos radicais *hyô* (勹; envoltório, invólucro) e *onore* (己; que tem a conotação de "indivíduo"). Também representa poeticamente a figura de uma mulher que contempla o bebê em seu ventre. Um termo coloquial usado pelos japoneses em referência às suas mães pode ser traduzido literalmente como "bolsa" (*fukuro*; 袋), embora o termo normalmente carregue o prefixo honorífico "*o-*" à sua frente (*o-fukuro*). Esta noção de mãe como uma espécie de figura protetora para o seu filho, mesmo depois dele ter nascido e se desenvolvido, tem sido demonstrada pela psicóloga e professora Yôko Yamada como uma imagem dominante entre os japoneses. A partir disso, ela elaborou um questionário para analisar a forma como a relação mãe-filho é percebida por seus alunos universitários.

Ela pediu aos alunos que produzissem desenhos que representassem a imagem que eles tinham de seu relacionamento com suas mães, ou a primeira memória de quando eles eram crianças e, em seguida, pediu para que produzissem outros desenhos de lembranças mais recentes. Os resultados incluíram muitas representações simbólicas que poderiam ser interpretadas como invólucros. Yamada usou os resultados desse estudo para dar título ao seu livro: *Watashi wo tsutsumu haha naru mono* ("mãe que me envolve"), publicado em 1988. (HENDRY, 1993, 24 p.)

O caractere de *musubu* (結) significa "dar forma a algo ou fazer algo do nada". *O-musubi* (uma espécie de bolinho de arroz) possui o sentido de "moldar o arroz para presenteá-lo". Ao amarrar um *furoshiki*, dando-lhe forma, atribuímos a esta peça de tecido um propósito

especial. Além disso, "ao embrulhar um objeto para presenteá-lo, expressamos nosso cuidado em demonstrar respeito ao receptor." (YAMADA, 2011, p. 117)

Noemia Hinata (1995) comenta que os japoneses tendem a usar o presente como forma de comunicação não verbal. O presente pode ter, para os japoneses, um sentido "institucionalizado", de algo codificado, como um cumprimento. (HINATA, 1995, pp. 210-212)

Joy Hendry descreve em *Wrapping culture: politeness, presentation and power in Japan and other societies* (1993), as várias formas de invólucro do japoneses, como o "invólucro da linguagem", o "invólucro do corpo", o "invólucro do espaço", o invólucro como polidez, comunicação e poder. Para Hendry, o uso do termo "poder" não está condicionado apenas ao sentido de controle que as pessoas têm sobre suas próprias vidas e as dos outros. Hendry refere-se especificamente a capacidade de um indivíduo que pertença a um grupo social de impressionar outros indivíduos, assim como as possibilidades de um grupo tem de influenciar o mundo ao seu redor.

No âmbito do idioma japonês, a autora explica como a linguagem possui seus próprios modos de envolver, utilizando a forma polida de discurso, conhecida como *keigo* (敬語). Nas relações interpessoais entre indivíduos de um mesmo grupo social, por exemplo, observou-se que o uso apropriado da forma *keigo* poderia ajudar o sujeito a convencer outras pessoas a executar algo que não poderiam ou não tinham planejado executar anteriormente. (HENDRY, 1993, p. 155)

Os quimonos japoneses, talvez mais do que outras formas de vestuário, são literalmente "embrulhados" em torno do corpo. Como exemplo mais extremo dos invólucros do corpo na cultura nipônica, Hendry cita o quimono composto por doze camadas (Imagem 34), conhecido como *jûnihitoe* (十二単). Era uma vestimenta usada por damas da corte nos séculos VII a IX d.C. A usuária de tal indumentária tinha muito pouco movimento ao caminhar e, ocasionalmente, era ainda mais encoberta quando permanecia atrás de um biombo durante uma conversa, de onde só as mangas podiam ser vistas. Contudo, ela deveria simbolizar a riqueza e o status de cortesã da sociedade da qual fazia parte. (HENDRY, 1993, p. 75)

Imagens 34

Inúmeros livros têm diagramas detalhados e ilustrações sobre vários tipos de embrulho. Um dos livros mais conhecidos é *Gift wrapping: creative ideas from Japan* (1985), de Kunio Ekiguchi. O autor explica que a palavra *tsutsumi* pode ser associada ao verbo *tsutsushimu* (慎む; que significa "ser cuidadoso", "ser discreto" ou "ter moderação"). Uma das convenções sociais japonesas mais comuns sugere que o indivíduo deve evitar abordagens diretas, bruscas ou demasiadamente francas. O ideal para o sujeito é que ele seja sempre comedido e indireto para garantir um bom relacionamento interpessoal. Reserva passou a ser sinônimo de requinte, e esta característica, por sua vez, se reflete em vários segmentos da cultura japonesa: como os movimentos contidos e elegantes do teatro tradicional *nô* (能); ou as breves pinceladas que criam nuances de cinza da pintura *sumi-ê* (墨絵); ou os espaços sem adornos da arquitetura japonesa que são iluminados apenas com a luz filtrada pelas portas deslizantes *shôji* (障子). (EKIGUCHI, 1985, p. 6) Ekiguchi comenta que a estética *tsutsushimu* também desempenha um papel importante no ato de presentear. Os japoneses podem considerar descortês uma pessoa entregar a alguém um presente sem antes embrulhá-lo. (Ibid.)

Desse modo, embrulhar em papel ou tecido tornou-se uma espécie de compromisso, pois esses materiais, uma vez dobrados sobre os objetos, criam os invólucros ideais que passam a simbolizar a proteção dos regalos contra as adversidades do mundo.

Parte de minha pesquisa também diz respeito aos sentidos do termo "padrão", tanto no âmbito etimológico quanto artístico e projetual. O conceito de padrão vai além dos usos possíveis que, inicialmente, essa palavra pode apresentar. Assim sendo, os padrões configuram-

-se como "esquemas visuais" e, quando analisados, a partir do conceito de *schemata*, proposto por Ernst Gombrich (1995), formam um extenso sistema de códigos visuais que guardam, em si, o potencial de significação da imagem. Esses esquemas revelam a visão aproximada daquilo que se quer representar. Decorrentes disso, infindáveis são as combinações e as sobreposições de figuras que compõem os padrões que representam nossa "realidade figurativa".

A partir das orientações semânticas e semiológicas atribuídas aos padrões visuais, estabeleço relações com outros tipos de padrões, os de comportamento. Levando em consideração que uma das temáticas que desenvolvo em minha pesquisa é a dos padrões comportamentais que se instauraram dentro da comunidade nipo-brasileira, recorro aos conceitos japoneses *uchi* e *soto* (内と外).

As concepções de *uchi-no-mono*, "os de dentro", e *yoso-mono*, "os de fora", que segundo a antropóloga Chie Nakane, citada por Wataru Kikuchi (2004), seguem uma categorização hierárquica na sociedade japonesa que estabelecem o lugar do indivíduo dentro de um grupo social, de acordo com o espaço *ba* (場) onde vivem ou trabalham. (KIKUCHI, 2004, p. 119)

À medida que envolvo-me com as leituras a respeito das hierarquizações e categorizações da chamada "sociedade vertical" japonesa ou *nihon no tateshakai* (日本の縦社会), considero que os japoneses, assim como seus descendentes que residem no Brasil, ainda exercem esses posicionamentos. Os indivíduos nessa comunidade exercem padrões de comportamento que são preestabelecidos dentro de um determinado grupo, segundo a "lógica da coletivida-

de" ou *shûdan no ronri* (集団の論理). Eles tornam-se partes do todo, e possuem cada qual seu lugar específico para formação do todo, assim como a peça de um quebra-cabeça ou motivo dentro do padrão visual de um *furoshiki*. Assim, as imagens iniciais resultantes do processo de impressão com matrizes de dobradura, assemelham-se a peças de encaixar, devido ao modo como as produzi.

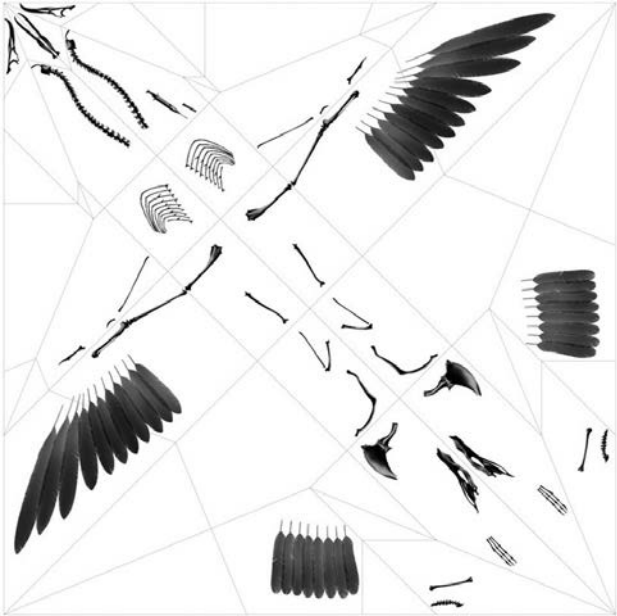
O fato de ser um *yoso-mono* (他所者; "estrangeiro" ou "sujeito de fora") e de conviver durante quase dez anos com japoneses e famílias de ascendência japonesa, propiciou-me observar como esses indivíduos exercem a atribuição de uma "peça" importante que compõe o "padrão" do qual pertencem.

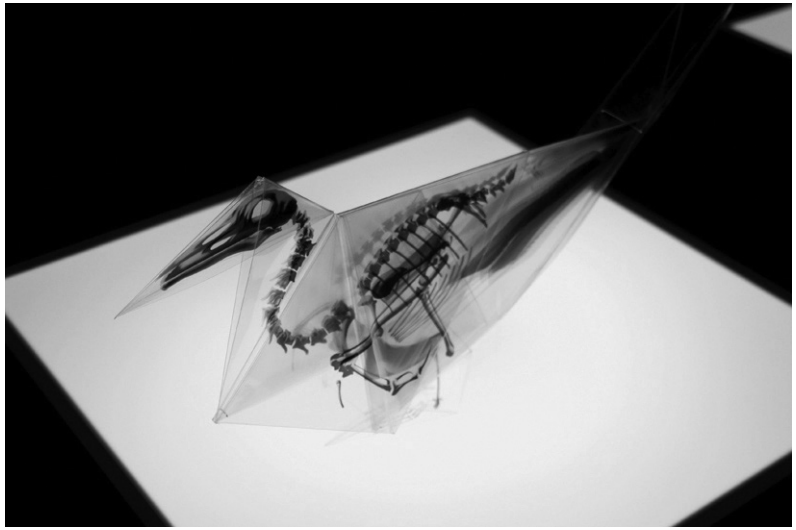
influxos nipônicos e concretos

Apesar de minha aproximação com a cultura japonesa não tenha ocorrido *in loco*, a primeira abordagem deu-se em contato com os imigrantes japoneses e seus descendentes nas cidades de Goiânia e São Paulo, a partir de 2003. Entretanto os *insights* específicos que deram origem ao projeto de pesquisa aconteceram quando conheci o trabalho de alguns artistas e origamistas japoneses.

Dentre as referências que utilizo nesses primeiros momentos da pesquisa, cito o artista Takayuki Hori, pesquisador do Departamento de Design Visual da Universidade de Artes de Kanazawa, que leva a técnica do origami a outro nível de reflexão em seu *oritsunagumono*, pois utiliza estruturas de esqueletos de animais em extinção, impressos em plástico transparente e dobrados em forma de animais. Além dos esqueletos dos animais, Hori adiciona imagens de objetos descartados nas praias e florestas como lixo que essas espécies acidentalmente ingerem. O título do trabalho, "*oritsunagumono*" (traduzido como "coisa dobrada e conectada") é uma coleção de obras de origami criada para destacar a ameaça ambiental de poluição a um número de espécies nativas japonesas.

Em cada folha translúcida são impressas imagens de fragmentos de esqueleto de um animal, e usando as práticas de manipulação de papel dobrado, Hori projeta as folhas quadradas em um modelo tridimensional. Uma vez que o papel é dobrado, os componentes impressos são unidos como um todo, contando a história visual da situação do animal para sobreviver em um ecossistema cada vez mais poluído e perigoso. As peças simulam uma imagem de raios-x do esqueleto do animal. Além disso, cada peça montada é exibida abaixo do diagrama de impressão, ou seja, como a imagem aparece antes de cortar e dobrar.





Imagens 35 e 36

Como outras referências no campo das dobraduras, apresento os artistas Akira Yoshizawa, Fumiaki Kawahata, Kazuo Kobayashi, Teruo Tsuji, Yoshihide Momotani, e opto por referenciá-los, sobretudo, no uso de suas dobraduras com estruturas bidimensionais. Yoshizawa é considerado um dos maiores representantes da prática do origami. De acordo com sua própria estimativa feita em 1989, ele criou mais de cinquenta mil modelos, dos quais apenas algumas centenas de modelos foram apresentados como diagramas[5] em seus dezoito livros. Os trabalhos desses origamistas podem ser conferidos no livro *A arte dos mestres de origami* (1997), organizado por Mari Kanegae e publicado pela Aliança Cultural Brasil-Japão.

Também no âmbito temático (e da linguagem), tenho como principal referencial o trabalho desenvolvido, em 2010, pelo designer japonês Dai Fujiwara, ex-diretor de criação da marca Issey Miyake. O projeto foi intitulado *132 5 Issey Miyake* e tem como concepção: "um pedaço de tecido, um formato tridimensional reduzido a dois e a quinta dimensão". O projeto começou quando um membro da equipe de Fujiwara estava navegando na *web* e deparou-se com a obra de Jun Mitani, cientista da computação japonês e pesquisador da Universidade de Tsukuba, que criou um programa para a construção de formas tridimensionais geométricas, a partir de um pedaço de papel.

5. Na prática do origami, diagrama é a representação gráfica que indica o passo a passo da construção de uma dobradura.

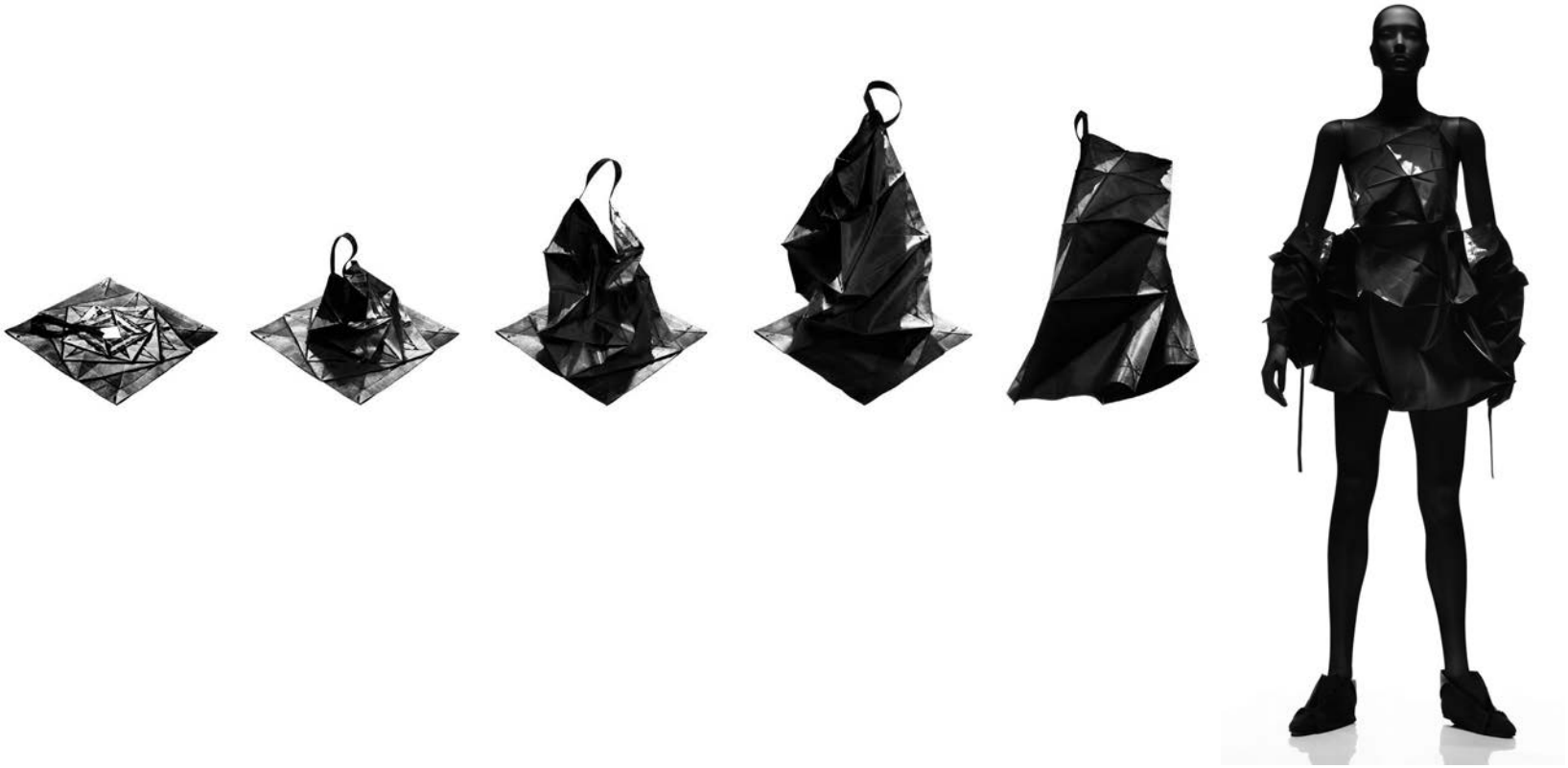


Imagem 37

Em concomitância às referências visuais dos artistas japoneses, interesso-me igualmente pela obra concreta e suas dimensões e instâncias, com a forma como meio de expressão artística.

Para contextualizar, o termo arte concreta é empregado por Theo van Doesburg, na publicação do primeiro número da revista *Arte Concreta* (1930), em Paris. A arte concreta não implicava uma arte figurativa, assim como se opunha à arte abstrata, que apesar de trazer resquícios simbólicos por sua origem na abstração da representação do mundo, linha, ponto, cor e plano não figuram nada e são o que há de mais concreto na produção de imagens. A arte concreta é herdeira direta dos estudos realizados pelo grupo De Stijl (1917–1928), de Piet Mondrian. O artista Max Bill, nos anos 1950, com a Hochschule für Gestaltung ou Escola Superior da Forma, na Alemanha, tenta levar adiante o projeto concretista. Para Bill, a geometria é o modo mais eficiente para o conhecimento da realidade objetiva e uma obra plástica concreta deve ser concebida por meio da ordenação das formas geométricas. As propostas dos concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos anos 1950, seguem que uma concepção muito parecida e negam tanto a figuração quanto a abstração para dar início a uma vanguarda nacional.

Frederico Morais (1975) analisa a vanguarda no Brasil que é vista a partir de um amplo contexto, no qual a atividade artística é entendida como parte do nosso projeto de nação. Segundo ele, o passo importante para o objeto foi dado pelos construtivistas russos, entre outros, Rodchenko, El Lissitsky, Tatlin, Gabo e Pevsner. A partir de então, outros elementos foram acrescentados no sentido de uma arte espaço-temporal por Arp, Brancusi, Doesburg,

Max Bill e outros. Lygia Clark, que participou do movimento concreto no Brasil, tem sido uma de minhas referências desde a elaboração do projeto de pesquisa. Encontrei em seus "bichos" o referencial que necessitava para abordar a dobra como elemento visual. Em *Superfícies Moduladas* (1955–57) e *Planos em Superfície Modulada* (1957–58), as formas geométricas de Lygia Clark projetam-se para além dos limites do suporte, ampliando a extensão de suas áreas.

Morais afirma que o passo decisivo para desencadeamento da vanguarda no Brasil foi dado por Lygia Clark, que trabalhando a partir da borda do quadro, negando a moldura, introduziu a noção abstrata de tempo em seus trabalho. Lygia Clark passou a trabalhar diretamente com o espaço, o que a levou a envolver-se com a produção escultórica. Mais adiante, Morais analisa a concepção de Lygia Clark em que define como "morte do plano", que argumenta que esse plano nunca existiu, de fato, sendo inventado apenas para "dar ao homem uma sensação aparente" de equilíbrio e segurança. O trabalho de Lygia Clark revela um conteúdo predominantemente filosófico-religioso, no qual a estética torna-se ética. (MORAIS, 1975, p. 22)

Também tomei como princípio a relação entre preto e branco, a partir de observações da artista, em depoimento a Edelweiss Sarmento:

> [...] Em 1957, passei a usar o preto, branco e cinza, querendo evitar que a interferência de outras cores expressasse qualquer espaço ótico. Queria na realidade criar um espaço. Em 1958, o espaço passou a ser expresso através de uma relação de positivo e negativo (preto e branco). Já não havia a necessidade do cinza desde que o sólido se planificara. (SARMENTO, 1959, p. 3)

Sobre as obras de Lygia, estas nos revelam um caráter vivo, de orientação orgânica que, segundo Frederico Morais, possui "um movimento rítmico e constante da sístole e da diástole do 'respire comigo' e constitui-se a partir de uma orientação do [Budismo] *Zen*, tornando-se polarizadora e relativizadora". (MORAIS, 1975, p. 23)

estágios de dobras errantes

É NOMEADO DE "ESTÁGIOS DE DOBRAS ERRANTES" o percurso variável de criação e propagação das imagens impressas (estampas) produzidas pelas matrizes de dobradura ou "matrizes dobradas", cujo conceito poético e operatório é definido como *gravobraduras*. Nesse percurso, ocorrem trânsitos entre quatro estágios — que são interdependentes, e que podem ou não serem sequenciados — de produção dessas imagens.

germinal
(latim *germen*, -nis, rebento, prole, fruto, **origem** + -al)
adj. 2 g.
1. De germe ou a ele relativo.
2. Que encerra germe.

A dobradura, no *estágio germinal*, manifesta a origem de um processo criativo. As dobras representam o grupo de células que serve para a reprodução dos impressos e que origina

novos multíplices da mesma imagem (vistos nos padrões visuais dos panos-invólucro). A dobra é o princípio de uma nova imagem. A dobra é o embrião.

Este é o estágio de escolha dos papéis, diagramas de origami e produção das matrizes dobradas, que receberão a entintagem e cujo processo de impressão alternativo gera as primeiras impressões. ver *matrizes dobradas: o processo em relevos*

inverter
(latim *invertere*)
vtd. e vpr.
1. Virar(-se), **voltar(-se) em sentido oposto** ao natural;
2. Trocar a ordem de colocação.
3. Alterar, mudar, trocar, transtornar.
4. Empregar (capitais) em.
Variação: interverter.

inverso |é|
adj.
1. Disposto em sentido contrário.
2. **Contrário, oposto a direto**.
s. m.
3. Contrário.

O *estágio inverso* corresponde à etapa na qual as primeiras impressões são produzidas a partir da matriz dobrada que são resultado do *estágio germinal*. É o estágio onde a imagem gerada pela matriz inverte-se no momento da impressão.

múltiplo

(latim *multiplu*)

adj.

1. Que não é simples ou único.

2. [Aritmética] **Número que contém outro duas ou mais vezes exatamente**.

3. [Gramática] Sujeito que abrange objetos diferentes e do predicado que exprime várias maneiras de ser do sujeito.

4. **Reprodução seriada**, de obra de arte.

Para Juan Carlos Guadix (1992), o termo original faz referência a uma estampa, cuja concepção e realização obedecem exclusivamente a um impulso criativo de comunicação artística, ou seja, a vontade do gravador de fazer arte com os meios que lhe são próprios. A diferença de outras manifestações artísticas, o conteúdo criativo aportado pelo gravador, em seu trabalho, pode manifestar-se de modo múltiplo, tanto na produção das imagens quanto na impressão. (GUADIX, 1992, p. 19)

Assim sendo, o *estágio múltiplo* consiste na digitalização e manipulação das *gravo-braduras* (produzidas no *estágio inverso*) por computador, para produção dos padrões visuais e que serão impressos como estampas por meio serigráfico e sublimático. ■ ver *[des]dobra-mentos teórico-metodológicos*

involucral
(latim *involucrum*, -i)
adj (invólucro + al)
1. [Botânica] Relativo, pertencente ou semelhante a um invólucro.
2. **Que nasce sobre o invólucro**.

O *estágio involucral* é aquele em que os padrões digitais são reimpressos para a montagem dos "objetos de estrutura dobrada" ou mais especificamente os panos-invólucro (*furoshiki*). Também consiste na escolha dos suportes (predominantemente tecidos) e impressão pelo método sublimático para a produção dos *furoshiki*. ver *sublimações desdobradas: o processo digital*

notas sobre o diário interligante

O DIÁRIO *NOTAS DE ACRÔNICAS*[6] corresponde ao meu terceiro registro do processo de criação e compreende os desdobramentos da produção artística, bem como as principais informações de todo o processo, que foram anteriormente analisadas nas outras notas. Este diário foi organizado em formato blogue e reúne os artigos acadêmicos, as imagens de estudo (registros das experimentações), e os produtos parciais desses estudos, nesse caso, as gravuras e os objetos artísticos que são o foco desta investigação teórica e prática em nível de mestrado.

A proposta de tornar o notas de acrônicas um *web log* (cujo termo está relacionado ao sentido de "diário na *web*") parte de minha necessidade em compartilhar com amigos, colegas de trabalho, pesquisadores e outras pessoas (igualmente bem-vindas) informações sobre meu processo de criação e pesquisa teórica. A partir do diário-interligante dou continuidade ao meu processo de registro investigativo, mas levando em consideração as participações e escritos postados nele, por indivíduos que, mesmo que apenas como incentivo à minha pesquisa, sentiram-se convidados (e provocados) a contribuir com algum dizer, comentário, sugestão, dica.

6. Disponível em <http://www.notasdeacronicas.com.br>

Embora as participações com os usuários em rede, nessa modalidade de diário, ainda sejam poucas — principalmente, em virtude de este diário ter sido criado recentemente e encontra-se em desenvolvimento —, o que já foi postado ou enviado por *e-mail* reflete que, mesmo abrindo espaço para as pessoas acompanharem de perto pensamentos, anotações e registros de um processo particular de criação, existem relatos (encaminhados diretamente a mim e não postados no *notas de acrônicas*) que expõem os receios desse usuário em interferir no processo de forma indevida e desnecessária ou ainda de apenas querer observar, sem que necessariamente sejam feitos comentários ou participações públicas. Segue um exemplo de comentário nesse sentido:

> Visitei o seu diário, mas estou sem saber que tipo de comentário poderia fazer, mesmo porque, acho que para ajudá-lo necessitaria de uma fundamentação científica que viesse dar ênfase ao comentário em questão. A informalidade muitas vezes não são tão úteis. No entanto, continuarei visitando e lendo as publicações de outros para que eu possa interagir do assunto. (Comentário enviado por e-mail em 30 de setembro de 2013).

Por outro lado, compartilho a seguir um desses comentários que fala sobre modos de organizar ideias, por meio de registro de um determinado processo criativo, neste caso, o de uma arquiteta que identificou-se com o meu modo de proceder nessa coleta de dados e apontamentos para a construção da obra artística.

> [...] Pensando no meu processo de criação eu sempre me lembro do meu primeiro professor de projeto arquitetônico. Na nossa segunda aula ele nos levou para a seção de periódicos da biblioteca e disse "Vão olhar revistas. Vocês precisam criar repertório, não se cria projeto do nada!" Até hoje todas as vezes que vou iniciar um projeto a primeira coisa que eu faço é procurar imagens, por isso sempre junto dos arquivos do meu projeto eu tenho uma pasta "Repertório". Muitas vezes eu também peço para o cliente selecionar imagens, o seja o "repertório" dele. Isso me ajuda a conhecê-lo e identificar o que ele deseja. (Comentário postado no diário notas de acrônicas em 30 de setembro de 2013.)

Assim sendo, optei por apenas divulgar os registros feitos nesse diário, por meio de mensagens compartilhadas em redes sociais, e deixar o espaço para comentários e participações livres a quem queira contribuir de alguma maneira.

NOTAS DE ACRÔNICAS
[o diário-interligante]

LUGAR
do norte [vimeo]
do sul [facebook]
do meio [lattes]
do leste [academia]
do oeste [linkedin]

ENTRE-LUGAR
o diário
a proposta
o autor
a pesquisa

LUGAR-COMUM
▼ 13 (11)
▼ 9 (11)
nota I
nota II
nota III
nota IV

A PROPOSTA
[participações bem-vindas]

A proposta de tornar o "notas de acrônicas" um ***weblog*** (cujo termo está relacionado ao sentido de "diário na Web") parte de minha necessidade em compartilhar com amigos, colegas de trabalho, pesquisadores e outras pessoas (igualmente bem-vindas) informações sobre meu processo de criação e pesquisa teórica.

Aos que tiverem desejo de ler minhas "notas" (mesmo que apenas como incentivo à minha pesquisa), sintam-se convidados (e provocados) a contribuir com algum dizer, comentário, sugestão, dica. A partir daqui, dou continuidade ao meu processo de registro investigativo (ou às minhas **nebulosas de criação poética**).

"Posso contar com sua participação?"

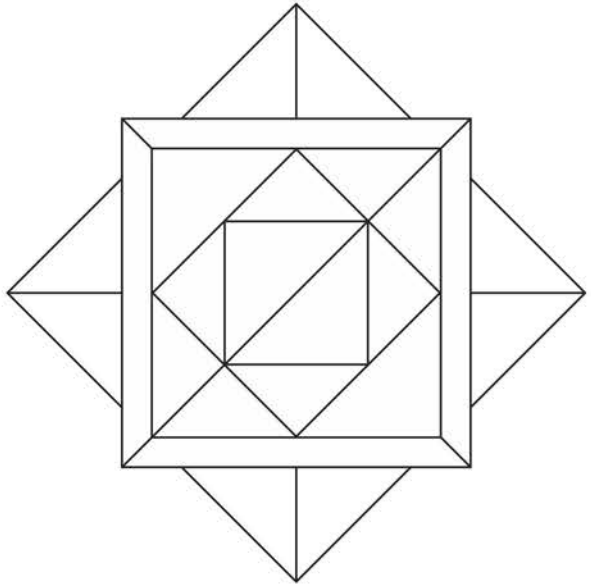
Para contextualizar:

Decidi separar em três partes o compêndio que irá compilar os dados, os estudos práticos (experimentações) e as referências teóricas e/ou poéticas de minha produção. Para tanto, esse compêndio foi nomeado por mim, e será representado por:

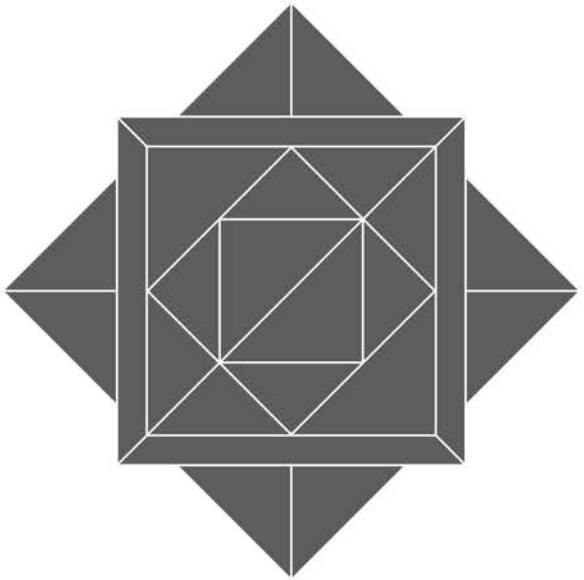
NOTAS E [ES]QUINAS [o diário-invólucro]

Corresponde ao diário encadernado, que reúne informações técnicas, processuais, além de informações sobre as linguagens artísticas adotadas e minhas impressões sobre o resultado (parcial) de minhas experimentações. O título representa as anotações que foram feitas nas bordas (quinas) das páginas do diário de ateliê.

Imagem 38



OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA



OBJETOS DE ESTRUTURA DOBRADA

Àquele ou àquela que inicia a leitura por esta parte, imagino que tenha sido provocado ou provocada pela curiosidade de entender do que se tratam os tais *objetos de estrutura dobrada* anunciados no título desta dissertação. Entendo perfeitamente, pois como também padeço daquela comoção aflitiva do espírito conhecida como impaciência, devo supor sua decisão. No entanto, se acaso tenha optado primeiramente por fazer as leituras das outras partes para, então, conferir quais são estes objetos, terá a prerrogativa de saber por que eles foram eleitos como início e fim, como foram projetados e onde foram produzidos.

A primeira seção de imagens corresponde às imagens-invólucro, que carregam em si conceitos, memórias, práticas, vivências, desventuras, aprendizagens. Essas informações estão impressas, nas quinas, nos vincos e na superfície do material utilizado para compô-las. Cada dobradura é o gérmen de um processo que pode produzir outros gérmenes, o múltiplo de dobras tornar-se uma matriz e origina outro múltiplo.

A segunda seção apresenta os panos-invólucro. São pedaços de tecido quadrados, em que foram impressos os padrões visuais (resultado de uns dos "estágios de dobras errantes").

A *flexile ad flexibile*[1] ("das dobras às dobras"), como se fosse um mote, esta frase descreve a motivação ou intenção deste investigador-imaginador. Da expressão latina é possível revelar um sentido ainda mais literal: "do objeto dobrado à aquilo que é dobrável". É nesse sentido que justifico a escolha das imagens que serão apresentadas a seguir. A origem ou o objeto de partida do processo é a dobradura (imagem-invólucro), que foi analisada, experimentada e, posteriormente, adotada como matriz. O desfecho ou objeto de chegada é representado pelo *furoshiki* (pano-invólucro), no qual foi impressa a imagem que foi gerada inicialmente pela matriz de dobradura.

1. De acordo com o Professor Doutor Ricardo da Cunha Lima, da área de Língua e Literatura Latina da Universidade de São Paulo, *flexile* ou *flexibile* são formas neutras, oriundas do verbo *flecto* (dobrar) e que significam "objeto" dobrado e "aquilo que é dobrável", respectivamente. *Dúvida em Latim*. Mensagem recebida por <notas.em.caracter@gmail.com> em 21 mai. 2012.

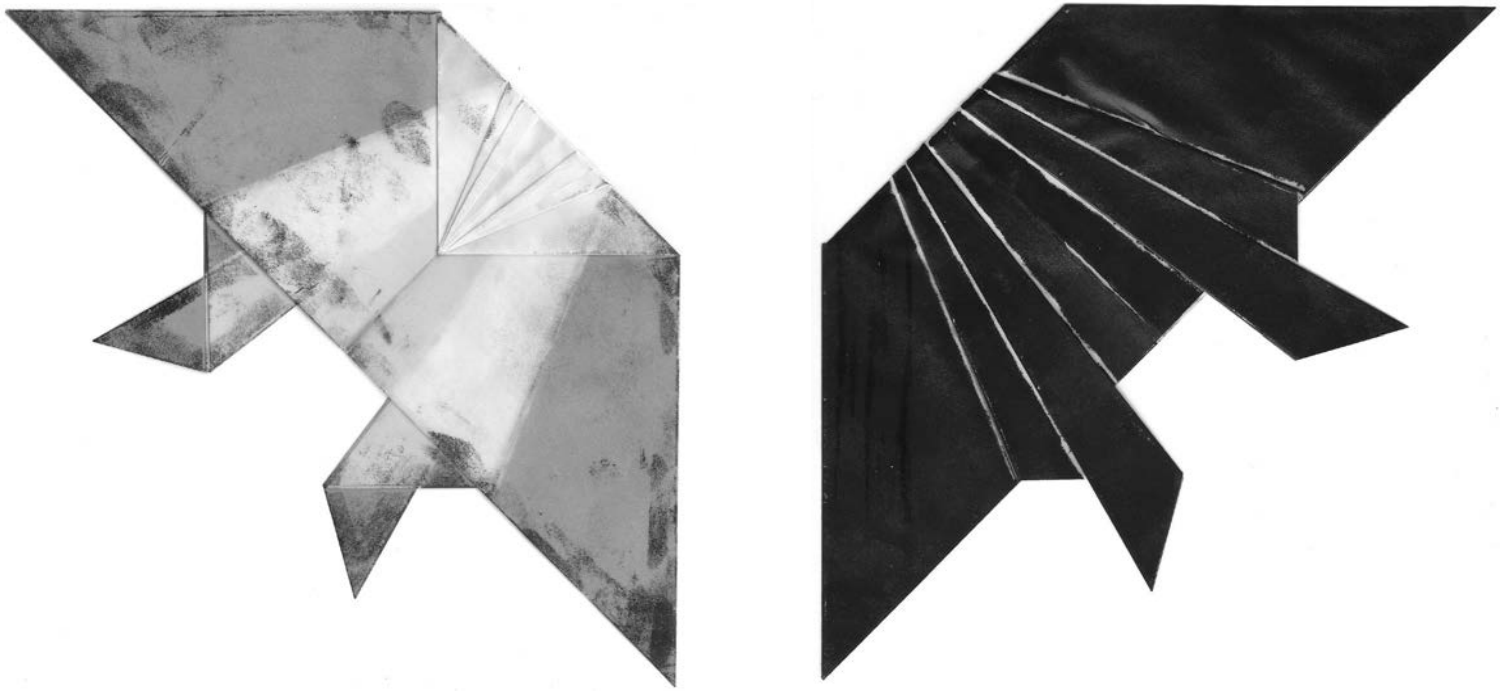


Imagem 39

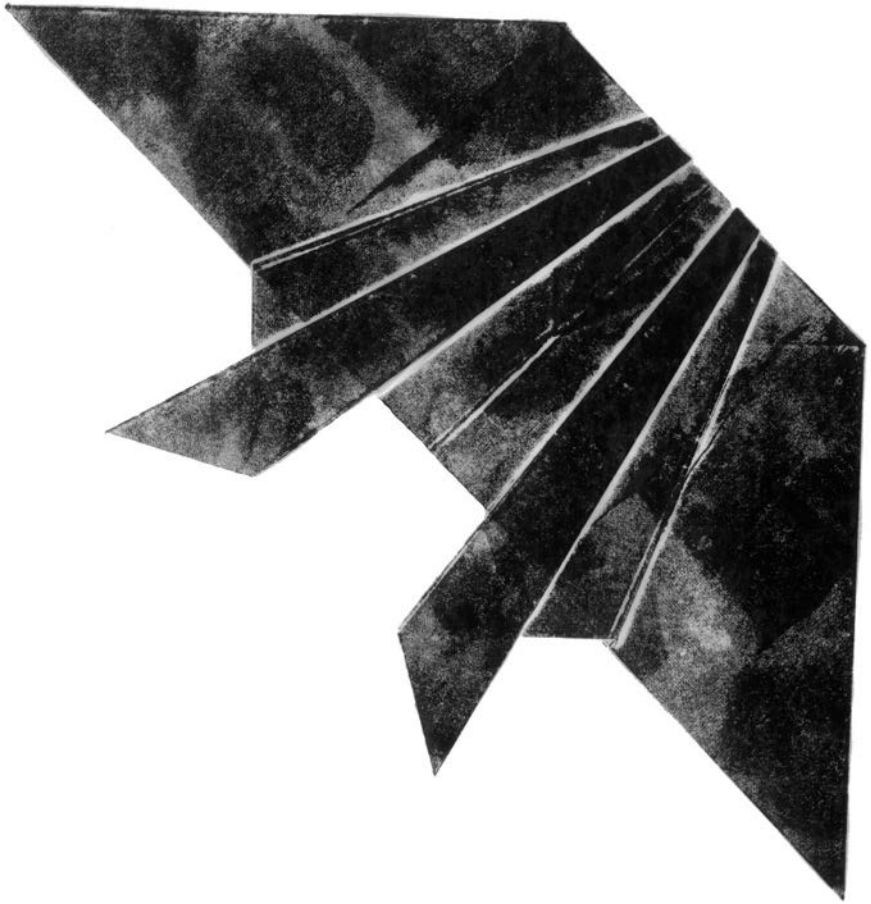


Imagem 40

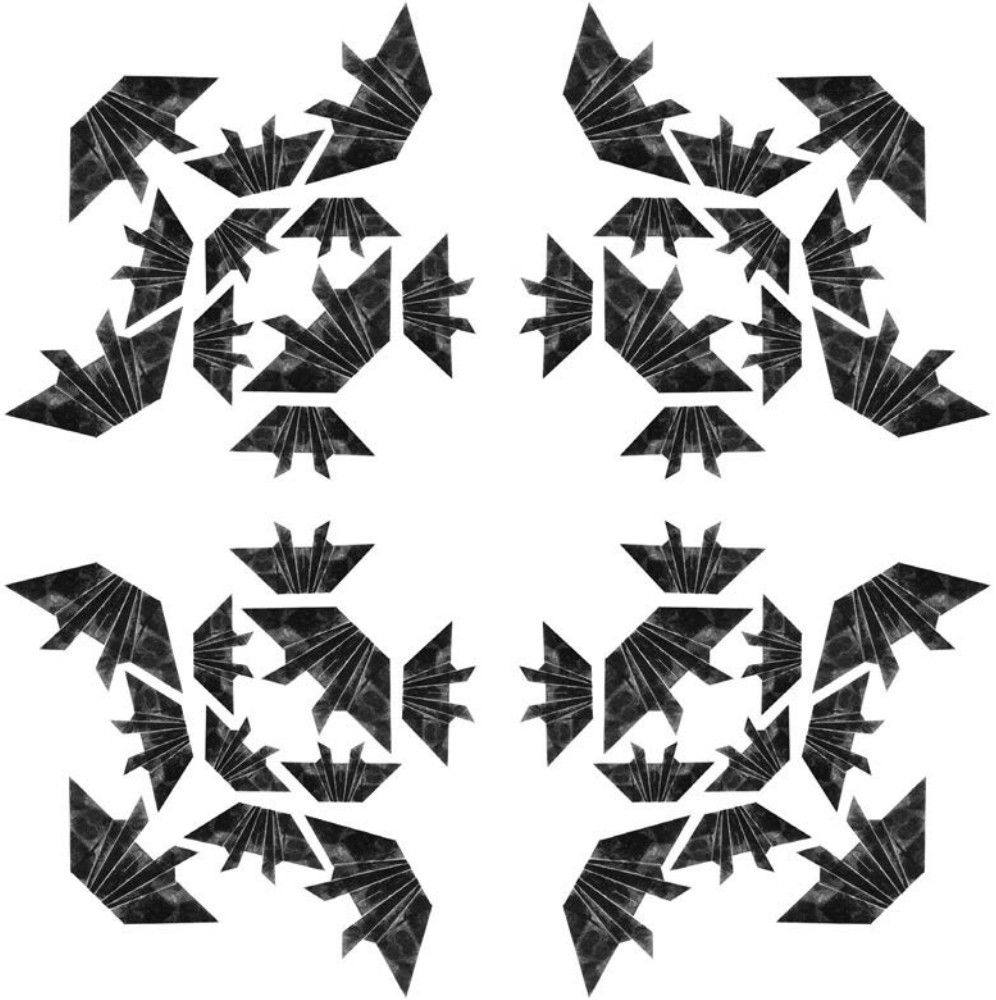
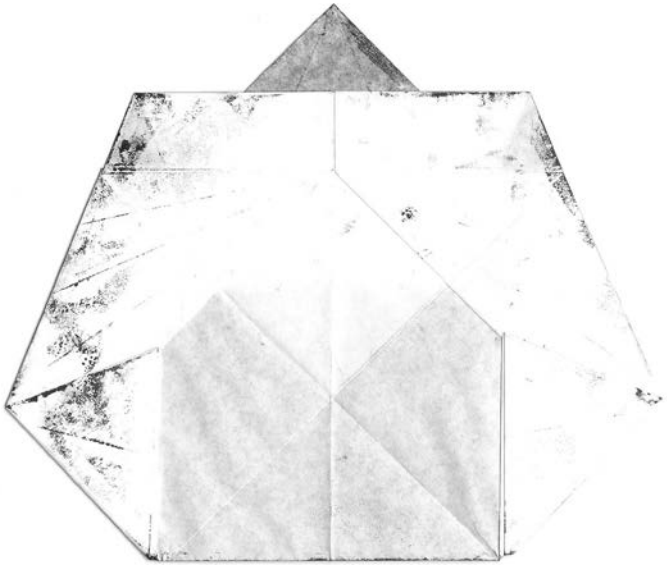


Imagem 41

Imagem 42



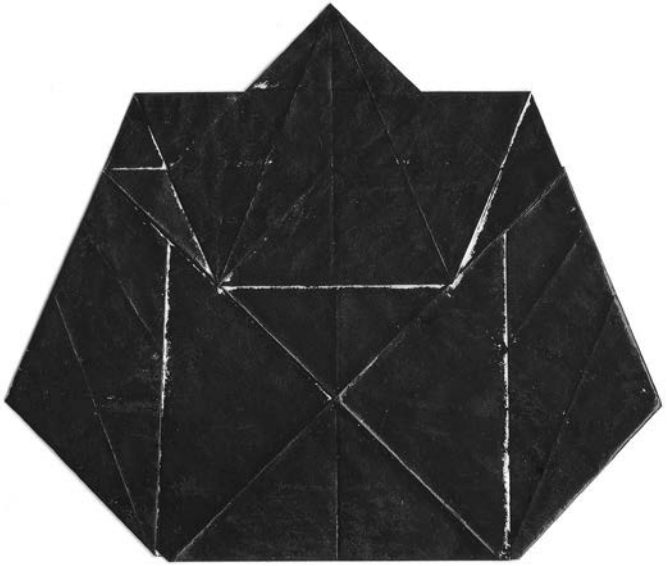


Imagem 43

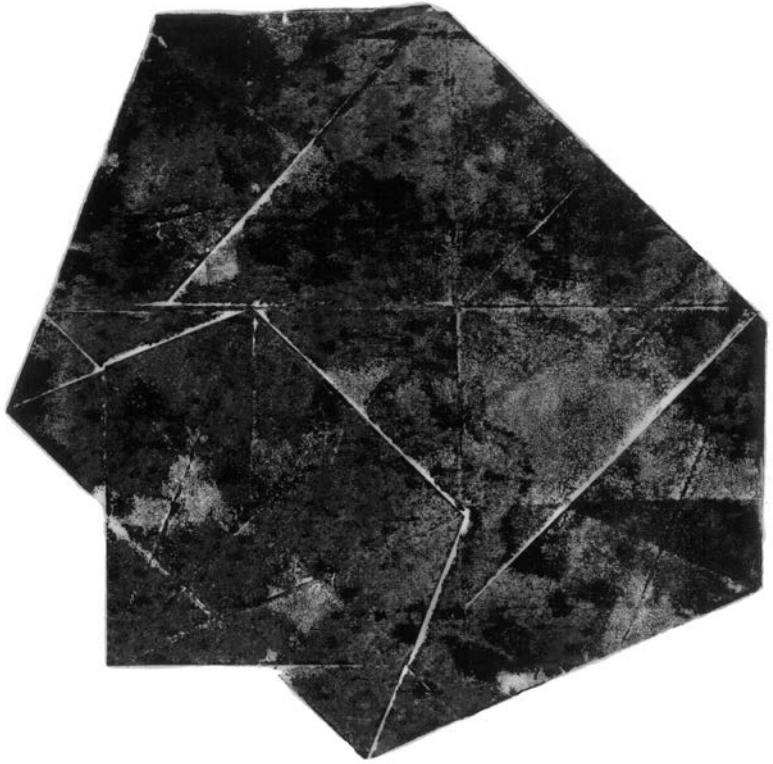


Imagem 44

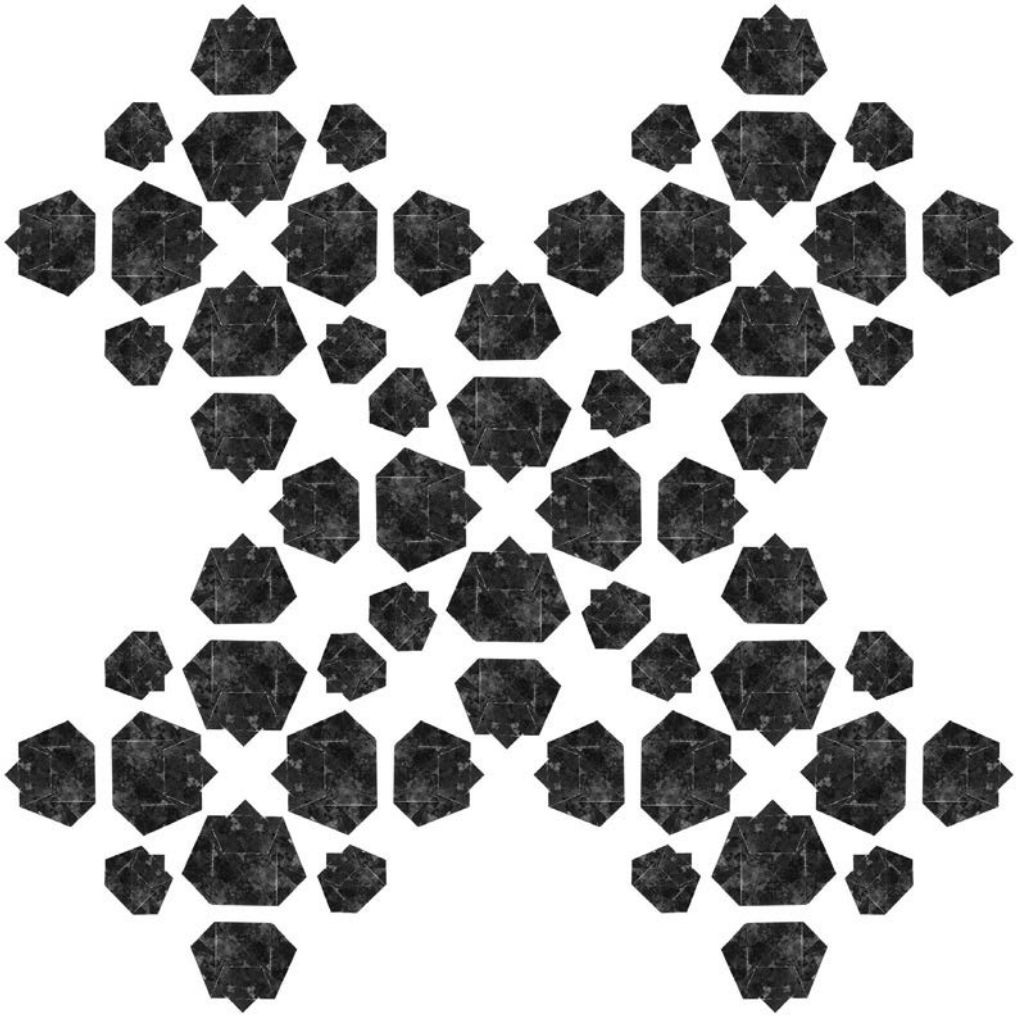


Imagem 45

Imagem 46

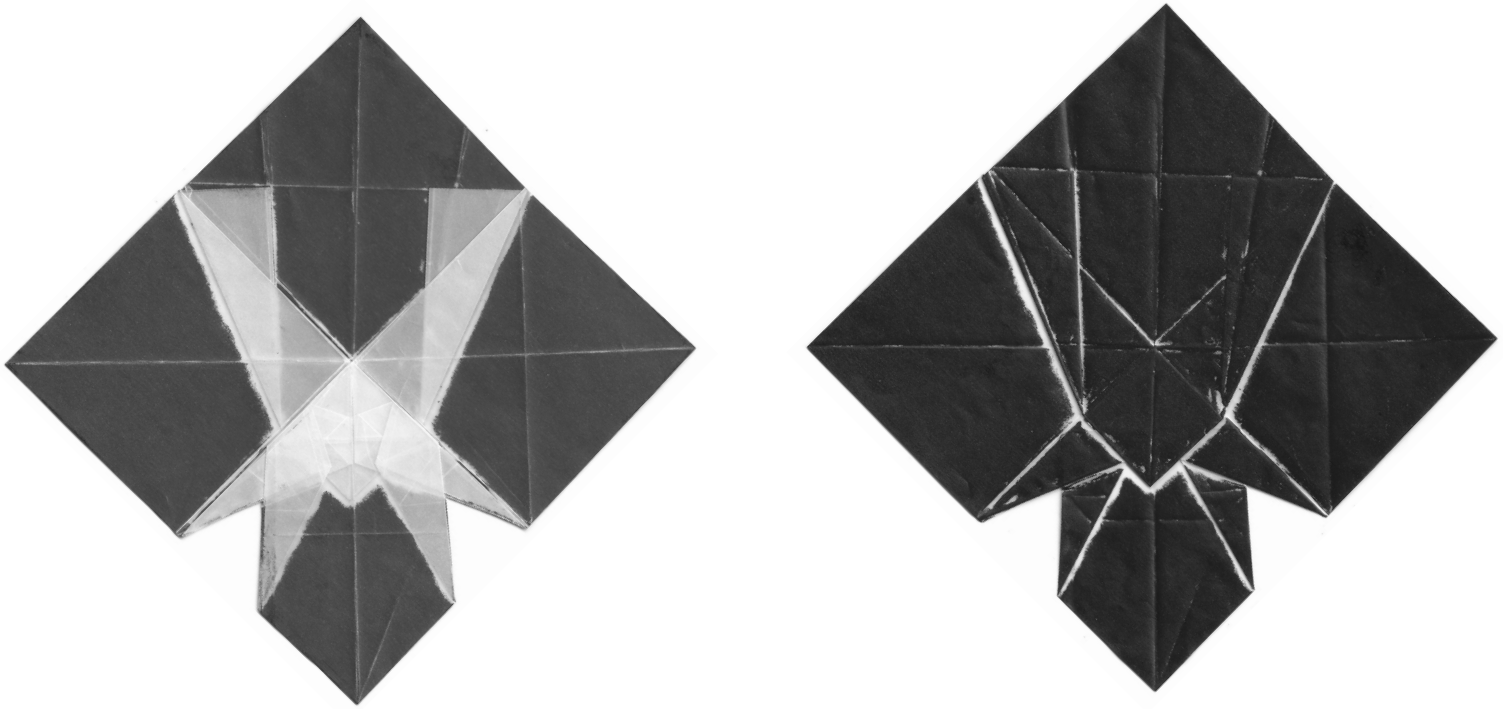


Imagem 47

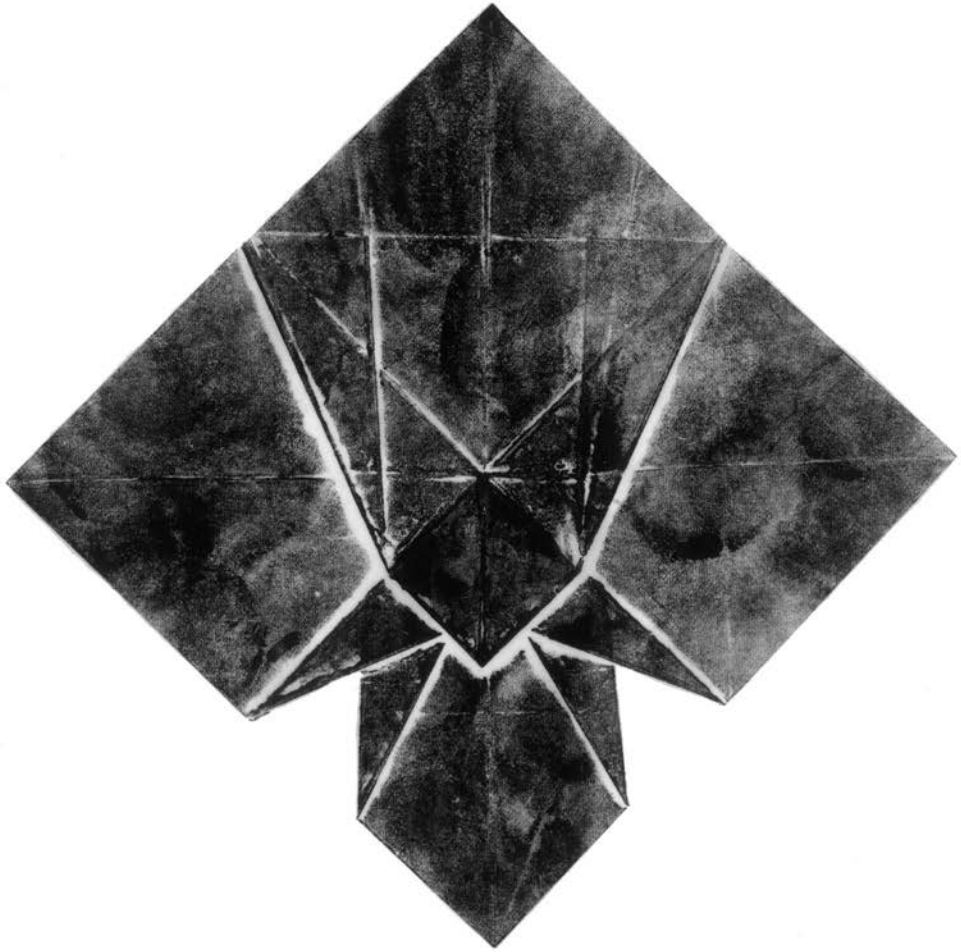


Imagem 48

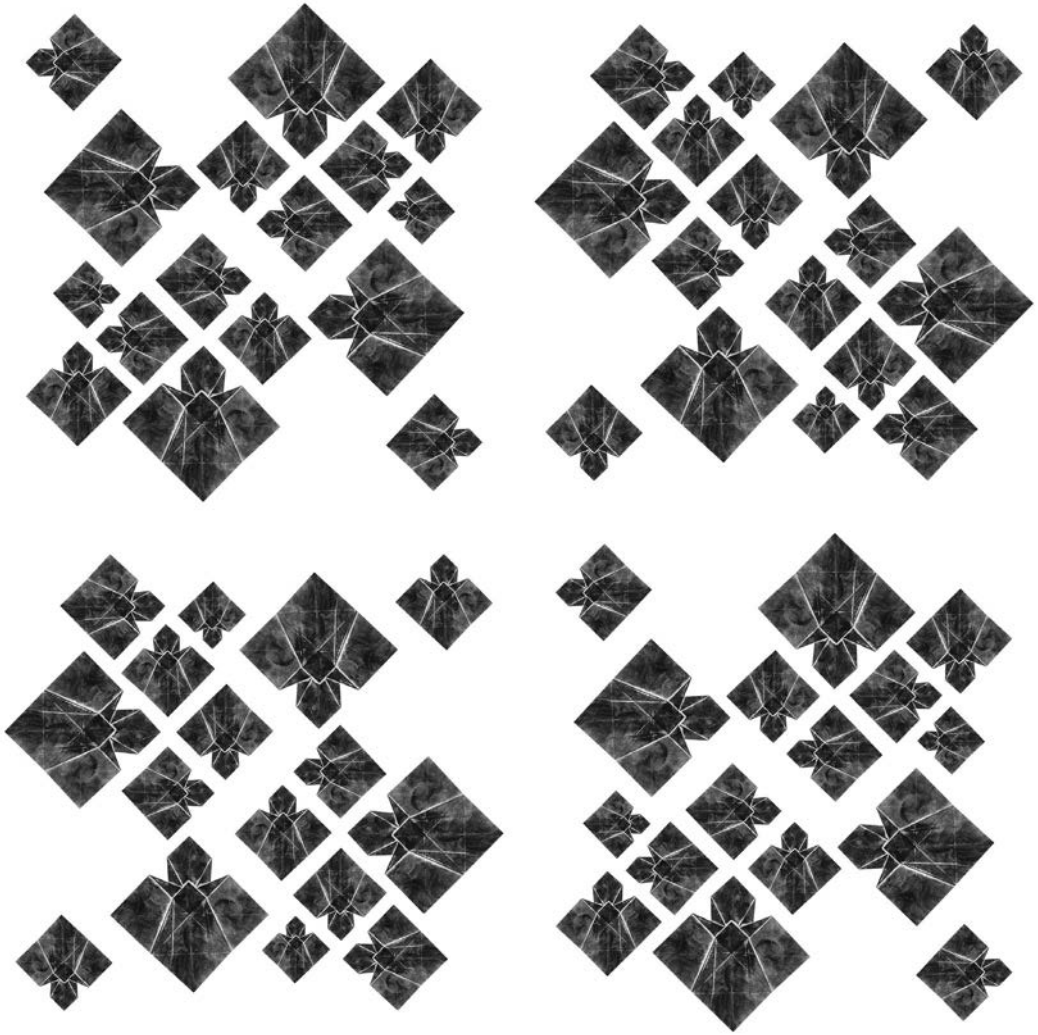


Imagem 49

Imagem 50

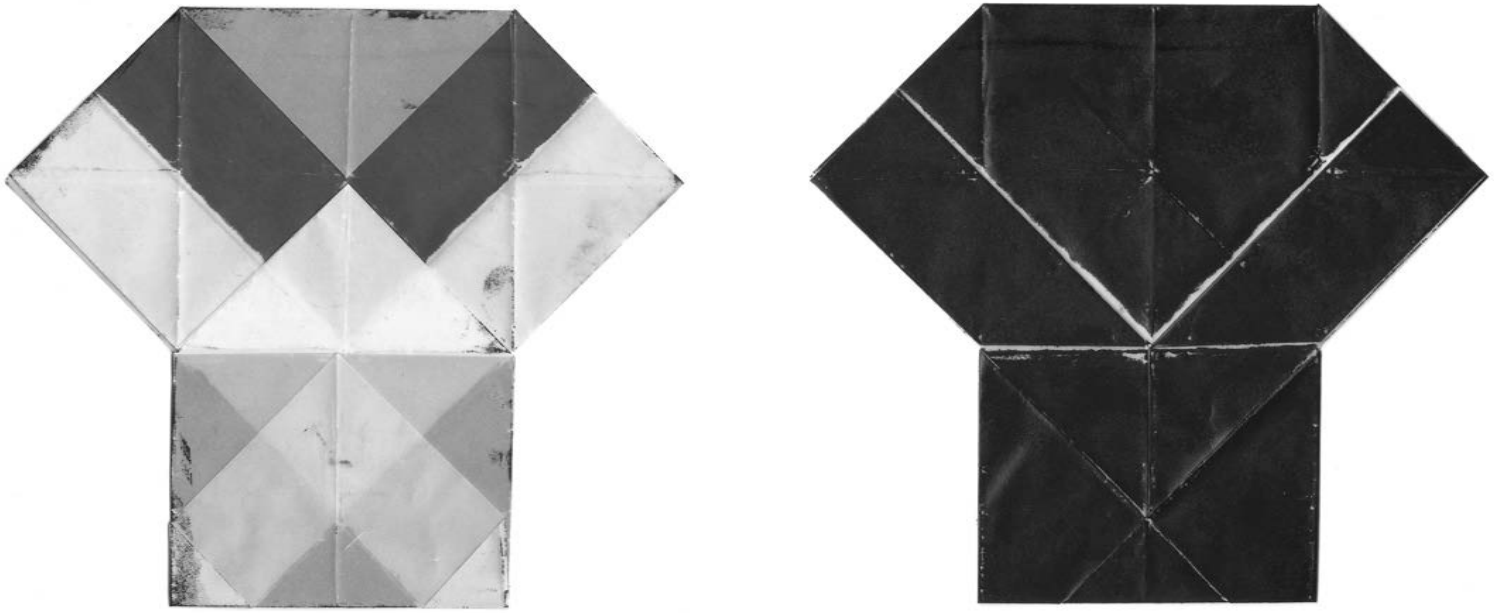


Imagem 51

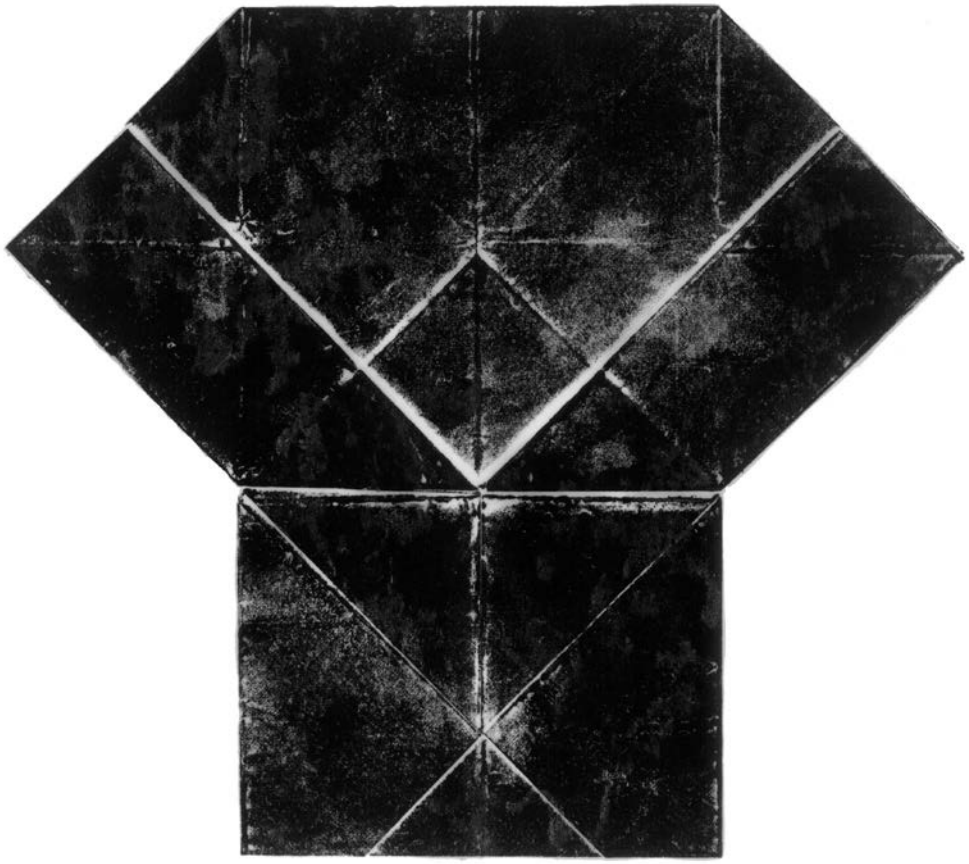


Imagem 52

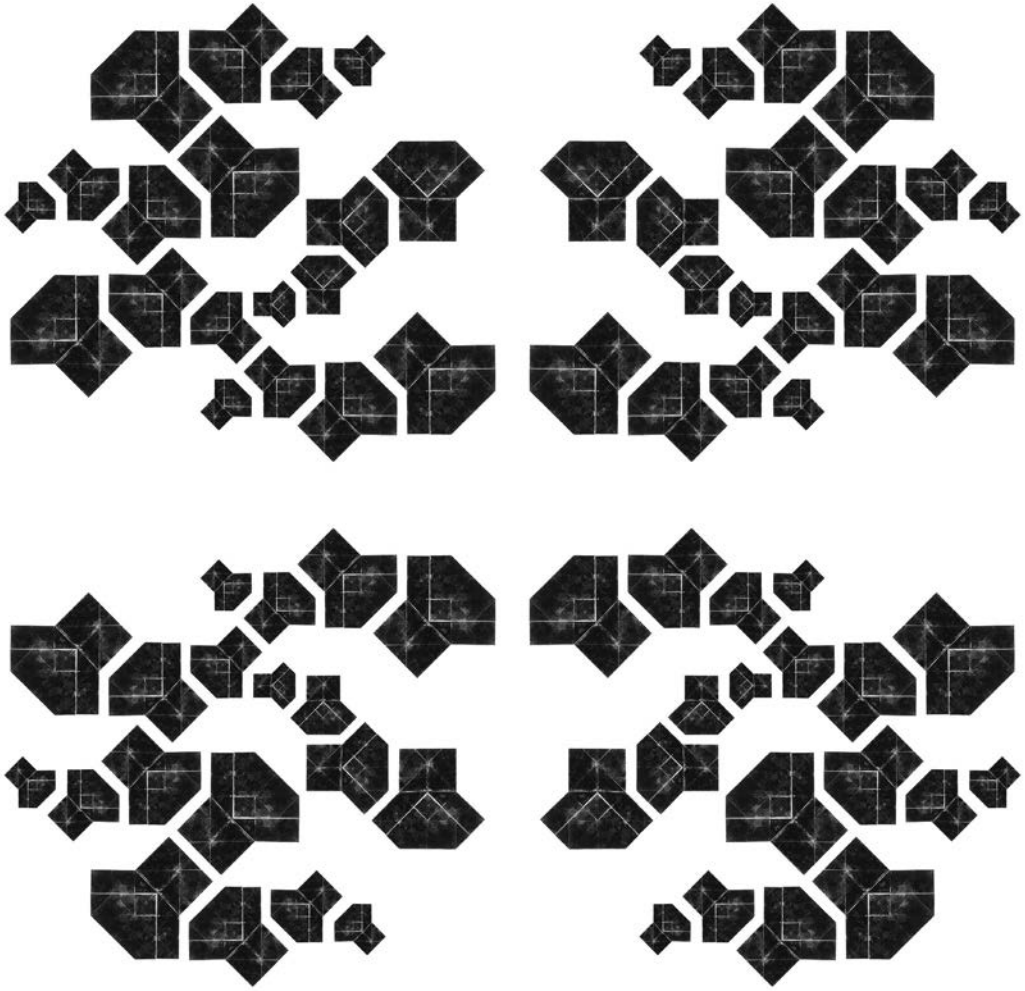


Imagem 53

Imagem 54

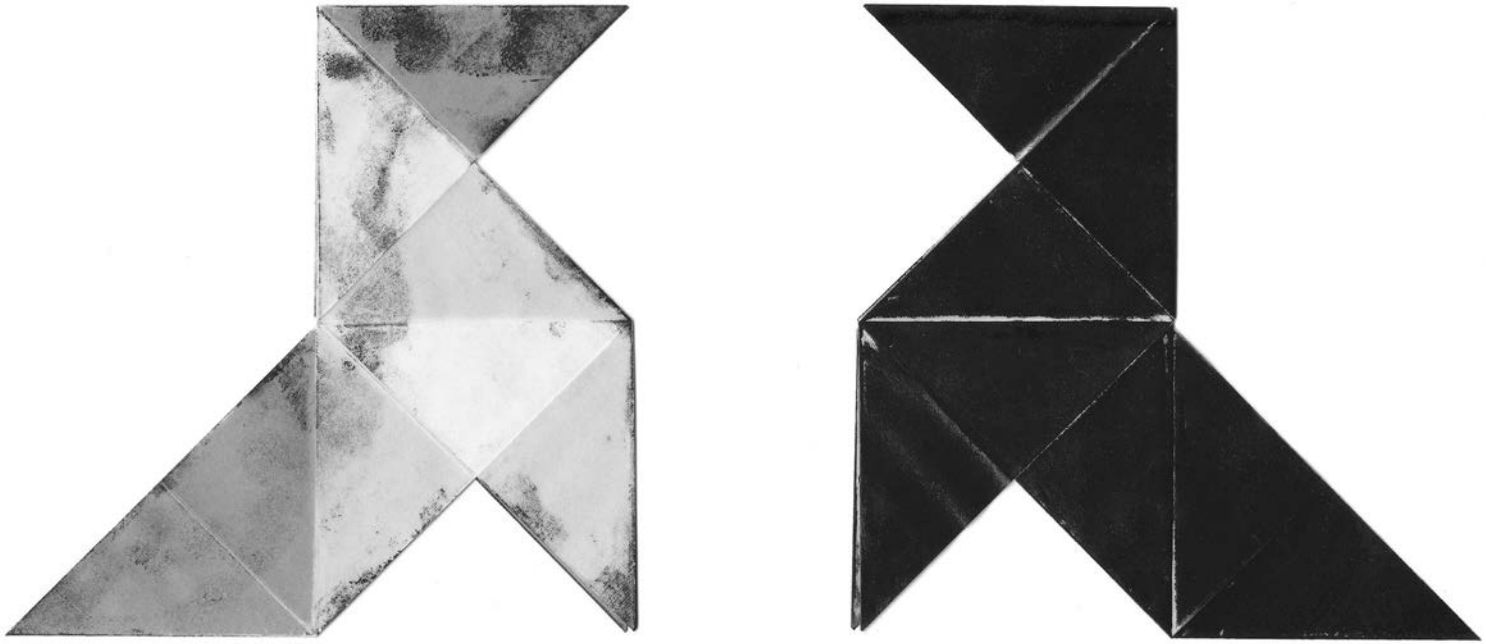


Imagem 55

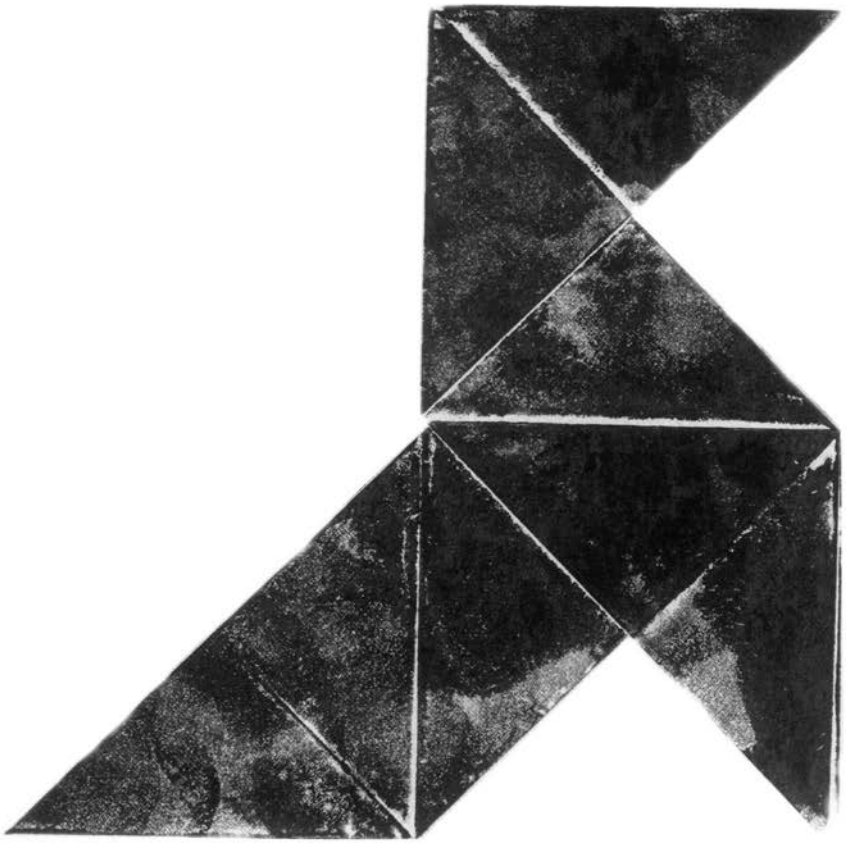


Imagem 56

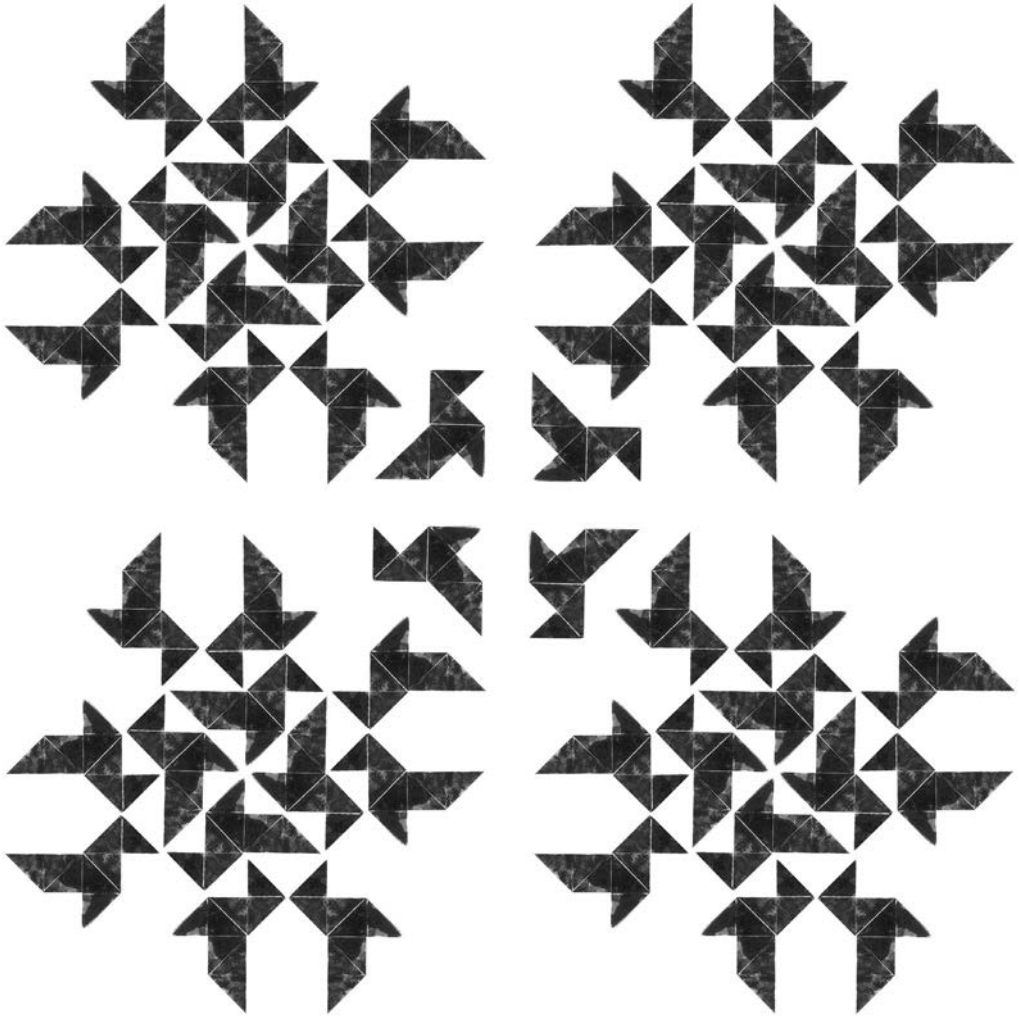
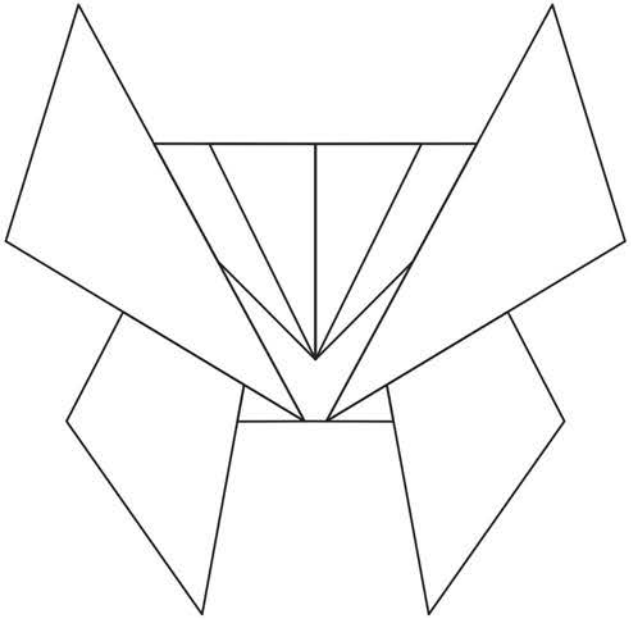
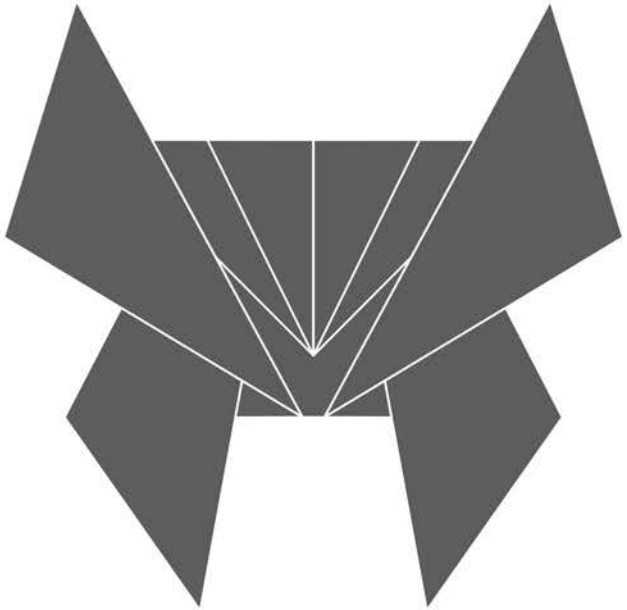


Imagem 57

Imagem 58



CONSIDERAÇÕES DERRADEIRAS



CONSIDERAÇÕES DERRADEIRAS

Como finalizar uma pesquisa que ainda não pretende ter fim? A pergunta sugere que o momento derradeiro desta experiência investigativa será dedicado a pensar sobre o futuro. Expondo com outras palavras, quero dizer que este é o momento para projetar algumas ideias que poderão se materializar em novos *[des]dobramentos*.

No entanto, o fato de considerar que a pesquisa pode não ter um final, não quer dizer que o tempo estipulado para o curso de mestrado não foi suficiente para realizar tudo que foi proposto no pré-projeto. Pelo contrário, em dois anos de curso inúmeras ações puderam ser realizadas. Como balanço geral do que foi vivenciado, verifico que algumas ações foram ampliadas, como acrescentar aos processos gráficos a impressão por sublimação, e outras que foram experimentadas, como criar um blogue (*notas de acrônicas*) que apresentasse a pesquisa e o processo criativo.

Para o percurso, visualizei como ponto de partida as matrizes dobradas almejando culminar nos panos-invólucro. No entanto, tenho aspirações de tornar novos invólucros (dispostos em novos formatos: livros-invólucro quem sabe...) como ponto de partida para futuras pesquisas, desafios de criação e estratégias poéticas, num movimento incessante.

Desejando registrar outras descobertas e idealidades que em notas escreverei; almejando dobrar e redobrar imagens que em novas matrizes gravarei; levantando hipóteses delineadas por inquietantes reflexões que numa tese apresentarei; e aproximando-me de um projeto maior formado por experimentações, acasos e paixões que na vida viverei... Esta pesquisa indica uma ação em andamento, um processo criativo ainda não finalizado e que lança provocações ao tempo que ainda há de vir.

Ao considerar que a produção em poéticas visuais sugere um *continuum* de criação, compreendo que o projeto leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele um processo de autoconhecimento e, por consequência, autocriação. Sendo assim, o artista não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve o conhecimento dos próprios pensamentos e sensações. (SALLES, 2006, p. 65)

Para explicar como considerei e tenho considerado a estrutura de investigação teórica-prática que experimentei e pretendo desenvolver um pouco mais no futuro, utilizo a metáfora do caleidoscópio. O caleidoscópio — *mangekyô* (万華鏡) para os japoneses, cuja tradução pode ser "espelhos (que projetam) dez mil flores" — é composto por um tubo geralmente de papelão ou metal, com pequenos fragmentos de vidro coloridos, que obtém imagens variadas em três espelhos que se sustentam uns nos outros. Os três espelhos correspondem às três facetas ou aspectos do desenvolvimento investigativo que proponho a seguir.

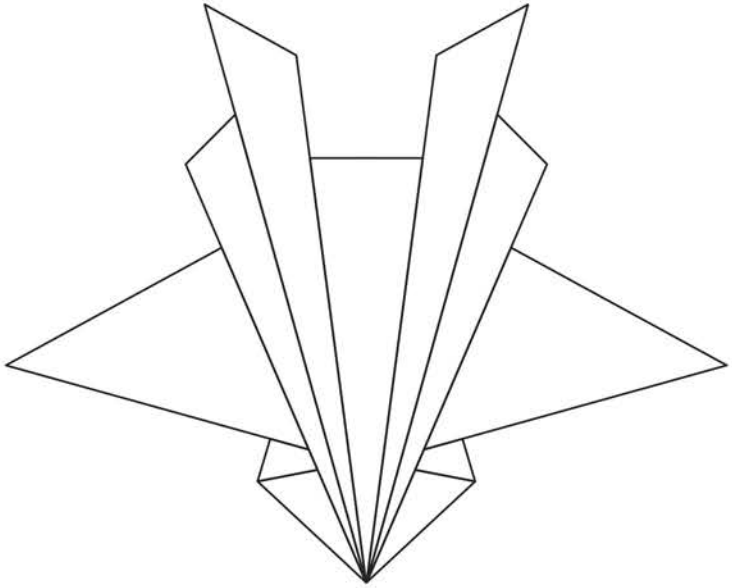
O *aspecto sistemático* estabelece o modo como as reflexões e os resultados serão organizados. Isso implica determinar que tipo de abordagem metodológica será apropriada para explicar as minúcias e os detalhamentos de toda ação desenvolvida no percurso do trabalho de pesquisa. Já o *aspecto gerador* ou procedimento de formação inventiva e estratégica auxilia na construção de sentidos que envolvem afetividades e subjetividades para evocar sentimentos, sensações, memórias e reflexões. E, finalmente, a apreciação do *aspecto formativo* ou procedimento de construção contínua da obra, envolve os processos e os procedimentos práticos. Nesse aspecto incluo o convívio com técnicas, linguagens e tecnologias que são os meios pelos quais o trabalho é materializado.

São três aspectos diferentes, porém, complementares sobre os modos de fazer que se desenvolvem de maneira rizomática e caleidoscópica. A compreensão das partes enriquece o todo num fluxo ininterrupto de conhecimento. Esse pensamento assemelha-se ao princípio hologramático de Edgar Morin (2007), se considerar que as partes (neste caso cada um dos aspectos) estão no todo, mas o todo está em cada uma dessas partes.

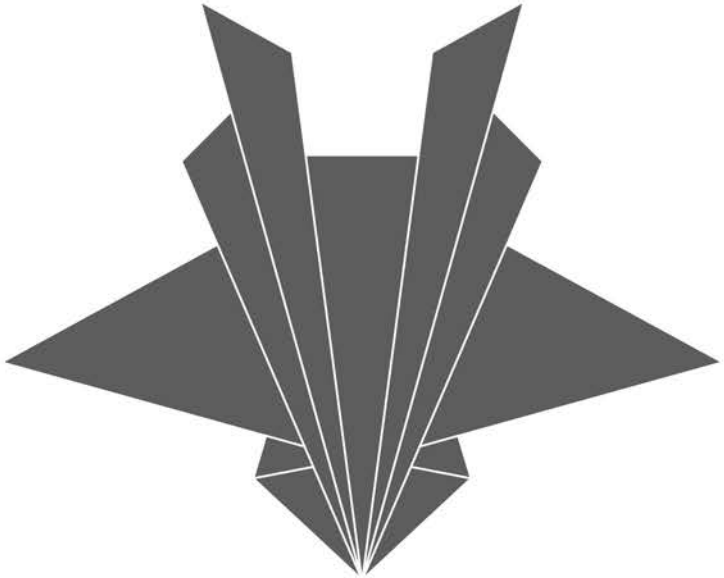
A série de obras que compõe esta pesquisa recebeu o nome *gravobraduras*, contudo, esta palavra não nomeia o processo em si. As matrizes de dobradura apenas iniciam um procedimento de produção de imagens impressas. As dobraduras têm sido associadas aos processos da gravura como a serigrafia e a colagravura, mas elas também podem associar-se a outros procedimentos como a litografia e a gravura em metal. Sendo assim, seria pertinente estipular um conceito que pudesse nomear o processo de impressão que utiliza dobraduras. Será que ele poderia ser batizado como *dobragrafia* ou *dobragravura*?

Por outro lado, pretendo dar continuidade aos temas iniciados na pesquisa de mestrado como a cultura do invólucro, a criação em dobras, os estágios de produção errantes, os processos de impressão, talvez dedicar-me ao estudo de cores nos processos gráficos, em contraponto à produção de mestrado que foi marcada pelo preto-e-branco. Também anseio iniciar uma discussão sobre o conceito "imagem-invólucro", com o intuito de embasar a estrutura dos trabalhos que serão produzidos posteriormente.

Em síntese, as considerações derradeiras desta dissertação não representam o fim de um processo, pois a pesquisa poética em andamento, continua na expectativa daquilo em que ainda pode se desdobrar...



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, John. *Modo de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Col. Artemídia)

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Col. Debates; 16).

_____ (org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol. 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Col. TRANS)

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6 ed. Campinas: Papirus, 2012.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (orgs.) *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EKIGUCHI, Kunio. *Gift wrapping: creative ideas from Japan*. Tokyo: Kodansha International, 1985.

GOYA, Edna de Jesus. *A gravura como meio de comunicação: o processo de criação de D. J. Oliveira*. (Tese de Doutorado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUADIX, Juan Carlos Ramos. *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 1992.

GREINER, Christine. Os estudos japoneses no Brasil: as artes, o corpo, as visadas poéticas e a construção de novos campos de conhecimento. In: ANBG / MOTA, Fátima Alcídia Costa. *Meia Volta ao Mundo: imigração japonesa em Goiás*. Goiânia: [s.n], 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HENDRY, Joy. *Wrapping culture: politeness, presentation and power in Japan and other societies*. New York: Oxford University Press, 1993.

HINATA, Noemia. *Kotoba wo koete: burajiru-jin to nihon-jin no karuchyā shokku no ichimen* (Além das Palavras: um aspecto do choque cultural entre brasileiros e japoneses). Tôkyô: Seronjihosha, 1995.

KAMATANI, Sofia Nanka. *A influência do ideograma no de/zen/gn da embalagem japonesa*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Universidade Mackenzie, 2000.

KANEGAE, Mari (org.). *A arte dos mestres de origami*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil -Japão, 1997.

KIKUCHI, Wataru. Sociedade japonesa: base estrutural das relações sociais. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: CEJAP-USP, n. 24. pp. 107-124, 2004.

KINSEY, Anthony. *Serigrafia*. Lisboa: Editora Presença, São Paulo: Martins Fontes, 1982. (Col. Dimensões; 6).

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Trad. Margarida Losa. Porto: Inova, 1970.

LUPTON, Ellen (org.). *Intuição, ação, criação: graphic design thinking*. Trad. Mariana Bandarra. São Paulo: G. Gilli, 2013.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Trad. José Manuel de Vasconcelos. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NITZSCHE, Rique. *Afinal, o que é design thinking?* São Paulo: Rosari, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PARREIRA, Selma et al. *Tempo de rever Cleber Gouvêa*. Goiânia: CEGRAF, 2009. (Catálogo)

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

RESENDE, Ricardo et al. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 7, n. 13, pp. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. pp. 123-140.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SARMENTO, Edelweiss. Lygia Clark e o espaço concreto expressional. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 jul. 1959. p. 3. (Suplemento Dominical)

SMITH, Keith A. *Non-adhesive binding: books without paste or glue – vol. 1*. New York: The Sigma Foundation, 1990.

VIANNA, Mauricio et al. *Design thinking: inovação em negócios*. Rio de Janeiro: MJV Press, 2012.

YAMADA, Etsuko. *A complete guide to furoshiki*. Trad. Michiko Olson. Tokyo: Banana Books, 2011.

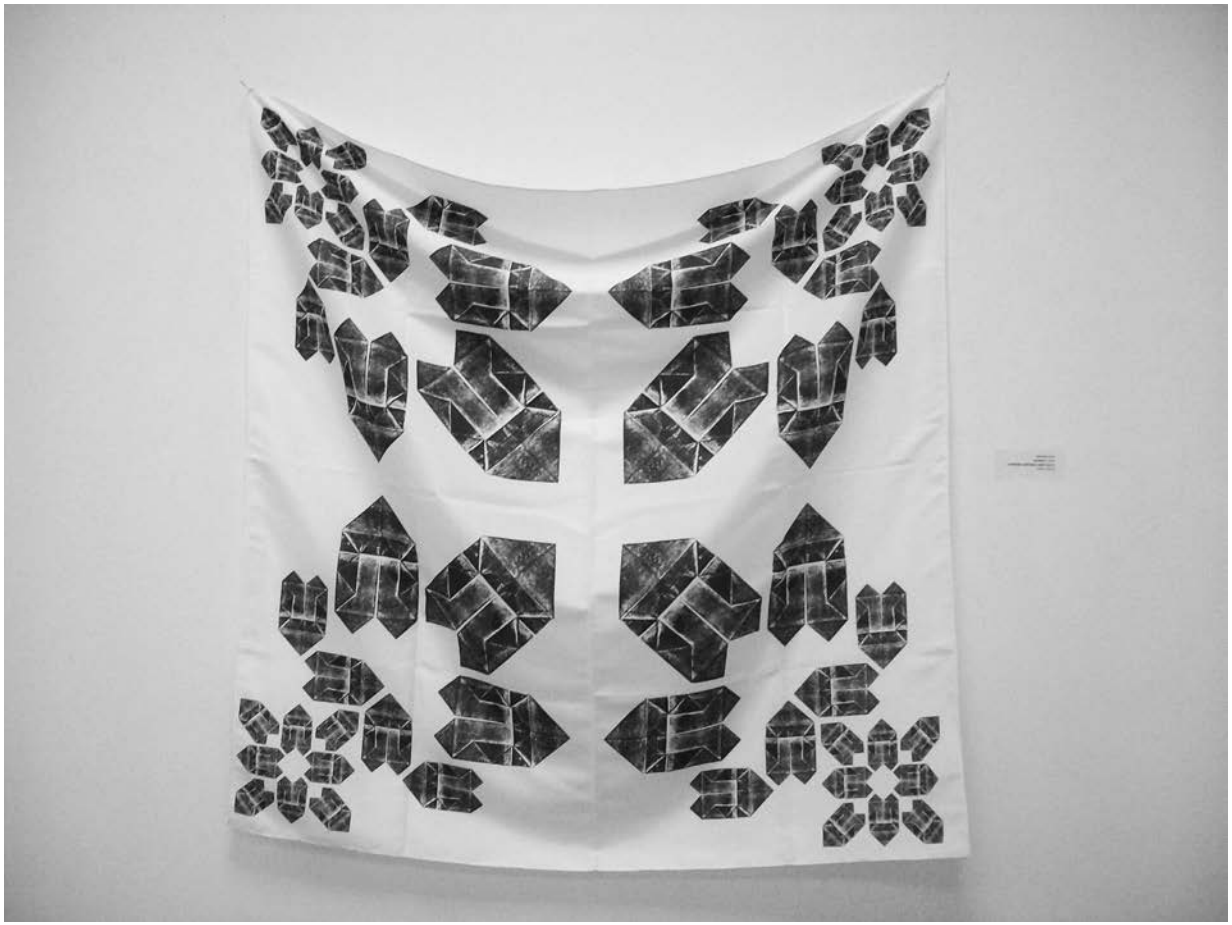
ANEXO

Convite da defesa pública da dissertação

Convite da exposição

Exposição *Gravobraduras* — vista parcial

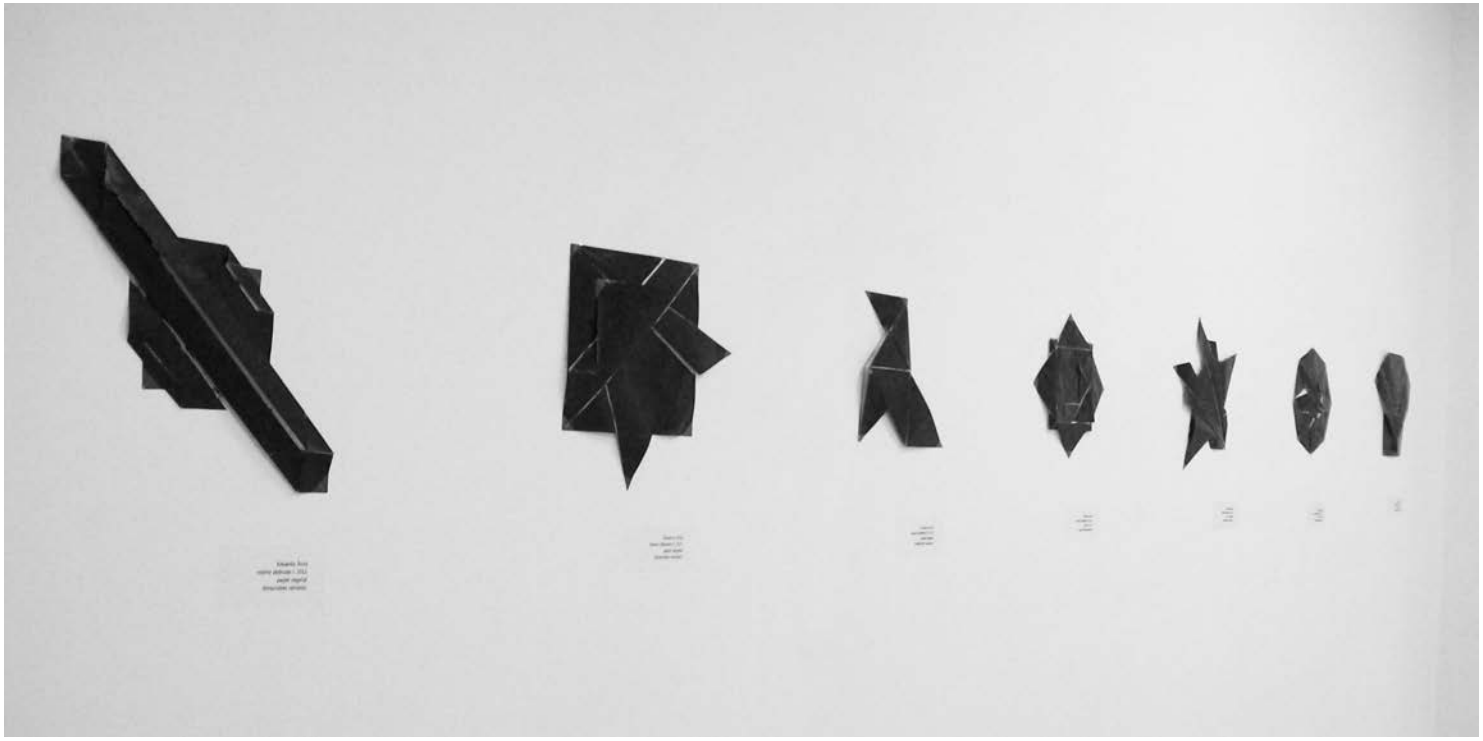
Exposição *Gravobraduras* — objetos de estrutura dobrada (*furoshiki*)



Exposição *Gravobraduras — furoshiki* (detalhe)

Exposição *Gravobraduras* — detalhe dos objetos de estrutura dobrada (*furoshiki*)

Exposição *Gravobraduras* — gravuras (vista lateral)



Exposição *Gravobraduras* — matrizes dobradas (vista lateral)

Exposição *Gravobraduras* — notas e [es]quinas