FERNANDO CARDOSO SAIKI

corpo interminável e outros corpos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Visuais, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira

São Paulo

2015

Saiki, Fernando Cardoso

corpo interminável e outros corpos / Fernando
Cardoso Saiki - São Paulo, 2015

105 p. :il.

Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Branca Coutinho de Oliveira

1. Xilogravura à base d'água 2. Multiplicidade
3. Corpo 4. Desenho 5. Linha 6. Cor 7. Gravura
japonesa I Oliveira, Branca Coutinho de II.
Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e
Artes III. Título

Defesa realizada em: ____ / ____ / ____

Aos meus pais, Paulo e Filomena, a Karina Takiguti e Branca de Oliveira,
com ilimitado amor e gratidão.

Agradecimentos

A minha orientadora Branca de Oliveira, por ser uma figura múltipla que se desdobra nos papéis de mestra, amiga e mãe.

A Karina Takiguti, por diminuir a distância com interminável amor e amparo.

A Seiichiro Miida, pela contínua orientação, confiança e acolhimento.

A Kei Umemura e Takeshi Takano, pelas repetidas explicações e generosidade nipônica.

A Dave van Gompel, pelas traduções e “*yuming*” nos momentos de incerteza.

A David Bull, por dividir suas impressões sobre a gravura japonesa.

A Michiko Okano e Christine Greiner, pelas múltiplas parcerias, conversas e incentivos.

A Mariana Parzewski, Mônica Berto, Luciana Ohira, Heloisa Etelvina, Isabela Sanches, Natalie Roth e a todos do Atelier Paulista, pela disponibilidade e cuidado que permitiram amarrar estas páginas.

A Pedro Andrada e Juliano Gouveia dos Santos pelos olhos afiados na revisão dos textos.

A Marilu Beer, por estampar em mim sorrisos e admiração.

A Maria das Graças Diniz Pessoa, pelos incontáveis cafés e orações.

Aos meus pais, pelo infindável apoio e encorajamento nas linhas que decidi traçar.

Resumo

corpo interminável e outros corpos apresenta uma série de experimentos poéticos que buscam investigar as possibilidades gráficas da técnica japonesa de xilogravura à base d'água como modo de expressão na produção atual de estampas. De modo a estabelecer um diálogo entre diferentes perspectivas, o estudo foi iniciado no Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e continuado no Departamento de Xilogravura da Universidade de Artes de Tóquio.

Resultado de uma pesquisa empírica, que se apoia em observações e experiências vividas, o trabalho resulta de inquietações acerca de um corpo ficcionado e coletivo, que cresce pelas bordas e se desdobra por propagação. Composto por linhas de intensidades variáveis, esse corpo ocupa a superfície conforme combinações harmônicas e multiplicáveis.

Palavras-chave: xilogravura à base d'água; multiplicidade; corpo; desenho; linha; cor; gravura japonesa.

Abstract

endless body and other bodies presents a series of poetic experiments that seek to investigate the graphic possibilities of the Japanese woodblock printing, as a means of expression within the production of printmaking nowadays. In order to establish a dialogue between two very different cultural perspectives, this study has taken place at both the Visual Arts Department of the University of São Paulo and the Printmaking Department of the Tokyo University of the Arts.

This essentially empirical research explores the concept of corpus in a dual meaning. Both in a literal sense as the predominance of the human figure in the works, and in a constructed sense referring to an ever-expanding universe of sources. By combining lines of different shapes and intensities, the bodies in the works aim to fill harmoniously the surface through multipliable combinations.

Keywords: water-based woodblock printmaking; multiplicity; body; drawing; line; colour; Japanese woodblock print.

Sumário

Apresentação	9
[Enfrentamentos]	11
(a relação com o Japão)	12
(primeiros experimentos)	15
(descoberta e resgate)	24
(<i>corpo-composição</i>)	29
(<i>corpo interminável</i>)	40
(rascunhos para <i>corpo interminável</i>)	51
(introdução à cor)	53
(<i>abraço</i>)	56
(<i>dōza</i> e pigmentos japoneses)	76
[Reverberações extemporâneas]	80
(do gravar).....	81
(sobre a técnica tradicional).....	83
[Anexo: memorial de impressão]	84
(esquema de impressão)	85
a. (umedecimento do papel).....	86
b. (preparação da tinta e do <i>nori</i>).....	87
c. (entintagem da matriz)	89
d. (disposição do papel)	91
e. (<i>baren</i> e impressão)	92
f. (secagem e inspeção)	96
Referências bibliográficas	100
Inconclusão	103

Apresentação

corpo interminável e outros corpos reúne registros iconográficos e desdobramentos textuais que, em conjunto, apresentam os experimentos poéticos em xilogravura, com técnica japonesa de impressão à base d'água, desenvolvida no contexto do Programa de Pós-graduação em Poéticas Visuais, vinculado ao Departamento de Artes Visuais da ECA-USP.

Em conjunto com a mostra ***corpo interminável***, que expõe os resultados gráficos da investigação, este volume exhibe o trabalho realizado como dissertação de mestrado. Está composto com o sentido de conjugar imagem e texto de forma paralela e sem atribuir uma hierarquia entre ambos. As páginas são dobradas em duas partes como o são as capas de livro com orelhas. Na frente, estão impressos os registros iconográficos e na dobra, os textos. Tal solução gráfica permite dois tipos de leitura: uma que coloca apenas as imagens em sequência e outra em que texto e imagem aparecem simultaneamente.

Configurado na forma mista de ensaio escrito e visual, este volume foi organizado a partir de uma estrutura coordenativa de conteúdos – por proximidades, avizinhamentos e correspondências. Esse modo de organização, que dispõe os assuntos sem uma lógica subordinativa de conexão, é, a meu ver, mais ajustado para transmitir, em termos de sensação, a natureza de uma pesquisa em arte, porque é mais passível de revelar o turbilhonamento que envolve um processo de criação.

[Enfrentamentos] constitui a série de textos aqui agrupados, um após o outro, obedecendo circunstancialmente a uma ordem. Não fundada em prioridades, essa ordenação é antes uma das possibilidades de indicar inspirações, zonas de indeterminação e entornos. **(a relação com o Japão)**

é um breve relato pessoal que descreve as experiências inaugurais vividas no Japão e os contatos diretos estabelecidos inicialmente. **(primeiros experimentos)** e **(descoberta e regaste)** constituem os fundamentos das práticas e reflexões que, anteriores ao ingresso na pós-graduação, orientaram o pensamento para a realização dos experimentos poéticos durante o curso do mestrado. **(corpo-composição)** e **(corpo interminável)** descrevem os processos utilizados na realização das estampas que abordam o corpo em sua multiplicidade. **(rascunhos para corpo interminável)** procura estabelecer relações entre o desenho e a xilogravura no contexto das imagens referidas nos textos anteriores. **(introdução à cor)** se abre às experiências com o universo cromático, ocorridas em terras nipônicas. **(abraço)** reflete repercussões geradas pelos experimentos xilográficos executados tendo a cor como o foco. **(dōza e pigmentos japoneses)** relatam a importância dos materiais para o sucesso dos experimentos.

[Reverberações extemporâneas] soma dois textos **(do gravar)** e **(sobre a técnica tradicional)** que nasceram intempestivamente, num impulso inesperado de tecer considerações sobre a prática xilográfica.

E por fim, o **[Anexo: memorial de impressão]** descreve, de forma breve, em seis partes, o método japonês de impressão xilográfica.

[Enfrentamientos]

(a relação com o Japão)

Minha fascinação pelo Japão vem de longa data. Recordo-me com alguma estranheza o breve contato que tive com meus avós japoneses, durante minha infância. Havia uma certa inquietação. Quando meu pai nos levava, a mim e a meu irmão, para visitá-los, eu percebia que eles tinham costumes muito diferentes daqueles com os quais estava habituado. Naquela época, eu não associava o comportamento deles com o fato de serem japoneses. Mas ficava horrorizado com o fato de ter que sair da casa para usar o banheiro e não entendia por que moravam em uma casa tão pequena, de dois cômodos, se tinham um terreno tão grande. Ao mesmo tempo, não tirava os olhos daquela pálida boneca de *quimono vermelho*, de pose delicada, aprisionada em uma caixa de plástico, acumulando camadas de pó em cima do guarda-roupas. Imaginava se tratar de algo muito valioso como um tesouro, que havia sido passado de geração para geração e que, um dia, eu herdaria. Certamente, não seria o caso pois embora todos os familiares se recordem da tal boneca, desconhecem seu paradeiro. O tesouro se perdeu, mas sua imagem ainda persiste em mim.

Em retrospecto, percebo que sempre estive em contato, mesmo que inconscientemente, com a cultura japonesa. Jogava beisebol com os descendentes, participava das gincanas e festas típicas da comunidade nipo-brasileira. Esse contato com a colônia nipônica ocorria de forma tão natural que nunca refleti sobre minha ascendência. Foi apenas quando ingressei na faculdade de artes visuais que o interesse por essa reflexão aflorou. Logo nos primeiros anos do curso, em uma aula de xilogravura, fui apresentado à técnica japonesa de gravação de imagem em madeira – *ukiyo-e*. Recordava-me de já ter visto aquelas figuras de gueixas e paisagens exóticas anteriormente,

mas o encantamento de fato se deu ao descobrir que eram estampas xilográficas que haviam atravessado o mundo maravilhando importantes pintores franceses do século XIX. Senti como se tivesse reencontrado o *quimono vermelho*. Como uma herança, um espólio do qual eu nada sabia. Tal encontro levou-me a pesquisar sobre a história da técnica, artistas e, conseqüentemente, dali surgiram minhas primeiras experiências práticas.

O apreço pela xilogravura japonesa despertou em mim um estado que viria a modificar todas as outras relações afetivas advindas de meus encontros com diferentes manifestações expressivas da cultura nipônica. Em pouco tempo, encontrei-me cercado de pessoas também interessadas pelo Japão, com as quais podia compartilhar meu afeto por essa cultura. Meu ingresso na pós-graduação foi uma natural consequência desse processo.

Já no mestrado, em meados de 2013, fui contemplado com uma bolsa de estudos concedida pelo Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia do Japão para pesquisar a xilogravura japonesa na Universidade de Artes de Tóquio. Em abril de 2014, embarquei para o Japão com muitas expectativas na bagagem.

Antes da viagem, a ideia que fazia do Japão era reflexo de imagens divulgadas pela indústria cultural. Na maioria dos casos, a cultura japonesa que nos alcança é refratada por lentes ocidentais. Ademais, as imagens que o Japão exporta nem sempre condizem com a sua realidade cotidiana.

O Japão que encontrei era outro, não era o da minha imaginação e, muitas vezes, contrastava com o que havia inventado. Essa experiência, ao mesmo tempo que frustrou minhas expectativas, abriu novos caminhos a serem explorados.

Inicialmente estudei a língua japonesa durante seis meses na cidade de Saitama. Como não tinha aulas às sextas-feiras, ia ao departamento de gravura da Universidade de Artes de Tóquio para observar, conhecer os alunos e conversar com

os professores. Poucas semanas após minha primeira visita, um espaço no estúdio de xilogravura da universidade me foi concedido para que pudesse retomar meu trabalho.

Esse foi um período de imensas descobertas não apenas no campo da gravura como também em termos de diferenças culturais. A adaptação à cultura e aos novos códigos tornou-se um processo progressivo. Assim, o estranho deu lugar ao familiar e a magia à dura concretude do dia a dia.

É fácil se impressionar com a beleza das cerejeiras quando elas florescem em abril. Mas talvez mais surpreendente seja perceber como esse evento, depois de um longo inverno, afeta o comportamento das pessoas. É quase impossível descrever o bem-estar coletivo nos fins de tarde em qualquer parque de Tóquio.

(primeiros experimentos)

Em 2006, passei a estudar, de modo independente, a xilogravura japonesa. E desde o início, uma parte dessa pesquisa era dedicada a experimentos com operações poéticas, cujo processo será relatado mais adiante.

Muito antes do ingresso no Programa de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, comecei a aprimorar meus recursos de forma a prosseguir e aprofundar tais investigações. A decisão de ingressar na pós-graduação foi uma decorrência deste fato: visava tanto desenvolver sistematicamente o estudo, teórico/ prático, sobre xilogravura japonesa, quanto criar experimentos poéticos. Portanto, a abordagem de metodologias e de procedimentos específicos envolvidos nas etapas de concepção e realização – assim como os recursos de metalinguagem e sistematização adequados às formas de apresentação e documentação da pesquisa em arte –, tornaram-se objetivos primordiais. Eu pretendia explorar as potencialidades da imagem e da técnica em processos de composição múltipla, baseando-me numa investigação preconizada pela pesquisa da sensação e voltada à produção concreta de experiências estéticas.

Quando as primeiras experiências aconteceram, a problemática artística, o quadro de referências teóricas, históricas e técnicas, a metodologia e os procedimentos específicos ainda não estavam definidos. Portanto, somente os índices de percursos da criação, o relato dos procedimentos técnicos e os registros ilustrativos podem ser abordados aqui com relação a esse período.

Minha primeira experimentação utilizando a técnica xilográfica japonesa resultou nas estampas *Adachigahara* (fig.1) e

fig.1: *Adachigahara*

fig.2: *Kinbaku*

Kinbaku (fig.2). Na época em que tais gravuras foram produzidas, não conhecia muitos dos pormenores que compunham esse método de gravação e impressão, de forma que os erros, as dificuldades e os obstáculos tornaram-se grandes alavancas para o aprendizado.

No processo de criação de ambas as estampas (*Adachigahara* e *Kinbaku*), decidi primeiro concentrar os esforços no desenho e no aprimoramento de habilidades para o ato de gravação de imagens em madeira, praticando as várias técnicas de uso dos instrumentos. Por essa razão, dediquei-me inicialmente à resolução das linhas e suas variações, ao invés de trabalhar, por exemplo, a tradução de volumes, profundidade de campo ou variações do espectro cromático. De fato, após o término dessas gravuras, fiz algumas tentativas para introduzir blocos de cor, entretanto o registro para a impressão em fases não ficou preciso. Eu ainda não dominava as técnicas que fariam com que as cores fossem estampadas com precisão em seus lugares próprios. Esse problema só foi resolvido posteriormente, graças ao aprendizado do uso da ferramenta *kentō-nomi* (fig.3), específica para a realização de registros relativos ao exercício da impressão colorida.

A inspiração da primeira xilogravura, *Adachigahara*, teve origem no célebre díptico do artista Tsukioka Yoshitoshi, intitulado *A solitária casa nos campos de Adachi* (安達原一ツ家之圖, fig.4). A estampa retrata a lenda de uma velha mulher canibal que escolhe suas vítimas entre viajantes, especialmente mulheres grávidas e crianças, na região de Tōhoku, nordeste do Japão. Yoshitoshi apresenta o momento macabro em que a velha afia a faca que usará para matar a jovem grávida. Esta, por sua vez, está amordaçada e é mantida cativa amarrada por cordas que a mantêm suspensa de cabeça para baixo, à espera de seu fatídico destino.

Em minha versão, omiti a protagonista da história e enfatizei a figura da vítima, visando um resultado gráfico mais voltado para a construção plástica do corpo. Tendo elegido o corpo como tema, acabei desprezando a paisagem. Portanto,

fig.3: *kentō-nomi*
ferramenta para o corte de registros

fig.4: *A solitária casa nos campos de Adachi*
Tsukioka Yoshitoshi, xilogravura, 1885

a referência à lenda passou a constituir uma ressonância longínqua, sugerida apenas pelo título da estampa.

Troquei o tenso clima de terror da gravura de Yoshitoshi pelo efeito erótico do jogo das linhas curvas que formam a figura do corpo e das amarras que o imobilizam. Para atingir tal sensação, busquei ressignificar a imagem da refém por meio do *kinbaku-bi* (緊縛美) que, literalmente, poderia ser traduzido por “beleza da amarra firme”. Trata-se da técnica japonesa de *bondage*, praticada por membros da comunidade BDSM (acrônimo para *bondage* e *disciplina*, *dominação* e *submissão*, *sadismo* e *masoquismo*). A prática do *bondage* consiste em amarrar consensualmente uma pessoa para fins eróticos, como por exemplo no *sadomasoquismo*, em que as condições de submissão e dominação são principalmente expressadas de forma visual e investidas de signos visuais definidos. Particularmente na vertente japonesa da prática, o prazer encontra-se mais relacionado ao processo de amarração e seu aspecto estético do que ao resultado, a subjugação. A amarração é feita com cordas, geralmente feitas de fibras naturais como cânhamo ou juta, seguindo padrões estéticos e métodos específicos.

O *kinbaku-bi* despertou meu interesse não apenas pelo fato de ser uma prática erótica, mas também por estar ligado ao desenho – no caso, as diferentes “formas visuais” resultantes dos diversos modos de atar e imobilizar o corpo com cordas.

Para a execução da xilogravura *Adachigahara*, parti de alguns desenhos preliminares feitos com grafite. Depois, o esboço escolhido (fig.5) foi transferido para o bloco de madeira, sem que houvesse um estudo mais apurado das linhas. Por esse motivo, as variações das linhas tiveram que ser resolvidas durante o ato da gravação, o que tornou a atividade tensa e preocupante, já que na xilogravura o corte da madeira é irreversível.

A análise em retrospecto dessa gravura em relação a seu esboço e a outras estampas, posteriormente realizadas, revela o quanto a falta de planejamento e de habilidade técnica afetou toda a operação, sobretudo no que diz respeito ao tratamento das mãos e ao caráter rústico que as linhas ganharam (fig.6).

fig.5: esboço para *Adachigahara*

fig.6: *Adachigahara* (detalhe)

Em todo caso, a experiência vivida com a produção de *Adachigahara*, no que se refere à superação das dificuldades enfrentadas durante todo o processo, fez com que eu desenvolvesse uma metodologia específica de trabalho, que ultrapassou a aplicação pura e simples da técnica: foram criados inúmeros procedimentos, desde a fase de criação dos desenhos preliminares até sua transformação em matriz xilográfica e posterior impressão.

Enquanto produzia *Adachigahara*, conheci uma série de artistas que haviam se aproveitado de elementos característicos do *kinbaku-bi* em seus trabalhos, a começar pelo fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki (fig.7), seguido pelo artista ilustrador Takato Yamamoto (fig.8) e o quadrinista Suehiro Maruo (fig.9), entre outros. Nesse momento, com o intuito de montar um banco de referências, iniciei uma coleção de imagens (fig.10) copiadas da internet, constituída por fotografias, estampas, ilustrações e páginas de *mangá* (histórias em quadrinhos japonesas).

Tal conjunto de imagens me ajudou na criação da gravura *Kinbaku*, realizada na sequência de *Adachigahara*. Diferentemente desta, na nova criação não busquei inspiração em lendas antigas, tampouco no *ukiyo-e*. Parti da tradução feita a grafite de uma imagem fotográfica (fig.11), oriunda da compilação acima citada. A fotografia usada como referência foi escolhida em função da pose da figura e do desenho da amarração. Dessa vez, procurei ser preciso com relação à composição e ao tratamento das linhas antes de iniciar a gravação. O esboço preparatório (fig.12) foi digitalizado e modificado algumas vezes até chegar ao enquadramento final desejado, adequado ao tamanho do bloco de madeira escolhido. Em seguida, a imagem foi impressa digitalmente na cor azul e, sobre essa cópia, iniciei um novo tratamento das linhas. Os contornos azuis da imagem impressa foram recobertos, a bico de pena, com tinta nanquim preta (fig.13). A preocupação nessa etapa era produzir linhas sinuosas, contínuas e com certa variação de espessura que realçassem certo caráter erótico da imagem. Definir previamente e com clareza todos os detalhes – por exemplo, como seriam os nós e a textura das cordas – foi outra providência importante que

fig.7: *Tokyo Nostalgia*
Nobuyoshi Araki, fotografia, 1997

fig.8: *In the Mist*
Takato Yamamoto, ilustração, 2006

fig.9: *O Grande Masturbador*
Suehiro Maruo, história em quadrinhos, 1982

evitou que tomadas de decisões fossem feitas na hora do corte. Finalmente, as marcas de registro (*kentō*) foram adicionadas e a passagem do desenho para o bloco e a gravação, iniciada. Nessa etapa, preocupei-me em registrar o processo por meio de fotografias, visando uma avaliação posterior (fig.14).

As mudanças realizadas na metodologia trouxeram aprimoramentos que não apenas facilitaram os procedimentos técnicos, mas também contribuíram para um resultado mais próximo do desejado.

fig.10: amostra do banco iconográfico de referências

fig.11: referência fotográfica

fig.12: esboço preliminar para *Kinbaku*

fig.13: estudo de linhas para *Kinbaku*

fig.14: registro fotogrfico do processo de gravao da matriz para *Kinbaku*

fig.15: *Adachigahara* (segunda versão)

(descoberta e resgate)

Em certa ocasião, quando estava imprimindo uma pequena tiragem de *Adachigahara*, notei algo curioso: quando se tratava de poucas cópias, eu colocava, por hábito, as imagens recém-impressas dentro de um saco plástico junto com outras folhas em branco umedecidas. Isso era feito, de modo que cada cópia ficasse de ponta-cabeça em relação à antecedente. Tal cuidado era (e ainda é) tomado para facilitar a absorção de tinta pelo papel, evitando que as áreas úmidas da gravura impressa recentemente se sobrepusessem às da anterior. A pequena precaução despertou-me para uma possibilidade que não havia planejado.

Quando me preparava para inserir uma impressão dentro do plástico, observei que as pernas da figura terminavam como duas linhas quase paralelas que deixavam o contorno do desenho aberto. Devido à semitransparência do papel empregado, pude perceber que as tais linhas se encaixavam e serviam de eixo de ligação entre as cópias.

Após terminar a impressão de todas as folhas que havia preparado, passei a ponderar sobre a realização de duas impressões da mesma matriz em um único papel.

Com todos os preparativos arranjados, dei início à impressão, sem saber no entanto como proceder exatamente. Por tentativa e erro, reajustando o posicionamento do papel conforme as provas anteriores iam sendo descartadas, obtive, ao final do processo, apenas duas estampas em condições razoavelmente satisfatórias (fig.15). Tornou-se evidente que para fazer uma tiragem dessa nova possibilidade que se apresentava, a de duas impressões encaixadas no mesmo papel, deveria haver antes, desde o esboço, um planejamento. Certamente novos registros

fig.16: método chinês de registro de impressão

poderiam ser cortados em outro bloco de madeira do mesmo tamanho, desde que reservado o espaçamento correto para a segunda impressão. Uma outra opção era tentar o método de impressão chinesa, que faz uso de duas mesas – uma com a pilha de papel e outra com o bloco na posição fixa definida (fig.16). Finalmente, descartei tal possibilidade de impressão para essa gravura.

Os acontecimentos que resultaram nesses dois exemplares remeteram-me a uma estampa realizada na época em que cursava a graduação em artes visuais. Concluída em 2003, a litografia *Medusa* (fig.17) já contemplava a questão de múltiplas impressões da mesma matriz no mesmo substrato. Os objetivos de tal trabalho exploravam o caráter múltiplo da gravura em relação à composição do desenho. Por meio de repetidas impressões na mesma base, atingiu-se o efeito de espelhamento, próprio ao tema da medusa e ao conceito de multiplicidade.

Inicialmente, a intenção era reproduzir um simples retrato, que por natureza constitui um duplo (fig.18). Entretanto, avaliando melhor a escolha do suporte – no caso, a litografia –, ocorreu-me aproximar o assunto da imagem às qualidades do meio empregado. Para tal, considerei que a figura mitológica da Medusa era perfeita, não apenas pelo dom que possuía de transformar aqueles que a olhassem em pedra, mas também por problematizar a questão da reflexão (produção e multiplicação da imagem):

Ovídio, em particular, enfatiza o significado do escudo, pelo qual Perseu pôde ver a górgona sem se tornar pedra e que lhe fora dado por Atenas. Tudo indica que o espelho era a verdadeira arma. (DUMOULIÉ, 1996, p. 782, tradução nossa).

Com relação ao fato de ser petrificado, penso que retratar uma pessoa estabelece a condição de um estado absoluto, circunstancial e imóvel. Capturar imagens avizinha-se do olhar

fig.17: Medusa

fixo da górgona no intuito de petrificar um instante; investir em prol do congelamento para a eternidade.

Com isso posto, procedi ao estudo das expressões que a minha Medusa poderia figurar (fig.19). Tal como sucedeu pela punição de Atenas, a face de minha bela jovem foi se transformando na de um monstro cheio de serpentes na cabeça. Para dar um tratamento gráfico adequado às escamas das víboras, busquei referências em livros de herpetologia na biblioteca do Departamento de Zoologia da Universidade de São Paulo, bem como na xilogravura *Serpentes* do artista M. C. Escher (fig.20).

Optei por omitir a pupila do olho da figura que representava a Medusa para enfatizar o caráter estatuário da imagem. Para isso, fui pesquisar nas esculturas gregas as expressões do olhar, observando como os artistas traduziam nas pedras os olhos dos personagens que criavam. Depois dessa investigação, refiz os traços da face, deixando-os mais duros.

Meu pensamento seguinte foi dedicado à criação, na imagem, dos encaixes necessários à justaposição de impressões que formassem novamente um todo, mantendo a continuidade da composição. O método adotado foi similar ao utilizado na elaboração de azulejos. Todos os limites do desenho foram recompostos de modo a assegurar o prolongamento da imagem do lado oposto (como pode-se ver na fig.21). Assim, a multiplicidade ganhou expressividade espacial.

Para acentuar o caráter reflexivo da imagem, presente no mito, optei por fazer a segunda impressão logo abaixo da primeira, ficando uma de ponta cabeça. Como resultado, a composição faz uma Medusa se defrontar com a outra, ou com sua própria imagem, combinando perpetrador e vítima em uma mesma imagem. Aqui verifico a contiguidade do mito da Medusa com o de Narciso, conforme já havia apontado Camille Dumoulié:

Ovídio foi responsável por estabelecer o vínculo com Narciso, o mito que o fez famoso. Parece que o mesmo processo de vitimação

fig.18: retrato inicial

fig.19: esboço preparatório para *Medusa*

ocorre aqui. O indivíduo teria sido vítima de seu próprio reflexo, o que absolve o agressor (Perseu, o grupo) de toda culpa.” (DUMOULIÉ, 1996, p. 782, tradução nossa).

As operações poéticas e os procedimentos técnicos realizados nesta litografia, somados às descobertas resultantes das experiências com a estampa *Adachigahara*, criaram as bases para o prosseguimento da pesquisa.

fig.20: *Serpentes*
M. C. Escher, xilogravura, 1969

fig.21: estudo de encaixes modulares para *Medusa*

(corpo-composição)

Inspirado pela obra do artista alemão Hans Bellmer, especialmente pelos desenhos contidos em seu livro *L'anatomie de l'image* (fig.22), produzi três estudos (fig.23, 24 e 25) para um novo experimento.

Se nas primeiras xilogravuras as figuras se apresentavam de maneira isolada, o propósito nesses novos desenhos foi a criação de relações entre diversos corpos e suas partes, por meio da condensação e sobreposição de linhas. Para construir um corpo maior, que “se disponha a viver triunfantemente sua própria vida, livre para desdobrar-se como quiser, [...] livre de sujeitar-se a uma cabeça, de sentar-se” (BELLMER, 2010, p. 43-44), seria necessário rejeitar a imagem de um corpo como organismo biológico “natural” para substituí-la por outra, sem coordenadas “objetuais” e características personalistas, menos individuada, internalizada e mais complexa – que fosse construída por partes intercambiantes, inconclusas, alteráveis, mutáveis, variáveis, adaptáveis, de modo a combinarem-se por conjugação, contiguidade, numa espécie de crescimento descentrado –; imagem de um corpo que se desdobrasse por propagação.

Para coordenar as diversas partes desse corpo feito de fragmentos em uma só entidade, recorri novamente a ideia do *kinbaku-bi*. Produzi imagens de *kinbaku-bi* como nodos ou elementos ligação entre os diferentes pedaços que formariam esse corpo/multiplicidade. Essa escolha está associada às qualidades das formas visuais do *kinbaku-bi*, isto é, à tradução gráfica de sua visualidade. Seu uso aqui é estético e sua função é compositiva. As imagens usadas de amarras serviriam como conectivos entre as partes de um corpo que pudesse crescer pelas bordas.

fig.22: *L'anatomie de L'image*
Hans Bellmer, 1957

fig.23: esboço preliminar I

Dentre os três esboços desenvolvidos para o experimento, escolhi o ilustrado pela figura 23. Retrabalhei-o procurando preencher certos vazios entre as partes desenhadas do corpo, reorganizando os encaixes das formas côncavas e convexas.

Mesmo tomando todas as precauções, mudanças de plano ao longo da confecção do trabalho não puderam ser evitadas, como veremos a seguir. Tomo por método de trabalho, a revisão de cada detalhe antes do início de um experimento, procurando com isso evitar surpresas, diminuir as chances de erro e escapar ao máximo da possibilidade de refazimento. Assim, realizei um segundo desenho, aproveitando um estudo prévio de mãos baseado em diversas gravuras do artista Tsukioka Yoshitoshi. Usei uma dessas mãos na composição, enquanto as outras serviram apenas como referência (fig.26). Usei, dessa vez, o pincel japonês chamado *fude*, o mesmo tipo empregado pelos autores de estampas *ukiyo-e*. Tal instrumento permite criar linhas fluidas, sinuosas e com espessuras variáveis, mais adequadas ao efeito erótico que pretendia sugerir.

Quando desenvolvi o esse esboço fiz também um estudo de luz e sombra (fig.27) Entretanto, o sombreado, tal como o tratamento dado ao cabelo, tiraram o foco das linhas. A criação de volumes acabou destacando outras qualidades que não a da linha gráfica determinada por oposição à superfície: em meu caso, o fundo deveria se ordenar conforme a linha gráfica. Segundo Walter Benjamin, essa oposição possui uma significação metafísica: a linha gráfica “designa a superfície e com isso a determina na medida em que se ordena a si, como também a seu fundo” (BENJAMIN, 2013, p. 81-82). De forma análoga, o uso da cor, tal como foi experimentada nos esboços, não acrescentou intensidade alguma, mostrou-se como um mero artifício ilustrativo, diminuindo a força gráfica do desenho.

Certos problemas só foram conhecidos depois de iniciado o processo. Notei que, em determinados lugares, os primeiros traços apresentavam-se demasiadamente rígidos, interrompidos às vezes. Outro contratempo aconteceu na hora da composição: mesmo tendo criado múltiplos encaixes, não

fig.24: Esboço preliminar II

fig.25: Esboço preliminar III

fig.26: estudo de mãos com base em gravuras de Tsukioka Yoshitoshi

fig.27: estudo de linhas, sombra e cor

consegui equilibrar a composição, algumas áreas ficaram vazias e outras desproporcionalmente concentradas.

Experimentei diversas opções de organização dos traços e escolhi a que se vê na figura 28. A solução encontrada para a cabeça, único elemento que se sobressai na imagem, foi tratá-la da mesma forma que as outras partes, usando apenas linhas e aproximando-a do resto do conjunto. Completei, no campo inferior da composição, os vazios que causavam desequilíbrios com pedaços de outros estudos, procurando realçar a continuidade visual. As questões referentes à luz, sombra e cor foram, naquele momento, descartadas.

Com a imagem pronta, passei à etapa da fixação no bloco de madeira para ter guias na hora de gravar a matriz xilográfica. A esse desenho que serve de base para a gravação xilográfica dá-se o nome *shita-e* (pintura de baixo) (CORDADO, 2002, p. 338). Já Yoshida denomina-o *sen-gaki* (desenho de contornos), outro nome para a mesma função. Uma observação importante de Yoshida é a de como atuar a partir de tal referência:

Quando o desenho está pronto, o artista não deve ter pressa em colar esse *sen-gaki* no bloco e proceder para o corte das linhas. Ele deve pendurá-lo na parede por alguns dias e contemplá-lo, pensando nos processos posteriores que eventualmente se seguirão. Se ele for muito apressado, e for necessário alterar ou adicionar algo depois, será extremamente difícil fazer a mudança. É essencial que o artista reflita o máximo possível aqui, antes de colar o *sen-gaki* no bloco para o corte. (YOSHIDA, 2006, p. 15, tradução nossa).

Ponderando com Yoshida, passei alguns dias observando o desenho, imaginando cada corte em sua execução e procurando alguma falha no processo. Passado esse estado, o *shita-e* foi digitalizado e corrigido no computador. Em seguida, impresso em um papel especial foi transferido por *frottage*, da cópia para a superfície xilográfica e iniciou-se a gravação, que nunca chegou a ser finalizada (fig.29).

fig.28: primeira versão de *shita-e* (pintura-de-baixo) para *corpo-composição*

No Japão, decidi retroceder ao *shita-e* com o objetivo de experimentar novos materiais e técnicas que se encontravam disponíveis. Sob a orientação do professor Seiichiro Miida e o suporte da assistente Kei Umemura, retracei a composição da figura 28 com o auxílio do pincel japonês em um papel específico, indicado para o uso do *shita-e* por ser de fina espessura e composto por fibras de *kozō* (*Broussonetia papyrifera*). A vantagem em utilizar esse tipo de papel está no fato de que, uma vez colado na madeira, é possível ver o traçado com mais clareza em seu verso, garantindo assim uma gravação mais precisa. Se por ventura o desenho não estiver nítido o bastante, pode-se esfregar o dedo levemente umedecido até que o papel se desgaste o suficiente para enxergar o que será gravado. Esse procedimento só pode ser realizado da forma correta com um papel feito com fibras, pois possui a resistência necessária para não rasgar-se por acidente.

Um outro dado importante é que, nessa nova versão da composição, os nós das cordas foram desconsiderados com o propósito de aproximar visualmente as linhas das amarras às das figuras (fig.30). Dessa maneira, os traços das cordas tornaram-se menos discrimináveis, em comparação com os das partes do corpo, e adquiriram maior continuidade, sem tantas interrupções.

Em vez de usar um bloco de madeira como matriz, escolhi uma placa de compensado de *shina* (*Tillia japonica*). No Brasil, de modo geral, não convém utilizar madeira compensada para a prática da xilogravura à base d'água, pois não imprime bem e não resiste à umidade por muito tempo. O compensado de tília utilizado no Japão, feito especificamente para xilogravura, apresenta algumas vantagens em relação ao uso de blocos de madeira maciça. Dentre elas destaco: possui textura fina e macia, não empena, custa menos e está disponível em diversos tamanhos; tudo isso favorece a gravação e uma impressão mais uniforme. Em razão da variedade de dimensões disponíveis, pude aumentar em cerca de quarenta por cento o tamanho do desenho original (fig.31). Na nova matriz, pude gravar linhas mais finas do que as obtidas no cedro rosa, o que foi essencial

para os traços do cabelo (fig.32).

O processo de gravação terminou em meados de agosto de 2014. Nessa época, fui transferido para o alojamento de alunos estrangeiros da Universidade de Artes de Tóquio e pude utilizar o ateliê coletivo existente no prédio (fig.33). A figura 34 mostra as etapas de impressão das primeiras provas de estado da xilogravura que recebeu o título de *corpo-composição* (fig.35).

fig.29: matriz xilográfica em cedro rosa

fig.30: nova versão do *shita-e* sobre papel japonês 100% *kozō*

fig.31: matriz realizada em madeira compensada de tília japonesa

fig.32: detalhe da gravação das linhas do cabelo

fig.33: estação de trabalho no dormitório da Universidade de Artes de Tóquio

fig.34: teste de impressão de *corpo-composição*

fig.35: corpo-composição

(corpo interminável)

fig.36: esboço (primeiro estágio)

fig.37: esboço (segundo estágio)

Nos estudos a seguir, várias figuras de corpos são decompostas em partes para serem depois desenhadas segundo imagens de outros corpos possíveis. Mas as imagens, ainda virtuais, não são separáveis das atuais. As imagens virtuais reagem sobre o plano do atual dando o impulso para o novo corpo em composição. O corpo contínuo é fragmentado segundo decomposições mais ou menos regulares, dependentes das singularidades que o recortam, por exemplo: especificidades de gestos, das posições, etc. O corpo se divide em uma multiplicidade de partes, que seriam como multiplicações conforme dimensões crescentes - corpo transbordamento.

Procurei expandir as ligações entre as partes do corpo para além dos limites do papel. Tentei ampliar o efeito de continuidade e multiplicação ao infinito. Já que não podemos ver o infinito, talvez possamos, ao menos, intuí-lo.

No primeiro esboço (fig.36) me vali dos mesmos procedimentos da experiência anterior, com apenas uma diferença de critério: tentar minimizar a separação entre a figura e o fundo de modo a atingir, no campo visual, uma zona de indefinição. Para isso, desenei novas figuras a partir do mesmo banco de imagens previamente selecionadas, das gravuras japonesas já mencionadas e da reutilização de partes de esboços anteriores.

Uma vez preenchida boa parte da extensão do papel (fig.37), digitalizei o desenho para que pudessem ser trabalhadas as conexões dos limites da imagem. A técnica adotada, do *rapport*, é muito usada na confecção de estampas corridas para a indústria têxtil e consiste em desenvolver um padrão mínimo necessário para cobrir, por repetição e entrelaçamento, uma

fig.38: processo de construção do rapport

fig.39: composição digital criada por meio de fotografias e desenhos pertencentes ao banco de imagens

grande extensão. A experiência adquirida no planejamento da litografia *Medusa* foi essencial nesse estágio da pesquisa.

No computador, dividi a imagem ao meio no sentido horizontal e vertical, obtendo quatro fragmentos. Cada unidade foi deslocada na diagonal, trazendo os cantos da imagem para seu centro, com a intenção de serem preenchidos na próxima fase da composição (fig.38). Todavia, ao contemplar o efeito da operação e refletir sobre a forma como havia arranjado as partes dos corpos, percebi um resultado “formalista”, o corpo em devir perdia seu lugar de tema para o procedimento da repetição.

Essa frustração me levou a retroceder ao primeiro estágio do experimento e rever o método criado. A partir de então, passei a realizar novas composições em *software* de edição e tratamento de imagens. Pude assim controlar melhor as relações entre as partes das imagens de corpos da minha coleção de fotografias, rearranjando-as de modo a não perder a sensação de certa continuidade (fig.39).

Em seguida, tracei os contornos da imagem construída no computador em um papel (fig.40), procurando suprimir o evidente aspecto de colagem digital da operação. Realizei também um rápido esboço a pincel e tinta nanquim (fig.41). Testado o novo método, voltei ao arquivo digital a fim de produzir o *rapport* (fig.42). Uma vez criados todos os entrelaçamentos das bordas da imagem, retornei aos procedimentos já referidos anteriormente, cujo desenlace culminou na criação da figura 43.

Pelo fato da xilogravura *corpo interminável* ter surgido como um desdobramento de *corpo-composição* e de ter, inclusive, sido desenvolvida simultaneamente a esta, seu processo também começou no Brasil e acabou no Japão.

Em Tóquio, retomei sua produção a partir da composição da figura 43. Devido à complexidade da imagem e à necessidade de uma grande tiragem para a realização do trabalho, optei por realizá-la na madeira magnólia japonesa, conhecida como

fig.40: desenho a partir da composição da fig.39

fig.41: estudo das linhas

hō-no-ki (*Magnolia obovata*) (fig.44), bastante resistente e, ao mesmo tempo, de fácil gravação. Entretanto, precisei adaptar as ferramentas com as quais estava acostumado, pois estas serviam ao trabalho em cedro rosa brasileiro, que, comparado com a magnólia japonesa, oferece menos resistência ao corte. Durante a gravação, por diversas vezes, a ponta da faca utilizada para cortar linhas (*hangitō*) se quebrou. Isso aconteceu por causa do ângulo agudo do chanfro de corte da ferramenta, que lhe confere uma excelente afiação, fragilizando-a porém, principalmente em sua parte mais delgada (a ponta), onde o aço é extremamente fino. Para a gravação em magnólia japonesa, contudo, foi necessário aumentar o ângulo de corte, evitando assim, a constante ruptura da ponta da faca. Uma outra inovação técnica importante, no que diz respeito ao corte, foi a utilização de pedras naturais de afiação. Existem no Japão pedras naturais de altíssima qualidade, que possibilitam um ótimo fio de corte, especialmente com relação ao polimento, último estágio da amolação. Com isso, foi possível manter a ferramenta bem afiada sem comprometer sua estrutura física, como acontecera anteriormente.

Para a confecção desta xilogravura, parecia-me essencial que as linhas do desenho preparatório fossem completamente contínuas e nítidas. A madeira escolhida, por ser mais resistente ao corte que a tília japonesa ou o cedro rosa brasileiro, apresentava um novo desafio e, para obter o resultado desejado, foi necessário que aprimorasse a habilidade no manuseio das ferramentas com relação ao corte. A afiação das ferramentas é uma parte do processo que costuma ser negligenciada por artistas gravadores, não sendo incomum que esse serviço seja executado por terceiros.

Sem a possibilidade de recorrer a um afiador profissional e tendo que lidar com o desgaste acentuado do corte devido ao grau de dureza da madeira escolhida como matriz, dediquei boa parte do tempo experimentando diferentes pedras de amolar. No caso da recuperação de ferramentas “cegas”, a solução que

fig.42: composição digital com estudo de encaixes modulares

fig.43: desenho da composição final de *corpo interminável*

encontrei foi a de utilizar inicialmente três pedras cerâmicas, com diferentes gramaturas – 1.000, 6.000 e 8.000. No final, utilizei outras duas pedras naturais próprias para acabamento e polimento (fig.45).

Assim como em *corpo-composição*, no projeto desta xilogravura também optei por excluir do *shita-e* os trançados das cordas, evitando que as amarras se destacassem entre as figuras. O método de execução do *shita-e* foi similar, com uso do mesmo tipo de pincel e papel (fig.46).

Finalizada a etapa de gravação (fig.47), teve início a da impressão. Por se tratar da impressão de um bloco relativamente pequeno, não se fez necessária uma mesa específica para a impressão (fig.48). Realizei as primeiras impressões em diferentes tipos de papel, para experimentar uma diversidade qualitativa (fig.49). Em função da tonalidade e do grau de absorção da tinta nanquim, decidi usar um papel chamado *kurotani*.

O formato inicialmente pensado por mim para essa xilogravura era o de um livro dobrado em estilo sanfona, padrão caracteristicamente japonês e conhecido como *ori-hon* (livro-dobra). Desejava que o contato do espectador com a obra fosse baseado na aproximação, que as qualidades do papel japonês pudessem ser sentidas ao mais leve toque e que os processos artesanais da xilogravura pudessem observados de perto. O livro, a meu ver, exigiria, para sua apreensão, um forte comprometimento. Sua narrativa se espalha ao longo das linhas em sequência. Mas cada figura de mão ou corda, cada traço nesta gravura não segue qualquer hierarquia, não há antes ou depois, suas variações precisam ser vistas de uma só vez para que as diversas intensidades possam ser captadas e comparadas umas em relação às outras, e isso só pode acontecer numa simultaneidade visual (fig.50). As dobras necessárias para a constituição do livro criariam rupturas, que apenas evidenciariam a repetição da mesma imagem – como um livro que repete sempre as duas primeiras páginas, pois ao

fig.44: madeiras japonesas (da esquerda para direita): *hō-no-ki* , *yamazakura*, *shina*

virar as folhas uma após a outra, tem-se a mesma imagem. Por esse motivo, abandonei o *ori-hon* como formato, com a intenção de pesquisar uma configuração mais próxima a um efeito de “interminável”, “ilimitado”.

A solução foi utilizar o *emakimono* (rolo de pintura) como modelo. Similar ao rolo de pergaminho utilizado no Ocidente, a versão japonesa usa papel ao invés de pele de animal. A adoção da configuração em rolo ampliou o campo visual da obra para além do enquadramento da página. Além disso, experimentei várias maneiras diferentes de exibir o trabalho: uma delas foi usada na exposição “Zureta” (palavra que, em português, tem conotação de “deslocado”), realizada na Universidade de Artes de Tóquio, em junho de 2015 (fig.51); outra forma resultou da impressão no mesmo papel da matriz repetida tanto na vertical quanto na horizontal, configurando um grande painel (fig.52). Muitas outras possibilidades de apresentação podem ser concebidas, dado o caráter modular do trabalho.

Por meio da recombinação de partes da estampa, obtive outras composições, mantendo no entanto a sensação de continuidade (fig.53). Tal investigação ainda não encontrou um término, a matriz de *corpo interminável* continua suscitando novos modos de operar e apontando para outros possíveis desdobramentos.

fig.45: pedras de afiar

1. Pedra diamantada #600/150	5. Oléo de camélia
2. Pedras cerâmicas #1000/5000/8000	6. Pedras p/ remoção de rebarba
3. Pedras naturais	7. <i>Tsuchima Nagura</i>
4. Couro p/ polimento	

fig.46: *shita-e* colado na matriz

fig.47: matriz finalizada

fig.48: estação de impressão na Universidade de Artes de Tóquio

fig.49: impressão em diversos tipos de papel

fig.50: protótipo para *ori-hon* (livro-dobra)

fig.51: *corpo interminável (emakimono)* apresentado na exposição *Zureta*

fig.52: *corpo interminável* (grande painel)

fig.53: recombinação da estampa *corpo interminável*

(rascunhos para *corpo interminável*)

fig.54: exemplo de rascunho inacabado 1

Quando realizo um esboço, começo por desenhar a lápis uma série de rabiscos na tentativa de encontrar uma composição que me atraia. Esses esboços geralmente não configuram nenhuma forma precisa, mas indicam direções a seguir. Nesse momento, ainda não há uma imagem final definida, apenas uma intenção. Preciso ver as linhas materializadas no papel para poder construir uma composição visual. Esse conjunto de traços iniciais se dão da mesma forma que os vocábulos de um jogo de palavras-cruzadas vão aparecendo, aos poucos e sem construir sentenças – as palavras são formadas por relações correspondentes entre letras e sentidos. É a partir de aproximações, correspondências e cruzamentos entre as linhas que estabeleço conexões de modo a combinar as partes que compõem o todo. Em seguida, aprimoro o tratamento gráfico de modo progressivo, extraindo dos rabiscos formas reconhecíveis, tais como mãos, torsos, pernas etc (fig.54, 55, 56).

Muitas vezes é preciso refazer os conjuntos e reconfigurar o arranjo. Dependendo do estágio em que o esboço se encontra, simplesmente inicio uma nova tentativa, apagando parte do desenho, ou então digitalizo o rascunho e o recomponho com o auxílio de um *software* de edição e tratamento de imagem. Outro processo que utilizo com frequência é o de imprimir a imagem trabalhada no computador e voltar a desenhar sobre ela. Esse procedimento pode ser feito diversas vezes até se obter uma composição que seja satisfatória para iniciar o traçado das linhas a pincel. Para tal, tenho disponível várias cópias do esboço, pois o processo de redesenho a nanquim é feito pelo “método” de tentativa e erro. Efetuo diversos testes até chegar a um ponto desejado.

fig.55: exemplo de rascunho inacabado 2

Nesta etapa, minha atenção está voltada para conseguir realizar contornos harmônicos, expressivos de uma composição contínua, sem quebras ou saltos. Nas xilogravuras *Corpo interminável* e *Corpo-composição* busquei criar traçados conforme os princípios da harmonia, de modo a estabelecer um vínculo entre os diferentes elementos da composição. Para alcançar o efeito de multiplicação contínua e proliferação, apaguei qualquer sinal de destaque na composição. Nesse sentido, a combinação de elementos diferentes e individualizados foi trabalhada graficamente com o intuito de ligá-los por uma relação de pertinência e concordância, numa espécie equilíbrio dinâmico.

fig.56: exemplo de rascunho inacabado 3

(introdução à cor)

fig.57: *Urusasō* (dir) e *Atsusō* (esq.), da série *32 aspectos de costumes e maneiras*, de Tsukioka Yoshitoshi, xilogravura, 1888

A utilização da cor é uma dúvida que se coloca em meu trabalho desde o início, pois meu pensamento tende a se traduzir imediatamente em linhas gráficas. A sua fixação e desdobramento ocorrem durante o processo de a gravação dessas linhas, que apresenta sempre novos desafios, convocando todas as intensidades de que sou capaz. Trabalhar intensamente com o desenho apenas por meio de linhas tem orientado minhas experimentações, raramente a cor agregou algum sentido relevante. Pelo contrário, as tentativas de exploração cromática em minhas xilogravuras iniciais resultaram em experiências pobres, inadequadas às antenas ligadas dos meus processos criativos.

No decorrer da realização da xilogravura *corpo interminável*, conheci a série *32 aspectos de costumes e maneiras* (*Fūzoku Sanjūnisō*), de Tsukioka Yoshitoshi. Inspirado por ela, senti novamente atração pela cor. O conjunto criado por Yoshitoshi apresenta mulheres em quimonos coloridos executando tarefas cotidianas. O que me chamou a atenção para a série foram as combinações de cores e os padrões gráficos utilizados nas vestimentas. Nas gravuras de números 1 (*Urusasō*) e 8 (*Atsusō*) (fig.57), por exemplo, vê-se como a complexa estampa dos tecidos se confunde com as linhas de contorno, um desenho se sobrepondo a outro. O resultado dessa combinação parece achatar os volumes em uma superfície em que desenho e cor apresentam a mesma função. O estudo dessas gravuras me apontou caminhos para a inserção da cor em trabalhos posteriores. Pensando ainda a cor enquanto desenho, fiz esboços a partir de gravuras dessa série de

fig.58: esboço realizado a partir da série de gravuras de Yoshitoshi

Yoshitoshi, seguindo o mesmo método de composição aplicado em *corpo interminável*. Desta vez elegi o quimono como corpo e fator de repetição (fig.58), mas finalmente interrompi a essa pesquisa para me dedicar à produção de *corpo interminável*.

A ida para o Japão foi determinante para que eu introduzisse o uso de cores em minhas pesquisas. O acesso a materiais e técnicas adequadas para aplicação da cor foi um dos motivos principais, assim como experiências vividas com a troca de estações. Esse contexto me aproximou do universo cromático.

Após um ano vivendo em Tóquio, pude observar pela primeira vez a mudança evidente das estações, com suas características qualitativas marcantes e intensas. O outono e a primavera foram particularmente surpreendentes para mim, pela singularidade das cores e tons. A mudança é notada não somente nos elementos naturais que constituem extensivamente a paisagem, mas também nos construtos culturais – vestimentas, embalagens de produtos, objetos de uso cotidiano (nos pratos servidos pelos restaurantes) etc. (fig.59). É admirável o cuidado com os parques e jardins das casas. Mesmo em uma grande metrópole agitada e dinâmica como Tóquio, a abundância de flores e a profusão de cores é exuberante.

Juntamente com a paisagem, sempre em transformação cromática, o contato íntimo e cotidiano com a cultura japonesa despertou meu sentido para a cor. Por exemplo, no verão, é comum ver pessoas circulando com um tipo de vestimenta chamada *yukata*. Trata-se de um quimono leve e casual, geralmente usado em festivais de verão como o *hanabi taikai* (festival dos fogos de artifício). Os *yukata* das jovens, que se destacam pela riqueza de estampas e cores, remetiam-me prontamente à série de xilogravuras de Yoshitoshi, mencionadas acima.

Destaco também como determinante as visitas a exposições de arte japonesa, nas quais pude conferir de perto as qualidades cromáticas das estampas *ukiyo-e*. Para mim tornou-se um hábito visitar o *Ukiyo-e Ota Memorial Museum of Art*, instituição que a cada mês apresenta, com uma seleção de obras excepcionais e muitas vezes desconhecidas, diferentes aspectos e temas do *ukiyo-e*. A tentativa de estabelecer uma conexão com os mestres do passado e ao mesmo tempo identificar reminiscências daquelas antigas imagens na atualidade acabou por afetar definitivamente meus sensores corporais.

fig.59: no alto: sobremesa servida em restaurante japonês na primavera. Embaixo à esquerda: garotas de quimono passeiam em templo em Kyoto. Embaixo à direita: manhã de outono na província de Chiba.

fig.60: conjunto de estampas japonesas eróticas

(abraço)

Após finalizar *corpo interminável*, o próximo estágio da pesquisa foi experimentar a cor. A partir das tentativas anteriores, concluí que as figuras de corpo nu humanas não renderiam muito para a investigação da cor. Por esse motivo, retomei os estudos iniciados anteriormente, ilustrados na figura 58, em que os quimonos aparecem como elemento principal da composição.

Com o objetivo de encontrar pontos de conexão entre os trabalhos já realizados e minhas novas inquietações, busquei inspiração nas gravuras eróticas japonesas. Essa escolha foi motivada pelo modo particular de representação dos corpos, com suas vestimentas em camadas sobrepostas, entrelaçando-se e promovendo muitas vezes uma embaralhamento visual inusitado e extravagante. Pesquisei estampas que apresentassem tais qualidades, procurando familiarizar-me com os modos de expressão manifestados por elas. Durante esse levantamento, não me preocupei em classificar as imagens por categorias, tais como período histórico, autor ou escola artística. Meu crivo, nessa seleção foi absolutamente estético e afetivo. A única condição reguladora desse conjunto imagético de referência era a afinidade estética e compositiva. Ao final, constatei a recorrência de uma mesma imagem: casais abraçados durante o ato sexual, como ilustra o conjunto da figura 60.

Os primeiros esboços para meu novo experimento surgiram inspirados em uma dessas imagens (fig.61). Aproveitei a disposição das figuras na estampa original para criar uma unidade modular, usando os mesmos procedimentos da xilogravura *corpo interminável* (fig.62). Desta vez, no entanto,

fig.61: estampa erótica usada como referência

fig.62: estudo para criação de módulo

experimentei a cor já nos estágios iniciais da composição (fig.63).

Em seguida, estudei um desenho que alcançasse o melhor número de combinações diversas entre si. Para esse módulo, produzi um protótipo com três fotocópias da figura 63 considerando três operações principais: corrigir eventuais desencaixes dos elementos da composição; produzir sensação de entrelaçamento entre as figuras, uma vez multiplicadas; e, por fim, estudar a separação das áreas de cor, para que fosse possível variar a combinação de cores, como vê-se na figura 64.

Após a realização desse experimento, constatei alguns problemas que viriam posteriormente a inviabilizá-la. Contudo, o exercício foi importante para encontrar o modo mais adequado para a realização exitosa do experimento.

A figura 64 mostra como as dimensões do módulo foram insuficientes para retirar o caráter formalista da repetição – a proximidade de elementos repetidos na impressão, tais como as pernas e os braços das figuras, ressaltou a padronização e uniformidade como características da imagem. O tratamento gráfico dos campos cromáticos que representavam os tecidos, porém, foi um recurso que solucionou a combinação entre linha e mancha no estudo, mesmo que de forma precária. Percebi que os padrões gráficos dos quimonos promoviam, sobretudo os geométricos, uma relação mais harmoniosa entre a mancha de cor e a linha.

Nos esboços seguintes, aprofundei-me no estudo dos padrões e continuei depurando a temática do abraço (fig.65 e 66). A representação do abraço dos amantes como metáfora para o ato erótico aos poucos se tornou o assunto principal da xilogravura.

Definidos o tema, o tom e o elemento principal, produzi o último esboço (fig.67). Como referência para a composição

fig.63: estudo de cor do módulo

fig.64: estudo de variação e separação de cor

e para o traçado dos quimonos, fiz uso de diversas estampas eróticas. A disposição dos quimonos no campo visual sugere a existência de figuras humanas sob eles, mas, a exemplo do estilo japonês, sem obedecer nenhuma proporção realista. Na composição final, dos corpos humanos usados como referência, restaram apenas os braços, elementos desenhados de forma simples, quase esquemática.

Ainda que não apresente cor, o registro da figura 67 foi realizado tendo em mente a separação cromática dos blocos de madeira. Um estudo posterior mostra a divisão das cores (fig.68), inclusive para os braços da figura.

Desenhei as linhas com pincel japonês (*fude*), visando obter maior variação de espessura. Busquei a conformidade entre elas, mas procurando criar uma sensação de movimento. Para atingir tal efeito, variei na velocidade de deslizamento do pincel carregado de tinta sobre o papel, acelerando e desacelerando os gestos. Por vezes, com o intuito de acentuar as dobras do tecido, mudei dramaticamente a direção em que movimentava o pincel. Esse procedimento me permitiu explorar com maior versatilidade a densidade das linhas. Isso resultou em traços mais expressivos (fig.69).

Para a escolha dos padrões dos quimonos usei, além das estampas japonesas, um catálogo de amostras de *chiyogami* (fig.70). Trata-se de um conjunto variado de papéis japoneses coloridos e estampados, geralmente com motivos tradicionais, muito utilizado em *origami* (dobraduras de papel) e em revestimento de objetos, especialmente bonecas.

Todas as matrizes foram gravadas em madeira compensada de tília japonesa, seguindo método das xilogravuras anteriores.

Após gravar a matriz de linhas (fig.71), imprimi sete cópias, que serviram para transferir a imagem aos blocos de cor.

fig.65: esboço para *abraço 1*

fig.66: esboço para *abraço 2*

De modo a garantir a precisão do enquadramento das cores nas áreas contornadas pelas linhas, fiz tais cópias com os registros pré-determinados de cada matriz. Assim, pude contar com a localização exata para a gravação das áreas de cor. O preparo do papel para esta edição de gravuras, entretanto, foi diferente. Enquanto nas outras eu umedecia o papel antes da impressão, nesta utilizei o papel seco. Quando molhadas, as fibras do papel se expandem e a imagem impressa se modifica irregularmente, inviabilizando um registro preciso. Por essa mesma razão, a quantidade de tinta depositada na superfície da matriz foi menor, sendo possível, assim, minimizar a absorção de água presente na tinta.

Em seguida, delimitei, em cada uma das cópias, as áreas de cor e seus respectivos lugares, usando uma caneta marca-texto, a fim de facilitar a visualização e evitar erros na etapa de gravação (fig.72). No caso dos motivos dos quimonos (fig. 73), desenhei-os a lápis e depois retracei à caneta. Por fim, coleí todos os papéis em seus respectivos blocos, gravando-os na sequência (fig. 74).

Matrizes de cor costumam ser mais fáceis de produzir, pois em geral compreendem áreas maiores e tem formas simplificadas. O único cuidado imprescindível nessa etapa diz respeito ao corte das bordas da zona de cor, quando estas coincidirem com os traços da matriz de linhas. Nesse caso, a faca deve cortar no meio da espessura da linha preta, evitando que uma cor invada a adjacente ou sobre espaços em branco.

Durante o primeiro teste de impressão, houve uma falha de registro em alguns blocos de cor. Constatei que se tratava de uma deficiência no registro em L (*kagi kentō*). Solucionei o problema com a inserção de uma pequena lasca de madeira, de tamanho similar ao deslocamento, em um dos lados do registro (fig. 75). Comprovada a superação da falha, passei às impressões de fato (fig. 76 a 81).

fig.67: esboço final para a xilogravura *abraço*

Para cada tiragem, eu escolhia uma nova paleta de cor. O intuito era testar combinações de cores e familiarizar-me com os matizes dos pigmentos japoneses. Em algumas ocasiões, imprimi em diferentes papéis para analisar comparativamente as mudanças tonais resultantes (fig. 82). Na impressão da figura 81, usei pó de mica para adicionar iridescência às cores da imagem de um dos quimonos e optei, neste caso, por não sobrepor o bloco de linhas.

Parte do objetivo de realização desta xilogravura foi experimentar pela primeira vez os materiais e técnicas japonesas empregados na confecção de xilogravura colorida à base d'água. Com a introdução da cor, ampliei não apenas meu repertório técnico, mas também a gama de resultados gráficos possíveis. Por essa razão, *abraço* permanece em aberto para futuras operações e novas experiências de produção. Ela pode funcionar como um laboratório para experimentos cromáticos que ampliem a investigação e os resultados para exame comparativo.

fig.68: estudo de cor para xilogravura *abraço*

fig.69: *shita-e* para xilogravura abraço

fig.70: catálogo de *chiyogami* com amostras de padrões.

fig.71: processo de gravação do bloco de linhas

fig.72: cópias com zonas de cor delimitadas com caneta marca-texto

fig.73: impressões com padrões desenhados

fig.74: conjunto de matrizes gravadas para *abraço*

fig.75: reparo do registro em L (*kagi kentō*)

fig.76: abraço I

fig.77: abraço II

fig.78: abraço III

fig.79: abraço IV

fig.80: abraço V

fig.81: *abraço VI*

fig.82: impressão em diferentes tipos de papéis

(*dōza* e pigmentos japoneses)

Para realização da xilogravura *abraço*, estudei dois novos procedimentos: a utilização do *dōza* e a impressão com pigmentos japoneses.

O *dōza* é um material/procedimento de impermeabilização do papel que lhe confere ao mesmo tempo maior resistência. Uma das características do papel japonês (*washi*) é seu alto poder de absorção. Nele, portanto, sem nenhum tipo de tratamento, as impressões com tinta à base d'água resultam em linhas sem definição e imagens borradas, pois tão logo o papel entra em contato com a tinta, começa a absorvê-la sem nenhum controle. Para obter um resultado satisfatório na impressão com tintas à base d'água sobre *washi* é preciso tratar o papel.

No início da pesquisa, realizei testes de impressão sobre diversos papéis japoneses disponíveis no Brasil. Nessas ocasiões, porém, não fiz uso do *dōza*, pois não obtive os materiais necessários para sua preparação. De todos os papéis testados, o único que apresentou bom resultado foi o *masa*; sua superfície acetinada ajuda a segurar a tinta, evitando que ela se espalhe demasiadamente. Entretanto, o *masa*, por ser um papel industrializado e de baixa qualidade, não correspondeu às minhas expectativas por cores luminosas e vibrantes. Ademais, sua fina espessura e frágil composição inviabilizavam repetidas impressões com o *baren* (ferramenta de impressão manual), que frequentemente rasgava o papel.

Com a aplicação do *dōza*, ampliou-se a variedade de papéis para a realização das impressões. Impermeabiliza-se o papel com um composto feito a partir da mistura de *nikawa* (cola de origem animal) e *myōban* (alúmen de potássio) (fig.83). O alúmen de potássio cristaliza-se nas estruturas capilares do substrato, endurecendo-o e formando uma película resistente à água na superfície (proteção contra água). Assim, reduz-se e equilibra-se a absorção

fig.83: *nikawa* (cola de origem animal, à esq.) e *myōban* (alúmen de potássio, à dir.)

fig.84: pigmentos suihi-enogu usados na xilogravura *abraço*

de tintas aplicadas em superfícies, garantindo certa uniformidade ao resultado. Já a *nikawa* aumenta a resistência do papel, o que é fundamental no caso de múltiplas impressões. No Japão, é possível encontrar *washi* já com o tratamento à base de *dōza*, porém é comum que o próprio artista realize este procedimento de acordo com suas necessidades. Existem diversas receitas para a fabricação do *dōza* e fatores como o grau de absorção do papel e número de cópias a serem impressas devem ser levados em conta para a escolha adequada de uma delas. Por esse motivo, preparo uma receita padrão (Quadro I – Receita de *dōza*) e conforme for o resultado da sua aplicação, modifico-a ou não antes da impressão final.

Outro estudo que contribuiu para a confecção de xilogravuras multicoloridas foram as experimentações com os pigmentos japoneses. Há basicamente dois tipos de pigmentos japoneses: minerais (*iwa-enogu*) e terrosos (*suihi-enogu*). Existem também os pigmentos de origem vegetal, menos resistentes à luz e que desbotam em pouco tempo. Além desses pigmentos, utiliza-se também o *gofun*, carbonato de cálcio produzido a partir de conchas de ostras e o preto nanquim (*sumi*), obtido da fuligem na queima de óleo ou da madeira de pinheiro.

Para as impressões coloridas, utilizei os pigmentos do tipo *suihi-enogu* também conhecidos como *doro-enogu* (literalmente, pigmento-lama) (fig.84). Por serem compostos de finas partículas, eles se misturam bem com água e resultam numa cobertura regular.

Os *suihi-enogu* naturais são procedentes de diversos tipos de terras ou argilas. As cores são separadas em tons que vão do claro ao escuro. É possível obter tons muito claros por um processo chamado elutriação, que separa as partículas mais finas do restante. Quando oxidado, eles tornam-se avermelhados.

Além das cores originadas das terras naturais, existem também *suihi-enogu* artificiais. Estes são obtidos adicionando tinturas naturais como o índigo ou corantes químicos artificiais ao *gofun* ou terra branca. Apesar de serem diferentes em sua composição, tanto os pigmentos naturais como os artificiais são chamados de *suihi* (desidratados), por serem ambos processados por secagem ao sol.

Quadro I – Receita de *dōza*

Ingredientes:

10g de *myōban* (alúmen de potássio)

20g (2 bastões) de *nikawa*

1l de água

Preparo:

Enrolar os bastões de *nikawa* em folhas de jornal e, com o auxílio de um martelo, quebrar em pequenos pedaços. Em seguida, colocar a *nikawa* em pote cerâmico juntamente com 300ml de água. Aquecer em banho-maria, mexendo eventualmente para garantir uma boa dissolução da cola.

Com a ajuda de uma balança, pesar a quantidade correta de alúmen e despejar em uma vasilha juntamente com o restante da água (700ml). Aquecer a vasilha até que o alúmen se dissolva, tomando o devido cuidado para não ferver a água. (O calor excessivo destrói as propriedades do alúmen e torna a solução ineficiente.)

Assim que diluída por completo, adicionar a *nikawa* à solução contendo o alúmen. Utilizar uma peneira para filtrar eventuais impurezas contidas na cola.

Devido ao fato de a cola ser de origem animal, não é possível conservá-la mais do que dois dias em ambiente refrigerado e, por isso, recomenda-se preparar o *dōza* no mesmo dia de sua aplicação.

Aplicação:

Com a função de absorver o excesso de *dōza*, esticar uma toalha ou cobertor sobre uma mesa. Sobre a toalha ou cobertor, estender o papel a ser impermeabilizado. Com um *dōzabake* (pincel de pelo de carneiro) aplicar a solução uniformemente no lado que será impresso futuramente. Não havendo a possibilidade de usar o *dōzabake*, substituir por uma trincha larga de pelo macio. Após a aplicação em toda a superfície do papel, pendurar em um varal e deixar secar naturalmente. Depois de seco, pode-se repetir esse processo no lado inverso do papel com o intuito de conferir-lhe maior resistência.

A quantidade de *dōza* depende das propriedades de absorção de cada papel e sua aplicação torna-se mais eficiente à medida que se adquire mais experiência.

[Reverberações extemporâneas]

(do gravar)

Admito tomar um cuidado muito acentuado no processo de gravar uma matriz, por vezes me perdendo em “preciosismos” desnecessários do ponto de vista técnico. A maneira como enxergo o ato de gravar em madeira está muito mais próximo do esculpir do que do desenhar. Desse modo, vejo a matriz xilográfica não apenas como um recurso para se obter uma cópia impressa, mas também como meio para um exercício expressivo. Entre cortes e entalhes, a gravação é, por assim dizer, um desenho às avessas, pois desbasta-se tudo, menos aquilo que constituirá a linha, superfície que permanece intocada; trabalha-se numa espécie de contra-figura. O ato de “xilografar”, portanto, relaciona-se com o desenho por oposição entre a remoção e a reserva e entre a profundidade e o plano, respectivamente. Esse processo constitui uma sequência contínua de transformações, pois o traço inicialmente gerado pelo atrito do grafite sobre o papel, encorpa, endurece, ganha fibra, textura e poros quando transferido e gravado na madeira. E, novamente, ao ser repassado por contato e pressão para o papel, ele perde o relevo, torna-se rastro, pura superfície.

A meu ver, a matriz interpõe-se paradoxalmente entre o único e o múltiplo. Resultante de uma cadeia de multiplicidades, a matriz gravada é única e seu propósito, exclusivo, é a geração de múltiplos.

O tempo despendido no acontecimento da gravação é de uma duração intensa que faz o pensamento dessubjetivar-se, tornando-o, de uma só vez, bloco de madeira, corte,

força, resistência, corpo expandido, ferramenta, profundidade, superfície, linha, mesa e, por fim, imagem gravada. O ato de gravar põe em relação conhecimentos técnicos, poéticos, éticos e até políticos.

Como uma cunha que abre uma fissura na realidade pulsante, o “agenciamento” gravação faz o tempo em mim se expandir. A desaceleração e duração intensiva parecem-me necessárias à prática da xilogravura. E esse estado reflete meu anseio pela pausa e mergulho no mundo livre das demandas ordinárias e asfixiantes: «um pouco de possível, senão eu sufoco», disse o filósofo. O tempo da xilogravura reacende a potência de evocação, questionamentos e estranhamentos que o mundo cotidiano apaga.

Por fim, minha escolha pela xilogravura não se faz pelo apreço à história da gravura japonesa, que sem dúvida me atrai, mas sobretudo por seu potencial para repensar as manifestações da loucura e certas clausuras do mundo contemporâneo (temporais, políticas, estéticas, existenciais), de um modo expressivo.

(sobre a técnica tradicional)

Como já destaquei inúmeras vezes ao longo deste texto, o desenvolvimento do meu trabalho no Japão foi inicialmente atravessado por uma série de dificuldades. A primeira delas, a língua, foi aos poucos contornada.-

Buscando aconselhamento, fui ao encontro do mestre gravador e impressor David Bull, que trabalha com xilogravura tradicional no Japão há mais de trinta anos. Em uma de nossas conversas, falei-lhe do desejo em aprofundar-me na tradicional técnica japonesa de xilogravura. Comentei sobre a minha dificuldade em escolher os materiais e as ferramentas “corretas” para o trabalho. Bull me recomendou iniciar com os materiais disponíveis, independentemente de serem ou não os mais adequados para a prática tradicional. “Se o seu objetivo é fazer arte, disse ele, então os materiais e ferramentas certas são aquelas que você pode usar e que se encontram a sua disposição. Não há razão para não usar um material apenas porque ele não é tradicional, já que ele corresponde a suas intenções.”

O interesse pelo método tradicional ainda persiste, mas agora de um modo que eu diria apenas expressivo.

[Anexo: memorial de impressão]

(esquema de impressão)

A impressão de xilogravura à base d'água pelo método japonês exige cuidado, prática e organização. De modo a facilitar a compreensão, dividi o processo em 6 etapas que apresento a seguir:

- a. (umedecimento do papel)
- b. (preparação da tinta e do nori)
- c. (entintagem da matriz)
- d. (disposição do papel)
- e. (baren e impressão)
- f. (secagem e inspeção)

fig.85: *mizubake*, pincel japonês para água

fig.86: método de empilhamento *otosu*

fig.87: método de empilhamento *hawasu*

a. (umedecimento do papel)

O papel japonês, por ser composto de fibras, pode se expandir ou contrair, dependendo da quantidade de água a que for exposto. Portanto, se uma folha de papel seco for utilizada para a impressão, ela irá expandir-se muito e irregularmente, devido à absorção da água presente na tinta. Isso resultaria em rugas no papel, o que por sua vez impossibilitaria a realização de registros precisos dos blocos consecutivos.

O propósito de umedecer o papel antes de proceder à impressão é promover uma condição de expansão menor e mais uniforme durante todo o processo, assim como facilitar a aderência do pigmento ao papel.

O método consiste em aplicar água diretamente sobre o papel em quantidades suficientes para umedecê-lo sem encharcá-lo. Para isso, usa-se um pincel chato e largo, de 12 a 16 centímetros aproximadamente, chamado *mizubake* (fig.85), composto de pelos macios, usualmente de cabra. O *mizubake* é capaz de reter grandes quantidades de água e, com poucas pinceladas é possível cobrir toda superfície. Deve-se umedecer apenas um dos lados do papel e empilhar as folhas alternando úmidas e secas. A disposição dos papéis na pilha deve ser feita sistematicamente para garantir uma distribuição homogênea da água. Há dois métodos possíveis: *otosu* e *hawasu* (fig.86 e 87):

Em seguida, cobre-se a pilha com folhas de papel jornal, também umedecidas e coloca-se o conjunto dentro de um saco plástico para não secar. O processo deve ser realizado com pelo menos uma hora de antecedência para permitir que a migração da água para flua por todas as folhas. Recomenda-se preferivelmente realizar o processo na noite que antecede a impressão, para que a umidade se torne plenamente homogênea.

Em épocas de temperaturas elevadas ou atmosfera muito seca, deve-se verificar constantemente o papel, reaplicando demãos de água se necessário.

Fig.88: pigmento em pó triturado em almofariz

Fig.89: pigmento misturado com água

b. (preparação da tinta e do *nori*)

Pode-se usar diversos tipos de tintas para a impressão de xilogravura à base d'água, inclusive guaches, aquarelas ou tintas especificamente desenvolvidas para esse propósito.

No método japonês tradicional, é usual a utilização de pigmentos em pó (*dōza* e pigmentos, p.74). Inicialmente, deposita-se a quantidade necessária de pigmento em um almofariz e com o auxílio de um pistilo, tritura-se até obter um pó de partículas bem finas (fig.88). Em seguida, adiciona-se algumas gotas de água para misturar o pigmento até que se atinja uma consistência pastosa (fig.89). Alguns tipos de pigmentos não se misturam muito bem com água. Nesse caso, deve-se substituir a água por álcool. Para cores mais intensas e opacas, deve-se manter a mistura mais pastosa. Para cores mais suaves e transparentes, deve-se liquefazer a mistura. Recomenda-se, testar a tinta em um pedaço de papel para verificar sua cobertura, assim como sua intensidade, antes de realizar a impressão.

O *nori* é uma cola feita a partir da fécula de arroz que atua na consistência e viscosidade da tinta. Ele deve ser misturado à tinta somente na hora da impressão, diretamente no bloco de madeira e não na tigela com a pasta de pigmento. Isso porque a proporção entre tinta e cola mudam a cada impressão e, mantendo-os separados, é possível regular a combinação e as quantidades de cada material.

No Japão, podemos encontrar o *nori* industrializado, já pronto para uso (fig.90), mas também pode-se adquirir em lojas de materiais artísticos a fécula de arroz própria para fazer a cola ou, ainda, fabricá-la a partir do próprio grão de arroz beneficiado. (Quadro II – Receita de *nori*).

O *nori* industrializado é bastante conveniente, pois pode ser guardado por um longo tempo, ao contrário do *nori* caseiro. Normalmente, ele vem em tubos e possui uma consistência pastosa, ideal para colar o *shita-e* sobre o bloco de madeira. Para a impressão, é preciso diluí-lo com água até que atinja a consistência de uma calda engrossada, suficientemente fluida para ser despejada em outro contêiner e espessa o bastante para que uma pequena gota permaneça pendurada na ponta de um palito quando for transferida para a madeira (fig.91).

fig.90: consistência do *nori* industrializado

fig.91: diluição ideal do *nori* para impressão

Quadro II – Receita de *nori*

Ingredientes:

50 g de arroz beneficiado¹

340 ml de água

Preparo:

Depositar o arroz em 50 mililitros de água e deixar repousar de dois a três dias. Assim que os grãos de arroz absorverem totalmente a água, triturar em almofariz até obter consistência uniforme.

Em seguida, colocar a mistura em uma panela com mais 290 mililitros de água e leve ao fogo para cozer. Deve-se mexer com uma espátula continuamente durante todo o processo de cozimento.

Assim que começar a ferver, a mistura torna-se transparente.

Retirar a panela do fogo assim que 70% da cola ficar transparente. Esta é a etapa mais importante do processo, pois se ela cozinhar demais passa do ponto, endurece e perde a potência de fazer aderir um material no outro.

Após retirar do fogo, continuar a mexer vigorosamente até que a pasta esfrie e torne-se mais ou menos opaca. Se necessário, retirar as impurezas como cascas ou restos de grãos, com o auxílio de um filtro.

Ao final, a cola deve ter a consistência de mingau cozido.

A vida útil do *nori* feito desta forma é de dois dias no máximo, se conservado em geladeira, mas recomenda-se prepará-lo no mesmo dia da impressão.

¹Devido a existência de diversos tipos de arroz ao redor do mundo, deve-se ajustar a proporção de acordo com testes de consistência realizados previamente. Recomenda-se o uso do arroz japonês, de grão curto pela baixa quantidade de amilose, que significa que no cozimento, os grãos se tornam macios, aquosos e pegajosos, ideais para a fabricação da cola.

c. (entintagem da matriz)

É importante salientar que antes de começar qualquer impressão, é preciso organizar o espaço de trabalho com todos os materiais já preparados e ao alcance das mãos. Durante o processo, é importante manter o ritmo e estar pronto para mudanças imprevistas e necessárias. Interrupções nessa etapa comprometem o resultado das impressões. A figura 92 mostra uma disposição conveniente dos materiais necessários para a realização da tarefa. Como sou canhoto, agrupo a maioria dos materiais à minha esquerda. No caso de o impressor ser destro, basta inverter o posicionamento de cada item.

Inicialmente, deve-se posicionar uma folha úmida de papel jornal debaixo da matriz a ser impressa para prevenir seu deslocamento. O recurso ajuda também a estabilizar a umidade da madeira, para que esta não absorva tinta demais. Se o bloco de madeira estiver muito seco, deve-se pincelar os dois lados da madeira com água e esperar sua absorção. Pode levar algum tempo até que o bloco de madeira tenha sua umidade interna estabilizada, mas deve-se cuidar para não ficar encharcada, pois com isso as impressões sairão borradas.

fig.92: mesa de impressão e disposição dos materiais e instrumentos

1. Pilha de papel japonês	10. Almofariz e pistilo
2. <i>Nori</i>	11. Pisseta com água
3. Tinta e <i>tokibō</i>	12. <i>Marubake</i> - escova para impressão
4. <i>Hangabake</i> - Pincel para impressão	13. Caixa com pigmentos
5. Matriz	14. Panos para impressões de gradientes.
6. Lenços de papel para limpeza	15. Almofada
7. <i>Baren</i> sobre feltro lubrificado com óleo	16. Óleo de camélia – lubrificante para o <i>baren</i>
8. Outros blocos da mesma gravura	17. <i>Ategami</i>
9. Bacia com água e <i>mizubake</i>	

Já com a matriz posicionada e com o sistema de registro *kentō* voltado para o impressor, inicia-se o processo de entintagem.

Primeiramente, o pigmento em pasta é colocado sobre a madeira com a ajuda do *tokibō*, um pincel feito com a casca do bambu (fig. 93). Em seguida, acrescenta-se uma pequena quantidade de *nori*, que tem por função adensar a tinta e facilitar assim sua dispersão sobre o bloco de maneira.

Com o pincel (*hangabake*) ou escova (*marubake*) de impressão (fig. 94), mistura-se pigmento e cola em toda área que será impressa. O *hangabake* ou o *marubake* precisa ser umedecido previamente da seguinte forma – mergulhando-o

fig.93: *tokibō*, pincel para depositar tinta sobre o bloco

fig.94: dois tipos de pincéis para impressão: *hangabake* (esquerda) e *marubake* (direita)

em água até que suas cerdas se amaciem e, na sequência, removendo delas todo o excesso do líquido.

No caso de uma impressão de cor chapada (*tsubushi*), o pincel deve se mover em todas as direções; inicialmente em movimentos circulares, até que pigmento e cola se misturem apropriadamente, e depois em linha reta contra o fio da madeira. Este procedimento visa deixar uma fina camada de tinta uniforme sobre a superfície da matriz para eliminar as marcas do pincel.

A questão mais relevante nessa etapa é determinar a proporção entre pigmento e *nori* depositados no bloco de madeira, pois isso depende não somente da área de impressão, mas também de diversos outros fatores, a saber: a quantidade de água presente na tinta, temperatura e umidade do ar, intensidade de cor desejada, etc. Nas primeiras impressões, é necessário depositar uma quantidade maior de tinta e cola, que vai diminuindo conforme aumenta a quantidade de cópias tiradas, quando madeira e pincel se impregnam de tinta. De fato, é apenas por meio da experiência que se pode conhecer e adequar corretamente as medidas. Uma rápida avaliação da estampa recém-impressa costuma apontar qual procedimento deve ser adotado para a próxima impressão. Mais adiante, na etapa 6 (“Secagem e inspeção”), veremos como identificar e corrigir alguns dos mais comuns problemas de impressão.

d. (disposição do papel)

Para se obter um encaixe preciso das cores em uma xilogravura, é necessário que os registros tenham sido gravados corretamente e que o papel seja depositado adequadamente sobre a matriz.

O método consiste, primeiramente, em segurar o papel pelas bordas com os dedos indicadores e médios, de maneira similar a uma tesoura (fig.95), com a superfície principal voltada para a matriz.

Em seguida, insere-se o canto inferior direito da folha no *kagi kentō* (registro-chave em formato de “L”), sem que o papel encoste na madeira da matriz. Assim que o mesmo se encaixe no registro em “L”, deve-se prendê-lo no lugar com o polegar direito (fig.96).

Na sequência, alinha-se o lado esquerdo do papel até que ele encoste no *hikitsuke kentō* (registro lateral em linha reta) e, com o polegar esquerdo, pressiona-se o papel conforme a figura 97.

O papel se assentará na posição exata ao se remover os dedos indicadores e médios de ambas as mãos enquanto se mantém os polegares pressionados (fig.98).

fig.95: maneira de segurar o papel para impressão

fig.96: inserção do papel no *kagi kentō*

fig.97: inserção do papel no *hikitsuke kentō*

fig.98: assentamento do papel

e. (*baren* e impressão)

O *baren* é uma ferramenta manual, de formato circular, utilizada para transferir a tinta depositada na matriz para o papel por meio de pressão e atrito. O *baren* tradicional, chamado de *hon-baren*, é composto por três partes: *shin*, *ategawa* e *kawa*. Apesar de simples na aparência, sua construção envolve um conjunto de distintas técnicas cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação. De elaboração meticulosa e esmerada, ele consome bastante tempo para ser confeccionado. Ademais, atualmente não existem muitos fabricantes de *hon-baren* ativos no Japão. Por esses motivos, novos tipos de *baren* (fig. 99), mais acessíveis, foram inventados buscando substituir o tradicional. As novas soluções são úteis em diversas circunstâncias e exigem menos manutenção. O *ball-bearing baren*, composto por pequenas esferas de metal com rolamento, é por exemplo especialmente funcional quando se trata de impressões de grandes planos de cor, por facilitar o ato de pressionar. Entretanto, o *hon-baren* ainda figura como o instrumento predileto da maioria de mestres impressores no Japão, devido a sua melhor qualidade e versatilidade.

fig.99: *murasaki baren* (esq), *ball-bearing baren* (alto), *baren* de plástico (dir)

Shin

Shin, uma corda trançada de fibras da folha de bambu branco (*shirotake*), é o elemento principal de que é feito o *baren*. Dependendo do tipo, pode variar até vinte e cinco metros de comprimento.

O primeiro estágio de confecção da corda se chama *niko* e é constituído pela torcedura das fibras, que possuem aproximadamente vinte centímetros de comprimento. Em seguida, dois cordões *niko* são retrançados para se obter mais espessura; esta etapa se chama *yonko* (quatro cordões). Depois, são novamente retrançados dois cordões *yonko* para se obter o *yakko* (oito cordões) e assim se continua até alcançar a espessura desejada. À medida que as cordas são retrançadas,

fig.100: *shin*: (da esquerda para a direita) *jurokko* (16), *yakko* (8), *yonko* (4), *niko* (2)

fig.101: *shin* costurado em espiral

aumenta-se também o número de protuberâncias de que é formada como pode ser observado na figura 100. Quanto mais saliente for o *shin*, mais potência ele terá, pois mais numerosos serão os pontos de contato que, por sua vez, aumentarão a área de atrito na hora da impressão. Em outras palavras, ele é assim capaz de transferir com menos esforço a tinta do bloco de madeira para o papel. Um dos mais trabalhosos *shin*, o *jurokko* (dezesesseis cordões), pode levar mais de duas semanas para ser feito.

Após sua fabricação, o *shin* é enrolado em espiral e, por fim, costurado em formato circular (fig.101).

Ategawa

O *ategawa* é uma capa composta de camadas de papel japonês que visa dar suporte ao *shin*. O método de feitura do *ategawa* consiste em colar de trinta a quarenta folhas finas, porém resistentes, de papel *hosokawa* ou *minogami* em um molde circular feito de madeira (fig.102). Aplica-se, a cada camada, um suco fermentado de caqui, o *kakishibu*, que tem por função endurecer as fibras do papel, torná-lo resistente à água e proteger contra insetos. O processo de laminação, apesar de laborioso, dá ao *ategawa* grande resistência e promove a distribuição por igual da pressão exercida durante seu uso. A última camada de papel é coberta por um fino pedaço de gaze de seda seguida de uma demão de laca japonesa. O acabamento em laca torna o *ategawa* impermeável e flexível. O resultado final tem espessura de não mais que 3 milímetros e diâmetro de doze a catorze centímetros. Quando removido do molde, assemelha-se a uma pequena tampa; a dobra em volta dele mantém o cordão *shin* posicionado no interior do disco.

Kawa

O *kawa* é uma folha de bambu que reveste o *shin* e o *ategawa*. É o único componente do baren que efetivamente entra

fig.102: moldes de madeira para fabricação do ategawa

1. Primeira camada de papel
2. Diversas camadas de papel coladas
3. Aplicação de *kakishibu*
4. Aplicação final de laca sobre seda ou tecido

em contato com o papel durante a impressão. Para que deslize suavemente sobre a folha, ele precisa ser mantido lubrificado, usualmente com óleo de camélia.

O procedimento para revestir o *baren* com o *kawa* requer treino e perícia, pois envolve diversos passos que exigem boa coordenação em ambas as mãos. Uma folha seca de bambu é umedecida e aplainada mediante o uso da empunhadura de uma tesoura ou pedra arredondada. Em seguida, colocados no centro da folha de bambu, o *shin* e o *ategawa* são revestidos usando pequenas torções. As laterais do *kawa* são torcidas em cordas espessas que se encontram do lado avesso do *baren*, onde são amarradas por um barbante, de modo a constituir uma empunhadura.

Por sofrer desgaste constante, em virtude do atrito causado pelo ato de imprimir, o impressor ocasionalmente gira o disco (*ategawa* e *shin*) dentro da folha de bambu, de forma a prevenir rasgos ou buracos. Entretanto, após algum tempo de uso, será necessário efetuar a troca do *kawa*.

Impressão

Com o papel disposto corretamente no bloco entintado, inicia-se a impressão propriamente dita com o *baren*. A maneira correta de segurar o *baren* consiste em agarrar a alça formada pelas pontas do *ategawa* com os quatro dedos mantendo o polegar por cima da alça como podemos ver na figura 103. É importante manter a mão em formato de punho fechado e paralela ao disco para maximizar a distribuição da força e evitar contusões em decorrência de esforços repetitivos. Também por tais motivos, o *baren* deve ser pressionado pela parte inferior da palma da mão, como uma extensão da força aplicada pelos ombros, que por sua vez transmitem a energia do corpo todo. Tradicionalmente, a mesa do impressor é feita com uma inclinação de aproximadamente sessenta graus, de maneira a facilitar a distribuição da energia aplicada e evitar uma demasiada torção do punho (fig.104).

fig.103: maneira de segurar o *baren*

fig.104: inclinação da mesa de impressão

A primeira passada do *baren* deve ser suficientemente leve, apenas para promover o contato da folha com o bloco e dessa forma prender o papel na matriz para que não se mova durante a intensa ação do *baren*. Os movimentos empregados na impressão são diversos, tais como zig-zag, ou circular, geralmente combinados mais de uma vez a fim de cobrir todos os pontos de contato da superfície a ser impressa. O movimento deve ser curto e progressivo de modo a evitar que, por acidente, o *baren* encoste nas áreas sulcadas, o que produziria manchas na impressão. Pela mesma razão, deve-se estudar os blocos e memorizar a localização das áreas de alto-relevo.

Muitos impressores usam um tipo de papel encerado semelhante ao papel vegetal, chamado *ategami*, entre o *baren* e o papel da impressão, esse procedimento visa facilitar o deslizamento do *baren* e minimizar o desgaste ocasionado pelo atrito, acentuado sobretudo em múltiplas impressões.

Durante a impressão, é possível avaliar seu estado pelo verso do papel à medida que este absorve o pigmento. A cor geralmente penetra cerca de metade da espessura do papel, tornando-se visível pelo verso. Se for necessário inspecionar a impressão, deve-se levantar apenas metade da folha e conforme for reaplicar tinta. Quando se exige planos homogêneos, dependendo do pigmento em questão, realiza-se mais de uma impressão com a mesma cor.

Ao final da impressão com o *baren*, certas precauções devem ser tomadas no momento de retirar a estampa da matriz. Usualmente, com a mão direita puxa-se o papel a partir do canto direito inferior, onde está localizado o *kagi kentō*, em direção ao lado esquerdo, de maneira a ir revelando a impressão durante o movimento. Entretanto, é o sentido da gravação que determinará qual a direção mais adequada para a remoção do papel impresso. Por isso, cada bloco deve ser estudado antes que se puxe o papel após a impressão, para que este não venha a encostar nas áreas de baixo relevo, manchando a cópia.

f. (secagem e inspeção)

Ao fim da impressão, deve-se iniciar o processo de secagem o mais rápido possível. As cópias se enrugarão se por ventura ficarem expostas ao ar sem nenhum cuidado. Em virtude disso, logo após a impressão, empilham-se as cópias úmidas inserindo a cada duas uma folha de papel seco absorvente e neutro. Dentro de aproximadamente uma hora, tais folhas absorverão cerca de cinquenta por cento da umidade. É necessário substituí-las posteriormente por lâminas de papelão neutro, colocando peso sobre a pilha. Isto fará com que o papelão absorva o restante da umidade e mantenha ao mesmo tempo os papéis esticados. A secagem completa das impressões leva de um a três dias dependendo do papel empregado e do clima.

Deve-se ter por hábito sempre inspecionar as estampas, tanto durante quanto após a impressão, o que permite detectar deficiências e maneiras de saná-las. A seguir veremos exemplos de erros que usualmente ocorrem durante o processo. Vale salientar que tais imperfeições podem ser utilizadas propositadamente como recurso expressivo, no intuito de produzir determinadas qualidades, como fizeram diversos artistas modernos e mestres impressores de *ukiyo-e*.

Ketsuochi

São manchas de pigmento localizadas além das áreas determinadas de impressão (fig.105). No que diz respeito à gravação, elas ocorrem quando regiões do bloco que não deveriam ser impressas não foram corretamente removidas ou suficientemente aprofundadas. Nesses casos, a solução é regravar os blocos de madeira eliminando tais pontos de contatos.

Em relação à impressão, o *ketsuochi* pode ocorrer quando o papel está muito úmido e, por isso, amolecido ao ponto de ceder sobre as depressões entintadas do bloco. De maneira

fig.105: *ketsuochi*

fig.106: *goma*

fig.107: exemplo de gomazuri: *Forms* - *Ichimokushu Vol. 6*, Shinagawa Takumi, 1950

semelhante, quando se remove sem cuidado uma cópia após a impressão, esta pode recolher tinta do fundo do bloco. No primeiro caso, diminui-se a quantidade de água aplicada no papel ou altera-se a ordem dos blocos. Na segunda hipótese, caso o controle da umidade não solucione o problema, deve-se alterar a maneira de remoção do papel.

Outras possíveis causas do *ketsuochi* relacionadas à impressão ocorrem quando o *baren* encosta em áreas de baixo relevo ou quando resta um excesso de tinta depositado nessas concavidades. Para esses casos, sugere-se maior cuidado no uso do *baren* e a diminuição da quantidade aplicada de cola e tinta.

Goma

Dá-se esse nome quando a impressão apresenta pequenos pontos semelhantes a sementes de gergelim (*goma* em japonês) em toda sua extensão (fig.106). Geralmente acontece quando não há aplicação suficiente de pigmento ou cola no bloco de madeira ou, ainda, quando o papel não foi suficientemente umedecido. Nesses casos, a textura da madeira irá aparecer na impressão. Outro motivo pode ser a falta de pressão na impressão. É quase inevitável que o *goma* aconteça nas primeiras impressões de uma tiragem, sobretudo porque as matrizes ainda não estão bem impregnadas de pigmento.

Para evitar essa ocorrência, é preciso investigar o motivo e ir eliminando cada uma das possíveis causas até atingir um resultado satisfatório. Na maioria dos casos, um controle mais atento da umidade do papel e das proporções entre pigmento e cola costumam solucionar o problema. Caso contrário, deve-se verificar a qualidade do *baren*.

Muitas vezes, o *goma* é propositadamente empregado como técnica (*gomazuri*) quando se deseja obter um campo de cor com textura irregular ou granulada. Existem diversos

exemplos de xilogravuras, nas quais o artista optou por esse efeito como meio de expressão como podemos ver na figura 107.

Tamari

Caracteriza-se pela falta de definição das bordas da área impressa (fig.108). Isso acontece quando o *nori* aplicado ao bloco é muito espesso ou excessivo. Logo, a tinta, em condição pastosa e pressionada pelo *baren*, é deslocada para as beiradas da superfície gravada. Consequentemente, daí resulta um contorno espesso e irregular de tom mais escuro do que a coloração no restante da impressão. A fim de evitar esse efeito, dilui-se a cola com água ou reduz-se a quantidade aplicada.

fig.108: *tamari*

fig.109: *hekomi*

Hekomi

São endentações provocadas no papel quando se exerce pressão em regiões ressaltadas da matriz que não fazem parte da imagem (fig.109). Se isso ocorrer em um lugar ainda não impresso, o vinco produzido criará um espaço branco na estampa. A medida pré-cautelara nesse caso consiste em regravar o bloco. Ao aumentar o intervalo entre a superfície a ser impressa e a área de apoio do papel, facilita-se a movimentação do *baren* sem que este danifique o papel. Na impossibilidade de afastar as reservas que servem de sustentação para o papel, deve-se então arredondar suas respectivas beiradas de maneira a minimizar a endentação.

A técnica de impressão *karazuri* (relevo seco) guarda certa semelhança com o *hekomi*, no que diz respeito a sua realização. Ambas são produtos de pressão aplicada em áreas de alto-relevo que não receberam tinta. Entretanto, no *karazuri*, tal relevo é pensado e executado de forma a integrar a imagem, enquanto no *hekomi* ele ocorre por acidente ou descuido.

fig.110: exemplo de *baren-suji*: *Women at the bath*, Hashiguchi Goyo, 1915

Baren-suji

Acontece quando aparecem na impressão marcas deixadas pela textura da corda (*shin*) que compõe o *baren*. Geralmente é resultado da falta quantidade, uniformidade e pressão dos gestos feitos com o *baren* durante a impressão. Por meio dessas marcas, é possível visualizar o percurso realizado pelo instrumento, pois este não foi capaz de transferir uniformemente toda a tinta presente na matriz. Corrige-se essa deficiência aplicando-se pressão constante ao *baren* e percorrendo toda a extensão da superfície diversas vezes.

O *baren-suji* também pode ser usado como efeito de impressão à maneira das monotípias. Apesar da dificuldade em manter uma regularidade em uma tiragem, ele é um recurso que permite adicionar linhas e texturas em áreas planas. Um bom exemplo do uso do *baren-suji* como qualidade plástica é a xilogravura do artista Hashiguchi Goyo (fig.110).

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BELLMER, Hans. *Anatomía de la imagen*. Trad. Elisenda Juli- bert. Barcelona: Ediciones de La Central, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Pau- lo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

BULL, David. *Your first print: an introduction to Japanese woo- dblock printmaking*. Tóquio: Mokuhankan Publishing, 2009. CD- ROM.

CALZA, Gian Carlo. *Poem of the pillow and other stories*. Nova York: Phaidon Press, 2010.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Morunobu e ukiyo-e - Saikaku Ihara e uokiyo-e-zôshi*. São Paulo: Hedra, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e es- quizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 3 v.

DOURTHE, Pierre. *Bellmer: le principe de perversion*. Paris: Jean-Pierre Faur éditeur, 1999.

FAGIOLI, Marco. *Shunga: the erotic art of Japan*. Nova York: Universe Publishing, 1998.

FLETCHER, Frank Morley. *Woodblock printing*. Tóquio: Mokuhankan Publishing, 2006. E-book.

GIARD, Agnes. *L'imaginaire érotique au Japon*. Paris: Editions Albin Michel, 2007.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GRIFFITHS, Antony. *Prints and printmaking: an introduction to the history and techniques*. Londres: The British Museum Press, 2010.

HUNTER, Jack. *Dream spectres: extreme ukiyo-e: sex, blood, and the supernatural*. Londres: Shinbaku Books, 2010.

KOBAYASHI, Tadashi. *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints*. Trad. Mark A. Harbison. Tóquio: Kodansha International, 1997.

LAMBOURNE, Lionel. *Japonisme: cultural crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.

LLOYD, Fran (ed.) *Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art*. Londres: Reaktion Books, 2004.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PLATT, John. *Colour woodcuts*. Tóquio: Mokuhankan Publishing, 2007. E-book.

RICHIE, Donald. *A tractate on Japanese aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

SALTER, Rebecca. *Japanese woodblock printing*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.

SCREECH, Timon. *Sex and the floating world: erotic images in Japan*. Londres: Reaktion Books, 2009.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STEWART, Basil. *A guide to Japanese prints and their subject matter: with 274 illustrations*. Nova York: Dover Publications, 1979.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TILL, Barry. *Shin hanga: the new print movement of Japan*. California: Pomegranate Communications, 2007.

TOKUNO, T; KOEHLER, S.R. (Ed.). *Japanese wood-cutting and wood-cut printing*. Tóquio: Mokuhankan Publishing, 2010. E-book.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

WALKER, George A. *The woodcut artist's handbook: techniques and tools for relief printmaking*. New York: Firefly Books, 2010.

YOSHIDA, Hiroshi. *Japanese wood-block printing*. Tóquio: Mokuhankan Publishing, 2006. E-book.

YOSHIDA, Toshi; YUKI, Rei. *Japanese print-making: a handbook of traditional & modern techniques*. Tóquio: Charles E. Tuttle, 1966.

デカ尻縄供養. 東京：マイウェイ出版, 2014.

岩切友里子. 月岡芳年 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師 . 東京：平凡社, 2012.

有末剛. 有末剛の緊縛基礎理術. 東京：三和出版, 2007.

林 美一; LANE, Richard. 喜多川歌磨「ねがひの糸ぐち」. 日本：河出書房新社, 1997.

林 美一; LANE, Richard. 鳥橋斎栄里「婦美の清書」. 日本：河出書房新社, 1996.

Inconclusão

“De qualquer maneira, o que compõe e o composto têm a mesma potência: a linha não tem dimensão superior ao ponto, a superfície não tem dimensão superior à linha, nem o volume dimensão superior à superfície, mas há sempre um número de dimensão fracionária, anexato, ou que não pára de crescer ou decrescer com as partes.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari