

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
CURSO DE ARTES PLÁSTICAS  
DIPLOMAÇÃO**

**ULISSES LOCIKS CAVALCANTI DE GUSMÃO**

**TRAMAS: TURBILHÕES IMAGINÁRIOS**

Brasília  
2011

**ULISSES LOCIKS CAVALCANTI DE GUSMÃO**

**TRAMAS: TURBILHÕES IMAGINÁRIOS**

Autor: Ulisses Lociks

**Monografia de fim de curso apresentada  
ao Departamento de Artes Plásticas da  
Universidade de Brasília/UnB para  
obtenção do diploma de bacharel  
em Artes Plásticas**

Brasília  
2011

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>2. ORIGEM DAS TRAMAS</b> .....	6
<b>3. DESENVOLVIMENTO DAS TRAMAS</b> .....	13
3.1 REFERÊNCIAS .....	13
3.2 REAÇÃO AO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO .....	18
3.3 TRAMAS PURAS E O CONTROLE DA COMPOSIÇÃO .....	20
<b>4. TRAMAS NA MADEIRA</b> .....	23
<b>5. MANIPULAÇÃO DAS SUGESTIVIDADES DA OBRA</b> .....	25
<b>6. SÉRIE SOLAR: O SURGIMENTO DAS CORES</b> .....	27
<b>7. AMPLIAÇÃO NO USO DA COR E A CONQUISTA DA GRANDE ESCALA</b> .....	34
<b>8. CONCLUSÃO</b> .....	39
<b>9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	40

## 1. INTRODUÇÃO

Este texto tem como objetivo discorrer sobre o surgimento e desenvolvimento de uma vertente de trabalhos que surgiu no ano de 2006 e que venho amadurecendo ao longo dos últimos quatro anos. Nesses trabalhos a trama de linhas surge como unidade formadora de imagens, que apesar de muitas vezes parecerem sugerir formas figurativas, são essencialmente abstratas.

Através do entrelaçamento de pequenos conjuntos de fragmentos de linha, similares as hachuras usadas no sombreado de desenhos e gravuras, massas minuciosas são construídas, linha a linha, em um crescimento lento e contínuo até o afloramento de uma forma não plenamente prevista. Com contornos orgânicos, e um interior rico em gradações tonais, são imagens formadas por texturas e jogos de volume e sombra, geralmente sugestivos, que muitas vezes convidam os olhos do observador a projetar figurações no corpo abstrato da obra.

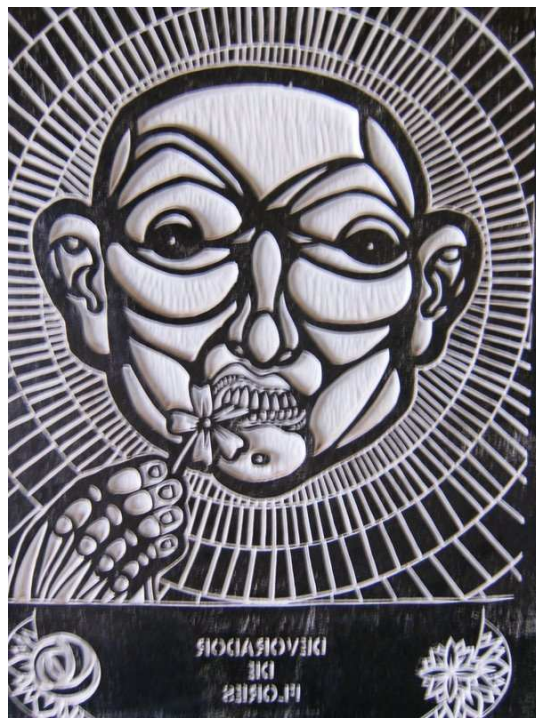
O excesso e o preciosismo estão quase sempre presentes nessas obras. São utilizados, entre outros motivos, como maneiras de reter o olhar do espectador, hoje tão acostumado com a celeridade das imagens em frames por segundo. Tais elementos também contribuem para compor imagens que estimulem reconhecimentos imaginados e que chamem a atenção para o tempo impresso em cada uma das pequenas e múltiplas linhas. O desenvolvimento dessa linha de trabalhos surge também como uma espécie de reação a uma parte significativa do cenário artístico contemporâneo, caracterizada, em larga medida, pela relativa despreocupação com questões como beleza e virtuosismo técnico pessoal.

As obras que serão aqui apresentadas buscam um caminho de comunicação com o espectador, procurando, em primeiro lugar, cativar os olhos para, num segundo momento, excitar a mente. Desde as mudanças modernistas na arte, o caminho percorrido entre a obra e o espectador parece ter sido exatamente o inverso: a obra primeiro tenta excitar a mente, para só

depois cativar os olhos. Não tenho intenção de defender nenhuma abordagem de comunicação em detrimento da outra, mas apenas de discorrer sobre os processos que minhas obras sofreram ao longo dos anos, nesse caminho de mão múltipla.

## 2. ORIGEM DAS TRAMAS

Os trabalhos em trama surgiram, de maneira, imprevista no ano de 2006 quando decidi retomar o desenho enquanto técnica autônoma e exclusiva de composição das obras. Durante essa retomada, ao apresentar, numa disciplina do curso, uma série de desenhos, chamaram-me a atenção para o fato de que naqueles trabalhos que estava expondo não havia uma exploração significativa das possibilidades próprias do desenho, pois as imagens pareciam muito ligadas a uma estética de gravura. Na época já me encontrava a mais de dois anos dedicado quase que exclusivamente à prática da gravura em madeira e provavelmente por isso havia condicionado meu traçado e minha maneira de criar imagens às limitações e especificidades da xilogravura (figura 1, pág. 6).



**Figura 1: Ulisses Lociks. Matriz da obra *Devorador de flores*. 2005. xilogravura 38x48cm.**

Nos desenhos apresentados naquela oportunidade, a linha parecia correr sobre o suporte não como uma caneta ou um lápis sobre o papel, mas como uma goiva sobre a madeira. Ali as linhas não haviam sido criadas para serem traçadas, mas sim gravadas. Dessa maneira elas, de certo modo, perdiam as liberdades próprias do desenho, pois eram construídas pensando nas resistências fibrosas da madeira e no caráter gráfico da xilogravura.

Com isso em mente surgiu a necessidade de explorar as características e qualidades inerentes às técnicas de desenho que no desenvolver da minha produção haviam sido relegadas a função de etapa de projeto. Era necessário buscar uma fluidez desimpedida nos traços e trabalhar a liberdade e velocidade da linha sobre um suporte sem resistências.

Nessa busca de libertação da linha procurei desenvolver trabalhos que, de alguma maneira, se opusessem aos anteriores. Se nos primeiros a linha se mostrava presa e firme, e a composição era gráfica e saturada, nos posteriores busquei desenvolver uma linha leve e fluida e composições menos carregadas, capazes de aceitar o espaço vazio como parte da composição, e não como área não trabalhada.

Nesse processo, as formas figurativas também sofreram alterações significativas, que, de certo modo, eram previsíveis através da observação do desenvolvimento dos trabalhos anteriores em gravura. As figuras que já se apresentavam bem estilizadas na produção xilográfica se tornaram ainda mais simplificadas e estilizadas.

Essas alterações se deram em parte como consequência da necessidade de soltar as linhas em movimentos mais contínuos e fluidos, mas também como resultado da observação de certos artistas que exerceram uma grande influência em minha produção na época. As obras de artistas como Victor Brecheret, Rubem Grilo e, principalmente, Henry Moore impactaram muito meu trabalho nesse período.

A obra do artista ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894 – 1955), um dos responsáveis pela introdução da estética modernista na escultura brasileira, chamou a minha atenção pela grande limpidez nos traços gerais dos trabalhos, limpidez que soava particularmente interessante, tendo em vista a minha intenção de dessaturar as imagens nos meus novos trabalhos. Esses traços simplificados encontrados na obra de Brecheret, formando contornos sucintos e firmes, me davam impressão de certa velocidade apesar das formas robustas. A clareza dos traços dos seus trabalhos pode ser mais claramente notada nos desenhos e projetos do artista, apesar de ser visível em quase todas as suas esculturas. Dentro da grande produção de Brecheret, o que mais prendeu

minha atenção foram as obras nas quais ele explora temáticas indígenas brasileiras, como a Marajoara. A obra *Luta de Índios Kalapalo* (figura 2, pág. 8) é um ótimo exemplo desse tipo de trabalho. As duas formas extremamente estilizadas que constituem essa obra, possuem uma grande dinamicidade e tensão na diagonalidade de seus corpos inteiriços, criando um conjunto limpo e leve, sem perder o aspecto de solidez. Essa combinação de formas limpas e fluidas, que apresentam leveza sem comprometer o vigor, era algo que desejava introduzir na minha nova produção.



**Figura 2: Victor Brecheret. *Luta dos Índios Kalapalo*. 1951. (Escultura em bronze)**

Outra grande influencia nesse momento, pode ser encontrada nas obras do artista brasileiro Rubem Grilo (1946), um dos maiores xilogravadores vivos do Brasil. Nascido em Pouso Alegre, Minas Gerais, Rubem Grilo inicia sua relação com a gravura em meados da década de 70, mas é na década de 80 que começa a obter efetivo reconhecimento. Ele desenvolveu uma obra xilográfica impactante que vem se desenvolvendo extraordinariamente até os dias atuais. Nos anos 80 produz obras de conteúdo bastante politizado com uma abordagem sarcástica e meticulosa, que revelava o olhar aguçado do artista sobre as questões do seu país e do seu tempo, com imagens ao mesmo tempo críticas e lúdicas. Com o passar dos anos sua temática se expandiu e suas imagens se aproximaram mais de um flerte com o abstrato, explorando os limites e requintes da técnica xilográfica. O excesso de elementos e o detalhismo quase obsessivo estão presentes em boa parte de suas obras e foram exatamente esses aspectos que me fascinaram nas obras de Rubem Grilo. Apesar de apresentar imagens extremamente gráficas (estética da qual estava buscando relativo distanciamento), fui atraído pelo caráter minucioso e



compulsivo desse artista. Na obra *Bad Boy* podemos observar claramente esses elementos, assim como a maneira como o artista combina estilização e detalhismo, alternando formas simplificadas com jogos de sombra, luz e volume altamente preciosistas (figura 3, pág. 9).



**Figura 3: Rubem Grilo. *Bad Boy*. 1998. xilogravura. 23,5 x 31,0 cm**

Definitivamente, o artista que mais influenciou minha produção na época e que se encontra entre os meus prediletos até hoje, foi o escultor britânico Henry Moore (1898 – 1986). Apesar de ser mais conhecido por seus trabalhos em escultura, também desenvolveu um grande número de obras em desenho e gravura. Vale a pena lembrar que a série de desenhos *Abrigo* (1941), foi um dos trabalhos responsáveis pela sua consolidação no meio artístico. Altamente influenciado pela estética das culturas pré-colombianas, por artistas mais modernos como Constantin Brancusi e Jacob Epstein, assim como pelos clássicos (ex: Michelangelo), Moore desenvolveu um estilo de escultura de contornos limpos, muitas vezes com um forte flerte com o abstrato. A maneira como ele reduzia as formas a uma estrutura limpa, fluida e sugestiva, muito ligada a elementos inorgânicos da natureza, como pedras, conchas e ossos, parecia-me impressionante. De modo similar ao o que ocorreu em relação a

Victor Brecheret, foi a capacidade de Henry Moore de combinar traços fluidos e dinâmicos em uma estrutura leve e resumida, porém vigorosa (figura 4, pág. 10), o que mais me atraiu em sua obra.



**Figura 4: Henry Moore. *Figura reclinada*. 1951**

Após uma contínua observação dos trabalhos desses artistas e da realização de vários testes, acredito ter alcançado em parte meus objetivos no desenvolvimento dos desenhos. Dentre os vários trabalhos realizados, alguns conseguiram apresentar uma linha muito mais desimpedida, com gestos mais velozes e fluidos e uma composição menos saturada que dialogava melhor com as áreas não trabalhadas, aceitando o vazio como elemento compositivo. Contudo, uma série de características da minha produção xilográfica ainda se encontrava presente nesses trabalhos em desenho.

Dentre elas está uma forte tendência à saturação da imagem, só que agora concentrada em certas áreas da composição. A compulsão presente nos meus trabalhos xilográficos, que antes era satisfeita com o movimento contínuo e repetitivo da goiva, retirando gradativamente pedaço por pedaço da madeira, até formar a imagem, foi transferida nessa nova produção para a construção de emaranhados de linha que se formavam através da repetição de traços similares. Esses emaranhados se apresentavam como tramas de linha semelhantes às hachuras, uma técnica que, no ocidente, surge na idade média, para criar efeitos de sombra, luz e volume através de linhas paralelas que alteram sua sugestão de acordo com o tamanho, movimento e proximidade

das linhas. Apesar do nome da técnica não ser muito conhecido do grande público, quase todo o mundo convive com imagens que se utilizam de hachuras devido a sua frequente utilização nas notas de dinheiro.

Mesmo com certas semelhanças, essas tramas possuíam algumas diferenças com relação às hachuras: elas se desenvolviam em conjuntos de traços retos e curtos, sem a sobreposição das linhas, trabalhando os tons, texturas e volumes apenas com a distância, tamanho e grossura dos traços (figura 5, pág. 11).

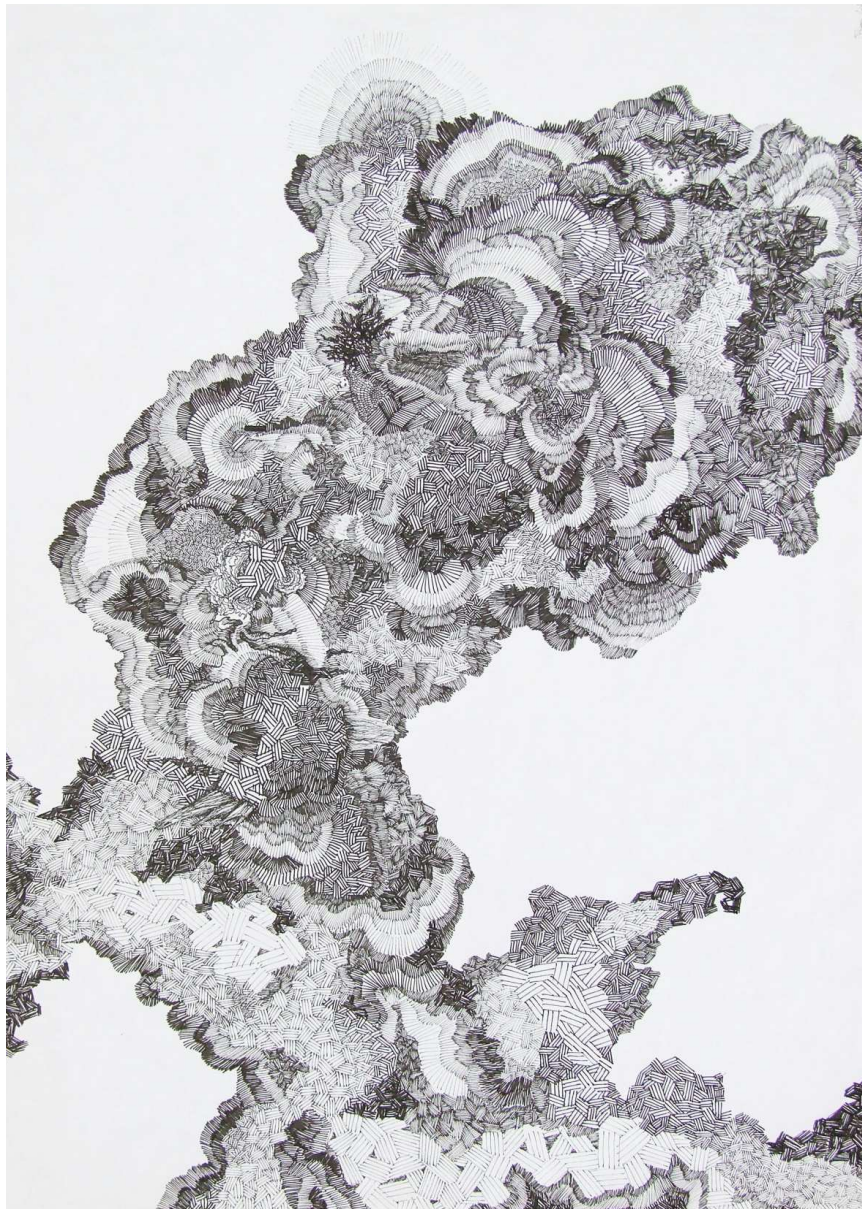


**Figura 5: Ulisses Lociks . sem título. 2006, caneta nanquim sobre papel, 42,0x59,4 cm**

A princípio, esses emaranhados de linha tinham um papel coadjuvante nas obras e eram inseridos mais por uma questão de equilíbrio da composição, fazendo contrastes, preenchimentos ou simplesmente ornamentando uma forma que merecia ser destacada. Contudo, sua presença e importância nas obras foram ficando cada vez maiores.



Após o término de um conjunto de desenhos, que a meu ver, fechavam uma pequena série (sem título), decidi prosseguir na produção de desenhos, desenvolvendo uma nova série que desse continuidade ao processo de libertação da linha, mas que buscasse dar uma maior atenção à função desses emaranhados de tramas na obra. Nessa série, a forma figurativa está presente apenas nos primeiros trabalhos. Foi no desenvolvimento da terceira imagem da série que surgiu, de maneira relativamente isolada e independente, o primeiro “turbilhão”, nome que dei a essas massas de linhas em trama. Nas obras seguintes, as tramas, outrora coadjuvantes da obra, agora assumiam o papel principal (figura 6, pág. 12).



**Figura 6: Ulisses Lociks. Sem título. 2006. Caneta nanquim sobre papel 42,0x59,4 cm**

### 3. DESENVOLVIMENTO DAS TRAMAS

#### 3.1 REFERÊNCIAS

Diante do primeiro trabalho, composto somente de tramas, me lembrei de um livro que ganhei ainda criança, Contos de Perrault, cujas páginas eram ricamente ilustradas pelos desenhos de Paul Gustav Dore (1832 -1883) (figura 7, pág. 13), um dos mais bem sucedidos ilustradores franceses do século XIX. O preciosismo das imagens desse artista me fascinou por muitos anos na minha infância. Na época, passava muitas horas debruçado sobre aquelas ilustrações, contemplando a infinidade de detalhes daquelas imagens e ficava especialmente admirado como, apenas com linhas cruzadas ou paralelas (as hachuras), o artista era capaz de criar todo tipo de tons (em preto e branco), texturas e volumes.



**Figura 7: Paul Gustav Doré. Ilustração do conto Barba-Azul. Gravura em metal**

Anos mais tarde experimentei esse mesmo arrebatamento diante das imagens das obras de artistas como o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) e do holandês Rembrandt, entre outros mestres da linha. Entretanto, apesar da admiração por esses artistas, um sentimento de incapacidade técnica acabou por me fazer buscar inspiração em outros artistas que, além de me cativar os

olhos, me pareciam aparentemente mais “acessíveis” às minhas capacidades técnicas.

Fora da arte ocidental, também encontrei grandes fontes de inspiração. A observação das obras de grandes nomes da arte oriental teve um papel decisivo no desenvolvimento da minha produção. Nomes como o do pintor chinês Chao Shao-Ang e dos gravadores japoneses Hokusai e Hiroshige podem ser citados como grandes influenciadores da minha obra.

O artista Chao Shao-Ang (1905-1998), nascido na província de Guangdong na China, foi projetado no cenário internacional por volta de 1930, ao ser premiado na Feira Internacional de Bruxelas, na Bélgica. Considerado um dos grandes nomes da pintura tradicional chinesa, após formar escola e difundir seu trabalho por boa parte do território chinês, consolidou seu nome no âmbito internacional em meados da década de 50 através de uma série de exposições em diversos países da Europa e da Ásia.

Observei na obra desse artista uma gestualidade e organicidade impressionantes. Com uma pintura intimamente ligada à caligrafia, Shao-Ang desenvolveu um estilo orgânico e preciso, capaz de ser claro em seu figuracionismo mesmo construindo suas imagens com pinceladas, cuja preocupação com a gestualidade as tornam quase abstratas.



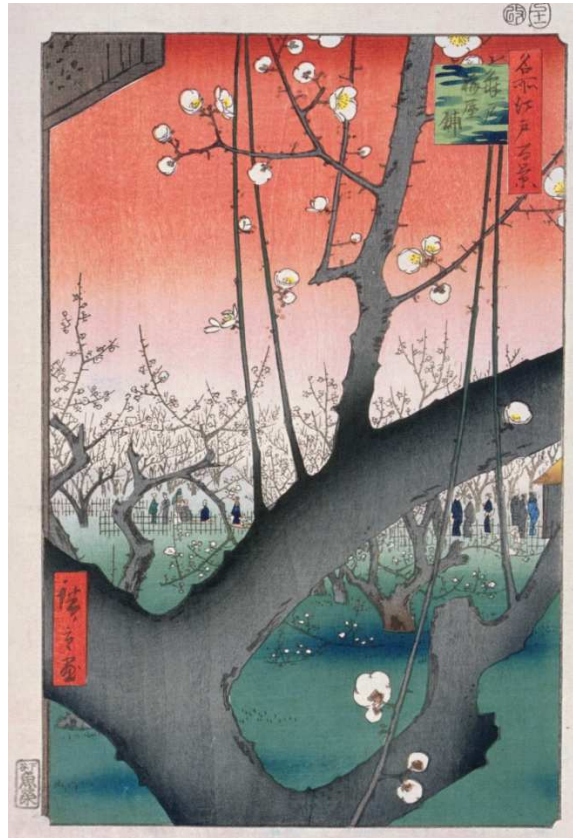
**Figura 8: Chao Shao- Ang. *Red Kapok Blossoms*. 1970. Pintura sobre papel**

Assim como em boa parte da pintura chinesa tradicional, não existe na pintura de Shao-Ang uma preocupação maior com a representação de detalhes. A intenção maior da pintura desse artista não é reproduzir fielmente uma imagem anteriormente observada nem tentar criar um estilo específico de estilização, mas sim tentar evocar a sensação que foi provocada quando o objeto da obra foi contemplado. A fluência serena das suas obras, assim como a organicidade das suas composições, que conseguiram ser preciosistas sem ser detalhistas, chamaram minha atenção para novas possibilidades de criação. As formas etéreas, mais sugestivas do que precisas, observadas em suas obras, me influenciaram no sentido de buscar dar mais atenção às formas da natureza e desenvolver um ritmo mais fluído e sereno nas obras (figura 8, pág. 15).

Com o interesse ainda voltado para artistas orientais que dessem mais destaque para os elementos da natureza em suas obras, entrei em contato com os trabalhos do pintor e gravador japonês Ando Hiroshige. Pertencente a



vertente estética das Ukyo-es (pinturas do mundo flutuante) que se origina no Japão durante o período Edo (1603-1868) e que tem como precursor Hishikawa Moronobu (1618-1694), Hiroshige ficou especialmente conhecido por suas gravuras de paisagem.



**Figura 9: Ando Hiroshi. *The Plum Orchard in Kamecido*, 1857, xilogravura**

Apesar das ukyo-es estarem muito ligadas ao contexto urbano (cenas do cotidiano, as grandes damas, atores de teatro etc), Hiroshige ganha fama pela qualidade de suas representações de paisagens famosas do Japão, como na sua mais famosa série *Cem vistas famosas de Edo* (figura 9, pág. 16). Depois da abertura dos portos japoneses no século XI, as obras de Hiroshige, assim como de outros artistas japoneses, chegam ao ocidente e despertam o interesse e admiração de grandes nomes da arte ocidental, como Gustav Klimt e Vicent Van Gogh, que inclusive chega a fazer versões pintadas de gravuras de Hiroshige. Novamente fui atraído pela maneira oriental de representar a natureza. Explorando intensamente as diagonalidades e os tons que se diluem, contrastando com os traços gráficos, Hiroshige me cativou pelas composições



serenas, onde a natureza aparece ao mesmo tempo grandiosa e delicada, imponente e calma.

Ainda no universo das gravuras japonesas, busquei inspiração nos trabalhos de Katsushika Hokusai (1760 – 1849), talvez um dos mais conhecidos gravadores do Japão.

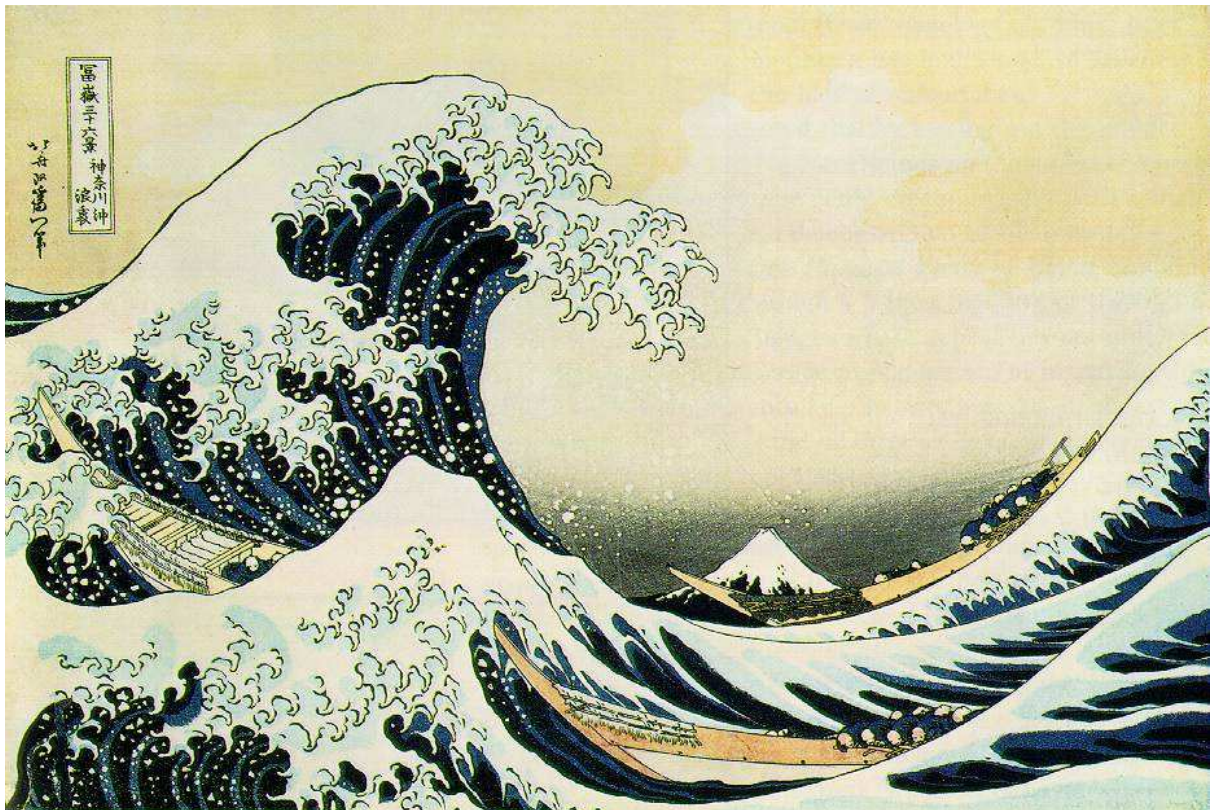


Figura 10: Katsushika Hokusai. *A Grande onda de Kanagawa*, 1830-1832 xilogravura, 25,9 x 38cm

Nascido em Edo (atual Tóquio), esse grande artista desenvolveu um estilo particular que se difundiu pelo Japão através de seus cadernos de esboço (Hokusai Manga), reproduzidos e levados a diversas partes do país, influenciando vários outros artistas japoneses. Ele abordou uma ampla gama de temas: situações satíricas, paisagens, personagens do teatro Kabuki e representações fantasiosas, entre muitos outros. Especialmente conhecida é a sua série *Trinta e seis vistas do monte Fuji*, mas sua obra mais emblemática será *A grande onda de Kanagawa*, (figura 10, pág. 17).

### 3.2 REAÇÃO AO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Voltando ao surgimento das tramas, depois desse primeiro trabalho todos os que se seguiram nessa série foram desenvolvidos usando exclusivamente as tramas como unidade formadora da imagem.

Mesmo construindo imagens abstratas, pude ver naqueles turbilhões de linhas algo do preciosismo que tanto me fascinara em outros tempos e que me parecia tão distante das minhas capacidades técnicas. Reencontrava naquelas formas o prazer contemplativo de perder os olhos em uma infinidade de detalhes que compunham tons, texturas, relevos e reentrâncias construídos apenas com um princípio simples de tramas de linhas sugestivas, além de alcançar uma organicidade e fluência que tanto admirava na arte oriental.

Esse preciosismo e a busca de um desenvolvimento técnico mais avançado tiveram uma grande importância na minha ligação com essa linha de trabalhos em tramas. Desde meus primeiros contatos com as abordagens da arte moderna e, sobretudo, contemporânea, pude perceber que valores como a beleza e o preciosismo técnico haviam, em considerável medida, caído em descrédito. Por conta disso, parte significativa das obras de arte produzidas nesses períodos já não satisfazia tais valores.

Como pude estudar posteriormente, os artistas do período pós-revolução industrial começaram a se interessar por outros valores da arte que não a técnica e a beleza no seu sentido mais clássico, passando a se dedicar mais a questões reflexivas e conceituais, em uma busca por novas maneiras de construir suas obras e meios para expressar suas idéias. Influenciados pelo próprio questionamento dos limites e sentidos da arte.

Gertrude Stein, em seu livro *Paris França*, comenta essas mudanças na arte moderna. Nas suas palavras:

“(...) o século vinte acreditou que a pintura deveria ser inteiramente subjetiva e não objetiva, que eram os pensamentos que deveriam ser pintados e não as

coisas vistas (...). O século vinte não estava interessado em impressões, não estava interessado em emoções, estava interessado em concepções” (Stein, 2007: 93)

Nessa nova busca, os artistas muitas vezes negaram as noções de beleza e harmonia anterior aceitas, além de relegarem a exigência de capacidade técnica a um segundo plano, quando não a identificaram como algo dispensável ou até mesmo indesejável. No entanto, esse preciosismo técnico, tão valorizado em outros tempos e até hoje cativante aos olhos dos nossos contemporâneos - sejam eles ligados, ou não, ao mundo dos artistas –, me parecia ainda possuir espaço e valor na produção artística da atualidade.

O poder atrativo exercido por algo feito com grande habilidade é quase inquestionável. Logicamente a questão de onde se encontra essa habilidade, deve ser pensada. A habilidade de um artista pode estar tanto em sua capacidade reflexiva ou perceptiva, como em sua habilidade técnica. Particularmente me sinto mais atraído por aqueles artistas que conseguem conciliar esses elementos, pois, a meu ver, uma obra cujo conceito, por mais interessante que seja, não se encontra comunicável na própria obra, me parece tão destituída de interesse quanto outra que apresenta somente um virtuosismo técnico vazio de emoções e de sentido.

Com essas questões em mente, acredito que parte significativa do meu envolvimento com as tramas se deve ao fato de enxergar nelas algo que eu mesmo buscava na produção artística atual. Com efeito, eu procurava, na maioria das vezes em vão, obras capazes de reter minha atenção, convidarem à contemplação, cativarem meus olhos para, a partir daí, excitar minha mente; obras que provocassem algo hoje muito raro, a saber, o arrebatamento. Grande parte da produção contemporânea parece procurar o caminho diametralmente oposto, ou seja, primeiro se busca excitar a mente para apenas depois cativar os olhos. Essa idéia foi muito bem formulada numa citação encontrada no livro *Tabula Rasa*, de Steven Pinker. Esse autor cita uma passagem de Tom Wolf em *Painted Word*, escrita após a leitura de uma crítica de arte no *New York Times* que censurava uma obra realista por não possuir “algo crucial”, uma “teoria persuasiva”:

“Instantaneamente tive um clique conhecido como o fenômeno do *Áha!* e a vida subterrânea da arte contemporânea me foi revelada pela primeira vez [...] Todos aqueles anos, eu, como tantos outros, postado diante de mil, dois mil, sei lá quantos, Pollocks, de Koonings, [...] Franz Klines, Frank Stellas, ora semicerrando, ora arregalando os olhos até quase estourá-los, ora recuando, ora me aproximando – esperando, esperando que... *aquilo, aquilo* entrasse em foco, isto é, a recompensa visual (por tanto esforço) que tinha que estar ali, que todo mundo sabia estar ali – esperando que algo irradiasse diretamente das pinturas [...] Todos aqueles anos, em suma, eu supusera que na arte, mesmo que se em nada mais, ver era crer. Ora – que grandíssimo míope! Então, finalmente, em 28 de abril de 1974, eu consegui ver. Eu tinha entendido tudo ao contrario. Não “ver é crer”, pateta, mas “crer é ver”, pois a arte moderna se tornou completamente literária: as pinturas e outras obras existem tão-somente para ilustrar o texto”.(Wolf apud Pinker, 2004: 559).

Acredito que Wolf, em seu ácido e bem humorado comentário, possa soar um pouco exagerado, mas também creio que ilustra com clareza uma boa parte da produção das artes plásticas, não só modernas como também contemporâneas.

### 3.3 TRAMAS PURAS E O CONTROLE DA COMPOSIÇÃO

Um ponto interessante no desenvolvimento desse trabalho em tramas foi o de experimentar uma grande liberdade na construção da imagem. Durante o processo de formação desses turbilhões de linha não havia um planejamento que conduzisse a um resultado completamente previsto. Não existia um compromisso de criar uma forma determinada, como anteriormente acontecia na minha produção figurativa. Trama a trama a imagem ia se formando sem previsão de como seria sua aparência final. O próprio ato de repetição conduzia a uma espécie de transe compulsivo onde havia certa perda da noção do conjunto em prol da construção do detalhe.

Imerso nesse processo os trabalhos prontos se mostravam quase sempre uma surpresa e era a ansiedade de descobrir o resultado final que alimentava minha persistência e dava forças para continuar com a longa e meticulosa construção. Definitivamente, a ideia de que dedicação e perseverança aliadas a um preciosismo trariam seus louros, contribuiu para sustentar o grande exercício de paciência que a obra exigia.

Não seria correto dizer que não havia nenhum tipo de planejamento durante a formação das imagens, pois geralmente o sentido em que as tramas seriam construídas era estabelecido previamente assim como uma idéia geral de seu tamanho. Porém, até mesmo essas determinações poderiam sofrer alterações no decorrer do processo. Já os contornos e a aparência geral do interior do turbilhão eram muito mais imprevisíveis. Havia uma preocupação em equilibrar os contrastes de tons nos detalhes, mas estes, por serem muito diminutos, obrigavam-me a aproximar muito os olhos do papel de modo que quando me perdia na compulsão concentrada da construção dos múltiplos detalhes, ocorria certa perda da percepção do conjunto.

Esse alto grau de imprevisibilidade das obras me colocou diante de uma situação desagradável. Como em um jogo de azar, às vezes eu me sentia a mercê da sorte. Também como em um jogo, os primeiros trabalhos pareciam ter contado com uma espécie de sorte de principiante; no entanto, os seguintes, não apresentaram resultados tão satisfatórios. Essa relativa falta de controle do resultado final das obras me trazia a desagradável sensação de que eu não merecia realmente o crédito pelos trabalhos que correspondiam as minhas expectativas, apesar de me sentir completamente culpado pelos que pareciam ter dado errado. Analisando as obras que me pareciam fracassadas, pude, então, perceber dois problemas.

O primeiro a me chamar a atenção foi a ocupação do espaço. No processo de construção dos turbilhões, a direção em que as tramas iriam crescer era relativamente controlável e mesmo pequenos desvios durante o processo poderiam ser corrigidos sem grandes consequências. Contudo, o descontrole dos movimentos da forma dentro da direção determinada e dos contornos do turbilhão, por vezes, dava impressão de uma forma

demasiadamente pesada e monótona como uma massa disforme se arrastando com dificuldade sobre a superfície branca do papel. Definitivamente não era esse o meu interesse. Buscava para as formas um movimento lento, porém fluido, algo similar aos movimentos serenos e sensuais da fumaça. Nessa etapa do desenvolvimento das tramas, já havia a consciência da influência na obra de certos elementos da natureza como nuvens, cascas de árvores, colônias de fungos, líquens, entre outros, assim como da sinuosidade serena dos movimentos da arte oriental.

Diante desse objetivo ficou claro para mim que era necessário ter um maior controle da construção das tramas. Não poderia por isso me desligar por tanto tempo da noção de conjunto durante o processo de formação do turbilhão e deveria conciliar o desenvolvimento dos detalhes com os resultados que eles trariam ao conjunto quando somados. Desse modo, inseri mais intervalos de observação após a formação de pequenos conjuntos de tramas, para observar mais atentamente o caminho que elas estavam tomando e que movimentos estavam se formando.

Agora, com esses intervalos para observação, pude não só desenvolver um maior controle dos movimentos e contornos da forma como também dos contrastes do interior do turbilhão. Esse inclusive era o segundo problema que havia se apresentado na formação das tramas. Ao resolver o equilíbrio tonal de cada fragmento individualmente, sem pensar nas conseqüências que esse traria quando somado ao todo, acabava por dar à obra um conjunto tonal pobre e repetitivo.

Percebi que resolver tonalmente cada conjunto de tramas construído levava a criação de algo como unidades que somadas eram desinteressantes. Vi que a soma de vários conjuntos de tramas semelhantes e de tons relativamente uniformes, ou seja, sem um trabalho de contrastes resolvido individualmente em cada conjunto (como um conjunto todo em tramas bem claras ou todo em tramas escuras), poderia gerar, através da soma, conjuntos maiores que na relação entre si trabalhariam os contrastes da obra na sua aparência geral de maneira que me parecia mais interessante (figura 11, pág. 23).



Gradativamente, fui desenvolvendo um maior planejamento e controle da construção dessas tramas e isso trouxe suas consequências para além da resolução dos problemas acima citados. De fato, essa tomada de consciência e de controle das tramas teve um papel importante na minha relação com os trabalhos, trazendo-me o sentimento de que era mais merecedor tanto dos sucessos como dos fracassos das obras.

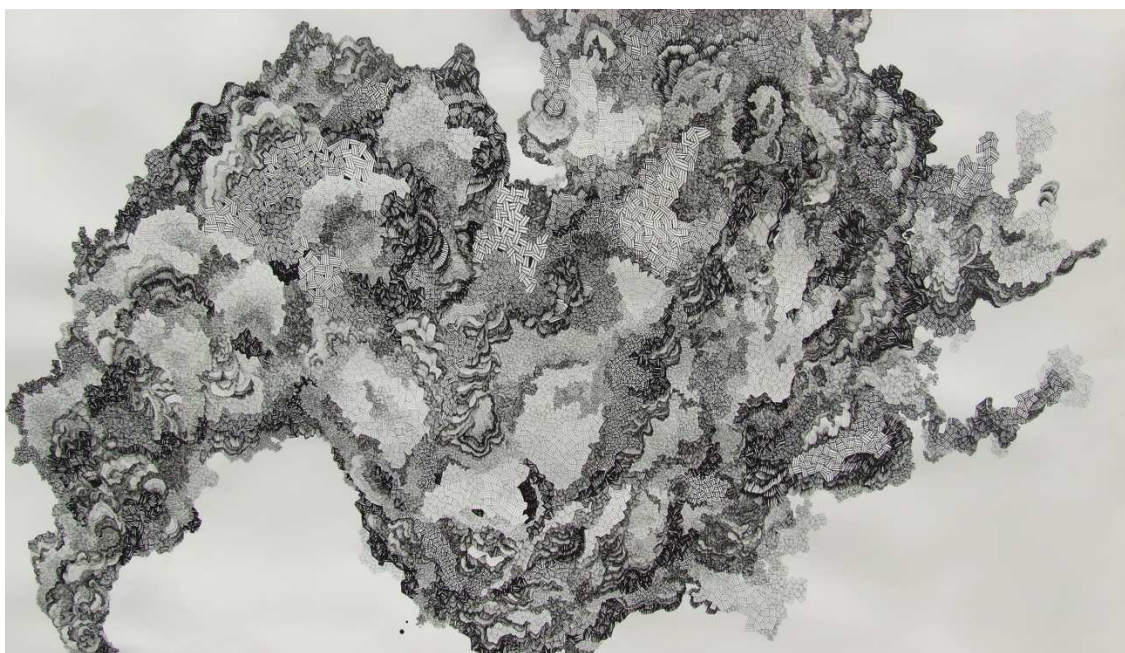


Figura 11: Ulisses Lociks. *O Turbilhão*, 2007, desenho em nanquim, 49 x 86cm

#### 4. TRAMAS NA MADEIRA

Uma mudança ocorreu em 2008, ou seja, dois anos após o surgimento das obras em tramas. Durante esse período não parei de produzir os turbilhões de linha, mas também me dediquei a experiências em gravura, retomando uma figuração com um flerte com o abstrato e explorando novos suportes, como o MDF. Essa divisão de atenção me distanciou um pouco das obras em tramas de modo que não ocorreram grandes mudanças e avanços nessa linha de trabalho. A dedicação exclusiva só foi retomada em 2008 e para essa retomada decidi que deveria haver algum tipo de mudança com relação aos trabalhos em trama anteriores.

Dando continuidade a minha relação com a madeira como suporte, lembrei-me na época de como me pareciam belos e sugestivos alguns rajados vistos em certas madeiras e de como um diálogo das tramas com esses rajados poderia ser interessante. Dessa maneira, optei por utilizar pranchas de madeira como suporte para as pinturas em trama (figura 12, pág. 25).

Através da observação dos rajados naturais da madeira eu construía os tramados de maneira a reforçar esses desenhos naturais do suporte ou até mesmo contrariá-los - propondo novos contrastes e formas, mas que mesmo assim se relacionavam com as sugestões dadas. Dessa maneira não havia porque se preocupar muito com questões como ocupação do espaço e contrastes. O trabalho se concentrava em observar atentamente e visualizar as sutis variações tonais na madeira e as sugestões dos rajados para definir como as tramas seriam construídas e que relações teriam com os esses rajados. Após isso, era só uma questão de paciência e persistência para realizar a longa e minuciosa construção.

Esses trabalhos de pintura em madeira tiveram um bom acolhimento e pareciam solucionar alguns dos problemas abordados anteriormente. No entanto, novas questões se apresentaram. Entre elas estava a ideia de que eu não gostaria de criar uma dependência dos rajados da madeira na hora de pensar na ocupação do espaço, pois esses rajados nem sempre apresentavam desenhos sugestivos ou concordantes com as minhas intenções. Por mais interessante que fosse aproveitar essas contribuições da madeira, a ideia de estar sempre em diálogo com ela, mesmo que em oposição, parecia-me de algum modo limitante, e se não houvesse nenhum diálogo com aquele tipo de suporte não havia porque utilizá-lo.

Após alguns trabalhos utilizando os rajados da madeira, surge a necessidade de uma maior liberdade de criação, juntamente com uma vontade de chegar a um nível maior de precisão dos traços, o que na época me parecia inviável com o pincel, que era o instrumento usado para esses trabalhos por se adequar melhor as fibras da madeira do que as canetas ou penas. Essas questões acabaram me levando de volta às canetas e ao papel e conseqüentemente a uma nova série de trabalhos.





Figura 12: Ulisses Lociks, *Turbilhões*, 2008, pintura em nanquim sobre madeira, 170 x 75 cm

## 5. MANIPULAÇÃO DAS SUGESTIVIDADES DA OBRA

Já nas primeiras vezes em que apresentei os turbilhões de linha, pude perceber a clara tendência das pessoas de projetarem imagens figurativas naqueles emaranhados abstratos. Eu mesmo já havia feito isso e percebido o potencial da obra nesse sentido, apesar de, em nenhum momento até então, ter buscado qualquer tipo de manipulação da obra nessa direção, ou seja, de induzir o observador a ver algo figurativo naqueles conjuntos de tramas. Não que a ideia desse tipo de reação do público diante das minhas obras me fosse

desagradável, muito pelo contrário: em certo momento já havia desejado para as obras uma semelhança com as nuvens em sua imponência leve e sugestiva que convida o espectador a esse tipo de projeção.

Com isso em mente comecei a manipular mais as tramas de maneira que elas formassem imagens mais nítidas, ainda que praticamente abstratas. Nesse momento, os conjuntos de tramas criam relevos e texturas mais densas e formas mais reconhecíveis, por vezes sugerindo paisagens e contornos relativamente figurativos. Para isso as tramas se tornaram mais fechadas, mais densas, e a suas unidades mais fundidas ao todo da imagem. O planejamento da obra também se torna maior e seu resultado final mais previsível.

Nessa série ressurgem a questão dos contornos dos turbilhões. Para esses novos objetivos de maior manipulação da sugestividade da obra, os contornos começam a assumir uma importância maior do que nunca. Desde o surgimento dos turbilhões, a noção de quando a construção das tramas deveria parar e de como seriam seus contornos, apresentava-se como um problema de difícil solução. Surge então a idéia de preenchimento total da superfície a ser trabalhada. Dessa maneira não só era solucionado o problema dos contornos como se criava a impressão ainda maior de que a imagem era apenas um recorte de um todo muito maior.

Alguns trabalhos foram desenvolvidos nessa linha e por vezes tiveram uma manipulação tão grande das sugestões que deveriam criar que receberam até nome, coisa que praticamente não havia acontecido até então nesses trabalhos de trama. Um exemplo seria a obra *Arvore das crianças imaginarias* (figura 13, pág. 28)

Na época fiquei satisfeito com os resultados e acreditei ter feito um notável progresso no desenvolvimento do trabalho. No entanto, em uma análise posterior, pude perceber que os meus objetivos para aquelas obras não foram realmente alcançados, pelo contrário. Ao procurar aumentar a sugestividade das obras, aumentando a manipulação das tramas com esse objetivo, eu havia, na verdade, empobrecido a obra no seu potencial sugestivo, fechando mais as possibilidades de interpretação dos turbilhões. Novamente

surge a necessidade de achar novas soluções pra o desenvolvimento das tramas.



Figura 13: Ulisses Lociks, *Árvore das crianças imaginárias*, 2008, desenho em nanquim sobre papel, 56 x 9 cm.

## 6. SÉRIE SOLAR: O SURGIMENTO DAS CORES

Esta série surgiu em um momento muito particular da minha vida, um momento complicado de crise profissional, sentimental e acadêmica. Após ser desligado da universidade segui de volta para minha terra natal (Maceió – AL)

em busca de tempo e calma para me dedicar exclusivamente à produção das minhas obras.

Esse novo ambiente teve grande impacto na minha produção. Além de dispor de todo tempo e paz para produzir e realizar testes sem a pressão de prazos e julgamentos, a paisagem e, principalmente, a luz local me influenciaram muito. Havia uma vivacidade naquela luz que fez com que eu me inspirasse para fazer algo que não havia me arriscado até então, com exceção de algumas tímidas tentativas: utilizar cores. Poucos dias após a minha chegada produzi um pequeno trabalho inspirado nesse novo cenário (figura 14, pág. 28).



**Figura 14: Ulisses Lociks, sem titulo, 2009, técnica mista com tinta caligráfica sobre papel, 25 x 19 cm**

Esse novo ambiente parecia pedir a inserção no trabalho de algo que traduzisse esse novo espaço e explorasse essa nova liberdade. As tramas outrora restritas ao sóbrio jogo de preto e branco davam lugar agora ao calor dos dourados, vermelhos e do sépia, isso sem abandonar completamente os

traços em preto. Essa nova série, por ser extremamente influenciada pela luz local e por utilizar o dourado de maneira significativa, foi chamada de *Solar*.

Nos primeiros trabalhos dessa série não havia um diálogo bem resolvido entre essas novas cores, de modo que os conjuntos de tramas coloridas pareciam muito setorizados, formando conjuntos destoantes. Era necessário relacionar essas cores de maneira que elas parecessem mais integradas e formassem um conjunto mais harmonioso.

Percebi que no entusiasmo dessa nova experiência com cores estava usando todas ao mesmo tempo, sem pensar nas conseqüências que trariam ao conjunto quando relacionadas no fim da obra. Comecei então a pensar mais na proporção e disposição dessas cores de modo que, ao término da obra, elas produzissem a temperatura desejada.

Além de procurar aprender a relacionar essas novas cores na obra, a questão dos contornos e contrastes ainda persistia. As soluções que havia tentado anteriormente me pareciam ineficientes, ou pelo menos não satisfaziam suficientemente minhas novas intenções. Por um momento pensei em retomar a utilização das pranchas de madeira e a sugestão dos rajados. Contudo, a lembrança das limitações que esse tipo de utilização do suporte poderiam trazer me fizeram procurar outra solução.

Durante alguns testes de utilização de cor e envolvido nas questões dos contornos, tive a idéia de criar a forma geral do turbilhão através de uma mancha de cor. Dessa maneira era possível ter total controle sobre a direção, movimento e contornos das tramas. Essas manchas poderiam ser feitas de duas maneiras. Uma era produzindo-as com uma cor uniforme e determinando previamente quase todos os seus contornos. A outra era elaborando-as com uma cor aguada, explorando as variações tonais. Mas desse modo não conseguia contornos bem definidos.

Nesse segundo tipo de mancha havia uma vantagem de que essas variações tonais da mancha funcionavam como os rajados da madeira dando sugestões para o desenvolvimento dos contrastes das tramas. A grande diferença era que havia um controle maior dessas sugestões já que a mancha



era desenvolvida com um bom grau de manipulação de modo a atender melhor as minhas intenções. Mesmo assim essas manchas diluídas nem sempre proporcionavam contornos interessantes.

Nas obras com manchas de cor uniforme (figura 15, pág. 30), apesar da ausência de sugestões para os contrastes nas tramas, havia a vantagem de um planejamento quase completo dos contornos. Esse tipo de planejamento dos contornos contribuía para uma maior previsibilidade do resultado final da obra, mas ao mesmo tempo tornava a sua construção mais cansativa, pois a curiosidade com relação ao final da obra já era bem menor, pois o resultado era bem mais previsível.



**Figura 15: Ulisses Lociks, sem título, 2009, técnica mista com tinta caligráfica, 76 x 56 cm.**

Em ambos os tipos de mancha as tramas foram utilizadas para equilibrar os contornos e as áreas circundantes trabalhando de maneira a diluir certas áreas que estivessem com contornos muito duros, ressaltar áreas que mereciam destaque ou contribuir com o equilíbrio na ocupação do espaço.

Foram desenvolvidos vários trabalhos nessa série, mas só três foram aproveitados por me parecerem realmente bem resolvidos, sendo dois deles apresentados em uma pequena exposição sobre um panorama da arte alagoana (*Alagoas: Raízes Imaginarias*) como uns dos representantes da nova geração de artistas do estado. Um dos trabalhos inclusive foi apontado pela curadoria como um dos melhores da mostra (figura 17, pág. 33). Os outros trabalhos desse período foram descartados ou guardados como lembranças do processo, mas não colocados como parte da série.

Antes de retornar a Brasília produzi um último trabalho. Essa obra não poderia ser considerada como pertencente a série Solar, pois possui uma temperatura bem diferente. Nela foi utilizado apenas o nanquim preto claro azulado para mancha aguada, que determinaria a forma geral, e um nanquim mais escuro para traçar as tramas. Fiquei satisfeito com o resultado final dessa obra, embora ela me pareça um tanto quanto sóbria e melancólica comparada com o que eu estava produzindo antes. Acredito, porém, que ela traduza bem meu estado de espírito na época (figura16, pág. 32).



**Figura 16: Ulisses Lociks, sem titulo, 2010, técnica mista com nanquim, 76x50 cm**





**Figura 17: Ulisses Lociks, sem título, 2010, técnica mista com tinta caligráfica sobre papel, 76 x 56 cm**

## 7. AMPLIAÇÃO NO USO DA COR E A CONQUISTA DA GRANDE ESCALA

De volta à Universidade de Brasília, inicia-se uma nova etapa da produção. O ambiente e o contexto tiveram, certamente, seu impacto nos novos trabalhos. O tempo que outrora era dedicado quase que exclusivamente à produção das minhas obras era agora dividido com diversos outros afazeres. As diferenças na paisagem e luz local também influenciaram minhas tendências compositivas. Sendo assim, o período da série *Solar* chegava ao fim e uma nova linha deveria ser iniciada. Apesar dessa decisão, não pretendia abandonar as soluções alcançadas na série anterior, mas sim utilizá-las de outra maneira.

Nesse momento, surge a ideia de utilizar a cor não somente para criação da manchas e em alguns conjuntos de tramas, mas utilizá-la também como fundo da imagem, ou seja, como preenchimento da área em volta da forma. Com essa ideia em mente, realizei alguns testes para descobrir que cor utilizaria para o fundo e qual para o interior da forma em tramas, sendo que estas seriam traçadas em preto. Outra questão importante desse novo trabalho é o retorno ao pincel para traçar as tramas, pois ele já vinha sendo utilizado para formação das manchas.

Depois de algumas experiências, decidi optar por uma combinação que em outro momento já havia considerado interessante, e que remetia à arte oriental que tanto me influenciou desde o surgimento dos trabalhos em trama. Usaria o dourado uniforme para a mancha e um sépia escuro para o fundo. Optei pela mancha uniforme porque sabia que seria um longo trabalho e o tempo para produção era um tanto quanto escasso, logo não poderia perder muito tempo com experiências até chegar à mancha ideal. Na mancha uniforme só era preciso determinar a forma desejada e preencher.

Restava agora a questão de como trabalhar os contrastes no preenchimento. Decidi que nessa obra haveria um planejamento maior desses contrastes, prevendo quais áreas da forma seriam mais escuras e quais seriam mais claras, além das áreas mais homogêneas e mais contrastadas. Esse

planejamento não foi seguido de maneira rigorosa, mas serviu de base para construção. Dessa maneira algumas áreas foram construídas separadamente e à medida que iam crescendo foram se fundindo e construindo a forma como um todo. Como existe um bom contraste entre o sépia e o dourado, decidi fazer uma pequena inversão e construir em volta da forma tramas com traços em dourado sobre o fundo sépia de modo a dissolver um pouco os contornos que me pareciam as vezes muito duros. Infelizmente, essa obra se encontra ainda inacabada como pode ser observado na imagem abaixo (figura 18, pág. 36).





**Figura 18 : Ulisses Lociks , sem titulo , 2010, pintura com nanquim e tinta caligráfica sobre papel , 76 x 56 cm**

Já há muito tempo desejava conquistar uma escala maior para meus trabalhos, no entanto, a busca por um nível de precisão cada vez maior nos trabalhos, me levou a utilização de ferramentas que produziam traços cada vez menores e mais delicados impossibilitando dessa maneira trabalhos muito grandes. Na intenção de atingir essa grande escala adquiri um pincel grande, de caligrafia japonesa, que me permitiria traçar uma boa gama de linhas, mas sem deixar que estas fossem muito pequenas.

Esse novo instrumento me obrigou a aprender uma nova maneira de traçar, já que devido ao tamanho das tramas e do próprio pincel não era possível traçar utilizando apenas um movimento de punho como fazia anteriormente, sendo necessário um movimento de braço causando a perda do apoio que a mão tinha sobre o papel.

Diante dessas dificuldades técnicas com o novo instrumento, senti necessidade de praticar a sua utilização antes de iniciar uma obra. Para esse fim, comecei a preencher folhas A2 com tramas grandes feitas com o novo pincel. Nessa prática preenchia completamente as folhas com relativa rapidez já que as tramas conseguidas eram bem grandes. À medida que as folhas eram terminadas e postas no chão, umas próximas as outras, percebi que colocadas dessa maneira as tramas quase se fundiam construindo uma única forma.

Essa junção das folhas formava um grande painel que poderia ser reorganizado de maneiras diferentes, possibilitando varias configurações e contrastes. Tendo em mente essa questão das várias configurações, e acatando uma sugestão da professora Maria Beatriz Medeiros, resolvi que seria interessante copiar e reproduzir as folhas para que um mesmo conjunto pudesse ser aplicado em diferentes locais com diferentes organizações. Cada folha original seria considerada como uma matriz produzindo imagens relativamente idênticas. Por isso esse trabalho recebeu o nome de *Papel Matriz* (figura 19, pág. 39), onde a folha original funciona como uma matriz, assim como um bloco de madeira na xilogravura ou uma placa de metal na calcogravura e a máquina de impressão como um barem ou prelo de impressão moderno.



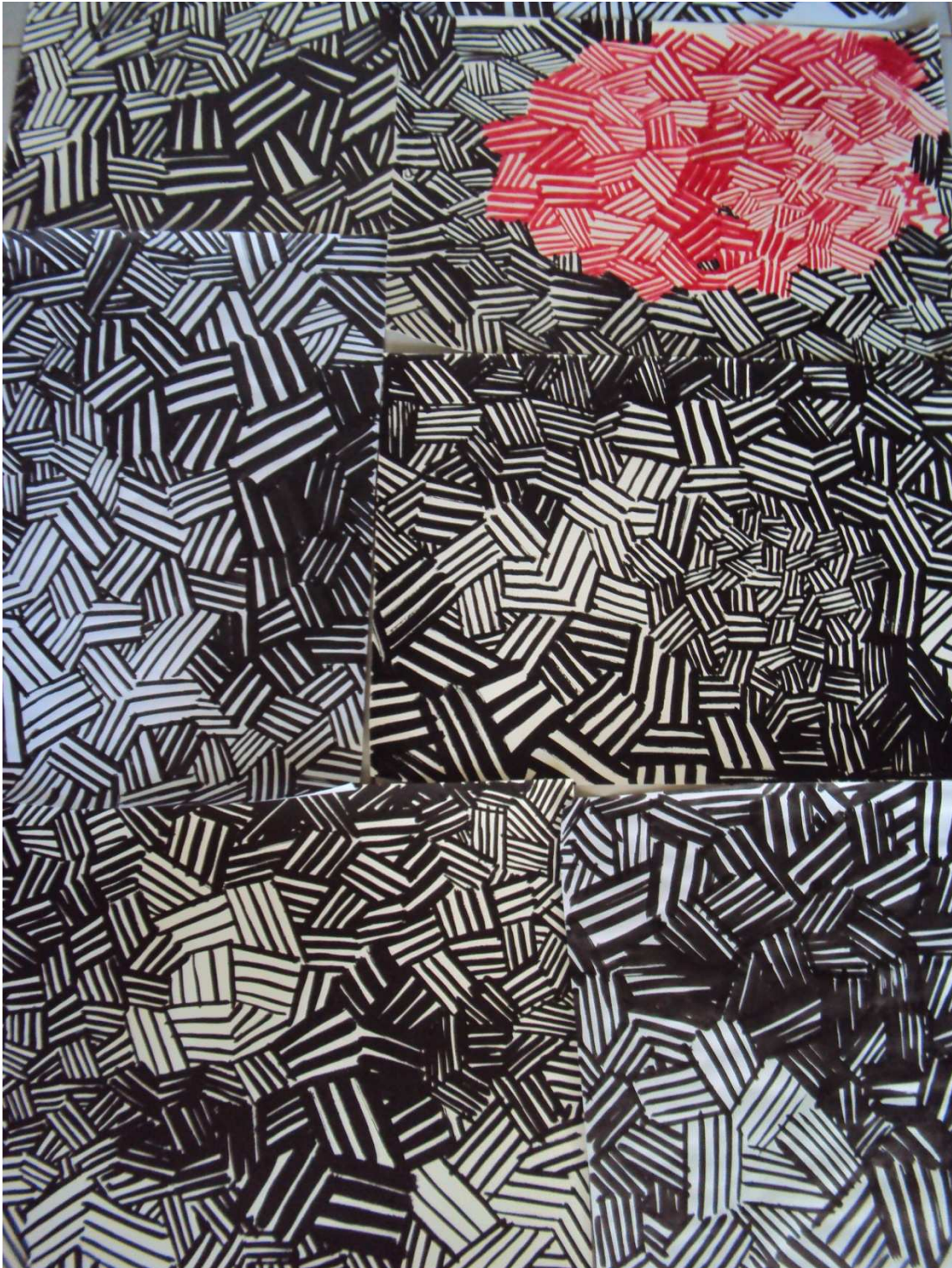


Figura 19: Ulisses Lociks, detalhe da obra *Papel Matriz* (originais), 2010, pintura com nanquim sobre papel, unidade: 42 x 59,4 cm, conjunto: variável

## 8. CONCLUSÃO

Ao descrever o desenrolar dos processos que levaram os trabalhos em trama até o estágio atual, pude perceber de que maneira eles procuram reter o olhar do observador em uma espécie de desaceleração do olhar. Ao invés de negar ou se opor a celeridade voraz e ansiosa do olhar contemporâneo, acostumado com a vertigem dos *frames* por segundo, os trabalhos procuram lidar com esse olhar através de um excesso de informação visual, ao mesmo tempo detalhado e impreciso e que quase obriga os olhos a se deterem para tentar compreender a imagem. No entanto, diante da conclusão de que não há nada especificado, nenhum sentido para se compreender na obra, deixa para o espectador o prazer de simplesmente imaginar, de projetar imagens e se entregar ao prazer da contemplação e da imaginação.

Após rever esses quatro anos de trabalhos em trama pude perceber com maior clareza os seus progressos e desdobramentos. Entretanto, acredito estar diante do começo de um caminho longo de amadurecimento dessa linha de trabalho.

Já cheguei à conclusão – e sei que não estou sozinho – de que a melhor obra será sempre a próxima. Não haveria sentido em continuar produzindo caso o objetivo já tivesse sido alcançado, pois seria a simples e banalizante ação de repetir uma conquista. Acredito que minha arte não estará na conquista de um fim, mas nos caminhos até ele.

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOMBRICH, E.H. *Historia da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 2000.
- STEIN, GERTRUDE. *Paris França*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007.
- PERRAUT, CHARLES. *Contos de Perraut*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989
- PINKER, STEVEN. *Tábula Rasa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004
- USPEINSKI, MICHAEL. *Hiroshige*. New York, Parkstone International, 2008
- GONCOURT, EDMOND. *Hokusai*. New York, Parkstone International, 2008
- Catálogo da exposição: *Henry Moore - Brasil 2005:Uma retrospectiva*. CCBB, 2005.

### Sites consultados:

<http://www.lingnanart.com/Chao/L-master-chao-Bio-eng.htm>

<http://www.pitoresco.com.br/escultura/brecheret/brecheret.htm>

<http://www.sampa.art.br/biografias/victorbrecheret/>

<http://www.brecheret.com.br/>

<http://conexaoarte.arteblog.com.br/141399/RUBEM-GRILO-PEQUENA-BIOGRAFIA/>

<http://www.mauc.ufc.br/expo/2001/02/>