

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

**Leonardo Lopes de Oliveira**

**O QUE RESTA QUANDO O FOGO APAGA?**

Porto Alegre – RS

2023

LEONARDO LOPES DE OLIVEIRA

## O QUE RESTA QUANDO O FOGO APAGA?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

**Orientação:** Prof. Dr. Flávio Gonçalves

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Diego Rayck (CAr/UFES)

Prof. Dr. Leandro Marino Vieira Andrade (FA/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kátia Prates (UFRGS)

## CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Leonardo Lopes de  
O QUE RESTA QUANDO O FOGO APAGA? / Leonardo Lopes  
de Oliveira. -- 2023.  
129 f.  
Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. desenho. 2. processo de trabalho. 3. material de  
descarte. 4. documentos de trabalho. I. Gonçalves,  
Flávio Roberto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

*Para minha família.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Flávio Gonçalves, por me orientar nessa dissertação de forma tão atenta e cuidadosa.

Aos professores Eduardo Vieira da Cunha e Katia Prates pelas ótimas contribuições na banca de qualificação e por aceitarem fazer parte da banca final.

Ao Professor Diego Rayck por aceitar o convite para fazer parte da banca final.

À CAPES por disponibilizar a bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por viabilizar o desenvolvimento deste trabalho.

À minha família por todo apoio.

Um agradecimento especial à minha mãe, Neli Lopes, pelo suporte em todos os momentos.

*Na casa que queima, continue a fazer o  
que fazia antes – mas não pode deixar  
de ver o que agora as chamas mostram  
a você.*

*Giorgio Agamben*

## RESUMO

A presente pesquisa consiste na investigação e reflexão sobre desenhos realizados por mim entre os anos de 2021 a 2023, tendo como foco de atenção a presença instável de alguns objetos do cotidiano descartados nas ruas de Porto Alegre, onde se procura representar a percepção de sua recorrência e efemeridade. O estudo busca traçar uma relação entre a queima e o processo de destruição da matéria causado pela condição do uso, do tempo e da rua, visto que nos dois casos sua estrutura passa a ser danificada por um agente – a condição da rua que o deteriora ou a chama que o consome. Para tanto, o desenho é realizado com matéria queimada do próprio objeto representado. Ao pensar a criação de imagens motivadas por um estado de desaparecimento ou fim iminente é estabelecido conexões entre a minha prática em desenho; o texto “Desenhado para aquele momento” de John Berger e o mito de origem do desenho, relatado por Plínio, o Velho. E para compreender como ocorre o desenvolvimento, organização e articulação dos principais conceitos, estratégias e procedimentos, aproximo a maneira que olho para meu processo de trabalho com as categorias fenomenológicas propostas por Charles Sanders Peirce, assim como me aprofundo sobre o processo de trabalho a partir da identificação, descrição e análise dos meus documentos de trabalho.

**Palavras-chave:** Desenho, processo de trabalho, material de descarte, documentos de trabalho

## **ABSTRACT**

This research analyses the drawings produced by myself between 2021 and 2023. The main subject of these drawings is the unstable presence of everyday objects discarded on the streets of Porto Alegre, the perception of their recurrence and ephemeral condition. This study establish a connection between the act of setting fire and the process of destruction of these objects, caused by wear of use and discard on the streets, since in both cases its structure is damaged by an agent – the condition of lying in the open that deteriorates it or the flames that consumed it. For this purpose, some drawings are made with the burnt remains of the represented object itself. When thinking about the creation of images motivated by a state of disappearance or an imminent end, connections are made between my drawing practice, John Berger's text, "Drawn To That Moment" and the myth of origin of drawing, as told by Pliny the Elder. In order to comprehend the development, structure and articulation of the main concepts, strategies and procedures in my drawings, I associate my working method with the phenomenological categories proposed by Charles Sanders Peirce, as well as a deeper investigation about the identification, description and analysis of my working documents.

**Key words:** drawing, working method, disposal material, working documents.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Leonardo Lopes. Sem título, 2018, pintura, tinta acrílica sobre vidro emoldurado, 30 x 30 cm.....	15
Figura 2: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 100 x 150 cm. ....	17
Figura 3: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 150 x 200 cm. ....	18
Figura 4: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm. ....	19
Figura 5: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm. ....	20
Figura 6: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm. ....	21
Figura 7: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm. ....	22
Figura 8: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 70 x 100 cm. ....	23
Figura 9: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 110 x 195 cm. ....	24
Figura 10: Leonardo Lopes. Exemplo de resíduos coletados na rua para a produção de pigmento. 2023. ....	30
Figura 11: Jean-Baptiste Regnault, L'origine de la peinture ou Dibutade dessinant. 1786. ....	43
Figura 12: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm. ....	46
Figura 13: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm. ....	47
Figura 14: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, fuligem sobre pap el, 42 x 29,7 cm. ....	48
Figura 15: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm. ....	49
Figura 16: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm. ....	50
Figura 17: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm. ....	51
Figura 18: Leonardo Lopes. Vela produzida a partir da madeira, 2022. ....	52
Figura 19: Mark Tansey, Action Painting, 1981, óleo sobre tela, 91,5 x 198,2 cm. ....	53
Figura 20: Shirley Paes Leme. Sem título. 1979. Fumaça congelada sobre tela, 100 x 80cm. ....	54
Figura 21: Shirley Paes Leme. Sem título. 1979. Fumaça congelada sobre tela, 29,7 x 42,1 cm. ....	54
Figura 22: Leonardo Lopes. Registro de resíduos carbonizados, 2021. ....	57
Figura 23: Leonardo Lopes. Registro, 2022. ....	57
Figura 24: Leonardo Lopes. Fotografia de referência, 2022. ....	58

Figura 25: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de pigmentos obtidos na queima de um sofá) sobre papel, 82 x 109 cm. ....	59
Figura 26: Leonardo Lopes. Registro, 2022.....	62
Figura 27: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	63
Figura 28: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	64
Figura 29: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	65
Figura 30: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	66
Figura 31: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	67
Figura 32: Leonardo Lopes. Sem título, 2023, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm. ....	68
Figura 33: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 73 x 90 cm. ....	69
Figura 34: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 88 x 78 cm. ....	70
Figura 35: Leonardo Lopes. Painel. Sem título, 2019 – atualmente. Carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm (CADA). ....	72
Figura 36: Leonardo Lopes. Detalhes do painel. 2023 .....	73
Figura 37: Leonardo Lopes. Detalhes do painel. 2023 .....	74
Figura 38: Christian Boltanski. Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford. Münster, 1973. ....	76
Figura 39: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 120 x 120 cm. ....	80
Figura 40: Leonardo Lopes. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de matéria queimada em geral) sobre papel, 120 x 120 cm. ....	81
Figura 41: Leonardo Lopes. Registro de casa incendiada, 2019. ....	84
Figura 42: Leonardo Lopes. Registro de casa incendiada, 2019. ....	85
Figura 43: Leonardo Lopes. Piso de parquet coletado e queimado, 2019 - 2022. Dimensões variadas. ....	88

Figura 44: Leonardo Lopes. Material residual do protesto, 2022. ....	90
Figura 45: Karl Blossfeldt. 120 fotografuras, 1928, dimensões emolduradas (cada): 27,2 x 34,7 x 2,6 cm .....	98
Figura 46: Bernd & Hilla Becher, Water Towers, 1970 - 2010. 30 x 40 cm (cada).....	100
Figura 47: Leonardo Lopes. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 70 x 100 cm. ....	106
Figura 48: Leonardo Lopes. Captura de tela de arquivos digitais, 2022. ....	108
Figura 49: Leonardo Lopes. Registro, 2022.....	110
Figura 50: Leonardo Lopes. Montagem digital para servir de referência para o desenho, 2022 .....	110
Figura 51: Armário presente na exposição "Projeto Potência - Leonardo Lopes", 2022.....	111
Figura 52: Leonardo Lopes. Base de gesso para armazenar os pastéis secos, 2022.....	112
Figura 53: Leonardo Lopes. Acetatos sobrepostos, 2022. ....	113
Figura 54: Leonardo Lopes. Pigmentos produzidos, 2022. ....	114
Figura 55: Leonardo Lopes. Registro de cadeiras em um quintal, 2022. ....	117
Figura 56: Leonardo Lopes. Sem titulo, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de pigmentos obtidos na queima de um fragmento de cadeira) sobre papel, 14 x 12 cm (CADA).....	118

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 DO ENCONTRO NA RUA AO DESENHO .....	31
1.1 ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS.....	31
1.2 FIM IMINENTE COMO MOTIVAÇÃO PARA O DESENHO .....	38
2 TRABALHOS.....	44
2.1 DESENHANDO COM FULIGEM .....	44
2.2 OBJETOS JÁ QUEIMADOS .....	55
2.3 DESENHANDO COM CINZAS .....	60
2.4 REJEITOS .....	71
2.5 SACOS DE LIXO .....	77
2.6 OUTROS AGENTES.....	82
3 PROCESSO DE TRABALHO .....	92
3.1 MATERIAIS: OS PRIMEIROS CONTATOS.....	92
3.1.1 MATERIAIS: COMO PARTE DA POÉTICA .....	93

3.2 ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO E ARTICULAÇÃO DO ESPAÇO .....	95
3.3 A FUNÇÃO DA FOTOGRAFIA EM MEU PROCESSO DE TRABALHO .....	102
3.4 UM OLHAR SOBRE MEUS DOCUMENTOS DE TRABALHO .....	104
3.4.1 VIVÊNCIA .....	105
3.4.2 BANCO DE IMAGENS .....	107
3.4.3 EXPONDO ALGUNS DOCUMENTOS.....	111
3.4.4 ACETATOS .....	113
3.4.5 COLETAS.....	114
3.5 TUDO RETORNA AO ATELIÊ.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	121
BIBLIOGRAFIA .....	126

## INTRODUÇÃO

Para entendermos o estágio atual que compreende essa pesquisa, é necessário destacar sua origem. Trata-se do desdobramento direto da investigação que deu corpo ao Trabalho de Conclusão de Curso em artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2019. Alguns dos assuntos abordados no período da graduação servem de base para o que produzo hoje.

Minha trajetória profissional e acadêmica – ainda não muito extensa – no campo das artes visuais é marcada por algumas experiências e indagações, que de certo modo, lançaram-me à presente pesquisa. O marco inicial dessa investigação deu-se por uma inquietação ainda no período da graduação envolvendo a produção de um conjunto de trabalhos de caráter mais experimental que abordava em cenas urbanas algumas figuras humanas e objetos vistos no Centro Histórico de Porto Alegre. [fig. 1].



Figura 1: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2018, pintura, tinta acrílica sobre vidro emoldurado, 30 x 30 cm.

Foi ao deslocar-me entre minha casa, que fica na zona leste de Porto Alegre, até o Instituto de Artes, no Centro Histórico que passei a criar um interesse pelo contexto urbano. Ao presenciar cenas corriqueiras de pessoas em circulação e resíduos ocupando calçadas, produzi algumas pinturas e desenhos. Entretanto, esse interesse que estava concentrado no centro da cidade passou a estar presente em todos os momentos que eu me encontrava na rua, deixando assim, de abordar exclusivamente figuras presentes na área urbana central para dar atenção cada vez maior aos resíduos que ocupam as ruas de bairros mais afastados, com ênfase no bairro São José, lugar onde moro.

Nos trabalhos desenvolvidos no ano de 2019, pude explorar, em desenhos produzidos com carvão, pastel seco e grafites tradicionais, cenas e figuras que identifiquei como banais e recorrentes, como: objetos descartados, entulhos, telhados e cercas [fig. 2 a 9] Esses elementos despertaram-me a atenção por conta de suas condições. Ao abordar objetos obsoletos que passam despercebidos ou são ignorados no dia a dia, decidi que seriam os únicos elementos representados em meu trabalho. Aqui surge a primeira estratégia de construção dos meus desenhos: isolar um elemento do seu contexto de origem, eliminando toda a informação do entorno e trazendo para o centro da cena aquilo que era descarte ou inútil.





Figura 2: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 100 x 150 cm.



Figura 3: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 150 x 200 cm.



Figura 4: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 5: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 6: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm.

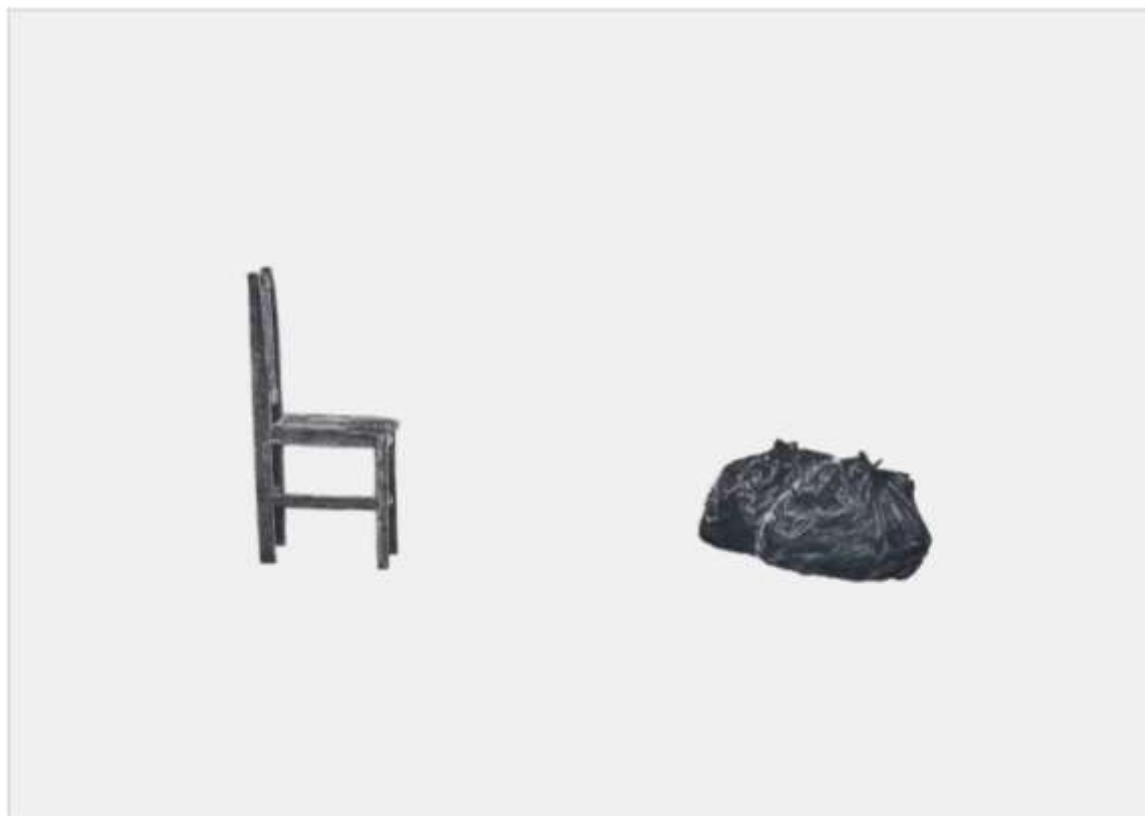


Figura 7: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 8: **Leonardo Lopes**. Sem Título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 70 x 100 cm.

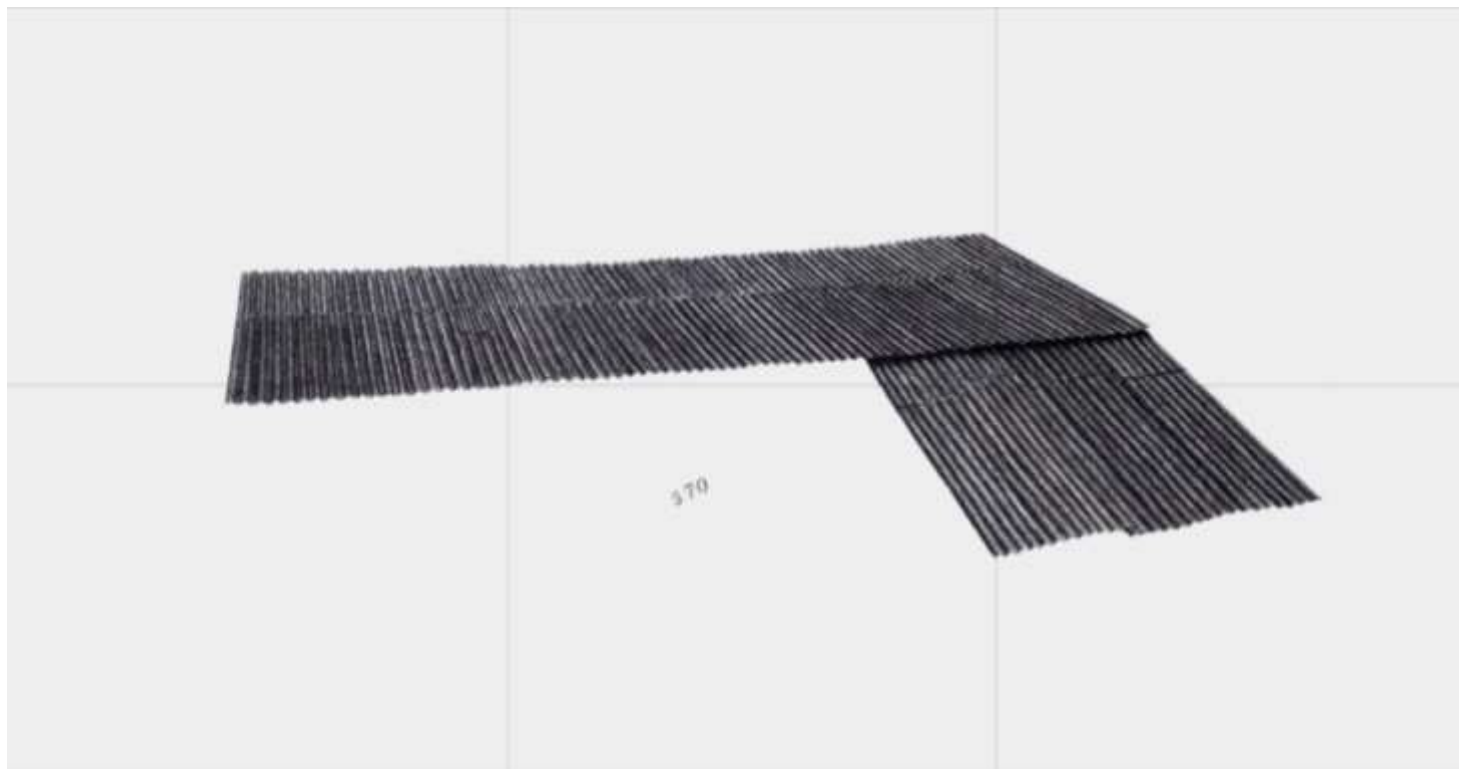


Figura 9: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 110 x 195 cm.



Em minha pesquisa atual, busco explorar somente os objetos descartados por perceber nesses corpos certa instabilidade provocada pela rua. Pensar a *recorrência* e ao mesmo tempo a *efemeridade* que os elementos passam a ter nessas condições me fez perceber que o objeto que fora descartado passa a ter sua integridade ameaçada pela própria condição da rua.

Esses objetos descartados ocupam a rua de maneira efêmera por conta das adversidades que esse contexto oferece, por isso, sua existência nessas condições é incerta e sua materialidade está sujeita ao desaparecimento. Operar nesse estado de desaparecimento e representação fez com que eu começasse a coletar *pequenos fragmentos* das estruturas desses rejeitos para queimar e *incorporar* na produção do material de desenho e, conseqüentemente, no trabalho.

É possível traçar uma relação entre a queima do objeto e o processo de destruição da matéria causada pelo tempo e condição da rua, visto que nos dois casos sua estrutura passa a ser danificada por um agente – a condição da rua que o deteriora ou a chama que o consome. Utilizar a matéria proveniente desse processo de queima seria uma maneira de abordar essa propriedade destrutiva do fogo e deslocá-la para operar dentro de uma lógica construtiva, no caso, do desenho.

Apresento, na primeira parte, em *Do Encontro na Rua ao Desenho* minhas experiências na rua e de que modo essas foram ganhando relevância. A atenção que é direcionada para os primeiros encontros com esses objetos obsoletos descartados a céu aberto caracteriza-se como um procedimento que visa tomar consciência das etapas que constituem o processo de trabalho, reconhecer seus eventuais desdobramentos assim como considerar detalhes que poderiam passar despercebidos. Para isso associo o modo que observo meu processo de trabalho a estudos de Charles Sanders Peirce, com ênfase na abordagem fenomenológica.

Após elucidar a respeito do lugar de onde retiro meu objeto de estudo – o objeto descartado – busco discorrer sobre a importância que o desenho tem para mim como um campo de atuação potente enquanto registro daquilo que está prestes a desaparecer. Com base nisso, estabeleço conexões entre meu trabalho e o texto “Desenhado para aquele momento”, onde John Berger aborda a experiência de desenhar o pai morto. Recorro também ao antigo mito de origem do desenho, relatado por Plínio, O velho para reforçar a reflexão do desenho e sua relação substancial com os sentidos de registro, perda, urgência e desejo.

Logo após, na segunda parte, apresento os trabalhos desenvolvidos nessa pesquisa, passando por análises, reflexões e

comentários sobre cada conjunto de trabalhos em perspectiva com as questões levantadas aqui. Abordo também alguns conceitos e estratégias de produção, relacionando com algumas referências artísticas como Christian Boltanski (ao pensar uma série de desenhos a partir da lógica do inventário); Shirley Paes Leme (pensando no método de construção de desenhos a partir do contato direto com o fogo) e Mark Tansey (como exemplo de trabalho produzido a partir da subtração da matéria).

Na terceira parte comento sobre meu processo de trabalho começando pelos *Materiais*, onde apresento toda a pesquisa em fabricação do meu próprio material de desenho desde os primeiros contatos, passando pelo interesse na produção e manipulação de pigmentos até o momento em que esse interesse técnico passou a influenciar conceitualmente o trabalho. Após isso, apresento as minhas *Estratégias de Construção e Articulação do Espaço*. Para isso, analiso trabalhos de Karl Blossfeldt e da dupla de artistas Bernd e Hilla Becher para discutir operações como composição, captura objetiva, coleção e classificação.

Em seguida, comento sobre *A Função da Fotografia em meu Processo de Trabalho*, seu papel como imagem de referência e sua importância como o arquivo e documento de trabalho.

Ainda na terceira parte, abordo os diferentes documentos de trabalho que identifiquei ao longo do meu processo. Sobre a relação entre

documento e obra cito a professora e teórica Anne Bénichou. Também nessa etapa, é feita a análise da experiência de expor meus desenhos e documentos de trabalho na Galeria Ecarta, no ano de 2022.

Por fim, ocupo-me em destacar a importância do ateliê como ambiente que reúne e acomoda todos os processos que envolvem minha produção artística, que sedimenta as experiências vivenciadas na rua e opera como lugar de criação e novas buscas.

A pesquisa em materiais tem como objetivo produzir carvão e pastel seco através da queima de fragmentos dos próprios objetos percebidos na rua, mas não se trata de uma regra. Nem toda figura representada foi realizada com suas próprias cinzas, visto que queimar materiais sintéticos não produziria pigmentos, além disso, poderia ocasionar riscos para minha saúde e meio ambiente. Nesses casos, o desenho é realizado com materiais a partir da queima de pequenos resíduos da rua em geral [fig.10].

Embora meu percurso dê voltas a cerca do fogo, meu interesse concentra-se, em maior parte, no resultado deste; no que resta. O processo de transformação da matéria media a relação entre um objeto descartado e a materialidade incendiada. Nos dois casos a matéria responde ao contexto, suas estruturas danificam-se e suas presenças tornam-se precárias.

O título “*O que resta quando o fogo apaga?*” trata de uma questão que se fez presente ao longo de toda a pesquisa, seja ao ver as tentativas de algumas pessoas de livrarem-se de certos objetos queimando-os, ou então quando uma casa é incinerada e até mesmo em momentos em que uma chama é iniciada como forma de protesto. Ao pensarmos de forma mais literal no que sobra depois do fogo, pressupomos um resultado devastador – como, em muitos casos, realmente é. Porém, abordar os resíduos carbonizados como material para o desenho seria uma tentativa de lidar com o fogo (e o que sobra dele) de forma a superar o seu sentido destrutivo?



Figura 10: **Leonardo Lopes**. Exemplo de resíduos coletados na rua para a produção de pigmento. 2023.

# 1 DO ENCONTRO NA RUA AO DESENHO

## 1.1 ASPECTOS FENOMENOLÓGICOS

Para compreender um determinado evento por meio do olhar, é necessário colocar-se diante do mesmo. Perceber os resíduos que se encontram na rua somente é possível ao caminhar e vivenciar a rua. Esse ato tem fundamento na vontade de ocupar, perceber e identificar elementos que me interessam no contexto urbano. No entanto, como se deram os primeiros experimentos envolvendo essa ação em meu processo de trabalho?

Certamente um dos grandes desafios que uma pesquisa acadêmica exige do artista-pesquisador concentra-se em compreender de maneira clara e consciente sua rede de interesses e identificar de que forma esses se manifestam dentro de sua produção. Confrontar o próprio trabalho para entender suas origens oferece ao artista subsídio e segurança para seguir. E para isso, aproximo a forma que olho para minha própria produção com o método investigativo – ou interpretativo – desenvolvido por Charles Sanders Peirce<sup>1</sup>, conhecido como Categorias Fenomenológicas.

---

<sup>1</sup> Charles S. Peirce (1839 - 1914) foi um filósofo e cientista americano. Conhecido como um dos principais pensadores da filosofia pragmática, seus estudos são considerados grandes contribuições para as áreas da filosofia, lógica e semiótica. Ver: Burch, Robert, "Charles Sanders Peirce", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edição de verão de 2022), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/peirce/>>.

Antes de tudo, é importante destacar que não olho para os acontecimentos em meu trabalho exclusivamente sobre a ótica da abordagem fenomenológica proposta por Peirce, mas sim estabeleço conexões por identificar semelhanças entre as categorias e o modo com que eu já olho para meu próprio trabalho. A partir do olhar investigativo sobre os estágios que envolvem minha produção em arte, busco entender os desdobramentos a partir do que considero o ponto de partida. Para isso localizo como evento de origem os primeiros encontros que tive com esses objetos obsoletos na rua. Vinculo as categorias ao meu modo de ver a pesquisa, pois ela auxilia na análise do processo desde o encontro na rua até o momento de articulação e organização do pensamento.

Ao propor essa relação não visio condicionar minha produção dentro da classificação desenvolvida por Peirce, mas sim perceber alguns aspectos fenomenológicos presentes em minhas experiências. A própria teoria das categorias fenomenológicas não se coloca sobre normas rígidas, permitindo sua aplicação em diferentes contextos ou áreas. De acordo com a professora e teórica Lúcia Santaella:

O tópico mais importante relativo às categorias peircianas, entretanto, está no fato de que elas são universais. Os conceitos categoriais são, portanto, extremamente gerais e abstratos. Peirce (1931-1958) afirmou que suas categorias meramente sugerem um modo de pensar [...] (SANTAELLA, 1999).



Essas categorias – que integram a teoria semiótica<sup>2</sup> – foram propostas por Peirce como estrutura básica para toda e qualquer experiência ou pensamento. São formas fundamentais por onde os fenômenos são percebidos e compreendidos. Então, se a semiótica é o estudo dos signos e processos de significação e sentido, as categorias ao estruturarem toda e qualquer experiência (fenômeno) auxiliam analisando e descrevendo as diferentes perspectivas da realidade.

Considerando experiência tudo aquilo que se força sobre nós, impondo-se ao nosso reconhecimento, e não confundindo pensamento com pensamento racional (deliberado e auto-controlado), pois este é apenas um dentre os casos possíveis de pensamento, Peirce conclui que tudo que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência (SANTAELLA, 2005, p. 52).

Esses três elementos formais que constituem as categorias fenomenológicas são nomeados como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, onde “a primeiridade se expressa pela qualidade de sentimento, a secundidade pela reação percebida pela sensação e a terceiridade pela mediação necessária da palavra para representar os conceitos ou idéias” (MONTEIRO, 2006, p.47).

---

<sup>2</sup> Como explica Lúcia Santaella, semiótica é “[...] a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA, p. 19, 2005).

Então, com base no estudo de Peirce e na maneira que observo minha pesquisa, adentro meu trabalho a partir das primeiras experiências e destaco: a maneira que abordo meu objeto de estudo – o objeto descartado – hoje carrega semelhança com os primeiros encontros. Trata-se de uma ação enraizada no cotidiano, visto que teve seu começo nos percursos triviais entre minha casa e a parada de ônibus.

Durante os quatro anos da graduação, eu realizei os deslocamentos da minha casa – que fica no Morro da Cruz, bairro São José, Porto Alegre – até o Instituto de Artes através do transporte coletivo. Foi ao longo desse período que, curiosamente, aconteceram alguns episódios que me fizeram atrasar e perder o ônibus. A cada pequeno atraso vivenciado por mim, naturalmente, buscava traçar outras rotas como alternativa para que, ao deslocar-me entre as ruas mais próximas, conseqüentemente, conseguisse pegar o ônibus em algum outro ponto.

Esses atrasos forçaram-me a ter que pensar o trajeto realizado pelo ônibus dentro do perímetro que compreendesse as paradas mais próximas. O percurso mais comum, nos dias de atraso, envolvia eu ter que descer o Morro da Cruz a pé e pegar o ônibus na Avenida Bento Gonçalves, muitas vezes conseguindo pegar o mesmo ônibus que eu havia perdido no primeiro momento. Essas caminhadas – apressadas – foram sendo preenchidas com a percepção da presença de certos elementos no entorno.

De acordo com as categorias fenomenológicas, esses primeiros encontros podem ser associados à experiência de **primeiridade**, já que envolvem a experiência ou fenômeno em si mesmo, de forma imediata, sem relação com mais nada anterior. Esse evento, que antecede qualquer pensamento, é considerado como qualidade pura. No processo de trabalho, ao encarar esse caráter imediato como descoberta, as escolhas – ainda intuitivas – operam como motivações iniciais.

Qualquer processo de relação e significação a partir da percepção da recorrência desses objetos na rua lança-nos em direção à **secundidade**.

Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir (SANTAELLA, 2005, p. 74).

A soma desses momentos agregados permitiu-me perceber e formar pequenas **relações** iniciais, fazendo com que esse olhar modesto fosse ganhando densidade e, conseqüentemente, dando lugar a uma prática mais direcionada a ponto desses resíduos descartados tornarem-se as coisas que eu procuro hoje; que lanço olhar e viso encontrar nos momentos em que saio de casa.

Após presenciar o objeto nessa condição, registro-o através do recurso da fotografia utilizando um aparelho celular. Ao consultar e analisar as diversas

fotografias realizadas, seleciono uma delas para servir como imagem de referência para a produção de um desenho em carvão e pastel seco sobre papel.

Nesse estágio, algumas práticas tornam-se protocolos, como a realização de registros fotográficos ou a escolha dos materiais que serão utilizados. O tipo de caminhada que desenvolvo, com o passar do tempo, também passou a ter escolhas predefinidas: não está ligada a práticas artísticas que envolvem caminhar sem destino ou perambular por determinado lugar. Cada saída realizada por mim resume-se, primeiramente, na sua necessidade. Ocupo a rua sempre que preciso sair de casa e ir a outro lugar, podendo ser uma ida ao mercado, ou como vimos, ao ponto de ônibus. A densidade que envolve a pesquisa, assim como o processo de significação e conceitualização nos colocam diante da **terceiridade**.

A terceiridade é a categoria relacionada às leis, às induções, às normas e ao estabelecimento de crenças e opiniões. É a categoria que representa o momento sintético da articulação da primeiridade com a secundidade. Isso significa que a exemplo da relação triádica do signo, esse terceiro estágio é a síntese da dualidade anterior. O que for representado deve decorrer do que foi determinado nos dois momentos anteriores (GONÇALVES, 2019, p. 14).

De acordo com Santaella, a terceiridade “[...] aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual” (SANTAELLA, 2005, p. 78). Por isso,

quando aplicado ao campo da arte, resulta na articulação do pensamento; no processo de argumentação, assim como na formação de conceitos teóricos e operatórios. Portanto, constituir e organizar as estruturas de uma pesquisa é um ato referente à terceiridade, visto que, é a partir da ótica da terceiridade que se torna possível falar da primeiridade e secundidade. Para o professor Roberto Fajardo, a partir da interferência abduativa<sup>3</sup>, o artista caminha para a terceiridade. “O conceito de abdução permite ao artista explorar as possibilidades que são habituais em sua prática como tal e, a partir daí, desenvolver uma conceituação que possa traduzir para a terceiridade.” (FAJARDO, 2019, p. 10).

E mais uma vez: as categorias não são rígidas a ponto de classificar de forma fixa cada experiência ou evento, e no campo da arte, essas barreiras tornam-se ainda mais permeáveis uma vez que, diante da necessidade ou circunstância do processo, nada impede que posições se alterem. O professor Flávio Gonçalves, a respeito disso, comenta que “[...] um elemento que seria facilmente associado à terceiridade pode, num processo de trabalho em particular, assumir a posição inicial e fundadora da primeiridade.” (GONÇALVES, 2019, p.15).

---

<sup>3</sup> Abdução faz parte das três formas de raciocínio identificadas por Peirce, ao lado de dedução e indução. De acordo com Fajardo, a abdução é o processo de formar uma hipótese explicativa. Ver: Interstícios Semióticos; o possível como um modo de ser: ferramentas para pesquisa em arte.

## 1.2 FIM IMINENTE COMO MOTIVAÇÃO PARA O DESENHO

Perceber a presença desses elementos na rua me faz pensar qual instância de território pode estar sendo ocupada. Ao abordar essas imagens em alguns desenhos iniciais, criava-se o primeiro trânsito de um elemento trivial, aparentemente banal, para um desenho; uma produção em arte. Mas foi percebendo a instabilidade que a rua oferece para esses objetos, tornando-os assim, efêmeros, que pude entender a força do desenho – e da imagem<sup>4</sup> – como ferramenta potente para presentificar uma ausência iminente.

Ao lidar com elementos da paisagem urbana que são muitas vezes desconsiderados, noto-os como parte de um cotidiano invisível que acontece à margem da nossa percepção. Quando algo é descartado e colocado na rua, trata-se, geralmente, de alguma coisa marcada pelo tempo e sem muita serventia para quem o descartou. Alguns desses objetos não podem ser reaproveitados devido ao estado de deterioração avançado, o que indica que sua matéria está findada e em processo de transformação e desaparecimento.

---

<sup>4</sup> Para Hans Belting as imagens tem o poder de transformar uma ausência em presença, e traz o exemplo das imagens em funerais: “Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença.” (BELTING, 2005, p.69).

O desenho pode ser visto como uma maneira de questionar a contingência dessas matérias. Ao representar a figura, sua imagem virtual não propõe sentidos de equivalência, mas opera a partir de um estado de falta; desaparecimento; ausência.

Desenhar algo que constitui-se inteiramente de matéria findada e que, ao mesmo tempo, encontra-se na lacuna da nossa percepção, é para mim um modo de afirmar duplamente sua imagem. Seja porque retiro essa matéria e aparência da banalidade – por se tratar de um objeto que foi pessoal para alguém em algum momento, mas que agora descartado passa a seguir em direção a seu fim sem deixar vestígios de sua existência – ou porque, mesmo diante de algum testemunho, não desperta tanto interesse. O objeto que é desdenhado pelo dono tem sua aparência evitada também por quem o presencia na rua. Nos dois contextos, são consideradas aparências rejeitadas.

O encontro trivial que ocorre na rua e desdobra-se no desenho é a evidência de que algo em algum momento foi olhado. Mas, para mim, essa experiência apoia-se também em uma relação com certo imediatismo. John Berger ao discorrer sobre a experiência de desenhar o pai falecido em seu texto “Desenhado para aquele momento” me faz traçar relações com a minha prática, visto que, nos dois casos avistar algo com a consciência de que não será mais visto faz com que o desenho seja realizado com mais urgência.

Não desenho somente uma aparência, mas uma das últimas (se não a última) de tantas outras que houveram e foram alteradas pelo uso e pelo tempo. A respeito dessa experiência visual, John Berger comenta:

Tendo em vista que a faculdade da visão é contínua e as categorias visuais (vermelho, amarelo, escuro, espesso, fino), permanecem imutáveis, e que tantas coisas parecem permanecer em seus lugares, tendemos a esquecer que o visual é sempre o resultado de um encontro momentâneo que não se repete. As aparências, num dado momento, são como uma construção que emerge dos destroços de tudo que anteriormente aparecera (BERGER, 2011, p. 64).

De acordo com Berger, para desenhar seu pai recém-falecido, foi necessário convocar toda sua objetividade. Registrar essa aparência marca um último encontro. “As pessoas falam do frescor da visão, da intensidade de ver algo pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, creio eu, muito maior. De tudo o que eu vejo apenas o desenho permanecerá.” (BERGER, 2011, p. 67).

Ao pensar essa última instância do objeto representado, lembro-me também de um antigo mito de origem do desenho, relatado por Plínio, o Velho, em sua História Natural. O mito conta que a filha de um oleiro chamado Butades, ao saber que seu amado teria que partir para o estrangeiro, contornou sua sombra sobre uma parede [fig. 11]. O professor Mário Bismarck, ao tecer considerações a respeito do texto produzido por Plínio, afirma que:



O texto é claro: ela desenha exclusivamente porque ele vai partir. Senão, não o desenharia. Desenha para o prender, ou ao menos a sua sombra, porque representar é, como a palavra indica, tornar presente. Ela desenha motivada pela noção da perda (BISMARCK, 2001. p. 5).

Seja na experiência de Berger, ou então no mito relatado por Plínio, o desenho ocorre motivado por noções de perda, urgência e desejo, e a representação criada tem origem na ausência iminente. Para John Berger, o desenho do pai *já* morto opera como local de partida, e ao passar do tempo e, subjetivamente, passa a ser visto como local de chegada. O registro fora realizado de forma mais objetiva possível tornando-se agora um indicativo da figura de seu pai e tudo o que ele representa: “O desenho tornou-se o locus imediato de minhas memórias de meu pai.” (BERGER, 2011, p. 67).

Minha experiência apoia-se mais diretamente no que vejo, sem uma relação afetiva com os objetos representados. Quando desenho um objeto, meu interesse corresponde mais a identificar resíduos urbanos desenhados dotados de “memória” em suas estruturas, mas que agora por estarem próximas do fim de sua vida útil, correm risco de desaparecer. Ao efetuar o trânsito de um contexto a outro, utilizo de sua matéria para problematizar sua existência.

A vivência e a rua influenciam tanto minha experiência no campo do desenho, que pensar essa atividade deslocada; de forma isolada, torna-se uma tarefa quase impossível. Há diferentes contaminações de um campo à outro e coletar, sempre que possível, um fragmento da estrutura do objeto para queimar e posteriormente produzir pigmentos a partir do carvão, cinzas e fuligem, faz com que o desenho carregue em sua estrutura resíduos desse primeiro momento.

Queimar a matéria para representá-la – quase como um ritual – marca outra **ausência**, que não mais é mediada pela efemeridade do objeto na rua, mas uma ausência provocada pela necessidade de consumir um corpo através do fogo para traduzir sua materialidade para outro plano. Além dessa forma mais direta que envolve consumir a matéria para incorporar ao desenho, a ausência e substituição marcam esse campo de modo geral. É aqui que vultos, formas e corpos tornam-se presentes – através do recurso gráfico – mesmo que, em alguns casos, nunca tenha havido um corpo de fato.

Retomo a relação com o mito de origem do desenho apresentado por Plínio, o Velho para pensar a ausência, o risco de desaparecimento e a perda. Assim como a silhueta em carvão encerra e encarna de alguma forma a presença de quem se foi, a matéria queimada do próprio objeto compõe a sua presença, mesmo na forma de espectro, o que faz referência, em ambos os casos, a uma possível relação entre o desenho e o trabalho de luto.

A circunstância que fez a filha de Butades traçar o contorno da sombra de seu amado que estava prestes a partir para longe – o que indica uma longa separação e até mesmo a possibilidade de nunca mais vê-lo – pode ser interpretada como uma forma de preservar sua imagem e memória. Assim, ao criar essa representação visual, a jovem encontrou uma maneira de eternizar a presença do amado – mesmo que ele estivesse fisicamente ausente – como tentativa de lidar com a dor da separação.



Figura 11: Jean-Baptiste Regnault, L'origine de la peinture ou Dibutade dessinante. 1786.

## 2 TRABALHOS

### 2.1 DESENHANDO COM FULIGEM

Meu desenho caracteriza-se por apresentar poucos elementos coadunados em um fundo branco do papel. Porém, tomado pela prática de produzir e coletar pigmentos a partir do fogo, eu comecei a investigar maneiras de preencher inteiramente o suporte com matéria queimada e desenvolver um desenho a partir desse princípio. [fig. 12 a 17].

Nos primeiros testes efetuei o contato direto entre o fogo e o papel. Para isso utilizei velas convencionais pressupondo que a forma da vela permitiria uma fácil manipulação e controle da chama. A principal ação para a realização desses trabalhos baseia-se em contaminar sua superfície com fogo e assim preenchê-la com uma fina camada de fuligem.

Após realizar alguns testes, comecei a confeccionar um dispositivo rudimentar com funcionamento semelhante a uma vela normal. Configura-se como sendo uma haste de madeira com média de dez a quinze centímetros de comprimento por um centímetro e meio de diâmetro, envolvida por uma camada de papel e outra – unindo todo o conjunto – de parafina [fig. 18].

As madeiras utilizadas nesse processo são fragmentos retirados de móveis descartados, que são cortados até chegarem ao formato e dimensão desejada. Interessa-me muito perceber os estágios de transformação da

matéria: o que antes integrava a estrutura de um móvel rejeitado ocupa agora – na forma de fuligem – a superfície plana do papel.

A fuligem depositada no papel através da queima dessa “vela” cria uma superfície escura e densa, mas não tão homogênea. Se olharmos com atenção, é possível notar o trajeto que foi percorrido pela chama, resultando em um fundo ativo, com vestígios de um gesto ou ação anterior.

Esses trabalhos correm o risco de se tornarem quase tão efêmeros quanto os objetos retratados, visto que a fuligem depositada sobre o papel é muito sensível e sai com facilidade. Essa fácil remoção, ao mesmo tempo em que arrisca a existência do trabalho, possibilita que eu consiga produzir um desenho inteiramente a partir da subtração, do apagamento.

Por mais que em minhas práticas seja uma operação comum desenhar com a borracha, é nos desenhos realizados com fuligem que essa ação potencializa-se: o gesto que remove o pigmento do papel também dá forma à figura. A imagem que surge diante da matéria escura reivindica sua presença, entretanto, ela só ocorre a partir do gesto do apagamento. É necessário apagar para enxergarmos algo.



Figura 12: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Figura 13: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Figura 14: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.





Figura 15: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Figura 16: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Figura 17: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, fuligem sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Figura 18: **Leonardo Lopes**. Vela produzida a partir da madeira, 2022.

Quem também faz do apagamento um recurso para o trabalho é o artista americano Mark Tansey. Sobre esse processo de realizar pinturas a partir do apagamento [fig. 19], o artista afirma:

Eu pinto com óleo sobre tela gessada, utilizando uma mistura de cor que é aplicada sobre uma determinada área e então removida por diversos meios. O método está em algum lugar entre pintura-a-dedo e aquarela. Como a pintura-a-dedo, ele é um método subtrativo e tátil. Onde a pintura fresca é tocada ou removida e o fundo branco acaba aparecendo. Como a aquarela, a cor funciona em sua transparência. Todo o branco visível vem da base de gesso, e não de um branco opaco aplicado por cima das outras cores (TANSEY, p. 1, 1991).



Figura 19: **Mark Tansey**, Action Painting, 1981, óleo sobre tela, 91,5 x 198,2 cm.

Quando eu estava pensando na elaboração dos meus trabalhos em fuligem, tive contato com alguns desenhos da artista Shirley Paes Leme, realizados entre os anos de 1979 a 1998. Paes Leme possui uma vasta produção entre desenhos, intervenções, instalações e performances. Destaco aqui alguns trabalhos produzidos a partir do contato do fogo com uma tela [fig. 20 e 21].

Ver que Paes Leme promoveu o contato do fogo com uma tela, pensei no risco que havia desse suporte ser consumido. Levando em conta esse risco e também o trajeto visível que a chama percorreu nas obras da artista, realizei meus trabalhos em fuligem, a partir do contato direto do fogo com meu suporte, que no caso trata-se de papel convencional. Esse contato direto desafia a resistência do material, assim como, prepara o suporte de forma que ative o fundo a ser confrontado pela figura.



Figura 20: **Shirley Paes Leme**. That's it. 1979.  
Fumaça sobre tela, 100 x 80 cm.



Figura 21: **Shirley Paes Leme**. Sem título. 1979.  
Fumaça congelada sobre tela, 29,7 x 42,1 cm.

## 2.2 OBJETOS JÁ QUEIMADOS

É comum que algumas pessoas queimem seus resíduos na tentativa de livrarem-se deles. Quando o objeto – além de descartado – é queimado, evidencia uma grande vontade por parte de quem o queima em promover um afastamento maior do que aquele provocado apenas pelo descarte.

Esse elemento sem utilidade (aparentemente) torna-se um problema logístico para quem descartou, podendo resultar na solução não adequada que consiste na queima de sua estrutura desdenhada. Venho identificando e registrando essa prática realizada por algumas pessoas, o que me permite fazer cada vez mais aproximações entre o descarte e a queima.

A queima desse tipo de material ocasiona, muitas vezes, um acúmulo concentrado de resíduos carbonizados [fig. 22]. Nas primeiras vezes que me deparei com esse material residual, pensei que eu havia chegado tarde demais e que não poderia trabalhar com um objeto que deixou de existir antes mesmo que eu o visse. Entretanto, quando avisto esse tipo de material atualmente, proponho-me a coletar uma fração para pensar justamente nesses vestígios que denunciam o que estava ali e não está mais.

Quando essa prática não tem como resultado a matéria totalmente consumida pelo fogo, é possível identificar partes ou estruturas ainda preservadas; que resistiram parcialmente. Nesses casos, o objeto que já sofrera alterações por conta da utilização e do tempo, tem suas aparências modificadas também pelas chamas.

Sobre uma calçada, notei um sofá que havia sido queimado, mas resistido parcialmente [fig. 24]. Restava apenas sua estrutura em madeira, que, curiosamente, preservava ainda a forma do sofá. Fotografei com o celular e coletei um fragmento de madeira para produzir os pigmentos que foram utilizados no desenho [fig. 25].

Quando retornei para minha casa, queimei de forma controlada a madeira recolhida para produção do carvão e o fogo gerado nessa ação me permitiu coletar uma pequena quantidade de fuligem que foi usada na produção de pastel seco. Além desses materiais produzidos com partes do sofá, utilizei também materiais comprados ou produzidos em momentos distintos.





Figura 22: **Leonardo Lopes**. Registro de resíduos carbonizados, 2021.



Figura 23: **Leonardo Lopes**. Registro, 2022.



Figura 24: **Leonardo Lopes**. Fotografia de referência, 2022.



Figura 25: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de pigmentos obtidos na queima de um sofá) sobre papel, 89 x 109 cm.

## 2.3 DESENHANDO COM CINZAS

Em momentos destinados a produzir o carvão para o desenho, em meio às queimas – e por um descuido da minha parte – acabei deixando o fogo consumir a madeira por inteiro até não sobrar mais matéria para ser queimada. A única coisa que restou foi um amontoado de cinzas.

Instigado pelo contraste entre o tom escuro do carvão e o claro das cinzas, pude perceber que o processo da queima me oferecia materiais distintos que poderiam ser explorados no desenho. As cinzas já se encontravam como pó, o que facilitou a produção de pastel seco.

Após alguns testes, foi constatado que as cinzas oriundas de queimas de papéis possuíam qualidades gráficas superiores aquelas com origem na madeira. Levando isso em consideração, somado ao olhar voltado para rua, comecei a perceber algumas caixas de papelão, de forma isolada ou em conjunto. Sua durabilidade é curta visto que seu material constitui-se basicamente de papel. Ao coletar, preparar e queimar algumas dessas caixas obtive pigmento preto (fuligem) e quase branco (cinzas) que foram incorporados na composição do pastel seco.

Nesse caso, por conta do pigmento claro, é possível adicionar zonas de luz no desenho, sem recorrer ao apagamento, como acontece em um desenho realizado majoritariamente com carvão ou fuligem.

Os pastéis secos produzidos a partir desse material possuem uma grande variação de tons visto que para alcançar pigmentos próximos ao branco, é preciso queimar papéis brancos e para obter cinzas um pouco mais escuras, basta queimar caixas de papelão. Uma ótima opção para aumentar mais ainda a variação tonal é inserir pequenas quantidades de fuligem nas cinzas para resultar em pastéis secos mais escuros.

Nos desenhos de caixa de papelão há a presença predominante de cinzas obtidas através da queima do papelão, mas faço uso também de pastéis secos comprados, pois a versão comprada é na forma de lápis, o que garante um controle maior para pequenos detalhes.

As caixas de papelão são encontradas na rua em diferentes posições e quantidades. Busco explorar essa variação no desenho pensando a espacialidade e materialidade dos objetos representados, deixando de lado todas as informações impressas nas faces das caixas e concentrando apenas nas estruturas e seus interiores, que mostram-se parcialmente.

Esses corpos são produzidos para armazenarem produtos ou alimentos e, muitas vezes, acabam sendo reutilizados para continuarem armazenando objetos no geral – agora na esfera pessoal. É o tipo de resíduo que ganha novas funções rapidamente.





Figura 26: **Leonardo Lopes**. Registro, 2022.



Figura 27: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.



Figura 28: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.





Figura 29: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.



Figura 30: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.



Figura 31: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.



Figura 32: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2023, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 60 x 45 cm.



Figura 33: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 73 x 90 cm.



Figura 34: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir da fuligem e cinzas obtidas na queima de uma caixa de papelão) sobre papel. 88 x 78 cm.

## 2.4 REJEITOS

Decidi retomar um conjunto de trabalhos desenvolvidos no ano de 2019 que consiste na elaboração de desenhos (que na época foram desenvolvidos com carvão e pastel seco **convencionais**) representando diversos objetos do meu cotidiano que, embora fossem encontrados na rua, possuíam para mim um sentido ínfimo de casa. Dou continuidade nesse grupo de trabalhos, mas agora pensando nas diversas materialidades desenhadas que são incorporadas na produção dos materiais utilizados nos novos desenhos.

Devido ao grande número de desenhos já desenvolvidos, organizo-os na forma de um painel que possui uma dimensão considerável e propõe ao observador ter que deslocar-se diante do trabalho. Esse deslocamento é uma tentativa de explorar no espaço expositivo uma montagem que impulse o público a caminhar com o objetivo de enxergar e relacionar, assim como costumo fazer na rua.

Por tratar-se de trabalhos no formato A3 e funcionarem muito mais em conjunto do que individualmente, sinto-me a vontade para explorar desenhos mais subjetivos ou desimportantes, permitindo-me nesses casos, desenhar coisas tomando como critério a diversidade dos objetos representados. Como uma espécie de inventário da rua, esses trabalhos baseiam-se na ideia de coleção. Desenhar no mesmo formato A3 e anexar ao grupo.



Figura 35: **Leonardo Lopes**. Pannel. Sem título, 2019 – atualmente. Carvão, pastel seco, grafite e matéria queimada em geral em sobre papel. 29,7 x 42 cm (CADA).



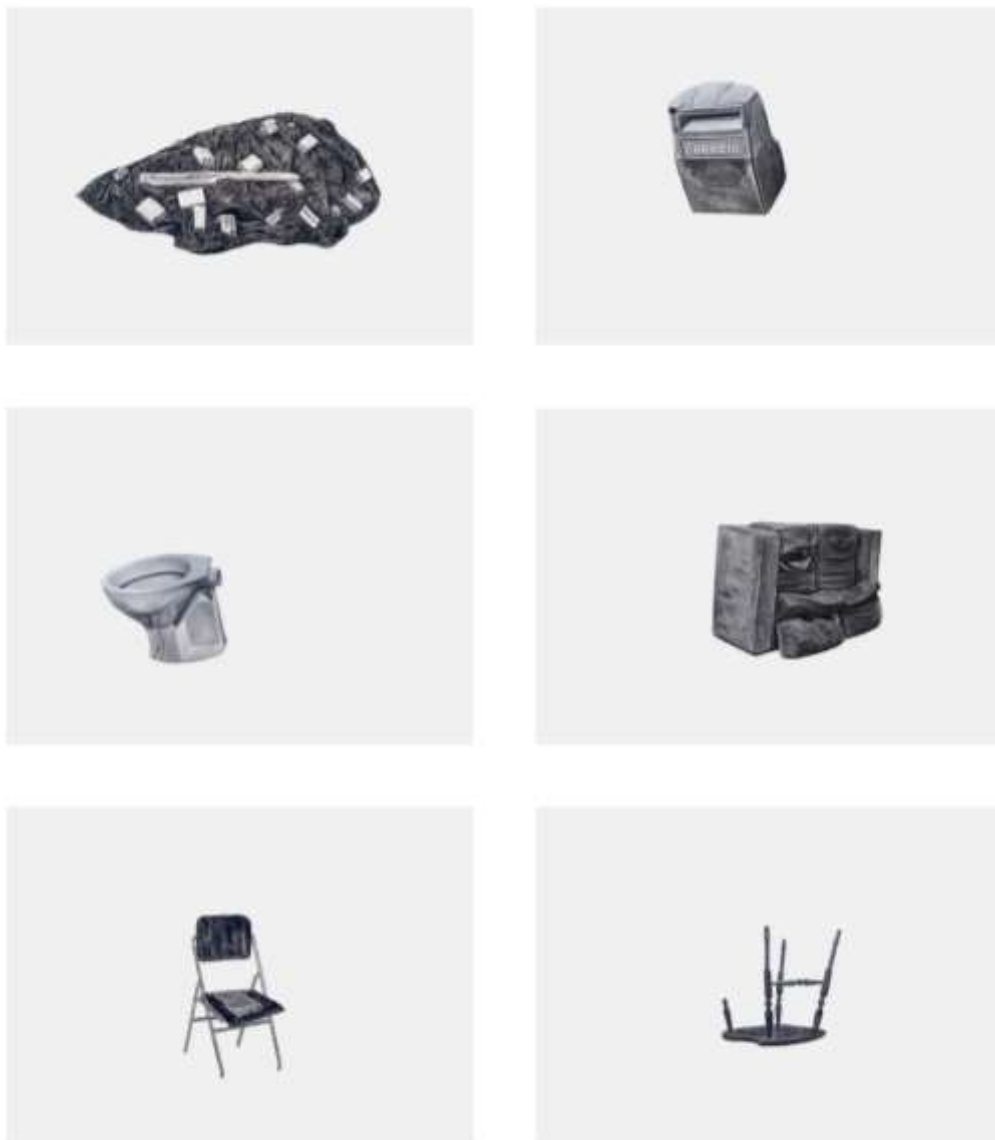


Figura 36: **Leonardo Lopes**. Detalhes do painel. 2023.

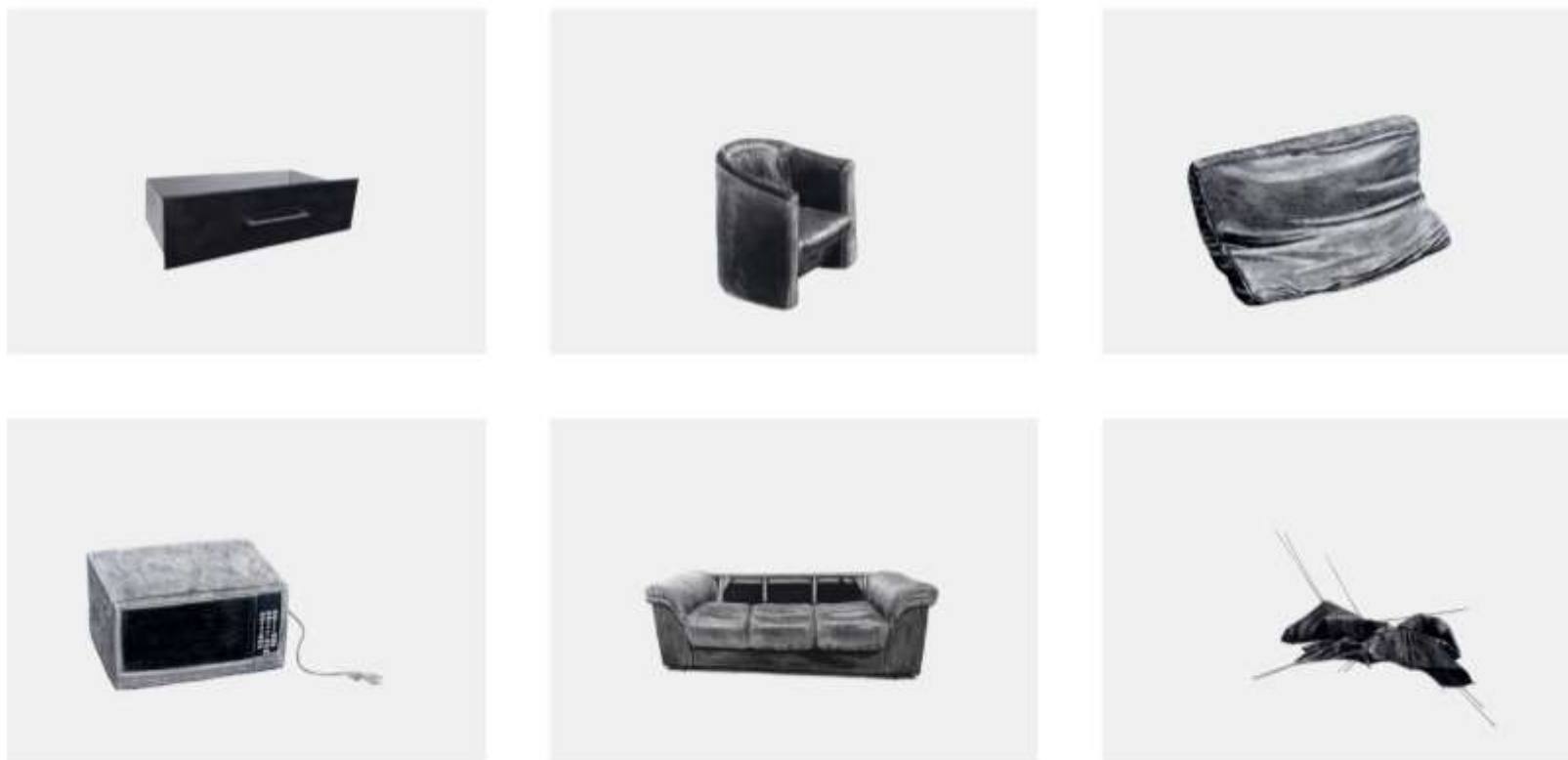


Figura 37: **Leonardo Lopes**. Detalhes do painel. 2023.

Analisando o conjunto de trabalhos em A3 realizados por mim, é possível relacioná-los com uma obra desenvolvida pelo artista Christian Boltanski, que realizou entre os anos de 1973 a 2000, uma série de instalações intituladas “Inventários de objetos que pertenceram à...” [fig. 38]. Boltanski apresenta nessas instalações todos os objetos de um habitante que faleceu há pouco tempo ou que precisou ausentar-se por algum motivo.

O trabalho de Boltanski acontece na forma de instalação e também conta com versão no formato de publicação onde todos os objetos são representados um a um. Concentremo-nos nessa última versão, que apresenta uma coleção de fotografias de objetos como móveis e utensílios domésticos. Produzir um inventário de objetos do cotidiano que são facilmente compreendidos faz com que o leitor reconheça rapidamente o que é mostrado, podendo, muitas vezes, identificar-se com o que vê. Entretanto, o novo contexto desses objetos evidencia um acontecimento singular que atravessa suas existências.

Nos trabalhos de Boltanski, os objetos deixam de ser utilizados – convencionalmente – por conta da ausência da pessoa que os detinham. O registro, se analisado na perspectiva do testemunho ocular, opera no curso da micro-história das coisas, possibilitando que esses objetos passem a ocupar a memória.



Figura 38: **Christian Boltanski**. Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford. Münster, 1973.

## 2.5 SACOS DE LIXO

A origem etimológica da palavra “lixo” é incerta, mas para muitos etimólogos ela decorre do latim *lix* que significa “cinzas<sup>5</sup>” ou “resto de madeira queimada” e pode ser atribuída as cinzas de fogões e lareiras, visto que formavam, ao lado de materiais orgânicos, a maior parte dos resíduos domésticos antes das mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial<sup>6</sup>.

A professora Leonor Assad atualiza-nos a respeito dessa palavra:

Atualmente, usamos o termo lixo para nos referir a qualquer material de origem doméstica, industrial, agrícola ou comercial que se joga fora por não ter utilidade, ou porque nos repugna por estar suja, ou porque não gostamos mais, ou ainda porque consideramos velho, ultrapassado ou fora de moda. Lixo também é usado para se referir ao local ou recipiente onde se acumulam esses materiais (ASSAD, p.22. 2016).

Portanto, seu sentido está imbricado a todo produto produzido pela sociedade que por algum motivo teve que ser descartado.

Pode ocorrer de algumas pessoas considerarem como lixo alguns dos objetos dos quais costumo desenhar, mesmo que na maioria das vezes eles

---

<sup>5</sup> MUCELIN, C. A.; Bellini, M. “Lixo e impactos ambientais perceptíveis no ecossistema urbano”. *Sociedade & Natureza*, 20, n. 1, p. 111-124. 2008.

<sup>6</sup> ASSAD, Leonor. Apresentação - lixo: uma ressignificação necessária. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 68, n. 4, p. 22-24, dez. 2016.

sejam constituídos de materiais que podem ser reaproveitados. Isso ocorre porque algumas dessas pessoas acham repugnante a presença ou estado precário desses objetos. Já a pessoa que descarta – de forma incorreta – na rua, vê esse corpo como sendo sem valor ou utilidade, e para ela essa ação de desfazer-se de algo com vigor apenas para livrar-se, pode “definir” o que é lixo. “Ou seja, a noção de lixo depende do que o gerador do lixo considera inútil, indesejável ou descartável.” (ASSAD, 2016, p.22).

Alguns resíduos estão mais associados ao “repugnante” devido seu estado que muitas vezes representa sujeira; imundice; matéria repulsiva ou asquerosa. Um exemplo desse tipo de resíduo é o saco de lixo.

Esse elemento não ocupa um lugar somente no banal, mas também no ordinário. Sua imagem – e o que ela representa – é reconhecida pela maioria das pessoas. Ao deslocar sua aparência para o campo do desenho, tornando-o objeto de arte, passa a ser visto como elemento estético e subjetivo. Esse jogo de significado e trânsito de sentido opera a elevação de seu estatuto de objeto de descarte e repulsa para objeto de atenção.

A disposição dos sacos de lixo depositados no chão não passou por nenhum planejamento prévio, muito menos as formas que obtiveram ao serem pendurados em um muro – na falta de uma lixeira. Ao transportar essas configurações visuais para o território do desenho, parto dessa “composição” prévia encontrada na rua, para operar a partir de uma série de escolhas gráficas e conceituais.

O primeiro desenho de sacos de lixo [fig. 39] foi realizado no ano de 2019 com materiais tradicionais. Já o desenho produzido durante essa pesquisa [fig. 40] foi realizado com materiais produzidos por mim a partir da queima de resíduos da rua em geral (não queimei um saco de lixo e nem o que havia em seu interior).



Figura 39: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 120 x 120 cm.





Figura 40: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de matéria queimada em geral) sobre papel, 120 x 120 cm.

## 2.6 OUTROS AGENTES

Ao longo do processo foi possível observar alguns acontecimentos, anteriores ou contemporâneos a essa investigação que de certo modo orbitam e influenciam meus interesses e escolhas, mesmo não resultando diretamente em trabalhos. Perceber esses eventos confluentes à pesquisa só é possível a partir da observação atenta dos fenômenos<sup>7</sup>. Estar atento me possibilitou perceber situações paralelas a minha pesquisa que carregam semelhanças com alguns aspectos presentes em meu processo.

Destaco aqui três eventos confluentes vivenciados por mim e que considero como importantes para minha reflexão a respeito do fogo e seus resíduos. O primeiro evento ocorreu no ano de 2019 e trata-se de uma visita a uma casa que foi incendiada; a segunda experiência tem a ver com o descarte de um piso de parquet e por último apresento um caso de protesto motivado pela falta de luz, ocorrido em meu bairro no ano de 2022.

---

<sup>7</sup> Para o professor Flávio Gonçalves, a pesquisa em arte deve partir de questões “decorrentes de alguma suspeita ou dúvida extraída da observação atenta dos fenômenos” e avança afirmando que “[...] essa pergunta (ou conjunto de perguntas), está geralmente relacionada às idiosincrasias do processo de trabalho, onde as observações de fenômenos perceptivos ou de ordem conceitual se acentuam, seja pelo caráter cumulativo das experiências realizadas, seja pela observação de fatores constantes ou sentidos confluentes, que sugerem questões que se estendem para além do propósito dos trabalhos realizados.” (GONÇALVES, 2019, p.4).

**O primeiro** evento que apresento aqui ocorreu em 2019 – período que antecede minhas primeiras experiências pensando conceitualmente a matéria queimada – e diz respeito à visita que realizei a uma casa que fora incendiada em uma região de sítios na cidade de Viamão [fig. 41].

A breve história conta que uma casa que se encontrava vazia havia sido ocupada por algumas pessoas sem a permissão do proprietário. O dono da residência, ao saber, expulsou-os da propriedade, ocasionando a revolta dessas pessoas que em um ato de vingança puseram fogo na mesma.

Ao entrar na casa pude constatar que as poucas coisas que haviam restado, estavam carbonizadas. Portas e janelas de madeira encontravam-se em uma versão escura e mais frágil, exigindo um esforço perceptível para serem reconhecidas. A estrutura de madeira que sustentava o telhado cedeu e passou a ocupar o chão, junto às telhas quebradas.

Os poucos objetos que estavam nessa casa não haviam sido descartados como os que eu estava acostumado a ver na rua. Porém, já era possível traçar algumas relações: o objeto descartado e o carbonizado foram deslocados de suas funções de origem e suas inutilidades denunciavam um trauma.



Figura 41: **Leonardo Lopes**. Registro de casa incendiada, 2019.



Figura 42: **Leonardo Lopes**. Registro do interior casa incendiada, 2019.

O **segundo** evento teve seu início um ano antes: em 2018. Mas seu desdobramento crucial ocorreu somente após a experiência de adentrar a casa incendiada. Nesse período meu pai trabalhava fazendo fretes e era comum que nessas circunstâncias as pessoas oferecessem a ele objetos que seriam descartados.

Em certa ocasião, uma pessoa estava reformando o piso de sua casa e ofereceu para meu pai os antigos parquets. Acabei olhando para essa situação não apenas como uma reforma comum, mas tocado pela notícia inusitada de que alguém havia se desfeito do próprio chão.

Quando meu pai trouxe esse material para casa decidiu que não faria uso. Por isso, coletei esses pequenos pedaços de madeira e pude notar as diversas marcas de uso que evidenciavam que eles serviram por muito tempo como base para receber o peso das coisas. Por terem sido descartados, deixaram de cumprir com sua função de origem.

Já em 2019, após a visita à casa queimada, lembrei-me desse material guardado e pude retomar a reflexão a respeito de seu estado. Comecei a queimar regularmente unidades desse piso de madeira motivado pela vontade de alterar, através o fogo, sua aparência e ver o resultado final quando fossem remontados.

Mantenho a queima esporádica desses parquets até hoje, como um grande experimento. Exploro esse material pensando sempre em sua função de origem e suas novas possibilidades enquanto objeto. Após queimá-los,

organizei-os preservando um padrão de montagem convencional para esse tipo de piso. Em seguida alterei seu plano horizontal e lancei-os para um plano vertical, no caso, a parede. Diante dessa montagem, reconheço o objeto; seu formato e diagramação, mas estranho o lugar em que estão inseridos (a parede). Ao mesmo tempo percebo que as marcas de tempo mesclam-se com as provocadas pelo fogo.

Como não se trata – pelo menos, até esse momento – de um trabalho, permito-me pensar outras maneiras de abordar esse material. Assim, surgiu um desejo de instalar – quando chegar a um grande número de peças queimadas – esse piso de madeira contaminado e enfraquecido no chão de algum espaço expositivo sem nenhum aviso prévio ao público. O intuito é que as pessoas descubram onde pisam por conta da instabilidade oferecida por um chão queimado que declara seu estado de ruína a cada passo.



Figura 43: **Leonardo Lopes**. Piso de parquet coletado e queimado, 2019 - 2022. Dimensões variadas.



O **último** evento que destaco nessa etapa aconteceu mais recentemente, ainda durante o mestrado. Na primeira semana do mês de março de 2022 ocorreram fortes chuvas que ocasionaram a falta da energia por um período de três dias na região onde moro. Profissionais da companhia elétrica visitaram o local e informaram que a luz retornaria somente após dois dias, gerando revolta nos moradores que ficariam um total de cinco dias sem energia. A indignação culminou em um dia de protestos intensos envolvendo a queima de objetos domésticos descartados (os mesmos que observo na rua e desenho).

Quando as manifestações adentraram a noite, a escuridão foi respondida pela luz da chama desses objetos. Algumas horas após o início dos protestos a energia elétrica já havia sido restituída, porém a matéria que sobrou do fogo ainda estava presente. Grandes áreas do chão cobertas com esse resíduo escuro denunciavam os pontos de protesto [fig. 44].

Durante o mestrado, me dediquei a observar o fogo e seus resíduos com base sempre no campo da arte. Mas, poder ver nesse mesmo período como esse recurso de queimar objetos descartados foi utilizado também por uma parcela da comunidade para reivindicar um interesse coletivo, ampliou muito minhas considerações a respeito desse elemento. Acabei vendo de forma prática e quase pessoal as diversas maneiras que as pessoas fazem uso do fogo, seja como “solução” para eliminar a existência de certos resíduos, como ação prejudicial motivada por vingança e até mesmo para reivindicar.



Figura 44: **Leonardo Lopes**. Material residual do protesto, 2022.

Esse problema da falta de luz ocorrido no início de 2022 foi solucionado após a reivindicação dos moradores, entretanto, o conserto realizado naquela época – que consistiu no reparo de um poste que havia caído em minha rua – marca também um longo estado de preocupação. O poste foi recolocado na posição correta, mas já na semana seguinte do ocorrido voltou a dar sinal de que tombaria novamente. Ele permaneceu por meses inclinado e tendo sua posição vertical sustentada basicamente pelos cabos de energia.

Dia após dia, o poste anuncia sua queda. Essa iminência da catástrofe também nos revela um estado de ruína oculto provocado pela falta de manejo e manutenção das coisas, que se reflete diretamente nas ruas.

## 3 PROCESSO DE TRABALHO

### 3.1 MATERIAIS: OS PRIMEIROS CONTATOS

Em meu processo, para que um desenho possa ser desenvolvido, fazem-se necessárias algumas etapas. Destaca-se – além do encontro na rua e produção da fotografia de referência – a preparação de meu próprio material. Meu primeiro contato com carvão e pastel seco ocorreu em aulas de desenho durante a graduação em artes visuais. Fui apresentado também nessa época à possibilidade de produzir meus próprios materiais.

Através de uma atividade proposta em uma disciplina de desenho ministrada pelo professor Flávio Gonçalves – que consistia na produção de um desenho utilizando terra como material – que fiz meus primeiros experimentos com intuito de formar um pequeno bastão sólido de pigmento a base de terra.

O uso do carvão e pastel seco começou no início da faculdade e minha preferência por esses materiais deu-se por conta de suas qualidades como a adesão ao papel; intensidade; fácil cobertura e também pela fácil remoção. O interesse no preto e branco vem desde meus primeiros desenhos de infância realizados com lápis grafite.

Aos poucos, o gosto por usar carvão e pastel seco foi desdobrando-se em um interesse pela produção e manipulação desses materiais. No início produzia-os de modo mais tradicional e com interesses exclusivamente

técnicos, com o carvão sendo produzido a partir da queima de galhos e o pastel seco a partir de pigmentos comprados. Mas, ainda nessa época, eu defini que sempre que necessário também usaria materiais prontos comprados em loja. Os pastéis secos eram feitos inicialmente com pigmento preto comprado em ferragem combinado com giz escolar branco. Com o passar do tempo substituí esses itens por pigmentos mais puros e também passei a utilizar como aglutinante a argila em pó que oferece uma resistência e dureza superior ao pastel seco que tem como aglutinante o giz escolar branco.

### **3.1.1 MATERIAIS: COMO PARTE DA POÉTICA**

Ao longo da pesquisa de mestrado busquei refletir a respeito das diversas fases de elaboração dos materiais com o intuito de analisar como essa produção passa de uma atividade operacional com finalidades técnicas para ocupar uma posição fundamental em meu processo de trabalho.

Em 2019, durante o processo de elaboração de alguns desenhos para o Trabalho de Conclusão de Curso em artes visuais, comecei – influenciado também pela visita à casa que fora queimada – a pensar superficialmente na força que havia o ato de inscrever sobre o papel utilizando matéria carbonizada – no caso, o carvão. Na medida em que produzia meu próprio carvão, passando cuidadosamente pelas etapas de seleção, preparação e queima atenta dos galhos secos, a consciência de estar trabalhando com uma matéria consumida e transformada pelo fogo ficava cada vez maior.

Após a graduação, dei continuidade em meu processo de produção de materiais, mas cada vez mais *contaminado* por pensamentos acerca da queima. Levando em conta essas relações com o fogo passei a identificar objetos que tivessem madeira como parte de sua composição – como camas, sofás, cadeiras, armários, portas, entre outros – para coletar fragmentos e posteriormente queimá-los. Após a queima o carvão pode ser utilizado como bastão fino e também na sua forma em pó, após a trituração. O pó de carvão pode servir como pigmento base na produção de pastéis secos.

Saber que alguns pigmentos pretos tem origem na fuligem (como por exemplo, o negro de fumo) me motivou a produzir e coletar a minha própria fuligem. Sua coleta ocorre de duas maneiras distintas, sendo a primeira a partir do contato direto de uma lâmina de metal sobre o fogo (esse procedimento apreende as partículas de fuligem, que posteriormente são retiradas com a ajuda de um pincel) e a segunda maneira, como vimos, depende do contato direto entre o papel e a vela improvisada feita com o fragmento de madeira retirado do objeto.

O objeto que fora descartado tem sua integridade ameaçada pela própria condição da rua. Tratar desse estado de desaparecimento e representação através de sua imagem-matéria revela camadas de visibilidade e invisibilidade, reforçadas também pelo recurso de transportar um elemento trivial que ocupa a periferia do nosso olhar para ocupar o centro do papel e, conseqüentemente, da nossa atenção.

## 3.2 ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO E ARTICULAÇÃO DO ESPAÇO

Em meu trabalho as poucas figuras representadas são lançadas a um fundo branco (do papel) ou preto (quando preenchido com fuligem). Essa solução apresenta apenas o objeto isolado que é confrontado pelo vazio do fundo. Sua dimensão pode variar entre desenhos pequenos, médios e grandes, dependendo da intenção. Com base nessas escolhas, busco analisar de que forma se dá a articulação do espaço em meu trabalho.

Isolar um elemento do seu contexto de origem pode ser entendido como um recurso compositivo que garante destaque para o objeto representado. Através do recorte e transporte para o campo do desenho que a figura passa a ocupar uma zona de neutralidade, ao mesmo tempo em que eliminar toda a informação do entorno, enfatiza sua presença.

O recorte ocorre como um modo de eleger o que deixar visível no desenho. Os objetos que costumo desenhar ocupam a rua, entretanto, opto por não trazer para o desenho todo o contexto urbano que os acompanha (ruas, calçadas, construções, árvores, etc.). Essa escolha amplia a relação objetiva que envolve o desenho de observação, uma vez que nem tudo que está sendo visto, está sendo desenhado. A inscrição de um gesto gráfico projetado sobre o suporte ao mesmo tempo em que constitui um desígnio, acarreta em uma

oposição entre a figura e o fundo fundamental para o desenho.

A compreensão do que é importante (ou desimportante) é essencial nesse momento. A posição ocupada por esse objeto na rua – de coisa descartada; desdenhada; ignorada – muda ao ter sua aparência e materialidade transportada para o desenho. Lançar um elemento trivial da *margem* da percepção para o *centro* do papel ocasiona a elevação de seu estatuto de objeto de descarte (e, muitas vezes, de desprezo) para objeto de atenção. Quando olho para a fotografia de referência, há uma série de informações visuais que são deixadas de lado conscientemente para garantir destaque ao que antes não tinha.

Eliminar todo o entorno; dissociar de seu contexto de origem, garante uma imersão em direção à figura isolada. Esse recurso está presente também no trabalho do professor, escultor e fotógrafo alemão Karl Blossfeldt. Na primeira metade do século XX, Blossfeldt realizou fotografias em macro de plantas que eram ampliadas até trinta vezes, revelando detalhes, padrões e estruturas que dificilmente seriam percebidas pelos olhos humanos naturalmente.

A forma que as pequenas plantas são apresentadas nas ampliações fotográficas de Karl Blossfeldt pode suscitar a imagem de algo grandioso e significativo (CAVALCANTI, 2013, p. 204). Os registros botânicos de Blossfeldt influenciaram o campo do design, da fotografia e da arte ao longo de décadas



por conta da qualidade estética presentes nessas estruturas naturais. Walter Benjamin comenta a respeito dessas qualidades:

É assim que, nas suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou no equiseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos das castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico (BENJAMIN, 1931, p.95).

Karl Blossfeldt optava por fotografar plantas e estruturas naturais em um fundo neutro, sendo geralmente um plano de fundo branco, cinza ou preto. Essa solução destaca a forma, ao mesmo tempo em que elimina qualquer distração visual que possa desviar a atenção [fig.45].

Essa solução proporciona uma observação quase científica, com atenção total a figura. Isso se dá também por conta do plano de fundo variar de acordo com as características da planta fotografada – promovendo sempre um contraste bem definido entre figura e fundo. Isso ocorre também em meu trabalho quando resolvo desenhar objetos mais escuros sobre o papel branco e objetos mais claros sobre o fundo preto ativado com fuligem. Pode haver ainda alguns experimentos onde represento figuras claras sobre o fundo também claro do papel.



Figura 45: **Karl Blossfeldt**. 120 fotogravuras, 1928, dimensões emolduradas (cada): 27,2 x 34,7 x 2,6 cm.

A produção fotográfica do casal de artistas Bernd e Hilla Becher [fig. 46] pode ser considerada outro exemplo de imagem construída a partir da atenção total ao objeto, nesse caso, estruturas industriais obsoletas. Em relação à obra dos Becher, a professora Anna Maria Guasch afirma que:

O projeto de Bernd & Hilla Becher (fig. 20) começou em 1958 e até a atualidade consta de um número indeterminado de fotografias em preto e branco cujo conteúdo se dirige a um campo específico: o da indústria, concretamente o da arquitetura industrial. O anonimato dos arquitetos e engenheiros da primeira arquitetura industrial alemã se traduz em obras nas quais o que conta não é o edifício-fábrica em si mesmo, vinculado ao nome de seu autor, mas a qualidade e função do mesmo dentro do que poderíamos denominar um estilo documental que parecia excluir o estilo próprio e a perspectiva do autor através de uma estrita perspectiva frontal e de um enfoque uniforme do objeto representado (GUASCH, 2013, p. 256).

Ao fotografar essas estruturas obsoletas em vias de desaparecimento, Bernd e Hilla Becher buscavam, além de preservar essas aparências, criar uma grande coleção tipológica a partir da classificação e catalogação de tipos específicos de arquitetura industrial. Ao documentar de forma sistemática, essas formações arquitetônicas, era possível analisar, relacionar e comparar como construções análogas e com funções semelhantes obtinham formas tão distintas.



Figura 46: **Bernd & Hilla Becher**, Water Towers, 1970 - 2010. 30 x 40 cm (cada).

Embora seus objetos de interesse sejam diferentes, o que une os trabalhos de Blossfeldt e a dupla de artistas Bernd e Hilla Becher é a estética objetiva e detalhada de suas fotografias, o que ajudou a criar uma consistente linguagem visual ao longo de suas carreiras. Seus registros precisos destacam a forma e a estrutura, presentificando e até monumentalizando a figura, independentemente do quão “desimportante” poderia ser o objeto.

Em meu trabalho, outra maneira de tencionar a presença dos objetos que costumo desenhar é variar suas dimensões. Quando realizo desenhos em pequenos formatos, meu interesse está ligado a uma ideia de coleção e um senso de portabilidade; algo que seja possível carregar comigo. Quando opto por realizar desenhos maiores, a intenção é de proporcionar ao desenho um atributo percebido no objeto original. Ao preservar – de forma aproximada – essa dimensão do objeto no desenho, sua interpretação e relação espacial muda. Pode-se considerar também uma tentativa de trazer um pouco da experiência que tenho ao estar diante do objeto na rua.

Além da variação de tamanho, em meus trabalhos busco explorar o espaço dentro do próprio campo de representação do desenho. Mesmo que eu não represente o entorno onde o objeto está situado, não excluo totalmente a concepção de uma espacialidade. Isso fica mais claro quando percebemos no desenho a sombra dos objetos projetada em um chão que não está visível ou então quando aceitamos que os sacos de lixo estão suspensos em algum suporte, mesmo que esse não esteja visualmente representado.

### 3.3 A FUNÇÃO DA FOTOGRAFIA EM MEU PROCESSO DE TRABALHO

Em meu trabalho, o intermédio entre o evento na rua e o resultado final no desenho é atribuído ao recurso da fotografia. É diante do objeto que pretendo desenhar que eu faço uso da câmera do celular, que nesse contexto funciona como uma ferramenta de trabalho essencial que me permite registrar interesses visuais no geral. É esse registro fotográfico que me possibilita revisitar com mais calma aquilo que eu presenciei rapidamente na rua.

Todas as fotos, à medida que vão sendo realizadas – algumas despreziosamente, outras com mais entusiasmo – acabam sendo armazenadas na galeria de fotos do celular ou em pastas no computador. Nos dois casos a coleção fica disponível para consultas esporádicas que podem ou não resultar em desenho, mas que, independentemente de sua função, ajudam-me a compreender qualidades que busco através da possibilidade de leitura e análise das imagens obtidas. É a partir dessa prática e desses documentos que eu consigo traçar relações e construir rotas para prosseguir no desenho.

O celular oferece a praticidade de ser um dispositivo compacto que permite uma captura rápida e com boa resolução. O formato digital me dá a opção de editar as imagens fotográficas, manipulando suas cores ou

dando destaques mais específicos.

O repertório de imagens produzidas pela fotografia ganha mais relevância no momento de consulta. Ao produzir a imagem fotográfica, a mesma fica armazenada no dispositivo celular, ocupando também um lugar de espera. É na etapa que compreende a análise e escolha – com o pensamento tomado pela ordem do desenho – que evoco essas imagens por meio de suas relações semânticas e também para o uso como referência.

Utilizar imagens de referência para o desenho é um hábito que possuo desde criança. Acredito que tenha vindo dessas experiências iniciais a minha preferência por desenhar a partir da observação de outras imagens. Mas, desde 2018 eu defini que só trabalharia com imagens de referência realizadas previamente por mim, visto que, presenciar o que quero desenhar é um fator que considero fundamental. Esse critério foi definido a partir da importância dada ao momento do encontro pessoal na rua e a experiência perceptiva e corporal que envolve essa ação. Por isso evito fazer uso de imagens retiradas de outros meios, como revistas e internet, por exemplo.

### 3.4 UM OLHAR SOBRE MEUS DOCUMENTOS DE TRABALHO

Ao nos debruçarmos sobre o objeto artístico e seu processo de criação podemos observar que o mesmo está apoiado em diferentes agentes, sejam eles objetos ou experiências – presentes na vida do artista – que fundamentam o trabalho artístico em si, mas que podem ou não ser perceptíveis na obra final. O professor e pesquisador Flávio Gonçalves define esses agentes como documentos de trabalho e afirma que:

Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla, em relação à arte e seu ofício (GONÇALVES, 2013, p. 100).

Busquei olhar para minha pesquisa com o objetivo de entender e analisar as posições que os documentos de trabalho ocupam em meu processo de criação em desenho, podendo, assim, entender a influência que esses exercem em meu modo de pensar e produzir. Apresento as diferentes formas que esses documentos manifestam-se em meu processo, destacando o potencial dos arquivos, experiências pessoais e outros materiais secundários.



### 3.4.1 VIVÊNCIA

Acredito que um dos maiores motores<sup>8</sup> para minha produção seja minha própria vivência. Eu moro a vida inteira no Morro da Cruz, que está localizado no bairro São José, em Porto Alegre. Não é uma regra desenhar objetos que ocupam somente as ruas do meu bairro, contudo, olho com mais frequência para o lugar onde moro. Mas, entendo que todo local que ocupo pode subsidiar aquilo que vou tratar no desenho, dependendo, sobretudo, da minha percepção e interesse.

Olho para esses objetos principalmente porque eles estão ao meu redor. Existimos (eu e esses rejeitos) simultaneamente e isso é revelado a cada encontro trivial que resulta posteriormente em um desenho. Vejo minha produção hoje como uma maneira de responder a esses eventos que me circundam.

Um trabalho realizado em 2019 [fig. 47] serve de exemplo de como a vivência influencia minha produção. Eu moro no alto de um morro e a vista de topo evidencia telhados e suas singularidades como as manchas causadas pelo tempo e soluções improvisadas. Esse trabalho parte da constatação de que esse ponto de vista é uma característica marcante do lugar onde vivo.

---

<sup>8</sup> O termo *motors* faz referência direta ao trecho “O que serve de motor para a produção de um trabalho em arte é para mim documento.” desenvolvido pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves, presente no texto “Através” publicado na Revista-Valise no ano de 2013.



Figura 47: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2019, carvão e pastel seco sobre papel, 70 x 100 cm.

### 3.4.2 BANCO DE IMAGENS

O acervo digital tornou-se a fonte documental mais objetiva do meu processo de trabalho. Sua utilidade como registro ou captura dos interesses visuais ganha mais relevância ao ser empregada como referência direta para a produção dos desenhos.

Além da possibilidade de colecionar meus interesses visuais, esses arquivos também podem influenciar de outro modo, como na maneira de dispor e apresentar um trabalho. Através da diagramação desses arquivos digitais no dispositivo celular e computador, é possível visualizar as fotografias reunidas formando uma grade [fig. 48]. Se olharmos para o conjunto de trabalhos realizados com alguns desenhos em formato A3 [fig. 35] podemos perceber semelhanças na forma como estão organizados. A grade funciona como elemento de organização e traz um apelo de racionalidade diagramática para a composição ao mesmo tempo em que contrapõe elementos heteróclitos entre si. Além da disposição, o sentido de coleção desses arquivos digitais também passou a ser visto no trabalho.

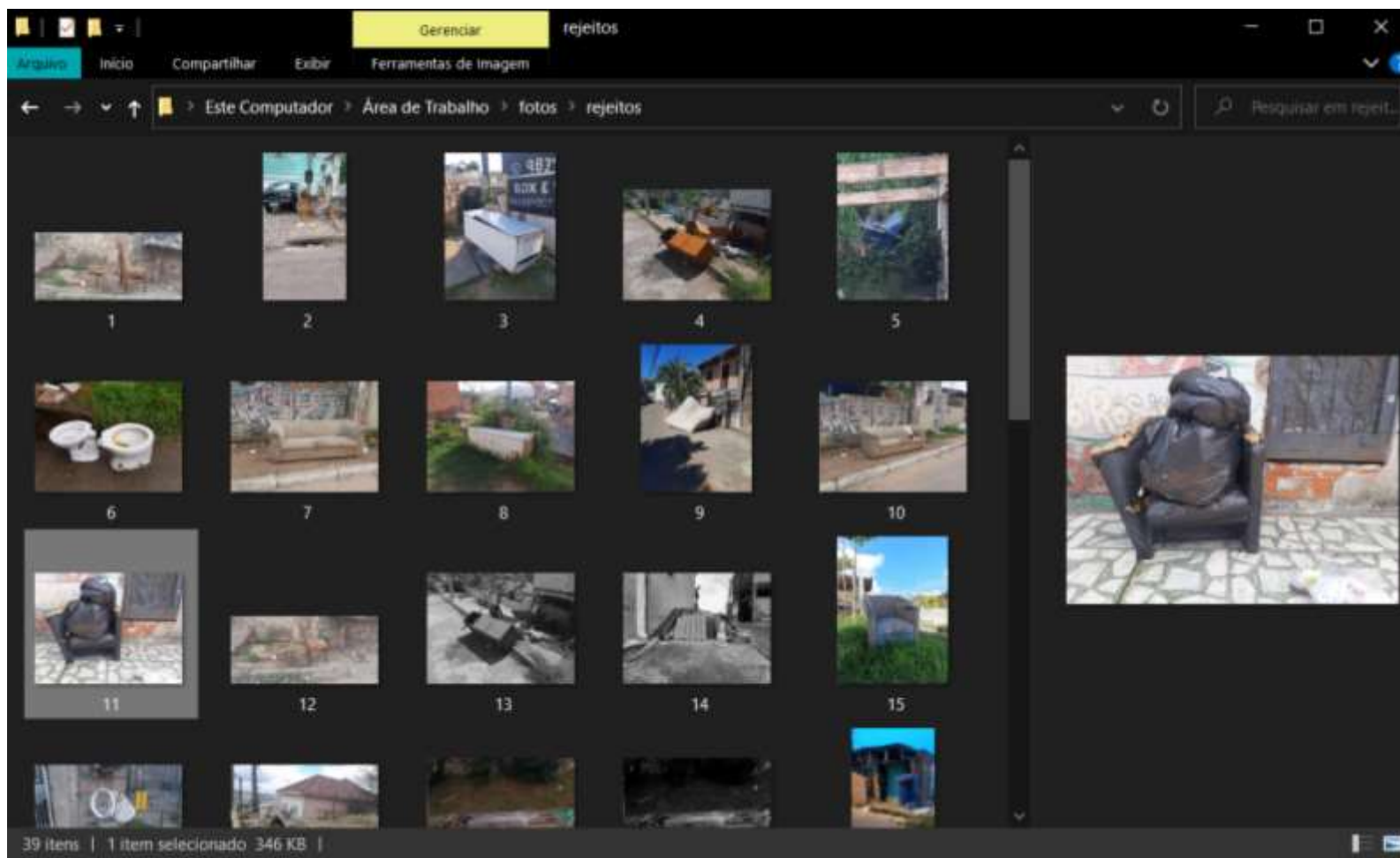


Figura 48: **Leonardo Lopes**. Captura de tela de arquivos digitais, 2022.

As fotografias, na maioria das vezes, acabam ganhando aspectos e tratamentos semelhantes aos quais exploro nos desenhos. O interesse em representar alguns objetos frontalmente no desenho acaba influenciando meu modo de fotografar e, através da manipulação da imagem posso corrigir contrastes, alterar para o preto e branco e até remover o fundo para concentrar na imagem digital somente o objeto [figuras 49 e 50]. Passo boa parte do meu tempo fazendo essas correções em minhas fotografias – mesmo que eu nem pretenda desenhá-las, quanto menos expô-las. A partir dessa atenção que alguns artistas destinam na produção de seus documentos a professora e teórica de arte contemporânea Anne Bénichou comenta:

[...] eles investem um tempo considerável na produção de sua documentação, dedicando o mesmo cuidado que para com suas obras. A documentação torna-se assim parte integrante de seu processo de criação. Ressaltamos ainda ocorrência de certas escolhas estéticas, frequentemente inspiradas em práticas artísticas (BÉNICHOU, 2013, p. 172).



Figura 49: **Leonardo Lopes**. Registro, 2022.

Figura 50: **Leonardo Lopes**. Montagem digital para servir de referência para o desenho, 2022.

### 3.4.3 EXPONDO ALGUNS DOCUMENTOS

Em 2022 tive a oportunidade de realizar minha primeira exposição individual, que integrou a primeira edição do Projeto Potência<sup>9</sup>, na Fundação Ecarta. Nessa exposição optei por – além de mostrar meus trabalhos – transportar um armário inteiro que fica em meu ateliê. Esse armário serve para acomodar minha pesquisa em materiais, entre outros objetos [fig. 51].

Por mais que minha produção em arte seja direcionada para a linguagem do desenho, produzo uma série de outros materiais secundários do processo. Esse estreito armário comporta não somente meus pigmentos e os materiais que utilizo para desenhar (carvão, pastel seco, borrachas, esfuminhos, grafites e etc.) como também alguns testes de materiais e objetos coletados.

A escolha por mostrar esses documentos não se baseia apenas em proporcionar informações de como os trabalhos foram elaborados, mas propõe criar um ambiente análogo ao ateliê, concentrando em um mesmo lugar trabalhos finalizados e uma série de objetos que constituem uma rede de interesses do artista.



Figura 51: Armário presente na exposição "Projeto Potência - Leonardo Lopes", 2022.

---

<sup>9</sup> Projeto Potência é o nome dado ao projeto desenvolvido pela Fundação Ecarta que inaugurou no ano de 2022 uma nova sala em suas dependências com o objetivo de realizar mostras e fomentar a produção de jovens artistas.

Antes mesmo de acontecer a exposição, eu já estava envolvido na elaboração de pequenas bases em gesso [fig. 52] para armazenar e ao mesmo tempo exibir os pastéis secos que produzi ao longo do tempo.

O empenho em produzir as bases em gesso para conter as barras de pigmento, somado a organização, disposição e tratamento dos itens presentes no armário correspondem ao que podemos nomear como uma estetização da documentação (BÉNICHOU, 2013). Entretanto, os objetos produzidos e coletados possuem soluções próprias e podem também ser interpretados como objetos autônomos, deslocados de sua função indicial. Sobre o valor documental dos objetos Bénichou afirma:

Eles constituem igualmente obras em si mesmas, pois são dotados de coerência plástica, e tanto sua produção como sua recepção procedem de experiências plenamente artísticas. Essa estetização da documentação parece diminuir, e mesmo confundir, o valor documental desses corpus (BÉNICHOU, 2013, p. 172).

Houve um cuidado e um empenho muito grande no momento de produzir essas bases em gesso. Por ser um material mais frágil, elas ficam dentro de pequenas caixas de madeira resultando em uma peça dotada de soluções estéticas próprias.



Figura 52: **Leonardo Lopes**. Base de gesso para armazenar os pastéis secos, 2022.



### 3.4.4 ACETATOS

Identifico também como documento, além do banco de imagens de referência, outros materiais residuais do processo. É o caso de alguns desenhos que produzo sobre folhas de acetato utilizando caneta permanente e que acabam revelando especificidades quando analisados com atenção.

Esses esquemas gráficos sobre o acetato são realizados com traços simplificados com o único intuito de serem projetados, através de um retroprojetor, sobre o papel e assim definir previamente as dimensões e posições do desenho. Cada desenho que produzo em papel tem sua versão em acetato, mas nem todo desenho em acetato tem sua versão final no papel.

Nos desenhos que produzo sobre papel apresento poucos elementos, entre uma ou duas figuras, no máximo. Já no caso do acetato, não penso compositivamente, visto que serve somente para ser projetado e auxiliar o processo do desenho. Por isso, é comum que cada folha de acetato contenha várias figuras dispostas aleatoriamente sobre sua superfície, o que resulta posteriormente, ao serem reunidas, em um conjunto de desenhos sobrepostos [fig. 53].

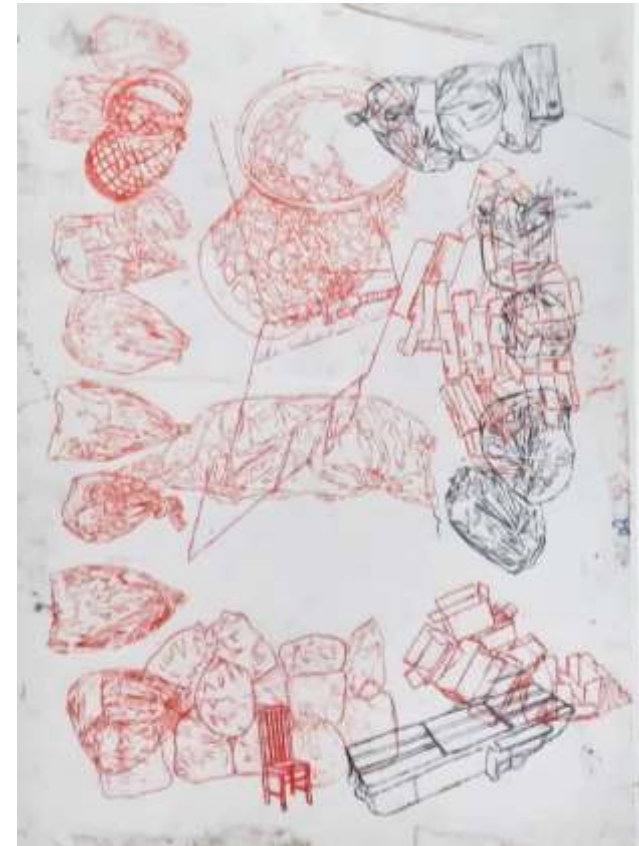


Figura 53: **Leonardo Lopes**. Acetatos sobrepostos, 2022.

### 3.4.5 COLETAS

As principais coletas que realizo são referentes aos fragmentos de objetos que recolho na rua. Após serem coletados, passam pelo processo de queima, resultando tanto em carvão quando em fuligem e cinzas. No formato em pó ficam armazenados em pequenos recipientes de vidro [fig. 54].



Figura 54: **Leonardo Lopes.**  
Pigmentos produzidos, 2022.

Ao longo do primeiro semestre de 2022, à medida que eu me deslocava até a parada de ônibus, acabava passando pela frente de uma casa que continha em seu quintal um conjunto de cadeiras jogadas aleatoriamente [fig. 55]. A maneira em que as cadeiras ocupavam a extensão do terreno interessou-me tanto a ponto de solicitar esses objetos para a proprietária da casa. Após o aceite, o conjunto de cadeiras velhas produzidas em madeira foi então recolhido por mim para ser observado e analisado.

Considero como fator importante não alterar a aparência ou posição daquilo que vejo na rua, porém, nessa ocasião específica, me senti tentado a fazer a coleta, mesmo sem saber ao certo quais eram as motivações. Com as cadeiras recolhidas e armazenadas em minha casa, pude observá-las por um período mais longo para, enfim, reorganizá-las em um trabalho.

Para esse trabalho, foi desenvolvido um conjunto de três pequenos desenhos apresentando em cada um, uma cadeira vista frontalmente. Lançar três figuras semelhantes, que quando observadas por mais tempo evidenciam pequenas diferenças permite ao espectador descobrir coisas a partir da percepção atenta.

Observar essas figuras para desenhá-las ampliou a visão geral a respeito dos objetos industrializados: o objeto, ao ser produzido industrialmente, tem sua aparência cuidadosamente pensada e elaborada ao ponto de não sabermos diferenciar duas unidades de, por exemplo,

um mesmo modelo de cadeira. O objeto industrializado só passa a ser visto individualmente quando integra uma casa e começa a ser afetado por ela. Sua estrutura é alterada pelo tempo e manuseio, e ao ser descartado, está perto do fim de sua vida útil. Deste modo, o desenho possibilita a preservação dessas aparências fadadas ao desaparecimento, mas também um olhar para as características específicas que revelam os processos pelos quais esse objeto passou. Nesse último estágio – após o manuseio e descarte – já é possível distinguir as cadeiras de um mesmo modelo.

É através do desenho de observação que busco olhar para cada característica do objeto. Esse tipo de desenho coloca em destaque as particularidades que tanto marcam as superfícies desses elementos descartados.



Figura 55: **Leonardo Lopes**. Registro de cadeiras em um quintal, 2022.

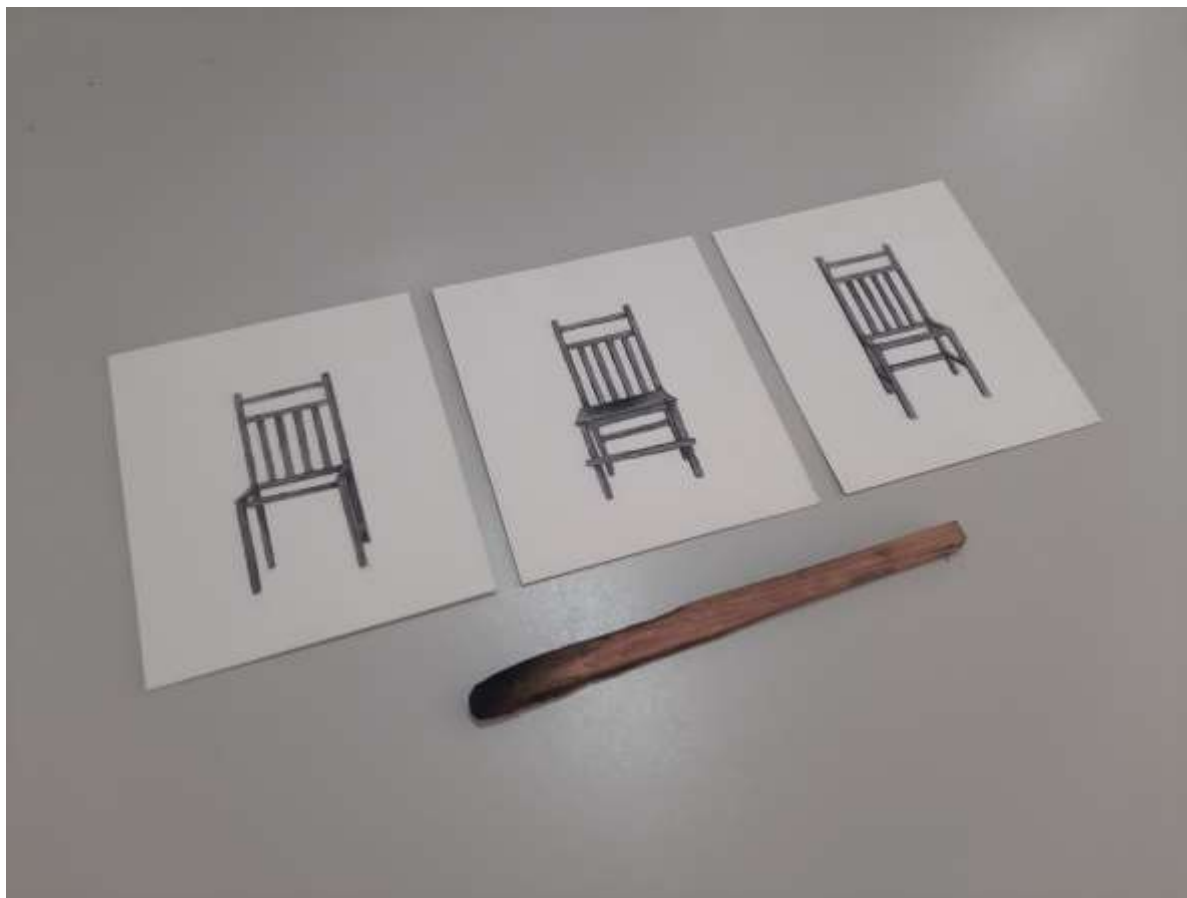


Figura 56: **Leonardo Lopes**. Sem título, 2022, carvão e pastel seco (produzidos a partir de pigmentos obtidos na queima de um fragmento de cadeira) sobre papel, 14 x 12 cm (CADA).

### 3.5 TUDO RETORNA AO ATELIÊ

O ateliê é o lugar que abrange todas as experiências vivenciadas por mim ao longo do processo. É aqui que os percursos da rua tornam-se visíveis no desenho. E, além de um espaço destinado para desenhar, utilizo o ateliê também como local para armazenar minhas coletas e produzir meu material.

Reúno nesse ambiente boa parte dos meus documentos de trabalho. Tanto os digitais que ficam armazenados no computador e possuem fácil acesso, como também o conjunto de acetatos ou pequenas coletas que ficam disponíveis ao meu redor durante a produção dos desenhos, formando, assim, uma grande rede de interesses que auxiliam no processo.

Meu ateliê pode ser visto como um grande laboratório experimental. É aqui onde combino os diferentes materiais coletados e queimados para obter carvão e pastel seco. O carvão produzido a partir da queima de fragmentos de sofás, camas, poltronas, armários, cadeiras, janelas e portas passa a ser organizado somente no ambiente do ateliê. Assim como a fuligem que resulta dessas queimas ou as cinzas obtidas na incineração de papéis variados. Esses materiais, somados aos aglutinantes como argila e giz escolar branco, compõem os pastéis secos de diferentes tonalidades.

Assim, o ateliê passa a operar como um lugar com múltiplas aplicações, desde a produção prática do desenho, passando pelo processo de fabricação

dos meus próprios materiais até – e igualmente importante – o desenvolvimento do pensamento poético e conceitual que envolve uma prática artística.

O encontro que ocorre na rua acontece de forma rápida, mas, é no ateliê que essas imagens passam a ser observadas por mais tempo. Durante um desenho, observo por horas ou até dias a figura que fora encontrada na rua. Ao mesmo tempo, estou rodeado de meus objetos pessoais.

Esses objetos anônimos encontrados na rua – diferentes dos novos que ocupam interiores de grandes lojas – foram usados. Produziram interferências na vida de alguém e foram interferidos também. Já no ateliê, as estruturas desses objetos domésticos encontrados na cidade misturam-se com outros materiais do processo. Aquilo que encontro na rua – ao retornar para um ambiente interno – passa a ser contaminado pelo ateliê, assim como o ateliê passa a ser contaminado pelas coisas da rua: seja nas paredes repletas de representações desses objetos ou então por suas materialidades estarem intrinsecamente presentes em cada desenho.

É aqui onde elementos de diferentes contextos, estados e temporalidades convivem entre si, onde as ideias e experiências são sedimentadas. Mas, longe de ser o fim, o ateliê não encerra os processos, pelo contrário, como espaço de criação, tem o poder de direcionar novas buscas a partir do exercício da prática do fazer.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo refletir sobre as questões, conceitos e estratégias presentes em meu processo de trabalho a partir da produção de um conjunto de desenhos que tencionam a presença instável de alguns objetos do cotidiano descartados nas ruas de Porto Alegre a partir da percepção de sua recorrência e efemeridade.

Ao término dessa jornada, constato que o estudo a respeito das categorias fenomenológicas desenvolvidas por Charles Sanders Peirce e as análises aprofundadas de Lúcia Santaella foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, por auxiliar no processo de organização e articulação do pensamento, assim como fornecer subsídio para que eu pudesse localizar os primeiros eventos e compreender seus eventuais desdobramentos. Foi a partir do olhar investigativo sobre os estágios que envolvem minha produção, que eu pude perceber e identificar tanto escolhas recorrentes, como também questões relevantes. Lançar a minha atenção para as primeiras vezes que presenciei objetos descartados na rua proporcionou a consciência de que um evento, aparentemente banal e sem importância, pode ocupar a atenção e – pouco a pouco – tornar-se a base para a elaboração de um pensamento poético alinhado a uma produção prática dentro do campo da arte.

A atenção sobre meu processo de trabalho possibilitou a reflexão e análise atenta dos desenhos desenvolvidos. Ao traçar comentários sobre cada conjunto de trabalhos em perspectiva com referências práticas e teóricas, foi possível compreender de que maneira ocorrem minhas motivações, escolhas e estratégias. Destaco aqui o contato com as obras dos artistas Mark Tansey e Shirley Paes Leme que foram essenciais para que eu pudesse explorar meus desenhos a partir do apagamento e também pelo contato direto com o fogo. Igualmente importante foi a aproximação com as obras dos artistas Christian Boltanski, Karl Blossfeldt e a dupla Bernd e Hilla Becher, pois, todos de alguma forma, ampliaram minhas noções a respeito da imagem, registro, documento e coleção.

Ao olhar para meus documentos de trabalhos foi possível identificar importantes agentes, como a minha própria vivência, as coletas que realizo e as imagens que utilizo como referência para o desenho. Ao longo dessa pesquisa pude perceber como esses documentos influenciam meu processo e modificam meu modo de pensar e produzir.

Com o desenvolvimento desta pesquisa foram apresentados os principais estágios que fundamentam meu processo de trabalho em desenho. Além do encontro com o objeto na rua e a produção das fotografias de referência, destaco a fabricação do meu próprio material de desenho a partir do cavão, cinzas e fuligem obtidas na queima dos fragmentos desses objetos.

No decorrer da pesquisa pude analisar todas as etapas de produção dos meus materiais, e deste modo, foi possível entender como esse interesse passou de uma atividade operacional com finalidades técnicas para ocupar uma posição fundamental em minha poética. No início deste projeto eu não imaginava que a produção dos meus materiais pudesse ganhar a densidade que ganhou. Conseguir elaborar, de fato, pigmentos a partir da queima de resíduos urbanos desdenhados me conecta diretamente com os primeiros insights que tive ao refletir sobre o carvão e sua condição, ao mesmo tempo em que me lança em direção a um caminho cheio de novas possibilidades de execução e reflexão sobre os materiais produzidos por mim.

A eficiência do pigmento “branco” com origem nas cinzas obtidas na queima de diferentes madeiras e papéis foi assimilada como uma grande descoberta que só foi possível a partir de inúmeros testes. Recordo que os primeiros experimentos envolvendo as cinzas foram guiados por uma intuição – ou teimosia – essencial que acabou por ampliar o repertório de soluções gráficas que costumo empregar em meus desenhos. A fuligem (pigmento preto) que utilizo na composição do pastel seco também instaurou uma nova possibilidade quando usada para preencher a superfície do suporte a partir do contato direto entre o fogo e o papel. Por conta desse material ser muito sensível e sair com facilidade – e por não serem apreendidos por nenhum tipo de fixador – os trabalhos feitos com fuligem são finalizados em uma moldura caixa alta preexistente para preservar e proteger seu conteúdo.

A ideia de ativar um plano fundo para ser confrontado pelo desenho expandiu minhas experiências com essa linguagem. Principalmente pela maneira que esse trabalho com fuligem é feito: a partir da subtração. Por trabalhar com carvão há mais tempo, eu já possuía o hábito de desenhar com a borracha, entretanto, foram nos desenhos realizados com fuligem que essa ação potencializou-se. O gesto que remove o pigmento do papel é o mesmo que dá forma à figura. Ao realizar essas inscrições e adentrar as camadas do desenho, a imagem que surge diante da matéria escura reivindica sua presença, entretanto, ela só ocorre a partir do gesto do apagamento.

Ao longo de toda a pesquisa pude associar a queima ao processo de destruição da matéria causado pela condição do uso, do tempo e da rua. Esse olhar atento às transformações da matéria fez com que eu identificasse um estado de desaparecimento ou fim iminente nessas estruturas obsoletas encontradas a céu aberto. Nesse estágio, o texto “desenhado para aquele momento” de John Berger, teve importância fundamental. Compartilho algumas das experiências relatadas por Berger, principalmente o uso da linguagem do desenho para retratar uma aparência em vias de desaparecimento e também pelo senso de urgência que esse evento demanda. Associo a esse estudo o mito de origem do desenho, que é apresentado por Plínio, o Velho, e que forneceu base para a reflexão a respeito do desenho e sua relação substancial com sentidos de perda, urgência, desejo e trabalho de luto.

Durante o segundo ano que compreende essa pesquisa, inaugurei o meu próprio ateliê no Centro Histórico de Porto Alegre. Ter um espaço dedicado apenas para o fazer artístico certamente influenciou meus posicionamentos. A experiência de ateliê garante um mergulho nos assuntos e questões mais profundos da pesquisa, por se tratar de um lugar exclusivo para esse fim. Reúno todas as experiências vivenciadas por mim no ateliê – além de criar novas a partir dele. Como por exemplo, experimentos envolvendo a posição e relação de alguns trabalhos na parede ou ainda de forma mais recente: a possibilidade de utilizar os resíduos do ateliê (queimando desenhos velhos ou reunindo restos de materiais usados) para produção de novos pigmentos.

Desenvolver essa pesquisa permitiu com que eu pudesse investigar de forma mais clara meu modo de trabalhar, identificando e apresentando – a partir do olhar atento ao processo – minhas questões, conceitos, estratégias e reflexões diante do desenho. Embora eu tenha feito uso de abordagens que me guiaram – na maioria das vezes – de forma consciente, reconheço que uma pesquisa em artes não se conclui com todas as questões respondidas. Pelo contrário, o potencial criador se instaura justamente nas suspeitas e incertezas do processo.

## BIBLIOGRAFIA

**AGAMBEN**, Giorgio. Quando a casa queima: sobre o dialeto do pensamento. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte, Veneza: Ânnyé, 2021.

**ALLOA**, Emmanuel. Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

**ASSAD**, Leonor, Apresentação - Lixo: uma ressignificação necessária. Cienc. Cult, São Paulo, v. 68, n. 4, p. 22-24, dez. 2016. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252016000400009&lng=pt&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252016000400009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 29 maio 2023.

**AUGÉ**, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas – SP. Editora Papirus. 1994.

**BELTING**, Hans. Por uma antropologia da imagem. 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/7132650/Belting\\_por\\_uma\\_antropologia\\_da\\_image](https://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_image) m. Acesso em: 18 de Ago. de 2022.

**BÉNICHOU**, Anne. Esses documentos que são também obras... Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013. Tradução de Flávio Gonçalves.

**BENJAMIN**, Walter. Fragmentos Estéticos, 2017. Disponível em: <http://fragmentosesteticos.blogspot.com/2007/10/walter-benjamin-fragmentos-estticos.html>. Acesso em 18 de Ago. de 2022.

**BERGER**, John. Draw to that moment In: The Sense of Sight: writings. New York, Vintage Books, 1993. (Livre tradução de Flávio Gonçalves).

\_\_\_\_\_ Modos de Ver. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.

\_\_\_\_\_ Sobre el Dibujo. Barcelona, España: Gustavo Gili. 2011.

**BISMARCK**, Mário. Contornando a origem do desenho, 2001. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/79706/2/103310.pdf>. Acesso em: 18 de Ago. de 2022.

**BURCH**, Robert, "Charles Sanders Peirce", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2022 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/peirce/>>.

**CAVALCANTI**, Anna Hartmann. Arte, fotografia e formas de percepção em Walter Benjamin. *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 11, n. 2, 2013. Disponível em: <http://seer.unirio.br/psicanalise-barroco/article/view/8659> Acesso em: 25 jun. 2023.

**CORONA**, Marilice. Território partilhado: cruzamento de linguagens, espaço de reflexão. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016.

**DEMOS**, T.J. The Agency of Fire: Burning Aesthetics. *E-Flux Journal #98*. March 2019.

**Escritos de artistas:** anos 60/70/ seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

**FAJARDO**, Roberto. Interstícios Semióticos; o possível como um modo de ser: ferramentas para pesquisa em arte. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 24, n. 41, 2019.

**GOMBRICH**, Ernst Hans. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

**GONÇALVES**, Flávio. Através, In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, junho de 2013. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209>

Acesso em: 18 de Ago. de 2022.

\_\_\_\_\_ As categorias peirceanas e as poéticas visuais (uma argumentação doméstica)\*, In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 25 n. 41, jul/dez 2019.

Acesso em: 23 de Maio de 2023.

**GUASCH**, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013.

**HAAS**, Patrick de; O desenho Contemporâneo. In: Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique. Chamecy: imprimerie Laballery, 1992. Tradução de Richard John.

**MERLEAU-PONTY**, Maurice. Fenomenologia da percepção. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.



**MONTEIRO**, Silvana Drumond. Semiótica peirciana e a questão da informação e do conhecimento. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 43–57, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p43> Acesso em: 9 jul. 2023.

**PIERCE**, Charles Sanders. *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

**SALVATORI**, Maristela. *Imagens em trânsito*. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, V. 19, N. 32, MAIO 2012.

**SANTAELLA**, Lúcia. *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_ *As três categorias peircianas e os três registros lacanianos*. *Psicologia USP*, v. 10, p. 81-91, 1999.

**SANTOS**, Maria Ivone dos. *Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória*. In: *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, v.4 n.2, p. 163-176, 2009.

**STOICHITA**, Victor I. *Breve história da sombra*, Lisboa: KKYM, 2016.

**VERNANT**, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*; tradução de Haiganuch Sarian. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Kolossos).