

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

**IMPREVISTOS E INTERFERÊNCIAS:
O desenho como autobiografia**



GUSTAVO ASSARIAN

Porto Alegre
2015

Gustavo Assarian

Imprevistos e interferências: O desenho como autobiografia

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
para a obtenção de Grau de Bacharel
em Artes Visuais, pelo Instituto de
Artes da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS

Orientadora:
Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

Banca examinadora:
Profa. Dra. Daniela P. M. Kern
Prof. Dr. Flávio R. Gonçalves

Porto Alegre
2015

Dedico esse trabalho aos *Cogumelos alucinógenos*

Agradecimentos

Aos meus pais e irmã pelo apoio

A minha orientadora Marilice Villeroy Corona

A banca composta pela profa. Dra. Daniela P. M. Kern e ao prof. Dr. Flávio R. Gonçalves

A todos os membros do grupo *Cogumelos alucinógenos* pela amizade que muito contribuiu para minha formação pessoal e profissional

A Nei Roberto, meu grande amigo e primeiro professor de desenho

Ao ilustre Walmor Correa.

Resumo

O texto a seguir diz respeito a minha produção em desenho, nomeada *Imprevistos e interferências: O desenho como autobiografia*. O trabalho é de cunho autobiográfico, e abordo questões não somente desse tema, mas também sobre retrato e autorretrato, que foi onde germinou essa ideia. Sobre desenho apresento questões de material, linha, cor e também os vazios, a sutileza, a urgência, a vulnerabilidade e o controle.

São analisadas e discutidas aqui, algumas reflexões sobre desenho a partir de autores como Walter Benjamim e John Berger. Somado a isso estão presentes alguns diálogos que busquei estabelecer com artistas que vejo alguma correspondência com o que estou produzindo no momento como: William Kentridge, Gil Vicente e Frida Kahlo.

Palavras-chave: desenho, autobiografia, memória, imprevisto, interferência, controle, urgência, vulnerabilidade e vazio.

Lista de figuras

Fig. 1. Gustavo Assarian, <i>Geovana</i> , lápis de cor s/ papel. 84 x 59 cm. 2011	
.....	pág. 12
Fig. 2. Gustavo Assarian, <i>Detalhe de Geovana</i>	
.....	pág. 12
Fig. 3. Gustavo Assarian, <i>Autorretratos realizados na disciplina de “Atelier de Pintura I, 2012</i>	
.....	pág. 13
Fig. 4. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura I</i> , acrílico s/ tela, 20 x 15 cm, 2012	
.....	pág 14
Fig. 5. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura II</i> , acrílico s/ tela, 49 x 29,5 cm, 2012	
.....	pág. 15
Fig. 6. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura III</i> , acrílico s/ tela, 45 x 46 cm, 2012	
.....	pág. 16
Fig. 7. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura IV</i> , acrílico sobre tela, 60 x 40 cm, 2013	
.....	pág.17
Fig. 8. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura V</i> , acrílico s/ tela, 50 x 40 cm, 2013	
.....	pág. 18
Fig. 9. Gustavo Assarian, <i>Série autorretratos. Pintura VI</i> , acrílico s/ tela, 50 x 40 cm, 2013	
.....	pág. 18
Fig. 10. Gustavo Assarian, <i>Sem título</i> , grafite s/ papel, 59 x 84 cm, 2013	
.....	pág.19
Fig. 11. Juan F. Casas, <i>Madeleine/ M. H./ Canadá</i> , esferográfica s/ papel, 15 x 15 cm, 2014	
.....	pág.23
Fig. 12. Juan F. Casas, <i>Sofi(a) Utopic #1</i> , canetas sobre s/ papel, 250x140 cm, 2014	
.....	pág. 23
Fig. 13. Juan F. Casas, <i>Sofi(a) Utopic #2</i> , canetas s/ papel, 250 x 140 cm, 2014	
.....	pág. 23
Fig. 14. Gustavo Assarian, <i>Coca-cola</i> , caneta esferográfica s/ papel, 42 x 29 cm, 2010	
.....	pág. 24
Fig. 15. Gustavo Assarian, <i>Camaleão</i> , caneta esferográfica s/ papel, 21 x 29 cm, 2011	
.....	pág. 25
Fig. 16. Gustavo Assarian, <i>Zebra</i> , caneta esferográfica s/ papel, 29 x 21 cm, 2012	
.....	pág. 25

Fig. 17. Gustavo Assarian, <i>Cervo</i> , caneta esferográfica s/ papel, 21 x 15 cm, 2012	
.....	pág. 26
Fig. 18. Shohei Otomo	
.....	pág. 27
Fig. 19. Shohei Otomo	
.....	pág. 27
Fig. 20. Gustavo Assarian, <i>Caveira</i> , caneta esferográfica s/ papel, 29 x 21 cm, 2012	
.....	pág.28
Fig. 21. Gustavo Assarian, <i>Raposa</i> , Caneta esferográfica s/ papel, 29 x 21 cm, 2012	
.....	pág.29
Fig. 22. Gustavo Assarian, <i>Leli</i> , caneta esferográfica s/ papel, 38 x 26 cm, 2015	
.....	pág. 30
Fig. 23. Albrecht Dürer, <i>Autorretrato</i> , óleo s/ madeira, 52 x41 cm, 1498	
.....	pág. 34
Fig. 24. Rembrandt Harmenz, <i>Autorretrato</i> , óleo s/ tela, 110,9 x 90,6 cm,1660	
.....	pág. 34
Fig. 25. Vincent Van Gogh, <i>Autorretrato</i> , óleo s/ tela, 65 64 cm, 1889	
.....	pág. 34
Fig. 26. Francis Bacon, <i>Autorretrato</i> , óleo s/ tela, 35,5 x 30,5 cm, 1969	
.....	pág. 34
Fig. 27. Egon Schiele, <i>Autorretrato</i> com recipiente de barro preto, óleo sobre painel, 27,5 x 34 cm, 1911	
.....	pág. 35
Fig. 28. Gustavo Assarian, <i>Instabilidade</i> , caneta esferográfica sobre papel, 33 x 29,5 cm, 2014	
.....	pág. 38
Fig. 29. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Instabilidade</i>	
.....	pág. 38
Fig. 30. Gustavo Assarian, <i>Instabilidade II</i> , caneta esferográfica sobre papel, 33 x 29,5 cm, 2015	
.....	pág. 39
Fig. 31. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Instabilidade II</i>	
.....	pág. 40
Fig. 32. Gustavo Assarian, <i>Interceptação</i> , caneta esferográfica sobre papel, 56 x 76 cm, 2015	
.....	pág. 43
Fig. 33. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Interceptação</i>	
.....	pág. 44

Fig. 34. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Interceptação</i>	pág. 44
Fig. 35. Fotografia de referência	pág 45
Fig. 36. Fotografia de referência	pág. 45
Fig. 37. Fotografia de referência	pág. 45
Fig. 38. Frida Kahlo, <i>Autorretrato com cabelo cortado</i> , óleo s/ tela, 40 x 28 cm, 1940	pág. 48
Fig. 39. Frida Kahlo, <i>A coluna partida</i> , óleo s/ tela, 40 x 30,7 cm, 1994	pág. 49
Fig. 40. John Berger, <i>Sem título</i> , lápis s/ papel, 1973	pág. 53
Fig. 41. Gustavo Assarian, <i>Impotência I</i> , caneta esferográfica s/ papel, 56 x 76 cm, 2015	pág. 55
Fig. 42. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Impotência</i>	pág. 55
Fig. 43. Gustavo Assarian, <i>Indiferença</i> , caneta esferográfica s/ papel, 56 x 36 cm, 2015	pág. 57
Fig. 44. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Indiferença</i>	pág. 58
Fig. 45. Fotografia de referência	pág. 59
Fig. 46. Fotografia de referência	pág. 59
Fig. 47. Gustavo Assarian, <i>Inevitável</i> , caneta esferográfica s/ papel, díptico, 56 x 81 cm, 2015	pág. 61
Fig. 48. Flávio de Carvalho, <i>Série trágica</i> , lápis s/ papel, 1947	pág. 63
Fig. 49. Flávio de Carvalho, <i>Série trágica</i> , lápis s/ papel, 1947	pág. 65
Fig. 50. Gustavo Assarian, <i>Íntimo zumbido</i> , caneta esferográfica s/ papel, 56 x 76 cm 2015	pág. 67

Fig. 51. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Íntimo zumbido</i>	
.....	pág. 68
Fig. 52. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Íntimo zumbido</i>	
.....	pág. 69
Fig. 53. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Inevitavelmente porcoliciais</i> , em processo, 2015	
.....	pág. 70
Fig. 54. Gustavo Assarian, detalhe de <i>Inevitavelmente porcoliciais</i> , em processo, 2015	
.....	pág. 70
Fig. 55. Gustavo Assarian, <i>Irregulares passos</i> , caneta esferográfica s/ papel, 36 x 56 cm, 2015	
.....	pág. 72
Fig. 56. Gil Vicente, <i>Autorretrato matando Elizabeth II</i> , carvão s/ papel 150 x 200 cm, 2005	
.....	pág. 74
Fig. 57. Gil Vicente, <i>Autorretrato matando FHC</i> , carvão s/ papel 150 x 200 cm, 2005	
.....	pág. 75
Fig. 58. Francis Bacon, <i>Três estudos para uma crucificação</i> , tríptico óleo s/ tela, cada painel 198 x 145 cm, 1962	
.....	pág. 76
Fig. 59. William Kentridge, <i>Instalação de 7 fragmentos de filme: Invisible mending</i> , 2003	
.....	pág. 78

Sumário

Introdução.....	11
1. Breve histórico de meu percurso	12
1.1. Indicando direções opostas	21
1.2. Inserção às experimentações técnicas	22
2. O desenho como autobiografia.....	31
2.1. Dando forma ao projeto	37
2.2. Processo de encenação.....	41
2.2.1. A fotografia como ferramenta	41
2.3. Material ordinário	46
2.4. Pequenos percalços.....	46
3. Sobre os infortúnios	47
3.1. Infortunas memórias	50
3.2. (Crise) Indicativo de urgência	53
3.3. Vulnerabilidade.....	65
3.4. Impotência combatida.....	73
3.5 O Imprevistos e interferências: uma possível narrativa	75
4. Conclusão.....	79
5. Referências bibliográficas.....	80

Introdução

Iniciei meus estudos em Artes Visuais no ano de 2010/01. Carregava comigo uma modesta bagagem artística, porém, ávida por expansão, que cultivei ao longo dos meus anos precedentes ao Instituto de Artes. Na medida em que cursava diferentes disciplinas, aos poucos ia definindo melhor minhas preferências (técnicas, temáticas) acerca dos meus trabalhos artísticos. Sempre tive um grande interesse pela figura humana, e não só esta especificamente, mas também por formas mais orgânicas em geral. Dediquei-me a uma quantia considerável de retratos, antes e durante o período que permaneci no Instituto. Após muitas experimentações, em 2014 comecei a desenvolver um projeto mais sólido e com características mais distintas. Optei por investir em uma série de desenhos de uma forma mais tradicional, utilizando apenas papel e caneta. As ideias vieram surgindo aos poucos, mas cada vez mais firmes e evoluindo de uma forma compensadora. Apresento a seguir diferentes aspectos da minha produção de desenho ao longo de 2015.

No primeiro capítulo faço um breve relato sobre a minha trajetória no curso de Artes Visuais. Mostro como que foi a evolução do meu trabalho prático nesses anos todos e de como cheguei às questões dessa pesquisa em desenho.

No segundo capítulo concentrei o que talvez seja a parte principal da pesquisa. São as discussões sobre autorretrato, autobiografia, e grande parte do processo de construção do meu trabalho.

Na terceiro e último capítulo parte trago questões referentes à urgência, vulnerabilidade, memória, infortúnios e narrativa, dialogando com alguns artistas como Frida Kahlo, Gil Vicente e William Kendridge.

Os textos sobre desenho de Walter benjamin e John Berger foram fundamentais no auxílio sobre a linguagem que escolhi trabalhar.

Por fim, almejo clarear e definir melhor a temática e os objetivos do meu projeto. Lanço-o como autobiográfico e desvendando-o aos poucos a partir dos estudos realizados. Essa pesquisa tomou corpo a partir de um ano de experiências, conversas, organização de documentos de trabalho, esboços, desenhos, fotografias e espero que a proposta torne-se esclarecedora.

1. Breve histórico de meu percurso

Em 2011/1 na disciplina “*Atelier de tópicos especiais em desenho I*” com o professor Luiz Antonio Carvalho da Rocha, a turma trabalhou com modelo vivo, revelando-se uma experiência bastante enriquecedora. Apesar de não ter sido o primeiro contato com esse tipo de proposta, esta, no período em questão, foi estudada mais profundamente. A meu ver, durante a maior parte do semestre, foram realizados exercícios mais direcionados a uma intensa gestualidade do traço, visando uma captação rápida dos movimentos corporais. Após um considerável período de empenho na figura humana, fomos instruídos à criação de um projeto pessoal. Optei por iniciar um estudo de retratos. Utilizando lápis de cor, esbocei, construí uma série de desenhos minuciosos, elaborados com base em fotos de amigos, como no desenho “*Geovana*” (fig. 1 e fig. 2). Percebi nesse momento que eu estava no início de algo, vagarosamente observando melhor o que me rodeava.



Figura 1: Gustavo Assarian, *Geovana*, lápis de cor s/ papel. 84 x 59 cm. 2011

Figura 2: Detalhe do desenho *Geovana*

Logo no semestre seguinte, em 2011/2, destaco duas das disciplinas: “*Atelier de tópicos especiais em desenho II*” e “*Atelier de tópicos especiais em pintura I*”. A primeira era ministrada pela professora Teresa Sousa Poester, cuja maior parte das aulas foi realizada também com a presença de modelo vivo. Nas aulas do professor Renato Hauser em pintura, segui fazendo algumas experiências com retrato, testando e descobrindo mais sobre o uso da cor. Foi um bom semestre que dediquei às experimentações.

Apesar de ter iniciado alguns desenhos de autorretrato - e tentando, a partir daqui, seguir uma certa linearidade no que diz respeito a construção da minha produção atual - acredito que os exercícios que desenvolvi inicialmente nas aulas de “*Atelier de Pintura I*” com a professora Marilice Corona, no ano de 2012/2 e que se estenderam até 2013/2 com a disciplina de “*Atelier de Pintura II*”, foram mais relevantes. Destaco este período por ter tido um impacto maior na minha produção posterior.

Na primeira disciplina foi sugerido à turma o estudo e desdobramento de três temas: Natureza morta, paisagem e retrato. Na parte do retrato, foi pedido que trabalhássemos com uma pintura de autorretrato. Até o final da proposta eu havia realizado três autorretratos (fig.3, fig. 4, fig. 5 e fig. 6).

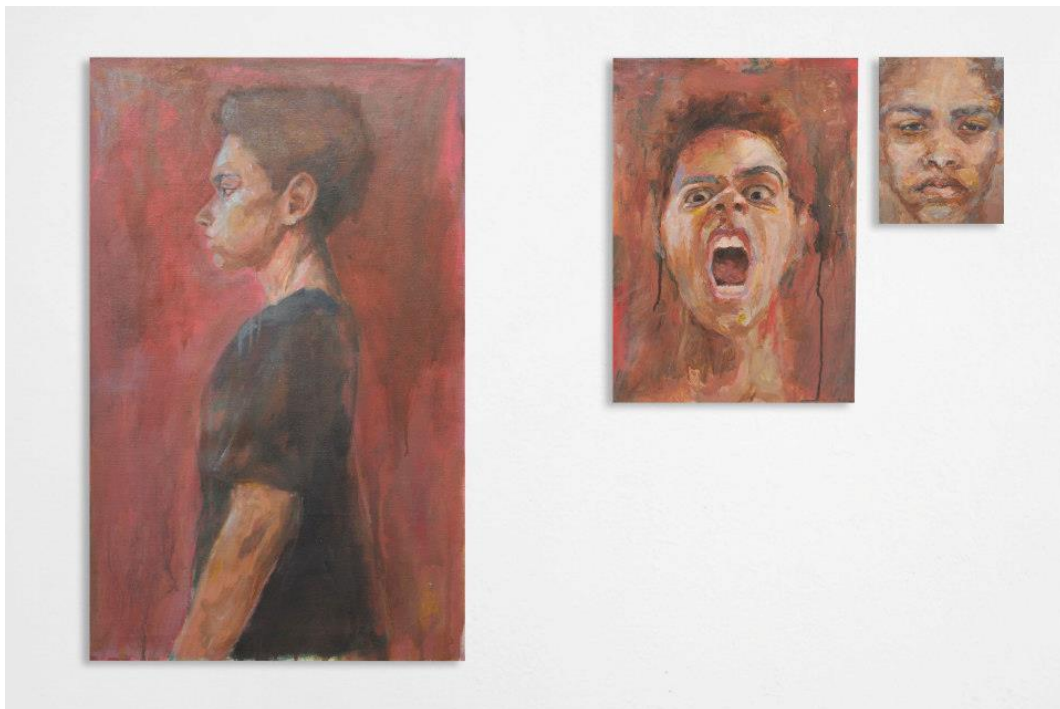


Figura 3: Gustavo Assarian, Autorretratos realizados na disciplina de “*Atelier de Pintura I*”, 2012

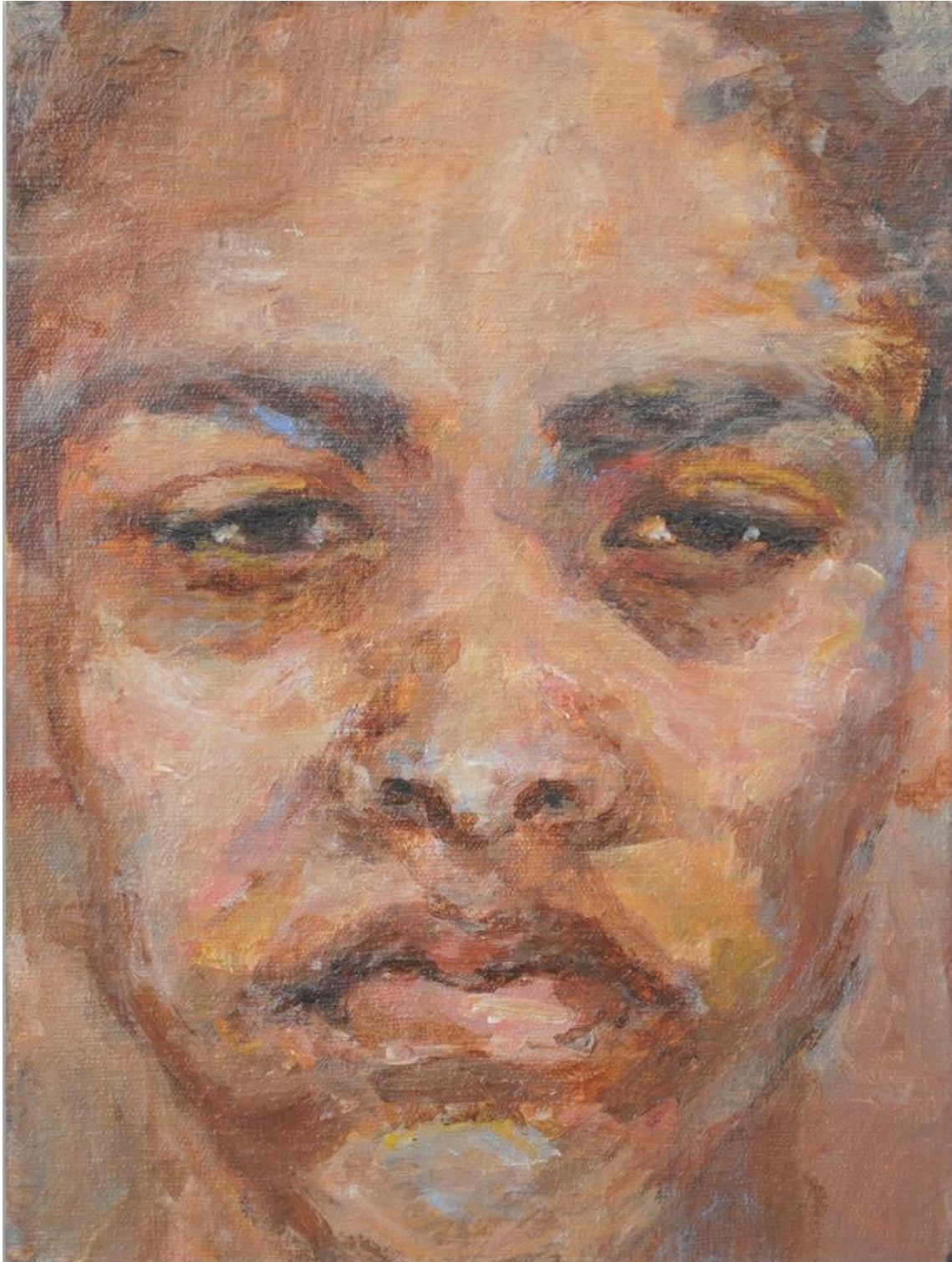


Figura 4: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura I*, acrílico sobre tela, 20 x 15 cm, 2012

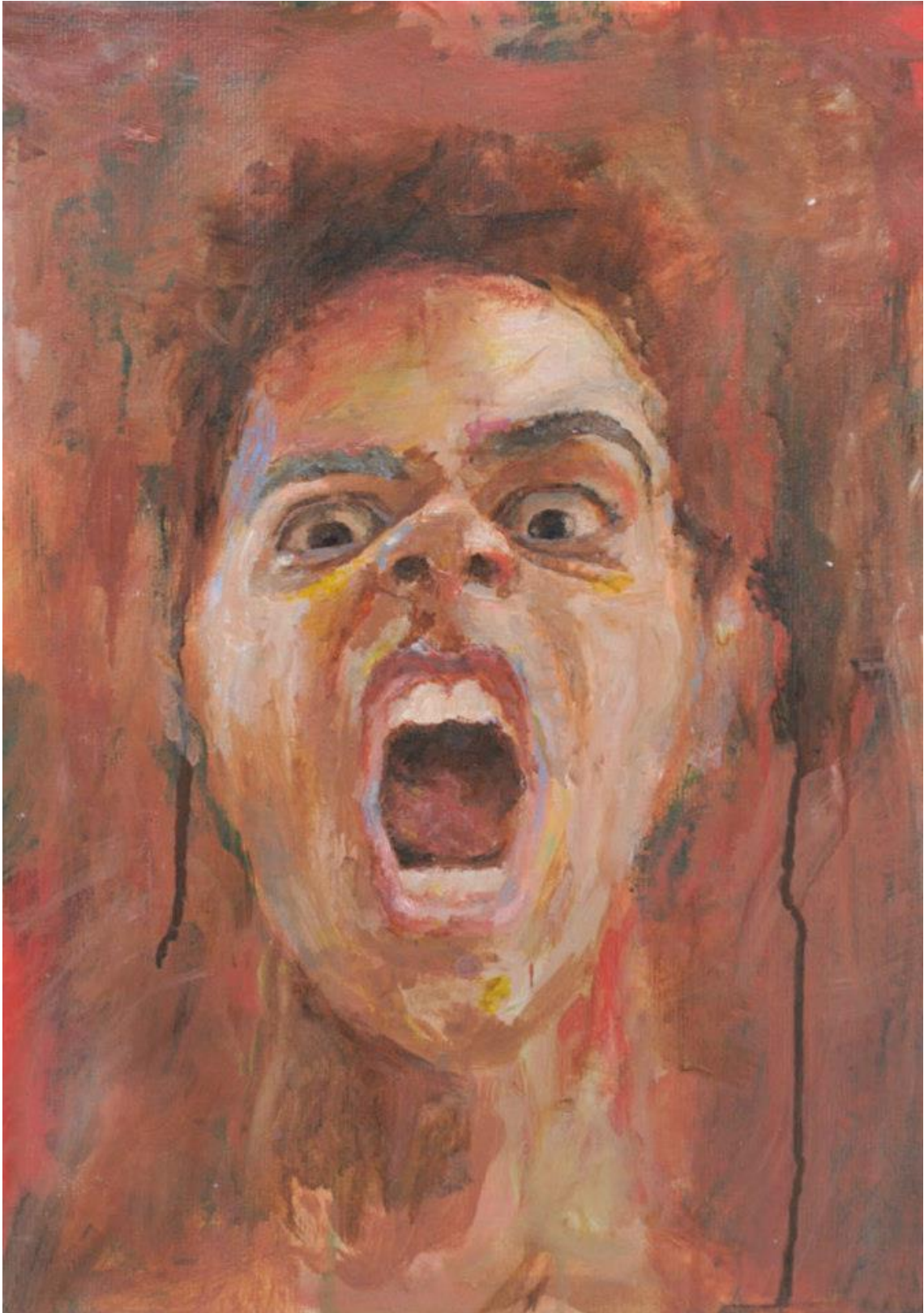


Figura 5: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura II*, acrílico sobre tela, 49 x 29,5 cm, 2012

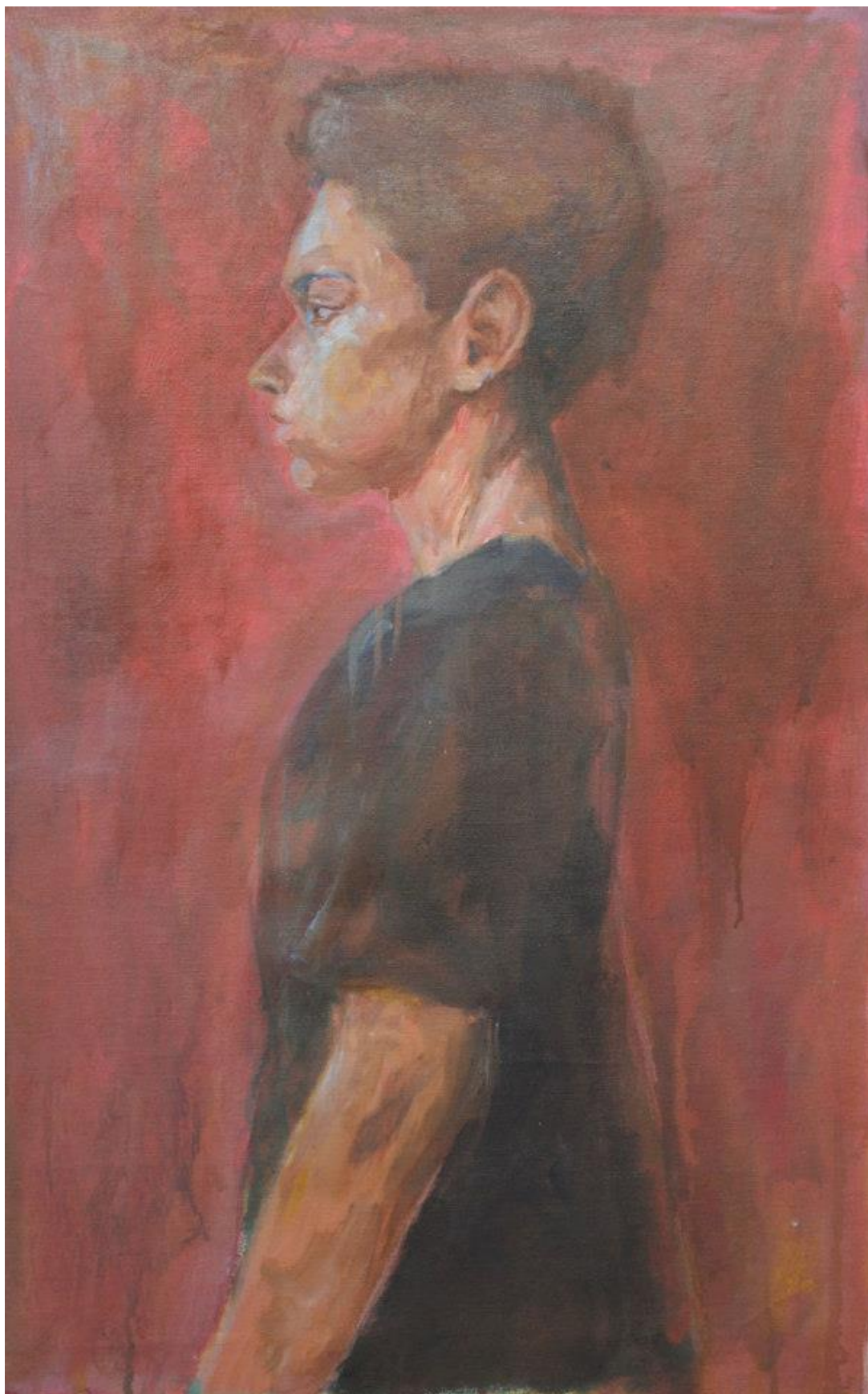


Figura 6: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura III*, acrílico sobre tela, 75 x 46 cm, 2012

Esses meses em pintura foram muito produtivos, descobri um prazer muito grande em pintar. Enfrentava uma tela em branco sem medo. Sobrepunha diversas camadas de cor, e buscava produzir tons mais terrosos. Fazendo esses autorretratos eu não desenhava ou fazia esboços, mas ia construindo a forma aos poucos, muito despretensiosamente, como uma espécie de jogo. Mesmo assim, em relação as minhas outras atividades, pintava com uma estranha rapidez. Um ano depois (2013/2) segui os autorretratos na disciplina seguinte (fig. 7, fig. 8 e fig. 9), onde deveríamos nos concentrar em um projeto pessoal. Explorava bastante as manchas, os escorridos a cor e uma soltura maior no gesto.

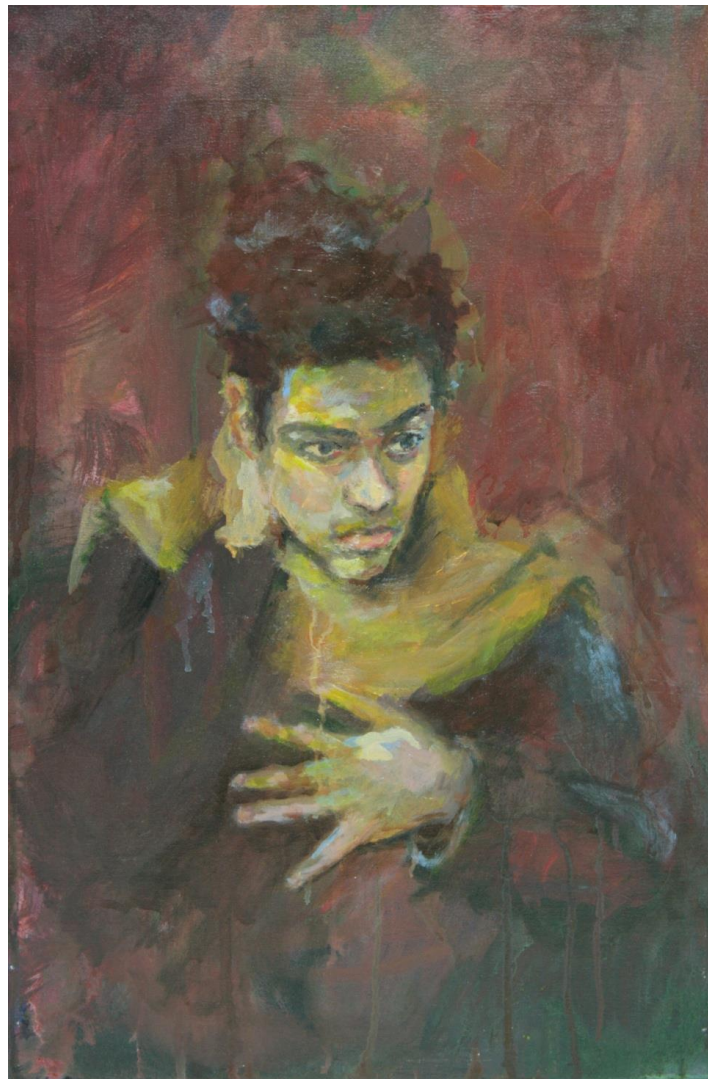


Figura 7: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura IV*, Acrílico sobre tela, 60 x 40 cm, 2013

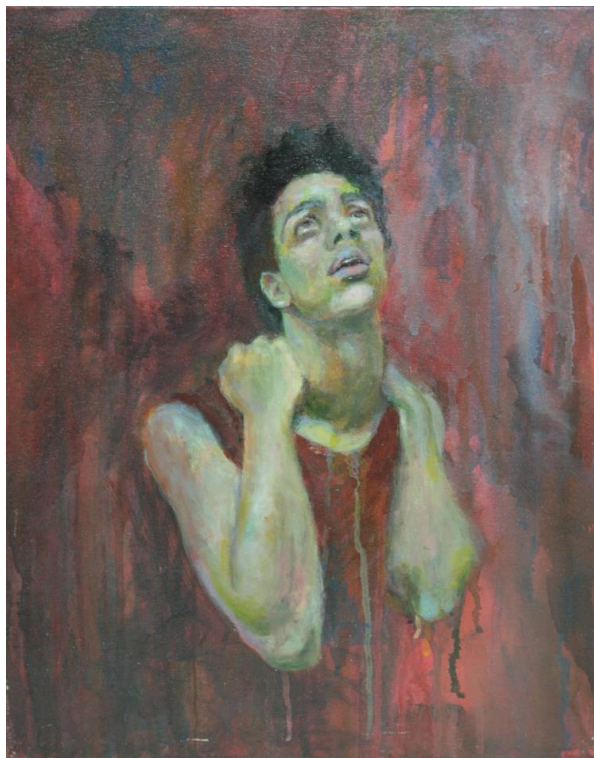


Figura 8: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura V*, acrílico sobre tela, 50 x 40 cm, 2013



Figura 9: Gustavo Assarian, *Série autorretratos. Pintura VI*, acrílico sobre tela, 50 x 40 cm, 2013

Dentro desse mesmo período em que estava com o pensamento voltado para a pintura, na disciplina de “*Atelier de desenho I*” em 2013/1 com o Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves, pude desenvolver uma técnica mais similar a que estou utilizando no atual trabalho, dedicando uma atenção e detalhamento maiores às formas. Um dos desafios que enfrentávamos no momento era o de produzir um desenho usando nosso próprio corpo como modelo, mas apenas partes desse que conseguíssemos enxergar, sem auxílio de fotografias ou espelhos (fig.10).



Figura 10: Gustavo Assarian, *Sem título*, grafite sobre papel, 59 x 84 cm, 2013

Durante o fazer dessa proposta, aliada ao restante da minha produção até o determinado momento, estive refletindo mais sobre questões do autorretrato, e direcionando lentamente, um olhar mais atento para tal tema. Comecei a pensar em outras formas possíveis de representar um retrato, que não apenas com um rosto.

1.1. Indicando direções opostas

A partir de minha experiência mais intensa com desenho e pintura, vejo que me relaciono de formas diferentes com essas duas linguagens. Um fator importante que acho interessante relatar agora é o “tempo”. Tempo de reflexão, concentração, criação, produção. Tenho um ritmo de vida intenso, penso que o desenho talvez seja a única linguagem que me permite e induz a uma desaceleração. Tenho um grande controle das minhas ações no desenho, busco uma limpeza, clareza e organização demasiadas, e isso me consome muito tempo, fazendo por vezes com que eu demore meses para a finalização de um trabalho. É o momento em que não vejo desperdício em gastar horas, dias ou semanas, apenas refletindo sobre um esboço. Eu geralmente defino melhor onde quero chegar, coloco rapidamente alguns traçados em um papel de rascunho e então delicadamente começo o desenho de fato.

Na pintura percebi que meu processo se dá de forma contrária. Vejo-a como uma forma de relaxamento mental, de externar um pensamento de forma mais gestual e descontraída. Tenho resultados mais imediatos, visto que não me imponho uma finalização técnica pré-determinada e tão rígida. Na pintura não faço qualquer esboço com lápis ou carvão. Direto na tela sobreponho mais bruscamente uma grande quantidade de tinta, sem qualquer desenho inicial, e ela precisa ser completamente coberta. Vou “esboçando” e consertando com o pincel na medida em que vou pintando. Figura e fundo vão sendo construídos juntos. Podem apresentar cores diferentes, mas, o tratamento através das manchas permeia toda tela. Como veremos mais adiante, essa relação entre figura-fundo e figura-suporte vai apresentar-se diferente em meu desenho. O autor Walter Benjamin, em seu texto *Fragmentos estéticos*, trata de diferenciações em algumas linguagens artísticas. Diferenciações essas que vão desde especificidades de construção e identificação de cada linguagem como tal, a exemplo do “sinal” no desenho e a “mancha” na pintura, como a relação delas com a superfície em que são empregadas, por exemplo. Em relação ao fundo do desenho, é dito que:

O quadro não tem fundo. E uma cor também nunca se sobrepõe a outra, revela-se, quando muito, no médium dessa outra cor. E também isto não é muitas vezes perceptível, de onde se poderia concluir que, em princípio, não é possível distinguir, em certos quadros, qual é a cor do fundo e qual a de superfície. Esta questão porém não tem sentido. Na pintura não há fundo, na pintura não há linha desenhada.¹

Na pintura eu posso errar, construir e desconstruir, com diversas camadas de tinta, todas igualmente importantes no processo. Já no desenho não há espaço para o erro, principalmente no trabalho que está sendo desenvolvido agora, pois o risco da caneta é definitivo, então ele é meticulosamente feito. O fundo precisa ser completamente branco e livre de interferências. Nesse frágil papel em que devo usar minimamente a borracha, começo mais atentamente, a dar atenção para a quantidade dos vazios. O suporte passa a ser um elemento bem importante.

Quando me refiro ao desenho como a linguagem “escolhida”, apenas aponto aquela que possuo mais tempo de dedicação, intimidade e por consequência conforto para desenvolver melhor uma série. Isso não faz com que eu descarte a outra, já que é tão importante quanto.

1.2. Inserção às experimentações técnicas

Aos sete anos, aproximadamente, iniciei um processo mais intenso de aprendizagem em desenho, com o autodidata, até então, desconhecido de minha parte, Nei Roberto Dorneles da Silveira. Criatura curiosa, esse ilustre professor, que até determinado momento nunca havia dado aulas a uma criança, resolveu tomar para si o desafio. Ele procurou me ensinar a seu modo, tudo que aprendera sozinho. Depois de meses, preenchendo inúmeras folhas, apenas com riscos soltos e disformes a fim de melhorar minha coordenação motora e ter mais “firmeza na mão”, comecei a ter noções de anatomia,

¹ Ver BENJAMIN, W. – “Sobre a pintura, ou sinal e mancha” in: *Fragmentos estéticos*
Disponível em <<http://fragmentosesteticos.com.br/2007/10/Walter-benjamin-fragmentos-esteticos.html>>
Acesso em: 05.08.2015

perspectiva, luz e sombra, dentre outras especificidades, apenas com lápis 6B (posteriormente caneta e tinta nanquim). Apesar de nessas aulas eu ter praticado apenas o preto e branco, sempre fui estimulado às experimentações.

Desde a primeira vez que me foi dito por esse professor: “explore qualquer material, por mais vagabundo e ordinário que seja, o máximo que tu conseguir”, fiquei intrigado com a potência que essa frase poderia ter. A partir disso, mesmo sem muitos recursos, no centro de uma cidade no interior, comecei a trabalhar com tudo que eu conseguia/podia, e que minha cabeça naquele momento me permitia. Ao ingressar no Instituto de artes, um novo mundo de possibilidades se abriu diante de mim, então fui me permitindo utilizar qualquer material novo que conhecia.

Concentrando-me mais no desenho e na pintura, transitei pelo lápis de cor, aquarela, carvão, diversos tipos de caneta, bem como têmpera, tinta acrílica, à óleo... Identificando-me mais com alguns materiais do que com outros, e no início, porém, muitas vezes preocupando-me mais com o aperfeiçoamento técnico e domínio do material do que a produção de um trabalho pessoal. Entre essa mistura de pensamentos e práticas, deparei-me com a caneta esferográfica bic, material de conhecimento e uso comum à maioria das pessoas, algo simples e bruto que pensei em explorar. No início, quando resolvi testar a caneta mais seriamente, vi os desenhos do artista espanhol Juan Francisco Casas (fig.11, fig. 12 e fig. 13), que tem uma relação com retrato e fotografia bem evidentes, e trabalha com o material de uma forma semelhante a que eu busco, desenvolvendo um traço mais “realista”. Fiz então meu primeiro trabalho inspirado nisso, “*Garrafa de Coca-Cola*” (fig. 14) em 2010, e depois disso fui testando, pensando, e até resolvendo problemas de outras disciplinas, que não sobre desenho, com trabalhos em bic, como nas disciplinas de “*Laboratório de modelagem e ambiência digital*” (fig.15), “*Laboratório de imagem digital*” (fig.16) e “*Tópico especial: Recursos da calcografia*” (fig.17). Na primeira eu precisava criar um personagem para modelar em 3D, na segunda precisava elaborar a capa de um livro de fotografias e na terceira uma gravura em metal. Situações como essas acabaram me passando despercebidas e acontecendo mais frequentemente. Então eu conheci o trabalho de Shohei Otomo, ilustrador e artista japonês que trabalha com alguns tipos canetas, dentre elas a esferográfica (fig. 18 e fig. 19),

cuja obra me despertou interesse, mas que infelizmente, até agora, não encontrei os títulos, datas ou dimensões. Fui analisando essas referências e nessa época voltei a trabalhar um pouco com nanquim, percebendo que estava prestando mais atenção aos contrastes (acentuando ou atenuando), volumes e tentando aplicar isso a esferográfica, logo após, resultando em exercícios, alguns deles mais recentes inclusive (fig. 20 fig. 21 e fig. 22).

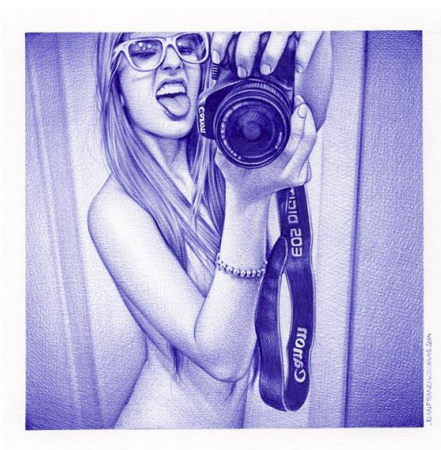


Figura 11: Juan Francisco Casas, *Madeleine/Mark Ham/Canadá*, esferográfica sobre papel, 15 x 15 cm, 2014



Figura 12: Juan Francisco Casas, *Sofi(a) Utopic#1*, caneta marcadora e esferográfica sobre papel, 250 x 140 cm, 2014



Figura 13: Juan Francisco Casas, *Sofi(a) Utopic#2*, caneta marcadora e esferográfica sobre papel, 250 x 140 cm, 2014



Figura 14: Gustavo Assarian, *Coca-Cola*, caneta esferográfica sobre papel, 42 x 29 cm, 2010

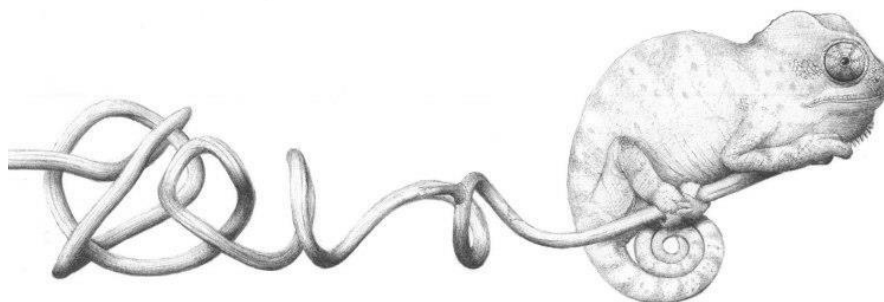


Figura 15: Gustavo Assarian, *Camaleão*, caneta esferográfica sobre papel, 21 x 29 cm, 2011



Figura 16: Gustavo Assarian, *Zebra*, caneta esferográfica sobre papel, 29 x 21 cm, 2012



Figura 17: Gustavo Assarian, *Cervo*, caneta esferográfica sobre papel, 21 x 15 cm, 2012

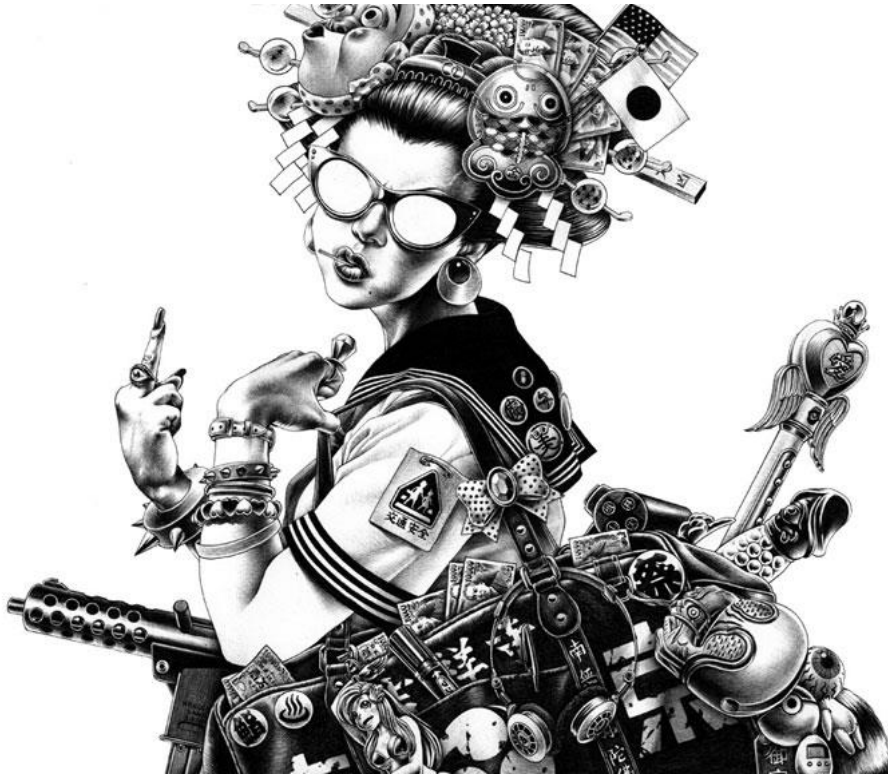


Figura 18: Shohei Otomo



Figura 19: Shohei Otomo



Figura 20: Gustavo Assarian, Caveira, caneta esferográfica sobre papel, 29 x 21 cm, 2012

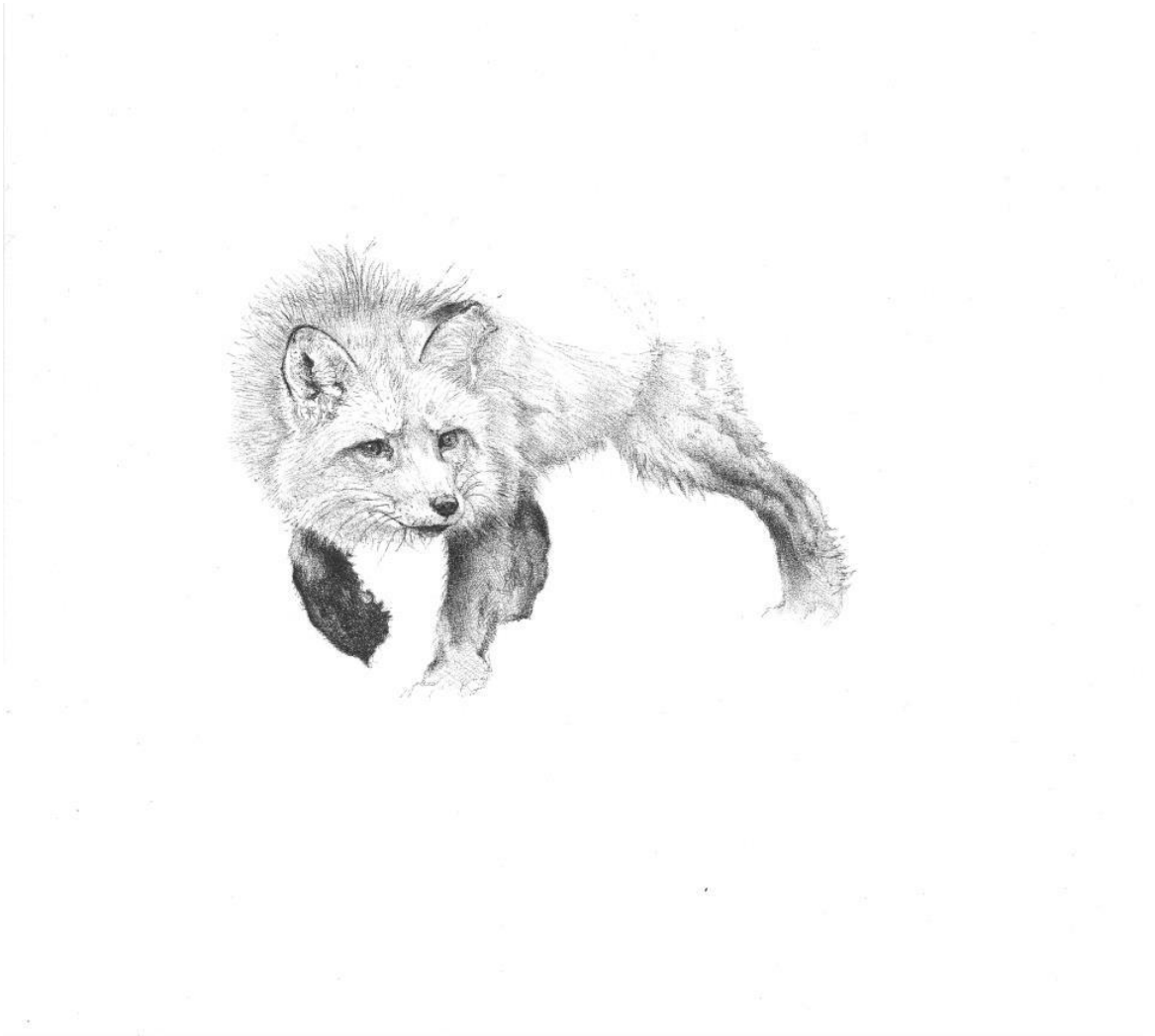


Figura 21: Gustavo Assarian, *Raposa*, Caneta esferográfica sobre papel, 29 x 21 cm, 2012



Figura 22: Gustavo Assarian, *Leli*, caneta esferográfica sobre papel, 38 x 26 cm, 2015

2. Imprevistos e interferências: o desenho como autobiografia

No início do desenvolvimento da pesquisa, aos poucos me foi surgindo a ideia de *Imprevistos e interferências*: Aspectos que circundavam a minha vida passaram a ser motivo representacional para meus desenhos, desde relações afetivas e profissionais bem como situações adversas.

Venho trabalhando com experiências que tenho vivido. Decidi dedicar atenção a essas questões, dada à peculiaridade dos fatos que observo. Organizando um diário, relatando tudo que julgo importante, anexeí boletins de ocorrência, bem como raios x, receitas de remédios, etc. Talvez esse conjunto de “evidências” de situações frequentes, possa servir como material para trabalhos futuros, e não ficar limitado a uma mera ferramenta de pesquisa.

Quando cito *imprevistos e interferências*, refiro-me aos fatos cotidianos que me provocam um estranhamento, como a quebra de uma linearidade mais calma de uma simples rotina, e fazem parte interferindo de alguma forma na minha vida. Utilizo essas vivências caóticas como motivação para criação do trabalho. Contrapondo essa desorganização, conscientemente, faço com o máximo de controle os meus desenhos. Penso se esse não acaba sendo um dos meus desejos, de tentar dominar, amenizar ao menos, o inalterável, e extrair algo bom das imperfeições do cotidiano. Busco sempre controlar ao máximo o processo, Desde a escolha precisa do material, até a técnica, os espaços no papel e as intenções ao desenhar. Em vista disso observo o caráter autobiográfico do que venho produzindo. Segundo o dicionário Houaiss, uma biografia seria “a narração oral, escrita ou visual dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa ou personagem”, sendo que uma autobiografia seria “a narração sobre a vida de um indivíduo, escrita sobre o próprio, sob forma documental ou ficcional.” No texto *A autobiografia como fonte de criação*, a autora Maristela Salvatori, faz uma compilação de alguns artistas que trabalham usando como referência suas próprias vidas particulares. Ela exemplifica com diferentes meios, como a fotografia, o vídeo, a instalação, podem desenvolver trabalhos interessantes, e diz que:

“A incorporação de elementos autobiográficos na produção artística não constitui uma novidade na história da arte. Se o auto-retrato constitui um gênero usual na tradição da pintura ocidental, para Diane Watteau a autobiografia (ou auto ficção) tem crescido como gênero nas últimas décadas. Além dos aspectos próprios ao auto-retrato, o processo de autobiografia parte de elementos autobiográficos que com frequência invadem a narração” (SALVATORI, 2000, 130-131)

Em seu texto Salvatori refere-se tanto aos diferentes aspectos da autorrepresentação bem como à questão da narrativa que está embutida na autobiografia. Afirma também que apesar do termo autobiografia evocar uma ideia de verdade, este não trata necessariamente da utilização de dados autênticos, mas da instauração de biografias. O criador torna-se sujeito e objeto de sua obra. Na autobiografia, quem a faz, pensa, seleciona, recorta dados, memórias sobre si e cria em cima disso, flertando por vezes com a ficção. A autora também cita escritora francesa Anaïs Nin que aponta: “O artista não pode estar, nem muito longe, porque o mito deforma a realidade, nem muito perto, pois os detalhes supérfluos também deformam este contorno essencial que nos dá a quintessência da realidade” (NIN, Apud WATTEAU, 1999, p. 38, tradução livre). A partir dessa frase penso na construção do meu próprio trabalho onde preciso manter-me próximo a fim de que a produção seja “fidedigna a mim” até um ponto, mas não tão próximo para não sufocar a criação com detalhes demasiados e a pesquisa em geral com conteúdos desnecessários.

Levantando indagações sobre os assuntos, vi, ao fazer meus traçados no papel, que as proposições que eu lançava ali iam além da ideia de autorretrato. Quando se lê, ou se fala em autorretrato, a primeira coisa que se pensa é o rosto (e as expressões contidas nele). Em seguida observam-se as poses geralmente estáticas e um olhar direcionado ao observador. O autorretrato consiste em um gênero no qual quem o desenvolve, busca através da representação de si mesmo, uma autorreflexão. Retratando-se, em seja qual for o suporte, o artista, tradicionalmente, busca capturar características que o definam, geralmente sendo ligadas ao físico (corpo). O autorretrato possui uma longa trajetória na história da arte e é uma variação, especificação do gênero do retrato. O rosto, o corpo, e demais elementos que definiam e distinguiam o artista de outra pessoa, como a forma de posicionar-se na

composição, o tamanho do espaço em relação a figura, apresentavam-se como elementos essenciais em uma composição. E diferente do retrato obviamente há uma maior intimidade e liberdade no momento da criação. Ao fazer um retrato de outra pessoa qualquer parece haver um limite maior do que se pode ou não fazer e revelar. No autorretrato percebo uma intenção do artista em mostrar-se ao espectador da forma como ele gostaria de ser enxergado, revelar uma faceta a sua escolha. Há um controle maior do que será ou não mostrado. Os ângulos, cores, formas, situações, são elementos premeditados, não que em muitas outras situações não sejam, mas quando, por exemplo, trata-se de um trabalho de cunho autobiográfico, vejo diferente. Retomando um pouco o que foi dito antes, os “limites” me chamaram atenção. Primeiro pensei nos limites de um retrato em relação a um autorretrato, agora penso nos limites de um autorretrato em relação a uma autobiografia. Até que ponto um autorretrato pode ser considerado como tal e não cruza a fronteira da autobiografia? Não sei se há uma resposta exata, e creio que por vezes exista uma mistura de assuntos. Quando penso sobre autobiografia, abordando a questão motivacional de uma produção seja de que linguagem artística for, o conteúdo, as circunstâncias são mais independentes da nossa vontade, logo há uma exposição maior do artista. Não é somente um rosto, um corpo que está ali. As situações, elementos apresentados, sejam como forem, não estão tanto sob nosso controle. Assim percebi que a exposição de minha vida poderia tornar-se o combustível que impulsionaria uma produção mais honesta do qualquer outra que eu pensasse em realizar nesse momento. Os motivos da representação a que recorro não estão sob meu controle, mas minhas ações perante isso sim. Isso quer dizer que, não importando quais sejam as histórias por trás de cada trabalho, na prática eu tomo as decisões. Talvez aqui já seja perceptível uma oposição intencional em relação aos desenhos. A de forçar um controle maior de uma situação incontrolável, sendo transmitida no desenho através de um virtuosismo técnico. A oposição é proposital. Se, eu fosse representar as situações as quais passei dialogando apenas com os elementos relacionados a história que as constitui, eu transporia ao papel por exemplo, a agressividade dos fatos ocorridos em uma “agressividade”, rapidez, uma gestualidade “expressionista”, forte, ou um maior descontrole ao traçar a caneta ao papel. Não é o caso.

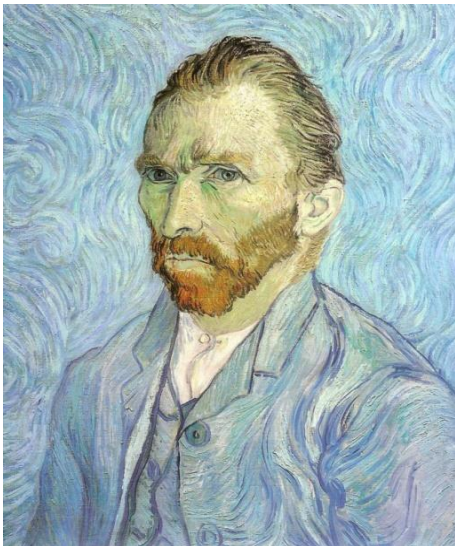
Há, também, uma questão importante quando se analisa e distingue autorretrato e autobiografia em um meio visual como o desenho e a pintura. É o “olhar”. Mas o olhar de quem está sendo retratado. No autorretrato, na maior parte das vezes, há uma intenção de conexão com o espectador, ou seja, em diversos casos o olhar é direcionado a este, como podemos observar, por exemplo, nos autorretratos de Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Francis Bacon (fig. 23, 24, 25 e 26) e até mesmo Egon Schiele (fig. 27).



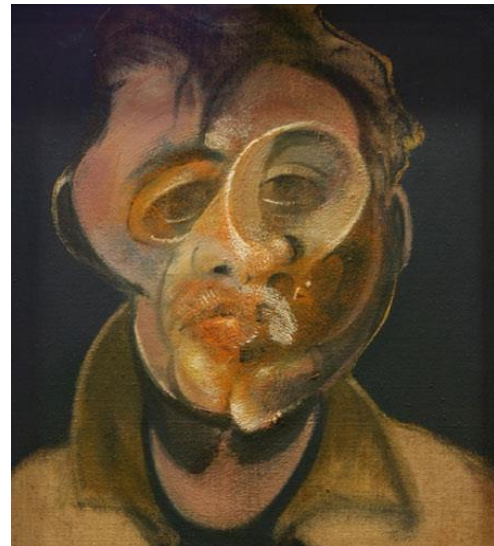
1



2



3



4

1. Figura 23: Albrecht Dürer, Autorretrato, óleo sobre madeira, 52 x 41 cm, 1498
2. Figura 24: Rembrandt Harmenz., Autorretrato, óleo sobre tela, 110,9 x 90,6 cm, 1660
3. Figura 25: Vincent Van Gogh, Autorretrato, óleo sobre tela, 65 x 64 cm, 1889
4. Figura 26: Francis Bacon, Autorretrato, óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm, 1969

Nota-se primeiramente o olhar das figuras, que nesses exemplos fazem contato direto com o observador. Os espaços são mais fechados e há um foco no enquadramento do rosto. Creio que em um autorretrato, predomina o isolamento da figura, geralmente se faz presente uma só pessoa, o artista está presente como figura central, principal da representação.



Figura 27: Egon Schiele, Autorretrato com recipiente de barro preto, óleo sobre painel, 27,5 x 34 cm, 1911

Já, em uma obra de cunho autobiográfico, o espectador pode encontrar-se mais alheio ao ocorre na cena representada. O modo de construir a cena pode estar mais voltado para os fatos biográficos que lhe deram origem, ou seja, para a história a ser contada. Os olhos do observador e figura retratada mais dificilmente se entrelaçam. Nos meus desenhos, acredito que o único momento no qual os olhos do espectador encontram-se ao de uma figura é em *Indiferença (fig.x)*, que será visto mais adiante, onde mostro minha vó como se

estivesse em um cartaz de desaparecidos. E o único motivo de isso ocorrer é que ali não é representada uma cena, mas uma “foto”, na qual a retratada olhara para a câmera, com uma função de reconhecimento de rosto.

Logo no início do livro de Berger, no texto *Dibujo del natural*, ele fala sobre obras acabadas. Segundo ele o esboço seria diferente de uma pintura, escultura pronta e de repente até mesmo de um desenho “terminado”. Sobre essa ideia de desenho como esboço deparei-me também com uma passagem bastante interessante lida no início da escrita:

“Um dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado.”

Nessa frase, Berger refere-se ao esboço (um desenho não acabado), porém creio ser possível atribuir o sentido dela ao desenho em geral, que historicamente esteve subjugado à pintura ou outras linguagens. O desenho em si nessa situação pode ser entendido como o próprio esboço e não a obra acabada. O ato de desenhar seria, segundo os apontamentos do texto, uma linguagem mais “fácil” de desenvolver. E isso devido a menor preocupação com os materiais a serem usados, como texturas pigmentos, cores, grão, etc., pensando-se em outras técnicas. O desenho acaba sendo um ato mais imediato, já construindo mais rapidamente uma mensagem através do riscar, da construção de sinais. É autobiográfico, também, por que expressa o gesto, imprime a marca pessoal de quem desenha. Posso dizer que o desenho foi o meio escolhido para concretizar minhas ideias, por apresentar esse caráter de maior “espontaneidade” em relação as outras linguagens. É um método mais direto e íntimo, que pode requerer por vezes os elementos simples para sua feitura. Materiais corriqueiros para tratar do próprio corriqueiro, ou seja, de fatos pessoais e cotidianos.

2.1. Dando forma ao projeto

Minha produção iniciou com o desenho “*instabilidade*” (fig. 23 e fig. 24), feito no ano de 2014, trazendo elementos ligados a mim fisicamente e dialogando com meu dia-a-dia. Apesar de ser em uma forma mais rudimentar, eu já começava a levantar alguns questionamentos nessa primeira experiência. Mesmo modificada, a máscara do lobo foi construída com base no meu rosto. A perna de pau faz uma alusão ao incidente que tive com meu pé nesse mesmo período. A haste que atravessa cruelmente o animal é um elemento que deixo presente evidenciando o incômodo, a situação desconfortável que está sendo representada. Logo em seguida está um desenho ainda em andamento “*Instabilidade II*” (fig. 25) que iniciei com intuito de dar continuidade ao primeiro, junto a outros objetivando a formação de uma série.

A área em branco do papel, inicialmente foi pensada como algo neutro que acentua o que está acontecendo no centro do papel. Porém, como veremos adiante, dediquei-me a pensar melhor sobre o espaço do papel, e como articular determinadas situações com ele.



Figura 28: Gustavo Assarian, *Instabilidade*, caneta esferográfica sobre papel, 33 x 29,5 cm, 2014



Figura 29: Detalhe do desenho *Instabilidade*



Figura 30: Gustavo Assarian, Instabilidade II, caneta esferográfica sobre papel, 33 x 29,5 cm, 2015



Figura 31: Detalhe do desenho *Instabilidade II*

2.2. Processo de encenação

Para dar forma ao trabalho eu produzi encenações. Usando como base as minhas vivências, recriei de formas diferentes, cenas que me remeteram as coisas que aconteceram, e auxiliaram o que fiz depois. Todo esse processo me passou uma ideia de teatralidade, ficcionalidade. Apesar de ser baseada em fatos verídicos, uma reconstituição não carrega a exata carga de significados e a carga emocional original, é apenas uma “aproximação” do que houve.

Tive cuidado para tentar reduzir ao máximo a ideia de figuras “posadas” nos espaços tentando tirar um pouco da “artificialidade” do retrato/autorretrato. Porém de fato as figuras estavam posadas a fim de ser retratadas, então há aí uma contraditoriedade. Através do apoio de outras pessoas (amigos e familiares), pude remontar fatos por meio de posições que foram rapidamente desenhadas e fotografadas.

2.2.1. A fotografia como ferramenta

Traduzir um evento corriqueiro na forma de um desenho foi de fato a parte mais trabalhosa e instigante para mim. Dependendo principalmente da minha memória, e para torná-la precisa e resgatar as lembranças de forma fidedigna a realidade, utilizei o recurso da fotografia, recriando posições, movimentos e cenas. A maior parte do meu acervo de referências fotográficas é produzida por mim, não descartando a possibilidade de eu utilizar imagens de mídias variadas. Quando estou com a câmera em mãos e acompanho uma etapa a mais, acabo tendo um contato mais íntimo com o que é criado/reproduzido a partir delas. Sinto-me mais confortável, pois geralmente, o que reproduzirei em desenho, fotografo antes. Eu preciso do auxílio dessas referências de imagem a fim de que consiga transpor para o papel a quantidade de detalhes que julgo necessária. A ordem mais precisa é: esboço rápido, fotografia, esboço mais detalhado e por fim o desenho em si.

Em “*Interceptação I*” (fig. 27 fig. 28 e fig. 29), encontram-se centralizadas em uma folha, três figuras que simulam uma cena de assalto. Optei por substituir os atacantes por mim, estando eu na situação, ambos agentes

passivo e ativos da ocorrência. Uso o meu rosto em meio aos trabalhos, mas não é um artifício que penso em utilizar em várias outras produções. Tentei reproduzir a cena de acordo com a minha lembrança. Para tal, usei basicamente três fotografias de referência (fig. 30 fig. 31 e fig. 32). Procurei centralizar este desenho no papel, visando um cercamento da figura central, colocando-a encurralada. A ideia da relação do tamanho da figura e fundo é que, esse último passe a ser um agente ativo, funcionando também como um elemento do desenho e, nesse caso, enfatizando a “solidão” da figura que se encontra acuada. Retomo as ideias de Benjamin, porém, agora direcionando mais ao desenho, e mais precisamente ao fundo. Ele aponta que há uma relação simbiótica entre desenho e fundo, e um não existe sem o outro. Segundo ele, o momento em que uma linha é posta no papel é quando a superfície é subordinada e torna-se fundo. Mas também, a linha desenhada só existe por sua vez por cima deste fundo. Assim ele diz:

Isto significa que ao fundo está destinado um lugar preciso, indispensável ao sentido do desenho, de tal modo que no seu interior duas linhas só podem determinar a sua relação recíproca por relação também com o fundo comum.²

Sendo assim, em meu desenho, a extensão de branco que circunda as figuras torna-se um elemento ativo. Quanto ao detalhamento, apesar do suporte ter um tamanho relativamente grande em relação às figuras, é preciso chegar bem perto para observar os detalhes e tudo que está acontecendo. Interessa-me provocar essa proximidade com o espectador. Empenho-me em cada detalhe. Os sombreados, as dobrinhas de tecido, as hachuras, são todas ferramentas que julgo necessárias para dar um realismo maior a cena e que mostram minha tentativa prover um preciosismo técnico que sempre me motivou.

² Ver BENJAMIN, W. – “Sobre a pintura, ou sinal e mancha” in: *Fragmentos estéticos*
Disponível em <<http://fragmentosesteticos.com.br/2007/10/Walter-benjamin-fragmentos-esteticos.html>>
Acesso em: 05.08.2015

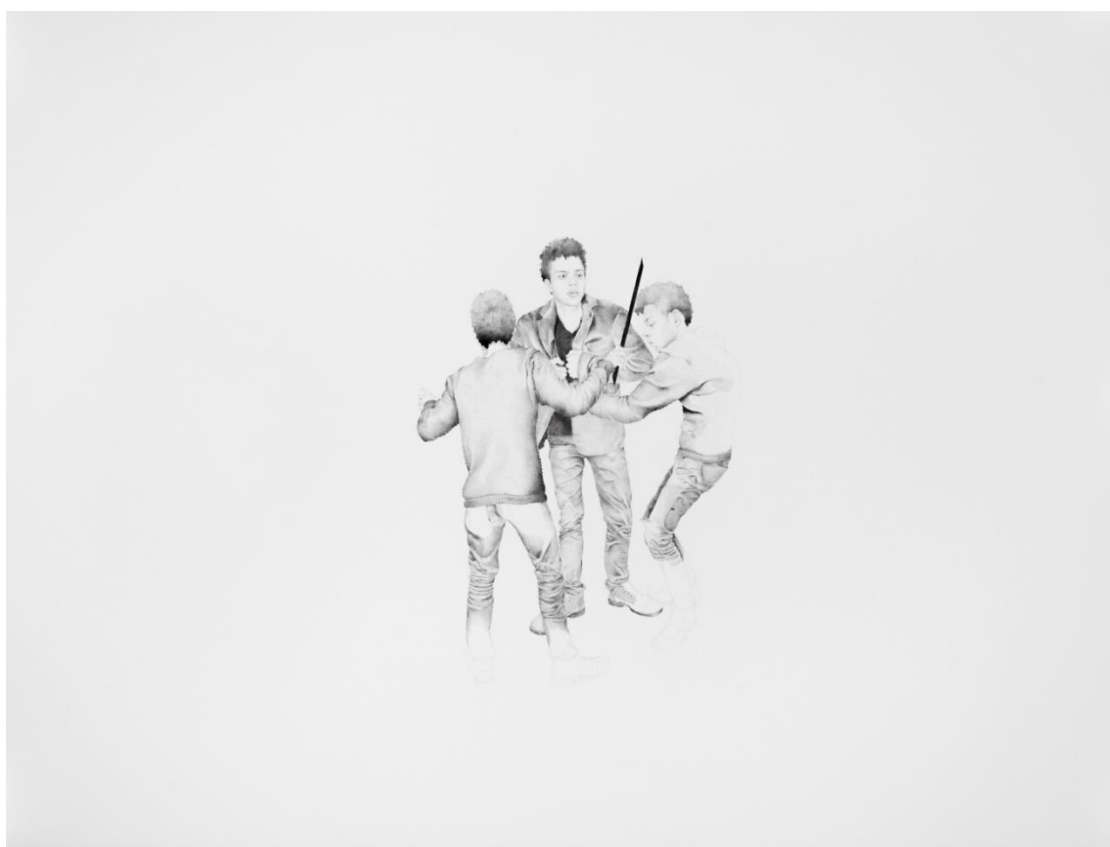


Figura 32: Gustavo Assarian, *Interceptação*, caneta esferográfica sobre papel, 56 x 76 cm, 2015



Figura 33: Detalhe de Intercepção

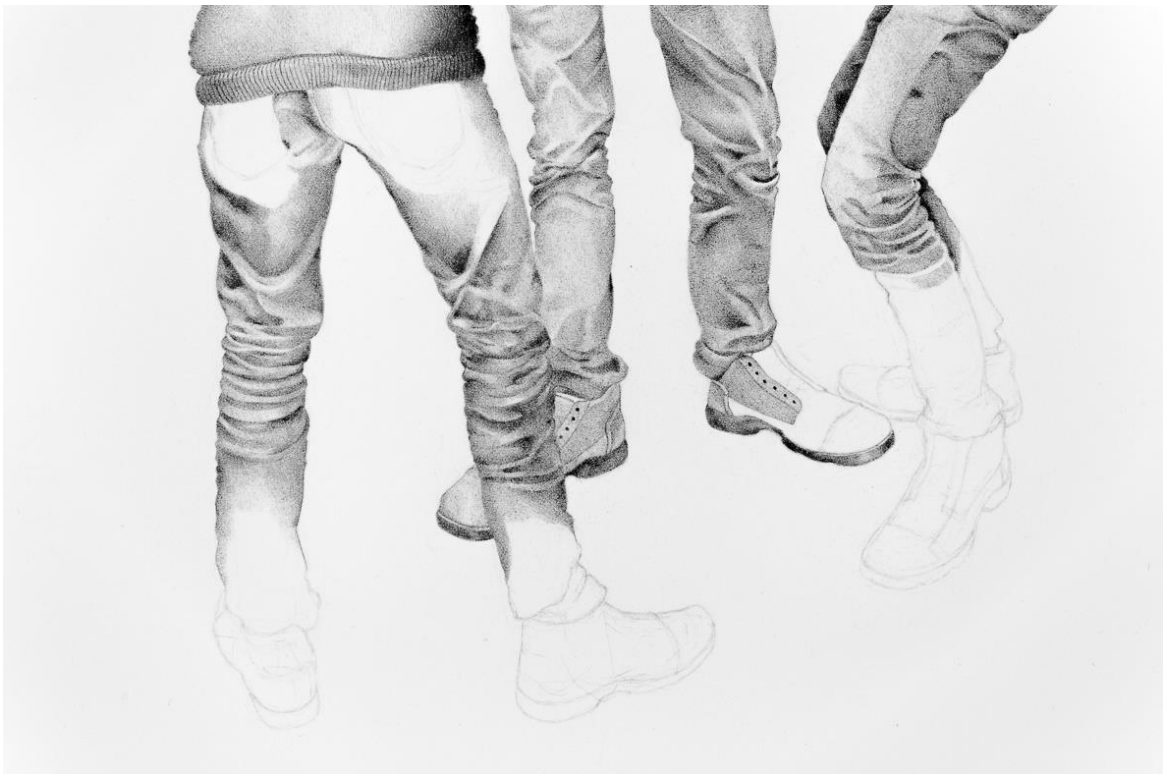


Figura 34: Detalhe de Intercepção



Figura 35: Fotografia de referência



Figura 36: Fotografia de referência



Figura 37: Fotografia de referência

2.3. Material ordinário

Como falei anteriormente, fui estimulado na exploração de diversos materiais. Apesar de ter feito alguns pequenos testes com outras canetas e cores, só utilizei caneta esferográfica Bic preta. Interessa-me o fato de poder enganar o olho de quem vê ao utilizar um material extremamente banal, e de fácil acesso, para feitura de um desenho mais delicado. A simplicidade dessa ferramenta é de grande importância, pois salienta e suporta um projeto forjado a partir de situações, elementos e ferramentas do cotidiano.

Com essa caneta conquisto uma boa proximidade visual ao grafite. É fascinante o fato de usar um único elemento, uma única cor para a produção de uma extensa gama de passagens de tons, texturas, contrastes. Para alcançar efeitos mais precisos é necessária muita paciência e também uma diferença no tempo de feitura de cada técnica. Apesar do processo em geral ser lento, encontrei variações de tempo no traçado de uma esferográfica. Hachuras são mais rápidas do que um sombreado mais uniforme por exemplo. Não sei se esses últimos dados mais técnicos são muito relevantes, mas achei as diferenças tão nítidas, que precisei relatar.

Tenho um gosto muito grande pelo monocromático, principalmente o preto e branco. A forma como não só os pretos e cinzas são destacados, mas os brancos são únicas. No caso do trabalho que estou desenvolvendo, acredito que a monocromia acentue não somente as expressões de quem é retratado, como é dada um tom mais sóbrio as cenas. O uso de mais cores, creio eu, poderiam implicar em uma distração do olho e camuflar as ideias ali expressas.

2.4. Pequenos percalços

Utilizei apenas um material muito rudimentar nos desenhos e, apesar de eu já ter intimidade com o mesmo, é frequente que, de forma irregular, saiam alguns grandes acúmulos de tinta. As formas que compus no papel são pequenas e geralmente não possuem muito contraste, não por limitação do material, mas por escolha minha. Isso dificulta na fotografia, digitalização do material. Testei vários tipos de papeis, como o Sulfite comum e *Canson* em

diversas gramaturas, *Montval*, *Hannemuller*, entre outros. Revelou-se difícil encontrar um papel razoavelmente bom, com uma boa gramatura, grande e com uma textura fina. O que acabei escolhendo para a feitura da maior parte dos trabalhos que foi o *Arches Satine*. Esse papel possui uma textura delicada que me permite uma precisão muito grande, traços e sombreados muito delicados e homogêneos. Mas apesar disso, ele limita-se ao tamanho de 56 x 76 cm. Todos os papéis que vi maiores que esse, tem uma textura mais granulosa e fazem com que eu leve aproximadamente o dobro do tempo para desenhar. Sou rigoroso quanto às minhas proposições e ao armazenamento dos trabalhos. Confesso que foi um pouco difícil mantê-los perfeitamente intactos, principalmente levando em consideração as dimensões que têm. Eles precisam ter um fundo extremamente limpo, então devo manuseá-los muito cuidadosamente.

3. Sobre os Infortúnios

Retornando aos motivos das minhas representações em desenho, Escolhi trabalhar com aspectos e situações inseridas de alguma forma na minha vida. Usando de exemplo, desde simples infortúnios diários, como um pote de açaí caindo sobre um travesseiro, a agressões, tentativas e execuções de assaltos, atropelamentos e desaparecimentos.

Então, além de tudo, me dediquei a pensar na palavra “infortúnio”. O infortúnio é a má sorte, a infelicidade. A partir dele expus frustrações em relação ao incontrolável. Vendo o trabalho da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), identifiquei semelhanças principalmente quanto ao motivo da criação. Kahlo sofreu um acidente em 1925 que mudara sua vida para sempre. E em resultado desse acidente que a pintura dela desenvolveu tamanha intensidade e poder de comunicação. Creio que suas pinturas não sejam somente autorretratos, parece haver um caráter autobiográfico implícito nelas. Na pintura *Frida com cabelo cortado* (fig x), a pintora mexicana, após a separação com o marido de longa data, analisa uma música cujo trecho era: “Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca já não te amo”. Aparentemente Frida só se sentiu amada em razão de suas características

femininas. Após o término do relacionamento, ela além de cortar o cabelo, livrou-se das vestes tehuana que eram do agrado do marido. Representa-se então travestida como homem e com brincos, únicos elementos restantes de sua feminilidade. Logo na parte mais superior da pintura vê-se o trecho da música pintado. O fundo é praticamente neutro, não havendo interferência de elementos, exceto pelos cabelos espalhados por todo o canto.



Figura 38: Frida Kahlo, Autorretrato com cabelo cortado, óleo sobre tela, 40 x 28 cm, 1940

Como já comentado, noto um caráter autobiográfico nas obras de Frida. Não apenas isso. Ela começou a trabalhar em cima de situações infortunadas e refletir sobre momentos de crise e dificuldade. Noto que tal como reuni e organizei um acervo documental, organizando minhas memórias, Frida escreveu um diário, apontando por ordem cronológica experiências pessoais a partir dos anos 40, lembrando também sua juventude. As pinturas dessa artista chamam atenção pela forte carga simbólica e a forma como ela encarava e reagia perante a situações de crise. No quadro *A coluna partida* (fig. X) que fez em 1944 a artista expõe uma época onde estava com a saúde debilitada. Devido ao acidente que sofreu quando mais jovem, ela tinha sérios problemas de coluna, precisando usar inclusive um colete de aço. Na pintura, a coluna espinhal é substituída por uma coluna da ordem jônica, apresentando várias rachaduras. Seu frágil alicerce corporal permanece unido apenas pela presença de uma espécie de colete, cujas tiras apertadas garantem uma certa segurança. A paisagem árida creio que contribui para ênfase da solidão e dor.

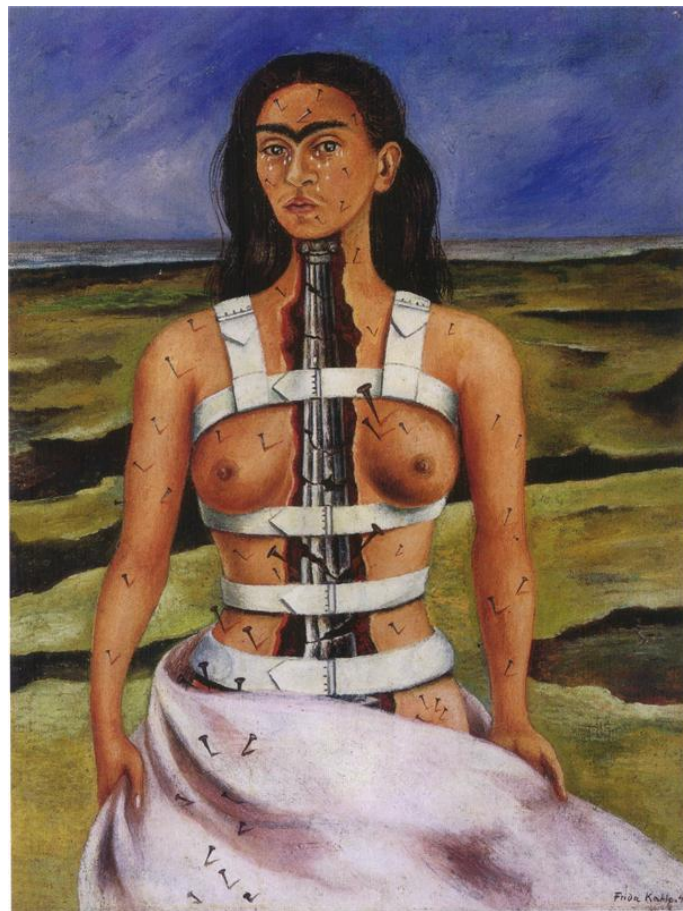


Figura 39: Frida Kahlo, *A coluna partida*, óleo sobre tela, 40 x 30,7 cm, 1944

3.1. Infortunas memórias

Meu trabalho fez-se através da memória. A memória me parece uma ferramenta de suporte de uma identidade, tanto individual quanto coletiva. O ato de expandir e conectar um grupo através de uma coleção de pensamentos e lembranças, apesar de estimulante, é trabalhoso e exige dedicação. Quando penso em memória, me vem a mente algumas palavras como “lugar”.

No livro *Memória y autobiografía Exploraciones en los limites*, a autora, Leonor Arfuch discutindo sobre a memória, afirma que a memória não existe sem um lugar, sem um contexto espacial. De fato é assim. Não se pensa em biografia, memória sem se pensar em um lugar. No desenho, mesmo que retrate esses espaços, não significa que eles sejam inexistentes, estão apenas ocultos no branco do papel em um vazio, cujo objetivo é direcionar o olhar aos pontos principais dos acontecimentos. Mesmo eu não representando os lugares, eles são essenciais para minha produção. É a partir da memória do lugar que posso desenvolver tudo. O posicionamentos das figuras, o modo como elas são construídas e a forma que crio as composições são todos definidos pelo lugar real-invisível.

Em meio a todas as referências pesquisadas, recorri também, por recomendação da profa. Dra. Daniela P. M. Kern à literatura. *Divórcio* de Ricardo Lísias foi um livro bastante interessante que li e enriqueceu a pesquisa. A história contada é baseada em um fato verídico e mostra o autor descrevendo-se em meio às frustrações do seu divórcio. Ele expõe-se, apresentando diferentes aspectos de si, incluindo memórias do passado, envolvendo o leitor sem deixar desaparecer a distância natural que há entre relato e espectador. Esse tipo relação de proximidade e distância (entre quem faz/ é submetido a, e quem apenas vê) frente a uma situação específica (de conflito) foi algo que tentei explorar. Reparei que Lísias trabalha com frases curtas e a junção de pequenos fragmentos, por vezes de momentos de crise, no seu livro. Ele “engata” uma série de memórias completamente distintas umas das outras em prol de compor uma única história, desenvolver uma única temática. Nesse ponto me identifiquei, pois sinto que trabalho com fragmentos

que parecem desconexos, quando se trata na temática do desenho, mas quando unidos revelam um sentido.

“A Ramona diz que se deitou com muita gente importante. Às sete horas da manhã ela está cansada e vai para casa de metrô. Se voltar para Madri, garantiu-me, junta dinheiro para comprar um apartamento.

Passei muito tempo sem me lembrar dos meus sonhos. Aos nove anos, acordava todas as noites depois de ter urinado na cama.” (LÍSIAS, pdf pág. 19, 2013)

Tal qual o autor também recorri a lembranças conflituosas para desenvolver o trabalho. Lido com algumas situações de forte carga emocional. São momentos de crise. Um dos exercícios necessários foi de encontrar um equilíbrio, balanceando as emoções e informações adquiridas com uma maior objetividade e “frieza” ao traduzir isso no papel. Assuntos tão particulares tendem a desviar um pouco o foco do que é importante no momento. Curioso é que, analisando o catálogo da exposição *Fortuna* de William Kentridge, realizada na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, vejo que a “fortuna” dele é próxima dos meus imprevistos e até do chamo de meu infortúnio. Observar em seu processo o acaso dirigido e a falta de controle de nossas situações levou-me a uma maior aproximação com o artista.

William Kentridge é um artista que vive e trabalha na África do Sul. Nascido em 1955 em uma família composta por advogados, formou-se em política e estudos africanos em 1976 e logo após, dedicou-se às artes plásticas. No início ficou relutante, tendo brevemente tentado fazer teatro por um tempo. Desistiu e voltou às artes. Kentridge tem um trabalho excepcional em desenho, onde ele aborda questões sobre a memória. Ele diz que não somente o desenho perdura, mas a memória também. Evidentemente ele trabalha com uma memória geográfica, pensando como desenho em lugares, espaços, ambientes. Em certos desenhos, ele observa-se, fotografa-se, insere-se no papel. Muitas vezes o artista assume o papel de um personagem. O importante, ao meu ver, é que ele se coloca no espaço, expõe-se, conta uma história. Em relação a ele é importante ressaltar, que ele também, além de

mim, trabalha com uma projeção da realidade, uma realidade que não é exatamente precisa em suas descrições em detalhes. Ele coloca no papel a interpretação dele frente a vários acontecimentos que o circundam.

Memórias boas, ruins, neutras, todas são bem vindas. Não somente o desenho mostra-se como um aliado a reavivá-las, mas também a escrita e a fala constante são artifícios aos quais recorro. Como sou composto das minhas memórias. Gosto de observar, analisar, tentar entender o que acontece comigo e ao meu redor. Somos todos observadores, possíveis armazenadores e atribuidores de importância aos eventos mais simples do dia-a-dia. Kentridge comenta a importância de dar atenção às memórias do cotidiano, e diz em um de seus escritos:

“As memórias das pessoas e as memórias coletivas são extremamente curtas, ou de alguma forma serenadas para dar lugar ao viver cotidiano. São necessários acontecimentos particulares, filmes, livros para reacender essa” memória.”
(KENTRIDGE, pag.293, 2013)

Se não há um estímulo constante para que possamos manter nossas lembranças ativas, logo as esquecemos, os detalhes se esvaem aos poucos. Quando penso no processo feito por mim nessa reativação, não o dissocio de estágios, etapas. Dito isso, em um momento anterior eu exemplifiquei meu método de desenhar em etapas. Agora, se eu fosse dividir um “reavivar de memórias” desse presente trabalho, também em etapas, poderia dizer que o manuseio e organização dos documentos de “provas” de minhas situações (boletins de ocorrência, exames...), foram a primeira etapa. A escrita e esquematização do projeto incluindo escrita e esboços foram a segunda. As encenações e fotografias tiradas delas, a terceira. Os desenhos finalizados a quarta. E acredito que a própria escrita dessa pesquisa possa ser adicionada como uma quinta etapa.

3.2. (crise) Indicativo de urgência

John Berger no seu livro *Sobre el dibujo* mais precisamente no texto *Dibujando para esse momento*, aborda questões de urgência. Nele, é comentada a importância de uma documentação (em desenho) de situações mais efêmeras, e é dada como exemplo sua experiência de desenhar o próprio pai morto (fig. X). Ao olhar o desenho, deparamo-nos com parte de um rosto de expressão serena, olhos e boca fechados. Para Berger a urgência está presente tanto na própria situação quanto no fazer do trabalho. Ainda a questão da urgência era maior, porque quem estava sendo desenhado já estava morto. Percebe-se uma intenção de fazer um registro de algo que não se vai mais ter, de uma imagem, um rosto, um corpo que irá desaparecer. Observando o desenho feito, notam-se as linhas sutis e atenção aos detalhes mesmo sendo um desenho aparentemente rápido.



Figura 40: John Berger, Sem título, lápis sobre papel, 1973

Lendo a respeito, reflito sobre alguns aspectos da minha produção e vejo relações principalmente com o imediato, a valorização do que se tem, enquanto ainda se tem. Sob essa perspectiva, produzi um grupo de desenhos organizados em uma série intitulada *Impotência*.

O primeiro trabalho composto por dois desenhos surgiu a durante o desaparecimento da minha vó nesse ano de 2015, gerando a série *Impotência* (fig. 33 fig. 34 fig. 35 e fig. 36). Posso dizer que a concretização completa da ideia deu-se com o fim das buscas e encontro dela. De imediato fui passar uns dias com a mulher que por meses perambulou sozinha pela cidade de Porto Alegre e tratei de conversar e fazer um registro fotográfico desse episódio.



Figura 41: Gustavo Assarian, *Impotência I*, caneta esferográfica sobre papel, 56 x 76 cm, 2015



Figura 42: Detalhe de *Impotência*

Com o desaparecimento da minha avó³, eu e meu pai éramos praticamente os únicos da extensa família que procurávamos por ela. Tratei então, também, de retratar-nos. “*Impotência*” traz duas figuras no canto superior direito da folha. A abordagem quanto ao uso do papel é diferente, pois a situação é diferente. As figuras estão de costas uma para a outra, mostrando um distanciamento. Pensar sobre a desapareição de um ente querido me fez pensar sobre o que seria a desapareição no desenho, como isso poderia ser expresso graficamente. Sendo assim, as figuras agora apresentam certo esvanecer nas pernas, denotando questões do desaparecimento da imagem, assim como a figura que me representa olha para um grande espaço vazio da folha, representando a ausência. Nesse sentido, percebo que o espaço em branco do papel assume um papel mais importante, mais ativo na composição da cena.

Por cerca de uns dois meses a buscamos por toda parte, e em meio a diversos telefonemas que trocávamos, e inúmeros lugares que íamos à procura dela, decidi fazer um cartaz para facilitar a busca. O desenho a seguir é uma retomada desse cartaz, mas com as fotos que fiz após a encontrarmos. (fig. 37 fig. 38).

³ No início do ano de 2015, por motivo de desavenças familiares, minha avó materna Lídia Gonçalves acabou saindo da casa onde residia no momento, permanecendo cerca de dois meses desaparecida e sendo encontrada por volta de 27 de março do mesmo ano.



Figura 43: Gustavo Assarian, *Indiferença*, caneta esferográfica sobre papel, 56 x 36 cm, 2015



Figura 44: Detalhe de Indiferença

Como já descrito, “Indiferença”, que faz parte da série “Impotência”, alude a um “cartaz de desaparecidos”, porém sem informações que indiquem o que está acontecendo, o que me fez pensar na possível inserção de palavras nas imagens, ou em algumas delas pelo menos. Concluí que não seria pertinente e que correria o risco de tornar-se muito descritivo. Pode-se observar mais claramente nesse detalhe do desenho *Indiferença* (fig. 36), como por vezes decodifico uma forma pré-determinada como a do cabelo, convertendo ela em textura (hachuras).



Figura 45: Fotografia de referência



Figura 46: Fotografia de referência

Novamente refiro-me as palavras de Berger, ainda em relação ao pai, onde descreve a dificuldade e emoção de ser o último a ver seu rosto, porém com a necessidade de ser o mais objetivo possível ao desenhá-lo:

Conforme dibujava su boca, sus cejas, sus párpados, a medida que sus formas específicas iban surgiendo em líneas a partir de la blancura del papel, sentía la historia y la experiencia que las habían hecho como eran. Su vida ahora era tan finita como el rectángulo de papel em el que yo dibujava, pero em este, de uma forma infinitamente más misteriosa que cualquier dibujo, habían surgido su carácter y su destino. (BERGER, ano 2011, pag. 53)

Nessa citação é visível que, além da associação que Berger faz entre a temática, o modo de fazer, representar a imagem no papel e as relações com o desenho como linguagem, percebe-se a atenção aos detalhes que ele dedicou ao retratar o pai. Apesar de não ser um desenho mais provido de um requinte (virtuosismo) técnico, os traçados ali colocados provam-se suficientes em sua proposta. A tristeza e sentimento de perda são impressos no papel com linhas mais sintéticas, tentando captar o essencial como se, rapidamente, fosse possível manter, reter em forma física uma lembrança. Diferente dele, o modo como eu desenho não é o mesmo. A “minha” urgência está presente no controlar da situação. Baseei-me também em situações de crise, porém optei por uma forma mais contida de desenhar. Ao desenhar minha avó, assim como Berger, creio que fui revivendo a história ocorrida, cada detalhe foi impresso com a consciência de um fato. Apenas a forma como lidei com isso é outra.

Dentro dessa mesma série *Impotência* produzi um conjunto de dois trabalhos cuja proposta era dialogar com os vazios não só no fundo, mas também, agora, mais conscientemente, os vazios das figuras. Há cerca de dois anos, pouco antes do falecimento de uma tia que eu não sabia da existência, fui visitá-la no hospital. Dado o episódio impactante decidi imprimir no papel principalmente o que salientasse o vazio, distanciamento e inexistência. No díptico intitulado *Inevitável* (fig. X), as figuras que ali estão, encontram-se frente a frente, encaram-se, ambas bruscamente separadas pelo corte do papel. A imagem que me representa observa uma cadeira de rodas vazia. A mão estendida tenta alcançar algo que não pode, seja uma ligação, uma relação ou um simples toque, e é em vão. A cadeira permanece vazia, o assento é desprovido de conteúdo, pois não se fez vínculo.



Figura 47: Gustavo Assarian, *Inevitável*, caneta esferográfica sobre papel, 56 x 81 cm
2015

Uma das características do projeto que me faz pensar são as atribuições de nomes aos trabalhos. A forma como os títulos tem uma importância significativa e de certa forma vejo como um direcionamento ao olhar de quem está observando. Agrada-me a ideia de uma interpretação livre em relação a produção, mas como ela tem suas questões embutidas no desenho, creio que um título possa auxiliar na evocação de certas imagens que estão aquém do que está representado. Funcionam como pistas. Meu trabalho por vezes pode ser confundido como sendo ilustrativo, mas faço uma ressalva: No livro *Entrevistas com Francis Bacon*, o entrevistador David Sylvester questiona o artista sobre as diferenças entre uma forma ilustrativa e uma não-ilustrativa e é dada como resposta:

“Bom, acho que a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, que ela expressa, enquanto no caso da não-ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois e depois faz revelações sobre o fato. Agora, por que isso é assim, eu não sei. Talvez tenha a ver com a ambiguidade dos próprios fatos, com a ambiguidade das aparências, e portanto, essa maneira de registrar a forma se aproximaria mais do fato por ela ser também ambígua no seu procedimento.” (BACON, pág. 56, 1995)

Acredito que Bacon queira dizer com isso, e que está de acordo com minhas atuais convicções, é que em um trabalho de cunho ilustrativo as informações todas são entregues ao espectador a primeira vista. No caso do desenho-ilustração, ele acaba sendo um relato transparente de alguma mensagem que é contada. Não se extrai muitas informações além da obviedade. Agora, quando se fala em uma produção não-ilustrativa, existe a presença da ambiguidade. Em meu desenho, o que é apresentado (ou representado) busca trazer essa ambiguidade nos fatos e aparências. O trabalho busca ser mais provido de conteúdo e passível de várias interpretações. Deve haver algum mistério na imagem.

Ao refletir sobre esses desenhos produzidos, parece-me pertinente o destaque de uma série em particular de Flávio de Carvalho. Flávio foi um artista brasileiro nascido em 1899 na Barra mansa, RJ e falecido em 1973. Dentre diversas linguagens, também dedicou-se ao desenho sendo que, e em 1947, desenvolveu a *Série trágica* (fig. X) . Esse trabalho consiste em uma série de 9 desenhos feitos no leito de morte de sua mãe.



Figura 48: Flávio de Carvalho, *Série trágica*, lápis sobre papel, 1947

Em um momento de urgência o artista com lápis e papel retrata o sofrimento da mãe. As linhas são suaves, e os desenhos parecem estar, cada vez mais, desaparecendo do papel. Os traços rápidos e ferozes mas que incrivelmente não sobrecarregam o papel, indicam e reforçam a ideia da escassez de tempo. Luiz Camillo Osorio no livro *Flávio de Carvalho* escreve sobre a obra em geral do artista e aborda algumas das especificidades dessa série serena e ao mesmo tempo violenta, dizendo que:

Desarmado diante do falecimento da mãe, ele toma o lápis e eterniza um momento singular de dor e desorientação. As linhas, apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar se consumindo na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. É como se, pelos olhos e boca da mãe morrendo, ele retratasse o próprio desaparecimento 3do mundo. (OSORIO, pág 40, 2000)

Diferente de mim, Carvalho pôde desenhar ao mesmo tempo que vivenciava, experimentava seu trágico momento. Os tracejados foram feitos frente a situação, sem filtros como a memória do ocorrido e fotografia. Querendo ou não, penso que enquanto o momento acontece, há uma vivacidade e frescor maiores, que exigem também uma urgência no próprio traço.

Tanto eu quanto Berger e Carvalho fomos sensibilizados pelo desaparecimento de alguém. Porém nossas formas de lidar com as situações graficamente são diferentes. Como mencionado anteriormente, minha urgência está relacionada com a motivação. A deles é ligada a uma urgência de desenhar, uma questão de não haver muito tempo disponível tanto para o desenho quanto para o momento impactante da presença da morte, desse desaparecimento violento do modelo. No caso desses artistas, essa urgência esta expressa no traço, em desenhos que são como esboços. Já no meu caso meu desenho leva muito tempo e como resultado plástico vou ao encontro de um detalhamento muito maior, como resgate de uma maior quantidade possível

de peças de um quebra-cabeça da minha memória. Meus procedimentos estão relacionados à idéia de controle do que me impacta.

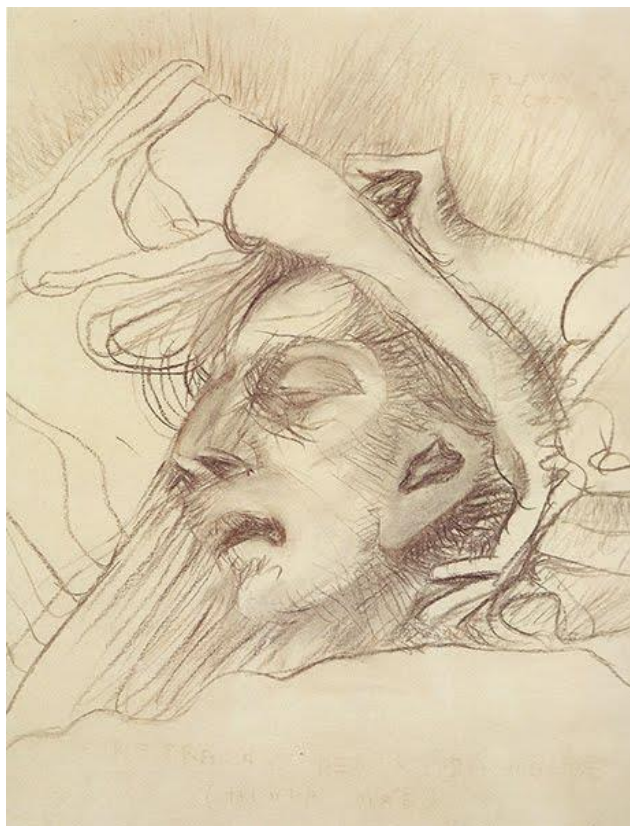


Figura 49: Flávio de Carvalho, Série trágica, lápis sobre papel, 1947

3.3 Vulnerabilidade

Sobre a vulnerabilidade, esta aparece não só no motivo de meus desenhos, mas na própria construção das figuras, que encontram-se acuadas, ou mesmo se esvanecem. Um recurso que comecei a explorar foi a dissolução das formas, ou uma ideia de possível dissolução. Continuo Jogando com espaços e áreas em branco, como será visto a seguir, não somente em relação ao fundo, mas os desenhos, apenas com uma fina e pouco aparente linha de contorno. John Berger, no texto *Distância y dibujos*, correspondendo-se com outras pessoas, ele tenta provar enquanto escreve, o valor e a importância do desenho, separando-o da finalidade de possível suporte a outras mídias como a pintura ou escultura por exemplo. Curiosamente ele aponta, o que seria para ele o objetivo dessa prática:

“Tengo el presentimiento de que el dibujo es una atividade manual cuyo objetivo es abolir el principio de la Desaparición. (O, para decirlo com outras palabras, transformar las apariciones em um juego más sério que la vida.)”

Por um lado, seria possível dizer que o desenho e a representação seriam uma resistência ao impacto que nos causa a desapareição. Desenhar com urgência o pai ou a mãe mortos ou prestes a morrer, ou então a avó desaparecida não seria uma forma de lutar contra aquilo que nos faz sentir tão impotentes?

Pensar sobre a desapareição de entes queridos me fez pensar sobre o que seria a desapareição no desenho. Como isso poderia ser expresso graficamente? Algumas de minhas figuras, que ora estão “completas”, ora desprovidas de pedaços e preenchidas com vazio passam a ter relação com isso. No desenho que vem a seguir, intitulado *Íntimo zumbido* (fig.50, fig. 51 e fig. 52), assim como o *Inevitavelmente porcoliciais*⁴ (fig. 53 e fig. 54), creio ser mais evidente a discussão sobre os vazios agora também na própria construção da imagem e não somente no fundo. Essa cena retrata uma festa onde fui acompanhado de uma amiga e na qual tive uma lesão nos dois ouvidos pela música alta. Organizei a composição da cena de acordo com a memória do ambiente, onde eu observava o local em um canto próximo a uma parede. A estrutura de aspecto de lança, dura, fria, pontiaguda, mais uma vez se repete como indicativo de problema, mas agora ferindo os ouvidos da figura a direita. Os brancos nas figuras foram pensados em questão de composição, equilíbrio de cor, mas, além disso representam uma ideia de desproteção. A vulnerabilidade ali expressa, mostra a fragilidade das figuras, mas a ausência de uma simples linha comprometeria a estabilidade das mesmas. Percebo também uma certa incomunicabilidade nas figuras, enfatizada não somente pelo espaço entre elas, mas também pelos olhares que se desencontram. Apesar de próximas, as figuras não estão em pé sobre uma mesma linha de base. Elas estão relativamente próximas, mas ao mesmo tempo parecem isoladas, transmitindo um sentimento de solidão.

⁴ O desenho *Inevitavelmente porcoliciais* ainda está em processo e pretendo apresenta-lo no dia da banca



Figura 50: Gustavo Assarian, *Íntimo zumbido*, caneta esferográfica sobre papel, 56 x 76 cm 2015



Figura 51: Detalhe de *Íntimo zumbido*



Figura 52: Detalhe de Íntimo zumbido



Figura 53: Detalhe de *Inevitavelmente porcoliciais* em processo

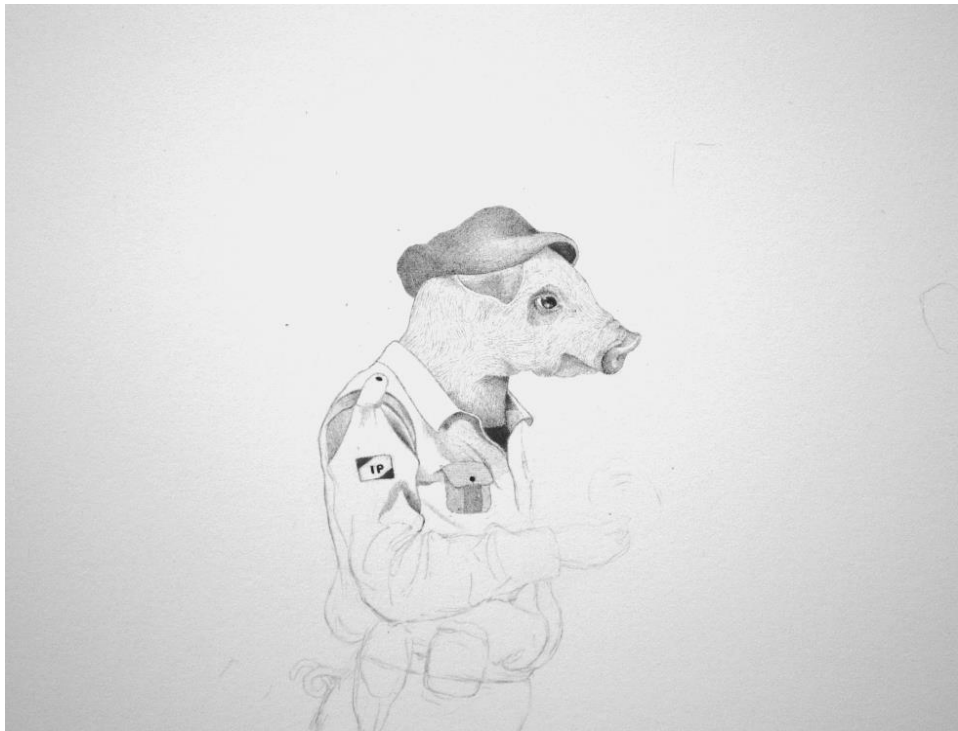


Figura 54: Detalhe de *Inevitavelmente porcoliciais* em processo

O desenho *Irregulares passos* continua nessa linha de pensamento de uma maior dissolução das figuras e por vezes economia de traços. Este trabalho em particular não tem relação direta comigo, Retrato aqui meu pai em um fatídico dia em que caiu de uma escada e fraturou os braços. No canto superior esquerdo volto a colocar as estruturas pontiagudas mas desta vez as dispondo de forma que lembrassem uma escada. No canto inferior direito está meu pai que aparece segurando uma dessas estruturas e com os braços rígidos e erguidos, apenas um enfaixado. Escolhi dessa vez fazer um tipo de composição diferente cortando a figura pela metade. O “busto” e a escada estão em uma diagonal, opondo-se um ao outro. Aquele que encontra-se ferido, olha em direção a escada como que encarando um inimigo, relembrando o ocorrido.



Figura 55: Gustavo Assarian, *Irregulares passos*, caneta esferográfica sobre papel, 36 x 56 cm 2015

3.4. Impotência combatida

Não temos pleno controle sobre os eventos cotidianos. Nosso dia-a-dia é repleto de imprevistos. Eventos de natureza desastrosa tendem a ocorrer ao longo da vida de cada um. Discussões, acidentes, assaltos, desaparecimentos, mortes, todo ser humano está sujeito a alguma complicação diante de sua vida. O sentimento de impotência impera. De fato, em determinadas situações não há o que se possa fazer, pelo menos do que não depende de nossas ações primeiramente. Frente a esta constatação, o desenho mostrou-se uma arma a ser usada como resistência contra a impotência e ao desaparecimento. A forma de desenhar também. Em um retângulo de papel branco, descarrego aquilo que já não pode mais ser mudado, memórias de eventos por algumas vezes tristes, por outras frustrantes. Recorrer a esse artifício, me permite refletir melhor sobre esses acontecimentos, extrair algo de positivo, expondo uma análise em desenho de como encaro esses fatos. Penso que ao relatar o que se passa, mesmo que da forma mais simples possível, te remove de uma zona de impotência completa. Eu, pelo menos com isso, tenho uma sensação de não acomodação perante os imprevistos de cada dia. Refletindo sobre isso, as primeiras imagens que me vem a cabeça, são as dos trabalhos de Gil Vicente. Gil Vicente Vasconcelos de Oliveira é um pintor, desenhista, gravador, fotógrafo e escultor nascido em Recife, PE, no ano de 1958. Estudou na escolinha de Arte do Recife (1972-1977) e nos ateliês de extensão da Universidade Federal de Pernambuco (1975-1977). Recebeu em 1975 o 1º prêmio do *Salão dos Novos*, no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco e em 1981 o prêmio MEC/FUNARTE no Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Participou da Bienal do Mercosul, da Bienal de São Paulo e do Panorama da Arte Brasileira.

Em particular com a série *Inimigos*, exibida na 29ª Bienal de São Paulo, vejo relações com meu trabalho. Prendeu-me a atenção a obra desse artista pernambucano primeiramente pela similaridade na forma de representação. São figuras representadas detalhadamente apenas com o uso de carvão, sobre um fundo perfeitamente alvo. Ele se retrata cometendo atos criminosos, onde ameaça com armas, famosas figuras públicas como a rainha da Inglaterra

Elizabeth II e o ex-presidente do Brasil Fernando Henrique Cardoso. Penso nos desenhos dele também como uma contraposição dos meus, já que apesar das similaridades visuais, as ideias são distintas. Diferente de mim, ele se coloca como agente ativo da situação, que ataca, atenta a vida de outra pessoa. Gil dá uma noção de espaço no papel pela volumetria das figuras e pela sombra projetada das mesmas, trabalhando geralmente com as diagonais. Investigo questões autobiográficas, sensações e sentimentos, ao passo que Gil dialoga com o autorretrato realizando desejos impossíveis. Ele realiza no papel o que não pode na vida real, criando uma realidade não existente, já eu expresso um sentimento diante de situações vividas. Qualquer um dos desenhos dessa série caberia eu colocar aqui, então decidi trazer esses dois (fig. 39 e fig. 40) que mostram diferenças que são interessantes para mim na composição.



Figura 56: Gil Vicente, *Autorretrato matando Elizabeth II*, carvão sobre papel 150x200 cm, 2005



Figura 57: Gil Vicente, *Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso*, carvão sobre papel 200x150 cm 2005

3.5. Imprevistos e interferências: a montagem e uma possível narrativa

Na medida em que vou desenhando, tenho pensado e percebido cada vez mais a ideia de narrativa. Vejo que há uma possível “sequência”, apesar dela não ser proposital. Dispondo os desenhos lado a lado noto a continuidade de uma ação, impressa como “frames” de algum vídeo. Mesmo com as alterações de composição, enquadramento no papel, há uma possível continuação de cada cena. Uma série de fatores talvez seja responsável por essas impressões, como as figuras que estão sempre em uma escala parecida entre si, a forma como propus a disposição de cada uma delas no papel, bem como a temática, que apesar de ter suas particularidade sem cada desenho, as une exatamente

por isso. O livro *Entrevistas com Francis Bacon* foi produzido a partir de uma conversa gravada por fitas entre David Sylvester e Francis Bacon. Nessa compilação de perguntas e respostas o artista fala sobre tudo que lhe é perguntado acerca de sua produção, incluindo processo, criação, desejos. Em um determinado momento o entrevistador comenta sobre uma obra em particular do artista, intitulada *Três estudos para uma crucificação* (fig. 56).



Figura 58: Francis Bacon, *Três estudos para uma crucificação*, tríptico, óleo sobre tela, cada painel 198x145 cm 1962

A respeito dessa pintura, David fica intrigado por ela apresentar mais de uma figura, o que não é muito frequente na obra de Bacon, e sugere uma possível adição de mais figuras. Bacon primeiro fala da dificuldade de dar conta da resolução de várias figuras, diz que uma só parece bastante, e depois responde o seguinte:

“Na fase complicada por que a pintura passa atualmente, no momento em que há várias figuras – em todo o caso, várias figuras numa mesma tela -, as pessoas começam a elaborar uma história. E, no instante em que a história está pronta, o tédio se instala; a história fala mais alto do que a pintura. Isso porque, mais uma vez, estamos realmente vivendo uma época muito primitiva, e não há como evitar que se estabeleçam enredos entre as imagens.” (BACON, pág. 56, 1995)

Mesmo considerando o contexto em que Bacon estava inserido e toda a problemática referente às questões sobre a pintura e a representação naquele momento, o que ele diz parece ser pertinente e aplicável na análise de minhas figuras. Em relação ao meu trabalho, a presença de mais figuras ou elementos, reforça essa possível história que pode (ou não) ser elaborada pelo espectador. As figuras representadas tem sua função não somente em relação ao espaço, mas também entre elas e a uma situação. Ao vê-las, tanto individualmente, quanto juntas, creio que criam uma certa narrativa.

Fui descobrindo aos poucos que os trabalhos funcionam melhor, em minha opinião, quando mostrados em conjunto. Nada foi premeditado, mas, agora, a forma como eles são dispostos e apresentados fazem diferença. Os desenhos em sua grande maioria encontram-se na horizontal. Se eles forem expostos muito unidos, enfraquece-se a linha de término de cada desenho (a folha) e os une em um grande painel. Mas, como quero, além da visão de conjunto, uma atenção diferenciada para cada trabalho, preciso que eles sejam expostos com alguma distância entre si. Lembro novamente dos trabalhos de William Kentridge. O artista trabalha com vídeo e com uma ideia de narrativa. Ele produziu uma série de animações. Com uma forma bem rudimentar, desenhando a carvão, construindo e reconstruindo formas, ele pôde dar forma as suas ideias. Kentridge produziu os filmes *7 fragmentos para George Méliés*. É uma homenagem a George Méliés, um dos primeiros cineastas e também ao “estúdio como modelo, artista como modelo e, é claro, o modelo como modelo”. No trabalho *Invisible mending* (fig. X) ele acaba sendo uma mistura de desenhista com ator performático. Kentridge consegue ser apresentador, ator e próprio modelo de seu trabalho. O vídeo apresenta as duas figuras que se relacionam de algum modo, reforçando a ideia de narrativa. O artista desenha-se, interage com uma reprodução dele, constrói, destrói, rabisca, rasga o papel. A obra dá-se durante o processo de desenhar, de autorrepresentar-se.



Figura 59: William Kentridge, Instalação de 7 fragmentos de filme: *Invisible mending*, 2003

Venho falando sobre narrativa e pensando nas possibilidades dela. Acredito que existam similaridades entre meu processo de criação e o de Kentridge. Assim como ele eu também produzo uma encenação que contribui no processo de construção da imagem. Há todo um processo performático de compor, recriar cenas a qual dividimos. Porém penso que, nesse último exemplo dado por exemplo, o processo de Kentridge é parecido com o meu trabalho finalizado. Todo o meu processo é vivível na obra final dele.

Diante disso, sem muitas delongas, penso em possibilidades futuras. Tenho muita matéria em termos de temática para produzir. Creio que todos que trabalham com autobiografia compartilhem de uma ideia semelhante. Continuarei refletindo sobre essa temática, estudando, testando diferentes composições, relação de figura e fundo pensando em também em alterar a escala das figuras em relação ao papel, podendo trabalhar até com formatos maiores. A narrativa da vida é repleta de constantes mudanças e são essas mudanças que me intrigaram e estimularam até então.

4. Conclusão

Vejo meu trabalho autobiográfico como uma evolução do que eu desenvolvia no autorretrato. Nele aprofundei questões que não me eram viáveis na pintura. A descoberta da autobiografia como temática do meu trabalho deflagrou a pesquisa, e me fez acreditar ainda mais que o desenho era a prática mais apropriada para eu tratar de todas essas questões. Eu precisava de especificidades na imagem que eu só obteria com o papel, como as linhas finas e sugestão de dissolução de algumas formas. A caneta e o papel cumpriram dignamente sua função no desenrolar do projeto e no representar do cotidiano.

Apesar de ter concluído certa quantidade de trabalhos, ainda acredito que essa série esteja em desenvolvimento. Possuo várias ideias, as quais preciso traduzir para o papel. Enquanto eu tiver interesse em explorar essas questões autobiográficas, e como eu as encaro enquanto artista, continuarei produzindo. O que me restou (e resta) dos fatídicos acontecimentos corriqueiros foram a experiência e a poderosa carga simbólica passível a várias reflexões, discussões e produções futuras. Minhas memórias foram o combustível necessário que proporcionaram tudo o que está contido nessa pesquisa, logo sou grato a elas.

O desenho está intrinsecamente ligado ao meu cotidiano. Naturalmente eu traduzo meus pensamentos para esse meio. Já havia uma intimidade com tal linguagem e ela me permitiu mostrar de forma mais precisa que o eu queria. Dentro desse período de produção creio que pude concretizar pelo menos as principais motivações que eu pretendia. Porém, como já dito, o trabalho continua e não creio que tão cedo encontrarei um fim.

5. Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Fragmentos estéticos**. Disponível em: <http://fragmentosesteticos.com.br/2007/10/Walter-benjamin-fragmentos-esteticos.html>. Acesso em 20/06/2015.

BERGER, John. **Sobre el dibujo**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012.

CHATEAU, Dominique. “Poiética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon”. In: **PORTO ARTE** v. XIII, nº 21, maio, 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2004.

DESENHO, 6 lições de. EUA, 2012. Instituto Moreira Salles, 2014. 382 min, cor. Ntsc.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: New perspectives in drawing**. New York: Phaidon, 2005.

FERRANTO, Matt. “Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital.” In: **PORTO ARTE**, v. XVIII, nº 30, maio, 2011. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2011.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Ltda., 2011.

GOMBRICH, E.H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. 1ª Ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GONÇALVES, Flávio. “Um percurso para o olhar: o desenho e a terra”. In: **PORTO ARTE**, v. XIII, nº 23, novembro, 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2005.

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

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Disponível em:

<http://docslide.com.br/documents/divorcio-ricardo-lisias.html>

KUNDERA, Milan. **Retratos y autorretratos**. Madrid: Editorial Debate, 1996.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000

POESTER, Teresa. **Sobre o desenho**. In: PORTO ARTE v. XIII, nº 23, novembro, 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS: 2005.

RAMOS, Artur. **O auto-retrato como consciência da duração**. In: Auto-retrato e auto-representação, Lisboa: :Estudio nº 2, 2010.

REBEL, Ernst. **Auto-retratos**. Munique: Taschen, 2009.

REINHARD, Steiner. **Schiele**. Alemanha: Taschen, 2001

SALVATORI, Maristela. **A autobiografia como fonte de criação**. In: Auto-retrato e auto-representação, Lisboa: :Estudio nº 2, 2010.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Itália: Cosac & Naify, 1995.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WILLIAM KENTRIDGE **FORTUNA**. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.