

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Rodrigo Plentz

Mulheres

Entrelinhas e Manchas

Porto Alegre

Out/2022

Rodrigo Plentz

Mulheres

Entrelinhas e Manchas

Porto Alegre

Out/2022

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Artes Visuais - Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nara Amelia Melo da Silva

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Prof. Dra. Marilice Corona

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho à minha avó materna Dinorá Ortiz Saretto (in memorian). Agradeço aos meus familiares. À Michelle Claudino Pires pelo apoio e incentivo. Ao Raulzito pelo amor incondicional. À Catia Aparecida Cremer (in memorian), minha eterna amiga, professora e poeta. Aos artistas e Professores Nara Amelia Melo da Silva, Flávio Gonçalves, Marilice Corona, Nico Rocha e Teresa Poester, com admiração.

RESUMO

O presente trabalho é o resultado de alguns anos de pesquisa e se propõe a investigar a materialidade (aspectos formais, sensíveis e conceituais) existente no meu processo de criação em artes visuais. Estabeleci como ponto de partida a apropriação do acervo fotográfico familiar que pertenceu à minha falecida avó Dinorá (1927-2021) na produção de uma coleção de retratos, e a partir dos fazeres envolvidos nesse processo, explorar os possíveis diálogos existentes entre os elementos essenciais que constituem a linguagem do desenho: linha, mancha e sua relação com o suporte.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho, retratos, figura humana, processo de criação, memória, fotografia.

SUMÁRIO

CAMINHOS PERCORRIDOS.....	7
Trajectoria no IA: a abertura da caixa.....	11
MULHERES: ENTRELINHAS E MANCHAS.....	14
Desenhando a partir de uma fotografia.....	16
Observando com o lápis – Desenhando com o pincel.....	19
Estrutura: os caminhos da linha.....	24
Perceber e formar: fotografia/desenho.....	30
A figura humana: o retrato.....	35
Construir/Desconstruir/Reconstruir: a mancha e o suporte.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
BIBLIOGRAFIA.....	70

CAMINHOS PERCORRIDOS

Para comentar sobre minha relação com o desenho se faz necessária uma regressão à infância, quando me sentia atraído pelas histórias em quadrinhos. Era leitor assíduo das publicações de Walt Disney, Maurício de Souza, entre outros autores. Lembro de transformar os cadernos de desenho que ganhava dos meus pais com a finalidade de atender a demanda escolar em HQ's. Traçava linhas com a régua criando espaços para as vinhetas que eram desenhadas com caneta esferográfica preta, tentando imitar a tinta gráfica característica das revistas. O traço infantil buscava com frustração a destreza técnica das ilustrações feitas por desenhistas habilidosos. O roteiro era criado simultaneamente ao desenho, de forma intuitiva sem planejamento prévio. Quando tinha dez anos descobri os quadrinhos de super-heróis e me apaixonei pelas histórias protagonizadas por personagens como o Demolidor, publicados pela *Marvel Comics*, roteirizado por Frank Miller e ilustrado por David Mazzucchelli. A estrutura psíquica desse personagem foi construída a partir do conceito do *mito* na poética Aristotélica, a ação foi constituída a partir da apropriação de elementos da tragédia grega. Matt Murdock, o protagonista, é atormentado por questões traumáticas do passado enquanto existe a necessidade de enfrentar seus inimigos no tempo presente. A HQ era composta por ilustrações onde a representação dos elementos gráficos que compõem as imagens eram sintetizadas em planos de cores sólidas e linhas densas. Observava com admiração a construção anatômica dos personagens e as cenas elaboradas cinematograficamente. As regras da perspectiva linear compondo os cenários, o tratamento de iluminação criado a partir do contraste de massas sólidas de cores, o enquadramento das figuras em planos fotográficos (close'up, plano americano, etc), gerando dramaticidade nas cenas e oferecendo aos leitores diversificados ritmos durante a apreciação, a conduzindo freneticamente durante os confrontos com os criminosos ou contendo o ritmo durante os diálogos cotidianos e momentos de introspecção do personagem.

Essas publicações baratas eram encontradas impressas em papel jornal nas bancas espalhadas pelos bairros em Porto Alegre durante os anos oitenta. Nos caminhos da minha infância sempre parava nas bancas para folheá-las. A expressão, síntese, precisão e movimento que encantaram aquele guri foram reconhecidas, posteriormente, quando adulto, nos desenhos de Picasso, Matisse, Lautrec, Degas. O contato com a obra desses artistas permanece no meu imaginário.

Esses foram meus primeiros contatos com produções visuais que me instigaram ao ato criador consciente, ou seja, com a intenção de construir um objeto cujas características se assemelhassem a um determinado campo dentro do universo do desenho. Mais adiante, quando adulto tive contato com outras formas de expressão artística: na música mergulhei no universo do Rock'n Roll e do Blues, o que me instigou a curiosidade sobre a linguagem musical e ao estudo teórico e prático. As visitas à Biblioteca Pública Lígia Meurer no bairro Floresta, onde tive acesso às primeiras obras de referência sobre a história da arte, filosofia, literatura e poesia, vieram contribuir significativamente na minha formação autodidata.

Mas não posso deixar de comentar sobre as sessões de desenho com modelo vivo na Casa de Cultura Mário Quintana, em que os modelos realizavam poses rápidas de um a cinco minutos. Esse foi um exercício importante para o meu desenvolvimento na prática do desenho, pois me obrigou a desenvolver a percepção rápida, apreendendo com o olhar os elementos que estavam em evidência. Então, nesse procedimento não havia tempo hábil pra desenhar os detalhes do rosto das figuras. Também foi importante na desenvoltura gestual obtendo dessa forma uma linha mais fluida e na manipulação de materiais ainda desconhecidos como o nanquim e o carvão. A síntese da forma representando os corpos com poucas linhas. Percepção sensível da anatomia humana, aprendida através de Atlas ou publicações sobre o tema. David Hockney comenta, em entrevista com Martin Gayford, como essas limitações de tempo servem como um

estimulante na prática do desenho (Figura 25). “Se nos mandassem desenhar uma tulipa usando cinco linhas, ou desenhar usando cem linhas, teríamos que ser mais inventivos com as cinco apenas. Afinal, desenhar é sempre uma limitação em si” (HOCKNEY, 2012, p. 100).

Figura 25 – David Hockney, Man Ray



Lápis colorido. 17 X 14 In, 1973.

Fonte: <https://www.hockney.com/works/drawings/1970s/> Acesso em 23 de setembro de 2022.

Trajatória no IA – A abertura da caixa

A pesquisa aqui proposta é uma continuação dos estudos sobre meu processo de criação realizado durante os cursos de licenciatura e bacharelado no Instituto de Artes até o presente momento. Trata-se de desenhos feitos a partir do acervo fotográfico familiar que pertenceu a minha avó. Essa escolha aconteceu em decorrência do falecimento do meu pai em agosto de 2013. Naquele momento já pensava na minha criação poética como expressão autobiográfica, mas ainda faltava um elemento determinante que motivasse essa mudança na minha trajetória, que veio a acontecer a partir desse evento.

Anteriormente, meu interesse estava direcionado às questões formais sobre o processo de construção da figura humana no desenho, onde protagonizavam sua relação com os elementos de linguagem e o gesto (ação). No decorrer desse processo percebi, em segundo plano, a presença subjetiva da memória do meu pai através da minha prática, gerando significados conforme a produção seguia delimitando uma forma, corporificando não apenas a memória dos indivíduos retratados registrada pela objetiva e preservada como objeto de estima pessoal, mas também experimentando suas possibilidades de instauração como obra de arte e, conseqüentemente, sugerindo possibilidades de leitura dos trabalhos que transcendiam minha intenção inicial meramente formal.

Tais observações foram feitas não apenas por mim, mas também pelo professor Flávio Gonçalves, professor Nico Rocha e colegas de atelier nas disciplinas de desenho, possibilitando um movimento entre distanciamento e aproximação de pontos específicos na produção poética conforme proposto por Jean Lancri em “O meio como ponto zero”.

Qual é a ambição de tal vaivém? Introduzir, através desse revezamento por outrem, uma distância crítica de si para si. Introduzir, pelo viés desse comparatismo diferencial, um afastamento tão significativo quanto possível: um distanciamento de si mesmo consigo mesmo (LANCRI, 2002, p. 20).

Na sequência, a prática constante do desenho se revelou como uma ferramenta pela busca do autoconhecimento e identidade artística, servindo como meio para reflexão sobre minha existência e interação com os indivíduos retratados. Buscando estabelecer relações entre os elementos de linguagens distintas: desenho, pintura e fotografia, meu fazer no desenho tem a intenção de tornar evidente seu processo de construção, dando ênfase aos elementos de linguagem e seus possíveis desdobramentos.

O interesse pelos retratos sem rosto surgiu no meu trabalho recentemente (durante minha trajetória pelo Instituto de Artes) por influência de pintores contemporâneos como Tuymans¹ e Sasnal², que têm como ponto em comum a fotografia como objeto referente em seus respectivos procedimentos estéticos. No caso do Luc Tuymans, o artista processa a imagem de referência a partir de procedimentos técnicos variados até conseguir um resultado que julga adequado antes de iniciar a pintura. Conduz lentamente seus estudos sobre a obra a ser realizada para, posteriormente, executá-la numa única sessão. Utiliza variados meios de reprodução, como o xerox, a impressão gráfica ou fotografando sucessivamente as novas cópias até obter um resultado que se aproxime a uma imagem pictórica. O artista polonês Wilhelm Sasnal aparece posteriormente, interessado nesses processos e se declarando discípulo de Tuymans. Além da sua produção pictórica também se dedica à videoarte. O interesse pela linguagem audiovisual o levou a incorporar *frames* de filmes e videoclipes aos seus documentos de trabalho. Outros artistas também foram importantes para

¹ Luc Tuymans, nascido em 1958 em Mortsel, Bélgica. Estudou artes plásticas e pintura no Sint-Lukasinstituut em Bruxelas (1976-79), e depois na Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre, também em Bruxelas (1979-80). Deixou Bruxelas para Antuérpia, onde estudou pintura na Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (1980-82), antes de regressar a Bruxelas para se licenciar em História da Arte na Vrije Universiteit (1982-86).

² Wilhelm Sasnal é um artista contemporâneo polonês, pintor e vídeo artista. Usa como referência no seu trabalho imagens derivada da mídia de massa, vida cotidiana, e história da arte. Comparável ao trabalho de Luc Tuymans, o uso de tons suaves e fotográficos de Sasnal sugere tons sinistros mantendo a aura de mistério. Nascido em 29 de dezembro de 1972 em Tarnów, Polônia. Estudou pintura na Academia de Belas Artes de Cracóvia. (<http://www.artnet.com/artists/wilhelm-sasnal/> Acesso em 18 de setembro de 2022. 23:32

despertar o meu interesse sobre as fotografias, as usando como ponto de partida para a realização dos desenhos, como: Gerhard Richter (Figura 26), Francis Bacon e Elizabeth Peyton.

Figura 26 – Gerhard Richter, Terese Andeszka.



Fin Wunder rettete I Terese Andeszka und ihr Mann, Frank

Pintura: Óleo s/ tela. 70 cm x 150 cm. 1964. Catalogue Raisonné: 23

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/terese-andresza-5492/?&categoryid=1&sp=32> Acesso em: 27 de setembro de 2022.

Mulheres: Entrelinhas e Manchas

Processo Criativo

Como esses primitivos que carregam por toda parte o
maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio

Carlos Drummond de Andrade

Meu trabalho consiste na ideia de que desenho é matéria em movimento. Entendo o desenho como uma ação física, psíquica, neurológica, como extensão do corpo pelo gesto; o desenho é um movimento que parte da interação do artista com a natureza, com a imaginação, com a memória e a cultura, movimento que nasce da contemplação do universo sensível, segue pelo olhar e se estende pelo corpo do artista até encontrar a superfície que ira “cristalizar” todo esse processo.

Formar importa em *transformar*. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação, é transformada pela mesma ação.

Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter. Pelo contrário, ela é mais diferenciada e, ao mesmo tempo, é definida como um modo de ser. Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência. Ela se torna matéria configurada, *matéria-e-forma*, e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações (OSTROWER, 1978, p.51).

Nessa reflexão me proponho à tentativa de encontrar a essência do meu fazer criativo através da linguagem do desenho, então passo a observá-lo como processo e a minha intenção é investigar a materialidade do meu fazer artístico a partir da construção de retratos me apropriando do meu acervo fotográfico familiar.

Os objetos inseridos nesse acervo foram organizados como documentos de trabalho (tendo como principal referência o “Atlas” de Gerhard Richter) entre dois grupos distintos, o primeiro, contendo fotografias que datam da década de 1920 até os anos noventa. O segundo grupo foi criado posteriormente e foi composto por fotografias digitais capturadas a partir da primeira década dos anos 2000. Este é predominantemente construído com imagens digitais capturadas utilizando um dispositivo doméstico simples, smartphone ou câmera fotográfica, com a intenção de servirem posteriormente como referências visuais para a realização dos retratos (desenhos).

O processo se desenvolve experimentando diversificados modos de construção da figura humana a partir da observação direta dessas fontes e suas características materiais e formais: impressão em sal de prata sobre papel fotográfico; desgastes e manchas ocasionadas pelo tempo e pela manipulação desses objetos; ampliação sensível das imagens em pequenos formatos para suportes em maiores dimensões; edição de imagens digitais em softwares com a intenção de obter resultados formais característicos dos procedimentos tecnológicos.

Busco, então, estabelecer relações entre os elementos de linguagens distintas: desenho, pintura e fotografia. Meu fazer no desenho tem a intenção de tornar evidente seu processo de construção, dando ênfase aos elementos de linguagem e seus possíveis desdobramentos em contraposição à verossimilhança característica da imagem fotográfica: a linha, o ponto, a mancha, a pincelada e as aguadas.

Na fotografia analógica foi observada a variação tonal conforme os procedimentos técnicos e a composição intencionalmente elaborada. Na imagem digital, o pixel, explorando as possibilidades que tais procedimentos proporcionam. A fim de delimitar o objeto desta pesquisa em função de sua abrangência e complexidade, optei por direcionar o foco, neste momento, ao acervo correspondente às fotografias analógicas dos meus antepassados, fazendo um recorte específico na figura das mulheres.

Desenhando a partir de uma fotografia

Ao desenhar observando uma fotografia estou ciente que não desenho uma pessoa. Sendo mais específico, desenho o referente da imagem, a figura fantasmagórica, aquele que esteve em um determinado momento no tempo e espaço diante da câmara e representou a si próprio idealizando um personagem, desejando ser percebido como outro além de si. Tal como observa Barthes na obra *A câmara clara*:

A partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é ativa: sinto que a fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (BARTHES, 2012, p. 18).

Quando desenho a partir de uma fotografia não estou interessado em captar todos os elementos presentes na imagem, geralmente estou mais interessado em fragmentar o retrato retirando o indivíduo referente da cena, representando-o isoladamente (não é uma unanimidade), mas acontece na maioria das vezes. Tendo como base para a leitura do objeto fotográfico a obra de Barthes, me apropriei de dois conceitos essenciais: o *Punctum* e o *Studium*. O *punctum* forma, juntamente com o *studium*, a dualidade que norteia o interesse por uma fotografia. Seria em outras palavras: o objetivo (***studium***) e o subjetivo (***punctum***) da fotografia. O termo *punctum* provem do latim e se refere no conceito de Barthes “a picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte”. O *punctum* de uma fotografia é o acaso que nela fere, toca e conduz o olhar do observador para um determinado ponto. Uma vez consciente disso durante o fazer criativo, comecei a observar elementos subjetivos que norteavam meu interesse nas imagens. Esses interesses eram variados partindo desde a relação afetiva

que eu possuo com o referente até as pequenas manchas e desgastes existentes no objeto. Dessa forma também foi possível perceber que a verossimilhança ganha relevância conforme é proporcional aos laços afetivos que possuo em relação à pessoa que estou desenhando. Isso foi determinante em alguns trabalhos. E, do contrário, quanto maior é a distância com a pessoa retratada, mais me sinto livre pra explorar o desenho como linguagem.

Incorporo o *punctum* e o *studium* na minha coleção de fotografias como aquilo que me fere ou me toca estética e afetivamente, que me remete ao passado instigando minha imaginação sobre o instante em que a fotografia foi feita, a situação na qual as pessoas (referentes) existiram naquele espaço e tempo. Reflito sobre seus hábitos, cultura, suas respectivas formas de pensar, sentir e agir no mundo. Nessa transfiguração da fotografia para o desenho alguns elementos se perdem ou se decodificam: o rosto pode se tornar um borrão disforme pela aguada ou uma mancha controlada de tinta guache; pode ser desenhado e posteriormente apagado com borracha, esfumaçado restando apenas vestígios, coberto pela tinta, ou simplesmente o espaço é deixado vazio representando (ou sugerindo) a perda da memória pela passagem do tempo, o vazio emocional causado pela distância do referente fotografado, até o esvaziamento total de qualquer vestígio de afetividade, observando na fotografia nada além da sua superfície.

No texto “O rosto e a terra”, Didi-Huberman discute sobre as práticas rituais primitivas que atentam para a figura humana, aproximando sua eficácia simbólica. É dada atenção à face enquanto signo de ausência/presença e sua relação com o gênero artístico do retrato:

Longe, então, de mostrar puramente a representação dos rostos, o que os retratos fariam depois de tudo, seria apenas poetizar – isso é produzir – uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda, ou de sua espécie de esvaziamento interior (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.62).

Na minha poética, tento estabelecer uma analogia entre os conceitos elaborados por Barthes, a minha relação com esses objetos de estima pessoal e ao meu fazer artístico, explorando os elementos essenciais da linguagem do desenho: a marca, a linha, a mancha, os pontos convergentes que conduzem o olhar do observador para os elementos em evidencia na composição gráfica. Acredito que, dessa forma, esses elementos possam sugerir alguma subjetividade intrínseca na obra, abrindo espaço para possibilidades de leitura que hipoteticamente possam conduzir o leitor para além da minha intenção – o que determina, a priori, a escolha do ponto onde os elementos gráficos se estabelecerão na composição sobre o plano.

No entanto, essa intenção inicial frequentemente é subvertida pelas casualidades do fazer. É preciso considerar a resistência da matéria durante sua manipulação, os erros que ocorrem durante a construção formal ocasionando desproporções ou qualquer outra deformação que gere algum desconforto ao meu juízo estético, fazendo com que a estratégia preconcebida no início do processo seja revisada constantemente, necessitando de ajustes, buscando se acomodar enquanto estrutura estável. Nesse sentido, o trabalho segue seu próprio caminho se tornando autônomo em certos momentos. Isso pode ser interessante no decorrer do processo criativo, pois o imprevisto causa limitações sendo necessário conduzi-lo pontualmente. É necessário fazer pausas no decorrer do tempo e observar o que está acontecendo sobre o plano.

Cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades de ação e outras impossibilidades*. Se as vezes como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1978, p. 32).

Em outros casos, os elementos do desenho fazem referência aos procedimentos técnicos de reprodução da imagem, como a retícula na impressão *offset* ou o granulado de sal de prata na fotografia analógica, estendendo assim

as possibilidades de interpretação e representação durante o fazer poético. Apesar de não ter o conhecimento técnico de um fotógrafo, também não possui o olhar ingênuo do *spectator*, que se interessa pela foto somente pelo cultivo da memória afetiva, conforme descrito por Barthes (2012, p. 30), pois na condição de aluno do curso de Artes Visuais tive algum contato com conceitos sobre fotografia, procedimentos químicos em laboratório (ao menos nos primeiros semestres do curso), além de manipular digitalmente imagens em bitmap utilizando softwares de edição como o Photoshop. Também recorri às publicações sobre procedimentos operacionais básicos a respeito de uma câmara reflex, como a relação entre abertura e velocidade do diafragma, etc. Lembrando que Barthes, nos anos setenta, não criou seu pensamento a partir de uma bibliografia já estabelecida por não ter encontrado literatura que abordasse a fotografia sob o olhar do observador: “por que razão não poderia haver, uma ciência nova pelo seu objeto?” (BARTHES, 2012, p.16). Nesse sentido, o conhecimento sobre os procedimentos técnicos está presente entre os recursos que utilizo formalmente na minha construção poética.

Observando com o lápis – Desenhando com o pincel

A escolha dessa fotografia para a realização do retrato se deve ao fato de considerar a avó Dinorá como minha mãe, sendo ela a protagonista na série de desenhos Mulheres (Figuras 1, 2 e 3). Procuro nessa série homenagear, além da minha avó, minha mãe Salet, que invadiam meu atelier durante a execução do trabalho e vendo as fotografias fixadas sobre o painel contavam histórias sobre os entes retratados. Então, procuro nesse texto narrar o meu processo criativo inspirado no texto O Credo Criativo de Paul Klee, intercalando minhas percepções

sobre o objeto referente (possibilidades de interpretar em linguagem gráfica os elementos percebidos na fotografia), com a elaboração intelectual, a ação gestual e as soluções formais encontradas durante o trajeto.

A série aborda a relação entre a linha e a mancha, elementos essenciais recorrentes na minha construção formal que se tornaram objetos norteadores da pesquisa, juntamente com a narrativa informal proporcionada pela presença da minha mãe e avó no ambiente de trabalho. Foram produzidos dois desenhos a partir da fotografia citada: o primeiro foi realizado em 2019 durante uma disciplina de desenho, ministrada pelo Professor Flávio Gonçalves. O segundo foi produzido durante a escrita desse texto com a intenção de registrar o processo. A produção desses dois trabalhos serviu como experiência prática para a criação da narrativa descrevendo o processo criativo. Todos os desenhos dessa série foram feitos utilizando como suporte o papel Vergé 180g em dimensão de 66,0 X 48,0 cm, com a intenção de oferecer uniformidade ao conjunto e conseqüentemente à montagem no espaço expositivo. Vislumbro a montagem de forma a sugerir uma narrativa, dispendo-os linearmente justapostos na parede da pinacoteca Barrão do Santo Ângelo, fixando-os diretamente na parede. A seqüência dos desenhos deverá ser ordenada considerando suas semelhanças formais e questões conceituais que serão abordadas no decorrer da escrita.

Figura 1 – Fotografia do acervo



(Fonte do autor)

Figura 2 - Vó Dinorá no Campo.



Desenho: materiais diversos s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2022.
Fonte: o Autor (2022)

Figura 3 - Vó Dinorá no Campo



Desenho: crayon, s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.
Fonte: o Autor (2019)

Estrutura: os caminhos da linha

No início era o vazio. Ainda não havia a ação, mas sobre a inércia pairava a ideia. “É visto que a infinitude não possui começo, dado que é circular, a ideia pode ser considerada primária. No início era o Verbo: assim traduziu Lutero” (KLEE, 1986, p.185). Constatada a presença da ideia, essa é elaborada por pensamentos em linguagem, pois “pensa-se falando. Mas o pensar e falar só se tornam possíveis dentro do quadro de ideias de uma língua” (OSTROWER, 1978, p.20). Até o instante que um “ponto morto” surge sobre a superfície imaculada. A mão desliza num “gesto dinâmico transportando a linha” solitária em meio à vastidão do espaço. Então o olhar a percebe sem reconhecer nada além de uma trajetória, um deslocamento no espaço e tempo, cujos caminhos são desconhecidos. Antes o olho procurava na imagem fotográfica alguma ferida exposta ou marca evidente. A mão segue gesticulando sobre o papel conforme o olho procura na fotografia a forma esmaecida envolta na luz prateada.

“O olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente (...) Para deixar a mão livre *no sentido do olho*, é preciso sua liberdade, *no sentido dos músculos*; em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção” (VALÉRY, 2003, p.70).

O olhar vaga entre as manchas visíveis da figura na imagem, procurando entre o claro/escuro das ondulações do tecido referências anatômicas, imaginando o cânone posto em pé, o olhar age como um raio X transpassando o corpo, sintetizando com poucas linhas as formas do esqueleto, dos músculos, dos tecidos e cartilagens. Esse corpo imaginário se movimenta na minha imaginação, se contorce, gesticula, sente a gravidade, os elementos exteriores e interiores à sua superfície. Sendo testado. Apesar dessa coreografia imaginária esse cânone permanece imóvel na composição fotográfica. Faz-se necessário tal movimento para uma maior compreensão da superfície a ser representada graficamente, repousando o lápis sobre o papel e permitindo fluidez ao gesto.

“O desenho exige do artista e do expectador um ato de abstração em relação ao *pathos* do sensível e do ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção”. (LICHTENSTEIN, 2006, p. 12)

Uma linha desce do ombro iniciando sua trajetória da altura do abdômen até a cintura, estrutura vertical que é interrompida pelo cós do vestido e se desvia invadindo uma região sombreada até o limite do braço. Em determinado momento meu olhar se depara com um emaranhado de linhas, algumas esboçando formas anatômicas, outras são somente os vestígios do gesto, os resíduos do olhar grafados sobre o suporte. É necessário ordenar esses registros do meu corpo que se perderam no papel se distanciando do objeto tangente, encontrar a referência norteadora proveniente do mundo exterior. Então busco a forma da figura direcionando meu olhar para o limite entre os planos que a delineiam, inicio contornando o ombro até o pescoço, deixando o gesto fluir pelo braço, conduzindo a linha até a nuca. Sigo contornando a cabeça obedecendo a orientação que o penteado da figura feminina sugere. Massa densa e escura contra o fundo iluminado representando o céu. O mesmo espaço que os astrônomos observam através lentes instaladas em satélites fora da órbita terrestre e que instiga suas imaginações, no espaço gráfico do suporte o céu é representado pelo vazio que se opõe à matéria (linha). A massa atmosférica invade a superfície do rosto e do vestido a iluminando, dissolvendo seu limite. Não há a necessidade de contornar essa região. Mas isso não significa nenhuma economia ao intelecto, ao contrário, torna o trabalho mais desafiador. Sugerir ao observador a ideia do todo de um objeto a partir de um fragmento. Instigá-lo a conceber um “leão a partir de uma unha”.

Oriundo do intelecto, o desenho extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas na natureza, que é por sua vez sempre singular as suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, das construções, percebesse as relações que o todo mantém com as partes e que as partes mantém entre si um conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se

forma na mente, e cuja expressão manual denominasse desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado e elaborado em uma idéia. Talvez esteja aí a origem do provérbio grego: “De uma unha um leão”: ao ver esculpida em uma rocha a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intelecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal, e em seguida, o animal inteiro, como se estivesse presente diante dos olhos. (VASARI APUD LICHTENSTEIN, 2006, p. 20)

Há incontáveis formas de desenhar, sendo possível catalogarmos inúmeras a partir do conhecimento *a priori* absorvido durante o contato com as obras de referência sobre o tema, ou ir tomando consciência do próprio fazer cultivando a prática constante do desenho – o ideal é que essas duas práticas aconteçam simultaneamente. Quando desenho quase sempre busco o delineado como forma de expressão gráfica por obter durante o processo linhas harmônicas e sucintas, oferecendo formas sintetizadas, inacabadas e sugestivas ao observador. Não determinando o objeto à sua percepção e conseqüentemente deixando parte do trabalho intelectual disponível a sua imaginação. Considerando que durante o atual período não estou me dedicando diariamente à prática do desenho e, nessa condição, minhas habilidades manuais estão limitadas, transitando entre o ideal e a possibilidade real de executar um delineamento satisfatório, optei por outro método. É necessário ter consciência dos recursos disponíveis ao planejar estratégias para o desenho. Nesse trabalho basicamente iniciei o desenho esboçando no papel aquilo que está visível na imagem. Trata-se de uma fotografia em pequena dimensão que não me oferece mais que borrões, variando entre pouquíssimas graduações de tons claros e outros mais escuros. A imagem sugere a minha percepção. A distância que tomo do suporte para desenhar também deve ser considerada, pois a fotografia está fixada no painel ao lado do suporte – o que torna a visibilidade ainda menor. Tal distanciamento é essencial para maior desenvoltura gestual. Algumas aproximações são necessárias posteriormente, mas no início do trabalho manual é preciso ampliar esse campo obtendo uma

visão panorâmica sobre o suporte. Porém, minha intenção é retratar o referente, o que cria uma determinação conceitual delimitando meu campo de ação durante o ato de desenhar. Conceitualmente é necessário considerar alguns fatores que remetem a uma tradição proveniente da historiografia da arte. No texto O primado do desenho, Vasari³ comenta sobre alguns procedimentos:

Os homens que praticam essas artes chamaram ou distingiram o desenho de vários modos, segundo a qualidade dos desenhos que eles fazem. Aqueles que são traçados levemente e apenas delineados com a pena e outro (instrumento) se chamam esboços, como se dirá mais adiante. Aqueles que mostram apenas as primeiras linhas em torno (do objeto) são chamados de perfil, contorno ou lineamento. (...) Nas pinturas os lineamentos servem de várias maneiras, mas particularmente para contornar cada figura, pois quando elas são bem desenhadas e feitas com proporções exatas, as sombras e as luzes que depois lhe acrescentam dão as figuras um grande relevo e o conjunto resulta em extrema beleza e perfeição. Por isso aquele que conhece e maneja bem essas linhas será, mediante a prática e o discernimento excelentíssimo mediante cada uma dessas artes. Assim, quem quiser aprender a exprimir por meio do desenho os conceitos da alma ou qualquer outra coisa, precisará, para se aperfeiçoar, depois de ter habituado a mão algum tanto, exercitar-se imitando figuras feitas em relevo, no mármore, na pedra, (...) pois sendo todas essas coisas imóveis e sem sentimento, trazem grande felicidade para quem desenha, o que não acontece para as coisas vivas, por que se movem. Quando tiver então adquirido uma boa prática e segurança da mão desenhando tais coisas, comece a retratar coisas naturais até adquirir com diligência e estudo assíduo, uma prática boa e segura; pois as coisas que vem da natureza são as que verdadeiramente honram quem a elas se dedica, por possuírem, além de uma certa graça e vida, aquela simplicidade, aquela facilidade e doçura própria à natureza, que somente com ela se pode aprender perfeitamente, e jamais apenas com a própria arte. (VASARI APUD LICHTENSTEIN, 2006, p. 20)

3 Giorgio Vasari, Florença, (1511 – 1574). Foi um pintor e arquiteto italiano, conhecido principalmente por suas biografias de artistas italianos. Vasari define o desenho sobre dois aspectos, o teórico e o prático. Expressão sensível da ideia, fonte de expressão pictórica, o desenho confere a pintura a dignidade de uma atividade intelectual.

Sobre o plano agora é possível reconhecer um agrupamento de linhas que remetem ao esboço do torço, grafismo delimitando uma figura se estruturando entre o referente sensível na imagem e os parâmetros *a priori* do cânone vitruviano.⁴ Uma forma que transita entre a figura humana idealizada na imaginação, a mancha visível impressa sobre o papel fotográfico e a marca gráfica sobre o plano. Ainda não representa nada além de si. Logo, as linhas de contorno começam a aparecer ainda tímidas, como se questionassem seu devido lugar no espaço gráfico, procurando seu eixo. Nesse determinado ponto da trajetória elas não são dadas a afirmação, mas servem como parâmetro para outras linhas subsequentes. Entre essas linhas verticais paralelas existe outra horizontal esboçada na imaginação. Não é necessário marcá-la... O torço se torna visível. O desenho segue convicto sua viagem rumo à figuração. O olhar atento conduz a mão do centro da estrutura até a parte inferior do plano, contornando o vestido desde a cintura da figura até a barra do tecido, logo se volta para o centro da perna e num gesto intuitivo, parte do tecido, atravessando a carne até a patela – a linha desce até o calcanhar como se fosse a tíbia, propondo um jogo entre o visível, a imaginação, o conhecimento científico e o gesto intuitivo na construção formal. Pausa para “respirar” e olhar o desenho, analisar as proporções, verificar a intensidade das linhas marcadas no papel:

(linhas interrompidas e articuladas por diversas paradas).
Olhamos para trás para saber o quanto já percorremos
(movimento contrário). Em pensamento, ponderamos a distância
do caminho daqui para lá (feixe de linhas) (KLEE, 1986, p.184).

4

? **Homem vitruviano** é um conceito apresentado na obra Os dez livros da arquitetura escrita pelo arquiteto romano Marco Vitruvio Polio, do qual o conceito herda no nome. O conceito é considerado um *cânone das proporções do corpo humano*, segundo um determinado raciocínio matemático e baseando-se, em parte, na proporção áurea. Desta forma, o homem descrito por Vitruvius apresenta-se como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são perfeitas, segundo o ideal clássico de beleza. <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/leonardo.html> Acesso em 11 de maio 2022.

O desenho prossegue esboçando sutilmente novas linhas para fora da figura, indicando zonas de luz e sombra, pontilhados formando uma massa espacial representando o gramado; linhas verticais e horizontais sugerem que a mulher estava no instante do disparo do obturador em pé em meio a vegetação. Minha vó Dinorá é a figura referente – o movimento do seu corpo postado em diagonal, a luz prateada diante do céu sem nuvens, e o cinza sintetizado em “superexposição” fotográfica, compõem o *punctum/studium*: a imagem monocromática da minha avó ainda jovem em Carazinho/RS, o penteado, o vestido, a pose. A cabeça direcionada para fora da cena é retocada nesse instante. Me pergunto, o que ou à quem sua atenção estava direcionada naquele instante ou a composição foi intencionalmente elaborada desse modo pelo fotógrafo?

Agora, o desenho *torna visível* o corpo da minha avó, sendo estruturado através das linhas que se opõem ao vazio da superfície.

À linha do desenho corresponde, de fato, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície”. (BENJAMIN, 2016, p. 14).

É possível descrever suas vestes, o vestido com um laço na gola, o cós marcando o caimento elegantemente preciso cortado pelas mãos habilidosas de um artesão, as pequenas esferas distribuídas geometricamente sobre o tecido (estampa estilo petit poá) se transcodificam em pontilhados, elemento essencial da linguagem que solitário não passa de um ruído gráfico, mas que ao encontrar seus semelhantes se harmoniza em lírica ordenação. Enquanto uma de suas mãos é representada preservando sua natureza anatômica, a outra é esboçada e permanece inacabada apenas sugerindo ao observador sua existência. As pernas esboçadas no papel são oferecidas ao observador para que em sua imaginação as repouse sobre o solo, desaparecendo entre os galhos da vegetação.

Mais acima na composição, o busto da figura é recortado pela linha do horizonte, a cabeça acima do alambrado se destaca contra o fundo. O rosto quase imperceptível na imagem fotográfica é representado parcialmente com grafite, esboçando as sombras produzidas a partir da incidência da luz. A cavidade ocular é inundada por uma massa sombreada. Do espaço referente ao nariz, resta somente a sombra projetada abaixo dele e enquanto o lábio superior é minuciosamente contornado, o inferior é sugerido pela sombra desenhada entre seu volume e o queixo. A massa sombreada entre o maxilar e o limite do ombro dá origem a um objeto sólido que se funde com o espaço representado pelo cabelo e a lateral do rosto. Peculiaridades proporcionadas pelo fazer a partir de uma imagem fotográfica, solucionadas com planos de cor sintéticos observados nas pinturas do pintor polonês Wilhelm Sasnal, incorporados em minha poética visual. Nesse centro de convergência, lugar de encontro entre os objetos gráficos, seguem as linhas representando os elementos referentes ao alambrado/árvores se deslocando horizontalmente, proporcionando equilíbrio à composição e estabelecendo o senso de gravidade à cena. A ideia se materializa na superfície, mas o desenho ainda não está concluído.

A alegria do encontro faz com que a princípio caminhemos juntos (convergência); pouco a pouco as divergências começam a se fazer sentir (...) cada uma das partes demonstra uma certa excitação (expressão, dinâmica e psique da linha) (KLEE, 1986, p.184).

Perceber e Formar: fotografia/desenho

O objeto é fixado no painel junto ao suporte. Trata-se de uma fotografia, ela é pequena (possui a dimensão de 9,4 X 7,0 cm) não sendo possível identificar em minúcias o referente retratado, oferecendo ao olhar não mais que sugestões sensíveis, dados que posteriormente serão elaborados pelo intelecto.

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a.

Ou, melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servirá apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentidos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela. (VALÉRY, 2003, p. 69).

O movimento entre a observação da fotografia e a ação diante do suporte é constante no processo de criação, “interligando-se intimamente com nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade” (OSTROWER, 1978, p. 12). Defino o termo sensibilidade baseado numa disposição elementar aos órgãos perceptivos do corpo humano, sendo a porta de entrada das sensações, nos ligando de modo imediato ao espaço exterior.

A percepção é a elaboração mental das sensações, ela delimita o que somos capazes de sentir e compreender. Portanto, corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria o mundo que nos penetra, “o mundo que chegamos a conhecer e do qual nós nos conhecemos’. Nessa ordenação dos dados sensíveis estruturam-se os níveis do consciente, permitindo que o homem apreenda e compreenda o universo que o envolve.

Não se pode duvidar de que todos os nossos conhecimentos começam com a experiência, porque, com efeito, como haveria de exercitar-se a faculdade de se conhecer, se não fosse pelos objetos que, excitando os nossos sentidos, de uma parte, produzem por si mesmos representações, e de outra parte, impulsionam a nossa inteligência a compará-los entre si, a reuni-los ou separá-los, e desse modo à elaboração da matéria informe das impressões sensíveis para esse conhecimento das coisas que se denomina experiência. (KANT, 19--?, p. 21)

Percebo que na fotografia as arestas se arredondaram e dobraram conforme o manuseio do objeto, formando linhas que não chegam a invadir as

margens da imagem. No desenho aplico carvão sobre a fita adesiva esfumando o material em direção ao papel, a sujeira é incorporada ao suporte e se torna elemento ativo na composição. No painel o papel é fixado com fita crepe pelas arestas, o processo se desdobra com a aplicação dos materiais de desenho, evidenciando a presença desse corpo ligado ao suporte. A fita cobre esse espaço tornando-o imune a minha ação (espaço impenetrável), limitando a margem do desenho e se assemelhando as arestas da fotografia. Durante o decorrer do tempo em que me dediquei ao fazer dessa (e de outras séries de desenhos), me questionei se deveria cobrir essa área completando os trabalhos, decidi deixá-las aparentes como forma de demonstrar os recursos materiais que possuo na execução do processo, sendo possível imaginar o entorno do suporte no ambiente do atelier. Observo esses elementos visíveis no objeto fotográfico, eles são sucessivamente transfigurados para o desenho.

Na sequência, um ponto de tinta acrílica branca é aplicado diretamente do tubo próximo da cabeça da figura (na altura dos olhos) com a intenção de estabelecer um diálogo entre matérias distintas: aguada transparente (mancha pulverizada) e massa pictórica (mancha arquitetônica). Esse ponto de matéria tem a função de criar uma palheta pictórica onde a massa se sobrepõe à cor, também é uma ação prévia sugerindo a possibilidade de intervenções posteriores mais agressivas ao suporte, onde as intenções são variáveis, funcionando como elemento expressivo: quando a mancha atua como elemento espacial dialogando formalmente com a linha, buscando equilibrar a composição. Segundo Maurice Denis⁵, “um quadro é um conjunto de linhas e cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou de uma natureza morta” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 11). Porém, o fato de que a existência de uma composição não seja apenas uma aparência, que o contemplador de um desenho encontre na mancha configurações de pessoas, animais, árvores, seres e objetos

5 Maurice Denis (1870 – 1943). Foi pintor, litógrafo, historiador da arte, crítico de arte e escritor francês. Membro do movimento simbolista e do Les Nabis, suas teorias artísticas contribuíram para a criação do cubismo, fauvismo e abstracionismo.

do mundo exterior, deduz-se o seguinte: se no suporte impregnado existisse apenas mancha, seria, por isso mesmo, completamente impossível denominá-lo. “Esta relação com o que dá o nome ao quadro, com o transcendente à mancha, é efetivada pela composição”. Inserida num conjunto de ideias, a mancha por meio da linguagem encontra precisamente a sua função, pois a força da linguagem é, de fato, infinitamente mais elevada do que a mancha, sem, no entanto, lhe ser hostil, mas sim congênere.

Esta força é a da palavra linguística, que, invisível como tal, se estabelece no medium da linguagem pictórica, manifestando-se unicamente na composição. O quadro recebe o seu nome pela composição. Com o que foi dito, torna-se evidente que a mancha e a composição são elementos de todo o quadro que reivindica o direito de ser nomeado. Um quadro, porém, que não fizesse isto, deixaria de o ser e entraria, sem dúvida, no medium da mancha, mas isto ultrapassa absolutamente a nossa capacidade de representação. (BENJAMIN, p. 17, 2016)

Algumas linhas aparecem na superfície desgastada da fotografia sugerindo caminhos afluentes, se expandindo das bordas do papel até o centro, se adensando próximo da figura da mulher. São elementos que causam ruídos a minha percepção. Porém, esse agrupamento de marcas atrai meu olhar. Geradas pelo atrito do papel com as mãos me remetem ao Atlas de Gerhard Richter⁶, imagens fotográficas, recortes de revistas, jornais e esboços organizados sobre pranchetas de papel que o artista vem colecionando desde meados dos anos 1960. “No começo tentei acomodar tudo que estava em algum lugar entre arte e lixo e que de alguma forma me aparecia importante e uma pena jogar fora”

6 Gerhard Richter. (1932), Desden, Alemanha. Atualmente vive e trabalha na cidade de Colônia. Passou seus primeiros treze anos sob o nazismo e, depois da Segunda Grande Guerra Mundial, viveu durante dezesseis anos sob o comunismo da Alemanha Oriental, até fugir para a Alemanha Ocidental, em 1961, pouco antes da construção do Muro de Berlim. Richter estudou na Staatliche Kunstakademie, em Düsseldorf, de 1961 a 1964. Em 1962, logo após sua exposição de pinturas na galeria Jung Kunst, em Düsseldorf, abandonou a “arte informal” e fez seus primeiros quadros a partir de fotografias, usando um projetor de slides. Considerado um pintor conceitual, Richter diz querer expressar na arte “a inadequação em relação ao que se espera da pintura”. Em 1969 revirou o material que havia coletado durante os anos 1960 e começou a juntar peças para compor o Atlas, um acervo de suas fotografias, recortes e esboços, usados como documentos de trabalho, ou imagens referenciais para a pintura. (<https://www.cobogo.com.br/gerhard-richter>. Acesso em: 18 de novembro de 2022.

(RICHTER APUD SCHWARZ, 2009, P. 332). Richter elabora o Atlas de forma a organizá-lo numa coleção de imagens coletadas ao longo de décadas, as unindo às fotografias de família que trouxe consigo da Alemanha Oriental, as conservando como objetos de estima pessoal. Apesar de inicialmente ele não ter a intenção de usá-las como referência para suas pinturas, optou as usando como referência visual em retratos durante a década de 1960. No entanto, foi somente após o início da montagem do Atlas, durante os anos 1970, que o artista as anexou às pranchetas. O Atlas oferece insights sobre sua prática artística e seu processo criativo, tendo as fotografias de sua própria autoria como o foco da coleção: paisagens, naturezas mortas e fotos de família. Ao contrário de Richter, não possuo o hábito de colecionar imagens, mas o trago para minha reflexão como referência em relação ao acervo fotográfico familiar que utilizei para essa série de desenhos, conforme comentado no capítulo *Desenhando a partir de uma fotografia*.

Então, começo a traçar lentamente com o lápis deitado sobre o papel linhas que remetem a essas marcas, deixando a mão fluir, moderando meu controle sobre o gesto. Prossigo dividindo minha atenção entre o desenho e a fotografia, elaborando estratégias durante a construção formal. Tomando decisões conforme o fazer sugere novos caminhos. “Penso. Quando estamos desenhando, sempre estamos um ou dois traços adiante. Estamos sempre pensando (...) É como xadrez” (HOCKNEY, 2012, p. 189). Após o término de cada linha/caminho, observo o desenho. As linhas aglomeradas se sobrepõem aos elementos presentes na composição, tornando-se evidentes em alguns pontos. Retoco algumas linhas pressionando-as com mais intensidade, esfumando com a mão a fim de reduzi-las a vestígios gráficos. Marco a superfície do desenho usando diretamente as minhas mãos sujas com a intenção de representar o desgaste temporal presente na fotografia. Pontos, linhas e manchas, agora são visíveis sobre o plano sugerindo ao observador a sensação de movimento.

Não há escrituras no verso do papel. Minha vó Dinorá aparenta ser jovem, talvez tivesse vinte anos no instante da sua morte simbólica diante da objetiva.

Nascera em 1927, estaria com a idade de 95 anos, imagino então que esta fotografia possui hoje setenta e cinco anos. Sendo assim, a atribuo tal idade e incorporo este dado à minha leitura. Passaram-se 75 anos a partir da gravação dessa imagem, é provável que houvesse outras cópias desse retrato, considerando que era um hábito presentear amigos e familiares com um souvenir fotográfico. Hoje elas seriam distintas, cada uma possuindo suas próprias características formais, marcas, cortes, manchas e pontos aleatórios grafados pelo tempo. Foi essa passagem que tencionei narrar nesse capítulo, a história do objeto paralela a sequência intrínseca do fazer no desenho.

A Figura humana: o retrato

Em primeiro plano no centro da composição encontra-se desenhada a figura de uma mulher jovem, usando um vestido com pequenos pontos marcados com o auxílio de uma régua. Minha intenção foi criar uma grade ordenada geometricamente conservando a simetria entre os intervalos. Desenho o laço na gola do vestido respeitando a minha percepção sobre a imagem. Não é possível descrever o formato do laço, pois na fotografia a intensidade da luz determina uma redução na graduação entre o claro/escuro confundindo meu olhar, como se a matéria referenciada se fundisse num único objeto, reduzindo minha percepção a mero borrão. Excluí da cena, não sendo possível a experiência do contato com o modelo, me limito a observar essa pequena marca aparente na fotografia.

Nunca há visão objetiva. Há uma história com o filósofo francês Henri Bergson. Ele estava sentado num café, defronte a Catedral de Rouen, e disse que a única maneira de vê-la corretamente era se levantar, dar a volta na catedral e sentar novamente no mesmo lugar. O que ele queria dizer era que, com isso, teríamos uma memória para observar (GAYFORD, 2012, p. 102).

Minha vó Dinorá aparece em pé na composição, seus braços descansam encostados no torço e na cintura marcada pelo cós. O braço do lado esquerdo se perde esboçado entre o espaço vazio do papel e o vestido pontilhado. O movimento do tecido forma ondulações, manchas feitas com aguada escura representando os volumes referentes ao sombreado que segue até seu ombro. Na parte central do tecido, logo abaixo da cintura desenho uma faixa vertical até o limite da barra. As linhas referentes aos galhos da vegetação se sobrepõem ao seu corpo até a altura das pernas, causando interferências gráficas com formas orgânicas, quebrando o ritmo espacial geométrico nessa área do desenho. Logo abaixo, uso poucas linhas deixando inacabadas as pernas com a intenção de mostrar a estrutura da figura humana. Hachuras escurecem a superfície criando zonas sombreadas, algumas manchas claras referentes à vegetação aparecem sobrepondo esse espaço. Enfim, os pés esboçados se perdem confundidos entre as linhas, como se o corpo da minha vó brotasse da terra. Um ser em harmonia com o espaço que a envolve, compondo um personagem alheio a memória que possuo a respeito dela, inquieta, anos mais tarde deixaria aquele lugar em busca de novos horizontes.

A linha que parte da cintura, seguindo pelo abdômen até o laço na altura do pescoço, onde surge uma bifurcação: a tinta acrílica branca destaca o laço desenhado anteriormente, o papel Vergé (Berillo) atua como uma *imprimatura*, meio tom entre a tinta branca e o grafite escuro. A linha da esquerda percorre o pescoço tocando o queixo, vestígios do cabelo são visíveis, mas logo se dissolvem no vazio que invade a cena, criando uma abertura para que o céu se confunda com o rosto da figura no espaço gráfico. Escureço com aquarela preta a parte superior do crânio onde o cabelo modelado determina rigidez à estrutura, contrastando com o fundo. O cabelo preso cria uma massa que se confunde com as sombras no rosto, assemelha-se a uma máscara que inicia na testa, se fecha nos olhos, percorrendo a lateral do nariz, lábios, queixo e pescoço, se projetando em formato circular até o ombro e se arredonda junto ao contorno dos cabelos. A forma sintetizada numa mancha vaporosa (translúcida, apesar de escura o fundo

ainda é visível) torna perceptível ao observador, não mais que vestígios dos elementos que representam a face humana. Desenho a cavidade dos olhos, cujo olhar da personagem está direcionado para fora da cena evitando o confronto com a objetiva.

Busquei referência para a concepção do retrato da Vó Dinorá em pinturas como, *Retrato de Lady Rodchenko* (2002), de Wilhelm Sasnal (Figura 23): pela forma sintética como trata a figuração, reduzindo a informação na tradução da fotografia para a pintura. Usando os tons em preto e branco da fotografia original, na palheta do pintor os detalhes são erradicados através do alto contraste e a imagem simplificada pela “superexposição”. A pintura é apresentada sobre um quadro de cavalete em pequena dimensão (30 X 30 cm), deixando visíveis as marcas das pinceladas. A imagem replicada é dissociada de seu significado outrora poderoso: ela existe apenas como mero vestígio de si mesma.

Figura 23 -Wilhelm Sasnal. Lady Rodchenko.



Pintura. óleo s/ tela. 30,0 X 30,0 cm. 2022. Fonte: Art Gallery.

(<http://www.artnet.com/artists/wilhelm-sasnal/> Acesso em 18 de setembro de 2022.

Logo percebo que o desenho está demasiadamente limpo, sinto a necessidade de sujar a superfície adensando o suporte, aplicando materiais com a intenção de criar pontos de convergência. Então, cubro com tinta guache a parte iluminada do rosto e braços intensificando o contraste entre luz e sombra. Logo após a secagem percebo que posso ir adiante e decido usar tinta óleo sobre a área coberta pelo guache. Aplico a tinta amarela diretamente do bastão, o espaço referente ao rosto é pequeno dificultando o manuseio do material. A tinta densa é espalhada com o auxílio de uma espátula sobre a superfície (remetendo a mancha arquitetônica da pintura), essa viscosidade me interessa como elemento expressivo. Modelo o rosto com a intenção de criar uma forma arquitetônica no espaço gráfico.

A mancha no espaço. A esfera da mancha apresenta-se também em formas espaciais, do mesmo modo que o sinal, numa determinada função da linha, tem indubitavelmente um significado arquitetônico (e, portanto, também espacial). Tais manchas no espaço estão já visivelmente interligadas, através da significação, com a esfera da mancha (BENJAMIN, 2016, p.17)

Em minha poética abordo o desenho como um exercício formal, expressando temas que fazem referência a memória. Através do desenho exploro as possibilidades de compreensão, interpretação, ressignificação das imagens. Na série Mulheres questiono o espaço entre a percepção que possuo do referente e aquilo que a imagem expressa, a percebendo como uma experiência individual dentro de uma memória herdada de consciência familiar, ou seja, a partir dos relatos da minha mãe e do contato com o acervo fotográfico.

Os retratos dessas mulheres também exploram conceitos da sua época, de beleza e representação. No caso do retrato da Vó Dinorá no campo, ela detem sua elegância singela, o rosto coberto pela tinta óleo se assemelha a uma escultura, remetendo a uma imagem de alabastro. O vestido pontilhado em escala geométrica tem o fascínio da reprodução industrial (remetendo à retícula gráfica), sugestiva de precisão formal característica dos veículos de comunicação

impressa. Identifico na narrativa da minha mãe certo idealismo feminino como uma construção da moda (padrão de beleza idealizado) de uma época remota. Diferente do meu interesse anterior onde a fisicalidade dos corpos me interessava, hoje atento as possibilidades de representação dessas imagens na linguagem do desenho. Cada retrato formalizado é de uma maneira associada a um tempo e local específicos, modelos definidos por épocas distintas.

Trato o desenho como um processo reductivo, fragmentando a composição, retirando da imagem somente os elementos essenciais para elaborar minha composição: o referente é representado no desenho dissociado da composição original, dialogando com a superfície do suporte. A informação se transforma na tradução da fotografia para o desenho. Interpretando os tons em preto e branco da fotografia original, os detalhes são interpretados através das linhas e manchas, da imagem sintetizada e da intervenção e limitação do gesto.

Durante o processo criativo as imagens replicadas foram sendo dissociadas de seus significados afetivos, ou seja, do relato da minha mãe: elas passaram a existir apenas como meros vestígios provenientes de uma imagem referencial. Resignificando o referente através da construção e desconstrução da forma. O contato constante com essas feridas abertas fez com que a tensão gerada pelas imagens esmaeçam no decorrer do tempo, deixando apenas as linhas e manchas visíveis como cicatrizes presentes sobre a superfície do desenho, “pele morta”. Através do fazer o tema tornou-se distorcido. Nesse retrato a personagem é reduzida ao essencial, sendo afastada de seu contexto e significado original. A reconstrução da referente é uma lembrança oca, representada com uma palheta monocromática, seu corpo esmaece se confundindo com os demais elementos na composição, se dilui na planaridade do suporte. Do seu rosto resta apenas um borrão emoldurado pelas sombras, não mais que uma máscara mortuária. Se no início o que me motivou a desenhar esses retratos foram as questões da memória afetiva, hoje tento esvaziá-las completamente de vestígios psicológicos, desenhando simplesmente o visível, a

imagem impressa sobre a superfície, tratando as fotografias como “casca vazias”, termo usado por Luc Tuymans ao descrever as características dos retratos da sua série *Der Diagnostische Blick*, (1992), (Figura24). Segundo o pintor belga, a pintura é uma casca vazia, com vestígios de sentido, de ilusão. Pinturas que são pura superfície, pura aparência, puro exterior, pois ainda são retratos pintados a partir de fotografias, retratos de retratos, seu objeto é antes a imagem do que a pessoa retratada. Tais retratos foram pintados a partir de imagens de um livro de medicina onde apareciam doentes com manifestações visíveis de sintomas na pele. O uso desse livro como fonte, parte, justamente, da busca por retratos sem objetivo psicologizante, pois as pessoas retratadas nessas fotos são apenas portadores das doenças que carregam, páginas em branco onde se pode ver esses sintomas desenhados, e utilizá-los como tipologia para futuros sinais, em outras peles/páginas. O que Tuymans faz em sua pintura diante dessas imagens é apagar os sinais, os sintomas, voltar à página em branco. Fazendo este caminho inverso, ele alcança sua casca vazia, esvaziando essas cascas manchadas. Para isso, desvia o olhar das figuras retratadas, que nas fotografias olhavam diretamente para a câmera, utilizando uma pincelada horizontal, que reforça justamente o ato de apagar e constrói um muro de opacidade.

Figura 24 - Luc Tuymans, Der Diagnostische Blick II



Óleo s/ tela. 58.2 x 39.7 cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Alemanha. 1992.

Fonte: <https://www.a-n.co.uk/media/52468349/> Acesso em 23 de setembro de 2022.

Kátia Canton afirma que a memória, enquanto questão explorada pelos artistas, é “o território de recriação e de reordenamento da existência” insinuado ao observador (CANTON, 2009, p. 22). A série Mulheres é despreziosa em relação à afetividade, não possui o encanto de quem contempla retratos antigos de família guardados numa velha caixa empoeirada. Quando a iniciei vivenciava um segundo momento póstumo a morte do meu pai, cujo trauma já estava se dissolvido na liquidez cotidiana. Me encontrava no meio do caminho entre dois pontos, duas perdas significativas: a morte do meu pai em 2013 e da minha avó Dinorá em 2021. Eu me sentia num lugar relativamente seguro entre esses dois epicentros, cujos tremores vibravam distantes. Não era mais o mesmo pó que cobria aquela caixa, nem o mesmo homem a tocava, outro artista a elaborava.

Constatado o esvaziamento, nada era mais instigante que o fascínio pela criação. Pelo fato de não ter vivenciado as circunstâncias retratadas junto aos entes, não possui a mesma afetividade que minha mãe. Segundo a mesma autora, alguns artistas tratam a memória como tempo; outros, como um lugar. Percebo a memória como o lugar onde habitam uma infinidade de objetos nos quais suas respectivas morfologias estão em constante transformação. Alguns são visíveis e mantêm temporariamente sua constância, mas logo se transformam, se perdendo no emaranhado das experiências (memórias recentes). Talvez pincelasse as fotografias desse acervo com o verniz extraído das minhas experiências, buscando nos retratados minhas próprias paixões, desejos ou desassossegos. E, dessa forma, finalmente as ressignificando.

Construir/Desconstruir/Reconstruir: a mancha e o suporte

Meu olhar busca formas tangíveis nas extremidades da imagem, pouco encontra além de regiões granuladas mais ou menos densas em suas distintas tonalidades que não excedem o centro de uma palheta monocromática. Ajo

conforme minha percepção e marco com grafite essas áreas do suporte, trabalhando em pé, o que obriga a curvar-me diante do painel limitando a precisão dos meus gestos. Os pontos marcados são irregulares – alguns com maior intensidade que os demais, causando uma sensação de profundidade. Aplico com o pincel redondo embebido em aguada, resíduos da sujeira cromática que estava na palheta de aquarelas, preenchendo o espaço cônico.

As linhas traçadas em forma de cones representam árvores um pouco acima da linha do horizonte, elas deixaram de ser o elemento em evidência, o que está perceptível agora são as manchas as sobrepondo. Visíveis, não obedecem ao limite ordenado, a mancha autônoma extrapola o espaço delineado, conservando a transparência. “O único caso em que linha e cor se unem é na aquarela, em que os contornos do lápis são visíveis e a cor é aplicada em transparência. Embora colorido, o fundo é aí conservado” (Benjamin, p. 17, 2016).

Divergente do caso da mancha pulverizada e também do caso descrito no capítulo, *Perceber e formar: Fotografia/Desenho*, onde a mancha espacial tem a função de elemento arquitetônico e significativa na composição, a lavagem total do suporte pode ocorrer atuando como um filtro ou veladura. Nesses casos o suporte é coberto pela matéria e o fundo é preenchido. Costumo usá-la como filtro atenuando o contraste entre os tons claro/escuro, sendo possível aplicar essa técnica em praticamente todos os materiais: crayon, grafite, carvão, aquarela, pastel seco, etc. Posteriormente continuo trabalhando, aplicando o material de modo a intensificar as áreas escuras e aplicando materiais que contenham o pigmento branco em sua composição: tinta, crayon, pastel seco e oleoso. Ainda há a possibilidade de retomar o desenho com o suporte úmido ampliando a palheta gráfica, obtendo linhas densas e manchas difusas. Usei esse procedimento em alguns trabalhos da série, criando filtros a partir da sobreposição da aguada que remetesse a superexposição de uma fotografia.

Usando como referência fotografias que tenham excedido o tempo necessário de lavagem no revelador durante os procedimentos laboratoriais, cujo resultado são imagens demasiadamente escuras (figura 4). Do contrário, a

aplicação de aguadas onde a tinta branca predomina na composição material, pode remeter a uma subexposição fotográfica. Atualmente procedimentos semelhantes podem ser simulados em softwares de edição de imagens ou em aplicativos para dispositivos móveis, obtendo facilmente uma imagem referencial para o ato criador. A lavagem parcial ocorre em áreas específicas do suporte cobrindo somente um determinado espaço, onde a mancha se forma a partir da justaposição de planos: área lavada em oposição ao vazio no papel (Figuras 5, 6, 10, 12). Geralmente utilizo sobreposições entre lavagens, manchas espaciais e vaporosas na mesma composição, de forma que no desenho, a aplicação desses materiais (aguadas e massas de tinta) interaja com o suporte o impregnando e deformando a superfície plana, fazendo com que as camadas subseqüentes de matéria se sobreponham, criando novas possibilidades e relacionando o desenho com outras linguagens bidimensionais: pintura e fotografia (Figuras 7, 8, 9, 11, 12, 21).

Figura 4 - Funcionária da fábrica.



Desenho: materiais diversos s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2020.

Fonte: o Autor (2020).

Figura 5 - Simbiose



Desenho: crayon, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2020.

Fonte: o autor (2020).

Figura 6 - Mulher no passeio



Desenho: crayon, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: o autor (2019).

Figura 7 - Um gesto para a pose.



Desenho: materiais diversos s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2017.

Fonte: o autor (2017).

Figura 8 - A luz do sol agrediu teus olhos?



Desenho: materiais diversos s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2020.

Fonte: o autor (2020).

Figura 9 - Há um vazio entre os dedos.



Desenho: crayon, carvão, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2020.

Fonte: o Autor (2020).

Figura 10 - Mulher se diluindo entre as sombras.



Desenho: aquarela s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2021.

Fonte: o Autor (2021).

Figura 11 - "Salet, uma lembrança dos meus quinze anos. Lilia".



Desenho: materiais diversos s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2021.

Fonte: o autor (2021).

Figura 12 - “Lembrança do nosso enlace”.



Desenho: crayon, aquarela, guache e óleo s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2022.

Fonte: o Autor (2022).

Figura 21 - Águas rasas.



Desenho: crayon, aguada, guache e óleo s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2022.

Fonte: O autor (2022)

Em minha poética estabeleci esse conceito, onde o contraste entre a densidade do material e o vazio no suporte tem a função de estabelecer o “ponto de convergência” na composição (Figuras 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22). Em algumas ocasiões essa diretriz é quebrada pelos acidentes ocasionados durante o fazer, sendo necessário repensar suas possibilidades. Os elementos presentes na composição permitem inúmeros relacionamentos. Podem ser combinados entre si, ordenados em várias posições espaciais e ainda sobreposições, adensamentos, fusões. Ao se ordenarem os elementos, ordenam-se também os intervalos entre eles. Ao final do processo formativo, resulta o desenho, a composição, a configuração visual. Do contexto formal do desenho, ou seja, do modo específico em que estão coordenados os elementos e suas interligações, se entendem distintas qualificações expressivas para cada linha, para cada mancha. Em cada uma das posições do plano gráfico (extremidades, centro, justaposições ou sobreposições, através de possíveis semelhanças formais ou contrastes), explicita-se uma determinada função espacial. Todas as funções, finalmente definidas, se conjugam e se integram em uma forma. “Da ordenação, como processo de criar ou de significar, processo aberto e preciso ao mesmo tempo, obtemos um último aspecto expressivo. Na forma configurada, concretiza-se também o exato momento de um equilíbrio alcançado” (OSTROWER, 1978, p. 99).

Figura 13 - A beata: linha e mancha.



Desenho: crayon, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: o Autor (2019)

Figura 14 - Lilia lineada.



Desenho: Crayon s/ papel. 66,0 X 48 cm. 2018.

Fonte: O autor (2018).

Figura 15 – A noiva: entrelinhas e pontos.



Desenho: crayon, carvão, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

Figura 16 – Sapatilhas de carbono.



Desenho: crayon s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

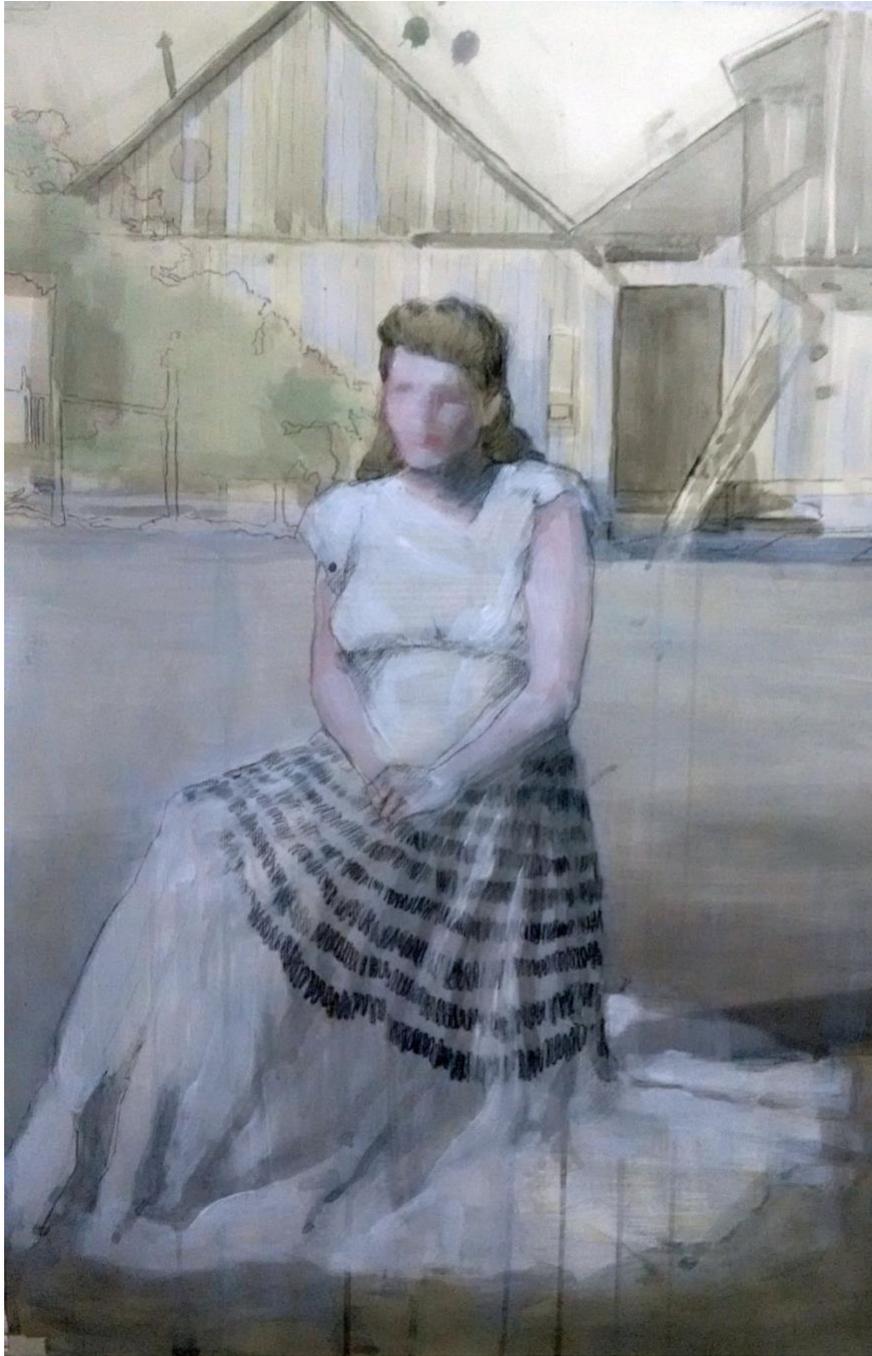
Figura 17 – Mulher com máscara.



Desenho: Aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

Figura 18 - Translucidez



Desenho: crayon, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

Figura 19 – Elegância destampada.



Desenho: crayon, aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

Figura 20 – “Essa é para Morena”.



Desenho: aquarela e guache s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2019.

Fonte: O autor (2019)

Figura 22 – Matéria contra o vazio.



Desenho: aguada e óleo s/ papel. 66,0 X 48,0 cm. 2022.

Fonte: O autor (2022)

Desenho o alambrado visível em terceiro plano na imagem fotográfica, traçando sutilmente algumas linhas horizontais com a intenção de gerar a sensação de profundidade atmosférica. Porém, sem a intenção de iludir o observador, mas preservando a planaridade no suporte. Deslizo o lápis sobre o papel, logo o afasto da superfície intencionalmente interrompendo as linhas, representando desníveis topográficos no descampado. Posteriormente, traço uma linha contínua e sinuosa representando o limite da vegetação ao redor da figura. Sobre essa linha surgem pontilhados, pequenos traços aleatórios que representam a luz incidindo sobre as folhas. Motivos gráficos: granulados de sal de prata se confundem com pontos maiores representando folhas prateadas. Dos galhos desenho linhas fluidas que se deslocam em diversas direções, sendo traçadas de forma intuitiva: “O desenho e a pintura são expressões do corpo, registros do gesto humano sobre a superfície sensível” (POESTER, 2005, p. 2). Se contrapondo as linhas disciplinadas e incisivas que formam a figura. “O desenho prático é produto do intelecto e, conseqüentemente depende da imaginação e da mão” (LE BRUM APUD LICHTENSTEIN, p. 41, 2006). Em certo sentido, desenhar é uma performance.

Cada traço tem sua velocidade particular, isso é visível. A simples diferença entre isso (traço uma linha rápida num bloco) isso (um traço mais lento). De modo geral, podemos desenhar a diferentes velocidades. Acho que é o que faz a maioria das pessoas, vemos isso em Picasso, em Ingres. (HOCKNEY APUD GAYFORD, 2012, p. 189)

Desenho de forma intuitiva os galhos e suas ramificações sem me importar com a verossimilhança, sobrepondo linhas em determinadas áreas da composição. Faço uma pausa para avaliar o trabalho e não fico satisfeito com o resultado. Segundo David Hockney⁷: “Desenhar tem a ver com a tomada de

⁷ David Hockney, Bradford, West Riding of Yorkshire. (1937). É um pintor, desenhista, gravador e fotógrafo inglês. Estudou na escola de Belas Artes de Bradford (1953-1958). Participou do movimento da Pop Art na década de 1960, ele é considerado um dos artistas britânicos mais influentes do séc. XX.

decisões” (GAYFORD, 2012, p. 189). Decido lavar essa área do desenho com tinta guache cinza. Com gestos incisivos e poucas pinceladas cubro a área referente à paisagem. A tinta escorre no papel criando linhas verticais conforme a ação da gravidade, velando o desenho sem cobri-lo totalmente, deixando aparentes os vestígios da ação anterior, criando uma narrativa paralela ao tema proposto. Uma narrativa intrínseca a linguagem gráfica e pictórica divergentes da fotografia, cuja ação se dá numa fração de segundo. No desenho os elementos são ordenados sobre o plano sucessivamente.

“Um pintor não se limita a acrescentar cada vez mais tinta a uma tela ou folha de papel: estão em andamento novas idéias e observações, cada uma ajustando-se a anterior. O processo de escrever – refletir sobre o tema, editar e ampliar o que escrevemos antes – é essencialmente o mesmo.” (HOCKNEY APUD GAYFORD, 2012, p. 115).

A fotografia captura a luz sobre os objetos, o desenho olha diretamente para a estrutura da realidade, compreendendo além da superfície, racionalizando e dissecando sua estrutura. Numa composição gráfica, onde diversos objetos são representados sobre o plano, dialogando entre si, os erros são recorrentes. A lavagem entra como um recurso para correção da forma ou o segundo ato que agrega elementos expressivos ao trabalho explorando as possibilidades gráficas dos materiais, da experimentação e de procedimentos que tragam novas percepções durante o fazer artístico, desconstruindo a forma e criando uma narrativa sobre o processo em si.

Enfim, após três dias de trabalho, faço outra pausa para observar o desenho. Encerro o processo deixando o desenho inacabado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui proposta foi a continuação dos estudos sobre meu processo de criação realizado durante os cursos de licenciatura e bacharelado no Instituto de Artes. Trata-se de desenhos feitos a partir do acervo fotográfico familiar que pertenceu à minha avó. Essa escolha aconteceu em decorrência do falecimento do meu pai em agosto de 2013. Naquele momento já pensava na minha criação poética como expressão autobiográfica, mas ainda faltava um elemento determinante que motivasse essa mudança na minha trajetória – o que veio a acontecer a partir desse evento. A prática constante do desenho se revelou como uma ferramenta pela busca do autoconhecimento e identidade artística, servindo como meio para reflexão sobre minha existência e interação com os indivíduos retratados.

Durante o processo criativo busquei estabelecer relações entre os elementos de linguagens distintas: desenho, pintura e fotografia. Meu fazer no desenho teve a intenção de tornar evidente o processo de construção da figura humana, desde o instante do surgimento de uma idéia, ou seja, da escolha subjetiva (*punctum*) de uma fotografia que servisse como imagem referencial para o ato criador, passando pelos diversos estágios do ato de desenhar, até a construção de um significado, expressando um determinado estado de consciência e intenção estética. Estabelecendo um diálogo entre linha e mancha, e sua relação com o suporte, explorando seus possíveis desdobramentos.

O contato com o texto *Sobre a Pintura ou o Sinal e a Mancha*, de Walter Benjamin, me possibilitou maior entendimento sobre a mancha inserida no contexto da linguagem pictórica, dessa forma pude classificá-las em grupos distintos a partir da descrição do autor. No meu processo interpretei a *mancha arquitetônica* como a massa viscosa que cobre a superfície do papel. A *mancha vaporosa*: descrita como aquarela possui a transparência como característica e mesmo quando sobreposta, a linha permanece visível. Estando sujeitas a

intenção do artista, quando se configuram numa forma específica tornando-se um *médium*, passível de expressar uma idéia (signo). A partir do conceito citado existe a possibilidades de elaborar uma palheta (alfabeto) essencialmente gráfico/pictórico que utilize a mancha (matéria) sobre o papel (suporte) inserida na linguagem do desenho, explorando as possibilidades formais a partir da manipulação dos materiais e as classificando posteriormente. O que será experimentado em práticas futuras.

O texto O Credo Criativo de Paul Klee, conforme já descrito, serviu como base para a criação da narrativa proposta. No início, a escrita em formato de narrativa aconteceu fluentemente bastando recuperar na memória a experiência recente do ato de desenhar. Recordava minhas ações, pensamentos e percepções, as registrando numa escrita rápida. Após a finalização do registro dessas memórias, possuía uma massa de texto com mais de trinta páginas: matéria disforme a ser modelada.

Se a escrita foi fluida, os cortes foram tortuosos. Inserir nessa coluna novas informações provenientes das leituras, a fim de desdobrá-las em ramificações que atendessem aos objetivos da pesquisa, desdobrando-as em novos caminhos referentes aos temas propostos. Reconfigurando sua estrutura, busquei comentar sobre uma questão específica do fazer artístico a cada parágrafo, sendo que a narrativa sofreu novos cortes para que os conceitos fossem aprofundados a partir das citações dos autores. Não foi possível abordar com consistência todos os tópicos envolvidos no processo, mas ao menos eles se tornaram visíveis como futuros objetos de pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Pintura e Desenho:** Sobre a pintura ou o sinal e a mancha Disponível em: https://moodle.ufrgs.br/pluginfile.php/4753671/mod_resource/content/1/BENJAMIN%20-%20Pintura%20e%20Desenho.pdf.

BERGER, John. Drawn to that Moment. In: **The Sense of Sight:** writings. New York: Vintage Books, 1993, p. 146-151.

BUCHLOH, Benjamin. **Atlas de Gerhard Richter:** o arquivo anômico. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf

CANTON, Kátia. Tempo e memória. São Paulo. Martins Fontes. 2009.

DA COSTA, Lígia Míltz. A Poética de Aristóteles: **Mímese e Verossimilhança.** São Paulo. Ática. 2006.

DIDI-HUBERMMAM, Georges. **O rosto e a terra:** onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte:** Revista De Artes Visuais, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61 – 82, mai. 1998.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. **Campinas, SP: Papyrus, 1993.**

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o Lado Direito do Cérebro.** 4. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

GAYFORD, Martin. **Uma mensagem maior:** conversas com David Hockney. São Paulo: DBA, 2012.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GONÇALVES, Flávio. **Um percurso para o olhar:** o desenho e a terra. Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 31 – 40, nov. 2005.

GREIG, Georgie. **Café com Lucian Freud.** 1 ed. Rio de Janeiro: Record, [20--].

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KANT, Emanuel. **Crítica da razão pura**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--?]

KLEE, Paul. **O credo criativo**. 2. ed. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade, O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas/organizado por Blanca Brites e Elida Tessler (Coleção Visualidade 4.). Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRG, 2002.

LICHTEINSTEIN, Jacqueline. A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo. Ed. 34. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Escala. 1 ed. Belo Horizonte, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

POESTER, T. (2012). Sobre o desenho. Porto Alegre, **Porto Arte**: Revista De Artes Visuais, v.13, n. 23, 2005.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**: Revista De Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81 – 95, nov. 1996.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, jul. 2011.

STEINBERG, Saul. **Reflexos e sombras**. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 2011.

SYLVESTER, David. **A brutalidade dos fatos**: entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

VALERY, Paul. **Degas, dança, desenho**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. Porto Alegre: L&PM, 1986.