

Mônica Sofia da Rosa Schmidt

ENTRELINHAS
momentos do percurso

Projeto de graduação apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Desenho

Orientador:

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Teresa Poester

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre

2009

Sumário

Lista de ilustrações referenciadas no texto.....	3
Introdução.....	4
1. Considerações históricas.....	5
2. Considerações descritivas e reflexivas	
2.1. Trajetória.....	7
2.2. Materiais e procedimentos.....	9
2.3. Observações	
2.3.1. Sutis.....	11
2.3.2. Concentrados.....	11
2.3.3. Carimbos.....	11
2.3.4. Tempo e momentos.....	13
2.3.5. Espaço, caminhos e percurso.....	14
2.4. Pensando o espaço expositivo.....	16
2.5. Documentos de trabalho.....	17
2.5.1. O livro.....	17
2.5.2. Os lenços	18
3. Considerações Finais.....	20
4. Bibliografia Referencial Básica.....	21
5. Anexos.....	23

Lista de ilustrações referenciadas no texto

1. Retrato de Mirabeau, Jean-Antoine Houdon, pág. 5;
2. Homem Vitruviano, Leonardo da Vinci, pág. 6;
3. A coruja nas estrelas, Pablo Picasso, pág. 6;
4. Sem título, Waltércio Caldas, pág. 6;
5. Variação sobre Noturno no. 2 de Erik Satie, Jorge Macchi, pág. 6;
6. Frozen, pág. 8;
7. (Id)Entidade, pág. 8;
8. Livro Foto I, pág. 8;
9. Ego, pág. 8;
10. Estudo de manchas e camadas I, pág. 8;
11. Estudo de planos e composição, pág. 8;
12. Concentrado V, pág. 10;
13. Sutil VII, pág. 12;
14. Concentrado IX, pág. 12;
15. Carimbo VI, pág. 12;
16. Sem título - Sarrafo, Mira Schendel, pág. 15;
17. Sem título [Bomba], Mira Schendel, pág. 15;
18. Rumores, Bernard Moninot, pág. 15;
19. Sem título, Bernard Moninot, pág. 15;
20. Documentos de trabalho - Livro, pág. 19;
21. Documento de trabalho - Lenços, pág. 19;
22. Carimbo I, pág. 23;
23. Sutil III, pág. 23;
24. Concentrado X, pág. 24;
25. Concentrado VIII, pág. 24
26. Sutil II, pág. 25;
27. Concentrado IV, pág. 25.

Introdução

Este texto se propõe a analisar minha produção em desenho, observando algumas características inerentes à linha. Dentre estas, me deterei em duas específicas que entendo como relevantes à minha pesquisa por estarem presentes em todos os desenhos executados para este projeto de graduação: tempo e percurso. Início com uma breve consideração histórica em que os vários estágios de mudança do lugar do desenho estão sinteticamente elencados. Através das considerações descritivas, o estudo apresentado procura ressaltar os resultados gráficos alcançados, como a composição, a organização no espaço expositivo, o registro do gesto e os materiais empregados. Apesar de não ser o foco deste estudo, mencionarei dois importantes documentos de trabalho obtidos durante o processo: os *lenços* e os *livros*. Durante o período de estudos conheci o trabalho de artistas que formal e/ou conceitualmente estão próximos do que faço e, portanto, cito-os nos momentos em que suas experiências contribuíram para o entendimento de meu trabalho.

Dentro de um contexto contemporâneo em que virtualidade e automatização são práticas recorrentes, este projeto discorrerá sobre desenhos que são registros dos caminhos percorridos pela mão, cada um deles em seu próprio tempo.

1. Considerações históricas

O desenho passou por transformações profundas ao longo da História da Arte. Durante muito tempo foi utilizado apenas como um meio preparatório, um planejamento para a execução da “verdadeira obra” – a escultura ou a pintura na época dos gregos e a gravura a partir do século XV, principalmente com Albrecht Dürer. Depois do surgimento da fotografia a arte diminuiu seu compromisso com a representação do real para trazer, além de outras particularidades, a interpretação das situações que cercam o artista através de suas reflexões, utilizando sua sensibilidade para expressá-las, posicionando-se - realidade já existente na literatura e na música. Ao analisar o busto de Houdon “Retrato de Mirabeau” (fig.1), Rodin descreve, de forma poética, como a arte materializa um momento sem usar palavras nem melodias:

“Seus olhos não focalizam ninguém, mas pairam sobre uma grande assembléia. É um olhar ao mesmo tempo impreciso e soberbo. Digame, não é um feito milagroso que o artista, numa cabeça apenas, possa evocar uma multidão inteira, melhor ainda, todo um país que escuta? Está tudo ali, é o que lhe digo.” (Rodin, 1990:102).



Figura 1
Retrato de Mirabeau
Jean-Antoine Houdon
Mármore
1800

Uma pequena amostra de como o desenho mudou de forma e de lugar ao longo do tempo é encontrada ao examinar em conjunto o desenho detalhista (fig.2) de Leonardo da Vinci, a simplicidade da coruja (fig.3) de Pablo Picasso, mas também Waltércio Caldas em suas esculturas que desenham o espaço ou desenhos que esculpem as paredes (fig. 4), passando por Jorge Macchi que risca o papel e a parede com a sombra projetada de pregos (fig. 5).

Podemos dizer, portanto, que o desenho é a mais transparente e intimista das técnicas, e também a mais versátil. O que faz o desenho ser produzido na tridimensionalidade do espaço físico, na virtual tela do computador ou na materialidade do papel, é a escolha de quem o executa.

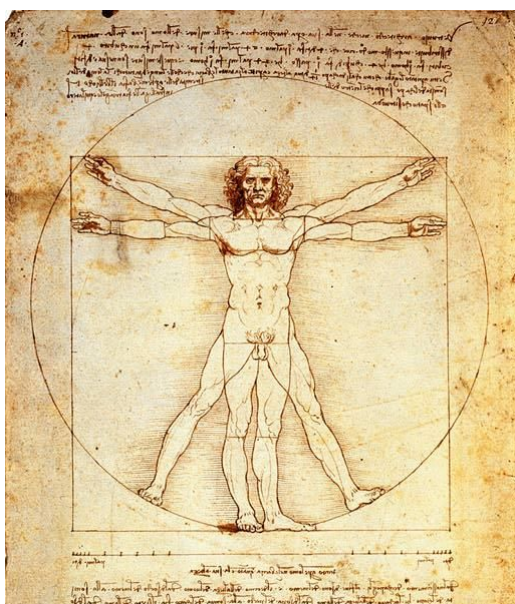


Figura 2
Homem Vitruviano
Leonardo da Vinci
Lápis e tinta sobre papel
34x24cm
1490



Figura 3
A coruja nas estrelas
Pablo Picasso
Lápis sobre papel
37x29,5 cm
1954



Figura 4
Sem título
Waltércio Caldas
Metal polido
115x100x150cm
1996



Figura 5
Variação sobre Noturno
no. 2 de Erik Satie
Jorge Macchi
Papel e pregos
50x62 cm
2002

2. Considerações descritivas e reflexivas

2.1 Trajetória

A linha foi uma constante durante meu período de estudo no Instituto de Artes aparecendo na forma de paisagem (fig. 6), figura humana (fig. 7), foto (fig. 8) ou livro (fig. 9) - este último uma recorrência nos trabalhos finais de algumas disciplinas. Inicialmente os desenhos eram figurativos, pois eu acreditava que, para terem sentido, era necessário que as linhas tivessem formas reconhecíveis. Mesmo que sugerissem uma narrativa, estas formas eram vazias de conteúdo e não me convenciam como trabalho finalizado. Na disciplina Criativo III, após várias aulas, pude perceber que a representatividade ou figuração não eram requisitos necessários para validar o desenho; deste modo a figura humana desapareceu para dar lugar à linha como meio e fim em si mesma, esta sim a intenção de meus traços. Não sabia muito bem por onde começar e me sentia inclinada a continuar repetindo automaticamente as linhas soltas na folha. Era difícil agregar outros elementos, pois acreditava que eles iriam esconder as linhas, porém, ao contrário do que eu imaginava, o desenvolvimento de manchas e camadas acabou por enriquecer o desenho, adicionando planos e, dessa forma, destacando ainda mais as linhas (fig. 10). A composição, a estratégia de organização do espaço foi outro aspecto que recebeu minha atenção e que, do mesmo modo, amadureceram o trabalho (fig. 11). A partir deste momento, questões que me inquietavam como percurso e tempo - e que se desdobram em escolhas, movimento e atitudes - se mostraram claramente no papel e me motivaram a aprofundar o estudo. O desenho, então, se tornou *verdadeiro*.



Figura 6
Frozen - detalhe
Grafite e pastel oleoso sobre
papel
500x80 cm
2007



Figura 7
(Id)Entidade - detalhe
Pastel oleoso e grafite sobre papel
10 x 30 cm
2008

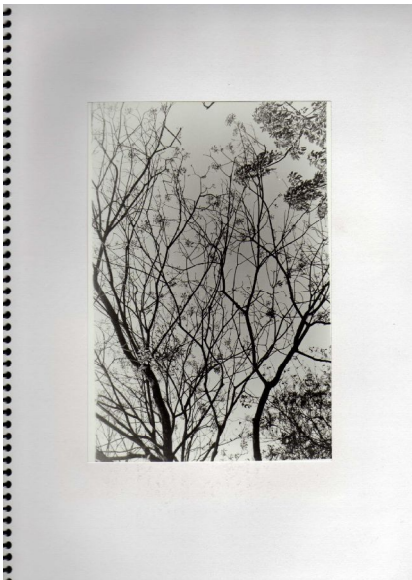


Figura 8
Livro Foto I
Fotografia
15x 20 cm
2006



Figura 10
Estudo de manchas e camadas I
Nanquim e pastel oleoso sobre papel
65x50 cm
2009



Figura 9
Ego
Objeto
26 x 35 cm
2005

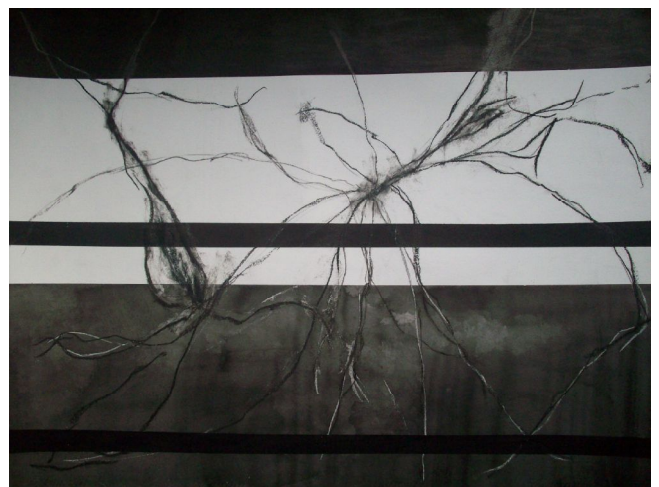


Figura 11
Estudo de planos e composição
Nanquim, grafite e pastel oleoso sobre papel
65x50 cm
2009

2.2 Materiais e procedimentos

Lenços de papel, pastéis secos e oleosos, grafite, nanquim e água são as ferramentas que utilizo para construir, no suporte de papel, os caminhos das linhas que executo. Cada um destes materiais responde ao gesto da mão de forma particular; tornando-se cúmplice do meu desenho. Para formar camadas e manchas, encharco os lenços de papel com nanquim misturado com água e carimbo o suporte; muitas vezes ocorre a criação de pequenos espaços vazios que servem de “roteiro” para a linha perseguir. Se for utilizado puro, então sua cor negra e brilhante estabelece um obstáculo a ser transposto ou contornado. O lápis grafite, quando usado levemente, fabrica véus transparentes que contribuem com a noção de profundidade. Também o pastel seco esfumado, cria uma nuvem que adensa o branco do papel, podendo deixá-lo muito denso ou levemente *sujo*. A própria linha, por vezes grossa e intensa, por outras, fina e enfraquecida se movimenta para *dentro* ou para *fora* da folha. O pastel oleoso é o *corpo* do desenho que reage com a textura do papel, encorpado e resistente, acentuando-a. Dele nascem esconderijos em que as linhas descansam, cria obstáculos no papel como o nanquim, mas não o penetra, forma uma crosta, sufocando-o. O trabalho é essencialmente em preto e branco, mas não despreza as variações de cinzas, de pretos que absorvem e pretos que refletem a luz e de branco-gelo, branco-branco e branco-sujo mesclados. Esta variedade de tons e nuances cria *cores* que acabam por dispensar quaisquer outras como pode ser observado quando eventualmente utilizo o dourado – a cor está ali, não brilha, mas sim, ressalta a linha (fig. 12). As linhas são o registro do gesto. Elas se entrelaçam ou com os planos criados ou entre si, possuindo na linha de horizonte sua referência básica. Para construí-las, ajo de forma ritualística: escuto música para filtrar interferências exteriores, focalizando e canalizando minha atenção ao que estou desenhando, todos os materiais à mão, no chão, ambiente organizado, sozinha. Aliás, desenhar no chão faz com que eu me movimente de forma a acompanhar o passar das linhas no tempo e no espaço:

“Trabalhar rente ao chão é um exercício que permite ao artista compreender a capacidade do plano horizontal de atrair todo o tipo de elemento [...]. É nessa perspectiva que o campo do desenho mostra a sua enorme capacidade de expansão de seus limites técnicos e conceituais” (GONÇALVES, 2005: 39).



Figura 12
Concentrado V
Nanquim, pastel seco e oleoso,
grafite e lápis de cor sobre
papel
25x17 cm
2009

2.3 Observações

Vejo meus desenhos tratando o tempo e o espaço de formas distintas e por isso divido-os em três grupos básicos. No entanto, estes grupos compartilham características: encontram-se elementos de um em outro.

2.3.1 Sutis

Constituído por desenhos tênues, evanescentes e fluídos (fig. 13). Os planos e as manchas compõem um *ambiente de refração* em que os caminhos não estão definidos de forma incisiva, mas são sugeridos; a linha então pode ser traçada com a intenção de marcar e/ou deslocar este ambiente, como também de forma subentendida e até fundida no meio; ela muda sua velocidade por encontrar a resistência oferecida pela densidade da mancha. Aqui o tempo acontece, porém não é medido. É o grupo da aceitação, das coisas que não podem ser quantificadas, estabelecidas e definidas.

2.3.2 Concentrados

São desenhos em que o material usado é sedimentado formando depósitos de linhas, manchas e planos sólidos e compactos (fig. 14). Os percursos estão ali, cabe à linha movimentar-se entre, sobre, sob ou fora do que está imposto. Há uma batalha de forças e estratégias da linha com os materiais utilizados e o papel; em alguns momentos ela ataca, avançando e cortando obstáculos, em outros, ela recua, contorna ou se submete à presença dos elementos, à força bruta que existe na composição.

2.3.3 Carimbos

Com o lenço de papel embebido no nanquim puro, às vezes aguado, as manchas se sobrepõem e formam um aglomerado de percursos, quase um mapa do caos (Fig. 15). Neste tempo e espaço a linha está livre, não encontra a resistência da refração dos *sutis* nem a solidez dos *concentrados*, os planos

em que ela percorre são flexíveis; são manchas que formam véus ou inúmeras outras linhas que se aglomeram.

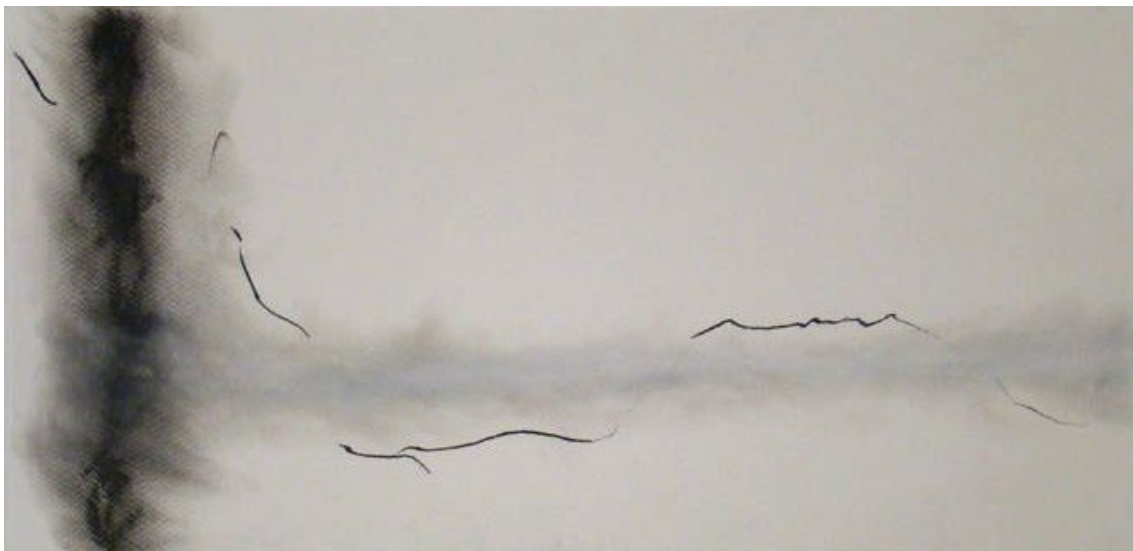


Figura 13
Sutil VI I
Pastel seco e oleoso e grafite sobre papel
75x25 cm
2009



Figura 14
Concentrado IX
Nanquim, pastel seco e oleoso, grafite
sobre papel
25x17 cm
2009



Figura 15
Carimbo VI
Nanquim, pastel seco e oleoso e grafite sobre
papel
75x25 cm
2009

2.3.4 Tempo e momentos

Observo que em cada trabalho estão registrados os vários momentos que o formam. Desenhar o tempo é desenhar o que não pode ser visto, é desejar torna-lo visível. A definição de tempo é muito abrangente, mas me fundamento em dois enunciados que corroboram com o tempo que busco quando desenho. Um deles é o que Hal Foster, conforme citado por Alberto Tassinari, considera como tempo presente:

“Não existe um agora simples: todo presente é não-sincrônico, uma mistura de tempos diferentes...” (TASSINARI, 2001:11).

As *misturas de tempos diferentes* no desenho são dadas pela atenção dispensada a eles. Referido anteriormente, os grupos são as testemunhas dos momentos encontrados porque não é só o material que os define. A maneira como são usados aumenta ou diminui a velocidade das linhas, criando a não-sincronia de Foster. John Berger por sua vez diz que:

“O que você está desenhando nunca será visto novamente, por você ou por qualquer outro. Em todo o curso do momento que passou e do que virá, este momento é único: a última oportunidade de desenhar o que nunca será visível de novo, o que ocorreu uma vez e nunca mais ocorrerá” (BERGER, 1993: 146 - livre tradução).

Berger nos lembra do caráter único de cada instante. Utilizando estas palavras e fazendo uma analogia ao rio que não é o mesmo a cada vez que o vemos, concluo que, como um guia, meu desenho nos convida a olhá-lo uma vez mais, a reconstruí-lo com o olhar a fim de descobrirmos a singularidade deste novo momento. Percebem-se, então, outros tempos com relações que não foram feitas anteriormente.

2.3.5 Espaço, caminhos e percurso

Minha linha é discursiva, por vezes ruidosa e, por este motivo, precisa de silêncios, vazios espaciais, momentos de “vácuo gráfico” para ser observada. Encontro estes silêncios nos três grupos, entretanto, priorizar planos e sobrepor elementos agregam pontos de instabilidade à eloqüência da linha, silenciando-a por um instante. Encontrei em Mira Schendel alguns vazios semelhantes aos que trabalho. A apresentação de Theon Spanudis para uma exposição de Mira em 1964 na Galeria Aremar em Campinas resume o tratamento que é dado ao espaço em seus trabalhos (figs. 16 e 17):

“A concepção artística que emana dos trabalhos de Mira faz-nos lembrar um sismógrafo de extrema sensibilidade, especializado em captar todos os imperceptíveis e lentos processos das formações, aqueles que nos surpreendem de repente com as formações. Os meios econômicos e esparsos da composição, a cor contida e a linha sensível [...] resulta a serenidade da composição que trabalha somente com os elementos necessários para a sua organização. “
(itaucultural.org.br)

Assim como Bernard Moninot (figs. 18 e 19) coloca emaranhados, pontos de tensão em seus desenhos, deliberadamente planeja empecilhos para que a linha busque espaços alternativos e disponíveis para dar continuidade ao seu movimento no papel. Qualquer que seja o artifício colocado em frente à linha poderá alterar seu curso, porém assim que superado, ela retornará ao seu percurso original: o horizonte.



Figura 16
Mira Schendel
Sem título - Sarrafo
Têmpera acrílica e gesso sobre
madeira
96x180x47,5 cm
1987



Figura 17
Mira Schendel
Sem título [Bomba]
Nanquim sobre papel
48x66,5 cm
1965



Figura 18
Bernard Moninot
Rumores
36 desenhos de 32,5x50 cm
Aquarela sobre papel e colagens de
mica
1994/1995



Figura 19
Bernard Moninot
Sem título
Desenho sobre seda
Sem dimensões
Sem data

2.4 Pensando o espaço expositivo

Minha primeira idéia para expor o trabalho era tê-los separados por grupo: uma parede com sutis, outra com concentrados e mais uma com carimbos; no entanto, descartei rapidamente esta possibilidade por entender que estaria atribuindo ao trabalho uma segmentação, perdendo completamente minha intenção determinada pela continuidade da linha. Observando meus desenhos individualmente nota-se um uso peculiar do deslocamento das linhas sobre o papel: elas tendem à horizontalidade. Isto retrata um pensamento visual que afirmo com insistência. É o meio em que desenvolvo as etapas de um raciocínio analítico da forma e do espaço de trabalho. Procurando quebrar esta regra sem, no entanto, me desfazer da forma que utilizo para me expressar, os desenhos são apresentados compondo um diagrama em que se vê os três grupos dialogando no mesmo espaço: a linha percorre seu trajeto passando de um desenho ao outro, visto que estão próximos o suficiente para criar esta continuidade visual sem estarem colados uns aos outros. As duas paredes reservadas para esta exposição estão ocupadas de forma a não interromper esse fluxo, pois mesmo na interseção, os trabalhos continuam próximos. Enquadrar o trabalho em uma moldura seria o mesmo que aprisionar a linha em um espaço fechado e um tempo condicionado; colocá-los diretamente sobre a parede foi a maneira mais franca encontrada para apresentar meus desenhos.

O trabalho não se apresenta como desenho pronto e acabado, ele é o registro do processo mental e gestual do fazer; é um desenho sem fim. A linha se desloca de um suporte ao outro, seguindo percursos definidos e também fazendo escolhas ao optar pelos vários caminhos que se apresentam, sumindo em uma mancha de um trabalho para ressurgir em um vazio de outro.

2.5 Documentos de trabalho

Parte significativa do meu processo de trabalho, o livro e os lenços de papel também remetem ao tempo e aos caminhos tomados para chegar ao desenho; estão no passado e são testemunhas físicas da ação de desenhar, a materialização de minhas linhas. Mesmo estando ligados ao passado, considero-os como futuros desdobramentos naturais do trabalho executado no presente.

2.4.1 O livro

Cadernos em que faço desenhos, anotações de idéias, referências de artistas, biblioteca visual, enfim, quase um diário de bordo, constituem o que chamo de “o livro”. Este documento já fazia parte de disciplinas cursadas durante o período de graduação, ele encerra as reflexões de quem o escreve e busquei-o como solução nos trabalhos finais por entender que ali estava uma compilação do que eu havia apreendido durante o estudo daquela disciplina. Simboliza memória e concentração pois desde sempre esteve presente em minha vida, sendo, além de fonte de conhecimento, exercício de atenção, de conexão e de estabelecimento de relações e análises. O fato de ficar impossibilitada de executar desenhos grandes e ter a necessidade de diminuí-los para continuar desenhando me colocou novamente diante do livro, desta vez como produto inicial de minhas buscas. Confeccionei cadernos para desenhar em tamanho A4 e usei-os como exercício de desenho experimentando os materiais, as linhas e as composições (fig. 20). Aqui está guardada a mudança de um momento gestual amplo, que eu obtinha com os desenhos grandes, para vários momentos de gestos contidos pelo tamanho do suporte mas igualmente intensos e elaborados com maior atenção. Classifico o livro como objeto e lembrança, seguindo a linha de trabalho sobre documentos de pesquisa do orientador deste projeto. Objeto, porque o considero agora como livro de artista e lembrança porque nele posso rever e retirar idéias que utilizei neste trabalho.

Paulo Silveira sobre o livro de artista nos diz que:

“(o livro) É o momento em que o registro ou o vestígio plástico subverterá a integridade literária que se presume característica do livro comum, e “atestará” a singularidade íntima de um artista.” (SILVEIRA, 2008:93).

Como em um livro de artista, a maneira que escolhi para expor o trabalho pode remeter sem muita dificuldade a um livro (Pinacoteca) de página “única”, semi-aberta (paredes) com as linhas (trabalho) tomando o lugar de palavras – claro, é apenas uma analogia, uma liberdade poética que me ocorreu ao ver a simulação do trabalho exposto.

2.4.2 Os lenços

Ao fazer as manchas de nanquim e de aguada utilizei lenços de papel descartáveis para retirar excessos de líquido que ficaram no papel. Acidentalmente um destes lenços caiu no papel que eu estava limpando e *carimbou* uma marca amassada. Vi ali a possibilidade destas marcas se transformarem em manchas para incrementar o caminho que as linhas iriam percorrer. Estes lenços secaram e percebi que ao fazerem manchas no papel também ficavam manchados e o resultado disso era muito interessante (fig. 21).

Vejo-os, também, como documentos de trabalho, porém, mais amplos e abertos do que o livro pois os classifico como documentos do processo, objetos e lembranças, projetos de trabalho e ainda poderão se tornar documentos organizados como coleções. Ainda não encontrei uma solução para utilizar este material que considero interessante, mas estão guardados pois planejo intensificar meus estudos a respeito dos documentos de trabalho para desenvolvê-los.

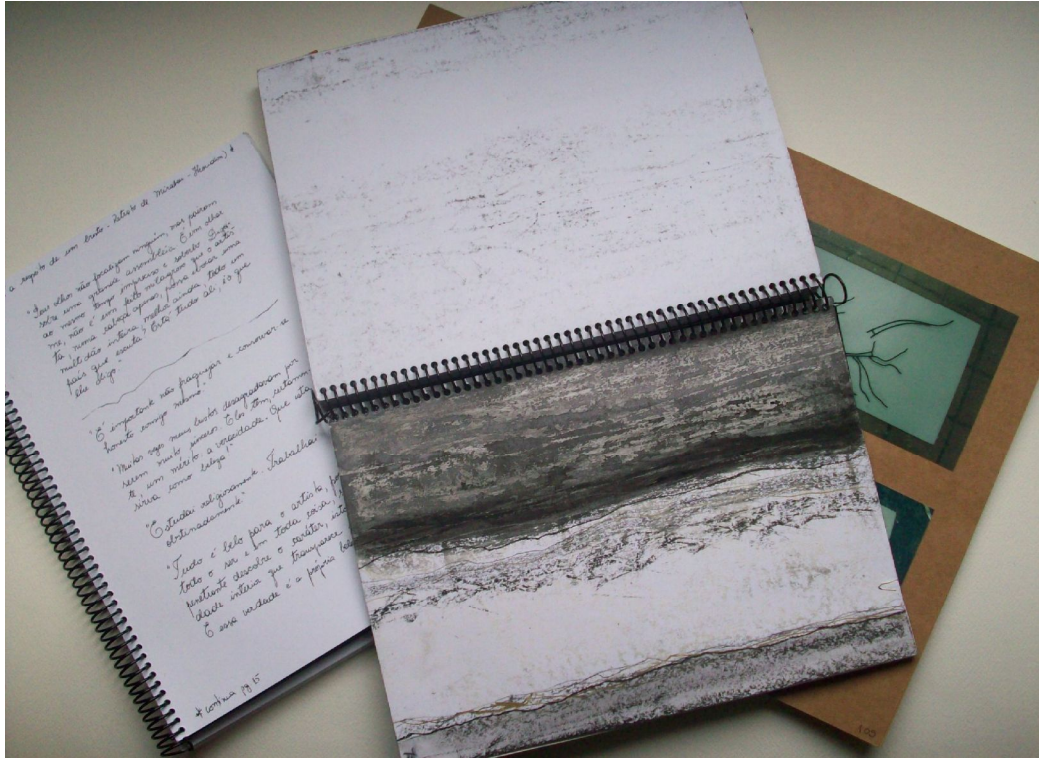


Figura 20
Documentos de trabalho
O Livro
2009



Figura 21
Documentos de trabalho
Lenços
2009

3. Considerações Finais

“Desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências. O desenho de uma árvore mostra não uma árvore, mas “uma-árvore-sendo-olhada”. (Berger, 1993: 150 – livre tradução).

Meus desenhos iniciais eram rápidos e abandonados; chegando ao final da graduação consigo ver a atenção e o tempo agora dispensados a eles. O ato de olhar, olhar mais uma vez, refletir e olhar novamente gera questões a serem investigadas – e “o que move o mundo não são as respostas, mas as perguntas”. Seguindo a frase de Berger, meus desenhos mostram, através de linhas, planos e sobreposições, a minha observação do tempo e do espaço e de seus múltiplos caminhos, marcando a execução de um processo, o registro do ato de desenhar.

O exercício de autoridade sobre o desenho, no sentido de autoria (conforme a definição do orientador) me conduziu ao resultado prático apresentado neste projeto de graduação, que é pertinente às observações que faço sobre o que me cerca e às reflexões decorrentes desse olhar. Minha pretensão é de que o trabalho não se encerre com a graduação, pois considero que ele esteja em fase inicial assim como os documentos de trabalho que decorreram deste processo e que tanto me instigam a novas pesquisas.

Neste momento, as linhas do desenho registram os momentos do percurso.

4. Bibliografia Referencial Básica

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

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Iberê Camargo e a eloqüência do gesto. In: **Voto: política e negócios**, Porto Alegre, 2007 No. 35 (Ago. 2007), p. 52 e 53.

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Sobre detalhes e fragmentos. In: **Voto: política e negócios**, Porto Alegre, 2007 No. 36 (Set. 2007), sem página.

GONÇALVES, Flávio. **Armas do desenho**: análise de minha produção de 1992 e 1993. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1994.

GONÇALVES, Flávio. Uma visão sobre documentos de trabalho. In: **Panorama Crítico - revista eletrônica**, Porto Alegre, n. 2, ago/set. 2009, (www.panoramacritico.com.br).

GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 23, p. 31-40.

JOHN, Richard e COSTA, Clóvis Martins (orgs.). 16 notas para uma definição do desenho. In: **Vetor**, Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

POESTER, Teresa Souza. **A paixão pelo desenho**. Porto Alegre: Segundo caderno do Jornal Zero Hora, maio 2006.

POESTER, Teresa Souza. Sobre o desenho. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005, p.49-58.

RODIN, Auguste. **A arte**. Conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

5. Anexos



Figura 22
Carimbo I
Nanquim e pastel seco sobre papel
75x25 cm
2009

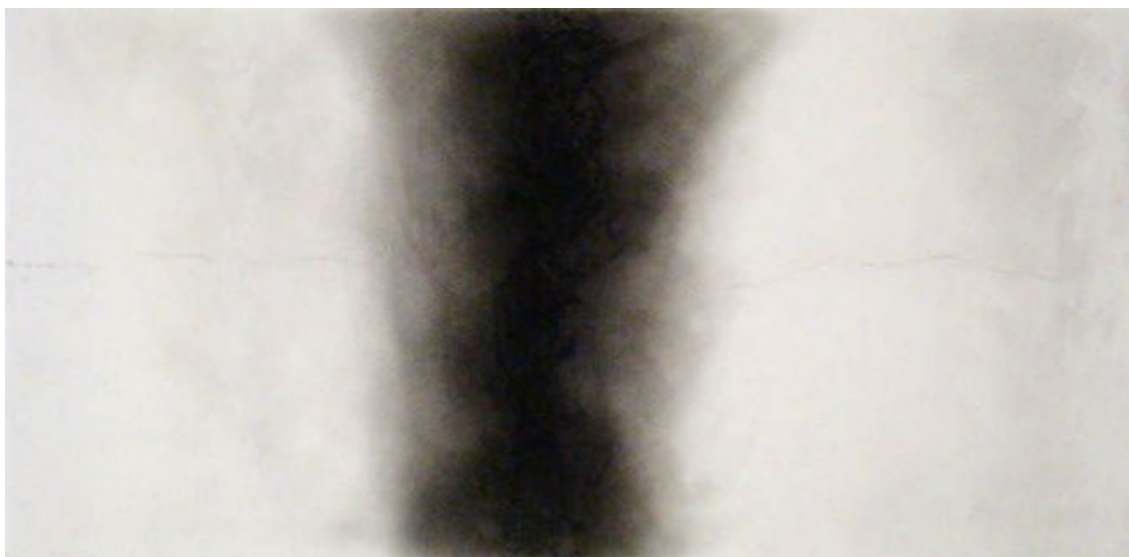


Figura 23
Sutil III
Pastel seco e grafite sobre papel
75x25 cm
2009

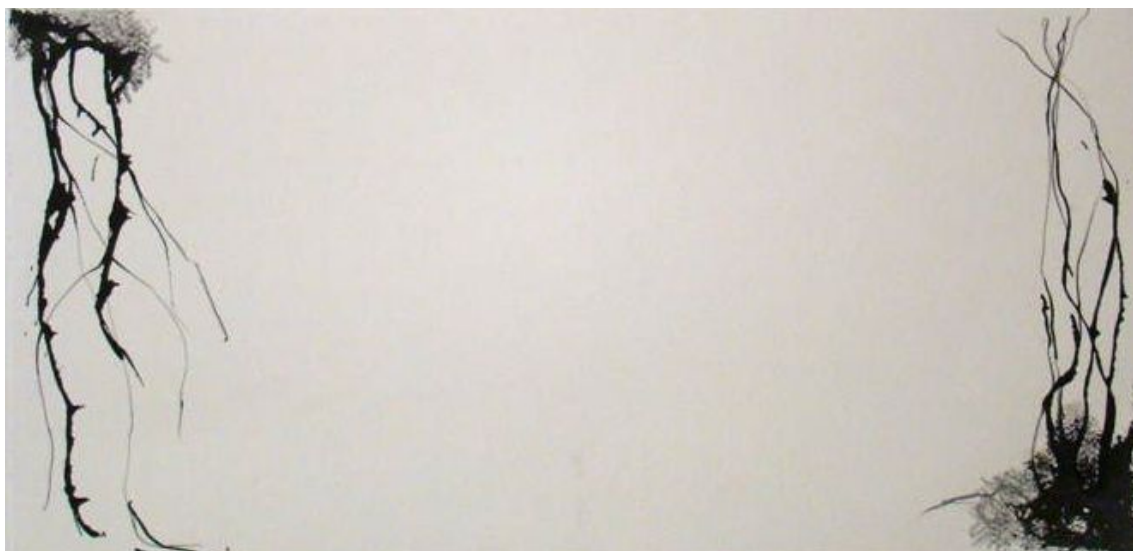


Figura 24
Concentrado X
Pastel seco, nanquim e grafite sobre
papel
75x25 cm
2009



Figura 25
Concentrado VIII
Pastel seco e oleoso, nanquim e grafite sobre
papel
25x 17 cm
2009



Figura 26
Sutil II
Pastel seco, nanquim e grafite sobre papel
25x17 cm
2009



Figura 27
Concentrado IV
Pastel oleoso, grafite, nanquim e lápis de cor sobre papel
75x 25 cm
2009