



**Apagamentos e Contundências:
Desenho, Fotografia e Memória**

Marina Guedes

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

Marina Valerio Guedes

Apagamentos e Contundências:
Desenho, Fotografia e Memória

Porto Alegre, 24 de outubro de 2013

Marina Valerio Guedes

Apagamentos e Contundências:
Desenho, Fotografia e Memória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais. Orientação: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha.

Porto Alegre, 24 de outubro de 2013

Marina Valerio Guedes

**Apagamentos e Contundências:
Desenho, Fotografia e Memória**

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Leila Maria Brasil Danziger (PPG Artes/UERJ)

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Flávio Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Dedico este trabalho à forte avó Marina.

E ao bondoso avô José (*in memoriam*).

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Eduardo Vieira da Cunha por sua amizade, belíssima orientação e conversas. Pela generosidade, compreensão e reflexões inspiradoras nos momentos de dúvida.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pelas palavras e ensinamentos. Aos funcionários pela paciência e atenção aos meus questionamentos.

Agradeço aos colegas da Turma 19. Principalmente aos que se tornaram meus grandes amigos. Com certeza cultivarei em mim suas palavras e gestos carinhosos.

Agradeço aos meus pais pela constância e por sempre acreditarem em mim e no meu trabalho.

Agradeço ao Manuel pelo carinho, apoio e paciência. Por todas as palavras e gestos de incentivo. Pela confiança e por tudo que ainda está por vir.

Agradeço à minha avó Marina por existir, por ser tão forte e por me ensinar tanto.

Introdução | 12

1. Comentários sobre desenho e fotografia | 20

2. Comentários sobre desenho e memória | 77

3. Diálogos espontâneos e construídos, e produções paralelas que se relacionam | 110

Considerações Finais | 130

Referências | 137

Apêndices | 141

Lista de imagens

Imagem 1 Diagrama I (esq.) feito anteriormente. Diagrama II (dir.) feito posteriormente.	26
Imagem 2 Documento de trabalho.	32
Imagem 3 Pasta em que guardo meus documentos de trabalho digitalizados (captura de tela).	34
Imagem 4 Documento de trabalho. Fotografia utilizada para a construção de	37
Imagem 5 A3 Imagem 5 <i>Memória I – Kômbi</i> , 2012, grafite sobre papel.	40
Imagem 6 Fotografia utilizada para <i>Memória I – Kômbi</i> .	41
Imagem 7 A3 <i>Memória II – Praia</i> , 2012, grafite sobre papel.	42
Imagem 8 <i>Disse-me que perdeu a cabeça por tanto pensar em desenho</i> , 2012, 150 x 189 cm Grafite, nanquim e pastel seco sobre papel.	44
Imagem 9 <i>Na reunião do carnaval ébrio</i> , 2012, 12.5 x 17.5 cm, grafite sobre papel	46
Imagem 10 Frame do vídeo <i>Apagando Leony</i> , 2012, 3'24"	48
Imagem 11 Imagem integrante do arquivo de projetos para <i>Desenhos Narrativizados</i> (esq.)	52
Imagem 12 Projetos para desenhos de <i>Desenhos Narrativizados</i> .	53
Imagem 13 <i>Quando estávamos na praia. E era meu aniversário</i> , 2012, 14.5 x 19.5 cm	54
Imagem 14 A3 <i>Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo</i> , 2012, 530 x 306 cm.	56
Imagem 15 Detalhe de <i>Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo</i>	57
Imagem 16 Documento de trabalho utilizado para a construção de <i>Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo</i> (esq.) e framed do vídeo que registra o apagamento do desenho (dir.).	59
Imagem 17 <i>Praia do Cassino</i> . 2012, 15 x 11.3 cm	65
Imagem 18 Navio Altair em dois momentos: em 1976, quando naufragou (esq.);	63
Imagem 19 <i>Momento do bolo em nosso casamento</i> . 2012, 13.5 x 17.2 cm.	68
Imagem 20 <i>Em Tôrres. Estávamos indo desfilar no carnaval</i> . 2012, 15 x 19 cm	69
Imagem 21 A3 <i>Vendo a cratera em nossa lua de mel</i> . 2012, 150 x 99 cm	70
Imagem 22 <i>Dançando com meu bisavô no jardim</i> . 2012 15 x 15 cm	71
Imagem 23 A3 <i>Lembrança do veraneio - Tôrres</i> , 1956. 2012, 120 x 140 cm	72
Imagem 24 <i>Quem vê cara... (o senhor estava dormindo?)</i> . 2012, 14.5 x 16 cm	73
Imagem 25 <i>Antes da corrida</i> . 2012 16,5 x 9,5 cm	74
Imagem 26 <i>Leony apagada</i> . 2012, 150 x 85 cm	75
Imagem 27 <i>Questionamentos direcionados ao Papai Noel</i> . 2012, 16.5 x 12 cm	76
Imagem 28 Tábua encerada confeccionada aos moldes clássicos e <i>stilo</i> . Imagem extraída de um site espanhol que comercializa artefatos utilizados na Antiguidade. O <i>stilo</i> mostrado acima não foi produzido como era na Antiguidade, cujo material original era a madeira.	85
Imagem 29 Willem De Kooning <i>Excavation</i> , 1950, 205.7 x 254.6cm, Fonte: Rosenberg, 2004.	89
Imagem 30 Detalhes de <i>Desenhar é um jogo de subtração</i> , 2012.	91
Imagem 31 <i>Desenhar é um jogo de subtração</i> , 2012. 92 x 150 cm	92
Imagem 32 Robert Rauschenberg <i>Erased De Kooning</i> , 1951, 64.14 x 55.25 cm.	93
Imagem 33 Diagrama das funções cerebrais, data de 1330. Fonte: Radstone, 2010, p. 18.	102
Imagem 34 Documento de trabalho.	107
Imagem 35 Documento de trabalho: verso (esq.) e frente (dir.) da fotografia.	108
Imagem 36 Alberto Giacometti <i>Montanha em Maloja</i> , 1957, 50 x 65.1 cm	112
Imagem 37 Vija Celmins <i>Untitled (Ocean)</i> , 1970, 36 x 48 cm	113
Imagem 38 Pieter Saenredam, desenho (esq.) e pintura (dir.) de <i>Interior da Igreja de São Bávio em Haarlem</i> , 1635 e 1636 respectivamente.	116
Imagem 39 William Kentridge <i>Desenho para History of the Main Complaint</i> , 1996, 120 x 160cm. Fonte: Dexter, 2005.	118
Imagem 40 A3 <i>Oriundas</i> , 2012, 8,7 x 13,5 cm / 23,5 x 8,5 cm / 20,2 x 14,1 cm	122
Imagem 41 A3 <i>Penso em mergulhar. Nas profundezas do mar</i> . 2012, 92 x 76 x 78 cm	124
Imagem 42 <i>Tornar Tornado</i> , 2012, 210 x 160 cm	125
Imagem 43 <i>Das coisas que queremos e dizemos</i> , 2013, 9.7 x 14 cm	127
Imagem 44 <i>Das coisas que dizemos porque pensamos</i> , 2012, 150 x 202 cm	129
Imagem 45 Série <i>Vigília</i> , 2013, 11.3 x 15.5 cm; 10.7 x 14 cm; 10.5 x 16.4 cm;	134
Imagem 46 Leila Danziger <i>pensar em algo que será esquecido para sempre</i> , da série <i>Diários públicos</i> , carimbo sobre jornal e encadernação, 66 x 45 cm (aberto), 54 páginas.	133

**Para ver os vídeos integrantes da pesquisa basta acessar
www.marinaguedes.com**

Resumo

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado em poéticas visuais. Nele exponho depoimentos do processo de construção plástica e reflexiva, que se apoiam na busca por fotografias vernaculares para a elaboração de desenhos. Estabelecendo relações entre as duas linguagens, busquei tramar ambas de forma que constituíssem um pensar sobre a memória e seus caminhos narrativos através do ato de apagar, fazer e desfazer linhas traçadas pelo grafite.

Palavras-chave: arte contemporânea, desenho, fotografia, apagamento, memória.

Abstract

The present work is a result of a master degree in visual arts. In which I bring up my testimonials about my reflective and plastic construction process, that supports itself in the search for vernacular photographs that will generate drawings. Setting relations between the two mediums, I try to plot them in a way that would constitute a reflexion about memory and its narrative paths through the act of erasing, making and unmaking drawn lines by graphite.

Keywords: *contemporary art, drawing, photography, erasure, memory.*

Introdução

Meus trabalhos representam uma transferência de registros fotográficos, amadores ou não, para o campo da arte. Partindo do princípio de que o que muda é o ângulo pelo qual se passa a observar tal matéria-prima, minhas reflexões buscam amparo em meus procedimentos que, dependentes dessas fotografias, também se fundamentam em depoimentos de outros artistas¹. Mas se antes tratava a fotografia como elemento de verossimilhança e como atribuída à função de mimetismo, a presente pesquisa me dirigiu ao papel de uma organizadora desse tipo de arquivo, trazendo a ele um novo sentido plástico. Dessa forma, há a passagem de uma foto isolada para um conjunto de fotos que, assim, adquire novos sentidos.

Embora mantenha a fotografia como subsídio de minha produção, devo apontar para as mudanças sofridas no rumo da presente pesquisa. No anteprojeto apresentado para o processo seletivo, minha intenção era desenvolver uma pesquisa cujo tema de interesse era a *sombra*, de forma que ela articulasse relações entre desenho e fotografia. Dessa maneira buscava produzir desenhos cuja referência imagética consistia em fotografias de infância minhas e de outras pessoas. Entretanto, a partir do contato com os conteúdos abordados pelas disciplinas das quais participei nos dois primeiros semestres, vi a necessidade de repensar e reestruturar meu processo de trabalho, bem como modificar a natureza das fotografias que eu começaria a utilizar.

Partindo, então, da dependência que tenho de imagens fotográficas, que agem como catalisadoras do processo, iniciei uma nova busca por outras fotografias vernaculares, porém de desconhecidos. Mantive a memória como um dos elementos comuns. Por persistir no uso de fotografias de um passado, e sua consequente relevância enquanto mecanismo da memória, compreendi que deveria articular a produção com a reflexão teórica.

¹ Um exemplo é Gerhard Richter que, mesmo não considerado referência em minha pesquisa, costumo recordar que o artista afirma que a fotografia “é a única imagem que informa de maneira absolutamente verdadeira porque vê ‘objetivamente’; é nela que se acredita primordialmente, mesmo que seja tecnicamente falha e que o retratado quase não seja reconhecível” (RICHTER, Gerhard. Notas: 1964-65. In: COTRIM C.; FERREIRA, G. **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorger Zahar Ed., 2006, p.113).

A primeira série de trabalhos com esse fio condutor foi *Desenhos Narrativizados*, que será devidamente explanada no primeiro capítulo. Ela trouxe à tona algo que não parecia ser de vital importância para os trabalhos: o ato de colecionar fotografias. Tal hábito adquiri devido às constantes visitas feitas a antiquários durante minha infância. Nesse período, sua influência no meu modo de produzir é abordada em entrevista concedida à Prof^a Dr^a Daniela Kern, por ocasião da produção da obra de sua autoria *Tradição em Parallaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”*. Tal entrevista encontra-se nos apêndices desta dissertação.

Cada trabalho realizado a partir dessas imagens fotográficas pode contar uma história. Dessa reflexão acerca do que permanece em meus trabalhos, vejo que a narrativa agora se impõe de forma mais explícita em função dos tortuosos caminhos da memória. Portanto, parto do princípio de que o observador deve se comprometer com o olhar, e precisa ser tocado pelo que vê. E uma possível resposta é alguma história que poderei construir a partir daquela imagem que brota como um comentário perdido ou capturado em conversas ou considerações. Ainda que seja impossível reunir todas essas histórias, aprecio imaginar que o momento de recepção poderá ser assim.

Nesta pesquisa, o papel da narração rearranjada nos títulos e nos desenhos pretende envolver o observador, de modo a fazê-lo questionar o que está posto diante dele. O objetivo é propor reflexões acerca da possibilidade de criação, de invenção de uma memória. Assim sendo, afirmo que o foco está direcionado aos caminhos e descaminhos do desenho enquanto meio autônomo, forma de representação e seus desenvolvimentos. Em alguns momentos irei apresentá-lo não somente como algo na ponta do grafite, mas também como algo presente em uma ponta seca que corta a superfície e deixa ver através.

Para o desenvolvimento da escrita e melhor compreensão do leitor, dividi o texto em três capítulos. O primeiro, *Comentários sobre desenho e fotografia*, aproxima-se de meus processos artísticos. O segundo, *Comentários sobre desenho e memória*, traz uma abordagem relacionada às referências teóricas que permearam esta pesquisa. E o terceiro, *Diálogos espontâneos e construídos*, e

produções paralelas que se relacionam, traça pontos de relação entre obras de artistas que foram referências, além de tecer comentários sobre os trabalhos produzidos durante o mestrado que abarcam indiretamente minhas questões de interesse.

No primeiro capítulo, *Comentários sobre desenho e fotografia*, serão desenvolvidas, principalmente, as razões pelas quais o desenho tornou-se uma escolha como linguagem. Tratarei de trabalhos que exprimem as articulações entre memória, desenho e fotografia, abordando seus processos de construção e vicissitudes propostas pelo andar da pesquisa. Nesse ponto também cabe a reflexão sobre como a fotografia age enquanto catalisadora e é escolhida através da evocação pela memória. O desenho participa como homogeneizador, um ensejo, um materializador desses momentos construídos através da narrativização gerada pelo acesso às memórias, trazendo para o campo da arte algo que pertence ao universo não artístico. Além de escolha, o desenho se mantém autônomo e singular diante das questões de interesse que normalmente se articulam e dificilmente se dissociam.

Pretendo discorrer sobre como ocorre o processo de escolhas dessas imagens, e também sobre como o desenho estabelece uma poética dependente da fotografia. Nesse ponto, abordo a projeção como um meio de obtenção de imagens e de transporte para outro suporte, com outras dimensões. No referido capítulo, também abordarei a série *Desenhos Narrativizados* – aqui já mencionada –, que consiste em desenhos que justapõem histórias, como momentos que nunca ocorreram, mas que poderiam ter ocorrido. Se a fotografia pode ser ficção, aqui o desenho reforça esse elemento, potencializando-o. Outro dado significativo é uma tentativa de aproximação entre a criação dos títulos e dois elementos constituintes da Análise Estrutural da Narrativa, abordados por Roland Barthes: *catálises* e *funções cardinais*. E essa criação tem em sua constituição primária os elementos presentes nas fotografias, os quais direcionam a construção dos títulos.

Acerca do uso da contundência, discutirei sobre como essa acontece em meus trabalhos: principalmente no momento em que opto por sensibilizar ao extremo o papel (suporte como um possível *subjéttil*) com uma ponta seca. Esses

procedimentos foram consequência de reflexões sobre o desenho em sua essência, já que ele tem como uma de suas características comuns a delimitação. Dessa maneira, criei sulcos no papel para levar ao extremo essa suposta separação.

Também explorarei o modo como a memória é apresentada em minha pesquisa, através da descrição de desenhos da série *Desenhar, Esfumar, Apagar ou não*, bem como o surgimento do uso do vídeo enquanto depoimento do processo de construção desses trabalhos, e como meio de apreensão do momento de confecção dos desenhos, mostrando os sucessivos apagamentos que funcionam como uma forma de agregar memórias ao suporte.

No segundo capítulo, *Comentários sobre desenho e memória*, apresentarei reflexões sobre a influência dos referenciais teóricos. Nesse momento, optei por distanciar-me de meu processo. No referido capítulo se concentram referenciais que comprovam as constantes reconstruções que fazemos de nosso passado ao acessá-lo mentalmente. Sobre o apagamento, tratarei de questões que o apresentam como procedimento e conceito, tais como o evento de *Erased de Kooning*, de Robert Rauschenberg e o artefato utilizado para fazer anotações, a tábua encerada. A partir dessa referência também abordarei a análise de Freud acerca do aparelho mnêmico e sua relação com o Bloco de Notas Mágico, e uma explanação acerca de uma estrutura diagramática das funções cerebrais que auxiliavam na arte da memória na Idade Média.

Seguindo os elementos de interesse da presente pesquisa, também discutirei como vejo a fotografia e sua função em meus processos e resultados, sua relação intrínseca à memória, e sua estreita aproximação com o desenho. Nesse capítulo também mencionarei uma análise feita por Mark Freeman sobre a obra *Mockingbird Days*, de Emily Fox Gordon, um livro de memórias pessoais, e de como esse tipo de escrita está sujeita à alteração dos fatos, ou seja, quando a memória torna-se ficção.

Por fim, o terceiro capítulo, *Diálogos espontâneos e construídos, e produções paralelas que se relacionam*, está reservado aos referenciais artísticos e trabalhos que foram desenvolvidos durante a pesquisa, mas que não se

circunscrevem definitivamente nas questões de interesse, sugerindo prosseguimento, que será abordado nas considerações finais.

Os artistas pesquisados são Alberto Giacometti, Vija Celmins e William Kentridge. A obra em desenho de Giacometti é absorvida enquanto insatisfações e apagamentos que, por vezes, montam processos de subtração e adição. Celmins é mirada através de seus relatos em entrevista concedida à Chuck Close, na qual a artista discute trabalhos e questões que a instigam, e partindo desse relato abordo o uso que ela faz da fotografia e do grafite. Kentridge conclui as referências artísticas como insinuação ao desenho enquanto fluidez e pensamento, processos que ocorrem paralelamente ao desenvolvimento construtivo do fazer.

Sobre os trabalhos que tocam nos elementos de interesse, abordarei a série de trabalhos *Oriundas*, na qual exploro o uso da fotografia enquanto experimento para um desenho outro, além do título estar relacionado ao meu nome: *Marina é aquela que veio do mar*. Outro trabalho que se insere nessa temática é *Penso em mergulhar. Nas profundezas do mar*, que consiste na utilização de um objeto – uma mesa – que fazia parte dos bens familiares, buscando descobrir que elementos ele pode evocar. Em seguida, também discorro acerca de *Tornar Tornado*, trabalho que realizei a partir de discussões propostas por uma disciplina do mestrado². Esse último trabalho propõe outro olhar sobre o fazer e desfazer de ações, movimento apresentado como natural.

No terceiro capítulo também serão abordados os trabalhos *Das coisas que dizemos porque pensamos* e *Das coisas que queremos e dizemos*. O primeiro consiste em um desenho feito a partir de uma fotografia já utilizada para outro desenho. Já o segundo consiste nessa mesma fotografia manipulada posteriormente à produção do desenho. Em ambos busco tratar dos elementos que tencionariam a fotografia e o desenho. Enquanto um pretende alcançar o desenho enquanto reflexão, o outro busca explicitar o isolamento propício à escolha de um e exclusão de outro da fotografia.

² Trata-se da disciplina *Articulação teórico-prática*, ministrada pela Prof^a Dr^a Sandra Rey, no primeiro semestre de 2012.

Escolher imagens. Arquivá-las. Tais procedimentos se aproximam do desenho. Desenho que pode remeter à rememoração, pela reconstrução e ordenação que faz de uma fotografia. E se não é possível tal organização através das imagens fotográficas, então ela é feita através da escolha pelo desenho. Em meus trabalhos, as fotografias se distanciam um pouco da conceituação de Rouillé, quando o autor fala da objetividade da imagem utilizada como uma comprovação de um fato, ou para fins científicos. Tais fotografias são utilizadas por mim enquanto documentos da vida comum. Com a existência de tais dispositivos, é possível acessar eventos passados no intuito de reconstruí-los.

Na busca por demonstrar afeição entre ambos, uno o desenho à fotografia através do manusear, com a presença da mão, que pode expor uma sensibilidade dotada desta qualidade mais primitiva da arte: o fazer com as próprias mãos. Não apenas na tentativa de compreender como aquele momento é proposto na imagem fotográfica³, mas buscando um refazer daquele evento que só é possível através do desenho. Das qualidades que o desenho atribui apenas por ser desenho. Assim como há a afeição, também há a necessidade de reforçar sua singularidade através das particularidades propostas pela mão. Portanto, afirmo que na presente pesquisa o desenho é utilizado como a coisa em si, como potência, como espaço concedido à fotografia para se reconstruir.

Partindo da articulação entre todos os trabalhos produzidos e abordados nos capítulos 1 e 2, busco coerência na compreensão do que pode estar ali de acordo com o comprometimento do observador. Em vista disso, meus trabalhos podem ser peças que se moldam no sentido de instigar pela busca de um sentido, similar ao que busco quando olho um álbum de fotografias, no qual em cada página estão dispostas mais de duas fotografias⁴. Por fim, nos parágrafos finais desta dissertação abordarei a série de trabalhos produzidos no ano de 2013,

³ Semelhante ao que John Berger aborda em *Drawn to that moment*. (BERGER, John. *Drawn to that moment*. In: **The Sense of Sight**: writings. New York: Vintage Books, 1993.)

⁴ Também mencionando o que Rouillé afirma sobre a organização de fotos em um álbum, de forma que crie um sentido. Bem como *Atlas Mnemosyne*, em que Aby Warburg organiza e reúne ícones e símbolos que se repetem em diferentes épocas, bem como seus diferentes significados nesses períodos.

Vigília, que tangem as questões esmiuçadas no texto nos três capítulos que seguem, apontando para novas direções.

Dessa forma, deixo ao leitor – partindo do que fora abordado nesta introdução – abertura para que tenha entendimento de meus trabalhos, e como eles se estruturam no decorrer do processo. Da escolha das fotografias às projeções, do ato de traçar das linhas ao processo de esfumá-las, da sensibilização do suporte com a ponta seca ao preenchimento dos sulcos criados. No intuito de dar continuidade a esse desejo, introduzo a leitura do 1º capítulo.

1. Comentários sobre desenho e fotografia

Meus trabalhos surgem através da investigação sobre o uso da fotografia e do desenho para a construção de um pensamento. As imagens fotográficas e o vídeo são transpostos para o desenho. Uma construção reflexiva acontece no trabalho de atelier e no decorrer do processo, utilizando fontes iconográficas externas ao desenho, como fotografias escolhidas, não deixando de lado o processo dessa escolha enquanto mecanismo reflexivo.

O conceito operacional de desenho como memória controla a tessitura deste trabalho. Um dos objetivos da presente dissertação é reconstruir determinadas imagens fotográficas manualmente através do desenho, com todas as impregnações e conteúdos extra-imagem, como amassados, escritos e textos que acompanham as fotografias escolhidas.

A despeito do rigor acadêmico, percebo que os elementos surgidos do trabalho de atelier trouxeram o inesperado, advindo da impossibilidade de controle do processo. Esses elementos, que às vezes escapam da compreensão plena, acabam trazendo importância à pesquisa. Por isso, parto de uma tentativa de aplicar uma *análise oblíqua* em meus processos, buscando, através dela, uma coerência entre meus antecedentes poéticos e a atual produção, lançando um olhar indireto sobre tais questões. Esse olhar seria uma estratégia para perceber o desenvolvimento do processo.

No texto *Um olhar de través*, Flávio Gonçalves discorre sobre a complexidade de como se estruturam elementos, buscas, inquietações e acasos durante o momento do surgimento da imagem mental até a sua materialização. É possível encontrar pontos de ligação entre a proposta de Gonçalves e a *análise oblíqua*.

Entendo como *análise oblíqua*, os pensamentos tidos sobre atos, posturas, objetivos, e como aconteceria sua materialização. Assim, nos momentos precedentes ao trabalho, nada seria planejado e as ideias transpareceriam de acordo com o desenrolar das reflexões, ainda que fossem guiadas pelos padrões. Na tentativa de formular os procedimentos que seriam uma aplicação dessa *análise*, sugeri que nela seria permitido inserir referências *a posteriori*, ou seja, em

um trabalho já finalizado. Além de não se tratar de atividade puramente reflexiva, poderia produzir algo que, em um primeiro momento, seria considerado um ato aleatório. Entretanto, a estrutura ordenada a partir desse alinhamento formaria coerência em sua organização.

Dessa forma, seguindo a *análise oblíqua*, foram identificadas algumas escolhas relacionadas aos procedimentos. Entre essas preferências, destaco: a propensão à utilização de fotografias de terceiros; a projeção como condição para a reprodução da imagem; e o desenho como um canal entre a fotografia e a intenção da obra.

Dentre as etapas de *projeção* e *desenho*, tomo este último como um agente que media a relação da projeção à materialização. O primeiro ato, a projeção, é privilegiado enquanto transporte de imagens. A palavra “transporte” é formada pelo prefixo *trans*, do latim, e “*deriva da preposição 'trans', que significa 'através de'*”⁵. Por outro lado, o conceito de “projeção” é: *sf. 'ato ou efeito de lançar' [...]*⁶. Apresentando tais definições, a partir do conceito e do significado dessas palavras busco aproximá-las, de maneira que compreendam, em um mesmo plano estrutural, meus procedimentos e reflexões sobre o fazer. A projeção também ocorre nas ideias quando, no momento de formulação, busco lançar ao futuro a idealização do trabalho⁷.

Devido ao sutil deslocamento de linhas e proporções da imagem pelo desenho – intencionalmente –, o equilíbrio das fotografias (que constituem meu arquivo) sofre alterações, apresentando diferenças em contrastes e pesos. Seria, talvez, uma consequência não controlada. O segundo elemento, o desenho, passa de mediador para escopo, porque suas especificidades se repetem ao longo das transformações em meus trabalhos. Já a fotografia, com o desenrolar do processo, toma a posição antes ocupada pelo desenho. Contudo, ambas encontram equilíbrio entre propriedades que me interessam.

⁵ CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010, p. 644.

⁶ Idem, p. 524.

⁷ Aqui devo destacar que a idealização fora um prática comum na arte conceitual, entretanto esse procedimento não tem a mesma abordagem nos processos de construção de meus trabalhos, considerando que a textualidade não integra a presente pesquisa enquanto produção visual, mas enquanto produção textual, como considero esta dissertação.

O uso de outros procedimentos construiu um caminho. Busco na fotografia um meio gerador de ideias, e no vídeo, uma ressignificação do desenho, o que contribuiu para a autoafirmação do desenho. Ao pensar a concepção como geradora de novas possibilidades, afirmo que toda e qualquer materialização também é passível de mudanças, com o objetivo de opor-se à imobilização. O *ir além* também pode estar no ato de apagar uma linha já desenhada, que agrega ao subtrair-se. Traçar uma linha, dar forma e sentido a uma sucessão de linhas e, posteriormente, apagar essas linhas, também pode ser uma forma de acúmulo.

Esse acúmulo, por sua vez, também é visto nas fotografias que fazem parte desta pesquisa. São a matéria-prima que abastece e impulsiona o processo de feitura. Em meus trabalhos, as fotografias alimentam o desenho.

A busca pelas fotografias é direcionada em determinado sentido. O olhar tem o objetivo de organizar um grande álbum, com diversas imagens que não são apenas de família, mas que formam uma coleção de imagens semelhantes, como uma utopia para nossos dias. O procedimento se repete: no momento em que uma é escolhida em detrimento de outra, retomo certos elementos, como uma paisagem, um olhar, um gesto cômico... Entretanto, não há um objetivo explícito nessa busca, evitando desarticular possibilidades futuras. Não procuro o que sei, mas o que poderá instigar e estimular a realização de um novo desenho. Nesse momento, entra em cena o conceito de esquecimento, que age a favor de meus trabalhos. Normalmente, escolho as fotografias que me interessam por questões subjetivas. Não é apenas um trabalho de afinidades, mas, sobretudo o reflexo de um encadeamento de ações, pensamentos anteriores, contaminações e referências que determinaram que a foto se transforme em peça integrante do meu arquivo.

As fotografias escolhidas são cenas de entrosamento entre: o retratado e o ambiente em que se encontra; o retratado e o fotógrafo; o retratado e os retratados (quando há mais pessoas na foto). Estas têm, a meu ver, qualidade plástica, mesmo que desfocadas. Acima de tudo, elas retêm o olhar de modo que outras não o fazem, pelo sentido que carregam. As más fotografias – considerando-se questões técnicas – também podem ser boas fotografias para

mim. O que atrai meu interesse não é a composição fotográfica – embora algumas fotografias sejam muito bem construídas enquanto composição – e sim o que há de consistente nessas imagens. Tal consistência pode mostrar-se através de alguma mancha na paisagem, por exemplo. O que vejo na fotografia é um elemento único, e que provavelmente não verei em qualquer outra imagem. Talvez alguma linha perdida, resultado de sombras geradas por sutis volumes que desenharam um braço, e suas continuidades se estendem no horizonte. A consistência também se anuncia em alguma falha técnica, como a figura desfocada. Intencional ou por acaso, tais elementos agregam qualidades às imagens. Outro aspecto pungente⁸ são suas marcas, aquelas feitas pelo tempo e por certo descaso⁹.

Cicatrizes: seus amassados, pequenas marcas de manuseio ou abandono... Elas agregam outros elementos que acabam fazendo parte do processo de reflexão sobre as fotografias e, como um desencadear de ações, sobre os desenhos. Além de carregar em si a memória de um tempo passado, retratado através da foto que já existe há alguns anos, é incorporada toda a presença gerada pelas marcas na superfície do papel fotográfico. A superfície sensível não é apenas um suporte. Quando recebe esse acúmulo de informações temporais, ela ressignifica a imagem, dando a ela consistência. Aqui, eu poderia afirmar a presença de *aura* nessas imagens que, mesmo fotográficas, tornam-se únicas ou talvez irreprodutíveis. Com esse conceito (*aura*), Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, diferencia as imagens únicas, irreprodutíveis por sua subjetividade própria – pinturas, desenhos – das imagens reprodutíveis – cinema e fotografia. Segundo Benjamin, a *aura* trata-se de “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹⁰. Imagino o que tais marcas trariam à tona se os retratados as vissem hoje. Quem sabe tais

⁸ Quando utilizo o termo “pungente”, estou citando o conceito de *punctum* abordado por Roland Barthes em seu texto *A Câmara Clara* (1984). Nele, Barthes introduz o conceito definindo-o como algum elemento que “fere” o observador ao olhar alguma fotografia, no sentido de absorvê-lo provocando o que outra fotografia não provocaria.

⁹ Como poderia alguém desfazer-se de um pedaço de sua história?

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170.

amassados, ou pequenas ranhuras, sejam impressões vivas de que aquele momento não seria apenas uma memória imaterial aos olhos de quem o viveu, mas de fato uma prova contundente de que ela é a materialização do passado. Aquele fisgar que a objetividade do pensamento não controla, um arrependimento, uma sensação ou uma alegria. Essas marcas do tempo na superfície do papel fotográfico propõem um regresso à imagem técnica enquanto única. Se para Benjamin o conceito de *aura* se aplica à obra de arte que mantém esse caráter “único”, em meus trabalhos há um deslocamento dessa atribuição, porque as fotografias que utilizo carregam essas cicatrizes que lhes conferem singularidade.

Partindo de meu olhar como artista, projeto na fotografia uma qualidade provavelmente óbvia: ela é um presente do tempo. Seguindo meus procedimentos de investir nos caminhos traiçoeiros – oportunos – da memória, considero-a como uma pequena oportunidade de vivenciar novamente o tempo capturado. Dessa forma, agrego outra qualidade – o tempo – que não apenas reafirma a fotografia como uma imagem, mas como um dispositivo que aciona um mecanismo maior: o pensar sobre o tempo. O uso da fotografia como subsídio para a realização de um desenho é um meio de reconstruir o que há de significativo naquela imagem, inicialmente, para que seja possível a criação de uma nova história a partir de uma resignificação.

Portanto, na busca por uma compreensão parcial de como se estrutura essa articulação entre o desenho, a fotografia e a memória, tracei (anteriormente ao exame de qualificação) um diagrama (I).

Nele, é possível ler que a memória é responsável pela escolha da fotografia, partindo de seu fator pungente. Assim como a memória também é seguida de desenho (ambos, *memória* e *fotografia*, se encaminham na mesma direção: desenho). Nesse primeiro gráfico, o desenho é o elemento final e homogeneizador.

Considerando as falhas e faltas no diagrama anterior, desenhei outro que até o momento considero adequado (Diagrama II):



Imagem 1 Diagrama I (esq.) feito anteriormente. Diagrama II (dir.) feito posteriormente.

Em meu processo, não há hierarquia, mas uma sequência de procedimentos. Já é sabido que a memória é constantemente contaminada por interferências externas, e sofre alterações sempre que reconstruída. Dessa forma, apresento neste segundo diagrama não um ciclo, mas uma continuidade interrompida sempre que há a “memória”, a qual é retomada posteriormente¹¹. O desenho continua agindo como ressignificante, mas não apenas isso.

Como um caminho para fomentar minha produção, a busca por fotografias que considero compatíveis à minha coleção são parte de um processo indissociável da obra¹². Portanto, na oportunidade de exposição, mostro na exibição de vídeos do processo outra visão sobre o trabalho. O desenho permite o desnudar do processo, e o vídeo, como dispositivo, o reforça. Entretanto, não há foco nos procedimentos do conceito de imagem-movimento, pois o desenho ainda é a questão central.

Contudo, o fato de estar cercada por fotografias de pessoas desconhecidas induz meu pensamento a momentos de imaginação. A fotografia pode contar uma história, sem sequência, sem início e sem fim. Ela apenas é apresentada, parada no tempo, com algumas marcas que a denunciam, como anotações em seu verso,

¹¹ Com o uso da palavra *memória* duas vezes no gráfico, minha intenção é sublinhar que essa memória sofre alterações, ou seja, não é a mesma.

¹² A condição ideal para que o observador tenha contato com meus trabalhos é o conhecimento prévio do seu processo de construção.

um piscar de olhos, uma sombra descolada de certa pessoa, um braço que perde sua consistência ao mover-se no momento de captura. Transporte-me à sala de estar na qual duas gravuras penduradas na parede olham para mim e contam uma história que não vejo e não sei. Mas ela existe¹³.

Ambas, fotografia e memória estão ligadas uma à outra. Com sua rapidez ou lentidão de captura de imagem, a fotografia permite o achatamento de um acontecimento. Quando há rastro de movimento, é possível perceber que houve deslocamento, expõe-se a passagem de um tempo. É a visualidade de um tempo alheio à fotografia na própria fotografia. Isso me faz questionar se é possível algo que não integre os elementos e fenômenos comuns à fotografia ainda assim ser visto por meio dessa mesma linguagem. Assim como em escorridos, em uma pintura ou desenho, busco uma semelhança na representação da passagem do tempo, apresentado em virtude da gravidade – que atraiu a tinta excessiva, não absorvida pelo papel, conduzindo-a ao centro da terra.

Fotografias de amadores são as que mais instigam meu olhar. Nelas, observo certa confiança do retratado, ainda que a confiança na fotografia não esteja explícita. Em álbuns de família, essas aproximações entre confiança e vulnerabilidade ainda são possíveis. É o que vejo nesses eventos sociais, com inúmeras pessoas que desconheço. É inevitável imaginar a relação entre cada retratado, criando uma provável situação, como em uma *ficção*.

A palavra *ficção* tem sua origem no verbo *fingere* (em latim), que significa “*modelar, formar, representar e daí preparar, imaginar, disfarçar, supor*”¹⁴. Essa definição descreve um processo semelhante ao das produções artísticas, as quais se baseiam em intenções indefinidas. O segundo momento é reservado à reflexão sobre o que foi feito. A percepção *a posteriori* gerada por trabalhos concebidos a partir desse método pode estar acompanhada de densas subjetividades, considerando que elementos inseridos excessivamente podem ocasionar uma leitura sinuosa, indireta – mas não menos relevante – do que ali se apresenta.

¹³ Talvez ela represente o início deste ciclo.

¹⁴ FERRATER-MORA, José. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 1031, v. 02 (E-J).

Como exemplo recorro a animação do artista sul-africano William Kentridge, *Sobriety, Obesity & Growing Old*, de 1991, a partir da qual ele afirma ter inserido elementos sem preocupar-se com os exatos porquês de cada um. Em recente exposição¹⁵, assisti tal animação e naturalmente busquei atribuir sentido e significado a cada elemento desenhado. A recepção ocorrera diferentemente em outra obra – precisamente direta –, na qual Kentridge afirma ter pensado sobre a função de cada elemento, além dos diferentes enquadramentos. Entretanto, questiono se há espaço para o acúmulo não controlado e para a inserção indiscriminada de elementos em uma obra que consiste em uma animação desenhada quadro a quadro, técnica conhecida pela morosidade de sua execução.

Menciono tal circunstância pois uma de suas obras tem o caráter de experimentação e execução seguida de reflexão, mesmo que todo o processo tenha sido idealizado como um ato pensado, não instintivo. A obra, como um laboratório, permite tentativa e erro. A ficção, em sua definição, acompanha esse processo¹⁶. Ela não é apenas a criação de uma imaginação, mas representa o fazer em si. O fazer artístico – idealizado ou não – é gerador de uma ficção.

Podemos pensar que há também a criação de uma narrativa enquanto guia para a recepção de uma obra. Se considerarmos a narrativa enquanto sequência, vejo Kentridge como exemplo. Em meus trabalhos, mais precisamente na série *Desenhos Narrativizados*, utilizo a ficção para a construção narrativa dos títulos, os quais são baseados nas anotações que costumam existir no verso das fotografias, ou nos aparentes elementos registrados pela fotografia. Entretanto, não há como prever a recepção do observador. Portanto, se há narrativa, ela transita em um terreno instável e frágil. Não é possível saber ao certo de que maneira ela será construída no imaginário de quem vê. Cabe ao narrador dar corpo à história. A rememoração passa então por processos de narrativização. As interferências externas fazem com que as memórias sejam reconstruídas a cada processo.

¹⁵ William Kentridge: Fortuna. Exposição realizada no primeiro semestre de 2013 na Fundação Iberê Camargo – Porto Alegre/RS.

¹⁶ Supracitado.

Historicamente, é identificado um conflito entre o tipo de narrativa escrita – romance – e a informação, a qual era posta como expressão da veracidade. Dessa forma, afirmo a distinção existente entre narrativa e informação, não apenas por suas funções, mas também por suas divergências ressaltadas pela história da imprensa¹⁷. Ambas competiam por seus espaços com a popularização dos jornais, quando o valor das assinaturas dos mesmos diminuiu. Com baixo custo, o jornal então garantia o acesso à informação pelas camadas menos favorecidas. Uma das causas foi o surgimento da fotografia, que afetou diretamente os rumos do texto e sua validade em meio à modernidade e à difusão de informações no final de 1830. Com a propagação dos anúncios classificados, a informação causou certo tipo de desvalorização do romance¹⁸. Em seu texto *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, André Rouillé analisa o uso da fotografia enquanto subsídio criativo ou evidência e não apenas como *a coisa em si*. Rouillé discorre sobre os problemas enfrentados pela narrativa dos romances devido à rapidez da informação viabilizada pelo baixo custo do jornal. Segundo Rouillé,

Com a informação, o jornal transforma-se em um caleidoscópio: um grande número de olhares cruzados no interior de um dispositivo reluzente e aberto. Na ausência de um ponto de vista único e de um centro, a perspectiva torna-se complexa. Quanto aos romances publicados em fascículos, a unidade deles é quebrada por serem publicados em episódios, a tendência é que se tornem simples adição de episódios a uma incerta unidade; em todo caso, secundária.¹⁹

Nessa citação é notório o quão subestimado fora o romance que, outrora, povoava a imaginação de leitores. Ele foi substituído pela agilidade da imagem fotográfica, que se apresentou pronta para ser absorvida e não interpretada, como eram as palavras. Entretanto, a fotografia também mostrou suas inúmeras possibilidades – além da já mencionada agilidade –, sendo uma delas a fragmentação. A aproximação das lentes em direção aos objetos-alvo permitiu

¹⁷ Quando a *narrativa* relacionada ao *contar histórias* como forma de disseminação é vista como dispositivo aquém em relação à imprensa.

¹⁸ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 104.

¹⁹ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 104.

esse isolamento, o qual também possibilitou um distanciamento. Assim como a pintura que, mesmo de morosa construção, possuía o mérito da totalidade, depois da fotografia ela ancora-se no privilégio fotográfico para reinventar-se. Por ser considerado um meio de apreender fielmente o momento, a fotografia acabou tomando o lugar de grande parte dos textos, por ter uma maior capacidade de comprovação. Ela agia – e age – como um documento.

A fotografia como documento tem um lugar privilegiado em minha pesquisa. Quando exposta em antiquários, disposta à comercialização, a fotografia perde o valor afetivo atribuído por quem a possuía, adquirindo o *status* de produto. Entretanto, mantém-se o valor de documento – especialmente se originalmente assim ela era considerada – devido a outro distanciamento – que não o do isolamento gerado pelo enquadramento. Tais memórias, em suspensão, não possuem o olhar do reconhecimento. Mantendo seu antigo *status*, a presente pesquisa pretende atribuir-lhe nova função: a de subsídio.

Não é generalizado o abandono de fotografias. Em 2013, mesmo com memórias extensas em nossos computadores, dispositivos de mesma natureza, porta-retratos digitais, entre outros, ainda existe o hábito de imprimir fotografias para armazená-las em álbuns ou assemelhados. Mas por que é importante guardar fotografias de momentos vividos por nós? Mesmo pretenciosa, tal pergunta é válida. Entretanto, o que é arquivado está à mercê do esquecimento por seu armazenamento assegurar a possibilidade de consultas futuras. Dessa forma, o arquivo serve como um amparo para a memória.

Não se diferenciando dos arquivos públicos no que se refere à sua funcionalidade, o álbum fotográfico se aproxima deles em objetivo. Tendo alcançado sua popularidade em 1860, o retrato tipo *carte de visite*²⁰ é responsável pelo surgimento do álbum privado, comprovando nossa necessidade de armazenar, organizar e catalogar coisas, seguindo uma ordem ou não. Assim é possível atribuir coerência às imagens referentes aos acontecimentos retratados.

²⁰ Também conhecido como “efeito Disderi” devido às aprimorações técnicas realizadas por André Adolphe Disderi, a criação da foto *carte de visite* baixou os custos de produção e de consumo, tornando-a viável às classes desfavorecidas. (FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 28)

Dessa organização, Rouillé afirma que o álbum fotográfico possibilita a produção de significados, devido ao distanciamento proporcionado pela fragmentação própria da fotografia. Nas palavras do autor, o álbum:

não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Mesmo associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, e o álbum (ou o arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles os ordenam.²¹

Do sentido produzido por uma determinada organização, pode surgir uma narrativa. Estabelecendo conexões entre as figuras retratadas, através de justaposições, proximidades, semelhanças entre acontecimentos, ou quem sabe a repetição, transporto as figuras para a condição de personagens, criando uma narrativa a partir disso. Ela poderia estar ligada a memórias pessoais, projetando naquelas imagens passagens anteriores. O mencionado poder de uma imagem é citado por Philippe Dubois, em seu texto *O ato fotográfico e Outros Ensaios*²², no qual o autor discorre sobre a fotografia, sua história e produção de conhecimento/sentido ao longo de sua existência. Segundo o autor, se não há o desejo de esquecer uma imagem, ela deve ser impressionante aos olhos do observador. Nas palavras de Dubois, ela deve escapar “de nosso cotidiano”, ou seja, precisa ser uma imagem ativa.

Tal qual a superfície do papel, a memória está constantemente suscetível às transformações em seu plano, e a rememoração é sempre uma reconstrução. Contudo, não deixa escapar resíduos. O que é pulsante não pode atravessar a superfície do papel quando intocada. Para isso, deve haver o corte que irá liberar o que existe nos recônditos de nossas experiências passadas. Entretanto, esse corte, caso aberto, não fecha. A superfície da memória acumula marcas de golpes

²¹ Neste momento do texto, Rouillé não menciona a obra *Atlas Mnemosyne* do historiador alemão Aby Warburg. Entretanto, relaciono as palavras dele às relações entre imagens de diferentes contextos – mas com repetições iconográficas as quais, ao longo do tempo, sofreram alterações de significado – na referida obra de Warburg. (ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 101).

²² DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

de alegrias e impossibilidades, fazendo vazar o que há por dentro. Não está do lado avesso, mas pode ser vista pelo avesso. Dessa forma, afirmo pensar a memória enquanto uma densidade inexplorada, tanto que quando faço um corte em algum papel, olho o seu lado inverso e não vejo nada além de uma folha cortada, questiono o que está oculto e o que não sou capaz de perceber, pois não é da ordem do visível.



Imagem 2 Documento de trabalho.

Partindo da articulação entre desenho e memória, a intenção materializada por meus trabalhos é objetiva. O desenho foi escolhido por ser uma linguagem com a qual mantenho ligação diária e porque ele se mostra – formalmente – como a *coisa em si*. Há uma intenção que é executada. Mesmo que no desenho haja uma fragilidade quase cotidiana, quando nos cadernos escrevo ou rabisco ideias, também há força nessa fragilidade que, vaporosa, ergue-se em suas estruturas (des)contínuas. Construir desenhos a partir de fotografias antigas é uma maneira de ressignificá-las, bem como reforçar o tempo que essas imagens possuem. Fazê-lo dessa forma é ir contra a função da fotografia – aquela que se sustenta em pilares sólidos – buscando uma possível permanência. A intenção do artista

deve sobressair-se à conservação, a não ser que ele deseje ir nessa mesma direção.

Portanto, o processo de escolha da fotografia que irá desencadear a produção de um novo desenho é acompanhada pelo ato de isolamento²³, o qual se sustenta como uma possibilidade. Entretanto, não existem critérios definidos para essa escolha. Dessa forma, há a casualidade do abandono, próprio da fotografia. Roland Barthes, em *A câmara clara*, afirma haver uma relação de troca entre quem vê e o que é visto, “algo que instiga alguns e não é visto por outros, é subjetivo”. Vejo nas fotografias que escolho elementos que instigam meu olhar, mas que podem instigar outros olhares. Elas constituem uma ordem específica. É possível observar que são fotografias vernaculares, vindas de algum álbum de família. Nelas existem padrões: praia, supostos passeios turísticos, supostas festas de aniversário, suposta lua de mel (Imagem 2)... Momentos comuns. O observador se depara com a possibilidade de revisitar suas memórias e reconstruí-las através de uma identificação. Esse poderia ser um dos níveis da relação de troca entre quem vê e o que é visto.

Aqui devo falar sobre o processo de construção de meus trabalhos, elemento que se constitui como um encadeamento dessas escolhas. No parágrafo acima discorro acerca das imagens fotográficas que utilizei, pois são elas que constituem primariamente o corpo de minha produção. Após o processo de escolha dessas fotografias, que encontro em antiquários ou feiras de antiguidade, as imagens são digitalizadas e passam a compor um arquivo no qual todas são depositadas. Lá as revisito quando vou produzir outro desenho. Adquiro tais imagens porque há uma necessidade que se sobressai ao desejo de ter outros artefatos antigos, pois sou tomada por um encantamento semelhante ao de uma descoberta. Ali há um mundo que aparentemente conheço e desconheço.

²³ Este isolamento difere-se do *isolamento* em Rouillé, supramencionado.

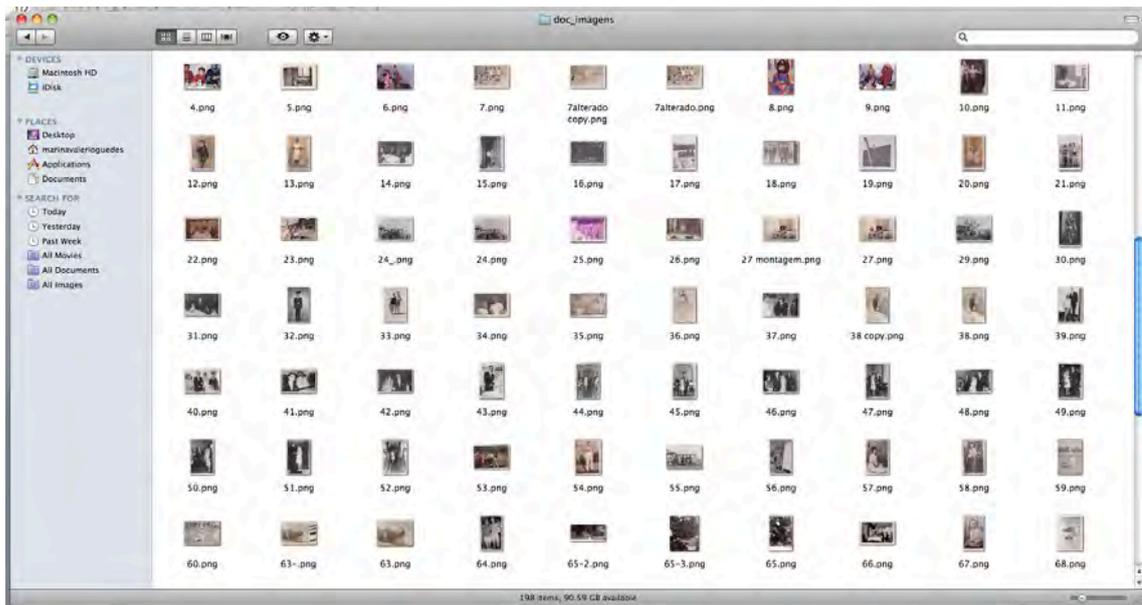


Imagem 3 Pasta em que guardo meus documentos de trabalho digitalizados (captura de tela).

Esse é um costume que adquiri visitando antiquários durante a minha infância. Quando vou a esses lugares sou acometida por um sentimento que me faz refletir, pelas marcas, poeira e até defeitos causados pelo desuso e abandono, que as antiguidades – pelo tempo que existem – merecem um olhar cuidadoso. Leila Danziger afirma que tal sentimento pode ser identificado como *melancolia*, pois segundo a artista a “melancolia é uma resistência à aceleração do tempo” e nos “permite a introspecção”²⁴. Articulo as palavras de Danziger em meu processo e observo que todas essas imagens possuem uma história e seu fim é o abandono, por isso a melancolia. Portanto, vejo que também posso deslocar aqui a aplicação do conceito de *aura* não apenas para as fotografias, mas para os objetos que, ao sucumbir à obsolescência, adquiriram elementos únicos que apenas a passagem do tempo pode conceder. Quanto à tecnologia envolvida numa busca pela “melhor imagem”, o que é novo não me desafia, porque a insatisfação envolvida no aprimoramento desses novos equipamentos nada mais é que um não deslocamento das necessidades mais frívolas de consumo. Enquanto as fotografias antigas adquirem consistência com o passar do tempo, o

²⁴ Em recente mesa redonda (18/09/2013) intitulada “Sobre a Melancolia: Interfaces e Diálogos a partir da exposição *Museu de minúcias efêmeras*”, pude presenciar a artista construindo tais afirmações sobre a melancolia em seu trabalho.

desenho é atemporal e pode abarcar tal espessura, estabelecendo um diálogo promissor.

Quanto à minha produção de desenhos, os de grandes dimensões são transferidos para o papel por meio da projeção. As fotografias escolhidas são impressas em lâminas que serão projetadas sobre o suporte e, assim, desenhadas. Inicia-se então um novo processo, que é o abandono de alguns elementos em detrimento de outros, elaborados através do desenho. Pessoas retratadas são excluídas para que haja isolamento e direcionamento do olhar. Lacunas não preenchidas ocupam alguns espaços que por vezes não estão exatamente vazios. São um espaço de respiro para o papel, que é posto sensível enquanto suporte.

Quando alguns elementos são apagados e refeitos, outras escolhas são estabelecidas. Dependendo do procedimento, o papel, sobrecarregado pelo atrito, vai sucumbindo e se desfazendo em fibras, mostrando-se vulnerável à ação da mão. As linhas são traçadas novamente, enquanto o suporte tem suas camadas desveladas com o apagar e o sulcar constantes. Se há um corte, o deslocamento dos planos gerados cria uma sombra que se projeta em um dos lados. Por vezes, utilizo uma ponta seca para inserir pó de grafite em seus sulcos, pois ainda que tenha certa vulnerabilidade, se impõe ao exibir sua estrutura. As marcas vão sendo preenchidas com os resquícios do grafite que antes estava na ponta dos dedos. A mão não é livre de texturas e oleosidades, ela pode sensibilizar o suporte sem o uso do grafite. Ao olhar para a ponta dos dedos, vejo as ondulações e os sulcos, que armazenam a tinta preta para uma impressão digital, e que pode nos diferir de todo o resto.

Arranhar o papel usando a ponta seca ou o lápis com um grafite duro evidencia as marcas geradas pelo uso do pó de grafite. Dessa forma, observo as singularidades ocorridas durante meu processo. E ao escolher elementos e isolar figuras, tenciono aproximar meus trabalhos de suas origens: a fotografia, que é constituída de escolhas e direcionamentos. No decorrer das leituras, encontrei uma frase de notável aproximação com esse desejo acerca de alguns desenhos: “Enquanto o pintor trabalha por adição de material sobre a tela, enquanto

pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos, o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens”²⁵.

André Rouillé, em *As Funções do documento*, texto integrante da primeira metade do capítulo de abertura da obra *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, nos fala das contaminações entre fotografia e arte, bem como sobre seus conflitantes diálogos. O autor também aborda a relação entre fotografia e ciência e suas convenientes aproximações. Em um momento do texto, Rouillé afirma que a fotografia obteria vantagem devido à sua rapidez de obtenção²⁶. Ainda que considere o desenho muito próximo da fotografia, acredito que seja necessário me apropriar dessa esporádica irregularidade na relação entre ambos.

O elo frágil exposto por Rouillé acerca de tal diferença pode ser utilizado em favor dessas duas linguagens, pois me impele a pensar que busco no desenho a *escolha*, a *intenção* e o *isolamento* da fotografia. Dessa forma, observo que é possível estabelecer tal aproximação, através de uma relação contraditória e complementar. O desenho, em meus trabalhos, possibilita o despontar de um elemento narrativo buscado por mim, através dessa escolha e do abandono de certos elementos em detrimento de outros. Contudo, também aponto que o desenho é singularidade, uma força única que não pode ser substituída pelo objeto representado em uma fotografia. A *escolha* de um é intensificada no outro. Assim sendo, em meus trabalhos a ficção proposta pelo desenho e presente na idealização gerada durante as buscas das fotografias, baseia-se na suposta veracidade da fotografia, que tem certa elasticidade, pois coexiste com o objeto representado, se aproximando e se distanciando do mesmo. Partindo de tal afirmação, a fotografia não seria somente algo que se encontra próxima do objeto “pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa)”²⁷, mas também algo que mantém distanciamento dele, pois está separado da imagem, posicionando ao meio no encontro entre a emanção e o objeto.

²⁵ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 102.

²⁶ Idem, p. 109.

²⁷ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 312.



Imagem 4 Documento de trabalho. Fotografia utilizada para a construção de *Memória I – Kômbi*.

Sobre a busca pela determinação de como se estabelece a relação entre objeto e fotografia, Barthes, por sua vez, afirma que a segunda não existiria sem o primeiro. Ambos os autores propõe uma variedade de definições que articulo e busco me apropriar. Segundo Barthes, só há fotografia se houver “*alguma coisa ou alguém*”²⁸, e tal testemunho o conduz a um questionamento: “por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?”²⁹. Essas palavras se aproximam intimamente de meu processo, formando um padrão de escolhas, que pode ser percebido pelo observador. Normalmente tal aproximação ocorre quando alguma fotografia nos faz lembrar algo, como um reforço para a memória, ou um mecanismo para a rememoração. As imagens que escolho por vezes impulsionam quem as vê, incitando um convite a descrever um evento passado que aquela imagem traz à tona.

Há algo recorrente nas fotografias escolhidas por mim, que não apenas a natureza das imagens. Trata-se de imagens de um recorte temporal pensado posteriormente ao fechamento desta pesquisa de mestrado. Geralmente são

²⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16.

²⁹ Idem.

fotografias que datam de um período entre as décadas de 1940 a 1970, com raras exceções, visto que há algumas fotografias da década de 1980. Penso que escolho tais fotografias pela familiaridade com os seguintes elementos que as constituem: vestimentas, desembaraço do modelo, acessórios e objetos em geral. Todos esses elementos fazem parte de uma época, porém ainda não mostram sinais claros de que hoje seriam considerados ultrapassados ou obsoletos. Portanto, posso dizer que ainda que sejam de um tempo passado e evoquem eventos passados, não são apenas de um tempo passado.

Um exemplo é a fotografia (Imagem 4) que utilizei para a construção do desenho *Memória I – Kômbi*, no qual são visíveis as alterações que fiz na imagem quando a transporte para o desenho. Vejo os elementos presentes na foto como pertencentes a um tempo que não apenas o passado, pois as vestimentas e a pose desembaraçada e improvisada dos modelos remete às fotografias familiares da atualidade. E a respeito do impulso à narração que tais imagens evocam, relato que uma pessoa próxima a mim, ao ver o desenho, anunciou, com um tom exclamativo, que sua família possui uma foto espantosamente semelhante a essa (Imagem 5).

A série da qual o desenho mencionado faz parte é intitulada *Memória – Desenhar, esfumar, apagar ou não*. Nela, o conceito de *memória* é diretamente mencionado no título. Mesmo consciente de que o uso do termo *série*³⁰ pode sugerir um conjunto de trabalhos que unidos têm o sentido fortalecido, acredito que sozinhos possuem mais força, sem que seja necessário que todos sejam expostos juntos. Utilizo o termo *série* para apontar o que tenciono nesses trabalhos. Essa, inicialmente, foi constituída por três grandes desenhos – agora o conjunto é formado por quatro trabalhos –, sem o objetivo de criar uma narrativa, mas evocar sensações de momentos passados, mantendo uma das questões

³⁰ O uso do termo na presente pesquisa também aponta para a continuidade ou finitude. No caso da série *Desenhos Narrativizados* há como prosseguir, por ser uma série na qual que posso trabalhar ao longo dos anos devido à forma como organizei seu método de construção. Em *Memória – Desenhar, esfumar, apagar ou não*, optei por concluí-la após algumas reflexões sobre a importância do título e o esgotamento da série. De certa forma, esse título resume em algumas palavras o que foi a minha pesquisa ao longo dos dois anos de mestrado.

principais da presente pesquisa: o conceito de *memória*, além do apagamento, que está em apenas três trabalhos.

Os outros desenhos são *Memória II – Praia* e *Disse-me que perdeu a cabeça por tanto pensar em desenho*. Em *Memória I – Kombi*, trabalho já mencionado no presente texto, é possível observar um tempo passado, mas que poderia ser presente. Nele pode-se recordar o momento apreendido, partindo de uma possível identificação com o que é mostrado na imagem. Sua concepção inicial, para marcar as linhas principais e estruturas, foi por meio de projeção e, no decorrer do processo, ocorreram algumas mudanças no que havia sido imaginado para esse desenho. Durante os procedimentos de digitalização e arquivamento da fotografia, propus que ela fosse manipulada em um software de edição de imagem (Imagem 6). E seguindo o método de exclusão de elementos, recorrente em meus processos, percebi que da retirada também é possível agregar a transparência, ou desaparecimento, de uma figura. Enquanto o desejo inicial era retirar figuras, reduzindo o número de pessoas presentes na foto, o acaso da contundência da imagem ocorreu no meio do processo de apagamento.



Imagem 5 *Memória I – Kombi*, 2012, grafite sobre papel.

Dessa forma, foi possível compreender que meus trabalhos apontavam em direção ao *apagamento*, pois a persistência de abordar memória e fotografia em minhas pesquisas acabou por resultar nele. A partir desses trabalhos, o *apagamento* começou a tomar forma em minha produção não enquanto construção (como é visível em *Memória I – Kômbi*), mas enquanto procedimento e conceito, o que foi trabalhado nos desenhos seguintes.



Imagem 5 Fotografia utilizada para *Memória I – Kômbi*.

Dando continuidade à questão, foi produzido outro trabalho intitulado *Memória II – Praia* (Imagem 7), o qual foi inicialmente pensado para ser constituído por um desenho e um vídeo, este último apresentando o processo de construção do primeiro, os supostos arrependimentos entre o ato de traçar linhas e apagá-las, bem como as desistências e persistências. O fato de ter sido construído para que fosse exposto com o desenho e o vídeo trouxe incômodos devido a um evento ocorrido em novembro de 2012, na XI Bienal do Recôncavo, exposição na qual participei com esse trabalho. No espaço expositivo encontrava-se apenas o desenho, e posteriormente a organização do evento não justificou satisfatoriamente o porquê de tal falha. Ainda que o ocorrido tenha gerado grande desconforto, percebi que ambos, desenho e



Imagem 6 *Memória II – Praia*, 2012, grafite sobre papel.

vídeo, possuíam a força e a independência necessária para que fossem expostos separadamente.

A presença do vídeo em minha produção, que traz minhas vivências de *atelier*, ocorreu por razão das constantes mudanças perceptíveis que o desenho sofria no decorrer do processo de sua construção. Essas mudanças ocorriam devido a uma frequente busca por opções diversas dentro do ato de desenhar. Submersa em reflexões acerca da memória, constatei que o vídeo como ferramenta de registro do processo também remeteria ao tema vigente da pesquisa: a memória. Sem o intuito de estabelecer possíveis relações com a narrativa cinematográfica, afirmo que aqui o vídeo se apresenta na forma de depoimento declarando e expondo as idas incertas, os retornos contundentes e as insatisfações incorporadas ao desenho.

Diferindo-se dos desenhos iniciais da série *Desenhar, esfumar, apagar ou não*, foi construído o desenho *Disse-me que perdeu a cabeça por tanto pensar em desenho* (Imagem 8). À primeira vista pode-se pensar não ter havido mudança no título, pois ele se apresenta um tanto anedótico e adequado ao que mostra o desenho. Contudo, afirmo que inicialmente seu título era *Memória III – Enlevo*. A imagem se apresenta centralizada no papel, uma moça de braços erguidos que parece ter sido surpreendida pelo *flash* da câmera fotográfica. Ainda que tal figura se destaque – e o *enlevo* é uma menção à expressão corporal da jovem mulher que aparece em outro desenho (Imagem 9) –, o novo título busca direcionar o olhar para a figura acéfala que se encontra ao fundo. Entretanto, dado o conjunto de expressões da jovem, é possível imaginar que o novo título faz menção a ela.

Devo manifestar que, ao criar o novo título, busquei estabelecer uma relação entre desenho e artista, o qual deve assumir uma posição perante seus próprios trabalhos, oscilando entre aproximações e distanciamentos, e a figura que “perdera a cabeça por tanto pensar em desenho” pode ser uma declaração e um posicionamento sobre o que é apropriado e inapropriado nesses processos. Posteriormente, não foi descartada a possibilidade de ser um



Imagem 7 *Disse-me que perdeu a cabeça por tanto pensar em desenho*, 2012, 150 x 189 cm
Grafite, nanquim e pastel seco sobre papel.

autorretrato, no qual cada figura seria uma parcela da artista, constituindo o que poderia ser o enlevo ou o “perder a cabeça” por razão de um desenho.

Os dois primeiros trabalhos da série, *Kômbi e Praia*, são então o prenúncio do *apagamento* enquanto conceito operatório. A imagem se extinguindo com o ato de apagar também ocorre em desenhos feitos diretamente nos espaços expositivos³¹. A iminência da finitude e a contingência também são partes do que condensa o que busco ao produzir meus trabalhos. Apagar um trabalho sempre trará à tona certo sentimento de perda. Dessa forma, me aproprio do esvanecimento para proporcionar uma narrativa, a qual pode influenciar o olhar do observador. Contudo, em um primeiro momento o desenho poderá dissimular tal narrativização, para que ela trabalhe como um auxílio à memória. Então propondo a rememoração como parte da experiência do observador diante do trabalho, e desejo que ele possa compreender seus diferentes níveis.

De uma trama dificilmente perceptível entre imagens, surgem as figuras que se repetem. Dessa forma, pretendo envolver o observador na imaginação e invenção das possíveis narrativas, de maneira que perceba um arranjo de situações criadas. Portanto, com meus trabalhos busco o silêncio da observação e o comprometimento que envolve a ação de olhar e ser modificado por isso. Sendo assim, das convicções acerca da exposição dos trabalhos da presente pesquisa, mantenho a necessidade de expor as fotografias que escolho para que, dessa mostra, haja fruição quando for estabelecido contato com os trabalhos, além da capacidade de criar um sentido entre elas quando apresentadas em conjunto. Por conseguinte, esboço minha intenção de lançar ao observador que naquelas memórias há ficção.

Das indicadas experiências proporcionadas através do contato diário com a prática de *atelier* surge a desenvoltura diante da materialização das

³¹ Minhas quatro experiências com desenhos feitos diretamente no espaço em que seria a exposição aconteceram em locais que não são instituições propriamente legitimadas como espaços que expõe obras de artes visuais. Como exemplo cito o armazém A2 do Porto de Pelotas, no qual foram realizadas exposições de alunos do Centro de Artes e Design da UFPel. Entretanto, mesmo recebendo obras de qualidade superior, o local não é preparado para tais atividades.

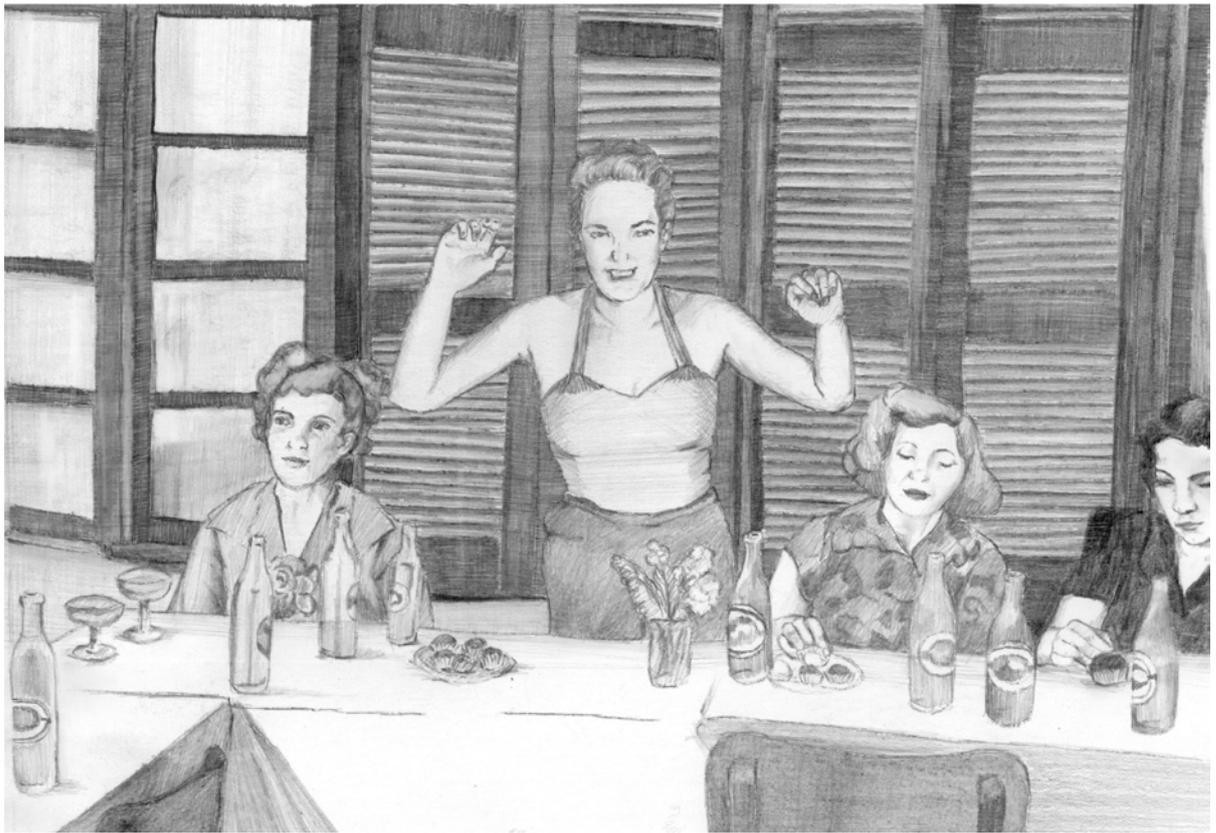


Imagem 8 *Na reunião do carnaval ébrio*, 2012, 12.5 x 17.5 cm, grafite sobre papel

reflexões sobre o desenho. Em alguns momentos, penso que meus trabalhos surgem de uma projeção, não apenas no sentido literal referente ao lançamento ou a transposição de algo em direção a um amparo, mas também no que é estudado pela psicanálise como o ato de atribuir a algo ou a alguém aquilo que de certa forma nos impulsiona³². Entretanto, dos processos de transposição que na presente pesquisa se sobressaem às constatações psicanalíticas, o ato de projetar é lançar a imagem ao suporte para que ela seja apreendida, semelhante ao processo do negativo fotográfico que, com a luz do ampliador, projeta-se sobre o papel fotográfico e então é revelada a imagem. Desse modo, fotografia e desenho dialogam. Enquanto a primeira surge da luz e da sombra (oposições que lhe são próprias), o segundo é capaz de bipartir um plano, criando espaços territorializados. Por vezes visto como divisor, o desenho pode criar uma abertura, quando através de uma abstração é gerada uma linha que pode representar uma sombra, e quando há separação de planos por deslocamento. Assim, pode-se pensar em fissura, fenda, que aberta deixa escapar o que havia por dentro, tal qual o ato de abandonar algo ou alguém, o qual estará fadado ao esquecimento. E em alguns momentos, no decorrer da construção de um trabalho, desenhar acontece através do ato de “traçar” e expandir, sendo uma ação e um gesto. Portanto, denota um pensamento sobre o desenho não apenas a respeito de sua “pureza”, mas acerca da aproximação e relação da mesma fotografia. Assim sendo, a palavra “traçar” tem o mesmo sentido de “projetar” – lançar-se à distância – porque ambos preveem uma ação e, por isso, desenhar pode ser antecipar.

Enquanto desenhar pode ser *antecipar* e projetar pode ser *lançar*, o *apagar* se insere além dos limites desses processos. Entretanto, por vezes, o ato de apagar remonta ao que fora proposto a respeito das reflexões do fazer desenho. Portanto, quando percebi que os rumos de meus trabalhos tangiam o apagamento e as transformações ocorridas com ele, tornei evento o ato de apagar um desenho utilizando o vídeo. Esse, existindo enquanto depoimento, fora concebido com o objetivo de me fazer lançar ao suave/ríspido inesperado. O desenho *Leony* fora

³² COOPER, Arnol M. [et al.]. **Compêndio de Psicanálise**. São Paulo: Artmed, 2007, p. 50.

atenuado, pois o ato de apagar ocorreu após sua fixação (Imagem 10). O esforço, registrado em vídeo, mostra progressos quase imperceptíveis devido à resistência imposta pelo grafite já fixado, enquanto a mão, fazendo movimentos repetitivos, persiste munida de uma borracha que diminui de tamanho e, por isso, escorrega pelos dedos e cai repetidas vezes, como se o desenho estivesse impondo o desejo de permanência de quem o fez, e eu, enquanto alguém que deseja apagar, opero como se tivesse esquecido de envernizar o desenho.



Imagem 9 Frame do vídeo *Apagando Leony*, 2012, 3'24"

Durante o processo de gravação do vídeo, pude sentir a força necessária que deve ser empregada quando desejamos extinguir algo, como uma relação corpórea que impõe certo confronto com o objetivo. Portanto, tal vídeo mostra-se independente de forma, e agora já o considero autônomo ao desenho, o qual não precisa ser visto, pois foi ultrapassado pelo registro. E com as aproximações, as quais permitiram um enfoque em algumas áreas do desenho no vídeo, reforço o embate físico com o suporte.

Dentre suas atribuições, *Apagar* pode tangenciar a esfera do esquecimento, o que de certa forma tem em seu lado oposto o ato de *escrever*. A segunda ação – *escrever* – já foi considerada uma solução para alcançar o esquecimento³³, enquanto que, contraditoriamente, em meus trabalhos *apagar* também pode ter tal significado, bem como a passagem do tempo (foi feito, desfeito, refeito ou não). Estabelecendo uma possível aproximação entre as duas linguagens, a imagem

³³ WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 150.

fotográfica também pode, com o passar dos anos, se extinguir, atestando que a segurança de uma preservação do momento, proporcionada pela captura e rematerialização do mesmo, é tão frágil quanto questionável.

Conviria aqui me apropriar do privilégio da escrita para extrapolar tanto a fragilidade quanto a passividade do papel, além de ignorar algumas reflexões sobre a fotografia³⁴, bem como o que afirmo que ela seja em meus trabalhos, para construir uma relação arriscada: se a palavra *fotografia* significa “escrever com luz”, poderíamos dizer, ingenuamente, que ela é uma forma de esquecimento, uma variação da “letotécnica”³⁵ em um momento primário de procedimentos, devido à natureza arquivística presente nesse tipo de imagem. Contudo, em que estágio do processo seria possível afirmar que o ato de *fazer-desfazer-refazer* significa esquecimento, considerando que a cada traço altera-se a memória do suporte, quando na verdade o que parece estar acontecendo é um acúmulo de memórias? Retornamos à negociação: o que veio antes dá espaço ao que será, e o vídeo insere o observador no interior do processo. Assim, o que se absorve é o que deve permanecer, e a imagem que se forma com o desenho pode não sobressair-se à experiência de perceber o que ela evoca.

Acerca das afirmações que defendem um suporte sensível que não se põe sob, mas ao lado do que abriga, aproprio-me com certo atrevimento das palavras de Jacques Derrida que, em *Enlouquecer o Subjético*³⁶, pondera a respeito dos desenhos de Antonin Artaud alimentados pelos de Van Gogh. O termo *subjético*, de acordo com meu entendimento das afirmações do autor, seria o suporte, mas não apenas isso, pois a ele seria atribuído o valor de receptor ativo que ressignifica a ideia exposta em alguma superfície ou através de alguma linguagem plástica³⁷. E ainda que o subjético não seja passivo diante dos golpes grafados pelo ato de traçar, a imagem gerada pelas linhas possui uma força indestrutível, a qual o

³⁴ Como as reflexões e declarações de cunho filosófico tecidas por Roland Barthes.

³⁵ Será abordada no segundo capítulo.

³⁶ Tendo sido o projeto gráfico executado pela artista carioca Lena Bergstein. (DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjético**. São Paulo: UNESP, 1998.)

³⁷ Dentre as elucidações sobre o que seria o subjético, Derrida considera: *Um subjético não é um sujeito, muito menos o subjetivo, não é tampouco o objeto, mas exatamente o que é, e a questão do 'que' guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo, o que quer que seja? A interposição de um subjético, nessa questão do desenho a mão, nessa manobra ou nessas tramóias, eis talvez o que importa.* (DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjético**. São Paulo: UNESP, 1998, p. 38).

autor define como algo “captado, expropriado, em busca de seu corpo”³⁸. Todavia, partindo desse pequeno fragmento apresentado do pensamento derridiano quanto a essa “força”, a intenção do artista deveria subrepujar-se à tal emanção, pois o trabalho não surgiu espontaneamente. Dessa forma, quem produz assume uma postura de distanciamento, não se deixando seduzir pelo próprio trabalho, mudando de papel na tentativa de colocar-se na posição de observador, para que da reconstrução do processo de feitura da obra possa compreender que caminho ele pode tomar. Assim sendo, o artista representa a figura capaz de transitar entre os papéis, mantendo-se no meio, mas também sendo capaz de estender-se de um lado a outro³⁹.

Potanto, devido à possibilidade de multilateralidade, o artista pode assumir outras posturas, dadas as possíveis facetas de sua produção, até mesmo quando não faz parte da sistematização do trabalho expor os processos. Com isso, vejo ser possível presenciar um trabalho que se mostra fechado a devaneios porque o artista não abriu fendas para que suas intenções pudessem escapar e retornar ao lugar ao qual pertenciam. Tal conduta não é vista enquanto uma válida contribuição para a presente pesquisa, pois vejo meus trabalhos como em constante processo, então os questionamentos são necessários e amplos. Assim, surgem da inquietação e insatisfação a demanda por perguntas e problemas geradores de uma incômoda solução. Como um encadeamento de ações elencadas ou não, esse impulso gerado pela necessidade de produzir, quando racionalizado, tende ao arrependimento gerado por ações que não obtiveram sucesso, ou que apenas poderiam ter sido feitas de outra maneira. Em meus trabalhos, o suposto arrependimento não é uma simples mudança de opinião, mas algo incorporado ao processo, porque ele direciona o ato de “voltar atrás”, de maneira que se torne procedimento e conteúdo.

Ainda que o apagamento ocupe um espaço generoso na presente pesquisa e em minhas reflexões, e a memória seja tomada como esquecimento e reconstrução, também há uma série de trabalhos que abordam a memória

³⁸ Idem, p. 64.

³⁹ LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 23.

enquanto narrativa, a qual denominei *Desenhos Narrativizados* e que deu início à minha produção prática durante o mestrado. A referida série consiste em desenhos e seu objetivo era construir situações permeadas pela improbabilidade, mas que poderiam ter acontecido. A construção dessa série⁴⁰ consiste em justapor fotografias utilizando um *software* de manipulação de imagens para que depois sejam transferidas para o desenho. O caráter de montagem fotográfica entre duas imagens diferentes só se aplica aos projetos – que são visivelmente falsos, sem artifícios da trucagem. Todavia, quando pronto o trabalho já não é visto como tal porque o desenho se estrutura de forma que a homogeneização entre as diferentes fotografias as torne uma só imagem.

Esses trabalhos surgiram de reflexões acerca da presença da ficção em meus desenhos e processos, e não apenas através do interesse pela definição apresentada comumente como criação. Do conceito de *ficção*, definido no *Dicionário de filosofia*⁴¹ aqui retomo as palavras que exprimem seu significado: “*modelar, formar, representar e daí preparar, imaginar, disfarçar, supor*”. A primeira divisão de ações (*modelar, formar, representar*), poderia aqui ser reservada à primeira etapa do processo de trabalho para a construção da série *Desenhos Narrativizados*: a busca – escolher fotografias ressignificando suas possíveis histórias, unindo-as através da montagem fotográfica digital, para depois desenhá-las em busca da homogeneização entre cenários e personagens. A segunda divisão de ações (*preparar, imaginar, disfarçar, supor*) seria parte das possíveis reações dos observadores no espaço expositivo – a maneira como são dispostos os desenhos, a sequência e a percepção de quem os vê. Contudo, o “disfarce” também ocorre durante esse fazer, já que o desenho age como homogeneizador. Assim sendo, refaço as divisões de trabalho de tal forma: a primeira (artista – feitura) consistiria em *preparar, formar, representar e disfarçar*, a segunda (observador – recepção) em *supor e imaginar* (ações que também podem ocorrer na primeira divisão, artista – feitura, devido a conjecturas no que diz respeito à resposta de quem vê). Encontro-me talvez como pesquisadora, ao lado do observador porque suponho suas reações. Tais suposições são baseadas

⁴⁰ Série que está em andamento. Sua natureza possibilita proliferação sem esgotamento.

⁴¹ Abordado na página 26 da presente dissertação.

em reações anteriormente transmitidas a mim. Entretanto, não quer dizer que possa determinar exatamente como será a recepção do observador.

Portanto, ao esmiuçar o processo de construção de meus trabalhos, suponho que o leitor irá sentir-se impelido a pensar em sobreposição, já que alguns desenhos conservam o cenário de uma das fotografias que compõem o trabalho. Já em outros, os cenários são criados, mas os personagens se encontram lado a lado. A justaposição tem em si um caráter de negociação e a sobreposição, aqui, seria imperativa. Então, esse acordo entre imagens, dando ao desenho o papel de homogeneizador, que alimenta o devaneio, visto que na justaposição o observador não percebe que o momento é apresentado através do desenho, fora dele não existiria.



Imagem 10 Imagem integrante do arquivo de projetos para *Desenhos Narrativizados* (esq.) e projeto para desenho (dir.)

Em *Desenhos Narrativizados*, um evento é inserido em outro, com o objetivo de unir as histórias. Dois ou mais momentos são materializados em um suporte fotográfico, justapostos e transformados em um só através do desenho. Contudo, tais acontecimentos são anacrônicos: uma jovem, que faz 13 anos em 1937, encontra-se em pé ao lado de uma jovem senhora que está sentada na areia em alguma praia na década de 1960 (Imagem 11); e de uma jovem vestida

de branco, que supostamente faz aniversário e corta o bolo, enquanto que a que está ao lado traja um vestido de noiva. E certas personagens se



Imagem 11 Projetos para desenhos de *Desenhos Narrativizados*.

repetem: ao mesmo tempo em que uma jovem mulher encontra-se em pé em meio a outras senhoras, que estão sentadas, também reaparece ao lado de outras pessoas supostamente dançando em uma ocasião festiva (que poderia ser um baile de carnaval). A jovem senhora sentada na frente da casa, ao lado de outra jovem que está em pé, é encontrada também em uma praia com outras moças, em frente ao mar. Assim, o desenho tem esta permissão de fazer o que o artista deseja. O papel recebe em sua superfície todas as condições impostas pelo traço.



Imagem 12 *Quando estávamos na praia. E era meu aniversário*, 2012, 14.5 x 19.5 cm
Grafite sobre papel.

Em outros trabalhos, por vezes, a fotografia é somente alterada. É o caso da fotografia em que pessoas se encontram em contato com a água (próximos de uma queda d'água), e estão entre crianças e adultos. Tal fotografia, quando transposta ao desenho, é alterada.

Aqui é necessário relatar uma experiência vivida por mim no mês de julho de 2012: a construção do trabalho *Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo*, (Imagem 14). Trata-se de um desenho de grandes dimensões (530 x 306 cm) que produzi para uma exposição diretamente no espaço expositivo.

Durante exatos sete dias, ocupei o espaço da galeria em que o desenho seria exposto⁴². Doando forças extras, construí o desenho por camadas. A primeira ação foi a projeção e adequação da imagem ao espaço da parede expositiva. Então o grafite iniciou as demarcações das áreas. Peculiarmente, o desenho foi se configurando como estrutura de si, desenho sobre desenho. A parede com superfície irregular contribuiu com essa peculiaridade, visto que os materiais aderiram aos seus poros e, aos poucos, os contornos preencheram a parede.

Durante a primeira ação – a projeção – busquei condições apropriadas para a prática. Assim, o desenho me conduziu a algumas horas de trabalho noturno. A quietude habitava o espaço, permitindo que a serenidade definisse o lugar. Ainda que os trabalhos dos outros artistas participantes da exposição ocupassem a galeria, o ambiente estava propício à introspecção. Devo ainda ressaltar as angústias que acompanham o processo de construção solitária de

⁴² O trabalho mencionado foi produzido para a exposição *Arte Sul Contemporânea*, realizada sob a curadoria da Profa. Dra. Neiva Bohns, na Galeria Xico Stockinger – MAC/RS. A exposição teve um período de duração de pouco mais de um mês (de 07 de julho a 12 de agosto).



Imagem 13 *Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo*, 2012, 530 x 306 cm.
Carvão e giz para quadro negro sobre parede.

um trabalho de grandes dimensões, sendo necessário considerar a ansiedade gerada pela necessidade de prever o que irá acontecer⁴³. Inevitáveis eram os pensamentos negativos em torno do que o desenho seria quando pronto, e posso afirmar que o cansaço que permeou todo o processo tenha colaborado para tal postura, mas com lentos progressos foi possível respirar.



Imagem 14 Detalhe de *Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo*

Aqui é possível abordar brevemente a construção de uma pintura, a qual considero uma organização de planos que seguem uma sequência de procedimentos, fazendo com que percebamos a construção de dentro para fora. Como já mencionado, nesse trabalho o desenho configurou-se como estrutura de si. Portanto, vejo uma aproximação oportuna entre as duas linguagens⁴⁴. No decorrer do processo de *Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo*, as camadas organizaram-se por sobreposição e justaposição, de maneira que a construção ocorresse por adição (cara à pintura), e estruturação/esquemáticação,

⁴³ Durante esse período fui tomada pelos mais variados sentimentos.

⁴⁴ Ainda que o título de um de meus trabalhos seja *Desenhar é um jogo de subtração*, persisto nas relações de proximidade entre desenho e pintura.

(caras ao desenho). Entretanto, reforço-o enquanto desenho devido à ausência de viscosidade própria do meio pictórico⁴⁵, bem como tomo esse momento do texto como oportunidade para reforçar as semelhanças entre desenho e pintura e reforçar que o que busco é que meus desenhos se sobressaíam a uma pintura.

Partindo da primeira ação, o grafite atuou como um explorador a caminhar por um território nem tão desconhecido. Dessa forma, a organização que ordenou os procedimentos subsequentes caracterizou-se com semelhanças no processo de construção pictórico. Em um processo exaustivo e repetitivo, dois materiais de consistência aveludada fundiam-se. Aos poucos, carvão mineral e giz branco eram redistribuídos sobre a superfície (Imagem 15). O dedo polegar pressionava a parede em movimentos contínuos. As folhagens e a água, desenhadas, mantiveram seu aspecto difuso. As crianças, desenhadas, surgiam gradativamente através de ralas camadas de carvão e água.

Ao percorrer o olhar sobre o desenho, é possível perceber duas pequenas e sutis interrupções no fluxo da água. Na área em que está desenhada a cabeça do menino à direita, há um corte também ocasionado pelas edições inerentes aos meus procedimentos. Tais rastros funcionam como pistas para que o observador, atento, possa captar que se trata de um falseio (Imagem 16).

No último dia da exposição, fui ao espaço junto à curadora, com o intuito de apagar o desenho – ação registrada por meio de vídeo. Passadas algumas semanas, outra exposição configurou-se na galeria. Ao avistar a parede em que desenhei, senti-me mais próxima do espaço em função das obras que ali estavam. Nesse momento, compreendo o que a artista letã Vija Celmins afirma ser o distanciamento causado pelo desenho enquanto situação privilegiada⁴⁶. Para esclarecer tal declaração, devo salientar que as obras expostas posteriormente na parede – já “limpa” –, em que fiz o trabalho *Nos deixaram ali na cachoeira*. *Sentimos muito medo*, consistiam em imagens pictóricas em outro suporte que não a parede. Do distanciamento, segundo Celmins, agrego a essa experiência a

⁴⁵ Estas relações que, persistentemente, estabeleço entre desenho e pintura são oriundas de experiências em pintura durante a graduação.

⁴⁶ Em entrevista concedida a Chuck Close, em 1992, Celmins defende que o desenho deve ser visto com distanciamento, assim como a fotografia também gera distanciamento.

fotografia enquanto retenção e congelamento de uma imagem. Dessa maneira, o referido trabalho assume outra dimensão que não apenas a da representação, mas também a da temporalidade espectral presente em fotografias antigas⁴⁷. Portanto, a fotografia media a relação entre o momento capturado e o momento em que é vista, evitando contato direto com o que é apresentado na imagem. Aqui, o distanciamento também pode ocorrer quando o observador se depara com o trabalho que, por ser de grandes dimensões, acaba por impulsionar quem vê a se distanciar da imagem, desejando abranger o todo.



Imagem 15 Documento de trabalho utilizado para a construção de *Nos deixaram ali na cachoeira. Sentimos muito medo* (esq.) e framed do vídeo que registra o apagamento do desenho (dir.).

Os títulos também reforçam a distância entre observador e obra. Intitular um trabalho pode propor algumas questões e reflexões ao observador, de maneira que o título gere significado interferindo no olhar. Aqui, recorro que a recepção e o processo de elaboração de um sentido – considerando o que apresento com meus trabalhos – pode ocasionar lembranças e, por vezes, elas estão repletas de suas próprias narrativas.

A narrativa costuma ser definida como o que resulta da criação ou recriação de algum acontecimento, verídico ou fictício, por meio da fala ou da escrita. Ao

⁴⁷ Grosso modo, crianças aprisionadas em um tempo passado e vivenciando o temor.

revisitar textos estudados durante minha graduação em pintura – os quais, de certa forma, podem contaminar meu atual exercício de pensar sobre meus trabalhos –, deparo-me com obras e afirmações de pintores como Frank Stella e Ad Reinhardt que, durante a década de 1950⁴⁸, se encontravam em um período em que uma obra de arte deveria provocar o olhar do espectador pelo que ela apresentaria de seu meio, partindo dos elementos presentes no âmbito visual, em vez de “contar uma história”.

Com tais regras indiretamente guiando meus processos – que retomarei em parte no terceiro capítulo da presente dissertação –, busquei contrariar tal procedimento e articulei em meus trabalhos elementos que gerariam certa narratividade. Facilitando o desenvolvimento dessa proposta estão as fotografias que escolho para integrar meu arquivo, as quais posteriormente serão transferidas para o desenho. Partindo do que é apresentado em cada imagem fotográfica – como o lugar; as pessoas; os gestos; as anotações no verso; os amassados etc. – faço uma breve descrição (em uma linha) do que nelas está (ou estaria) acontecendo e então, seguindo uma sequência dos meus processos de trabalho, ao unir duas fotografias em uma, utilizando a montagem, descrevo novamente o momento apresentado incorporando essas informações no título da série *Desenhos Narrativizados*.

Dessa forma, desenvolvo os trabalhos da presente pesquisa com um desejo de criar no imaginário de quem vê uma possível narrativa, a qual se formará de acordo com as vivências de cada observador. Portanto, meus trabalhos podem evocar memórias em função dos títulos e das imagens. Assim, vejo cada fotografia que utilizo – e todas as que estão no meu arquivo – como detentora de uma narrativa que *a posteriori* suponho e crio. Segundo o conteúdo dos textos aos quais tive acesso, nossas memórias são reconstruídas sempre que buscadas e acessadas e isso ocorre devido a interferências externas, sendo subjetivas, ou seja, algum momento sempre que lembrado sofrerá algumas mudanças de acordo com as condições em que nos encontramos naquele

⁴⁸ Destaco sobretudo as memoráveis colocações de Reinhardt em *The Twelve Technical Rules (or How to Achieve the Twelve Things to Avoid)* como parte do texto *Twelve Rules for a New Academy*, de 1957. Assim como a frase de Stella “*What you see is what you see*”.

instante. Assim, posso afirmar que o próprio método de elaboração dos títulos dos meus trabalhos sofre com essas interferências e subjetividades.

Sobre a construção dos títulos dos trabalhos da série *Desenhos Narrativizados*, exemplifico com o título de *Quando estávamos na praia. E era meu aniversário* (Imagem 13).

Ao olhar e buscar por informações na fotografia que mostra uma jovem moça, pude constatar, ao ler uma anotação contida no verso, que a imagem fora capturada na década de 1930. Tal anotação expõe as seguintes palavras: *Aos queridos tios, lembrança do décimo terceiro aniversário de Leony. 1-3-37*. Enquanto que em outra fotografia observa-se uma jovem senhora sentada sobre a areia da praia, acompanhada de outras jovens senhoras. Algumas estão de pé e outras sentadas. Ao inserir a figura de um dos momentos em outro, por meio da montagem digital, cria-se uma tensão entre eles por questões visuais e materiais: iluminação, textura do papel, contrastes etc. Entretanto, o desenho suaviza essa tensão, devido ao mesmo tratamento dado pelo grafite às duas imagens que, por intenção minha, são homogeneizadas, gerando convergências de suas divergências. Desse modo, as relações estabelecidas em função do tramar entre duas narrativas⁴⁹, entrelaçam uma foto à outra.

Portanto, os títulos dos desenhos da referida série são como um fio que tece uma rede que liga duas imagens e duas histórias. Todavia, por vezes a trama entre possíveis descrições não é tão evidente. Para exemplificar utilizo o desenho *Praia do Cassino* (Imagem 17), em que uma fotografia, a qual posso me referir como base, data de 1976 e a figura inserida é a de outra fotografia, do ano de 1996. Ambas foram feitas na praia do Cassino⁵⁰, lugar onde há o notável *Navio Altair*, naufragado no ano de 1976. A fotografia base mostra um carro comum à época, com um casal em seu interior. E a fotografia da qual foi retirada uma figura

⁴⁹ Considerando que trabalho com a narrativa como subsídio para a escolha das fotografias e também como parte do método.

⁵⁰ "Localizada ao Sul da desembocadura da Lagoa dos Patos, na cidade de Rio Grande" (RS). Ver: CALIARI, L. J.; PEREIRA, P. S. Variação morfodinâmica diária da praia do Cassino, RS, durante os verões de 2002/2003 no setor terminal turístico. **Brazilian Journal of aquatic science and technology – BJASt**, v.9, n.1, 2005, p. 7.

para ser inserida na base mostra uma menina sentada sobre um cavalo ao lado de um menino que também se encontra sentado sobre um cavalo.

Ambas as fotografias parecem ter sido feitas em horários aproximados devido à sutil diferença entre os deslocamentos das sombras projetadas no chão. Dadas as sutilezas, pretendi, com a construção do título, apresentar uma narrativa que denotaria algo passado por estar ali registrado – quando fotografia e memória não se dissociam –, e também porque atualmente o navio se encontra deteriorado em função da maresia que agiu sobre as superfícies da embarcação, corroendo os materiais e fazendo com que sua estrutura fosse desnudada no decorrer dos anos, como um gradativo *apagamento* produzido pela natureza. Busquei me apropriar da ação do tempo e da maresia sobre o navio para abordar a memória que ele gera⁵¹. E aqui, a ação do tempo e da natureza ocorrem lentamente como um elemento sublime, apagando da paisagem o navio que se mostra frágil perante a suspensão imposta pelas intempéries: ele não poderá mais ser utilizado como uma embarcação. O que se vê é um fim, o desaparecimento.

Nessa série, *Desenhos Narrativizados*, o conceito de memória é abordado enquanto rememoração e narrativa. A construção dos títulos e dos próprios desenhos instiga o olhar e, de certa forma, propõe comprometimento com o ato de ver a imagem quando são repetidas as figuras ou até mesmo com a exposição das fotos como documentos de trabalho ou como trabalhos em um espaço. Portanto, as fotografias têm um papel de suma importância para a criação de uma memória influenciada pela narrativa. Fotos que, mesmo sendo de desconhecidos, subsidiam o processo e o desenho que, por sua vez, têm a força de induzir o observador a acreditar que nada foi tão alterado, mas ao mesmo tempo dá subsídios para que ele possa comprovar o caráter ficcional no trabalho, relegando a suposta história de determinada fotografia ao esquecimento, para que assim possa abrir caminho à imaginação.

⁵¹ Exemplifico com o blog <<http://fotosdocassino.blogspot.com.br/>> no qual o autor faz postagens de fotografias da praia do Cassino feitas nas décadas de 1970 a 2000.



Imagem 16 Naviar Altair em dois momentos: em 1976, quando naufragou (esq.); e atualmente (dir.).

Tal apreço pela imagem é, repetidamente, evidência nas reflexões acerca de minha produção. Em *What do pictures want?: The lives and loves of images*, de W. J. Thomas Mitchell, o autor aborda a relevância contundente de uma imagem enquanto comprovação ou dispositivo para acionar a memória. Segundo Mitchell:

Historiadores de arte devem “saber” que as pinturas estudadas por eles são apenas objetos materiais marcados com cores e formas, mas frequentemente falam e agem como se tais pinturas tivessem sentimentos, vontades, consciência, atividades e desejos. Todos sabem que uma fotografia da mãe não está viva, mas são relutantes em desfigurá-la ou destruí-la. Nenhuma pessoa moderna, racional, leiga, pensa que pinturas são tratadas como pessoas, mas nós sempre parecemos fazer exceções para casos especiais.⁵²

A citação acima descreve propriamente a situação a qual somos submetidos ao nos depararmos com alguma fotografia de um ente querido. Caso haja oportunidade para destruí-la, evitaremos veementemente, pois aquela imagem revelada evoca nossas mais profundas emoções, nos convocando a respeitá-la enquanto fragmento de um evento passado que deve permanecer, visto que ela é uma singela comprovação capaz de remontar nosso passado. No texto, Mitchell aborda as necessidades de uma imagem no sentido de haver

⁵² No original em inglês: *Art historians may “know” that the pictures they study are only material objects that have been marked with colors and shapes, but they frequently talk and act as if pictures had feeling, will, consciousness, agency, and desire. Everyone knows that a photograph of their mother is not alive, but they will still be reluctant to deface or destroy it. No modern, rational, secular person thinks that pictures are to be treated like persons, but we always seem to be willing to make exceptions for special cases.* MITCHELL, W. T. J. **What do pictures want?** The lives and loves of images. USA: The University of Chicago Press, 2005, p. 31.

animação mútua⁵³. O que elas desejam? Em um momento do texto *Drawing desire*, o autor fala sobre esse instante em que a imagem torna à vida: quando a olhamos e percebemos o que é, o que diz, como algo em latência.

A reconstrução dos cenários, somando ou subtraindo elementos, gera encontros, embora pensar o caráter documental que uma fotografia possa induzir não seja a razão da presente pesquisa. Nosso objetivo é sim observar o que pode acontecer a partir do abandono, o “adeus” à imagem. E em alguns momentos, mesmo carregando notável sutileza, é possível perceber que os desenhos têm, no desenrolar do fazer artístico, o uso de trucagem fotográfica ou de alguns efeitos próprios de uma má fotografia.

As fotografias não são escolhidas através de uma reflexão sobre como se ajustariam entre si, mas porque assim o desejam. Das relações propostas, em alguns momentos desenhos são revelados, e em outros fotografias são traçadas. Quando há o sulco no papel e o pó de grafite que se entranha em suas texturas, tornando nítida uma imagem, o desenho não se encontra sozinho, pois a imagem se revela na junção da contundência em seu estado pleno e material, e na materialização de um desejo em desenho. E se o recorte na fotografia se mostra como algo que vaza, então se reforça o desenho como abertura – aquela que deixa escapar. Dessa forma, é possível afirmar que o que a imagem deseja é a escolha do artista contaminada por suas vivências e experiências, impregnadas em sua memória.

⁵³ Tal animação também já colocada por Barthes. (BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 37.)



Imagem 17 *Praia do Cassino*. 2012, 15 x 11.3 cm
Grafite sobre papel.

Reforço que as fotografias que escolho registram momentos comuns, passíveis de identificação e reconhecimento, afora suas cicatrizes apresentadas na forma de amassados, rasgos, fitas adesivas coladas, bordas e irregularidades nas texturas dos papéis. Tais marcas surgem porque estas imagens foram armazenadas em caixas para que pudessem ser manuseadas por curiosos. Os vestígios são deixados à medida que as fotografias são manuseadas, tais marcas são agravadas, e outras são agregadas. Assim, partindo de meus procedimentos, adiciono novas cicatrizes através do desenho, que pelo traço repetido se faz reconhecer, corta as camadas superficiais expondo o que há além, sendo saturado. Uma linha traçada pode cortar o papel e, por certo, alterar a memória do suporte.

Para tal contundência, utilizei, por vezes, uma ponta seca para ferir o papel, e inseri pó de grafite nos sulcos gerados, destacando cada traço. Alguns desenhos têm apenas pequenos detalhes, assim como outros são inteiramente saturados. Seguindo a busca pela contundência, acompanho o pensamento de Van Gogh – citado por Artaud e depois supracitado por Derrida em *Enlouquecer o Subjétil* – acerca do desenho enquanto contundência que se constrói vagarosamente. O autor, na referida obra, baseia-se no pensamento de Artaud acerca da obra de Van Gogh, que é lembrado, no trecho a seguir, quando traz à tona o questionamento: *o que é desenhar?* Dessa forma, Derrida reproduz as palavras do artista:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a linha, a meu ver lentamente e com paciência. VAN GOGH (grifo meu).⁵⁴

Assim sendo, desenhar para Van Gogh é construir com constância. Ainda que se refira ao processo, tal paciência também é aplicável ao ato de observar. Mesmo possuindo tal qualidade, o desenho não se trata apenas de rapidez, porque possui camadas que podem se apresentar em um nível formal ou em um nível mental. Dessa constância e permanência, vejo meus trabalhos como algo

⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 51.

aberto que não se fecha. Não desejo resolução rápida. Semelhante a um corte na pele que não cicatriza, seu desconforto intrínseco pode ocorrer através da persistência das reflexões.

Partindo do princípio de que o desenho pode ir a direções opostas e ser ao mesmo tempo inquietação e solidão, distanciamento e rememoração, persistência e arrependimento, concluo que ele traz à tona o que guardamos em nossos pensamentos e memórias, aquilo que havia sido deixado de lado, que teria sido substituído por algo de maior relevância. À vista das considerações postas no texto, posso afirmar que o desenho sempre será um campo para a invenção e reinvenção. Com isso, faço referência ao que será mencionado no próximo capítulo. Por sua vez, a fotografia age em favor do desenho, por ser catalisadora do processo, e também por mostrar-se presente enquanto engendramento entre essas duas linguagens. Se, para mim, a fotografia age como um mecanismo de memória e o desenho é a oportunidade de rememoração do evento capturado, constato que ambos podem ser a mesma coisa. Enfim, é o desejo que encontra seu objeto alvo em meu processo de trabalho.



Imagem 18 *Momento do bolo em nosso casamento*. 2012, 13.5 x 17.2 cm.
Grafite sobre papel



Imagem 19 *Em Tôres. Estávamos indo desfilando no carnaval.* 2012, 15 x 19 cm
Grafite sobre papel.



Imagem 20 *Vendo a cratera em nossa lua de mel.* 2012, 150 x 99 cm
Grafite, acrílica, nanquim e lápis dermatográfico sobre papel.



Imagem 21 *Dançando com meu bisavô no jardim*. 2012 15 x 15 cm
Grafite sobre papel.

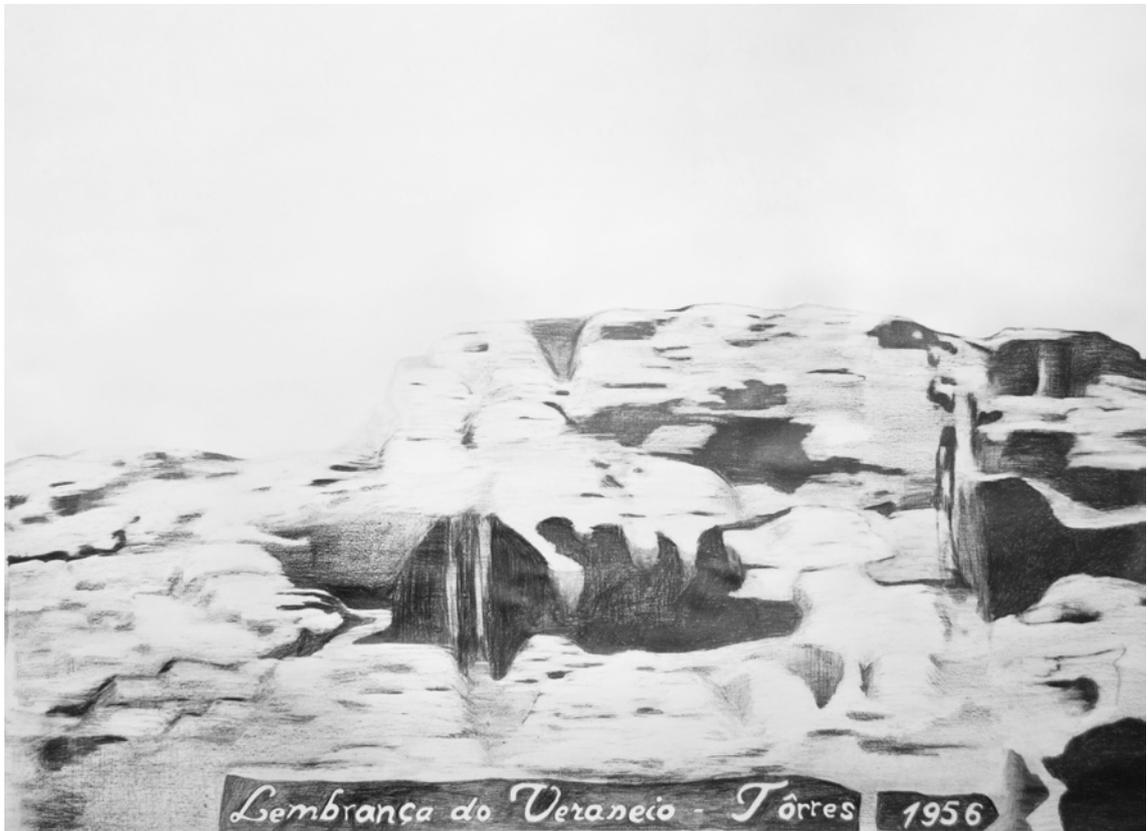


Imagem 22 *Lembrança do veraneio - Tôres, 1956*. 2012, 120 x 140 cm
Grafite sobre papel.



Imagem 23 *Quem vê cara... (o senhor estava dormindo?)*. 2012, 14.5 x 16 cm
Grafite sobre papel. 2012



Imagem 24 *Antes da corrida*. 2012 16,5 x 9,5 cm
Grafite sobre papel.



desenho Leony antes de ser apagado

desenho Leony depois de ser apagado

Imagem 25 *Leony apagada*. 2012, 150 x 85 cm
Grafite sobre papel.
Em dois momentos: antes (esq.) e depois (dir.) de apagada.



Imagem 26 *Questionamentos direcionados ao Papai Noel*. 2012, 16.5 x 12 cm
Grafite sobre papel.

2. Comentários sobre desenho e memória

Nesta pesquisa, dou prosseguimento a escolhas cotidianas que emergiram em trabalhos que deram início à minha produção plástica. Ainda que no transcorrer do mestrado o projeto inicial tenha se modificado, mantive um número relevante de questionamentos que agiram como força motriz do desenvolvimento dos trabalhos anteriores.

No segundo capítulo da presente dissertação, buscarei desmembrar tais questionamentos, colocando-os como ramificações de uma reflexão única. A articulação entre alguns conceitos vai ocorrer em uma relação constituída entre o fazer dos trabalhos, as vivências externas ao ambiente de pesquisa e as reflexões posteriores. Tal trama vai apresentar-se a partir de alguns relatos que serão compreendidos enquanto exposição de um pensamento, ou como algo a captar enquanto subjetividade. Dessa forma, falarei sobre algumas conexões que estabeleci entre desenho, fotografia e apagamento enquanto ação – ligada à memória/esquecimento – e narrativa – ligado à memória/rememoração. Alerto o olhar e o entendimento a respeito de minhas observações, voltadas a uma prática que, sobretudo, apoia-se no desenho, cujo agente catalisador é a fotografia (apropriada). Portanto, os conceitos que advém da prática (como memória/esquecimento e narrativa) tornam-se operacionais a partir da experiência teórica, aliada a uma pesquisa em poéticas visuais envolvida com as possíveis relações externas que ela proporciona. Ao longo desse capítulo, tenciono esclarecer tais reflexões, as quais foram anunciadas já ao longo do primeiro capítulo.

O desenho e o que o cerca

Vejo desenho e memória como elementos indissociáveis em minha prática. Não apenas o desenho enquanto procedimento, mas como produto final. O

desenho em sua forma mais pura, que tende a mostrar-se como uma linha traçada, altera a memória de um suporte, se utilizarmos materiais que o reforcem enquanto projeto – quando partimos dos materiais, para testarmos o que é viável ou não. Entretanto, ao ver em meus trabalhos um momento entregue à divagação, posso considerá-los esboços porque possibilitam “voltar atrás”, fazer e desfazer, apagar e refazer. O grafite, quando em contato com a superfície do papel, deixa sua marca, e assim que a linha traçada é apagada, ainda é possível ver o que ali ocorreu.

Quando transporto ao desenho o que pode ocorrer com nossas ações diárias, reforço a relação quase intrínseca que o fazer artístico tem com minhas escolhas, e, articulado com leituras sobre os processos e vivências de outros artistas, posso afirmar que é elemento recorrente⁵⁵. Afirmando que desenho e memória são elementos indissociáveis, transporto tal regra à fotografia, sobretudo às fotografias que agem como catalisadoras do processo, porque em meus trabalhos ambos se entrelaçam.

Se pensarmos a fotografia enquanto documento que pode comprovar algo passado, ou a sua já mencionada organização em álbuns de família, estabeleceremos uma ligação direta entre ela e sua capacidade de criar relações e sentidos quando dispostas em conjuntos (ou cabe aqui *justapostas*). Ao olhar tal arranjo, crio analogias, que são responsáveis por uma percepção mais individual do que é mostrado.

Além disso, considero, em minha poética, as falhas no processo de permanência de uma fotografia. Quando mal conservadas, ou quando há inadequação no processo de revelação fotográfica, as imagens desaparecem com o passar do tempo, diferente das fotografias que foram adequadamente reveladas, as quais podem permanecer em um álbum de família por algumas gerações. Aqui estabeleço o conceito operatório como a relação com meus procedimentos em desenho e as falhas existentes no processo de revelação de uma fotografia. O fim da imagem pode gerar o começo de outra, quando esquecemos de algo passado

⁵⁵ Partindo dessa amplitude, estão dadas as particularidades que contribuem com o desenvolver do campo artístico.

e tentamos reconstruir esse momento, no qual cada ato de rememoração mostra as interferências que nossos fatores internos e os fatores externos podem causar naquela imagem. Portanto, vejo que o desenho se impõe como um meio privilegiado para reforçar essa narrativa criada a cada rememoração⁵⁶.

Seguindo a proposta apresentada no início deste capítulo, nos tópicos que se seguem falarei sobre o conceito de *memória*, propulsora da presente dissertação, abordando-a enquanto *esquecimento* e *narrativa*. Primeiramente, tratarei do *apagamento*⁵⁷ enquanto conceito – que se alinha a um possível esquecimento – elemento do qual me aproprio para a construção de meus trabalhos. Torno-o simultaneamente um procedimento, considerando suas implicações no processo de construção de um desenho, além de buscar referenciais que subsidiam minha produção. Após as reflexões sobre a presença do *apagamento* em meus trabalhos, abordarei a *memória* enquanto rememoração e *narrativa*. Dessa forma, além de expor sobre nossas constantes reconstruções do passado (quando o acessamos), farei um relato sobre a experiência com alunos durante o estágio de docência na disciplina de *Desenho I*, do curso de graduação em Artes Plásticas dessa instituição.

Comentários sobre desenho e memória

Como já abordado, o desenho, na presente pesquisa em poéticas visuais, toma grande espaço de minha produção prática e textual. Quando articulo as referências teóricas às vivências do processo de construção de um trabalho, busco estabelecer um novo pensar sobre esse desenho, não ignorando o que já é comum ao meio. Contudo, quando crio uma trama que poderia propor certa irregularidade, desejo estabelecer relações entre tais referências.

Afirmo, portanto, que escolhi o desenho porque o vejo como um meio privilegiado para materializar a idealização do que seria a *contundência* em meus trabalhos, a qual consiste em uma ação, – ou resultado – uma tentativa de

⁵⁶ Aqui destaco que *memória* tem em sua raiz etimológica a palavra *invenção*.

⁵⁷ Em momentos de incerteza não afirmaria que o apagamento se trata, na presente pesquisa, de um *conceito operatório*. Entretanto vejo que se adequa ao que propõe um conceito de tal natureza.

materializar tal prática incisiva⁵⁸. Entretanto, posso afirmar que sempre estive inclinada às possibilidades oferecidas pelo desenho, pois ele abarca o que desejo em uma prática, que é o fazer e o desfazer de ações, as quais me induzem a refletir sobre as razões de um suposto arrependimento, aquele que direciona e refaz a ação.

Nos trabalhos produzidos durante o mestrado, não apenas pensei no desenho como delimitador que separa diferentes áreas em uma única superfície. Pensei no desenho também como um caminho para a expansão de uma linha que, quando traçada, pode estender-se de um lado a outro, suavizando a divisória que se espalha para os lados quando esfumada pelas ações dos dedos sobre o suporte. E por alguns momentos, cogitei suavizar os pequenos golpes de um ato contundente, ao espalhar, com a ponta dos dedos, tornando nebulosa aquela falta de definição proposta pela linha.

Se o desenho é pensado enquanto trajeto, a linha mostra um início e um fim. Partindo desse pensamento, o meio do caminho aponta para a escolha do meio também como linguagem. À primeira vista, o desenho parece permitir um caminho sem dúvidas, com a intenção de escapar de rodeios. Portanto, mesmo com vacilos que lhes são próprios, não se abriam caminhos para que as indecisões fizessem parte de seu processo. Uma vez traçada, a linha seria algo único enquanto ação.

Em seu texto *Discurso do método*⁵⁹, publicado no ano de 1637, documento que fundou o racionalismo filosófico, René Descartes buscou expor seu método científico, para que fosse alcançada a verdade como um sistema de proposições evidentes⁶⁰. O autor formulou, na mencionada obra, um conjunto de ações que

⁵⁸ Que talvez se associe ao *punctum* de Roland Barthes, ponderado em seu texto *A Câmara Clara* (1984). Para Barthes, o *punctum* seria, na fotografia, o elemento que a difere das outras fotografias, sendo subjetivo. Portanto, esse elemento causaria uma reação no observador, à primeira vista, pelo olhar, mas no desenrolar do texto o autor desenvolve o elemento como aquilo que não se vê, mas que o “fere”.

⁵⁹ Título completo da obra: *Discurso do método para conduzir bem sua razão e procurar a verdade nas ciências*.

⁶⁰ Enfatizando que no período em foi publicada a obra, a Europa é berço de descobertas científicas e a filosofia de Descartes contrariava o que era colocado pela filosofia medieval cristã. (ACZEL, Amir D. A filosofia de Descartes e o “discurso do método”. In: ACZEL, Amir D. **O Caderno Secreto de Descartes**: Um mistério que envolve filosofia, matemática, história e ciências ocultas. Rio de

deveriam ser aplicadas em outra disciplina. Entretanto, considero o trecho a seguir como uma das estratégias oportunas no que diz respeito à metodologia na produção de um artista visual. Descartes fala sobre a importância do seguimento de um único “trajeto”, e busca ensinar o leitor a traçar uma meta quando da investigação científica surge a dúvida, e certa dificuldade em encontrar uma conclusão. Segundo o autor, quando perdido, seguia um único caminho, sem vaguear. Nas palavras de Descartes:

Imitava nisso os viajantes, que perdidos numa floresta, não devem ficar dando voltas, ora para um lado, ora para outro, menos ainda permanecer parados num local, mas caminhar sempre o mais reto possível para um mesmo lado e não mudá-lo por qualquer motivo, ainda que no início só o acaso talvez tenha definido sua escolha. Por esse meio, se não vão exatamente para onde desejam, pelo menos haverão de chegar finalmente a algum lugar, onde provavelmente estarão melhor do que no meio de uma floresta.⁶¹

Partindo da citação acima – que mesmo de outro contexto e se referindo à outra disciplina pode ser transposta ao âmbito das artes visuais –, proponho uma reflexão sobre as escolhas e trajetos do fazer artístico. Quando a dúvida se põe intransponível diante do artista, creio que seja da vontade dele ultrapassar essa barreira, para que possa prosseguir. Sendo assim, considero o referido ensinamento de Descartes fundamental para o curso de nossas ações enquanto produtores de imagens.

No entanto, após afirmar que o caminhar quase ininterrupto ao longo do exercício do pensar e produzir imagens deva ser feito em uma linha reta, precisa, assumo a abertura para um lapso. Sabemos que o percurso feito por um artista, mesmo quando mergulhado em sua prática, é passível de falhas. Da intenção à representação, desenha-se um trajeto sinuoso que será permeado por questionamentos e ações que podem ser consideradas desnecessárias. Quando consumido pelo arrependimento, o artista deseja voltar atrás. O desenho é um meio próprio para regressar no pensamento falho. Aproprio-me desse lapso para a sua materialização no trabalho. O fazer e o desfazer de ações é repleto de dissimulações na presente pesquisa. Portanto, desfazer e refazer também podem

Janeiro: Jorge Zahar, 2007.)

⁶¹ DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: Escala Educacional, 2006, p. 25.

ser partes da intenção. Na citação de René Descartes, vejo uma instrução apontando para como se deve proceder quando estivermos indecisos ou perdidos. Como um viajante perdido em uma floresta. Dessa forma, aponto para as possíveis contradições surgidas no processo⁶²: ao mesmo tempo em que defendo a afirmação de que seguir uma única direção é o indicado, aponto para um arrependimento intencional.

Partindo desse arrependimento, considero oportuno trazer – enquanto descaminho – considerações sobre a existência do *pentimento* na pintura. Trata-se do que é apontado como o desvelar ocorrido pela deterioração de uma pintura com o passar dos anos. *Pentimento* é o plural de *pentimenti* que, no idioma italiano, quer dizer arrependimento. Alguns curadores afirmam que o pentimento se revela através de análises, utilizando-se máquinas de raios-X. Já Paisley Livingston defende, no texto intitulado *Pentimento*, presente na obra *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*⁶³ que se deve tomar por certa a definição inicial do significado da palavra. O fenômeno, segundo o autor, só ocorre quando as camadas posteriores de tinta, que antes eram opacas, vão se tornando translúcidas, começam a desaparecer e a mostrar diferenças na representação, “expressão” e/ou composição e atestam, graças à passagem do tempo, as mudanças de decisão quanto ao processo de construção de determinada pintura. Exponho o pensamento de Livingston pois ele propõe a visão de “voltar atrás” como comprovação de que o pintor tomou outra decisão. Considero elementar o fascínio ao ler as palavras em que o autor situa tal ação como uma mudança de desejo. Assim como ele expõe o quão fascinante é presenciar na pintura o que o artista buscava (alguns séculos atrás) antes de mudar suas escolhas. Nas palavras do autor “[...] o *pentimento* nos mostra o que era, por assim dizer, um próximo mundo possível – um mundo visitado pelo artista, mas deliberadamente deixado para trás”⁶⁴.

⁶² Já não tenciono dissimular minha natureza contraditória. Foi de grande valia, para essa pesquisa, tê-la assumido. E, por vezes, me contradigo propositalmente.

⁶³ LIVINGSTON, Paisley. *Pentimento*. In: GAUT, B.; LIVINGSTON, P. (Ed.) **The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics**. New York: Cambridge University Press, 2003.

⁶⁴ Idem, p. 99. Tradução livre de “[...] *the pentimento shows us what was, so to speak, a close possible world – a world visited by the artist, but deliberately left behind.*”

Processo inverso ao do apagamento, o *pentimento* é desfazer-refazer. O ato de “voltar atrás” é possível no desenho e na pintura, mas as operações em ambos os meios se diferem: enquanto um subtrai, o outro adiciona. O *pentimento* é a camada de tinta branca que, na pintura a óleo, com o passar dos séculos, desaparece e deixa sobrepostas outras intenções de um mesmo pintor, unindo diferentes ações em diferentes temporalidades.

O *apagamento* também pode denunciar certo arrependimento, que das consequências que cercam mostram a ação e sua marca. Entretanto, tal procedimento não nos traz a mesma sobreposição produzida pelo *pentimento*, tempo passado e tempo presente não se encontram com mesma clareza.

Identifico-me com a ideia de linha enquanto ferramenta, que pode alterar a memória do suporte – quando contundente, ela é traçada e, logo assume um caminho sem volta. Quando em nossas vivências notamos um sentimento pungente que as permeia, somos modificados por aquele momento que ficará – de forma falha e interferida –, por assim dizer, alojado em nossas memórias (semelhante ao papel que, enquanto suporte sensível, foi marcado pelo grafite). Tal fenômeno compara-se ao funcionamento de nosso cérebro quando adquirimos novas memórias ou aprendemos algo. Faço uma consideração baseada na leitura do texto *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento* de Ivan Izquierdo, professor/pesquisador dedicado aos mecanismos da memória. O referido texto explana, para leigos, o funcionamento da memória. Segundo Izquierdo, fixar um acontecimento está ligado a nossas emoções. Para que uma memória seja acessada mais rapidamente que outras, precisamos estar em alerta⁶⁵. Assim, somos mais suscetíveis a guardar o que nos atinge profundamente – como se a memória fosse uma cicatriz –, e talvez por isso, segundo o pesquisador, as emoções determinem, em sua maioria, o desenvolvimento do que é responsável pela formação da atenção e da memória que permanece visível⁶⁶.

Partindo do princípio de que o suporte, enquanto constituinte do trabalho, retém essas informações que lhe são agregadas, acredito que em meus trabalhos

⁶⁵ IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004, p. 85.

⁶⁶ Idem, p. 89.

desenho e papel constituem uma unidade. Devem ser vistos enquanto integrantes de um todo. Portanto, o suporte não é apenas uma base que é propícia ao desenho, mas uma oportunidade para que ele aconteça. Portanto, seria um elemento instável entre ser e representar, captando as inseguranças, afirmações, oscilações e inconstâncias de quem desenha.



Imagem 27 Tábua encerada confeccionada aos moldes clássicos e *stilo*. Imagem extraída de um site espanhol que comercializa artefatos utilizados na Antiguidade. O *stilo* mostrado acima não foi produzido como era na Antiguidade, cujo material original era a madeira.

O papel está, então, constantemente disponível, mas não é neutro. Traçando essa oportuna relação entre ele e a memória, considero indispensável mencionar o texto *Uma nota sobre o bloco mágico*, escrito por Sigmund Freud em 1924(25), no qual o psicanalista estabelece uma relação entre seus escritos sobre memória e consciência⁶⁷ e o Bloco Mágico, um “invento” que retém informações escritas ou desenhadas por meio de um estilete que, quando pressionado sobre a superfície, faz surgir esses elementos. Assim que tais informações se mostrem sem a relevância anterior, podem ser “apagadas”. No texto, Freud também compara o Bloco Mágico à tábua encerada, recurso utilizado na antiguidade para fazer anotações, ou como instrumento utilizado no processo de aprendizagem de gramática⁶⁸. A *tabella cerata*, como era chamada, consistia em um dispositivo para anotar algo que deveria ser lembrado e depois descartado quando houvesse outra

⁶⁷ Segundo Freud é a partir de *A Interpretação dos Sonhos e Além do Princípio de Prazer*.

⁶⁸ Em texto de Mary Carruthers, pesquisadora de assuntos referentes à memória e às técnicas mnemônicas, *How to make a Composition: Memory-craft in Antiquity and in the Middle Ages* presente no livro *Memory: histories, theories, debates* (RADSTONE, p. 28, 2010), consta que no referido período, Quintiliano apontava para a necessidade de os estudantes aprenderem a ler utilizando a memorização imposta pela tábua encerada.

informação de maior relevância a ser lembrada. Trata-se de um objeto semelhante a uma bandeja com cera de abelha pura dentro de seus limites. O “anotador” deveria marcar a informação criando sulcos com um estilete feito em madeira, e quando já não fosse mais necessário manter tal anotação, a cera era alisada com os dedos, extinguindo as marcas e os vestígios do que havia sido escrito.

Seguindo a descrição da tábua encerada, aponto que em *Memory and the Unconscious*, texto de Roger Kennedy, presente na obra *Memory: histories, theories, debates*, o autor descreve como seria o Bloco Mágico abordado por Freud. Segundo a descrição de Kennedy, o brinquedo

Tem uma fina camada protetora de celulóide e um superfície receptiva de um fino papel encerado que fica em cima de uma prancha de cera. Se a folha de cobertura é tirada de cima da prancha de cera, o escrito desaparece. A superfície do bloco é limpa de escritos, e novamente é capaz de receber impressões. A prancha de cera, no entanto, mantém um traço permanente do que foi escrito, que, sob uma luz adequada ainda pode ser lido.⁶⁹

Já no texto de Freud, *Uma nota sobre o bloco mágico*, há uma descrição de como deve ser utilizado o invento, reforçando que a ação da mão, munida de um objeto riscador, compara-se a um subsídio da memória, estabelecendo uma analogia entre aparelho mnêmico e o bloco. Sendo um mecanismo tão pertinente à compreensão defendida por Freud, também há espaço para supor que haja certeza no que diz respeito à convicção atribuída a uma anotação, mesmo se considerarmos os lapsos e as já conhecidas e apontadas mediações que nossas memórias sofrem ao passarem pelo processo de rememoração.

O desenho, enquanto poética, não consiste somente em construir pensamento, mas é também uma forma de clarear escuridões, extinguir dúvidas e trazer à tona o que está abaixo da superfície. Durante o processo de construção de um trabalho, exponho minha necessidade de utilizar as mãos enquanto

⁶⁹ O livro foi editado por Susannah Radstone e Bill Schwarz em 2010. A citação é uma tradução livre de: *The toy Freud refers to has a thin protective sheath of celluloid and a receptive surface of thin waxed paper that sits atop an underlying wax slab. If the covering sheet – the celluloid plus the waxed paper – is lifted off the wax slab, the writing vanishes. The surface of the pad is clear of writing and once again capable of receiving impressions. The wax slab, however, retains a permanent trace of what has been written, which, under a suitable light, can still be read.* RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill. **Memory: Histories, Theories, Debates.** New York: Fordham University Press, 2010, p. 189.

instrumentos efetivos na feitura. Sustento que o desenho é um meio atemporal, pois estará sempre fora do raio de alcance da obsolescência. Aos que optam por tal trajetória, pondero que representam o tato. Seria possível assegurar que olham e pensam com as mãos, como um instinto racionalizado pelo pensar. Sujar as mãos seria a escolha certa.

Principal instrumento de trabalho e materialização de ideias, a mão permite realizar tarefas, como também ampara e denuncia. Na busca por palavras congruentes às minhas reflexões sobre a importância da influência da mão no fazer artístico, encontrei um texto de Henri Focillon, “Elogio da Mão”⁷⁰, no qual o autor, em 1943, escreve sobre os privilégios da mão, defendendo os motivos pelos quais alguns artistas ainda optam pelo fazer artístico em sua mais primitiva forma. Segundo o autor:

O artista que desbasta a madeira, que bate o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, faz reviver até nós um passado do homem, de um homem antigo, sem o qual não existiríamos. Não é admirável ver perfilar-se entre nós, na era mecânica, este obstinado sobrevivente das idades da mão? (...) É sempre com as suas mãos nuas, fracos instrumentos, que procura revelá-los, para os integrar no seu próprio jogo. Assim recomeça, perpetuamente, um formidável passado, assim se refaz, sem se repetir, a descoberta do fogo, do machado, da roda, do torno de oleiro. Na oficina de um artista, estão patentes por todo o lado as tentativas, as experiências, as intuições da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não olvidou o privilégio de manusear.

Partindo do texto acima, preservo “o privilégio de manusear” como demarcador da ação. Dessa forma, devo apontar que em momento algum, ao longo da presente pesquisa, a manualidade fora pensada como mera possibilidade. Ela é sempre presente. Sobretudo nos trabalhos de grandes dimensões, nos quais ela adquire outra importância.

A mão do artista que – na construção de seus trabalhos – manuseia, sente as superfícies mapeando-as, podendo tomar o lugar dos olhos que, incrédulos, só admitem enquanto matéria quando a tocam simultaneamente. As mãos podem fazer, e na busca por “voltar atrás” o desfazem. Nesta pesquisa, o desfazer está

⁷⁰ Texto originalmente publicado em francês no ano de 1943. FOCILLON, Henri. **A vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 117.

no ato de *apagar*, o qual também pode estar relacionado ao esquecimento. No fazer e desfazer, ambos guiados por ações intencionais, pode ser exposto simultaneamente o que foi feito e refeito. Outra referência encontrada em decorrência da leitura do texto *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento* (2001), de Harald Weinrich, foi uma técnica criada pelo neuropsiquiatra russo Alexandre Romanovitch Lurija, chamada *letotécnica*. A palavra é um neologismo de mnemotécnica, a arte da memória. “Leto” vem de Lete, que na antiguidade era conhecido como o rio do esquecimento. Segundo Weinrich⁷¹, esse é um

(...) rio do submundo, que confere esquecimento à alma dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*.

Na água seriam desfeitas as más recordações, abrindo caminho para novas memórias. O rio do esquecimento, homenageado por Lurija para nomear a arte do esquecimento, representa o que o neuropsiquiatra buscava como solução para a “enfermidade” de um paciente que não se esquecia de nada. O método da letotécnica fora abordado no livro de Lurija – o qual recebe menção no texto de Weinrich –, sendo descrita como uma solução aos que não esquecem. A técnica consistia em escrever em um papel tudo o que o paciente desejava esquecer. Depois de anotado, “o papel deveria ser rasgado ou queimado, e seus restos postos fora”⁷². Era como se o papel adquirisse um valor simbólico, além de suas primárias funções.

Entretanto, na ação de destruir o papel há o encontro ao apoio oferecido por listas de tarefas, memorandos, os quais são formas de manter atenção em outras coisas que não os lembretes. De certa forma, anotar auxilia o esquecimento, porque as informações estão guardadas de maneira que não sejam deformadas pelo nosso aparelho mnêmico (FREUD, 1924-25). Assim, um bloco de notas pode ser uma extensão da memória.

⁷¹ WEINRICH, Harald. **Lete**. Arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 24.

⁷² WEINRICH, Harald. **Lete. Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 150.



Imagem 28 Willem De Kooning *Excavation*, 1950, 205.7 x 254.6cm, Fonte: Rosenberg, 2004.

O ato de escrever e apagar também pode ser um meio de aglomerar. Como já citado, um dos métodos de aprendizagem de gramática na Antiguidade grega e romana se dava por meio da memorização proposta pelas limitações de espaço da tábua encerada. E mais à frente no tempo, por volta do século XVIII, crianças teriam aprendido a escrever utilizando pedras lisas de ardósia como suporte⁷³. Tal ferramenta permitia que estudantes escrevessem e apagassem em uma quantidade limitada de vezes. O procedimento se dava com o escrever e apagar das palavras, impelindo quem o utilizava a memorizar o conteúdo ali escrito. Dessa maneira, as palavras já escritas poderiam ser apagadas para que outras fossem escritas por cima. Com o passar dos dias, via-se o acúmulo de palavras sobre o suporte, formava-se uma camada branca que atrapalhava a visualização e a leitura de novas palavras. Então a pedra era lavada e assim usada novamente, e o processo se repetia⁷⁴.

⁷³ Informação oriunda do artigo *A cultura material escolar da Deutsche Schule* (SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng) publicado na *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 14, p. 69-94, de maio a agosto de 2007. No referido texto, a autora expõe alguns métodos de alfabetização e aprendizagem utilizados em Curitiba em meados do século XIX.

⁷⁴ Não seria arriscado pensar que há uma grande – e por um lado negativa – diferença, no que diz respeito à educação e aprendizado, entre os caminhos trilhados pela humanidade há pelo menos 300 anos, e os caminhos que a humanidade vem trilhando devido à era tecnológica.

A situação proposta pela pedra de ardósia não apresenta disparidades com o método da tábua encerada. Weinrich descreve a diferença entre o uso da tábua e do papel. O primeiro era uma forma econômica e para anotações provisórias, já o segundo era utilizado em documentos importantes. Nas palavras do autor:

[...] na Antiguidade os gregos e os romanos usavam dois tipos de material para escrever: papel, fabricado com o talo do papiro, e tão caro que era usado só para escritos importantes, e tábuas de escrever cobertas de cera, nas quais se anotava com um estilete (*stilus*) o que era imotante para aquele momento e que podia ser rapidamente apagado alisando-se a camada de cera.⁷⁵

Alisar a tábua é um procedimento hoje posto como um dado histórico, apontando para diferenças na valorização de um suporte. Entretanto, contém em seu ato o caráter poético, pois nivelar a cera, uma ação que demanda certo tempo, dá espaço ao tempo de reflexão sobre aquele ato. Tal procedimento encontra nas artes visuais e na memória e sua construção um espaço para a reparação. A lentidão pode aproximar-se da lentidão da construção pictórica, a qual consiste na sobreposição de veladuras que estabelecem uma relação de negociação. No conhecido processo, a tinta leva certo tempo para secagem e as outras camadas subsequentes dão consistência a um possível corpo. Entretanto, a subtração cometida durante o alisar a tábua é própria do desenho, e tal procedimento, por vezes, pode ser utilizado na pintura enquanto mecanismo que revolve o que está posto (Imagem 31). E o ato de apagar, em si, também é próprio do desenho. Na pintura se recorre à cobertura monocromática para que seja refeita por completo ou retrabalhada em determinada área. Não ignoro a possibilidade de tal procedimento no desenho, porém considero avesso ao que busco nele, porque deve atrever-se acerca de sua existência.

⁷⁵ WEINRICH, Harald. Lete. **Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 44.

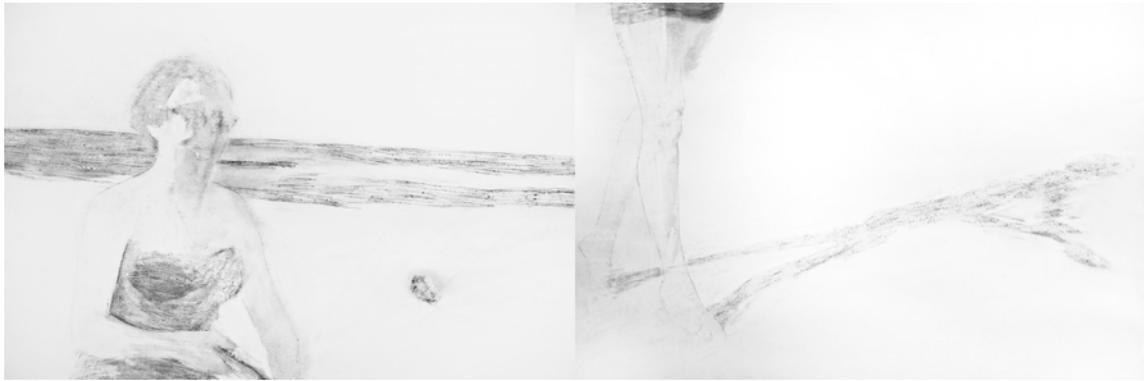


Imagem 29 Detalhes de *Desenhar é um jogo de subtração*, 2012.

Mesmo afirmando que uma pintura é construída de dentro para fora, afirmo as exceções para tal regra, as quais se impõem quando reflito sobre o que é este meio. Exemplifico tal afirmação com a pintura *Excavation* (Imagem 29), de Willem De Kooning, na qual é possível supor que de dentro da camada em amarelo se desvela uma pintura construída atrás, que pode ser vista por pequenas fendas que constituem um mecanismo que permite o vazamento da imagem e que parece transbordar aos limites da tela. A obra, concluída após meses de trabalho, fora construída em meio a processos de afirmações, de fazer, desfazer e refazer, mas com idealização⁷⁶, considerando a época a qual pertencia De Kooning, grande mestre do Expressionismo Abstrato, no qual os

⁷⁶ Do texto *Pintar é um modo de viver*, presente no livro *Objeto Ansioso* (ROSENBERG, Harold, 2004, p. 121).



Imagem 30 *Desenhar é um jogo de subtração*, 2012. 92 x 150 cm
Pó de grafite sobre papel.

artistas do período de fato compunham uma pintura seguindo normas para uma composição formal da obra. Em *Excavation*, adição e subtração parecem ter sido compostas de forma que acontecessem paralelamente⁷⁷.



Imagem 31 Robert Rauschenberg *Erased De Kooning*, 1951, 64.14 x 55.25 cm.

Possivelmente, a experiência proporcionada pelo processo de feitura de *Excavation* tenha incentivado o artista em 1953, mesmo que relutante, a aceitar a proposta de um outro artista que, na época jovem, propunha um feito: que De Kooning doasse um de seus desenhos para Robert Rauschenberg apagá-lo (Imagem 32). Em um vídeo presente nos arquivos do *San Francisco Museum of Modern Art*, Rauschenberg narra a história, vivida em 1951, na época de sua juventude. De acordo com o relato do artista, seus trabalhos no período em questão consistiam em superfícies brancas⁷⁸, sem o uso de imagens. Seu desejo era levar o desenho àquelas superfícies brancas, então buscou no apagamento um meio de tornar possível sua vontade. Segundo Rauschenberg, apagar um desenho seu não seria arte, então dadas suas condições naquele contexto, pediu um desenho a De Kooning. No relato, Rauschenberg menciona que demorou pelo menos um mês para apagá-lo.

⁷⁷ Em uma pintura as coisas acontecem de dentro para fora. As camadas avançam ao olhar do observador, elas aproximam-se como se desejassem estar perto de quem vê. Então só é possível ver uma pintura pronta quando ela assim está, porque suas camadas já avançaram o necessário.

⁷⁸ Robert Rauschenberg referia-se à sua série *White Paintings* de 1951.

Tal feito possui certo sentido metafórico. Considerando o status De Kooning na época, sendo o grande mestre do Expressionismo Abstrato, e Rauschenberg um artista novato, em ascensão, é possível interpretar que o jovem previa uma futura substituição. Nas palavras de Rauschenberg, não são explícitas suas reais intenções, mas basta refletirmos sobre o ocorrido que iremos perceber um pedido de licença, como se o jovem artista tentasse sobressair ao seu veterano. Segundo Craig Dworkin em seu texto *No Medium*⁷⁹, o autor reconhece a ação de Rauschenberg como um “gesto conceitual audacioso”⁸⁰, citando também que os procedimentos do jovem artista agregaram outras qualidades ao desenho e que o próprio ato de apagar é um certo tipo de desenho. Segundo Dworkin:

A folha foi tanto suavizada quanto arranhada com rica fatura gerada pela abrasão das borrachas sobre a pele fina do papel poroso. Como Rauschenberg deve ter percebido, o próprio ato de remover os pigmentos do desenho de De Kooning resultou em novas marcas, e assim a tentativa de eliminar a imagem cria um dilema: apagando ainda mais os vestígios do desenho de De Kooning só resultaria em uma inscrição na superfície cada vez mais visível⁸¹.

Mesmo apagado, continua sendo um desenho de acordo com as afirmações de Dworkin. Também agrego ao pensamento do autor a afirmativa de que o desenho ocorre de fora para dentro, gerando um pensamento sobre os modos de construção do meio – até mesmo no intuito de contribuir – e suas atribuições posteriores ao fazer. No decorrer da pesquisa, identifiquei que em meus procedimentos o desenho deve ser contundente, independente do momento de sua construção. Bem como – reforçando a afirmação anterior – encontrando

⁷⁹ DWORKIN, Craig. **No Medium**. Massachusetts: Mit Press, 2013.

⁸⁰ No texto a frase se contextualiza como segue: *To be sure, Rauschenberg's work is also best remembered for its audacious conceptual gesture (although he denied the aggressive negation of the act), but the details of the resulting object are even more instructive.* [Para ter certeza, o trabalho de Rauschenberg também é mais lembrado por seu gesto audacioso conceitual (embora recuse a negação agressiva do ato), mas os detalhes do objeto resultante são ainda mais instrutivos] (Tradução livre).

⁸¹ Tradução livre de: *The sheet is both smoothed and scuffed with rich facture of the erasers'abrasion across the thin skin of the paper's pored and mole-flecked flesh. As Rauschenberg must have realized, the very act of removing the pigments from de Kooning's sketch resulted in new markings, and so the attempt to eliminate the image creates a bind: further erasing the vestiges of de Kooning's drawing would only result in an increasingly visible surface inscription.* (DWORKIN, 2013, p. 41)

sua rapidez, o ato de desenhar deve propiciar a elaboração de pensamentos sobre ele mesmo ou sobre o que rodeia quem o faz. E se construído enquanto resultado de um pensamento concomitante ao fazer, talvez possa se expor em sua fragilidade e espontaneidade, abrindo-se a olhares curiosos que buscam ver o que há dentro. Assim, o desenho, acontecendo de fora para dentro, acaba sendo pontual, diferente da pintura que, ao ocorrer de dentro para fora, pode dissimular algumas intenções, enquanto o desenho pode igualar.

Em um primeiro momento, pensar o desenho como um delimitador, que circunscreve, pode parecer impróprio. Entretanto, uma linha traçada pode demarcar e dividir dois territórios. O desenho acontece como lugar, “delineamento da orla”, por vezes sendo depósito e acúmulo de ideias e, independente do suporte, sendo passível de abrigar toda e qualquer possibilidade e impossibilidade. Também se apresenta como espaço de devaneio, de sonhos, de consistências e inconsistências. Desenhar pode ser uma solução aos que buscam compreender a complexidade com a qual se organizam estruturas ou desordens.

Na presente pesquisa, o que se impôs sobre inúmeros desejos iniciais foi o apagamento enquanto qualidade e manifestação do esquecimento. Como já fora abordado, a fotografia dá subsídios para que o trabalho tenha continuidade. A busca por imagens que evocam memórias minhas e apresentam as de outras pessoas se manteve até o momento final dessa etapa. A imagem fotográfica, a meu ver, se lança ao esquecimento como um repositório imagético de um acontecimento que pode, se necessário, desfazer-se na memória⁸². Renuncio olhar para o mundo e escolho as imagens, o que ocasiona um apagamento, que também pode se apresentar tal qual um isolamento (caro à fotografia).

Ao desenhar tais imagens, apagar ou refazer os desenhos, de certa forma, aponto para a fotografia enquanto esquecimento devido à segurança que ela permite ao indivíduo no sentido de que quando há uma recordação de um determinado momento, quando quiser revivê-lo mentalmente, basta o interessado

⁸² Aqui referencio a função atribuída a um arquivo. O excesso de imagens é comum na contemporaneidade, devido à profusão tecnológica de apreensão e reprodução das mesmas. Dessa forma, se tem acesso mediado por equipamentos que permitam visualização e arquivamento.

buscar e olhar para a fotografia. Também proponho que há fragilidade quanto a provável comprovação que ela proporciona. Da mesma forma, o esquecimento ocorre tal como o abandono das fotografias antigas.

Sinto pela fotografia um encantamento quase pueril, de uma imagem que ultrapassa seus entes e/ou paisagens e cenários, porque tem mais força que eles (e suas vicissitudes) enquanto aporte para uma produção artística. Essas imagens do passado despertam meu interesse porque têm uma história a ser contada por trás do que é apresentado e, constatei que para mim, no decorrer da pesquisa, isso é o que faz da arte o instrumento para a invenção. Quando essas fotografias vernaculares adquirem um tempo de existência que excede a vida dos fotografados e são abandonadas, mesmo com a reprodutibilidade própria do meio, vejo que elas assumem o caráter *aurático* de uma imagem única⁸³. Tal fascínio também se dá no que Roland Barthes afirma ser algo que persegue a fotografia: o *retorno do morto*⁸⁴. A *aura* se manifesta na unicidade proporcionada pelos amassados, arranhados, anotações no verso... E por serem fotografias antigas, talvez já não haja materiais necessários para sua reprodução.

Esse “morto” é tanto o relativo ao tempo de existência que se sobressai, quanto o do fotografado como metamorfoseado em imagem⁸⁵. As fotografias que utilizo, por serem antigas e de desconhecidos, tem em si o abandono enquanto regente. São esquecidas e armazenadas nas caixas em que as encontro e posteriormente compro. Nesse processo, a elas são atribuídos valores de troca consideravelmente baixos, o que é algo singular porque anteriormente havia o valor sentimental de quem as possuía. E depois de esquecidas são reanimadas⁸⁶

⁸³ O conceito de *aura* para Walter Benjamin – abordado em alguns textos do autor – estaria relacionado à ideia de culto de uma obra de arte que, sendo única, não reprodutível, ainda demonstra seu valor atribuído à experiência de presença-la ao vivo podendo vislumbrar caminhos e descaminhos do seu processo de construção, trazendo ao espectador um adensamento de tempo passado e presente. E, então, quando reproduzida por uma fotografia acabava por perder essa *aura* e conseqüentemente o enfraquecimento do culto à obra única.

⁸⁴ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 37. Seguindo o que Barthes chamava de *animação* referente a relação entre foto e observador. O mesmo afirmou não acreditar nas fotos “vivas” – aquelas em que o fotógrafo força um entrosamento com algum cenário, dado ou criado, com movimento e interação com objetos –, mas acreditava que a foto teria o poder de animar quem a vê.

por quem vê. Essas fotografias, que do silêncio ressurgem e se mantêm, se comunicam através dessa característica.

Na introdução do livro *Fotografia e Verdade: uma História de Fantasmas*⁸⁷, de Margarida Medeiros, a autora conclui seu primeiro parágrafo propondo que “a fotografia convida à loquacidade, talvez porque o impacto emocional que gera é demasiado insustentável para permitir que o silêncio, sempre revelador do mais profundo da alma, se imponha”⁸⁸. Partilho desse pensar acerca do que a fotografia provoca e evoca, pois ainda não consegui produzir algo que não dependesse dela (e acredito que ela permanecerá, de alguma forma, ao longo dos anos que seguem em meus trabalhos, não importando o meio). Há artistas que assumem uma posição de subserviência perante os encantamentos gerados pela fotografia, e recordo as palavras do artista Gerhard Richter declarando sua obsessão por tais imagens em seus escritos⁸⁹, o que também é visível em suas pinturas. O fascínio pela fotografia tornou difícil o olhar para o mundo, e isso se revela quando ela é utilizada não apenas como catalisadora do processo, mas também como subsídio para construção de seus trabalhos.

Na presente pesquisa, as fotografias escolhidas evocam uma memória à mercê de uma possível narrativização. O *apagamento*, no desenrolar do processo de feitura dos trabalhos, ocorreu através do desenho⁹⁰. O fato de não me ater a apenas uma fotografia possibilitou que o ato de olhar e refletir sobre os desenhos – enquanto processo e produto final – gerasse outras questões que, além de traçarem uma relação entre os meios que me interessam, trouxeram outras possibilidades para o desmembramento das mesmas. E a não continuidade plena em aspectos formais concedeu ao conjunto dos trabalhos uma unidade que se dispõe de forma oblíqua – como deslocada e alheia a uma permanência em sua

⁸⁷ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Verdade: uma História de Fantasmas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

⁸⁸ MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Verdade: uma História de Fantasmas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 7.

⁸⁹ [...] *me encanta dominar desse modo uma foto que vem parar nas minhas mãos*. (FERREIRA; COTRIM. **Escritos de artistas: Anos 60 e 70**. RICHTER, Gerhard. In: **Notas, 1964-1965**. p. 115. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006)

⁹⁰ Na conclusão da presente dissertação, irei apresentar reflexões geradas por trabalhos produzidos durante o mestrado. Esses trabalhos apresentam o *apagamento* em algumas de suas outras possíveis formas, conduzindo minha produção para pesquisas posteriores.

visualidade – sugerindo comprometimento e envolvimento do observador com o trabalho, que pode demonstrar variedades entre as histórias contadas em cada título ou imagem.

Como já mencionado, é comum olhar para fotos organizadas em um álbum e atribuir sentido a partir da relação entre elas⁹¹. E essa organização gera uma narrativa que ocorre mentalmente em quem vê, criando outras compreensões. Tal narrativa, enquanto elemento ativo na reconstrução de uma memória, é grande parte de meu interesse no que resulta de meus trabalhos. Na psicanálise, a reconstrução de uma memória está ligada ao trauma e como ele é concebido pelo inconsciente. Embora a comoção gerada por um acontecimento de caráter negativo relacionado às lembranças não seja uma questão para meus trabalhos – considerando que as fotografias que utilizo não evocam em mim memórias traumáticas – vejo que há pertinência em mencionar, mesmo que brevemente, o conceito desenvolvido por Freud para denominar a reconstrução de um trauma com grande intervalo de tempo depois do ocorrido: *nachträglichkeit*. A partir de outros estudiosos que seguiram o legado deixado por Freud, tal conceito sofreu alterações em sua denominação de acordo com o passar dos tempos e sua aplicação na sociedade. Entretanto, opto por mencionar o conceito em sua origem.

Reforço que, ainda que o trauma não esteja presente em minhas reflexões quando busco uma fotografia ou faço um desenho, vejo que é importante considerar o uso do conceito para sublinhar minha afirmação no uso da *narrativa* “enquanto elemento ativo na reconstrução de uma memória”. Imbuído das pesquisas e reflexões freudianas acerca do trauma e aplicação do conceito em clínica, Kennedy alega que o passado externado por um sujeito estará sempre envolto por ambiguidades, não possibilitando gerar conclusões objetivas e literais sobre suas memórias. E não só as *memórias de trauma* marcam uma reconstrução, as memórias por si podem ser traumáticas no sentido de que no processo de reconstrução algum evento pode ser elevado a potências maiores, parecendo ser maior do que realmente foi e tornando-se assim traumático sem a

⁹¹ Ideia oriunda de *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, de André Rouillé, p. 97. No texto *Funções do documento*, o autor aborda a fotografia enquanto meio de arquivamento, produção de conhecimento e comprovação.

intenção. O autor também defende que cada reconstrução é incompleta, pois abrange apenas um pequeno fragmento do que foi esquecido e também é uma hipótese que aguarda análise, confirmação ou rejeição.

Partindo dessa constatação – rememoração enquanto reconstrução de um evento passado – é essencial apontar para a nossa capacidade de narrativização nesse processo⁹², agregando a isso uma provável definição do conceito *nachträglichkeit*⁹³. A esse conceito, após estudos de Lacan acerca do termo e de seu aparente significado, foi agregado um sentido que clarifica em que pode ser aplicado o conceito. Tal termo, chamado *après-coup*, e considerado um dos mais adequados por alguns autores como releitura do conceito de Freud, consiste na interpretação que “toma a forma de uma tentativa de usar o presente a fim de conferir significado ao passado depois do evento”⁹⁴.

Apoiando-me na reconstrução, e no que a permeia, como aporte teórico para meus trabalhos encontrei no conceito de *narrativa* um sentido para reflexão acerca da presente pesquisa. Apodero-me desse conceito para afirmar que ele surge no momento em que busco as fotografias e (provavelmente surgirá) no momento em que o observador se depara com os desenhos. Não ignoro a definição concebida por Gérard Genette, a qual consiste em declarar que a narrativa é “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita”⁹⁵, bem como atento para a narrativa (falada) enquanto

⁹² Salvo raríssimas exceções: sujeitos diagnosticados com hipermnésia, síndrome na qual o detentor possui a capacidade de recordar acontecimentos com vivacidade e riqueza de detalhes. Um exemplo é a representação fenômeno na literatura com o personagem *Funes*, de Jorge Luis Borges, em *Funes el memorioso*, 1942.

⁹³ Uso a palavra “provável” para me referir ao sentido do conceito freudiano, porque o autor não se ateve em determinar e atribuir um significado para *nachträglichkeit* – neologismo criado por Freud. Entretanto, Lacan futuramente interpretou-o chamando de *après-coup* (que pode ser traduzido como “posteriormente”) se reportando à *O Homem dos Lobos*, de Freud, escrito em 1914.

⁹⁴ Ver: DAHL, Gerhard. Os dois vetores temporais da *Nachträglichkeit* no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome. **Jornal de Psicanálise**, n. 80, vol. 44. Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, jun. 2011.

⁹⁵ Ver: GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 265.

predecessora do romance (escrito) no período anterior ao período moderno⁹⁶. Entretanto, não o aplico com tal intensidade na linguagem escrita, embora alguns títulos contem uma história, se é possível chamá-los de linguagem escrita no que diz respeito à literatura. Em meus trabalhos, entendo por *narrativa* os caminhos traiçoeiros e oportunamente fingidos da memória quando desejamos lembrar um evento para contá-lo a outras pessoas. Na presente pesquisa, exploro tal artifício por meio do desenho enquanto material de exposição.

Os trabalhos reforçam os meandros das reminiscências trazidas pelas fotografias. Por tratarem-se de fotografias de família/vernaculares – o que considero comum a todos os observadores que se reportaram a mim acerca de meus trabalhos – é costumeiro que criemos uma história ao ver tais imagens. A respeito das narrativizações da memória, encontrei em um texto chamado *Contando histórias*⁹⁷, de Mark Freeman⁹⁸, algumas considerações condizentes com o que pretendo. Nele, o autor traz reflexões sobre a veracidade de um *mémoire*, um livro de memórias pessoais. Freeman cita como exemplo a obra *Book of Days*, da escritora Emily Fox Gordon, no qual a autora relata o processo de transformação de sua outra obra *Mockingbird days* em um livro de memórias.

Freeman expõe o caso de Gordon para questionar a veracidade de um livro de tal natureza, e acentuar as afirmações da autora em razão dos caminhos narrativos da memória, reforçando a reconstrução de um evento ao ser externado em palavras faladas ou escritas. Gordon afirma o aspecto enganador na narrativa de seu livro. Segundo a autora, a narrativa de seu *mémoire* “era uma mentira, e por algum tempo fez toda [sua] história desaparecer... Como toda a história, foi contada depois do ocorrido”⁹⁹. Nesse momento, a autora alude à narração que pode conferir a uma única história diversos relatos vindos do mesmo narrador. Tal

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas Vol. 1).

⁹⁷ No original *Telling Stories*. (FREEMAN, Michael. *Telling Stories: Memory and Narrative*. In: RADSTONE; SCHWARZ. **Memory: histories, theories, debates**. New York: Fordham University Press, 2010).

⁹⁸ Professor de psicologia na College of the Holy Cross em Worcester, Massachussets.

⁹⁹ FREEMAN, Michael. *Telling Stories: Memory and Narrative*. In: RADSTONE; SCHWARZ. **Memory: histories, theories, debates**. New York: Fordham University Press, 2010, p. 273. Tradução livre de: *The narrative of my memoir was a lie, and from some time it made my entire history disappear... Like every story, it was told after the fact.*

processo deturpa o evento a cada rememoração. Portanto, uma lembrança não pode ser aceita como fiel ao que é fato.

Neste andamento, *lembrar* o passado gera uma reconstrução mediada e, devido às interferências externas, *contá-lo* culmina no processo de narrativização¹⁰⁰. Segundo Freeman, na dimensão da literatura há um paradoxo de negociações entre dois elementos que são apresentados como indissociáveis, a narrativa e a linguagem. Enquanto o primeiro é visto como uma articulação desvantajosa ao que teria efetivamente acontecido, porque as palavras podem distorcer o que é fatídico, o segundo é apontado como uma articulação vantajosa ao leitor, que pode ter acesso à um material rico em estruturas narrativas em função da invenção propiciada pela escrita.

Percebo uma relação entre as palavras de Gordon e meus procedimentos no sentido de manipular, de certa forma, um evento que talvez não tenha ocorrido da forma como é posto. Dessa aproximação entre o desenho e a narrativa vejo crescer um caminho gerado pela organização das imagens no espaço expositivo, pois o observador pode desenvolver por outros caminhos a história apresentada. O artista, por sua vez, no processo anterior ao olhar do observador, tem como possibilidade alterar o sentido das fotografias. Nessa ordenação conduzida por ele, há o lugar de cada imagem.

¹⁰⁰ Idem.

de todos os órgãos responsáveis pelos cinco sentidos. Assim, tais impressões eram mentalmente reunidas pela habilidade de formar imagens, *imaginatio* ou *vis formalis* (o poder de fazer formas). Portanto, os dados brutos gerados eram pensados para ser transformados em imagens com propriedades formais perceptíveis e úteis ao pensamento humano, através das ações da *fantasia* (ou *sensus communis*) e da *vis formalis* ou *imaginatio*. A autora frisa que a imagem mental era composta pela reação de todos os cinco sentidos, e a palavra *imago*, do latim, não era apenas atribuída à visão.

Dando seguimento ao raciocínio, Carruthers descreve que as reflexões medievais acerca da retenção de uma informação na memória também se baseavam na estimativa – *vis estimativa* –, que consistia em uma espécie de reação instintiva a qual acompanharia a percepção da imagem enquanto elemento completo na experiência sensorial. A autora reconta o exemplo do cordeiro e do lobo para tal exercício. O cordeiro teme um lobo sem antes tê-lo visto devido a um instinto. Sendo construídas pelos materiais da sensação, as imagens mentais – *imagines* ou *phantasma* – possuem as características não só de “similitude”¹⁰³, mas também de “sentimento” (quando são emocionalmente marcantes). Dessa forma, essas *imagines* são constituídas na mente através da atividade da “cogitação” – *cogitatio* –, ou “pensamento”, levando a concluir que todos os pensamentos devem ser entendidos como imagens, induzindo a outra denominação para se referir à cogitação: *vis imaginativa* ou a habilidade de imaginar. Pensar é ter a habilidade de imaginar.

Por fim, as imagens seriam armazenadas na memória para que fossem recuperadas – através da *cogitatio* – quando fosse desejado, sendo o estágio conclusivo desse processo. Entretanto, partindo desse processo de armazenamento e recuperação, deve-se considerar que esse caminho tem mão dupla justamente pela ordem dos procedimentos. Assim sendo, foi pensado um tipo de válvula – *vermis*, criatura semelhante a um verme – que permitia que as imagens mentais passassem pela memória e pudessem ser recuperadas integralmente, não havendo falhas no percurso. Era atribuída garantia ao método,

¹⁰³ Aqui a autora se refere à *semelhança* atribuída à filosofia de Aristóteles.

tanto que as *imagines* eram vistas como “letras em um papel escrito”¹⁰⁴ impressas em um local pré-determinado do cérebro. A técnica foi desenvolvida com o objetivo de que as informações pudessem ser acessadas aleatoriamente e para que fossem recuperadas a qualquer momento.

Sobre a técnica, também há o exemplo da obra da literatura medieval *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Dos lugares das imagens, o personagem Dante as armazenava de maneira que sua organização demonstrasse uma propícia mnemotécnica, reforçando o poder atribuído à memória. Weinrich, ao tratar da *ars memoriae*, usa esse exemplo que poderia ilustrar a mnemotécnica. Segundo o autor

Na *Divina Comédia* de Dante temos uma ilustração literária precisa da antiga arte da memória (*ars memoriae*). Princípio fundamental dessa mnemotécnica é que todos os conteúdos da memória são concebidos como “imagens” que o narrador tem de colocar em determinados “lugares” de uma paisagem de memória previamente escolhida. O “curso” da narração consiste em perpassar os locais de memória em sequência, para lá invocar na sequência correta as imagens de memória lá postadas. É precisamente isso que faz Dante. Para ele as almas dos mortos, que encontra no Além, são imagens mnemônicas variáveis que ele assimila em seus respectivos locais de memória, para mais tarde, depois do retorno ao “mundo mais alegre” dos vivos, escrevendo seu poema, poder chamar todos da memória segundo a ordem de seus encontros com eles. Nesse sentido pode-se chamar a *Divina Commedia* de Dante de uma obra de arte da memória.¹⁰⁵

A arte da memória, então, traçando relações entre invenção e recuperação e mesmo sendo parte de preceitos medievais, se aproxima das reconstruções que realizamos a cada rememoração. Em recente e breve experiência com alunos do curso de graduação em Artes Plásticas, quando atuei como ministrante na disciplina de *Desenho I*¹⁰⁶ desta instituição – por ocasião do cumprimento do estágio docência –, posso afirmar que pude me aproximar dos procedimentos e elementos envolvidos na referida mnemotécnica. Para a realização de tal etapa, propus uma atividade que deveria ser executada durante as três manhãs em que estive em sala de aula como docente.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 19.

¹⁰⁵ WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 51.

¹⁰⁶ Estágio realizado o primeiro semestre de 2013.

O exercício consistia em fazer o desenho de uma memória em uma a três folhas de papel sem que o formato triplo remetesse à narrativa construída na arte sequencial dos quadrinhos¹⁰⁷. Como exemplo de uma possível referência de método, apresentei a série de trabalhos intitulada *Desenhos Narrativizados*, a qual já foi abordada na presente dissertação. Seguindo esse modelo, os participantes da atividade iniciaram seus desenhos marcando as principais estruturas sem ter conhecimento de minhas sequentes ações correspondentes à proposta. No momento em que percebia que um desenho se mostrava bem estruturado e com os elementos resolvidos no papel, escolhia e entregava ao aluno uma imagem apresentando a figura de um sujeito – a qual é parte das fotografias que utilizo para a realização de meus desenhos – recortado de seu “contexto” original para que ele fosse inserido no desenho.

Percebi alguns descontentamentos quanto à minha ação, porque a mesma interferia nas memórias construídas enquanto desenhos em fase inicial. Tal experiência proporcionou um convívio peculiar com os alunos que, em sua maioria, traziam as memórias de infância para a atividade proposta. Após terem inserido uma imagem oferecida por mim em seus trabalhos, receberam mais outra imagem, o que impeliu-os a reestruturar seus desenhos. No último dia do estágio docência, solicitei que expusessem uma narrativa construída a partir do que havia sido feito. Pelo fato de o produto final ser um desenho e a apresentação ocorrer pelo relato, foi possível que cada um apresentasse aquele fragmento de sua história através de sua concepção acerca do evento. Nessa atividade é necessário retomar o que entendo por narrativa em minha produção plástica, conceito já apresentado nesta dissertação: “entendo por *narrativa* os caminhos traiçoeiros e oportunamente fingidos da memória quando desejamos rememorar um evento para contá-lo a outras pessoas”.

Embora não se aplique à técnica medieval de memorização, tampouco à obra literária *Divina Comédia*, em alguns casos na atividade descrita pude perceber que talvez os lugares escolhidos para abrigar as “imagens” mostram que o conduzir das histórias estruturou uma narrativa única, devido à economia de

¹⁰⁷ Sobre arte sequencial ver: EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

detalhes nos desenhos. Assim, os objetos representados mostravam ou falta de preocupação do aluno com pormenores, ou lapsos e dificuldades encontradas no ato da rememoração. Isso acontece não apenas pelo fato de a reconstrução de um evento estar inerente a uma narrativa, que reforça a visão dos caminhos narrativa como traiçoeiros, mas também pela dimensão que se tem desse evento.

Ainda que a fotografia possa ser considerada comprovação efetiva de um evento, há também sua faceta ficcional. Não apenas pelas encenações que permeiam sua história¹⁰⁸, mas também pelas trucagens e pelos enquadramentos, sendo todas essas ações executadas pelo *Operator*¹⁰⁹. Ainda assim, mesmo sendo suposta sua concretude, tais imagens podem causar certo conforto, pois ainda evocam veracidade. André Rouillé, no citado texto sobre a fotografia enquanto meio de relação entre evidência, comprovação e arte contemporânea, defende que a fotografia é “aquela que documenta com o máximo de pertinência e de eficácia”, porque equivale “legitimamente às coisas que ela representava”¹¹⁰. Confesso que ao longo da pesquisa de mestrado a crença na fotografia enquanto possível mecanismo que mostra a verdade foi perdendo intensidade e agora questiono tal imposição da condição de *fato*, referente a uma fotografia. Ainda que o fascínio por ela se mantenha – e persisto no adjetivo que Gerhard Richter utiliza para descrevê-la como “perfeita” –, hoje vejo o desvelar de uma película protetora que antes resguardava o momento fotografado como comprobatório e honesto e agora revela o que pode ser a fotografia em meus trabalhos. Talvez as marcas do tempo tenham agregado a elas uma espécie de configuração de uma circunstância limítrofe entre descontrole e fingimento.

¹⁰⁸ Na página 30 de *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Annateresa Fabris discorre sobre a teatralização envolvendo a fotografia devido ao surgimento do formato cartão de visita. (FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.)

¹⁰⁹ Segundo Barthes, para que a fotografia existisse era necessário unir 3 práticas: *Operator*, o fotógrafo; *Spectator*, todos nós que vemos a foto; *Spectrum*, é o “alvo”, aquele que é fotografado. (BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20).

¹¹⁰ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 31.



Imagem 33 Documento de trabalho.

A busca pelo conhecimento através da imagem é parte dos procedimentos que resultaram nessa pesquisa. É o desejo por um saber que não é aquele construído através de pesquisas e estudos em fontes primárias, porque a fotografia instiga o desvendar alheio a um mistério. Por que tais fotografias? Para que o encantamento não tenha um fim, esquivo dos caminhos que poderiam trazer a resposta para tal pergunta. Entretanto, afirmo no primeiro capítulo do presente trabalho que as escolho porque propiciam familiaridade aos que as veem, pelo fato de que é usual ter acesso a fotografias vernaculares¹¹¹ de seus arquivos ou dos de outras pessoas.

¹¹¹ Sobre fotografias vernaculares ver: BATCHEN, Geoffrey. **Each Wild Idea**. Writing, Photography, History. Londres e Massachusetts: MIT Press, 2001.

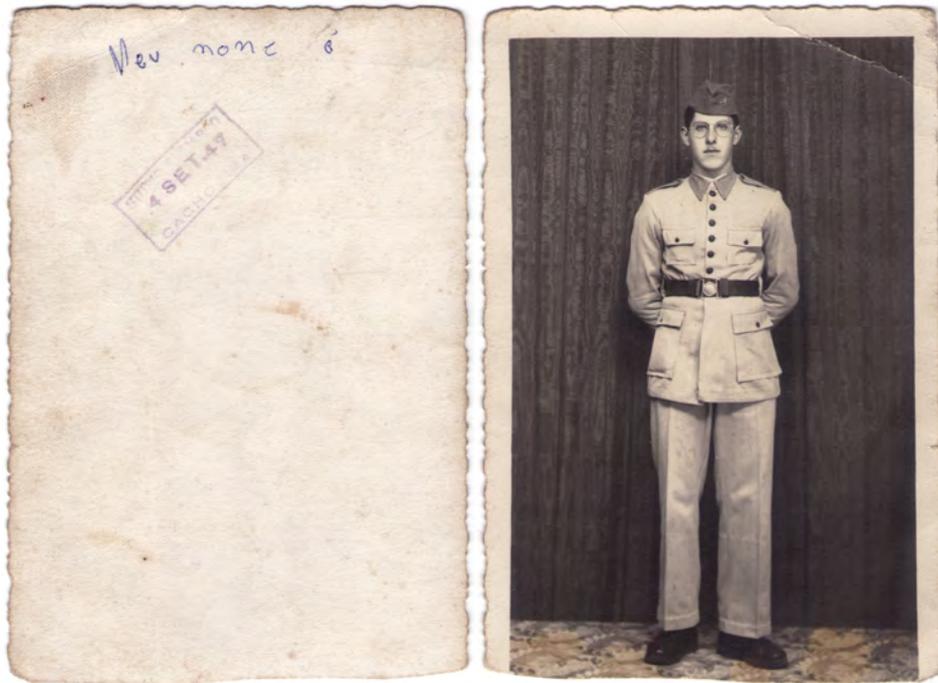


Imagem 34 Documento de trabalho: verso (esq.) e frente (dir.) da fotografia.

Ainda que esteja descrente a respeito da veracidade de uma fotografia, continuo vendo a imagem produzida tecnicamente como uma conformação entre elementos reais que podem apresentar algo que de fato existiu. Portanto, considerando a fotografia (também) como organização de planos com diferentes componentes que existem no mundo, apresentados de maneira fidedigna e rapidamente, e enquanto presença imagética de algo ocorrido, é quase inevitável a narrativização gerada pela reconstrução mental de algo passado. As histórias imaginadas podem se aproximar do que realmente aconteceu, talvez devido à previsibilidade disposta pela maneira como os elementos são apresentados e também devido à valorização do que poderia ser corriqueiro, bem como –, retomando o que Freeman defende em *Telling Stories: Memory and Narrative* –, igualar a narrativa a uma mentira é uma visão extremada¹¹², porque na verdade possui diversas facetas. Dessa forma, dadas as circunstâncias, ao ter acesso a

¹¹² Quando replico tal afirmação de Freeman nesse trecho, não desconsidero o que penso sobre a *narrativa* em meus trabalhos. Devo destacar que a narrativa vista desleal à verdade é um artifício utilizado para que o leitor e o observador compreendam que é dessa maneira que busco abordar a memória em meus trabalhos.

essas imagens é concedido a mim o direito de reordenar ou extinguir componentes.

Mesmo estabelecendo diferenças entre dois meios, reforço a independência do desenho, buscando mostrá-lo como algo instável entre a ideia e a materialização, entre o olhar e a reflexão. A fotografia, enquanto força motriz da produção, também é subsídio da memória, a qual é passível de instabilidades devido às mediações que interferem na rememoração, ainda que ela não permita total crença no que é apresentado na imagem. O desenho carrega em si a qualidade elástica de abarcar o “fazer e desfazer”, o “voltar atrás” – quando pelo arrependimento somos tomados, a busca pelo esquecimento é fundamental se o desejo é reiniciar o mesmo caminho com passos diferentes –, de maneira que se perceba a memória da intenção ou do arrependimento simultaneamente. O suporte, sendo um elemento sensível, acumula todas as mudanças de desejos. Ao invés do desenho, poderia ser o apagamento quem revelaria o que não partilhamos com os desconhecidos. Como uma luta entre duas forças, é possível que o *apagamento* seja o impulso racionalizado contra o ato de desenhar enquanto pensamento, e contra a fotografia enquanto elemento narrativo, ou a resposta de um dos lados quando traçamos uma linha divisória e repartimos o pensamento.

3. Diálogos espontâneos e construídos, e produções paralelas que se relacionam

No capítulo de encerramento da presente dissertação, pretendo tecer alguns comentários acerca de obras de artistas que considero referências para minha produção e reflexão durante a pesquisa, partindo de relatos sobre ou dos próprios artistas a respeito de seus trabalhos. Buscarei também abordar trabalhos que produzi durante a pesquisa, porém esses não tratam diretamente das questões que conduziram minha prática. Dadas as assertivas, no decorrer do texto e no âmbito de meu processo e de suas materializações, encontrei diálogos possíveis com as obras desses artistas, as quais costumam abarcar, além do fazer-desfazer-refazer, a memória. Portanto, me apropriarei dos pensamentos expostos pelos meus referenciais artísticos buscando construir relações e coerências/incoerências entre todos.

Sendo vigente a questão da memória como tema da presente pesquisa, o apagamento como “volta” ocorre através do desenho. A partir das constatações feitas a partir da memória humana, as reconstruções realizadas por quem rememora são parte de certo esquema de recepção. Na práxis – apagamento como volta devido ao ato de desenhar – o que deve ser desfeito é apagado com o uso de uma borracha. Em meus trabalhos, este *apagamento* assemelha-se ao ato de rememoração, tal como a “rememoração da experiência” a qual um artista se submete ao distanciar-se para analisar o próprio trabalho¹¹³, assim como o ato de apagar pode incorporar-se à própria estrutura da obra, sem almejar o apagamento como a extinção de uma memória.

Apagar também pode ser extrair elementos excessivos que compõe uma estrutura. Em um desenho de Alberto Giacometti¹¹⁴ (Imagem 36), é possível perceber o efetivo apagamento em algumas áreas. Essa obra, aparentemente frágil, tenta sustentar-se em sua estrutura reconhecível de linhas repetidas e sobrepostas. Com um sopro, tudo desabaria. Observa-se também a conhecida insistência do artista em continuar trabalhando em alguma pintura mesmo quando já a considera pronta, comumente caindo em um arrependimento.

¹¹³ GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. **Revista Porto Arte/UFRGS**, vol. 16, n. 27, Novembro de 2009.

¹¹⁴ Exposto na Pincoteca do Estado de São Paulo, no primeiro semestre de 2012.

A fragilidade exposta pode se apresentar em desenhos de memória, assim como demonstrar uma tendência, revelar padrões e singularidades que talvez não seriam externadas se a fotografia agisse como um apoio. Giacometti, mesmo tendo estabelecido certa relação de dependência com seus modelos, também trabalhava sustentando-se em sua memória. Um fato instigante é que quando produzia um desenho do rosto de uma mulher sem utilizar a memória ou modelo, ele acabava reproduzindo as feições de Annette, sua esposa, que posava para o artista constantemente.



Imagem 35 Alberto Giacometti *Montanha em Maloja*, 1957, 50 x 65.1 cm
Grafite sobre papel.

Giacometti, tomado por suas infindáveis inquietações e insatisfações, demonstrava quase impulsivamente sua necessidade e dependência da prática, por exemplo quando o artista, contaminado pelo fazer, revolve a terra e descobre que aquele movimento, por ser contínuo e regressivo, pode ser circular. Sua contundência mostrava-se na quantidade de traços feitos através da ação do punho, munido de grafite ou pincel, sobre o suporte. Entretanto, retomava o sentimento de arrependimento e a necessidade de voltar atrás partindo do acúmulo de materiais, ainda que no desenho da montanha seja perceptível a compreensão do artista quanto às possibilidades do desenho: apagar um desenho

era subtrair, enquanto que apagar uma ação em uma pintura era acumular, soterrar.

O artista tem uma parcela de suas insatisfações relatadas na obra *Um retrato de Giacometti*, no qual James Lord escreve sobre a experiência de ser retratado por Giacometti. Em um momento de descrenças acerca do retrato que produzia, Giacometti lança a frase “Preciso destruir tudo de novo”¹¹⁵, que demonstra claramente a essência do artista. O sentimento é concretizado em suas pinturas que, pelo excesso matérico, avançam em direção ao observador de forma que o mesmo presencie volumes pelo acúmulo e não pela ilusão. Giacometti construía de dentro para fora, assim como em suas esculturas, e tal processo penso ser próprio da pintura. Era necessária uma estrutura inicial para que as camadas se sobrepusessem a partir dela – procedimento comum nos processos de modelagem em argila.

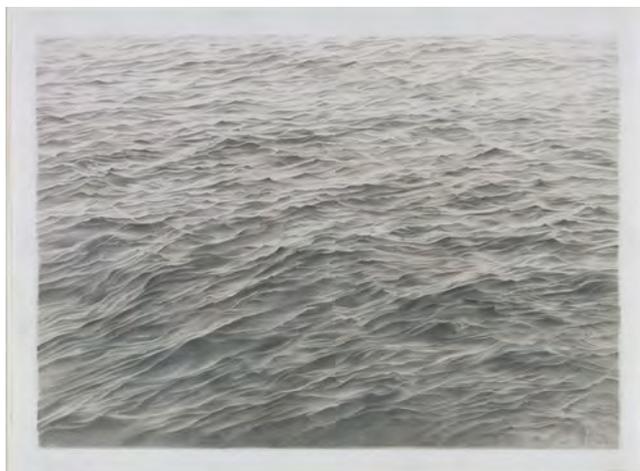


Imagem 36 Vija Celmins *Untitled (Ocean)*, 1970, 36 x 48 cm
Grafite sobre base acrílica sobre papel.

O processo de construção pode se revelar também na obra instaurada, mas gera uma abertura possibilitando uma negociação entre resíduos (o que resta ou os excessos) e o que é desejado. Quando o artista parte da prática de separação entre os meios, há um isolamento das características que existem em ambos, desenho e pintura. Partindo da cissura, podemos compará-la a uma circunscrição

¹¹⁵ LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 110.

divisória. Leon Battista Alberti, artista e arquiteto renascentista, afirma ser a circunscrição elemento da ordem da pintura (um dos três que a fariam existir) porque este dividiria áreas. Dessa forma, é possível não diferenciarmos o desenho da pintura, porque segundo o artista “(...) a circunscrição nada mais é que o delineamento da orla (...)”¹¹⁶, e se considerarmos o período em que viveu Alberti poderemos constatar a lisura e definição clara de planos, ainda que nascesse na época a perspectiva aérea¹¹⁷. Entretanto, em meus trabalhos não há essa convergência de pensamentos. Ainda que eu busque, por vezes, estabelecer relações entre os meios, opto por me apropriar das palavras de Alberti como uma maneira de alimentar meus pensamentos acerca das divergências existentes.

Uma artista que considero referência tardia é a letã Vija Celmins (Imagem 37). Abordo-a em trecho específico do presente capítulo, através de suas palavras em entrevista concedida ao artista norte-americano Chuck Close, em 1992. Mais ao fim do diálogo ambos estabeleciam algumas diferenças entre os meios. Celmins afirmava que seus desenhos não proporcionam uma experiência íntima com seus observadores, porque propõe distanciamento, diferindo do que comumente se oferece aos observadores em espaços dispositivos. Close concordava com Celmins, agregando elementos à fala da artista.

Chuck: Você não usa lápis como qualquer outro. Você usa o grafite como meio, não como uma ferramenta. Na verdade, eu não considero seus trabalhos a grafite desenhos.

Vija: Não é apenas desenho.

Chuck: Isso é o que eu quero dizer quando afirmo que é um meio e não uma ferramenta. São pinturas em que o meio é o grafite.

Vija: Museus, por vezes, dão aos desenhos segundo - ou terceiro - status, eles são colocados em pequenas salas escuras. Muitas vezes, as pessoas os organizam em suas casas em pequenos grupos – isso é totalmente inapropriado. Eu gosto de ter meus desenhos em salas maiores porque eles precisam de espaço e de um olhar cauteloso.¹¹⁸

¹¹⁶ ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 18, v.3: A ideia e as partes da pintura.

¹¹⁷ Seria correto afirmar que segundo Alberti para a construção de ambos, pintura e desenho, é necessário construir de fora para dentro? A definição de circunscrever de acordo com o dicionário Aulete é *delimitar, demarcar*.

¹¹⁸ Tradução livre de: **Chuck**: *A great deal of the difference between drawings and paintings is that when you're humped over a drawing it's insular and personal. There's a rapport between you and the object and you're very close to it, as if you're guarding it.* **Vija**: *For me the most part, my drawing don't call upon the viewer to have those kinds of personal, intimate experiences, even though the*

À primeira vista, pode-se pensar na instauração de uma força do desenho que se sobressai à pintura. Entretanto, permaneço defendendo as diferenças entre ambos no sentido de substanciar a força de um desenho enquanto imagem que necessita de distanciamento, e não para uma hierarquização. Vejo destacar esta forma de pensar, ao produzir grandes desenhos utilizando o grafite. Quando Celmins fala que seus desenhos não são “apenas desenhos” ela se refere ao senso comum atribuído à linguagem, como uma forma de ironizar o que ela diz após com a seguinte frase: “Museus, por vezes, dão aos desenhos segundo – ou terceiro – *status* (...)”.

A pintura tem a adição como uma de suas especificidades de campo. O desenho também pode ter um processo semelhante. Quando uma mesma área preenchida de um desenho é trabalhada com grafite, repetidas vezes, há um adensamento/aumento de intensidade de cor do material utilizado, e aumento de opacidade. O processo de adição da pintura se dá em sobreposição visível, ou não, de camadas, já o processo de adição do desenho se dá por verificação da intensidade de cor do material aplicado. Quando apagado, o desenho é subtraído de intensidade, e por alterar a memória do papel, a marca da ponta do grafite permanece, como um alto-relevo.

Cabe destacar, porém, que os dois meios possuem autonomia ao longo da História da Arte. Portanto, é possível identificar suas relações, mas também seus distanciamentos. Um bom exemplo são os retratos arquiteturais de Pieter Saenredam, artista holandês, os quais consistem em desenhos que posteriormente poderiam ou não dar origem a pinturas. Seus desenhos não eram

*process of putting them down on paper was like that. **Chuck:** You don't use pencil like anybody else. You use pencil as medium, not as a tool. In fact, I don't consider your work in pencil to be drawing. **Vija:** It's just not drawing. **Chuck:** That's what I mean by saying that it is a medium not a tool. They're paintings in which the medium is pencil lead. **Vija:** Museums sometimes give drawings second – or third – rate status, they are put in the dark little rooms. Often in houses people arrange drawings in little groups – it's just totally inappropriate. I like to have my drawings out in the open because they need space and careful looking. Ver: BARTMAN, William S. (Ed.) **Vija Celmins interviewed by Chuck Close.** New York: Art Press, 1992, p. 54.*

preparatórios, mas a “coisa em si”¹¹⁹. Como em *Interior da Igreja de São Bávio em Haarlem* (Imagem 38), desenho de 1635, em que o artista executa um atento trabalho capturando todos os detalhes característicos do interior da igreja, e no ano seguinte faz uma pintura alterando – através das dimensões do interior da pintura – os valores de cada elemento, e inserindo figuras que direcionam o olhar para o elemento principal da representação: o órgão.

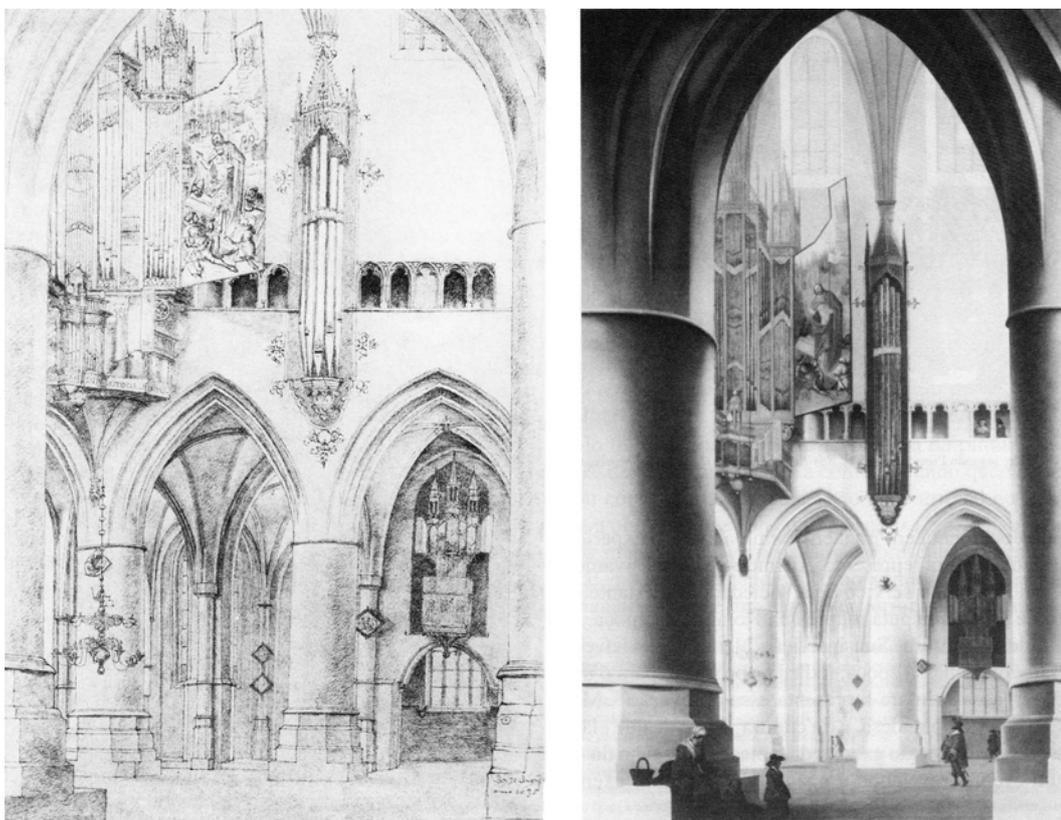


Imagem 37 Pieter Saenredam, desenho (esq.) e pintura (dir.) de *Interior da Igreja de São Bávio em Haarlem*, 1635 e 1636 respectivamente.

O mencionado desenho de Saenredam mostra texturas preocupadas com detalhes e sutilezas. Os contrastes levam o olhar a alguns pontos na área superior

¹¹⁹ ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII**. São Paulo, Edusp, 1999, p. 132.

e na área central. É possível identificar a perspectiva e o ponto de vista, que deve ser considerado a partir da base do pilar à direita¹²⁰. Na pintura, de 1636, o olhar do observador de fora é guiado pelos olhares dos observadores de dentro da obra. Aí se encontra a negociação, o equilíbrio entre um e outro, bem como suas visíveis diferenças. Aqui a escolha de elementos tem o poder de direcionar o olhar, isolando o que é de maior importância.

Deste valor atribuído ao desenho que, embora ultrapassado, mas que ainda existe, segundo o qual ele é inferior à pintura, me aproprio das palavras de Celmins ao defender que seus desenhos necessitam de espaço para serem vistos. A artista também afirma que a fotografia também é de distanciamento no sentido de proporcioná-lo, mediando o mundo capturado. Segundo Celmins, “é um objeto substituto, uma outra camada que cria distância. E a distância cria uma oportunidade de ver o trabalho de forma mais lenta e de explorar sua relação com ele”¹²¹ (Imagem 37). O espaço estabelecido entre observador e evento propõe uma análise nem tão contaminada.

Também vejo a fotografia como uma oportunidade para o distanciamento, e não apenas como subsídio da memória quando o “olhar para o mundo se tornou mais difícil”. E da necessidade de exprimir da melhor forma uma imagem, o uso do grafite se impôs como a escolha certa por ser uma expressão direta. Somo a essa reflexão outras declarações de Celmins quanto ao ato de pensar a arte que compartilho, incluindo o relato em que a artista expõe acerca da influência que um texto de Ad Reinhardt teve sobre seu trabalho. Na entrevista, a artista fala das regras impostas pelo artista em *The Twelve Technical Rules*¹²². Celmins observou que seria interessante produzir seguindo-as. Talvez o evento emblemático da leitura dessa entrevista tenha sido recordar que durante a graduação tive acesso a

¹²⁰ Idem, p. 146.

¹²¹ Tradução livre de: *The photo is an alternate object, another layer that creates distance. And distance creates an opportunity to view the work more slowly and to explore your relationship to it.* (BARTMAN, William S. (Ed.) **Vija Celmins interviewed by Chuck Close**. New York: Art Press, 1992, p. 12).

¹²² REINHARDT, Ad. *The Twelve Rules for a New Academy*. In: ROSE, Barbara (Ed.). **Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt**. New York: Viking Press, 1975, p. 205.

esse texto de Reinhardt e que, de alguma forma, ele me influenciou. Isso se revela porque hoje utilizo cores e adornos em meus desenhos¹²³.

Outra referência artística no que diz respeito à paleta reduzida (ou quase inexistente) de cores e ao fazer e desfazer de ações é William Kentridge. O referido artista, no estágio final da presente pesquisa, teve sua relevância reduzida. Entretanto, ainda encontro elementos que confluem com minhas abordagens artísticas.

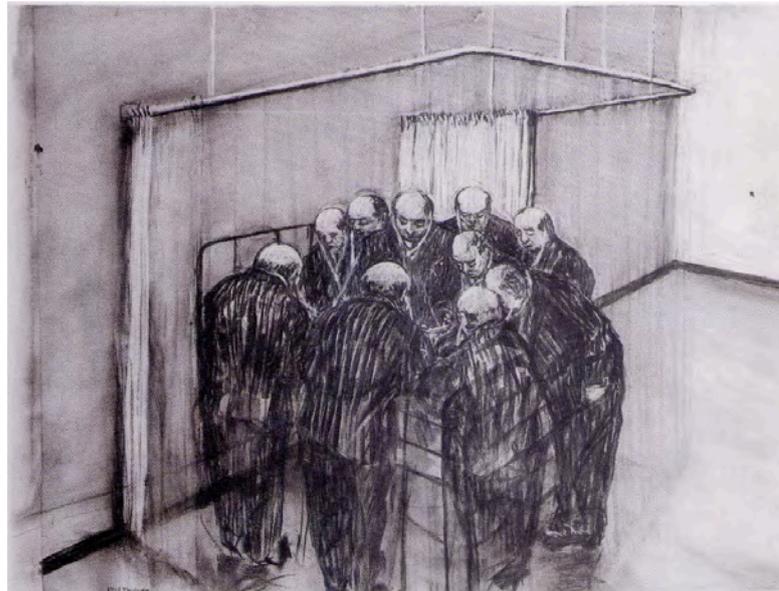


Imagem 38 William Kentridge *Desenho para History of the Main Complaint*, 1996, 120 x 160cm.
Fonte: Dexter, 2005.

Em meus trabalhos, o ato de “desfazer” ampara-se na renúncia. Assim, o isolamento seria a escolha de quem desenha. Entretanto, no ato de “desfazer” também se impõe a continuidade e a contiguidade que não ocorrem em meus

¹²³ E quando utilizo fotografias para realizar algum trabalho, respeito as cores que elas apresentam.

desenhos. William Kentridge desfaz os traços apagando-os e refazendo-os de outra forma, e fotografando-os para que possa ser gerada uma sequência de imagens e movimento. As animações feitas quadro a quadro propiciam um laborioso trabalho de fazer e desfazer (Imagem 39). Kentridge é um artista branco sul-africano, filho de advogados que defenderam vítimas do *apartheid*. Tal realidade se reflete em sua obra. Seus trabalhos são uma maneira de responder e reagir aos acontecimentos do regime, apontando para o passado e para as suas consequências que se projetam sobre o presente do país. Assim, reafirma-se a importância dos rastros em seus desenhos, os quais agregam para a elaboração de uma memória narrativa.

Este rastro proposital existe em decorrência do apagamento. Contudo, no início de sua produção plástica, ele buscava eliminar completamente qualquer pista do que havia sido feito anteriormente. Por fim, resolveu assumi-las: “No início me esforcei muito para fazer apagamentos perfeitos. Mais tarde compreendi que os rastros deixados no papel faziam parte do significado do desenho”¹²⁴. Significado não apenas de seus trabalhos, mas de todos os trabalhos de artistas que têm o desenho como produto final, como *a coisa em si*. Entretanto, mais especificamente no caso de Kentridge, os traços apagados são uma negociação entre o que é anterior e o que é posterior, porque a forma como os trabalhos que interessam a esta pesquisa são concebidos possibilita ao observador a visualização da origem da imagem, permitindo acesso ao processo do artista.

Giacometti e Kentridge têm uma semelhança na forma de ponderar o desenho. Ambos acreditam que o pensamento se constrói durante o ato de desenhar. Giacometti, tomado por sua insatisfação perante seus trabalhos, nos demonstra necessidade em construir figuras, deixando-nos o conhecimento de que apenas consegue pensar sobre o trabalho durante o processo de feitura. Além de afirmar ser incapaz de “enxergar” alguns de seus modelos, mesmo depois de incansáveis horas – e às vezes dias – de trabalho, apontando para o dilema *por que ficou tão difícil olhar para o mundo?*

¹²⁴ Tradução livre de: “*When I began drawing, I tried very hard to make perfect erasures. I later understood that the traces left on the paper were integral to the drawing’s meaning.*” (Phaydon Press (Org.). **Pressplay**: contemporary artists in conversation. London: Phaydon, 2005, p. 413)

Kentridge, por sua vez, declara que da desordem surge um começo. Para o artista, no decorrer do processo – o desenho vai acontecendo – é que desabrocham as ideias, não ocorrendo tudo instantaneamente. Como ele mesmo afirma: “A maneira incerta e imprecisa de construção de um desenho é, por vezes, um modelo de como construir o significado. O que termina com clareza não começa assim”¹²⁵. Dessa forma, compreendo que as intenções nebulosas se mostram com o fazer. Ainda que inicie o processo com a idealização, apenas saberei o que irá ocorrer por certo a partir de um estágio avançado em que algum trabalho se encontra – excluindo a recepção pelo observador, que se dá a *posteriori*.

Cada artista mencionado, enquanto referência, contribuiu para que eu melhor refletisse acerca de minhas escolhas no processo de feitura dos trabalhos. Penso nas obras e relatos de Alberto Giacometti desde a graduação, momento em que meus trabalhos eram incipientes, embora algumas questões que mantenho até o presente momento despontaram nessa época. No entanto, William Kentridge tornou-se referência apenas quando estava concluindo a primeira metade do mestrado, quando fui assumindo o apagamento enquanto um conceito operacional em meus trabalhos. Sem referências para me apropriar no que diz respeito à escolha pelo grafite, afirmava que o uso de cores agregava sentidos dispensáveis. Posteriormente, encontrei nas palavras de Vija Celmins um suporte.

A busca por relações entre trabalhos possibilitou também a realização de outras obras que não foram mencionados até então. O próximo trecho deste capítulo será definido por relatos acerca de elucidações estabelecidas quanto a essas obras que foram produzidas no decorrer da pesquisa, mas que não tratam diretamente das questões abordadas nesta dissertação. Pontualmente comentarei acerca de escolhas e processos, buscando esclarecer os motivos pelos quais foram inseridos objetos, vídeos e fotografias em minha produção.

Das experiências proporcionadas pelo apagamento em meus desenhos, despontou a necessidade da construção de um vídeo, partindo de uma reflexão

¹²⁵ Tradução livre de: *The uncertain and imprecise way of constructing a drawing is sometimes a model of how to construct meaning. What ends in clarity does not begin that way.* (KENTRIDGE, William. **William Kentridge**. Londres: Phaidon, 1999, p. 8.)

sobre a relevância das alterações que meus desenhos sofrem durante o fazer. Foi por este viés que o *apagamento* como processo e conceito veio à tona. E esse *desfazer* é uma resposta aos *apagamentos* anteriores de trabalhos de caráter efêmero, tais como os grandes desenhos feitos diretamente no espaço expositivo e os primeiros trabalhos produzidos com materiais perecíveis. No ato de refletir sobre essa ação, foi se constituindo uma espécie de elo de ligação entre o *desfazer* e o desenho, como se o último fosse um jogo de subtração, e que na verdade essa não era uma anulação de procedimentos anteriores, mas uma maneira de agregar camadas ao suporte sensível tão cara ao desenho.

O trabalho *Memória II – Praia* trouxe a minha primeira experimentação em vídeo. Durante o processo de feitura, verifiquei as constantes mudanças ocorridas no desenho, e imbuída de convicções a respeito de tais vicissitudes, resolvi gravar enquanto ele era feito. Quando golpeamos o suporte com um grafite duro, ele é ferido de maneira que a marca resista às investidas da borracha, alterando a memória do suporte. Em *Memória II – Praia* (Imagem 7), foram iniciados todos esses questionamentos pertinentes à presente pesquisa: sobre o suporte e sua sensibilidade; sobre a contundência do desenho – se o grafite duro marcou a superfície do papel, e se foi válido atacá-lo com uma ponta seca materializando o que seria uma fissura através dos sulcos e sensibilizações, inserindo pó de grafite nos espaços em que havia um nível maior de aderência; a imagem que gerava uma narrativa não surgia apenas em função do título ou das figuras apresentadas ali, mas também pelo vídeo, que mostra um processo de construção, repleto de arrependimentos e novas tentativas. Dessa maneira, o meio pode mostrar uma sequência (vídeo, como uma caixa-preta), uma articulação de meus processos, como forma de apresentar a vivência de atelier e a maneira como é construído o procedimento de suposto arrependimento.

Partindo, então, do ato de *voltar atrás*, construí outra série de trabalhos que intitulei *Oriundas*. Os trabalhos que a constituem consistem em fotografias de minha autoria ou apropriadas que, através da sobreposição evidenciada pelas silhuetas vazadas (ou na forma de fotocollagens ou se há alguma fotografia com força suficiente para agir sozinha, ela é mantida sem que sofra



Imagem 39 *Oriundas*, 2012, 8,7 x 13,5 cm / 23,5 x 8,5 cm / 20,2 x 14,1 cm

interferências em sua superfície), buscam o desenho em outras ações que se distanciam do uso de materiais comuns à linguagem – tal como o grafite –, e também se aproximam da fotografia enquanto reforço ao recorte, pois há a renúncia de uns elementos em detrimento de outros.

O título *Oriundas* é uma menção ao significado do meu nome – *Marina é aquela que veio do mar* – e as fotografias antigas utilizadas mostram sempre mulheres à beira-mar.

O mar enquanto proposta de reflexão surgiu como a possibilidade de um caminho para o desvio à paisagem. Da relação estabelecida entre meus conceitos e temas, o que se aproxima desse lugar é o ato de fazer-desfazer-refazer, semelhante ao movimento das ondas do mar. Partindo desse pensar, foi construído um trabalho de meio ao fim, tornando-se a mesa um objeto e suporte (quem sabe subjétil). É compreensível que essa elaboração não tenha começado como o desenho, sobre uma folha em branco.

Esta mesa antiga, de abas, com duas gavetas falsas e outras duas verdadeiras (Figura 27) é parte de meu patrimônio familiar há muito tempo. Pelo fato de ela fazer parte do que penso ser um processo de familiarização com objetos da casa, decidi desapropriá-la de seu contexto de origem para transformá-la em um trabalho de arte, pois de certa forma sempre a vi como potência plástica.

De início, fiz um desenho em sua parte superior: a onda do mar que rebenta e revolve a areia mudando seu mapeamento a cada *ida e volta*. E, no fundo de uma de suas gavetas, há uma imagem fotográfica que mostra alguém observando o horizonte. O título: *Penso em mergulhar. Nas profundezas do mar*. O trabalho remete à introspecção, pois em uma mesa posso me amparar e, quando necessário, guardar o que posso deixar subentendido. Já as dobradiças que permitem mover suas abas são articulações que unem duas partes, semelhante a articulações entre desenho, pensamento, objeto e ação.



Imagem 40 *Penso em mergulhar. Nas profundezas do mar.* 2012, 92 x 76 x 78 cm
Madeira, ferro, lápis dermatográfico, impressão em adesivo.



Trabalho exposto em *Pós-Paisagem*, na Divisão de Artes Plásticas de Londrina, Paraná, em maio de 2013. Curadoria de Danillo Villa e Ricardo Resende.

Dando seguimento ao uso da referência do mar enquanto fonte imagética, falarei de outro trabalho que construí sob esse enfoque. Intitulado *Tornar Tornado*, ele é constituído de um vídeo, fotografias de minha autoria e de autoria desconhecida. Para a construção dessa obra, parti da seguinte reflexão: No dicionário, antes da palavra *tornar* está a palavra *tornado*. *Tornar* significa: fazer ficar ou ficar; fazer ou vir a ser.

A palavra e sua definição mostram uma dúvida, aquela que acompanha o trabalho de quem permite a chegada dos devaneios e vacilos da mão que, por vezes cansada, faz a escolha certa para aquele momento. Já *Tornado* significa: redemoinho de vento em forma de cone invertido, com grande poder de destruição; Que se tornou, transformou. *Tornado*, enquanto fenômeno da natureza, é algo da esfera do sublime. Enquanto algo passado, *tornado* mostra mudanças.

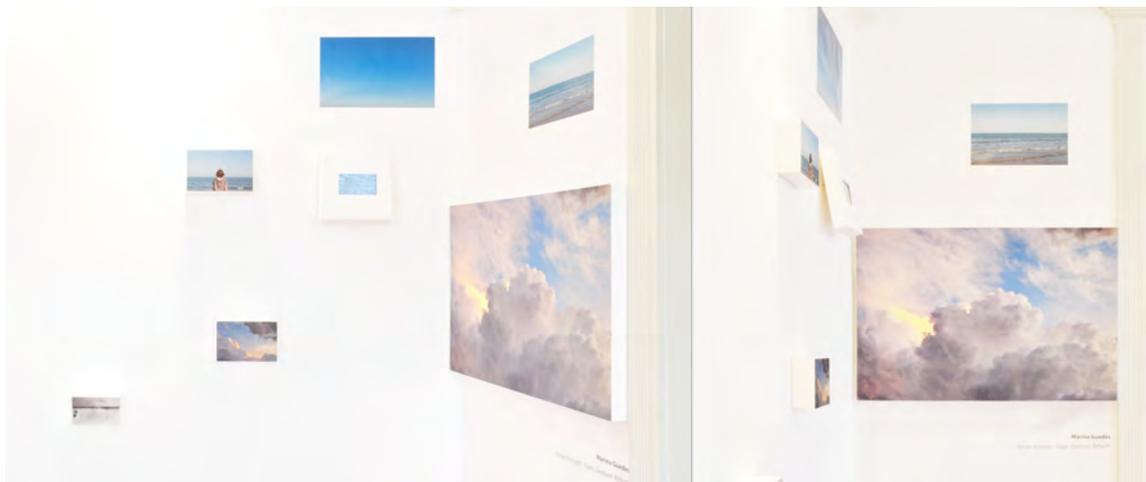


Imagem 41 *Tornar Tornado*, 2012, 210 x 160 cm
5 fotografias digitais, 1 fotografia analógica manipulada digitalmente, 1 vídeo 3'53".

As palavras escolhidas para constituir o título do trabalho criam um jogo de sentido e podem levar diretamente ao ponto principal da pesquisa: aproximações entre desenho e fotografia. Todas as imagens utilizadas apresentam o céu e o mar, a linha do horizonte que parece ter sido desenhada com régua e esquadros, as nuvens tão palpáveis que nos transportam para uma ambiência de sonho, o

céu como um líquido que concentra duas cores e mostra passagens sutis entre elas, a figura que torna ao mar ou retorna dele, além do mar em movimento, que faz e desfaz constantemente suas ondas, como se as fizesse retornar às profundezas para contar aos seres marinhos o que há na superfície.

Tornar Tornado encontra-se em processo de construção, quase como um *work in progress*. Com o tempo, suas dimensões talvez aumentem, bem como suas densidades, equivalente ao processo de construção de um grande desenho. Por estar em crescimento, considero-o como um acúmulo de possibilidades. Com o tempo, novas linguagens irão se agregar à estrutura, podendo ganhar ou perder elementos, preencher ou esvaziar espaços.

À primeira vista, *Tornar Tornado* não se mostra concentrado nas questões do desenho, apenas nas da fotografia e do vídeo. Contudo, o título já sugere uma necessidade do fazer artístico preocupado com as habilidades da mão que precisa sujar-se, e do impulso de “tornar a fazer”. O vídeo mostra imagens do mar que vai e do mar que volta, como um arrependimento, como a possibilidade de voltar atrás.

Nas fotografias e no vídeo de *Tornar Tornado*, vejo possibilidades para desenhos quando a onda retorna ao mar, quando a sombra da espuma na água é projetada sobre a areia, quando a figura oriunda espera ou se encaminha para retornar às suas origens.

Os trabalhos até agora apresentados têm uma confluência entre um possível tema que é de interesse para pesquisas futuras: o mar. Entretanto, o que será abordado a seguir trata da fotografia enquanto isolamento, questão já trabalhada nos capítulos anteriores. Enquanto um consiste em uma fotografia, o outro é um desenho a partir da fotografia que originou ambos. *Das coisas que queremos e dizemos* constitui-se de uma pequena fotografia manipulada em um software de edição de imagens que se originou de um documento de trabalho já utilizado como referencia para um desenho. E *Das coisas que dizemos porque pensamos* baseia-se em um desenho feito a partir do mesmo documento de trabalho.



Imagem 42 *Das coisas que queremos e dizemos*, 2013, 9.7 x 14 cm
Fotografia analógica manipulada em software de edição de imagens

Sobre os títulos busquei estabelecer uma relação entre o sentido das linguagens apresentadas e o modo como ocorrem seus processos de construção. O primeiro, *Das coisas que queremos e dizemos*, evoca um pensar sobre a fotografia enquanto intenção que define o enquadramento que exclui um todo. Com o segundo, *Das coisas que queremos e dizemos*, busquei exprimir o que considero ser o desenho: um gesto, uma forma de pensar materializada se opondo ao isolamento da fotografia para que o aparente limite se dissolva.

A fotografia, enquanto par do desenho, se manifesta em meus trabalhos ocupando um espaço importante de minhas pesquisas e investigações, especificamente nas relações entre memória, desenho e fotografia. Portanto, até mesmo em meio a buscas, no intuito de encontrar possíveis variações e deslocamento de conceitos, foram mantidos alguns procedimentos. Ainda que este seja o fim de uma etapa, concluí esta pesquisa com outros trabalhos em andamento, e alguns surgiram posteriormente, os quais serão comentados na conclusão.

A partir das referências artísticas, e das afirmações das mesmas acerca de seus processos, pude desenvolver meus trabalhos de maneira que dialogassem com o que fora produzido anteriormente. Os artistas mencionados no presente capítulo constituem um corpo de relações, que permitiu a verbalização das reflexões antes nebulosas acerca de algumas minúcias consistentes.

E os trabalhos abordados aqui, mesmo que não se posicionem no interior desta pesquisa, irão provocar novos questionamentos e novos seguimentos a pesquisas futuras.



Imagem 43 *Das coisas que dizemos porque pensamos*, 2012, 150 x 202 cm
Grafite e pó de grafite sobre papel.

Considerações Finais

Após práticas e reflexões acerca do objeto de estudo, percebo que o mestrado propiciou outra visão sobre minha produção. Mergulhar na prática e em todos os elementos que a cercam – e que também me cercam –, trouxe a possibilidade de multiplicá-la por outros caminhos. E as leituras, que à primeira vista pareciam descoladas de minha pesquisa, viabilizaram outras reflexões, outros contatos, outras relações já estabelecidas, além daquelas que ainda serão criadas.

Desde o início, mantenho um olhar atento às fotografias antigas, e o desenho continua sendo a forma de materializar o que penso sobre as possibilidades da relação entre fotografia e desenho, além de permanecer em um pensamento acerca da memória como meandro para essa conexão.

O que percebo como diferente da proposta inicial, quando apresentei o anteprojeto para ingressar no mestrado, é a ausência da transitoriedade que estava proposta nos materiais utilizados. O uso do óleo de linhaça para cobrir espaços na superfície de um papel precário acarretaria o fim das imagens produzidas, com tais materiais assinalando algo da ordem do efêmero. Como o transitório é algo passageiro e precário, opõe-se à reconstrução de uma memória buscada na presente pesquisa a partir da escolha das fotografias, sua transposição aos desenhos e do apagamento dos mesmos.

Do ato de apagar, subtrair, permitindo ver algo semelhante a um rastro surgiu *Oriundas*, série apresentada no terceiro capítulo desta dissertação. Esses trabalhos são frutos do que foi produzido e pensado no decorrer da pesquisa de mestrado, como um desdobrar das questões de interesse em minha produção. Na série *Oriundas*, extraio a figura humana das fotografias – de autoria de desconhecidos – com um estilete deixando apenas sua silhueta. Sobreponho então a fotografias do mar – de minha autoria. Dessa forma, encontro nos procedimentos da tábua encerada e das pedras de ardósia, os quais buscavam métodos transitórios de apreensão de informações, um procedimento que reforça a fragilidade dessas imagens: o apagamento. Dessa relação apresentada, como se uma imagem absorvesse a outra, respeitando suas especificidades materiais, surgiu uma última série de trabalhos intitulada *Vigília*.

Na referida série, seleciono as fotografias de meu arquivo, feitas na rua, ou seja, que apresentam um ambiente externo, mostrando figuras que não se sobressaem ao lugar em que estão. Desse modo, extirpo-as de seu entorno para substituí-las por lugares semelhantes aos que estavam. Tais imagens, à primeira vista, podem causar certo estranhamento devido à sutileza imposta pelas dimensões (são fotografias pequenas), como se a imagem não tivesse sido alterada e que se trata de alguma tentativa de abstração. Contudo, se for permitido um olhar atento, será possível perceber que se tratam de sobreposições.

Atribuí a essas obras o título *Vigília* devido a algumas sensações próprias do estado de alerta que às vezes me imponho durante a madrugada. Com as alterações dos reflexos e da percepção, provocadas por uma vigília, posteriormente me encontrei em momentos de reflexão acerca de tais eventos e o quão vulnerável me encontrava neles. Portanto, observei nas oposições presentes nas situações proporcionadas pelo estado de vigília (estar acordada e me manter acordada, e por sentir-me vulnerável após certo tempo em tal estado, desenvolvia a necessidade de redobrar a atenção para que não houvesse descuidos de minha parte) a possibilidade de criação de imagens. Essas imagens podem remeter não apenas ao estado de alerta, mas também à proteção, ao consequente descanso, sono e reflexão que tal estratégia pode permitir.

Em vista disso, *Vigília* parece propor mimetismo ou, quem sabe, afastando-me do conceito tradicional da arte, posso me referir nessa frase ao mesoidismo¹²⁶. Essa seria a faculdade de alguns animais e vegetais sofrerem transformações somáticas e adquirirem tonalidades do ambiente em que estão inseridos como estratégia de sobrevivência.

¹²⁶ Segundo a *Enciclopédia agrícola brasileira*, Mesoidismo significa: “tipo de mimetismo encontrado em alguns seres vivos, em que aparece uma homocromia (coloração idêntica ao meio) e uma homotipia (transformação somática, para assemelhar-se ao meio). Como exemplo típico, menciona-se o bicho-pau (V.) ou taquarinha, ortóptero da família Fasmidae, que, além de se confundir com o ambiente em que vive, permanece imóvel por longo tempo, o que o torna pouco perceptível aos seus predadores. Bibliografia. IHERING, R. Von. Dicionário dos Animais do Brasil. São Paulo, Ed. Da Universidade de Brasília, 1968, 790p. N.S. RODRIGUES.” (PEIXOTO, Aristeu Mendes. *Enciclopédia agrícola brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 489, v. 4, I-M)

Partindo disso, pode ser retomado como um exemplo de entropia aquele afirmado por Rosalind Krauss e presente no texto *Entropy*¹²⁷, no qual a autora estabelece aproximações entre tal conceito desenvolvido por Roger Caillois e aplicado na obra de Robert Smithson. A autora menciona o exemplo do louva-a-deus dado por Caillois, no qual o sociólogo relata que o inseto, além de fingir-se de morto é capaz de adotar medidas de sobrevivência mesmo após a morte. Dessa forma, o autor menciona que esse seria “o mais espetacular modelo de simulacro representando a morte imitando a vida imitando a morte”¹²⁸.

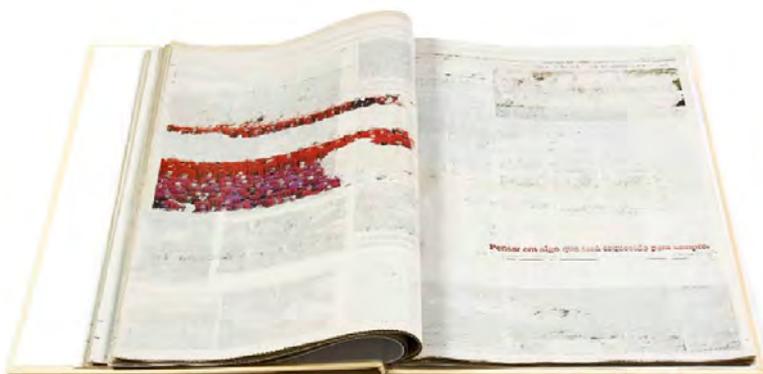


Imagem 44 Leila Danziger *pensar em algo que será esquecido para sempre*, da série *Diários públicos*, carimbo sobre jornal e encadernação, 66 x 45 cm (aberto), 54 páginas.

Tendo sua origem na história de Pigmalião, o conceito de simulacro é abordado por Victor Stoichita¹²⁹ como algo intermediário entre corpo e alma. Portanto, sem intenções precipitadas, em um primeiro momento poderia aproximar a série *Vigília* ao simulacro no sentido de retomar por meios tortuosos os caminhos que meus trabalhos me fizeram percorrer, mantendo na

¹²⁷ KRAUSS, Rosalind. *Entropy*. In: BOIS, Y.; KRAUSS, R. **Formless: A User's guide**. New York, MIT Press, 1996.

¹²⁸ KRAUSS, Rosalind. *Entropy*. In: BOIS, Y.; KRAUSS, R. **Formless: A User's guide**. New York, MIT Press, 1996, p. 78.

¹²⁹ STOICHITA, Victor I. **O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros**. Lisboa: KKYM, 2011.



Imagem 45 Série *Vigília*, 2013, 11.3 x 15.5 cm; 10.7 x 14 cm; 10.5 x 16.4 cm;
10,7 x 15.9; 17 x 10.8 cm, (*work in progress*).

fotografia, que segundo Barthes representa o “regresso do morto”, um subsídio para alimentar-me de tais passados que retornam a cada olhar direcionado a essas fotografias antigas.

Se do passado retomo o evento, reconstruindo-o, permaneço no que é tocante à memória. Ela que me acompanha como tema e como aporte para as novas concepções do que já fiz. Como artista, é notório que a necessidade de algum prosseguimento seja vigente, pois assim acontece quando se opta por uma profissão que demanda comprometimento. Assim, afirmo que não há considerações finais, mas o desejo de projetar o olhar e o fazer a um futuro próximo que se alimentará do que abordo neste momento.

Após esses dois anos, vejo o quão influentes foram todas as relações possíveis estabelecidas durante todos os processos. Acabei por absorver tantos relatos, inúmeras imagens, acumulando uma necessidade de aumentar minha coleção de fotografias, as quais poderão ser transportadas ao desenho ou não. Vejo que a fotografia pode finalmente estabelecer outra relação com o desenho, de sutil autonomia ou total subordinação. O isolamento proposto pela fotografia – e de certa forma simultaneamente retomado e anulado pelo desenho - pode reforçar o apagamento gerado através do desenho. No ato de apagar encontro espaço para a reflexão em meio ao trabalho no qual empreendo fisicalidade ao fazer, como uma alternância de movimentos espontâneos e controlados. Para Leila Danziger o ato de apagar também pode ser uma desaceleração. E dialogo com a afirmação da artista, quando ela insere a frase de Denílson Lopes “pensar em algo que será esquecido para sempre”¹³⁰ nos jornais da série *Diários Públicos*, trazendo um momento de retorno ao passado que busca se sustentar em memórias fadadas ao esquecimento e logo perdidas. As imagens se desvanecem por uma ação contínua que produz um som constante: o jornal sendo descascado. Dessa forma, sinto nas bordas do pensamento um desejo de não ver a informação integral, mas ver o que está a se desintegrar, pois mesmo na iminência de um apagamento, ainda é possível ler o que as palavras contam.

¹³⁰ DANZIGER, Leila. Para-ninguém-e-nada-estar. **Anais 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**, UDESC, set. 2007.

O apagamento pode retirar de uma linha sua aspereza, mas não elimina sua força. Ela ainda pode existir.

Mesmo que incerta, minha trajetória futura será reconstruída ao acessar em minha memória esses eventos, que lá serão passados. A linha permanecerá, mesmo que distorcida ou tênue. Sendo assim, lanço-me às possibilidades oferecidas pela pesquisa sempre no intuito de regressar ao que já foi e permitir lançar-me à vulnerabilidade imposta pela exposição à consciência de um tempo anterior.

Que o que foi feito seja retomado e que outras contaminações sejam assumidas.

Referências

- ACZEL, Amir D. **O Caderno Secreto de Descartes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII**. São Paulo, Edusp, 1999.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BARTHES, Roland [et al.]. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTMAN, William S. (Ed.) **Vija Celmins interviewed by Chuck Close**. New York: Art Press, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas Vol. 1).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COOPER, Arnold M [et al.]. **Compêndio de Psicanálise**. Porto Alegre: ARTMED, 2007.
- COTRIM C.; FERREIRA, G (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorger Zahar Ed., 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DAHL, Gerhard. **Os dois vetores temporais de Nachträglichkeit no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome**. In: *Jornal de Psicanálise*, vol. 44, n. 80, São Paulo, Junho de 2011. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/>> Acesso em 3 jun., 2013.

DANZIGER , Leila. **Para-ninguém-e-nada-estar**. In: *Anais 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas*, UDESC, set. 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: UNESP, 1998.

DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: New perspectives on drawing**. Londres: Phaidon, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DWORKIN, Craig. **No Medium**. Massachusetts: MIT PRESS, 2013.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRATER-MORA, José. **Dicionário de filosofia (E – J) Volume 2**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FOCILLON, Henri. **A vida das Formas seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Akal, 2011.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. Isto Não É um Cachimbo. In: **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925 [1924]). In: _____. **O Ego e o Id e Outros Trabalhos** (1923-1925). Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIX.

GAUT, B.; LIVINGSTON, P. (Ed.) **The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics**. New York: Cambridge University Press, 2003.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. In: **Revista Porto Arte/UFRGS**, vol. 16, n. 27, Novembro de 2009.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

KENTRIDGE, William. **William Kentridge**. Londres: Phaidon, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura – Vol.3: **A ideia e as partes da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MITCHELL, W. T. J. **What do pictures want? The lives and loves of images**. USA: The University of Chicago Press, 2005.

PEIXOTO, Aristeu Mendes. **Enciclopédia agrícola brasileira**, vol. 4 I-M. São Paulo: EDUSP, 2002.

PLESTERS, Joyce; RUHEMANN, Helmut. The technique of Painting in a

'Madonna' attributed to Michelangelo. In: **The Burlington Magazine**, Londres, Vol. 106, No 741, p. 546-554, dezembro de 1964.

RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill. **Memory: Histories, Theories, Debates**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2010.

REINHARDT, Ad. The Twelve Rules for a New Academy. In: ROSE, Barbara (Ed.). **Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt**. New York: Viking Press, 1975.

ROSENBERG, Harold. De Kooning (I): Pintar é um modo de viver. In: **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Nostalgéria" e a origem da desconstrução. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng. *A cultura material escolar da Deutsche Schule* (SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng) In: **Revista Brasileira de História da Educação**, No 14, p. 69-94, de maio a agosto de 2007.

STOICHITA, Victor I. **O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros**. Lisboa: KKYM, 2011.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Apêndices

Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais 2012

Projeto: Tradição em Paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”

Autora: Profa. Dra. Daniela Kern (UFRGS), historiadora e crítica de arte.

ENTREVISTA: MARINA GUEDES

1. Falar que vivemos em um mundo superpovoado de imagens já se tornou um truísmo, e mesmo disciplinas acadêmicas relativamente jovens, como os Estudos Visuais, partem desse pressuposto. Com essa afirmação em mente, te pergunto, para começarmos nossa entrevista, como se deu, em linhas gerais, a formação da tua própria “cultura visual”. O que visualmente te chamou e chama a atenção? Gostaria que discorreses um pouco sobre como percebes essa jornada pessoal de formação do próprio olhar, considerando o tipo de “matéria visual” com a qual já te deparaste.

Procuo evitar pensar em inquietações que possivelmente me impulsionaram durante a infância, o contato inicial mais profundo que tive com as artes visuais foi durante a graduação. Entretanto, não posso ignorar as influências e contaminações que minha “cultura visual” sofreu desde a minha primeira “memória” (acredito ter sido aos 4 anos de idade, e segundo parcas leituras sobre *amnésia infantil* posso afirmar que aconteceu como naturalmente acontece – exceto uma peculiaridade que pode ser comentada em outra oportunidade). A partir daí posso falar sobre uma de minhas principais questões: a já mencionada memória. Mas antes, inevitavelmente, devo falar um pouco sobre minha vida a partir dos 10 anos.

Nasci em Porto Alegre, mas quando eu tinha 10 anos de idade, minha família mudou-se para Pelotas, cidade em que morei por 14 anos. Nossa primeira morada foi um sobrado muito antigo, que hoje deve ter uns 100 anos. Na sala de estar sempre existiu um lustre daqueles enormes, com presença visual marcante, portas estreitas, pé direito muito alto (mais de 3 metros). Minha mãe sempre gostou muito de antiguidades e povoava o

sobrado com elas. Normalmente eu estava presente no momento das compras ou trocas que ela fazia – ainda faz, e muito – nestas versões mais acessíveis de antiquários. Desta forma eu acabava perambulando por estes estabelecimentos que vendem e trocam tais peças – locais vulgarmente conhecidos por “briques”, se me perguntar a origem do termo não saberei responder –, e estes, muitas vezes, possuem uma atmosfera tomada pela desordem, amontoamento de móveis, grande diversidade de objetos, revistas, LPs, peças de vestuário, armas, receptáculos... Todos cobertos por teias de aranha, poeira... São ambientes que me instigam, porque descubro peças que considero valiosas.

Além deste contato com antiguidades, Pelotas é uma cidade impregnada desta memória. Existem casarões antigos restaurados ou não, bem conservados ou não. Portanto, absorvi um pouco desta atmosfera e vejo que isto conduziu o que produzo hoje. Tenho um apreço por estes e procuro olhar com cuidado para fotografias antigas, mobiliário antigo, casarões antigos, ruínas geradas pelo tempo e abandono... Todos eles têm uma história e ela chama minha atenção. Entretanto, esta não é uma história baseada em fatos explícitos, mas uma história que emana, presente nas marcas do abandono, nos arranhões, no lento desvanecimento, nos ornatos danificados pelo tempo, vejo que estes elementos funcionam como documentos dentro destes objetos que também podem ser documentos. Não tenho interesse em investigar as origens de cada objeto que coleciono, mas de imaginar por onde ele andou e qual sua relevância para alguma pessoa que talvez já não esteja mais viva. Não é delírio acreditar que uma fotografia antiga ou um objeto obsoleto pode ter um silêncio.

2. Há um fenômeno recorrente na história da arte que me interessa em particular e que se encontra na origem deste projeto, o dos chamados “revivals”. O revival da arte greco-romana pelo Neoclassicismo é bastante conhecido; outro caso de destaque, no século XIX, é o florescimento do interesse pela pintura de gênero holandesa e espanhola, interesse que migra da escola realista para a institucionalização acadêmica. Há um sem-número de revivals na história da arte moderna, e a tendência continua perceptível nas correntes contemporâneas, ainda

que agora possamos pensar em revivals mais abrangentes, que podem se referir não apenas aos domínios da história da arte, mas ainda aos de inúmeras outras áreas suscetíveis de serem incorporadas pela arte atual, como as ciências. Considerando que hoje somos todos também “observadores de revivals”, não apenas no mundo das artes, mas ainda em outros territórios da cultura, te ocorrem exemplos de artistas que trabalham com algo recuperado do passado, em sentido mais geral (um tema, uma forma, uma ideia, uma técnica), ou especificamente com revisitações à história da arte? Nos exemplos que escolheste te parece que essa relação com o passado que os artistas estabelecem em suas obras poderia ser um fim em si mesmo (um retorno nostálgico ou uma recuperação da memória, por exemplo), ou seria antes um meio para a proposição de questões diversas (sendo aqui os elementos do passado usados como peças disponíveis para a construção de novos sentidos)?

Considero um ato corajoso adentrar outras disciplinas, e continuar utilizando arte como mecanismo para problematização de determinada ideia em outras disciplinas e na própria arte, sem deixar de enfatizar a visualidade como principal contato inicial. Dos artistas que mantenho contato, da minha geração – eu inclusa – e de gerações anteriores, por vezes identifico uma contaminação positiva nos trabalhos, devido à orientação que recebem de seus professores. Artistas que buscam na academia, ou em outras escolas, diretrizes e subsídios para o desenvolvimento de possíveis obras, estão sujeitos a isto e considero esta contaminação uma grande contribuição por parte de nossos professores e também por parte das gerações anteriores. E o surgimento e consolidação da pós-graduação em artes, oportunizando um rigor teórico, e em como este evento influenciou a maneira de pensar a arte pelos jovens artistas que estudaram mais densamente movimentos que precederam sua época, podendo lançar um olhar crítico e embasado sobre o período em que viveram e produziram, é um dado de permanente importância, como já é sabido. E como já mencionaste isto ainda acontece e não apenas tendo a graduação em artes visuais como geradora deste conhecimento, quem impulsiona à crítica, e também a responsável pelo surgimento das problematizações propostas pelos artistas, mas também há o interesse do artista autodidata. Entretanto não mencionarei um artista que não tenha experienciado a academia como parte de sua formação e

profissionalização, porque hoje também fazem parte de minha “cultura visual” e lentamente vou compreendendo o que eles tratam em suas obras de acordo com o repertório que adquiri frequentando a academia, bem como o conhecimento que procuro ter sobre o discurso deles a respeito de suas próprias obras.

Ambos artistas trabalham com pintura a partir de fotografias. Um deles é Michaël Borremans, que costumo mencionar como uma possível referência para meus trabalhos. Nascido em 1963, em Geraardsbergen na Bélgica. Concluiu o mestrado em 1996, pela Hogeschool voor Wetenschap en Kunst, Campus St. Lucas, em Ghent, Bélgica. Borremans também tem uma produção conhecida em desenho, mas vou falar um pouco sobre as pinturas e o que elas transmitem. Nas obras deste artista os títulos direcionam o olhar para um sentido outro; diferente seria se tais imagens não fossem intituladas de forma tão contundente, não teriam mesmo sentido e dubiedade. Um exemplo é *The Bodies 3*, pintura em que dois homens são retratados, deitados, em primeiro plano (enquadramento do peito para cima) e com olhos fechados. Em entrevista concedida em 2009 à David Coggins, *Art in America* (<http://www.artinamericamagazine.com/features/michael-borremans/>),

Borremans afirma que desejou se referir à morte ou à “brincar de morto”, o que causa estranhamento, porque “na história da pintura os homens vão à guerra e lutam”, desta forma há uma tensão no sentido de alterar a “psicologia masculina”, colocando o homem como um ser frágil no lugar da mulher. Outro exemplo deste é *Thunder*, de 2006, pintura em que já apresentei em breves experiências com docência e nelas os ouvintes mencionaram diferentes interpretações para a forma como os elementos estão colocados, projeção de sombras, organização de planos... (A primeira vez que vi esta pintura, pensei ter me deparado com um ato de violência.)

Mesmo a pintura de Borremans estando preocupada com a representação e suas dubiedades – as quais inevitavelmente relacionamos ao surrealismo belga –, também é possível identificar uma certa gestualidade e liberdade nas pinceladas, algumas transparências, e uma

preocupação com a luz como elemento cênico, como facilmente encontramos em pinturas de Édouard Manet e Diego Velázquez – estes que Borremans assume como referências.

O outro artista é mais jovem e encontrei muito recentemente em buscas na internet, enquanto pesquisava sobre artistas que pensaram e ainda pensam sobre procedimentos que também tomo como meus. Marin Majić nasceu em Frankfurt, Alemanha, em 1979. Em 2011 concluiu mestrado na Academy of Fine Arts em Zagreb, Croácia. Trabalha também com pinturas a partir de fotografias. Segundo o próprio artista, em uma breve conversa via *e-mail*, a colagem é seu procedimento. Ele utiliza um software de edição de imagens, para justapor figuras de diferentes fontes e contextos. No entanto esta *justaposição* é visível devido à clareza com a qual o artista organiza o que vai pintar – se tornando uma *sobreposição*. Em algumas obras não há preocupação com coerência entre as cores dos objetos, definição de limites etc. – como em *Munson and Wunson* de 2012, e *Study for a Cursing Horseman* de 2013 –, além do anacronismo e a colagem como um mecanismo gerador anedotas. E algumas têm um apelo perturbador de acordo com a representação das figuras, e como estas pinturas podem apresentar códigos que não são positivamente absorvidos – como em *Hundstag 1* de 2012, *Hundstag 2* de 2012, e *Father and Son* de 2012.

Ambos os artistas assumem sua preferência pela pintura de grandes mestres holandeses (inserindo aqui a pintura de gênero, que mencionaste na pergunta). Ambos se apropriam da técnica – e acho que posso me referir a ela como representação –, para pensar as imagens que utilizam e como essa descrição gera um sentido.

E vejo este “revival” apresentado por estes dois artistas, como um mecanismo gerador de novos sentidos. A imagem e o título à primeira vista, por vezes, podem não tratar da mesma coisa, e quando tratam conduzem o olhar e o entendimento do que está sendo visto por um outro caminho que não o da obviedade.

3. Não me parece exagero afirmar que a Internet alterou radicalmente o acesso que temos às imagens. Esse ambiente virtual permite a pesquisa e a descoberta de uma aparentemente infindável miríade de imagens das mais variadas naturezas, vinculadas à cultura popular ou à alta cultura, ou ainda o que James Elkins chama de imagens não-arte. Os tantos bancos de dados virtuais acessíveis através da Internet permitem, assim, um amplo acesso a imagens e a documentos que podem, em sentido geral, ser classificados como “históricos”. Em teu processo criativo que espaço ocupa a consulta a esse “museu imaginário” virtual, que torna sempre presentes o contemporâneo e o antigo?

Mesmo navegando na Internet, utilizando como ferramenta de pesquisa, opto por não buscar nela subsídios imagéticos para minha produção. Prefiro encontrar as fotografias em lugares que não as expõe em algum ambiente virtual. É um dos raros momentos em que me permito excentricidades – vindas daquela, felizmente, combatida imagem do artista como ser puramente expressivo –, considerando que a Internet é uma ferramenta que oferece grande praticidade. Busco ir em direção oposta a esta facilidade. Talvez esteja distorcendo o conceito, mas acredito que fotografias antigas – as quais foram concebidas por equipamentos analógicos – expostas em um *web site* perdem sua aura. Quando digitalizadas perdem características visíveis somente em sua presença física e a disseminação e reprodução das mesmas é incontrolável.

4. Gostaria agora que falasses sobre os teus próprios trabalhos, sobretudo sobre aqueles que, de um modo ou outro, lidam de algum modo com “materiais do passado” (documentos, tecnologias, referências visuais ou teóricas, ou mesmo temas tais quais a “memória”).

Meus trabalhos são desenhos feitos a partir de fotografias antigas, que normalmente têm em média 60 a 40 anos de existência e possuem marcas além de sinais do tempo visíveis no esmorecimento dos contrastes da imagem. São fotografias com autoria desconhecida e que, aparentemente, fizeram parte de arquivos familiares. Esta memória, que não me pertence, me conduz por jornadas imaginativas. Ao ver tais fotografias me questiono sobre as pessoas ali retratadas, até sobre seus gestos e personalidade.

Com a memória presente nas imagens que elejo e nos desenhos que produzo, busco conduzir o olhar para estas vivências materializadas nestas

imagens e nestes objetos. Estes “materiais do passado”, como mencionaste, não são apenas os materiais, os subsídios, que utilizo para a construção de meus trabalhos, mas também tempos, ideias, modelos que trago à tona por datas presentes nas imagens, os títulos que muitas vezes têm a conjugação dos verbos no passado, como se apresentassem algo que realmente acontecera, mas simultaneamente se entregam tão facilmente que tais afirmações podem ser questionadas enquanto “verdade” (e até acredito que a própria obsolescência, enquanto algo ultrapassado é questionável a respeito do que foi superado, um exemplo disto é a *obsolescência planejada*).

Inevitavelmente as fotografias que utilizo para a feitura de meus trabalhos evocam memórias de quem vê. Posso afirmar porque já ouvi espectadores comentando sobre o que veem no desenho: “esta imagem lembra uma foto de minha infância”; “tenho fotos assim de quando eu era criança”; “minha família também tinha uma Kombi e certa vez alguém fez uma foto muito parecida”. Elas retratam momentos comuns, de um passado não muito distante. E nestes momentos, normalmente, ouço histórias que possivelmente ocorreram. Essa maneira como a memória é mediada, como ela sofre interferências externas, me interessa. Tais fragilidades como um mesmo ocorrido pode ser lembrado de formas diversas por pessoas diferentes, tudo de acordo com as expectativas e o posicionamento de cada um em uma mesma situação, e também, como esta memória se transforma de acordo com o momento em que é acessada, também chamam a minha atenção.

Produzindo estas imagens, intento provocar tais memórias. Às vezes como uma projeção, para que o espectador possa acessar algo que ocorreu em seu passado ou não, podendo ser uma construção ficcional.

5. Para concluirmos esta conversa, entre tantas outras tendências visíveis no complexo cenário da arte contemporânea, pensas que poderíamos identificar uma “globalização” do interesse pelo passado? Ou te parece que esse diálogo que alguns artistas estabelecem hoje com fontes mais antigas, com tecnologias

obsoletas, com documentos históricos caracterizariam um fenômeno nacional, ou mesmo local?

Consigno compreender que existem interesses diversos, mas que não são genuínos – ou puros – devido às interferências que os artistas sofrem durante a formação (como já mencionei anteriormente) dentro e fora da academia; e tais interesses podem mudar de acordo com a localização geográfica. Mas não é algo que eu localize como fenômeno exclusivo daqui. Acredito que as fontes antigas e essas tecnologias obsoletas fascinam pela curiosidade que geram em relação ao significado e uso (das fontes), bem como advento da criação gerado em seu passado (das tecnologias). A documentação completa do passado, além de improvável, nos impediria dar um passo à frente porque, desta forma, ficaríamos presos às evidências do que ocorreu (um exemplo que poderia explicar minha afirmação é a tentativa de Bill Viola em gravar, ininterruptamente, os sons de um espaço. Posteriormente o artista percebeu que seria impossível ouvir toda a gravação porque precisaria de todo o tempo disponível para isto, tornando a realização do trabalho impossível). É necessário que haja um abismo entre o que aconteceu e o que se sabe que aconteceu. Gosto de imaginar que é por isso que muitas vezes fantasio pequenos acontecimentos, que não foram documentados. O interesse pelo passado, e o desejo por voltar atrás são uma utopia, quando o que ocorreu não acarretou em um trauma. Gera um devaneio sobre o que aconteceria: seria melhor, pior ou indiferente, mas que mudaria o curso das coisas. Claro que se pensarmos de forma geral, nas artes o passado tem um grande peso possibilitando mudanças de paradigmas, mas no momento é como se ela caminhasse em outra direção e com outro objetivo.

Contudo, não acredito que seja uma globalização, porque desta forma estaria afirmando que todos os artistas cultivam interesse pelo passado e materializam isto em sua produção. Vejo que no atual cenário existe um dispersar, como uma polinização deste interesse.

DOCUMENTOS DE TRABALHO



Documento de trabalho utilizado em Questionamentos direcionados ao Papai Noel. Dimensões: 10 x 14 cm



Documento de trabalho utilizado em Na reunião [...] e Disse-me que [...]. Dimensões: 8.5 x 11.5 cm



Documento de trabalho utilizado em Quem vê cara... [...]. Dimensões: 17.5 x 11.8 cm



Documento de trabalho utilizado em Questionamentos direcionados ao Papai Noel. Dimensões: 12.4 x 8.9 cm



Documento de trabalho utilizado em Dançando com meu bisavô no jardim. Dimensões: 12.5 x 9 cm

DOCUMENTOS DE TRABALHO



Documento de trabalho utilizado em *Antes da Corrida*
Dimensões: 11.8 x 10 cm



Documento de trabalho utilizado em *Na reunião do carnaval ébrio*
Dimensões: 13.7 x 8.5 cm



Documento de trabalho utilizado em *Vigília*
Dimensões: 9 x 12 cm



Documento de trabalho utilizado em *Oriundas e Lembrança do veraneio - Tôres*
Dimensões: 10.4 x 7.7 cm



Documento de trabalho utilizado em *Nos deixaram ali na cachoeira [...]*
Dimensões: 5.7 x 8.4 cm



Documento de trabalho utilizado em *Antes da Corrida*
Dimensões: 10.4 x 7.7 cm

DOCUMENTOS DE TRABALHO



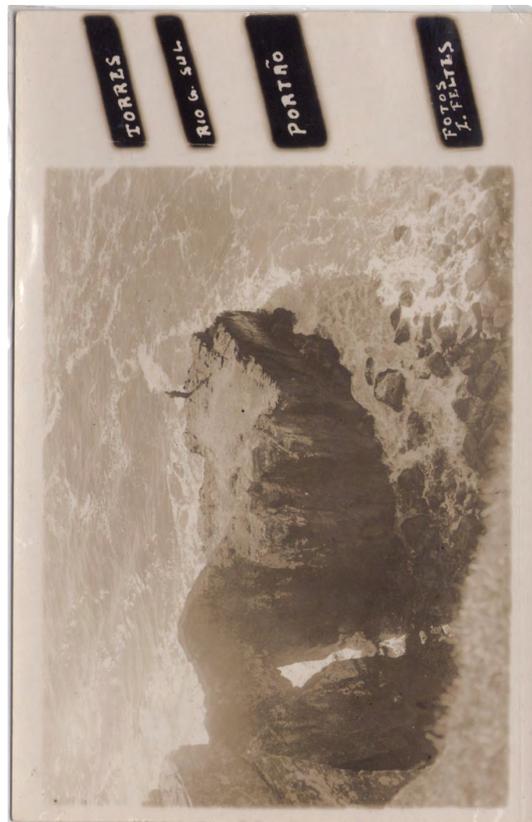
Documento de trabalho utilizado em *Vigília*
Dimensões: 10 x 13.5 cm



Documento de trabalho utilizado em *Vigília*
Dimensões: 8.6 x 13.6 cm



Documento de trabalho utilizado em *Quem vê cara... [...]*
Dimensões: 8.2 x 13.3 cm



Documento de trabalho utilizado em *Penso em mergulhar [...]*. Dimensões: 10 x 13.5 cm

DOCUMENTOS DE TRABALHO



Documento de trabalho utilizado em
Desenhar é um jogo de subtração
Dimensões: 9 x 14 cm



Documento de trabalho utilizado em *Vigília*
Dimensões: 6.8 x 8.9 cm



Documento de trabalho utilizado em *Memória II - Praia e Oriundas*
Dimensões: 13.7 x 8.8 cm



Documento de trabalho utilizado em *Darçando com meu bisavô no jardim*
Dimensões: 6.7 x 6.7 cm



Documento de trabalho utilizado em *Vigília*
Dimensões: 13.7 x 8.8 cm