

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

São Paulo, de de 2007.

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

ANGELA LOTAIF

**DESENHOS E PESQUISAS GRÁFICAS:
INVESTIGAÇÃO DA PRODUÇÃO DESENVOLVIDA NO PERÍODO
DE 2005-2007**

**COORDENADORA: Prof^a. Dr^a. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA
ORIENTADOR: Prof^a. Dr^a . SHIRLEY PAES LEME**

**SÃO PAULO
2007**

ANGELA LOTAIF

**DESENHOS E PESQUISAS GRÁFICAS:
INVESTIGAÇÃO DA PRODUÇÃO DESENVOLVIDA NO PERÍODO
DE 2005-2007**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa
Marcelina, como requisito parcial para a
obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais.

**COORDENADORA: Prof^a. Dr^a. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA
ORIENTADOR: Prof^a. Dr^a . SHIRLEY PAES LEME**

**SÃO PAULO
2007**

FICHA CATALOGRÁFICA

LOTAIF, Angela Bellezzo.

Desenhos e pesquisas gráficas: investigação da produção desenvolvida no período de 2005-2007. São Paulo, 2007.

152p.

Tese (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

Título em Inglês: Drawings and graphics research: investigation production developed in the period of 2005-2007

1. Artes Visuais. 2. Desenho. 3. Pesquisa Gráfica. 4. Automatismo.

AGRADECIMENTO

À professora e orientadora SHIRLEY PAES LEME por sua dedicação ao projeto.

A todos os amigos que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação relaciona a produção artística compreendida entre os anos 2005 e 2007, com o objetivo de refletir sobre os aspectos relevantes para o desenvolvimento de uma poética visual. O enfoque principal do trabalho é o desenho. A pesquisa também aborda questões relacionadas a experiências com novas mídias, uma vez que a manipulação digital é usada na criação de séries a partir do desenho. A intenção principal é observar e pontuar conceitos que considero significativos no processo pessoal da construção poética no trabalho de arte.

ABSTRACT

This dissertation relates the artistic production between years 2005 and 2007, with the objective to reflect on the relevant aspects for the development of a visual poetic. The main intention of the work is the drawing. The research also include some questions about some experiences with new medias, once digital manipulation is used to create series from drawing. The main intention is to observe and to punctuate concepts that I consider significant in the personal process of the poetical construction in the artwork.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
1. REFERÊNCIA.....	9
2. PASSAGENS.....	23
3. CADERNOS	45
4. GESTOS E ESCRITURAS	85
5. CABEÇAS.....	103
6. TRONCOS	124
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
BIBLIOGRAFIA.....	147

INTRODUÇÃO

A palavra *desenho* em português significa a arte de representar seres, objetos, idéias, sensações, por meio de linhas. Está relacionado a qualquer arte executada por meios gráficos. No entanto, essa mesma palavra pode indicar a representação de objetos executados para fins científicos, técnicos, industriais e ornamentais. Podendo também ser a arte aplicada à concepção e ao desenvolvimento de projetos.

Em muitos idiomas existem vocábulos diferentes para estes dois sentidos que a palavra *desenho* assume. Flavio Motta¹ observa que os povos da língua inglesa têm a palavra *design* que

¹ Flávio MOTTA, *Desenho e Emancipação*, disponível em: <<http://winstonsmith.free.fr/textos/desenhoE-FLM.html>> acesso em 2007.

significa projeto e *draw*, *drawing* e *draft* que é entendido “mais como esboço, croqui, delineação, isto é, tirar, atrair para si, captar, puxar”.

Na língua espanhola também existe esta distinção entre as palavras *diseño*, que se refere ao *design* ou projeto e *dibujo* que se refere ao esboço.

Giorgio Vasari² jogava com este duplo sentido para afirmar que o desenho era pai da arquitetura, escultura e pintura. Para ele, era a ação de extrair um juízo universal dos múltiplos elementos, sendo para ele a expressão de um pensamento.

Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho³.

² Giorgio Vasari, in Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura - Vol.9, O desenho e a cor*, São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 19-22.

³ Ibid., p.20.

O desenho, no entanto, ultrapassa o âmbito do discurso artístico; está relacionado com a invenção, movimento, e comportamento. É um espaço de experimentação, o instrumento da elaboração de uma idéia, o ordenador de uma estrutura.

O desenho está nos procedimentos que são capazes de produzir traços. Estabelece-se com a fixação de um gesto que concretiza uma estrutura. Engloba atividades de expressão e construção vinculadas ao conhecimento, descreve idéias, coisas e fenômenos por meio de suas configurações⁴. Os gestos ganham corpo através do traço, rastros fixados de alguma forma; e é através do traço, que é possível uma pessoa entrar em contato com o pensamento de outra. No desenho está contido o gesto pessoal, sendo elemento da identidade individual.

No trabalho apresentado nesta dissertação a palavra desenho é usada no sentido de extrair, tirar o que está dentro; é uma forma de pensamento. A imagem produzida através do desenho pode, de forma sintética, comunicar muitas idéias. A

⁴ Juan Jose Gomez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, 3 ed. Madrid: Catedra, 2003, p.17.

própria linguagem do desenho permite fazer uma infinidade de leituras. Deste modo, não pretendo aqui limitar os significados da imagem fazendo uma análise de cada desenho.

Esta pesquisa visa compreender melhor o meu projeto poético e a complexidade que envolve o processo de criação. O objetivo é organizar de forma sistemática minha produção. Para isso, foi necessário analisar os critérios, decisões e associações que refletem o desenvolvimento de um pensamento comum a todos os trabalhos, uma vez que cada ação conduz à próxima. Procurei abordar questões que tivessem relevância no processo de criação de cada grupo de imagens.

Os capítulos de certa forma se entrelaçam, e isso não poderia ser diferente, uma vez que se trata do mesmo projeto poético. No primeiro capítulo, *Referências*, apresento dois aspectos do Surrealismo que influenciam meu trabalho. Trata-se do automatismo e da metamorfose do corpo. Em *Passagens* falo sobre o significado da porta, a relação desta com a minha produção plástica e com a própria linguagem do desenho.

A maior parte do meu trabalho se desenvolve a partir de desenhos feitos em cadernos. Sendo assim, no capítulo *Cadernos* mostro as séries *Avessos*, *Entre* e *Reflexos*. Em *Gestos e Escrituras* escolho desenhos retirados de cadernos para abordar o tema da escrita. No capítulo *Cabeças*, além de apresentar uma série que leva o mesmo nome, foco nas questões da manipulação de imagens e fotografia eletrônica. Em *Troncos* falo sobre o processo de criação das imagens da série *Troncos*, e cito o Cláudio Mubarak, artista que trabalha com a imagem fragmentada do esqueleto humano.

No capítulo *Considerações finais* discuto a questão do envolvimento do corpo no pensamento, usando textos como *Elogio a mão*⁵ de Henri Focillon e *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty.

O conceito do desenho, que é um tanto abrangente, está presente em todos os capítulos, sendo portanto, o fio condutor desta dissertação.

⁵ In Henri Focillon, *A vida das formas*, Lisboa: edições 70, 1988, pp. 107-129.

REFERÊNCIAS

Por enfatizar o papel do inconsciente na atividade criativa, fui levada a procurar alguns conceitos do Surrealismo como referência. Este movimento é, sem dúvida, muito heterogêneo. Briony Fer afirma que as idéias de diversidade e diferença são fundamentais para a caracterização do Surrealismo. Para a autora, a produção surrealista pode ser considerada “um campo de representação em constante mudança, que usa freqüentemente a diferença para gerar significados”¹.

Além do movimento surrealista incluir diversos meios de expressão, não definia nenhuma sigla formal à qual os artistas deveriam se ater. O movimento abarcava tanto um estilo acadêmico ilusionista como de René Magritte (fig. 1), quanto um automatismo abstrato de Miró (fig. 2). Ou seja, o que define o Surrealismo não é um conjunto de regras formais, mas uma atitude do espírito ante a realidade e a vida².

Existem dois aspectos do Surrealismo que pretendo dar ênfase; a questão do automatismo e do inconsciente, e a desfiguração do corpo. Eliane Robert Moraes aborda este tema citando autores nos quais se reconhece a intenção de subverter os princípios do antropomorfismo como Lautréamont e Georges Bataille.

¹ Briony Fer et al., *Realismo, Racionalismo, Surrealismo, A Arte do Entre Guerras*, São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.172.

² Mario de Micheli, *As vanguardas artísticas*, São Paulo: Martins. Fontes, 1991, p. 170.



Fig. 1

Rene Magritte
Os valores pessoais, 1952
Óleo sobre tela



Fig. 2

Joan Miró
Interior Holandês II, 1928
Óleo sobre tela

O Surrealismo estava entre os movimentos que intencionava alterar a forma humana. O corpo, por ser a unidade material mais imediata do homem, num mundo voltado para a destruição das integridades, tornou-se o primeiro alvo a ser atacado. Desta forma, era preciso destruir o corpo, decompor sua matéria, e oferecê-lo em pedaços³. Obviamente, o desejo de destruir o corpo era proporcional ao interesse pela anatomia humana.

No Surrealismo o corpo foi explorado com exaustão. A silhueta humana era deformada, reaparecia sob formas monstruosas. As formas perderam sua estabilidade. O que comandava a percepção era, como sublinha Moraes, um princípio de mutação permanente: “o sonho funde-se à vigília, o dia à noite, o homem à mulher, o ser humano ao verme”⁴. Anulava-se assim qualquer pretensão de verdade.

A força destrutiva que buscava novas formas de vida, devia-se à negação do humanismo. Afinal, o terrível estado a que o mundo chegara poderia ser atribuído a essa cultura. Devido a suspeita que pesava sobre a figura humana, o homem deixou de ser “o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza”⁵. O que gerou a transgressão das suas formas.

A figura humana passou a ser combinada com outros seres e matérias. Foram abolidas as fronteiras entre os três reinos. Surgiram seres

³ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, Rio de Janeiro: Iluminuras, 2002, p. 60.

⁴ Ibid., p. 75.

⁵ Ibid., p.107.



Fig. 3

Pablo Picasso
Figuras a beira-mar, 1931
Óleo sobre tela

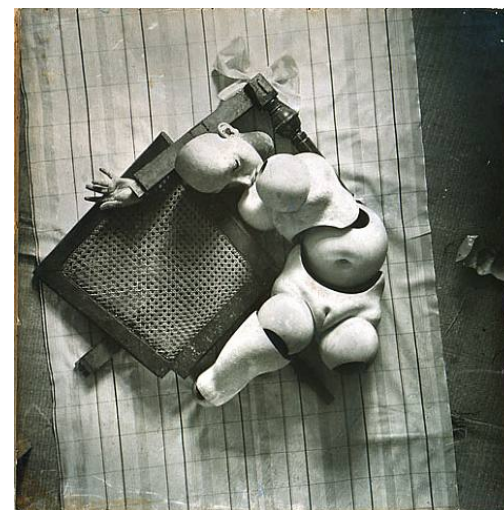


Fig. 4

Hans Bellmer
A Boneca, 1935
Fotografia

desconhecidos e seres híbridos que clamavam por uma vida própria, independente das forças da natureza⁶.

Os animais eleitos pelos surrealistas são aqueles difíceis de serem classificados, como plantas carnívoras, ornitorrinco, vaga-lumes, larvas, parasitas ou micróbios. Também são escolhidas figuras mitológicas como sátiros, minotauros e dragões, para ampliar o bestiário surrealista. O surrealismo opõe-se aos métodos de investigação do mundo natural que visavam estabelecer uma perspectiva limitada do universo⁷.

Os meios expressivos que o surrealismo buscou tinham em comum o efeito de revelar o inconsciente na representação, desfazendo as concepções reinantes de ordem e de realidade⁸. Desorientando as expectativas habituais, questionava-se a forma pela qual a realidade era representada. Para Antoni Artaud o Surrealismo “é o grito da mente que se volta para si mesma”⁹. Destinavam-se a oferecer ao artista a possibilidade de exteriorizar a verdade interior.

Em 1924, no *Manifesto do Surrealismo*, André Breton definiu o Surrealismo como automatismo psíquico puro.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do

⁶ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, 2002, p. 112.

⁷ Ibid., p.109.

⁸ Mario de Micheli, *As vanguardas artísticas*, 1991, p. 173.

⁹ Fiona Bradley, *Surrealismo*, São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.7.

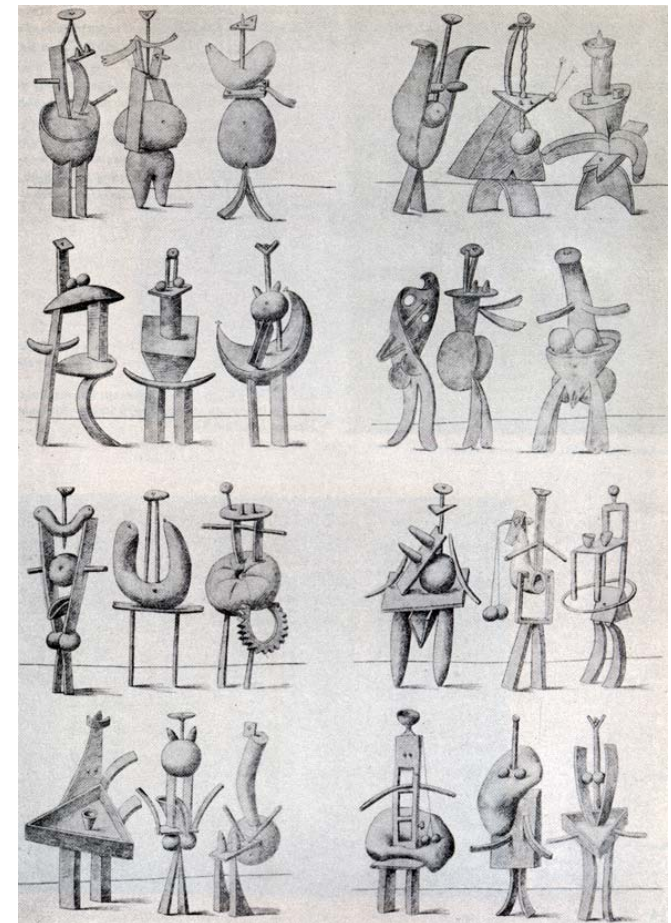


Fig. 5

**Pablo Picasso
Anatomia, 1933
Desenho**

pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral ¹¹.

A definição proposta por Breton, no seu primeiro manifesto, enfatizava mais a expressão escrita do que a plástica. Em *O Surrealismo e a pintura*, escrito no ano seguinte, Breton afirma que a pluma que corre para escrever, ou o lápis que corre para desenhar sem uma intenção preconcebida, secretaria uma substância infinitamente preciosa¹⁰.

Este desenho sem intenção preconcebida, ao qual Breton se refere, aproxima-se muito mais de trabalhos de André Masson, do que de artistas como Salvador Dalí e René Magritte. No caso de Masson, a ênfase está na experiência imediata; o automatismo é transposto ao domínio da prática visual, sem deixar de ser uma espécie de escrita. Ou seja, seria o próprio sonho, estando muito mais próximo da escrita automática. Já no caso do estilo acadêmico ilusionista, a ênfase estaria na recriação de uma experiência, sendo mais a representação de um sonho do que o sonho em si.



Fig. 6

André Masson.
Invenção do labirinto, 1942
Tinta sobre papel colorido

¹⁰ Rosalind Krauss, *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.111.

¹¹ André Breton, *Manifesto do Surrealismo*, 1924, disponível em:
<<http://www.culturabrasil.org/breton.htm>> acesso em 2007.

A pintura a óleo, certamente, não oferecia a mesma possibilidade de rápida transcrição automática da palavra, como ocorria no desenho. No entanto, alguns pintores adaptaram o desenho automático para a pintura adotando procedimentos que não permitiam uma escolha consciente. Tratava-se de técnicas e jogos para liberar a imaginação produzindo um processo criativo livre do controle da razão.

Masson, por exemplo, espalhava cola sobre um pedaço de papel ou uma tela, jogava areia e depois usava as manchas de areia resultantes como inspiração (fig. 7).

Miró também partia de manchas para iniciar sua pintura. Fiona Bradley¹² diz que certa vez ele iniciou uma pintura ao redor de manchas de geléia que tinham atingido a tela. Argan¹³ afirma que o propósito de Miró era evitar que toda uma região da experiência e da existência, que só seria possível ser revelado através de imagens, permanecesse sepultado na obscuridade.

Max Ernst criava um padrão para o fundo aplicando uma folha de papel sobre uma superfície áspera, e friccionando o lápis ou o carvão no papel; técnica denominada *frottage*. Na pintura, esta técnica podia ser adaptada aplicando sobre a tela uma ou mais camadas de tinta, e depois raspando sobre um objeto de modo que a tinta aderisse aos relevos criando uma marca na tela. É o que Ernst chamava de *grattage*.



Fig. 7

André Masson
Batalha de Peixes, 1926
Areia, gesso, óleo, lápis e carvão sobre tela

¹² Fiona Bradley, *Surrealismo*, 2001, p 22.

¹³ Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992 , p.363.

O *frottage* e o *grattage* ofereciam ao artista manchas produzidas involuntariamente, a partir das quais ele poderia desenvolver os trabalhos definitivos. Era uma maneira de interrogar a matéria, fazendo com que ela perdesse seu caráter, para assumir o aspecto de imagens inesperadas¹⁴. A surpresa com as imagens obtidas era tal, que o artista passou a considerar a técnica como o verdadeiro equivalente da escrita automática¹⁵.

Eliane Robert Moraes observa que na colagem de Ernst era usado um material preexistente, porém passível de ser deslocado até o ponto de se converter em outra realidade.

A materialização do imaginário que resultava da colagem terminava por evocar ‘o milagre da transfiguração total de seres e objetos, através da modificação de seus aspectos físicos e anatômicos ou não’¹⁶.

Outra técnica empregada era o decalque. Espalhava-se tinta sobre uma superfície lisa e em seguida aplicava-se o papel ou a tela. Essas técnicas foram concebidas para desencadear devaneios inconscientes burlando as mediações do consciente. Para os surrealistas, estes recursos eram um modo de criar imagens visuais que fossem geradas pelo acaso, em algum lugar além da vontade consciente.

¹⁴ Mario de Micheli, *As vanguardas artísticas*, 1991, p. 163.

¹⁵ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, 2002, p.46.

¹⁶ *Ibid.*, p.45.



Fig. 8

Max Ernst
Floresta e pomba 1927
Óleo sobre tela

Mario de Micheli aponta que este discurso “está próximo da poética de alguns expressionistas, que viam a pintura numa extrinsecação imediata do fluxo psicofisiológico na tela”¹⁷. A pintura surrealista, segundo o autor, tende à criação de um mundo em que o homem encontre o *maravilhoso*, “um reino do espírito onde ele se liberte de toda gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada”¹⁸.

Na verdade muitos destes procedimento já haviam sido utilizados no Dadá, mas o Surrealismo modificou seu caráter dando-lhes outro significado. Enquanto o Dadá encontrava a sua liberdade na prática constante da rejeição total, o Surrealismo procurou dar um fundamento a essa liberdade através da pesquisa experimental científica, baseada na filosofia e na psicologia.

A liberdade buscada no Dadá passou a ter duas faces no Surrealismo, a da liberdade individual que baseava sua pesquisa em Sigmund Freud, e a da liberdade social que se apoiava nas teorias de Karl Marx. Para Breton, era crucial que o Surrealismo encontrasse uma estrutura teórica que abrangesse uma estratégia voltada contra a opressão social e psíquica operante sob o capitalismo¹⁹. Breton rejeitava a chamada ditadura da razão e os valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra.

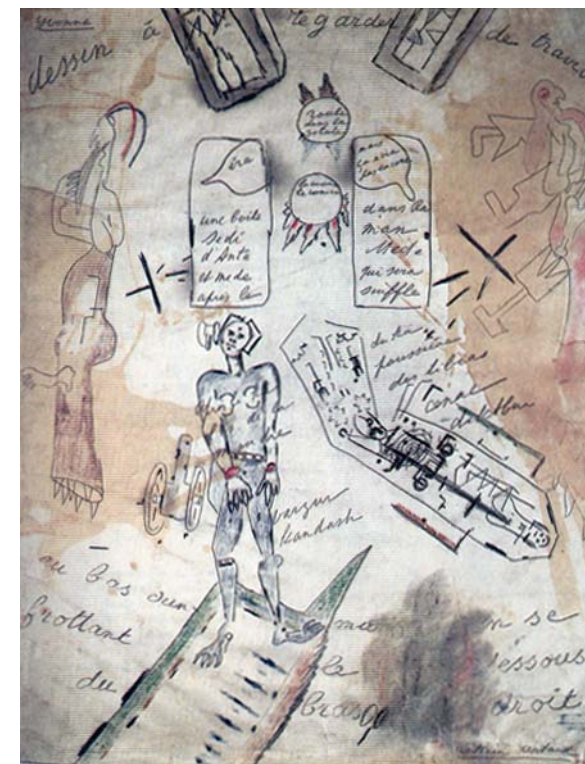


Fig. 9

Antonin Artaud
A Máquina do Ser, 1946
Desenho

¹⁷ Mario de Micheli, *As vanguardas artísticas*, 1991, p.159.

¹⁸ Ibid., p.160.

¹⁹ Briony Fer et al., *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, 1998, p.204.

Com seus estudos específicos sobre a psicologia do sonho e o inconsciente, Freud abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. Segundo os surrealistas, a arte deveria se libertar das exigências da lógica e da razão, e ir além da consciência quotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos.

O sonho representa uma porção de tempo comparável ao da vigília na vida de uma pessoa. Portanto, é uma parte essencial da nossa existência. Estes dois estados, que aparentemente são contraditórios, poderiam se encontrar dando lugar a uma espécie de realidade absoluta. Isto seria possível, segundo Breton, libertando as forças do inconsciente mesmo durante o estado de vigília.

A fusão do sonho com a realidade ou da realidade com o sonho teria o poder de devolver aos homens a sua integridade. É através do sonho que é possível compreender os mecanismos do inconsciente.

O inconsciente é considerado por Freud como tendo sua própria estrutura e modos de expressão, que são diversos daqueles que atuam no nível consciente. Ele tem seus próprios impulsos, que são revelados apenas em algumas ocasiões e de modo necessariamente indireto²⁰.

²⁰ Briony Fer et al., *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, 1998, p.181.

A escrita automática era um processo utilizado para conseguir explorar o espírito inconsciente. O objetivo era procurar a comunicação com o irracional, reorientando o consciente através do inconsciente. Seria como um ditado do pensamento com ausência do controle exercido pela razão. É a espontaneidade do automatismo que faz surgir o inconsciente.

A imagem deixa de ser uma representação para tornar-se “uma espécie de presença, a presença direta da interioridade do artista”²¹. A escrita automática de André Masson é descrita por Breton como “o resultado da mão apaixonada por seu próprio movimento”²².

Esta ênfase dada ao gesto e a valorização do inconsciente influenciaram uma tendência artística que aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, na Europa, Estados Unidos e Japão. O termo *Informalismo*, cunhado pelo crítico Michel Tapié em 1952, definia um novo estilo de pintura que recusava qualquer tipo de formalização.

Este estilo de pintura defendia a improvisação, associada ao gesto espontâneo e instintivo, e a relação direta entre pintura e ação. Ou seja, a idéia do automatismo era mantida.

Ao longo dos anos cinquenta, essa abstração se alastrou sob vários rótulos como: *Informal*, *Tachismo*, *Arte Bruta*, *Gutai* no Japão, e *Expressionismo Abstrato* na América. A recusa à figuração e à abstração geométrica denotava uma descrença em relação à racionalidade da civilização tecnológica, celebrada pelas vanguardas do começo do século XX.

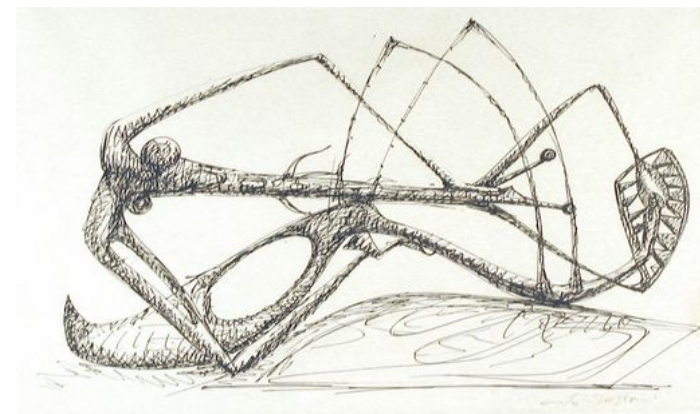


Fig. 10

André Masson
Louva-a-deus, antes de 1943
Tinta sobre papel

²¹ Rosalind Krauss, *O fotográfico*, 2002, p.112.

²² *Ibid.*, p.111.

As filosofias da crise, em especial o existencialismo de Jean-Paul Sartre, influenciaram a arte do pós guerra na Europa continental. Na visão existencialista, o homem estaria sozinho no mundo, sem o apoio dos sistemas morais ou religiosos. O homem, tomando consciência deste vazio, passaria a ter a liberdade de definir a si mesmo, reinventando-se por meio da cada ação praticada. O artista era visto como alguém que buscava sempre novas formas de expressão, assim como seria a condição existencial do homem.

A poética que surgiu com base neste pensamento, foi definida por Argan como poética da incomunicabilidade. Segundo ele, a arte deixou de ser discurso. O conceito de poética (fazer) passou a prevalecer sobre a teoria sugerindo que a única justificativa da arte seria uma intencionalidade prática. Sem uma linguagem que implicaria na idéia de relação, a poética informal é formada por singularidades, que apesar disso “mostra a incontestável realidade da existência”²³.

²³ Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, 1992, p.537.

Antoni Tàpies participou desta sensibilidade generalizada que afetou os artistas do pós-guerra.

o que aconteceu comigo foi um pouco parecido com o que ocorreu com o grupo de (artistas) expressionistas abstratos americanos, por exemplo - ou com alguns deles. Tivemos uma espécie de decepção geral com a civilização ocidental. Ela nos levou a guerras terríveis e pegamos um pouco de birra da cultura ocidental; foi isso que me estimulou a estudar a filosofia e a cultura de outras civilizações, especialmente a da Índia, e de forma muito concreta a do budismo da China, a do taoísmo chinês e depois a do Japão²⁴.

Nos primeiros anos da sua carreira Tàpies, além da influência de diversas escolas, como o Expressionismo alemão e o Dadá, trazia certa inclinação surrealista. Suas pinturas desse período eram mais planas e tinham uma temática onírica. Apresentavam uma figuração mágica, com elementos gráficos que lembravam Miró. Com o tempo, Tàpies começou sua peculiar investigação da matéria, do signo e dos objetos. Ao longo de sua carreira, Tàpies criou um vocabulário plástico particular onde os gestos sobre a tela continham a vivência das telas anteriores.

²⁴ Entrevista de Antoni Tàpies por Fabio Magalhães, Barcelona, 13 de outubro de 2004. Disponível no catálogo Antoni Tàpies da exposição no Centro cultural do Banco do Brasil em 2005, p. 34.

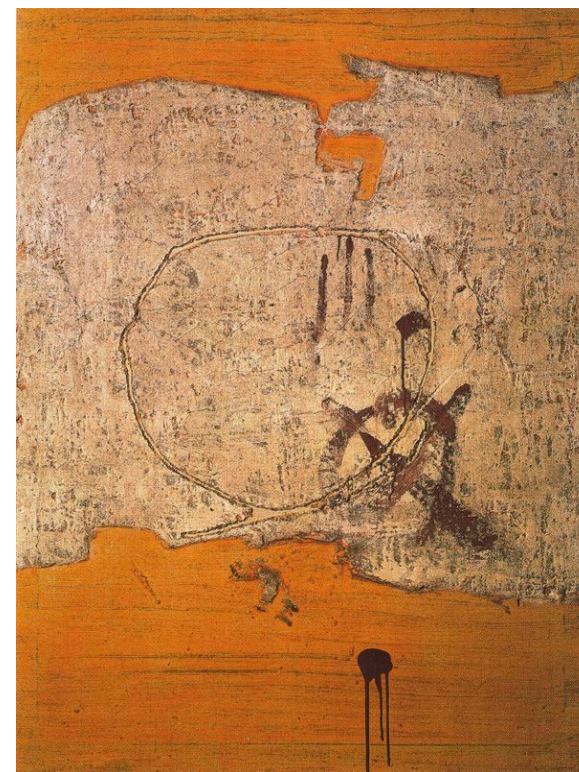


Fig.. 11

Antoni Tàpies
Branco com manchas vermelhas, 1954
Técnica mista sobre tela

Apesar de suas numerosas leituras e contatos com pensadores, o artista diz que quando se encontra frente à tela em branco, esquece de tudo e confia apenas nos seus instintos e no seu inconsciente em busca da pintura ideal. Este salto no vazio em busca de uma meta impossível é justamente o que dá impulso para que ele trabalhe com “grande paixão”²⁵.

Para Tàpies não só as formas funcionavam como símbolo; mesmo os materiais que eram selecionados traziam uma grande carga de significados. Com base nesse conceito Tàpies inventou para si toda uma linguagem no que se refere ao uso de materiais. Quando articulados com outros signos, em uma relação sem lógica, provocam várias possibilidades de interpretação poética. Tàpies afirma que o valor essencial da arte está em influenciar a consciência e induzir a um estado meditativo para que uma realidade fundamental seja revelada.

Em seu gesto criativo, Tàpies usa com frequência a caligrafia que está associada a uma pintura mais orgânica e gestual que remete ao processo do automatismo surrealista, no qual o artista deixa gestos espontâneos serem o mensageiro dos pensamentos inconsciente.

²⁵ Entrevista de Antoni Tàpies por Cassiano Elek Machado para a Folha de S.Paulo em 1º de outubro de 2004.



Fig.12

Antoni Tàpies
Verniz com formas negras, 1982
Técnica mista sobre tela.

Poderia citar aqui mais uma série de artistas que, influenciados pelo surrealismo, trabalham com o automatismo ou com a metamorfose do corpo; artistas que me interessam pelo uso do grafismo, ou pelas formas orgânicas nos seus trabalhos. Optei por abordar algum destes artistas no decorrer da dissertação conforme a relevância no assunto tratado.

PASSAGENS

O que me impulsiona a desenhar é sempre a tentativa de dar forma a uma sensação que me escapa. Esta sensação se fosse um pouco mais clara poderia chamar-se lembrança. No entanto, vem e vai muito rapidamente; revela-se e em seguida se esconde. Ao mesmo tempo em que é uma sensação muito familiar não é possível localizá-la no tempo.

Fig. 13
Sem Título, 2006
35 X 25 cm
Técnica mista sobre papel



Observando fotografias de viagens (fig. 14), notei que a porta era o assunto mais recorrente. Tão presente em nosso cotidiano, este objeto, pela relação que propõe, é muito rico em significado. A porta é o elemento da estrutura espacial que controla o fluxo. Assume funções topológicas de junção ou disjunção entre os espaços que se quer diferenciar ou fundir ¹. Enquanto o fechamento de uma porta cumpre a função de isolar, de manter a privacidade sendo um entrave à ação, sua abertura já representa a comunicação, a possibilidade de olhar permitindo a escolha entre passar ou permanecer do outro lado.

Penso meu trabalho como uma porta, uma passagem que dá acesso a este mistério revelando fragmentos da memória. A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o dentro e o fora. Mais do que apenas indicar uma passagem é um convite a atravessá-la. Existe também uma idéia de transcendência, acessível ou proibida, dependendo se a porta estiver aberta ou fechada².

¹ Sylvia Cavalcante. *A porta e suas múltiplas significações*, 2003, disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2003000200010&lng=en&nrm=iso>, acesso em 2007.

² Jean Chavalier, *Dicionário de Símbolos*, 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1995.



Fig. 14 Fotografias de viagens

Didi-Huberman afirma que a porta é uma figura da abertura, “mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar, ou tudo tomar de volta”³.

A porta também distingue o oculto do revelado. Segundo Didi-Huberman “diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto, aqui, do ver e do olhar - todos estão *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar”⁴.

Nos meus desenhos (fig.15) a porta aparece na forma de uma porta orgânica que traz o conceito de passagem. São na verdade orifícios.

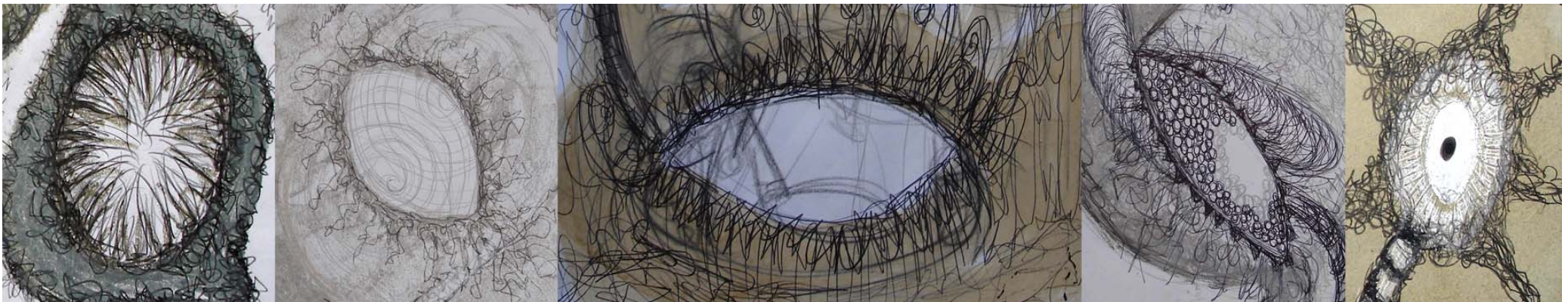


Fig. 15 Detalhe de desenhos, 2005 -2007

³ Georges Didi-Huberman, *O que Vemos, o que nos Olha*, São Paulo: Editora 34, 2005, p. 234.

⁴ Ibid., p.242.

No corpo existe uma correspondência entre os orifícios.

Bataille sugere que os animais podem ser vistos como "simples tubos de dois orifícios, o ânus e a boca", disso decorrendo sua capacidade de "descarregar os impulsos violentos que provêm do interior do corpo indiferentemente numa ou noutra extremidade, como acontece de fato, onde encontram menor resistência"⁵.

Para Bataille, a vida animal nada mais é que um percurso do orifício inicial ao orifício terminal. O autor atenta para o fato que a espécie humana, com a conquista da posição vertical teria gerado uma resistência nas descargas da região inferior, transferindo para o rosto parte das funções de excreção. Desta forma os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais⁶.

Na concepção de Bataille os seres humanos teriam dois rostos e “a correspondência entre eles é dada pela boca e pelo ânus aos quais se associam respectivamente os outros órgãos faciais e os órgãos genitais”⁷.

⁵ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, Rio de Janeiro: Iluminuras, 2002, p. 206.

⁶ Ibid., p. 207.

⁷ Ibid., p. 207.

Esse outro rosto constitui a figura oculta do primeiro e, tal como um duplo, vem revelar uma imagem noturna de seu protótipo manifesto: trata-se, pois, de uma réplica perversa - digamos também, monstruosa - que interroga a identidade do homem exatamente naquela parte de seu corpo onde ela sempre foi considerada inequívoca⁸.

Segundo Bataille, assim como a boca está apta a exercer atividades contraditórias, o mesmo pode acontecer com o ânus: como revelam as práticas eróticas, o caráter terminal do rosto formado pelos orifícios inferiores ganha às vezes um valor de atração⁹. Michel Leiris em um artigo para *Documents* destaca a ambigüidade da boca.

a boca ocupa uma situação privilegiada, sendo o lugar da palavra, o orifício respiratório, o antro onde se sela o pacto do beijo; de outro, ela produz o cuspe, para de um só golpe cair ao último grau da escala orgânica com uma repugnante função de dejeção¹⁰.

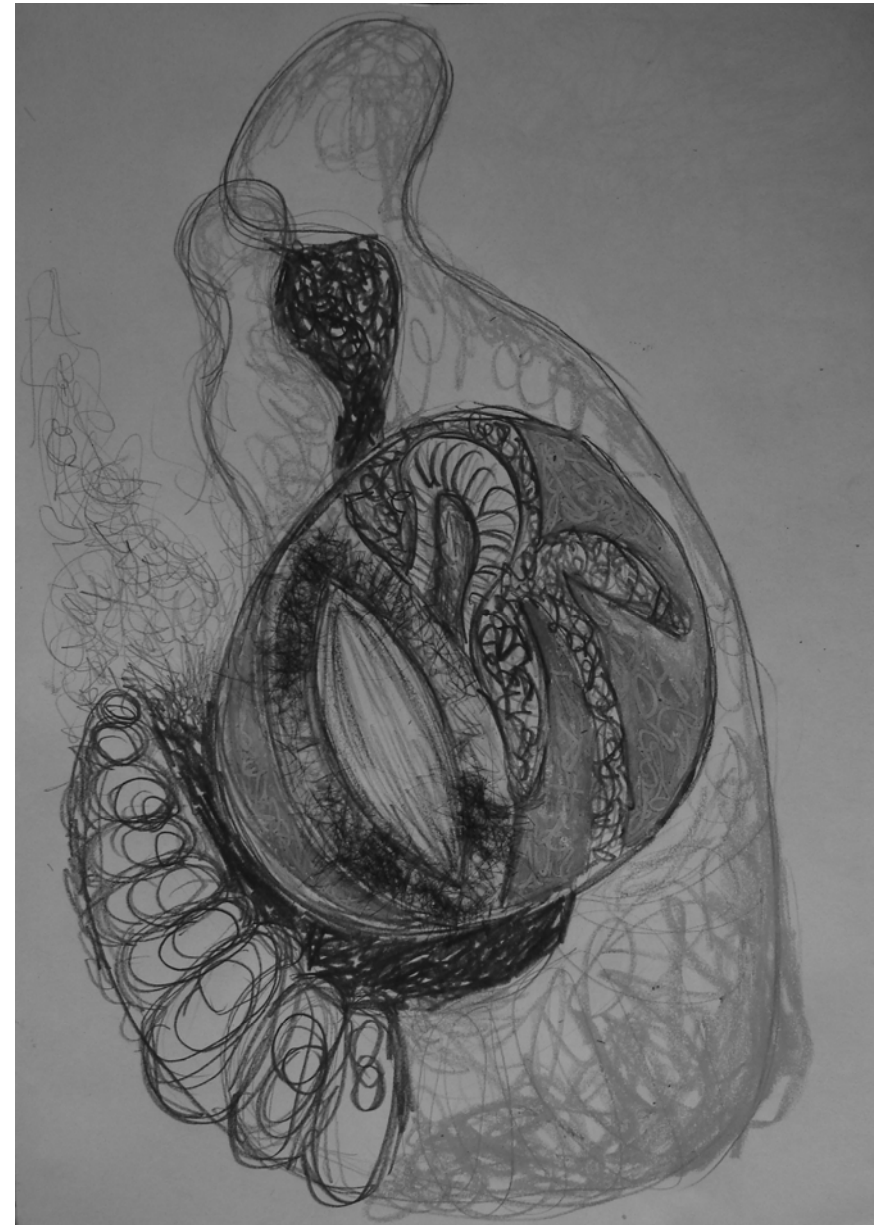
O autor questiona se o ato de cuspir rebaixaria a boca, signo visível da inteligência, à categoria dos órgãos mais vergonhosos, aproximando o

⁸ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, 2002, p. 207.

⁹ Ibid., p. 207.

¹⁰ Michel Leiris apud. Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, 2002, p.198.

Fig. 16
Sem Título, 2006
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel



homem dos animais primitivos que têm uma só abertura para todas as suas necessidades.

Moraes fala dessa afinidade entre as partes do corpo e a correspondência que existe entre elas. Ressalta a afinidade não só entre os orifícios como entre as partes redondas do corpo como: olhos, testículos, seios, ânus, boca, cabeça.

Esta relação de semelhança é muito importante para que eu possa falar das formas que chamei de portas orgânicas. Quando uso a forma de um corte aberto (fig.17) estou me referindo ao mesmo tempo ao olho, à vagina, à boca, à pele cortada. Traz ainda a idéia da fenda, da fresta, da abertura por onde é possível ver o outro lado. É por onde existe uma comunicação entre o dentro e o fora, e até mesmo entre a razão e o inconsciente.

São usadas formas trazidas de lembranças, sonhos, partes de rostos, ou formas de vida que se misturam a uma escrita ilegível. Estes desenhos orgânicos fazem menção também a órgãos internos do corpo humano. As formas arredondadas que se apresentam muitas vezes como buracos, umbigo, útero, ânus, olhos, bocas. As protuberâncias podem ser dedos, falos, cordões, veias. Estas imagens se entrelaçam e tornam-se quase seres.

Fig. 17

Sem Título, 2007
35 X 25 cm
Técnica mista sobre papel

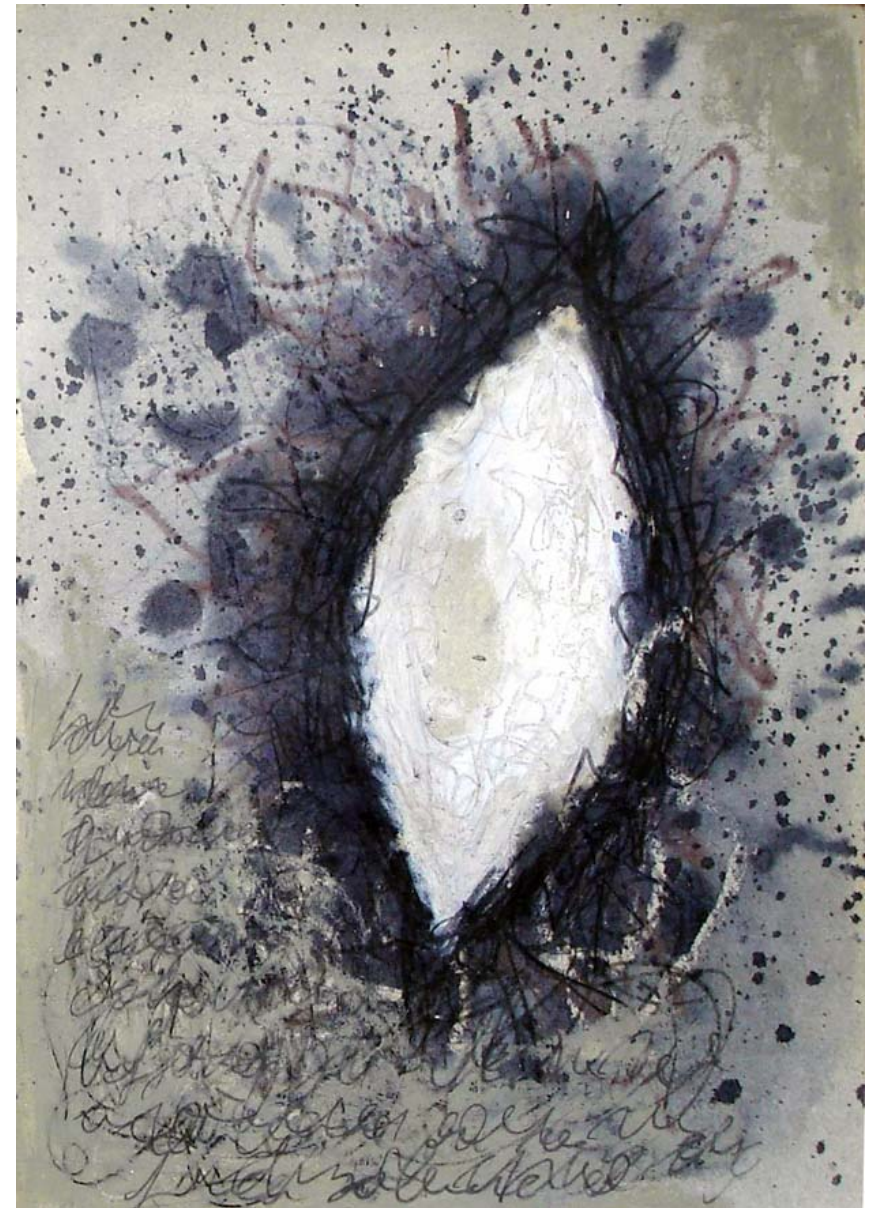




Fig. 18
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

Fig. 19
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

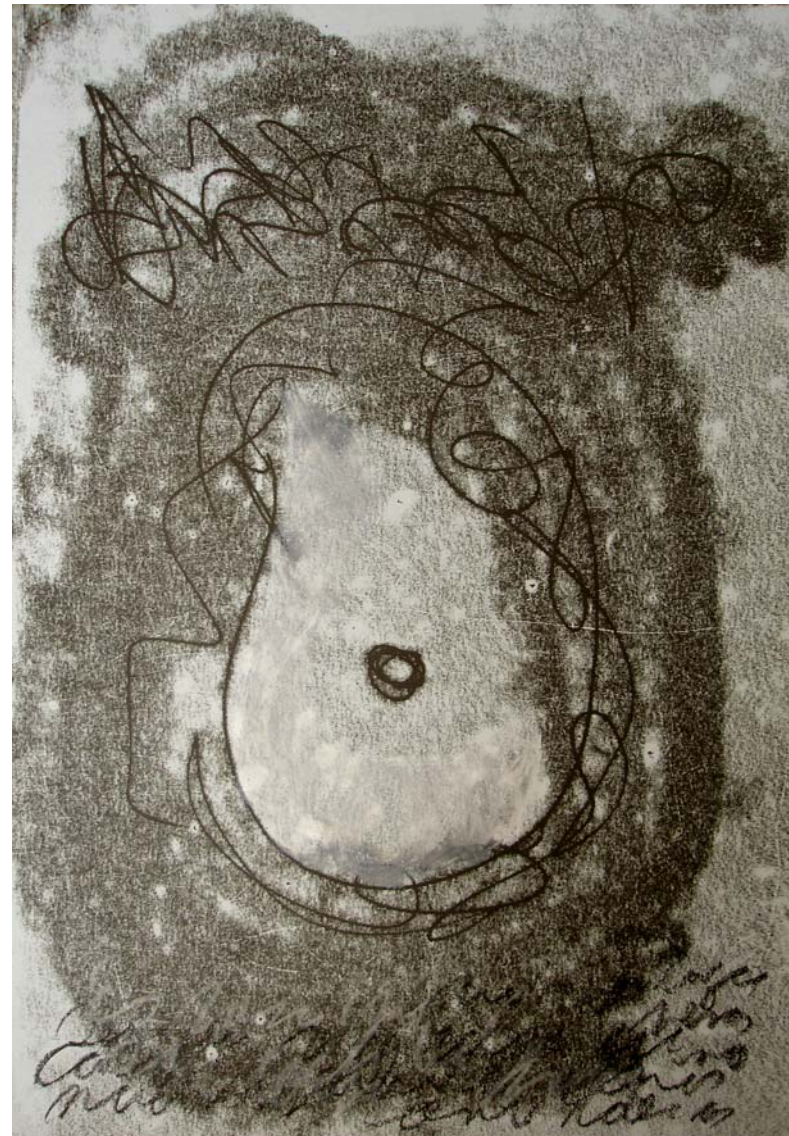




Fig.20
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel



Fig.21
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

Fig.22
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel



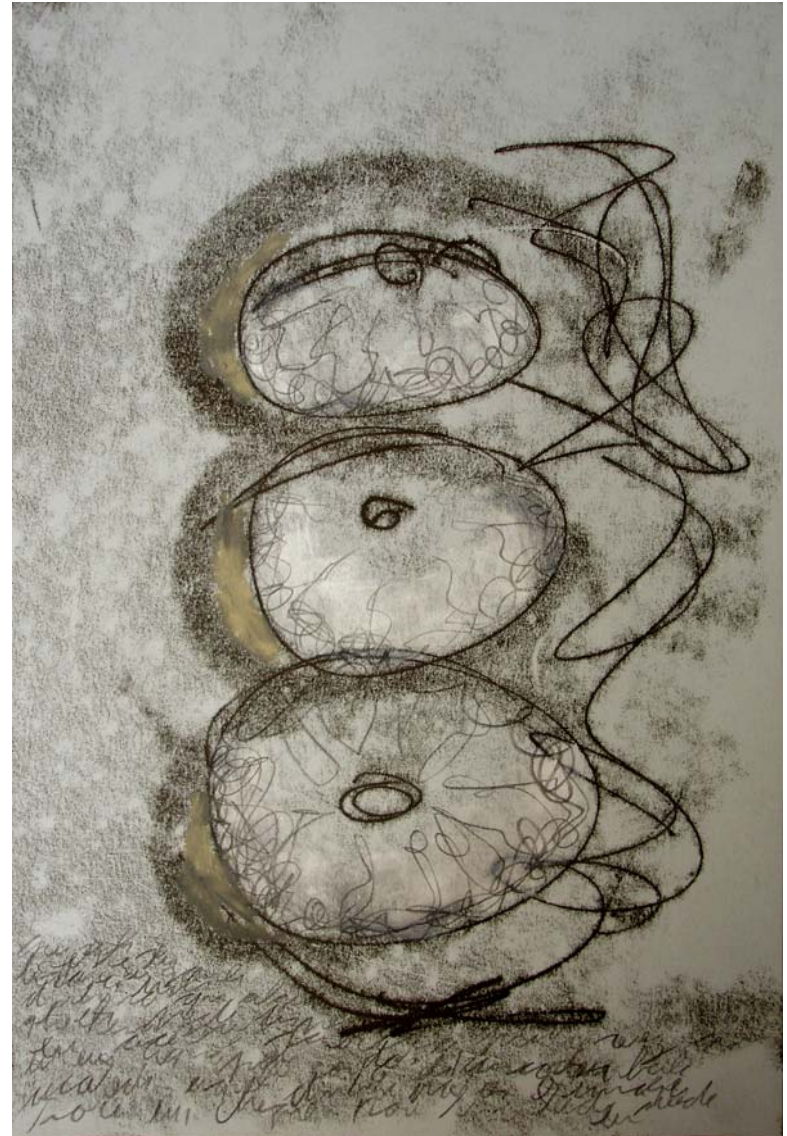


Fig.23
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

Fig.24
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel



As transparências e sobreposições, muito freqüentes na minha produção (fig.25), remetem ao movimento de ocultar e revelar. Fazem com que o outro lado seja apenas parcialmente visível, assim como é o acesso ao inconsciente ou ao sonho.



Fig.25 Trabalhos que usam a transparência.

Numa série (fig. 27-29), que ainda está em processo, cada imagem é formada por três ou quatro desenhos sobrepostos (fig. 26).

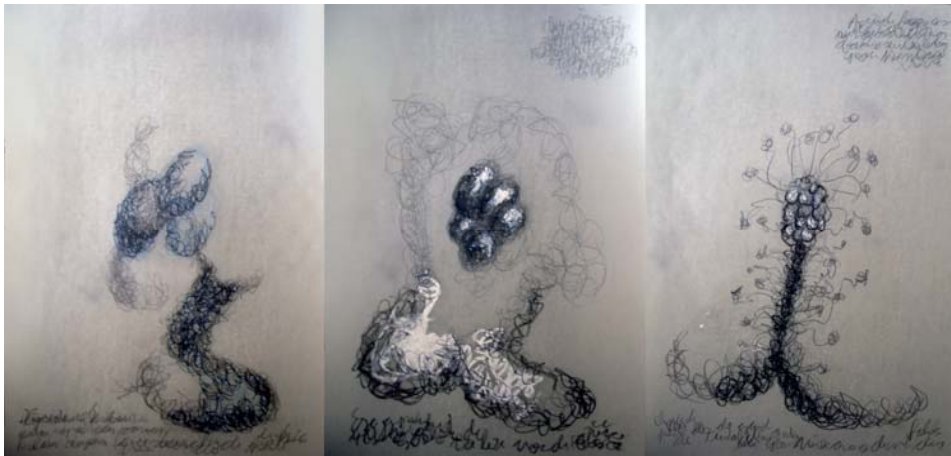


Fig.26 Camadas que sobrepostas formam a imagem ao lado (fig. 27).



Fig.27

Sem Título, 2007

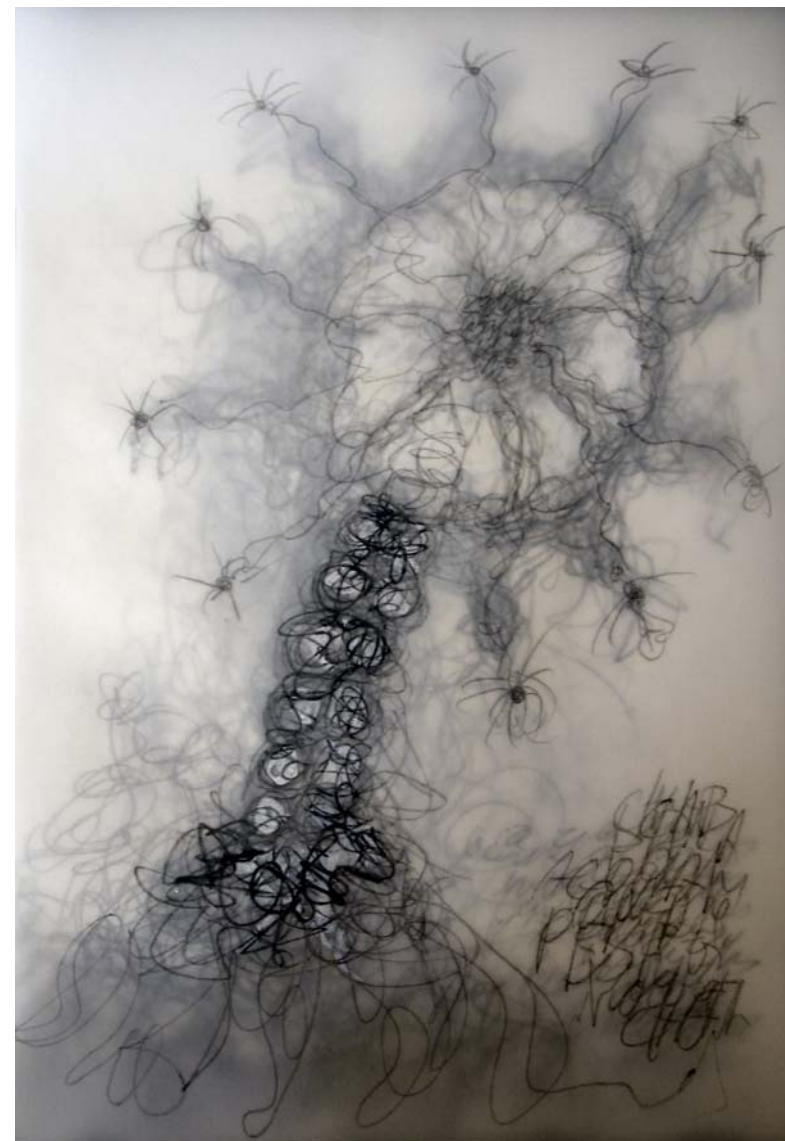
29,7 X 21 cm

Técnica mista sobre papel vegetal

Fig.28
Sem Título, 2007
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel vegetal



Fig.29
Sem Título, 2007
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel vegetal



A idéia de fechamento e abertura da porta me remete não só ao aspecto formal do meu trabalho, como também a própria linguagem do desenho.

Mário de Andrade compara o desenho à pintura e escultura ressaltando o caráter aberto do desenho, que “é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência”¹¹, ao passo que “Toda escultura, toda pintura, sendo um fenômeno material, nos apresenta um fato fechado, que se constrói de seus próprios elementos interiores”¹². O autor afirma que o desenho, por ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria, é uma espécie de provérbio. Exprime uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual através de uma “luta grave entre o sentimento e a sua expressão”¹³. O desenho, assim como a porta pode funcionar como acesso a lembranças e pensamentos.

O que se pretende nesta pesquisa é a realização de desenhos que estejam abertos a inúmeras leituras, despertando no fruidor a vontade de encontrar algum significado que diga respeito a sua própria vida. Umberto

¹¹ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Martins, 1975, p.72.

¹² Ibid., p.72.

¹³ Ibid., p.76.

Eco em *A Obra Aberta nas Artes Visuais*¹⁴ considerava arte informal¹⁵ como a definição mais ampla de poética da obra aberta, pois propunha:

um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas¹⁶.

Por estar associado à intimidade, informalidade e memória, o desenho é um mediador entre o espaço mental e o mundo. Extraem-se formas que dizem respeito à imaginação e ao pensamento para que seja possível dividi-las com outras pessoas. O desenho é a forma mais imediata de fazer algo que se imagina. Federico Zuccaro em 1607 falou do desenho interno e do desenho externo. Segundo ele, o desenho interno seria um conceito do espírito que se expressaria externamente como "forma sem substância corporal" e "figura de qualquer coisa imaginada e real"¹⁷. Zuccaro entende por desenho interno, uma idéia, uma forma no intelecto

¹⁴ In Umberto Eco, *Obra Aberta*, São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 149-177.

¹⁵ O nome arte informal qualificava uma tendência que abrangia àquelas formas de abstração onde falta qualquer tentativa de figuração, e mesmo de comunicação.

¹⁶ Umberto Eco, *Obra aberta*, 2005, p.150.

¹⁷ In Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura - Vol. 3 - A Idéia e as partes da Pintura*, São Paulo: Editora 34, 2004, p. 40.

que representa a coisa compreendida. Para ele, é do *desenho interno* que, dando-lhe corpo e forma visual, nasce o *desenho externo*.

essa imagem ideal formada em nosso espírito, e num segundo momento expressa e declarada por uma linha ou por outro modo visual, é chamada vulgarmente de desenho, porque designa e mostra aos sentidos e ao intelecto a forma dessa coisa concebida no espírito e impressa na idéia¹⁸.

O desenho para Zuccaro é desprovido de substância corporal, sendo “forma, idéia, ordem, regra, termo ou objeto do intelecto, no qual são expressas as coisas entendidas”¹⁹.

Ainda tomando o desenho como algo que torna possível esta exteriorização do pensamento, Annateresa Fabris, em *Antonio Lizárraga: uma poética da racionalidade*, destaca que o desenho, não sendo constrangido pelo entrave da matéria, permite materializar diretamente o projeto da imaginação, pois flagra o momento que antecede o signo. Desse modo, evidencia que:

o momento de elaboração mental da obra começa antes de qualquer signo concreto, como sistema de relações espaço-temporais, como matéria

¹⁸ In Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura - Vol. 3 - A Idéia e as partes da Pintura*, 2004, p.48.

¹⁹ Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura - Vol. 3 - A Idéia e as partes da Pintura*, 2004, p.41.

desmaterializada à qual a folha de papel conferirá uma consistência bidimensional e, assim mesmo, impalpável²⁰.

Mesmo no desenho automático, em que não se tem uma imagem interna ou um projeto pré-concebido, o desenho ainda representa uma abertura, sendo o acesso ao inconsciente.

²⁰ Annateresa Fabris, *Antonio Lizárraga. Uma poética da radicalidade*, Belo Horizonte: C/ Arte, 2000, p.103.

CADERNOS

A maior parte do meu trabalho se desenvolve a partir de desenhos feitos em cadernos. Estes desenhos são feitos em dois tipos de cadernos.

O primeiro tipo são os cadernos de anotação que sempre levo comigo (fig. 30). Destes são tirados desenhos que uso como matriz para outros trabalhos. Os cadernos de anotações não são concebidos como sendo o trabalho em si. Estão mais ligados à memória, incorporam objetos que tiro do cotidiano, imagens de sonhos, experiências e pensamentos.

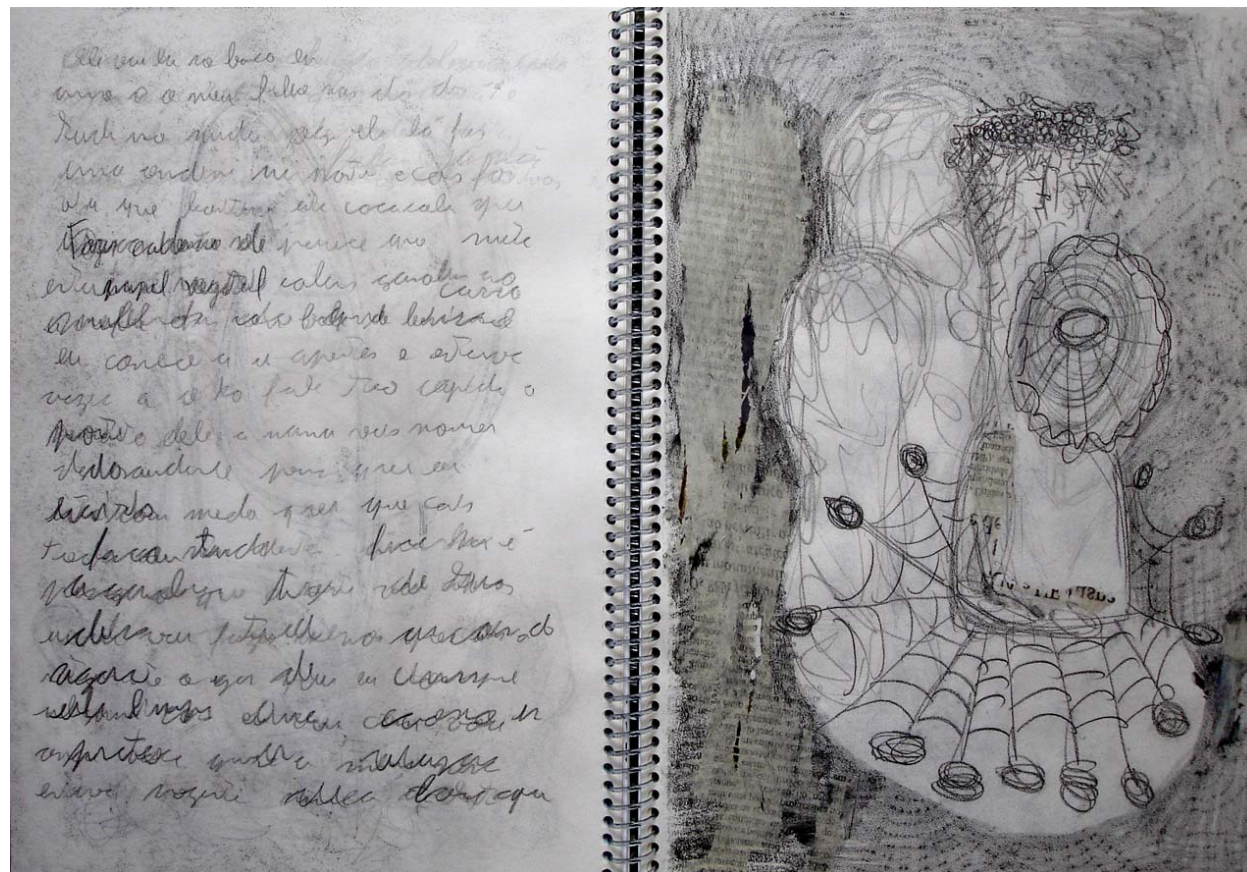


Fig. 30

Caderno de anotação, 2006
29,7 X 21 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel

Na série *Avessos* (fig. 31-36), por exemplo, são escolhidos alguns desenhos do caderno de anotações que são fotografados contra a luz, de forma que as partes mais transparentes do papel, devido ao uso de óleo ou parafina líquida, deixam passar a luz e dando maior luminosidade em algumas áreas.

Avesso, entre outros significados, é o que fica do lado contrário à face principal. É o lado oposto à parte principal, ao dianteiro. Em se tratando de algo que tenha duas faces opostas é sempre a parte de trás, o reverso de algo. Existe também outro sentido desta palavra que me chamou a atenção. Quando se diz virar algo pelo avesso, entende-se que se está colocando o lado de dentro à mostra. Quando se diz que virou um quarto pelo avesso, significa dizer que fez uma intensa busca no aposento.

Estes dois sentidos da palavra *avesso* couberam nesta série. O primeiro faz referência ao modo que obtive a imagem. Fotografei desenhos, não pelo seu lado dianteiro, mas pelo outro lado da folha. Deste modo o que aparece não é mais o desenho do modo que foi pensado, mas a sua imagem invertida. O outro significado de *avesso*, que é mostrar o lado de dentro, diz respeito a uma busca interior.

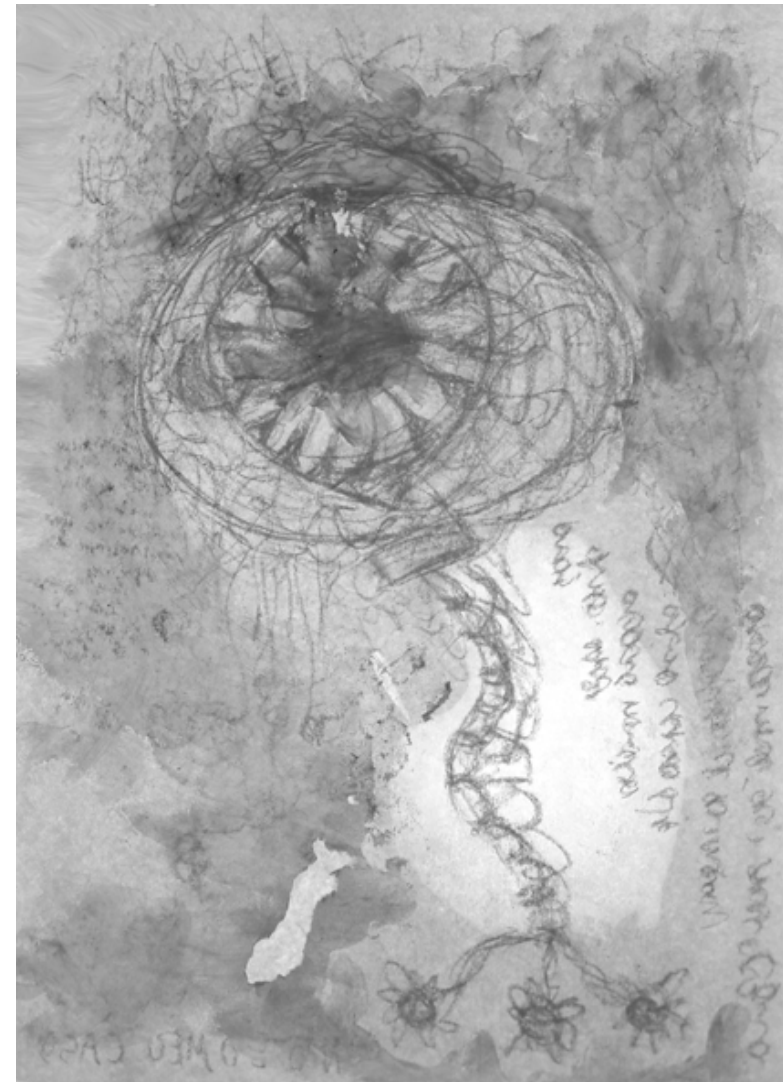


Fig. 31

Avesso I, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



Fig. 32 **Processo de transformação da imagem**

A imagem do lado esquerdo mostra o desenho no caderno de anotações, no meio está a fotografia deste desenho tirada pelo lado posterior da página, e a última imagem mostra o resultado final depois de tirar a cor através da manipulação no computador.

Os contrastes da imagem foram reduzidos de modo que nem o branco nem o preto aparecem com a sua intensidade máxima, o que ficam os cinzas e suas múltiplas graduações sutis entre a obscuridade e a luz.

O cinza é produzido misturando o preto ao branco. Devido ao fato do cinza estar entre o claro e o escuro, entre a luz e a ausência de luz, comporta-se como a penumbra. Por ter pouco brilho, o cinza produz a situação psicológica da moderação, sobriedade, sossego e tranqüilidade. Esta cor, neutra por excelência, está associada à tristeza de um dia nublado, à chuva, aos restos de uma fogueira, ou ainda às construções de uma metrópole como São Paulo. Cinza é a cor do cimento, do asfalto, dos prédios e dos viadutos. O cinza, assim como o preto, marca o fim das degradações da matéria viva.

Chamávamos o preto de representante da escuridão e o branco, de representante da luz. Podemos dizer, assim, que o cinza representa a penumbra, que toma maior ou menor parte na luz e na escuridão e, portanto, permanece entre elas ¹.

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Doutrina das cores*, São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p.58.

Fig. 33
Averso II, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



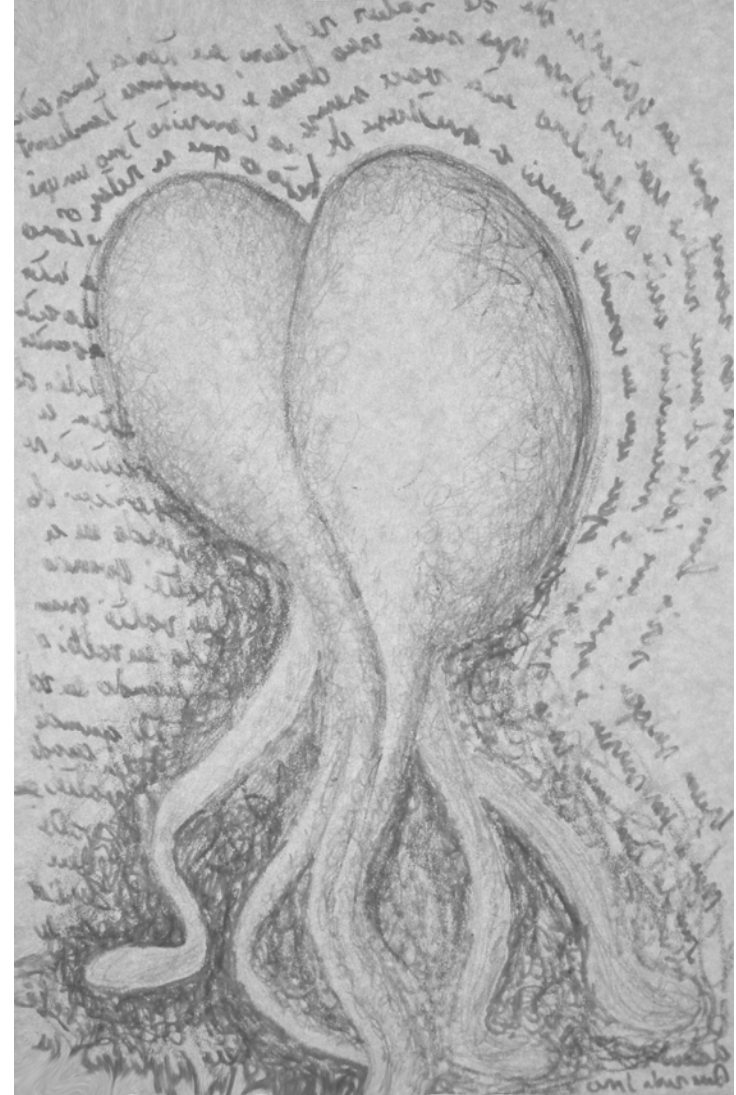


Fig. 34
Avesso III, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital

Fig. 35
Averso IV, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital





Fig. 36
Avesso V, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital

Os desenhos usados para esta série são escolhidos nos cadernos de anotação, que embora sigam um pensamento em comum são realizados sem um planejamento prévio. O próprio ato de desenhar guia a mão, e a forma ao mesmo tempo em que surge, surpreende. As formas que aparecem nestes desenhos são resultado de uma série de conexões que nem sempre fazem sentido. A figura ao lado (fig.37) mostra um detalhe onde é possível ver um desenho que começou como um retrato e depois foi coberto por outras linhas. No canto inferior direito está o desenho inteiro, e no canto esquerdo, o mesmo desenho fotografado pelo outro lado da página. Nesta última imagem uma anotação que estava no verso da página se funde com o desenho.

Existe sempre um movimento no sentido de fazer e sobrepor; fazer desaparecer um primeiro desenho ou mancha. Em muitos casos esta vontade me faz usar a imagem impressa do desenho ao invés do próprio desenho. Quando passo uma imagem para o computador tenho um maior controle sobre o modo em que as linhas ou manchas irão se fundir. Posso experimentar a mesma imagem em várias situações e escolher a que mais me agrada. No caderno de anotações que carrego sempre comigo uso o material que estiver por perto: caneta, lápis, pastel. Porém, diferentes cores podem trazer um excesso de informação que desviaria a atenção do que



Fig. 37 Processo de transformação da imagem

realmente me importa. A luz, a forma e as texturas criadas pelas linhas me interessam.

A linha, além de definir a forma, é usada como uma malha, uma trama. Mario Pedrosa² nos lembra que a linha é o elemento decisivo do desenho, que independentemente do plano, vira traçado, trama, partícula. A linha é, portanto, o próprio corpo e a substância visual do desenho, não importando a maneira como ele foi formado³.

A linha pode ser definida “como a história do movimento de um ponto”⁴, pois nasce quando se faz uma marca contínua. Tanto no desenho como na escrita, a linha expressa os estados de espírito, podendo ser imprecisa, delicada, nítida, ou grosseira.

² Mario Pedrosa, *Forma e Percepção Estética : Textos Escolhidos II*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 337-339.

³ Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura - Vol. 3 - A Idéia e as partes da Pintura*, São Paulo: Editora 34, 2004, p.48.

⁴ Donis A. Dondis, *Sintaxe da Linguagem Visual*, 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.55.

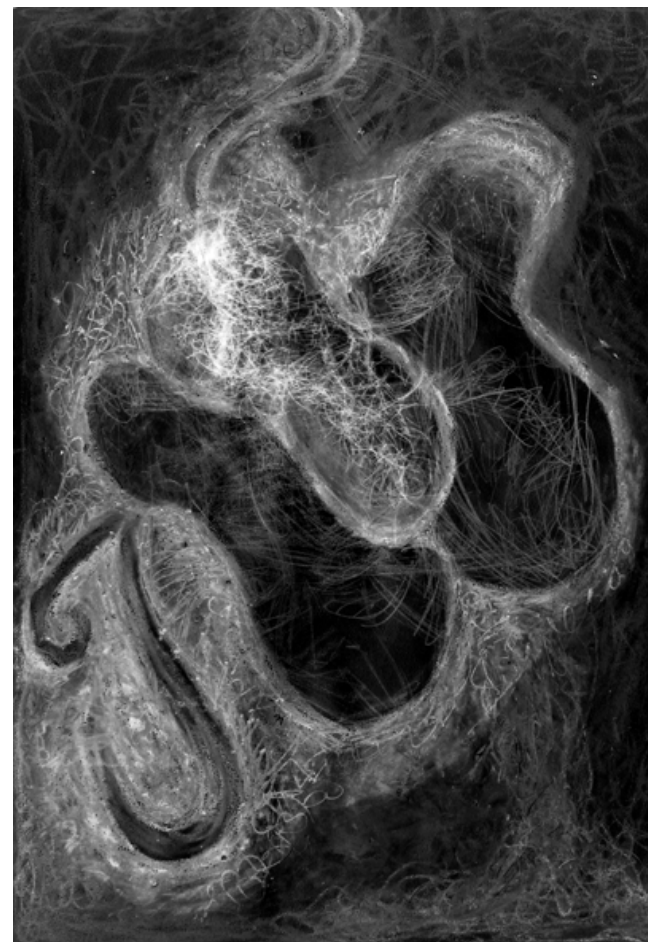


Fig. 38 Uma das experiências com a imagem que coloca a linha em evidência.

Neste desenho (fig. 39) as linhas correm muitas vezes nervosas e rápidas tanto nas tramas quanto na escrita. Elas se manifestam sinuosas, são executadas com movimentos que remetem à caligrafia, mesmo quando não se trata de uma escrita. Às vezes suave, outras vezes incisiva, descreve sua trajetória visceral. São usadas várias ferramentas num mesmo trabalho para que sejam misturadas diferentes grossuras e texturas de linha.

O desenho, mais do que uma decisão do olhar, é a testemunha de uma ação. A idéia de movimento está implícita. Para Kandinsky “o ponto é silêncio”⁵, e a linha é o rastro do ponto em movimento, logo seu produto. “Ela nasceu do movimento - e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico”⁶. Esta seqüência de gestos rápidos, pensamentos que se concretizam ao mesmo tempo em que se formam, nos remete à escrita automática.

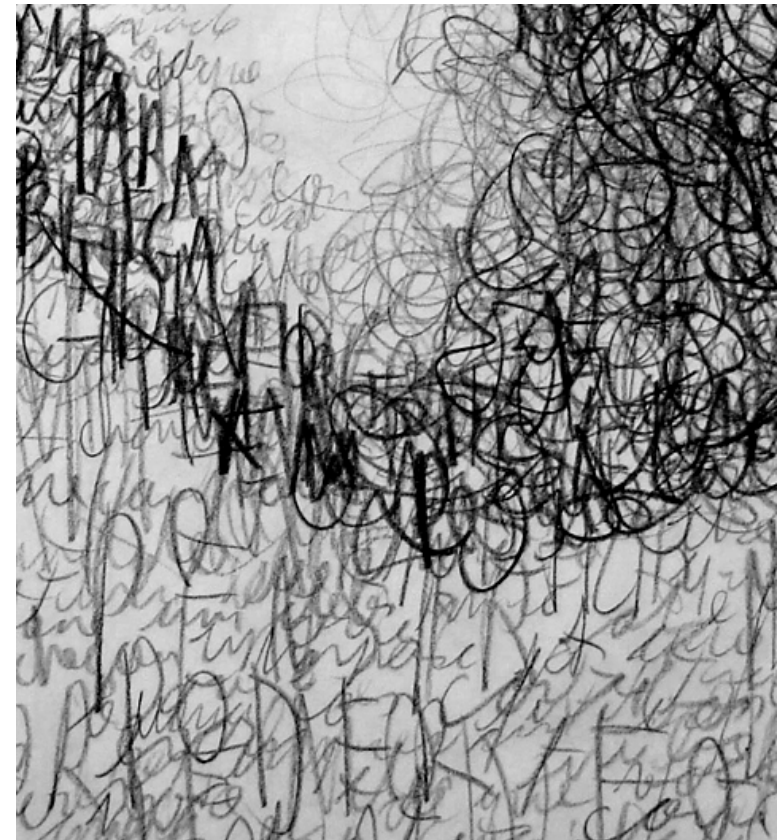


Fig.39 Detalhe de trabalho que usa a escrita.

⁵ Wassily Kandinsky, *Ponto e linha sobre o plano*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.89.

⁶ Ibid., p.49.



Fig.40

Outono, 2005
26,5 X 16 cm
Técnica mista sobre papel

Minha produção tem um caráter exploratório e experimental. Trata-se de uma reflexão, uma busca por uma mitologia interna. As formas se repetem em diferentes associações, como palavras em diferentes frases. Esta imprecisão faz com que seja um grande desafio escrever sobre o trabalho, porém, por outro lado é justamente isto que gera a busca que se materializa em cada desenho.

No meu trabalho coisas como café, pomada, óleo, sal, esmalte, linha de costura, página de jornal ou revista podem ser usados. A relação entre as marcas, sejam elas traços, manchas ou escrita, são tão importantes quanto as figuras que emergem desta relação.

Walter Benjamin⁷ fala da diferença entre a pintura e o desenho. Para o autor o desenho não é janela no mundo, mas um dispositivo para compreender nosso lugar dentro do universo. A busca da compreensão gera um sentido de urgência na construção do desenho, que dita a escolha do procedimento. Procura-se materiais que estejam aptos a suprir esta urgência, esta velocidade com que o pensamento se manifesta. O formato de caderno traz uma grande vantagem neste sentido. Nestes cadernos são feitas espécies de “anotações” com materiais que estejam próximos no momento, funcionando como um texto que através de vestígios evocam lembranças. Através de colagem, monotipia, carimbo de partes do corpo ou outro objeto a imagem começa a ser criada sem uma intenção preconcebida. Porém, será necessário voltar a esta imagem outras vezes, sobrepondo linhas às manchas ou manchas às linhas. Muitas vezes a escrita é utilizada como mais um elemento gráfico.

Rosalind Krauss no texto *Fotografia e surrealismo* afirma que para André Breton, o desdobramento cursivo da escrita ou do desenho automático é “menos a representação de algo do que uma manifestação ou um registro, semelhante às linhas traçadas no papel por um sismógrafo ou

⁷ In Walter Benjamin, *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p.83.

um cardiógrafo”⁸. A autora afirma que o automatismo psíquico, forma de expressão escrita, quando transposto ao domínio da prática visual não deixa de ser entendido como uma espécie de escrita⁹. Da mesma forma pensa Mario de Andrade quando afirma que o desenho chega a “ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica”¹⁰.

Quando desenho, busco um estado de consciência que permita a manifestação de imagens que de algum modo me inquietam. As formas, o gesto, as marcas, o ato de deixar traços em uma superfície, têm sido os elementos que venho desenvolvendo em meu trabalho. A figura não vem da observação, apesar de guardar na memória muitos traços de corpos que sempre desenhei (fig. 41). Quando se faz desenho de observação mais do que aprender a reproduzir uma forma, aprende-se a olhar.

⁸ In Rosalind Krauss, *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129, p. 112

⁹ Ibid., p.111.

¹⁰ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Martins, 1975, p.71.



Fig.41 Desenhos de observação 2001-2002.

o mundo das imagens não se satisfaz em imprimir-se simplesmente sobre um órgão fielmente sensível. Ao contrário, ao olhar para um objeto nós procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa¹¹.

Os olhos procuram a beleza e a variedade das formas. Olhar é sair de si, também é trazer o mundo para dentro de si¹².



¹¹ Rudolf Arnheim, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002, p.35.

¹² Marilena Chauí, *Janela da Alma, Espelho do Mundo*, In: Adauto Novaes (org.), *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.33.

Em alguns cadernos, apesar de não apresentarem uma seqüência, são usados o mesmo material e os desenhos seguem um mesmo padrão. Desta maneira podem ser usados como matriz para uma mesma série (fig. 5-5).

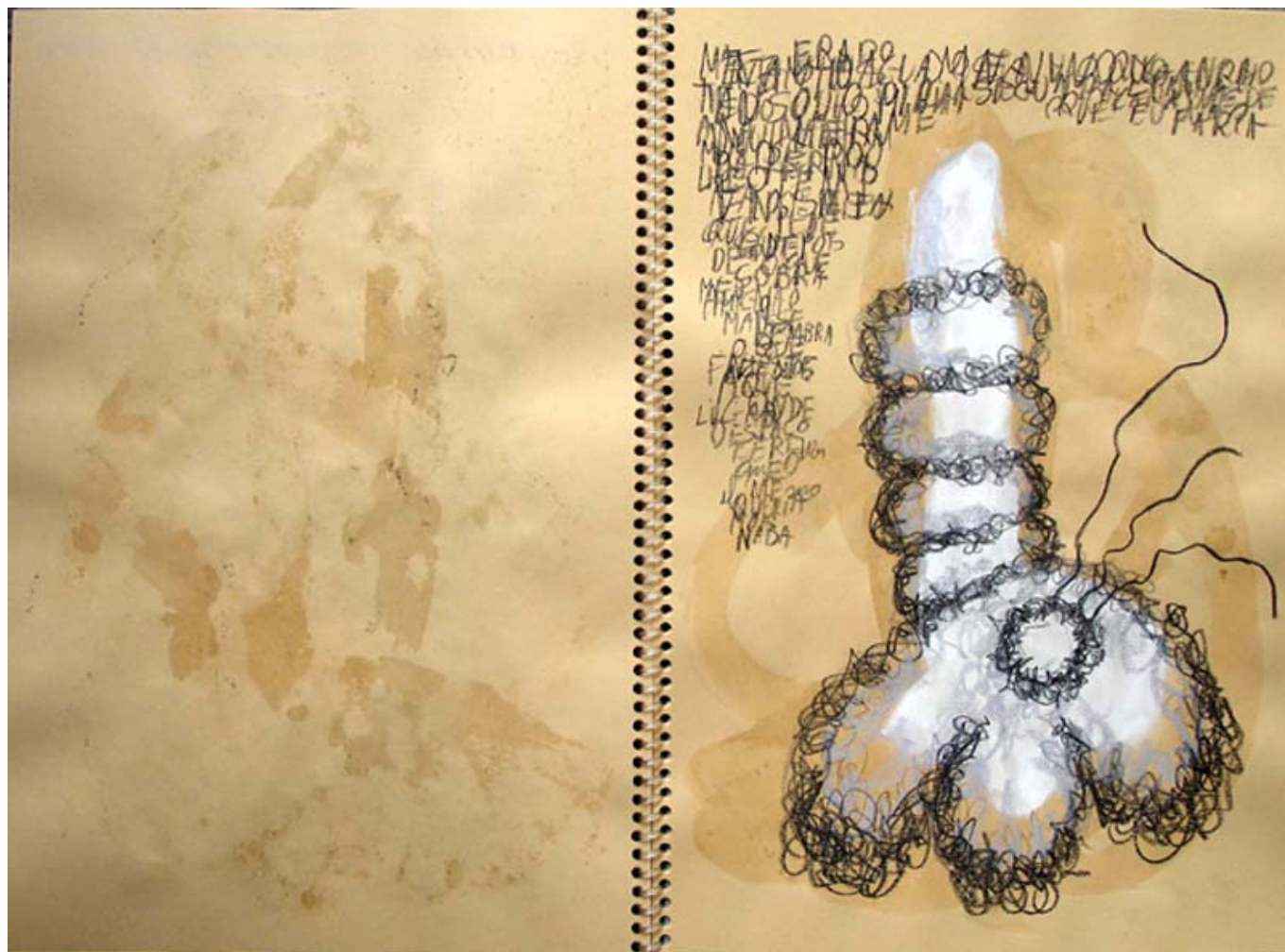


Fig. 42

Caderno Sem Título,
usado na série Crânios, 2006
32 X 21,5 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel



Fig. 43

Caderno Sem Título usado na série Crânios, 2006
32 X 21,5 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel



Fig. 44

Caderno Sem Título, 2006
35 X 25 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel



Fig. 45

Caderno Sem Título, 2006
35 X 25 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel



Fig. 46

Caderno Sem Título, 2006
35 X 25 cm (cada folha)
Técnica mista sobre papel

No segundo tipo, o caderno é o próprio trabalho. Lida com um componente narrativo, ou seja, tem uma seqüência e uma investigação clara. Nele, os elementos são combinados para criar um objeto, em que os eventos se desenrolam no tempo como num filme. Julio Plaza salienta que o livro artístico é um volume no espaço, uma seqüência de espaços (planos), em que cada um é percebido como um momento diferente, ou seja, “o livro é, portanto, uma seqüência de momentos”¹³.

Apresento aqui o caderno *Entre* e o caderno *Reflexos*, ambos desenvolvidos em 2006.

O caderno *Entre* foi feito usando papel vegetal (fig.47 e 48) de modo que, a cada folha virada, o desenho anterior pudesse ser visto. Trata-se de uma série de desenhos que vão se sucedendo quase como uma animação. Folhando este caderno tenho a impressão de ir removendo camada por camada. Lembro-me de um livro de anatomia onde corpos de pessoas reais eram cortados em fatias para indicar o nome de cada órgão. Para mim é como se todos estes desenhos fizessem parte de um só bloco, que para ser examinado fosse necessário fatiar.

¹³ Julio Plaza, *O livro como forma de arte (I)*, Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982, p.1.

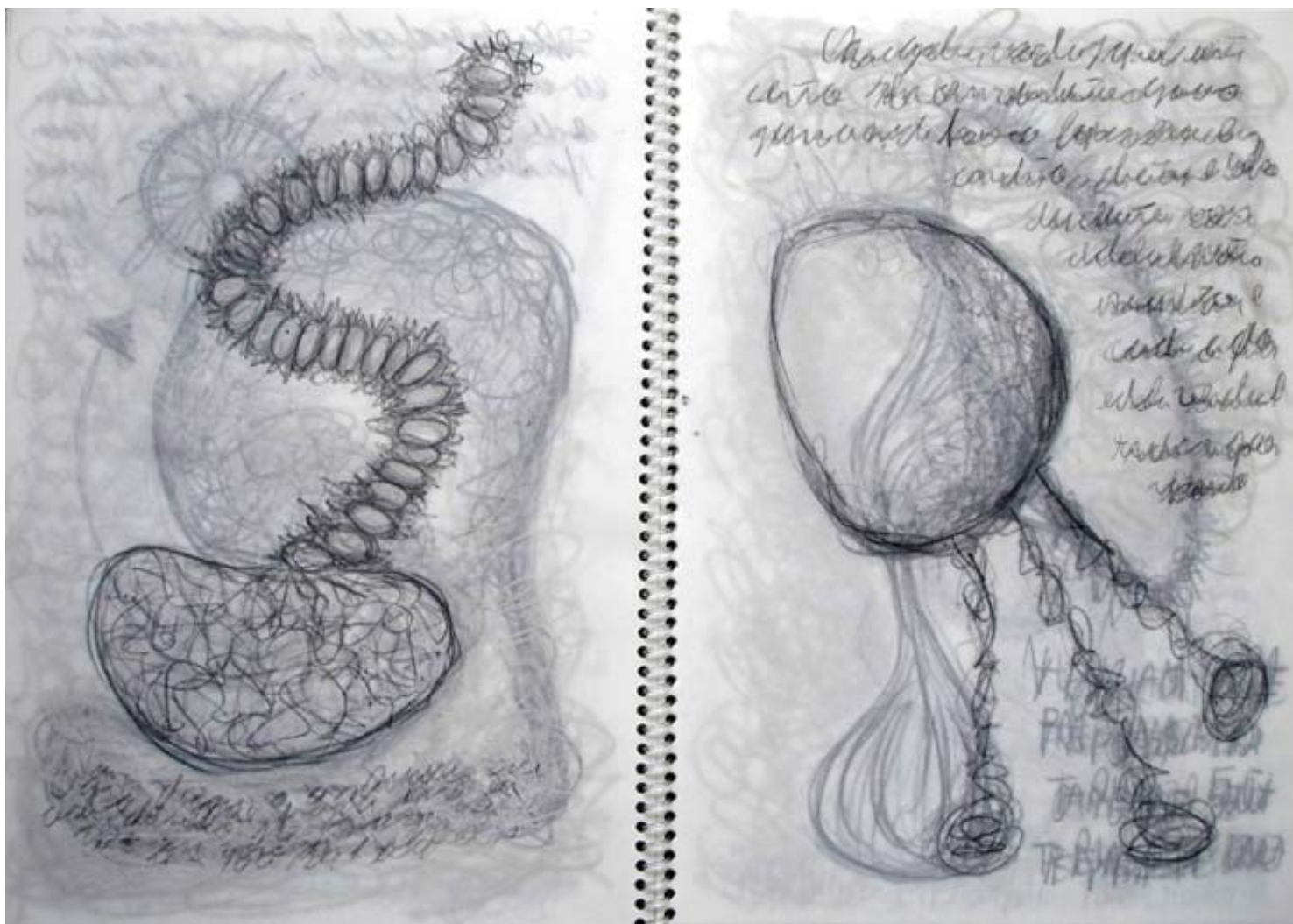


Fig. 47

Caderno Entre, 2006

29,7 X 21 cm (cada folha)

Técnica mista sobre papel vegetal

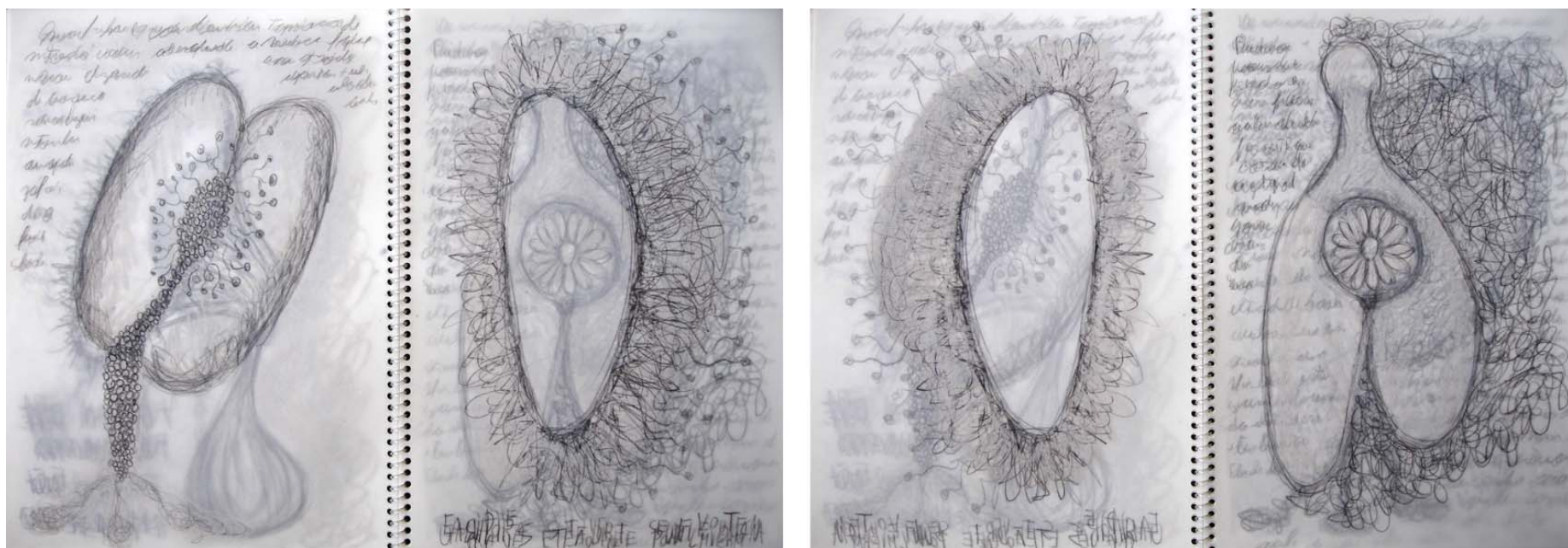


Fig. 48

Caderno Entre, 2006

Vista de duas páginas sucessivas.

A partir deste caderno foi feita a série *Entre* (fig. 49-58). Nesta série a imagem formada pelos desenhos sobrepostos são fotografados e impressos.

Fig. 49
Entre I, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

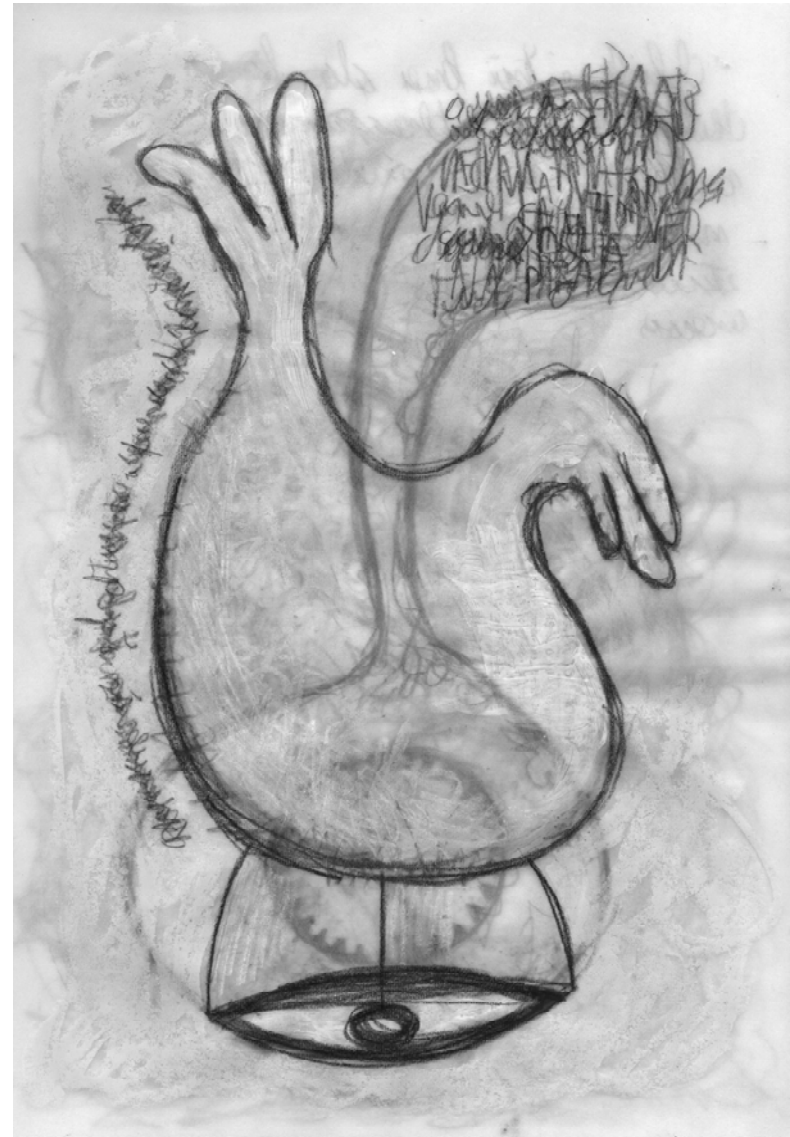


Fig. 50
Entre II, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

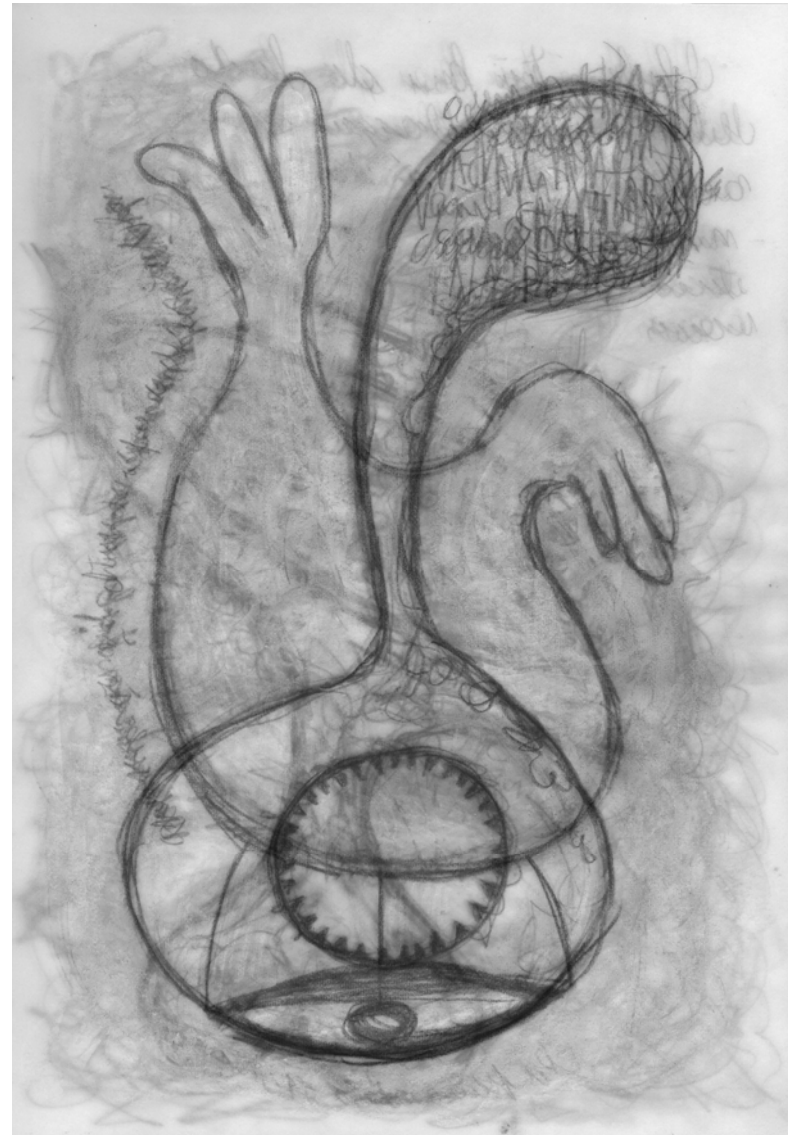
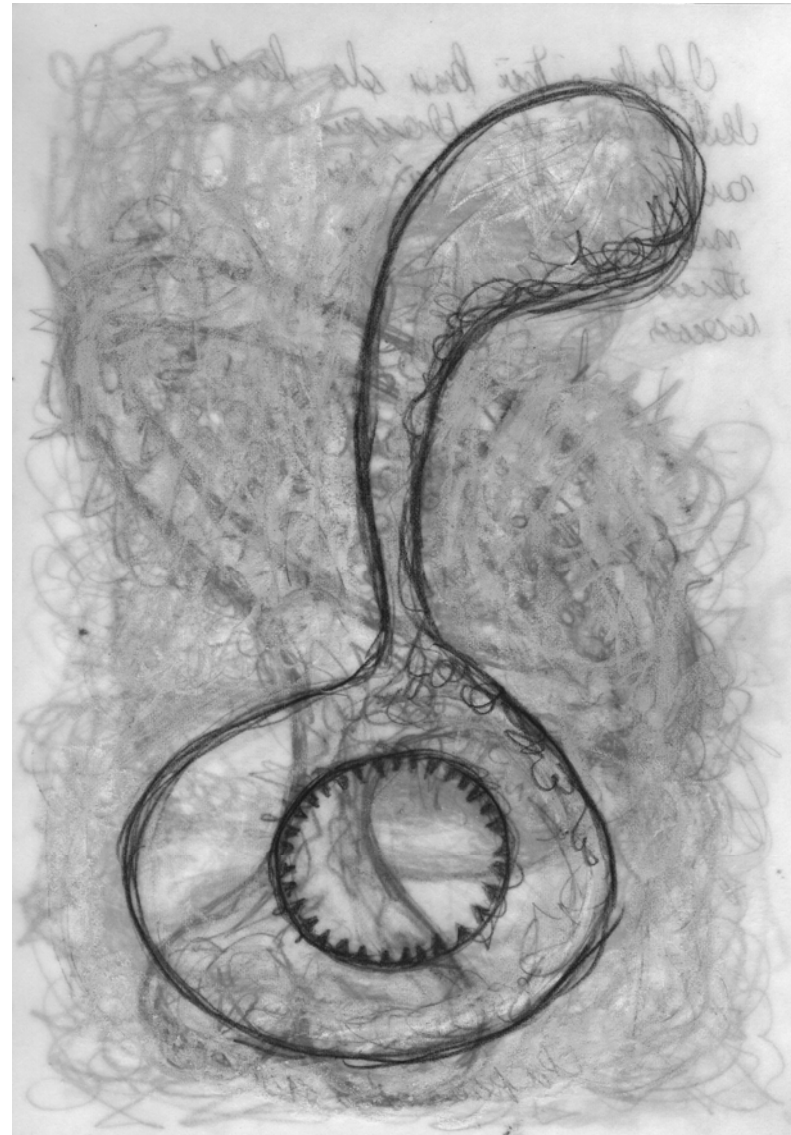


Fig. 51
Entre III, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital



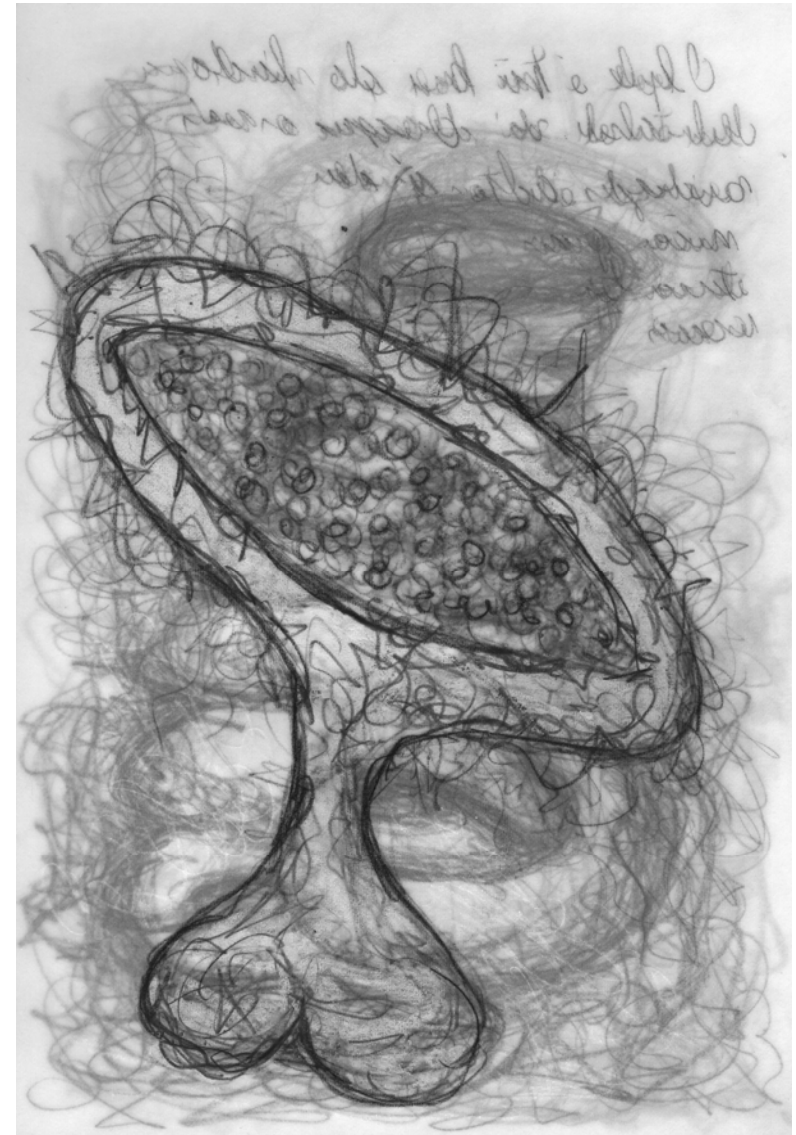


Fig. 52
Entre IV, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

Fig. 53
Entre V, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

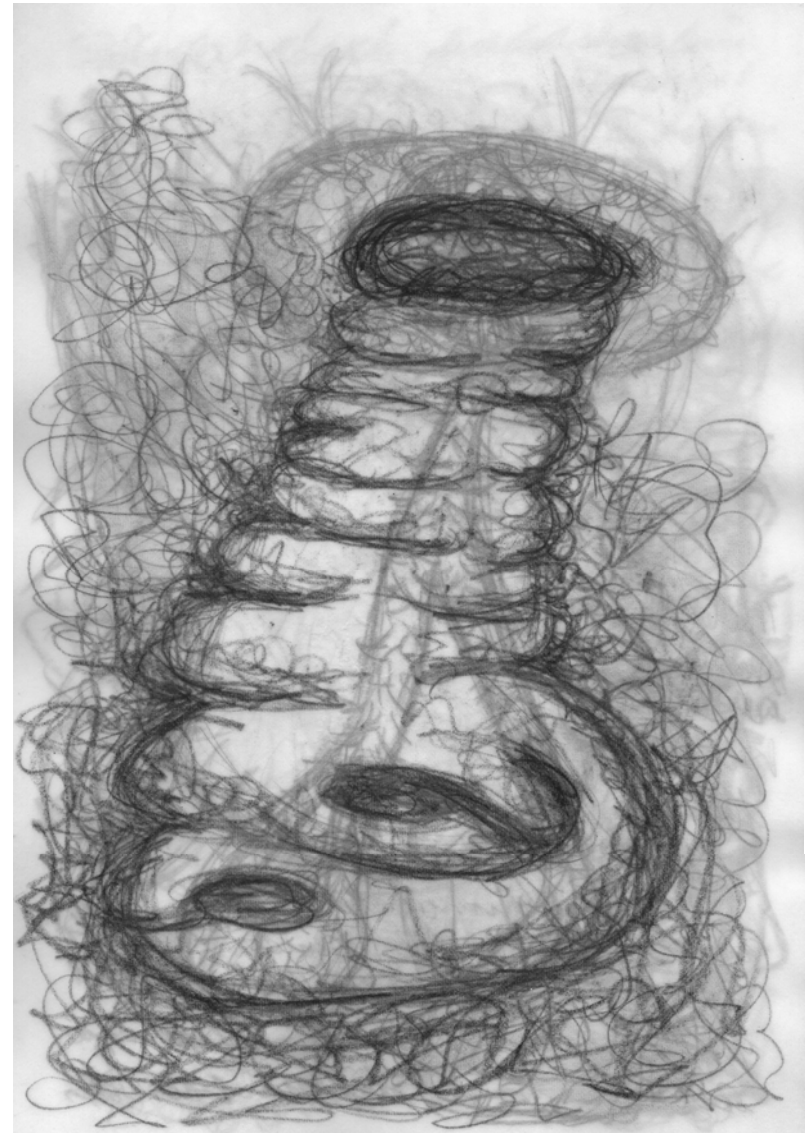
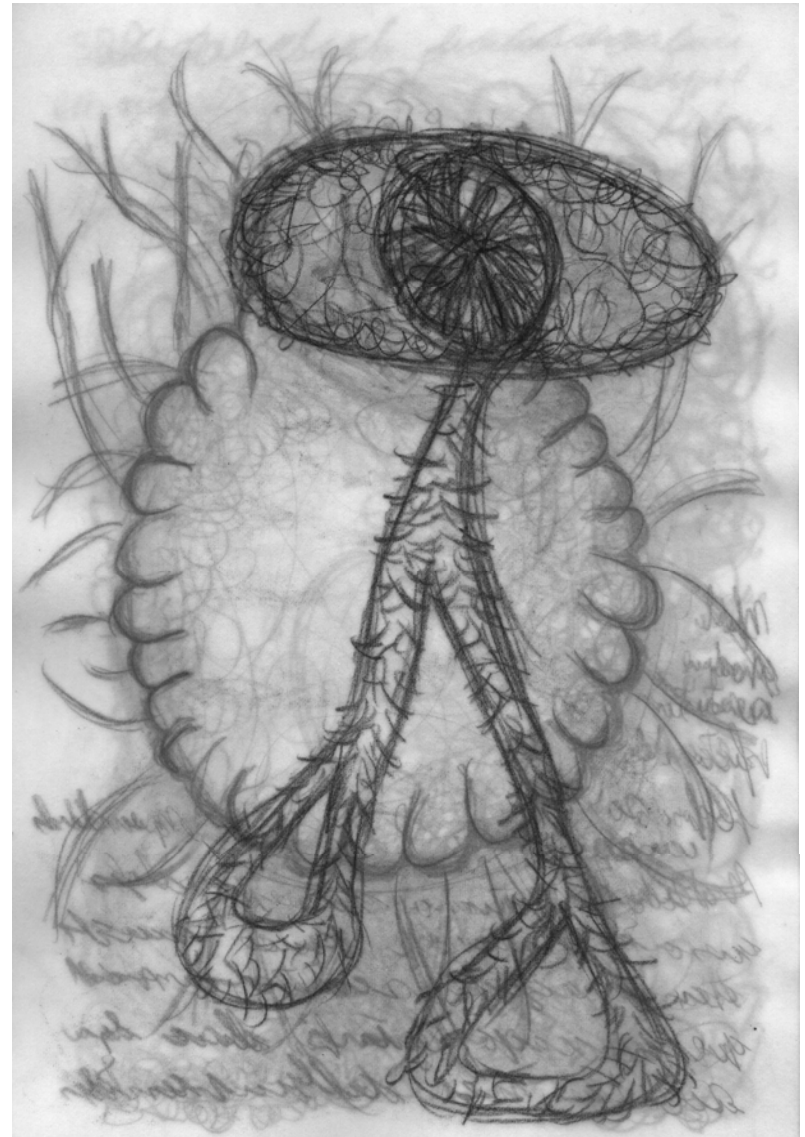


Fig. 54
Entre VI, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital



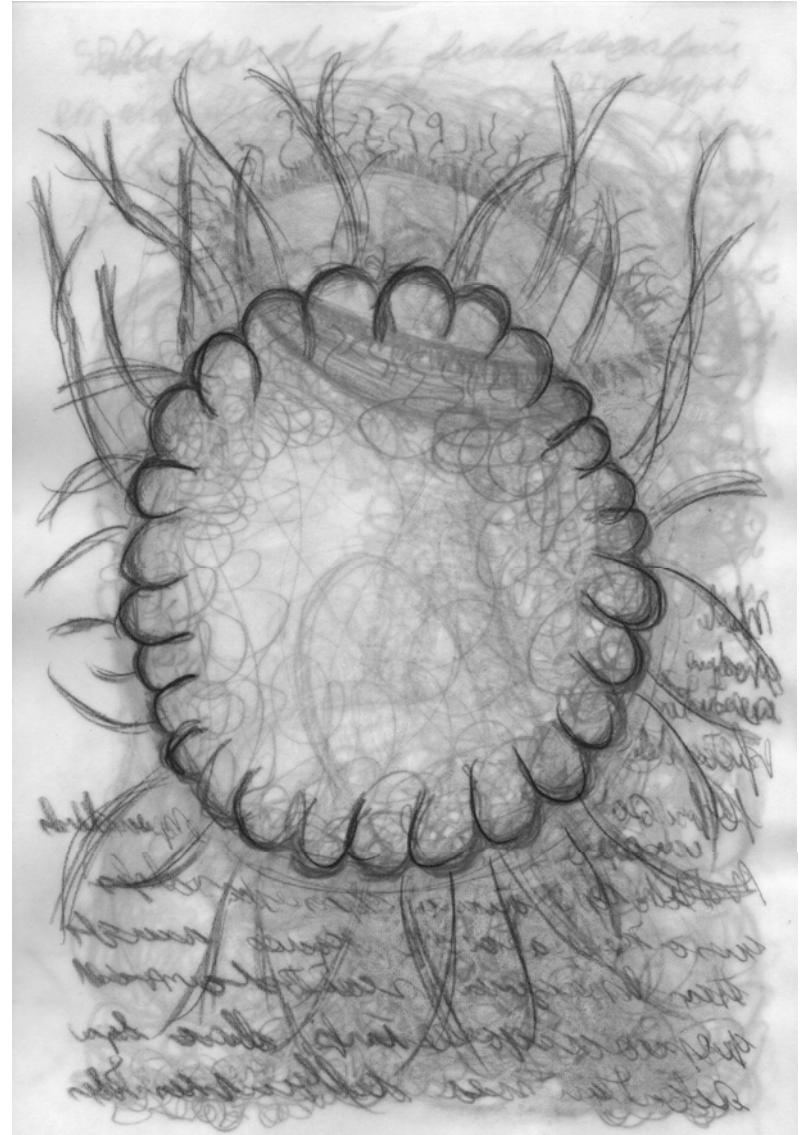


Fig. 55
Entre VII, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

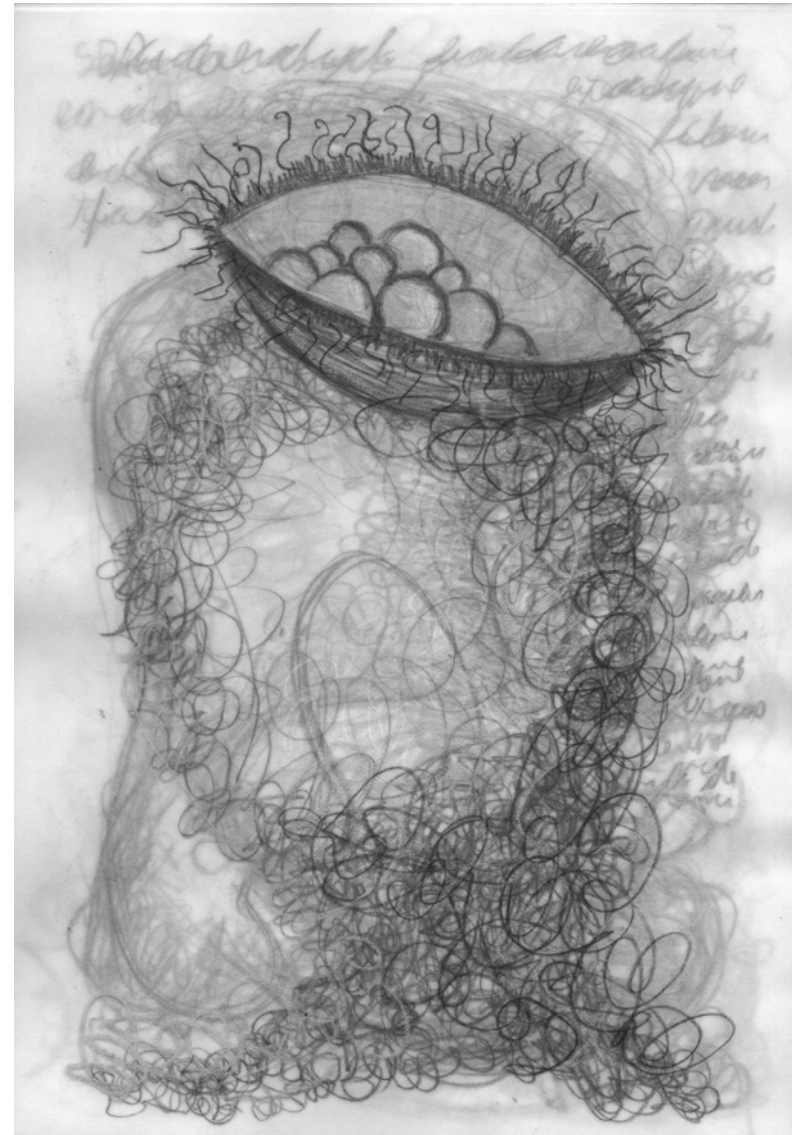


Fig. 56
Entre VIII, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

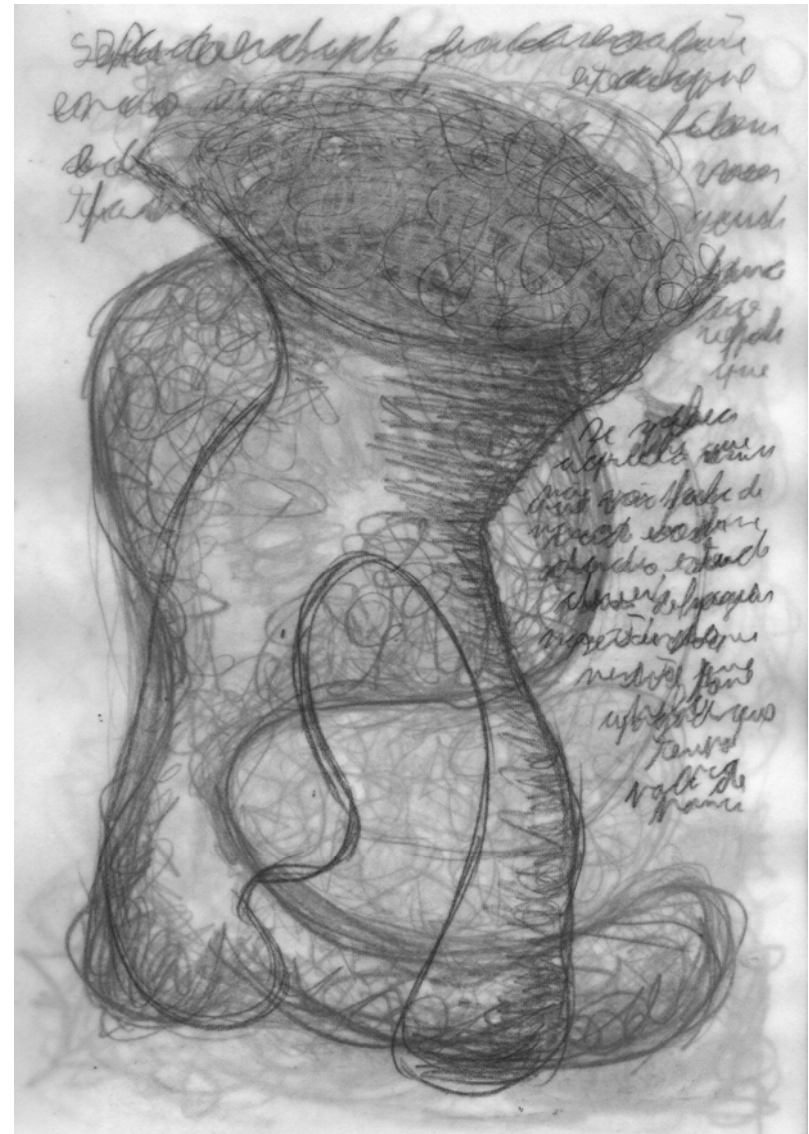


Fig. 57
Entre IX, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

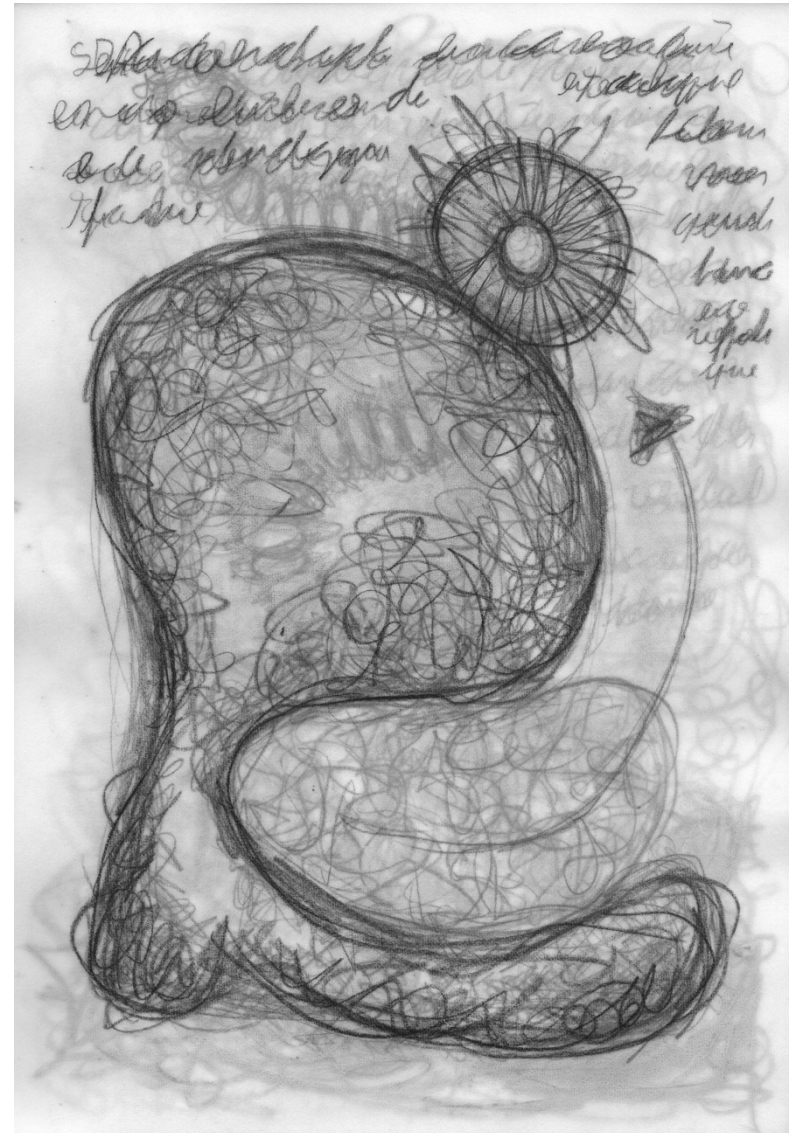


Fig. 58
Entre X, 2006
45 X 30 cm
Imagem Digital

O caderno *Reflexos* (fig.59-64) foi feito usando plásticos entintados que, quando eram colocados entre duas páginas do caderno, imprimiam sua marca tanto na página da frente como na de trás. Desta forma, uma imagem era a forma invertida da outra. É como se um fosse o negativo e o outro o positivo.



Fig. 59
Caderno Reflexos, 2006
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel

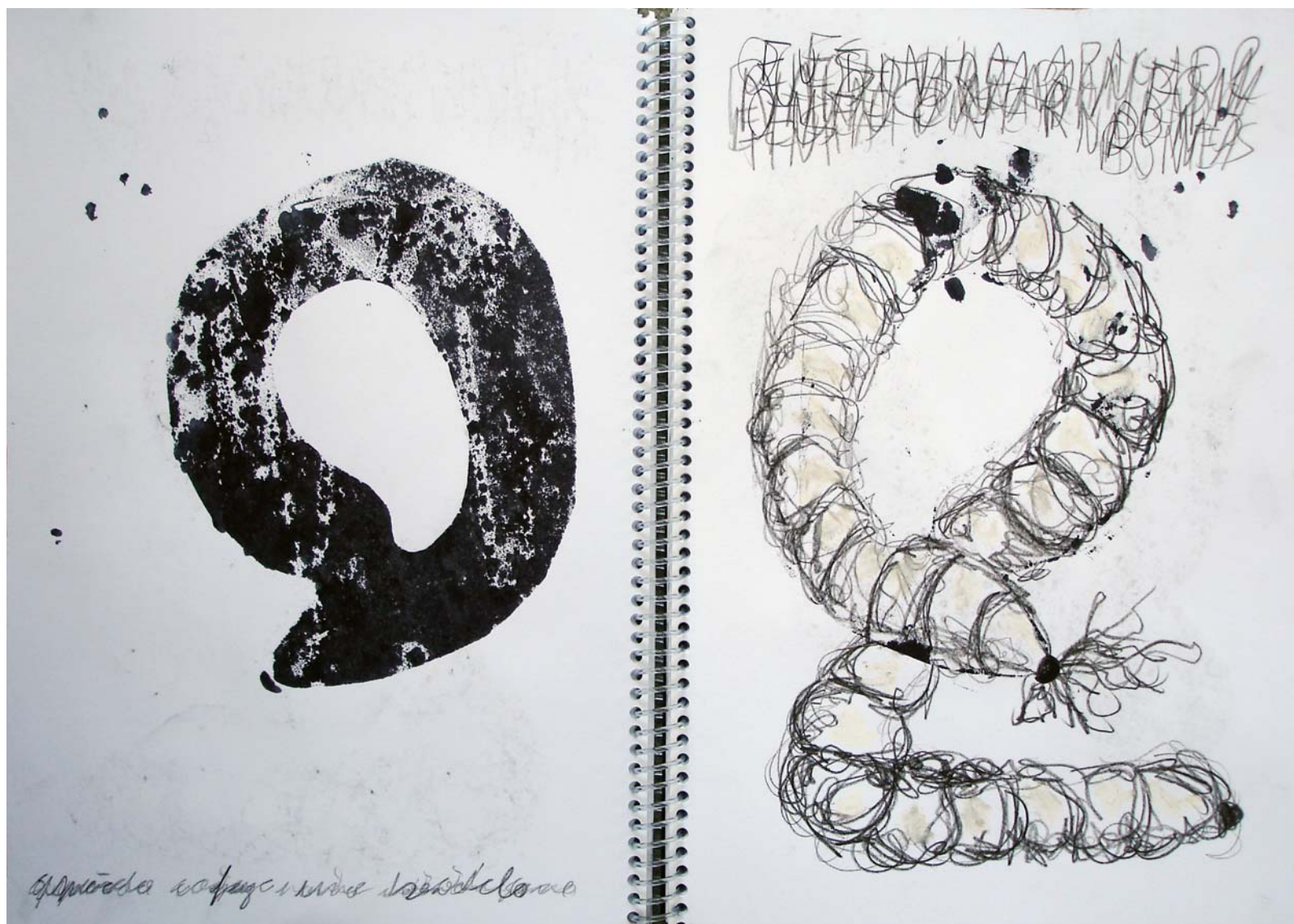


Fig. 60

Caderno Reflexos, 2006
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel

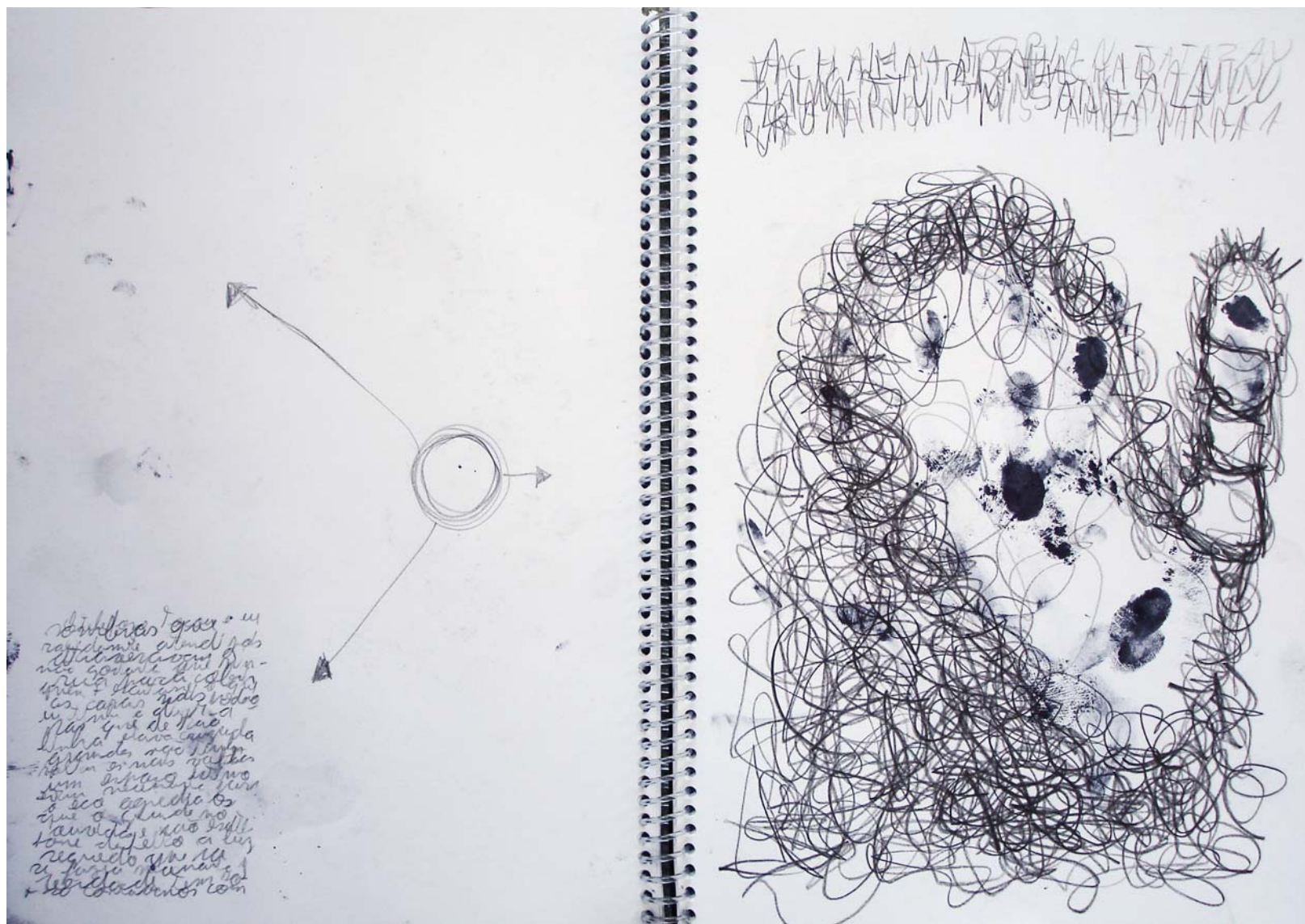


Fig. 61

Caderno Reflexos, 2006

29,7 X 21 cm

Técnica mista sobre papel

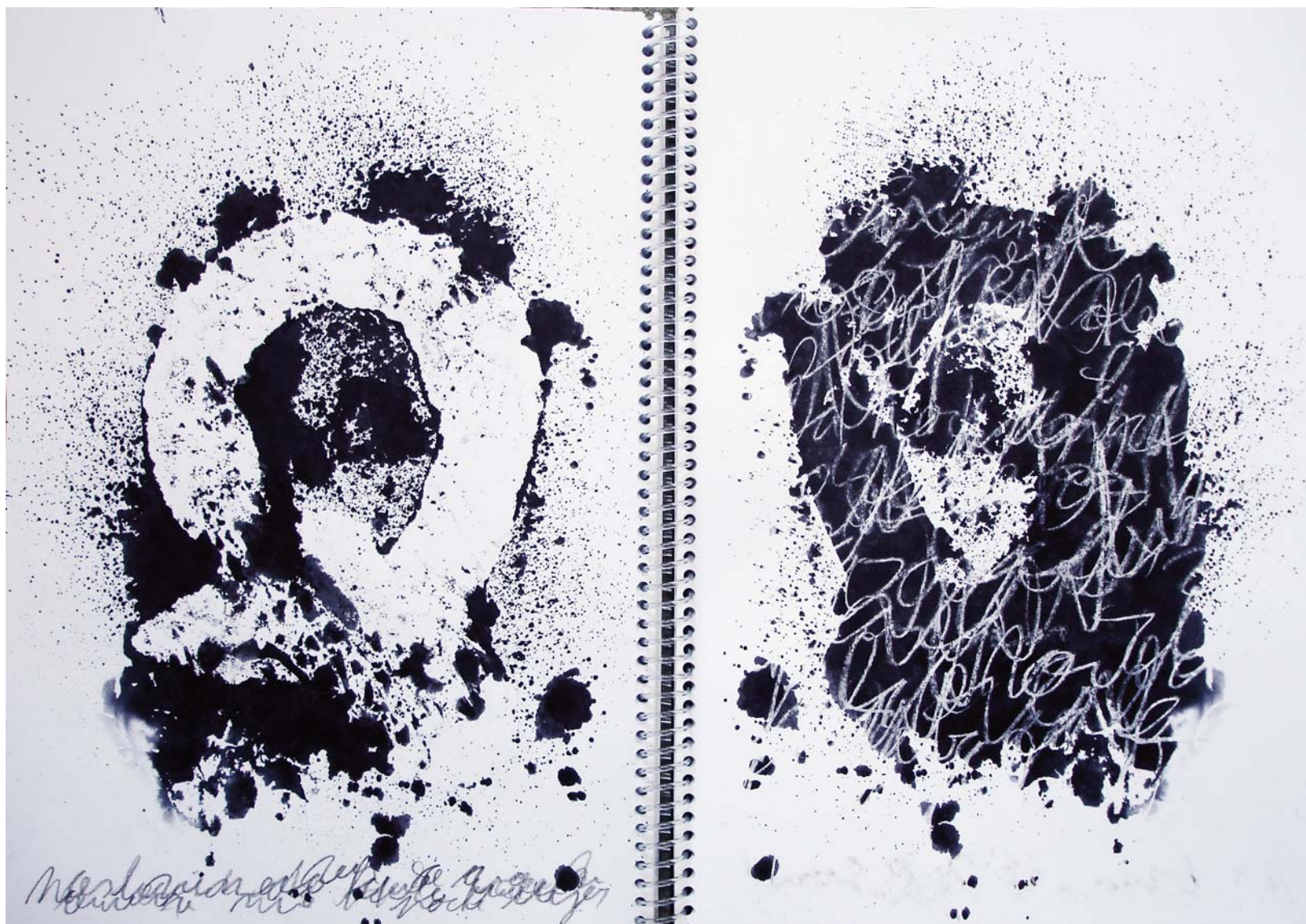


Fig. 62

Caderno Reflexos, 2006
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel



Fig. 63

Caderno Reflexos, 2006

29,7 X 21 cm

Técnica mista sobre papel



Fig. 64

Caderno Reflexos, 2006
29,7 X 21 cm
Técnica mista sobre papel

GESTOS E ESCRITURAS

Texto e imagem sempre estiveram relacionados; basta lembrar das tumbas egípcias em que texto e imagens eram mesclados para se contar uma história. Desde a antiguidade em diversas culturas ocorria este encontro, porém, a forma em que se dava diferia um pouco do que ocorreria no século XX. Maria do Carmo de Freitas Veneroso afirma que do século XV ao século XX, quando o encontro entre texto e imagem se dava, “era regido por alguma forma de subordinação, de hierarquia entre imagem e texto, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma: a legenda, o título, a ilustração, a crítica de arte e todo discurso que gira em torno da pintura”¹.



Fig. 65

Sem Título, 2006

28 X 23,5 cm

Técnica mista sobre papel

¹ Maria do Carmo de Freitas Veneroso, *Imagem da escrita, escrita da imagem circuito atelier*: Maria do Carmo Freitas, 2004, disponível em http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/clv/mariadocarmo.pdf acesso em 2006.

Michel Foucault afirma que se faz ver pela semelhança (representação plástica) e se fala através da diferença (referência lingüística) “de modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação”². No entanto, logo em seguida afirma que na obra de Paul Klee, a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita.

Neste capítulo selecionei alguns desenhos nos quais ocorre uma relação entre imagem e escrita. No caso destas imagens, nem a forma pode ser reconhecia através da semelhança, nem a escrita pode ser lida. Sendo assim, também não existe uma subordinação, uma vez que a própria imagem não deixa de ser escrita, e a escrita não deixa de ser imagem (fig. 65).

Se foi a partir do séc XX que houve uma maior diluição de limites entre o texto e a imagem tanto na pintura como na poesia; este diálogo já ocorria no desenho, nos cadernos de artista e nas suas cartas. O desenho sempre teve uma forte ligação com a caligrafia. Mario de Andrade afirma que esta natureza caligráfica do desenho propiciou o surgimento da escrita ³. Em muitas línguas a escrita nasceu da esquematização progressiva de desenhos figurativos. Nas escritas pictográficas e

² Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 39.

³ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, São Paulo: Martins, 1975, p.71.



Fig. 66

Sem Título, 2006
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

ideográficas os símbolos gráficos representam o objeto em si, aquilo que se pretende designar.

Mário de Andrade fala ainda de um outro tipo de relação entre o texto e o desenho. Segundo o autor, o desenho estaria ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia. “Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são laicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos”⁴. Nesta relação, Mário de Andrade não fala propriamente de uma escrita misturada ao desenho, mas do que têm em comum nas duas linguagens. O autor ressalta que assim como o desenho, a sabedoria dos provérbios é eminentemente transitória, representa a verificação de um momento e não uma verdade eterna.

A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra "monte" substitui a coisa "monte" para a nossa compreensão intelectual⁵.

O autor conclui o texto dizendo que é “Essa a natureza deliciosa do desenho, que é transitório e sábio como um provérbio, terrestremente

⁴ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1975, p.74.

⁵ Ibid., p.75.

momentaneamente conceituoso como um provérbio. Uma esperança de conforto”⁶.

Wassily Kandinsky, em *Ponto e linha sobre o plano*, afirma que:

a criação ritmada do poema encontra sua expressão nas linhas retas e curvas, e sua alternância lógica se desenha com uma precisão gráfica na métrica poética. Fora das medidas ritmadas, que são precisas, o poema ganha com recitação de uma linha melódica musical, que exprime de maneira estável e variável o *crescendo* e o *decrecendo*, a tensão e a distensão. Essa linha é organicamente lógica, pois é ligada ao conteúdo literário do poema - tensão e distensão dependem do conteúdo⁷.

Se o desenho pode ser comparado a um provérbio ou a uma poesia, a escrita também pode ser comparada a um desenho. Por usar como base a linha, que também é o instrumento do desenho, a escrita aparece na obra de muitos artistas dividindo o espaço, ou mesmo formando desenhos. “A combinação visual de linhas é controlada pela lei da simplicidade”⁸. Quando esta combinação produz uma figura mais simples do que a soma de linhas separadas, passa a ser vista como um todo integrado. Sendo assim, desenho e escrita integram-se para um só propósito: tornar “palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação”⁹ (Dondis, 1997, p.56).

⁶ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1975, p.77.

⁷ Wassily Kandinsky, *Ponto e linha sobre o plano*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.89, Grifos do autor.

⁸ Rudolf Arnheim, *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002, p.211.

⁹ Donis A. Dondis, *Sintaxe da Linguagem Visual*, 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.56.

Existem diversas maneira de integrar o desenho e a escrita. No caso desta pesquisa, pretendo focar mais na escrita ilegível, cujo valor é mais plástico do que semântico (fig. 67).

ilegível nada mais é do que *aquilo que se perdeu*: escrever, perder, reescrever, aproximar o significativo, transformá-lo em gigante, em presença monstruosa. diminuir o significado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar, da memória, sua forma e não seu conteúdo. alcançar o impenetrável *definitivo*, em uma palavra, gravar toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que esse palimpsesto seja inesgotável, o que foi escrito voltando sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível — isto é, ilegível¹⁰.

O fato de ser descendente de árabe fez com que desde muito cedo tivesse contato com uma escrita ilegível que me chamava atenção por sua beleza plástica (fig. 68). Para mim todos cartões portais, cartas e livros de oração são desenhos.

¹⁰ Roland Barthes, *O Óbvio e Obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 201.

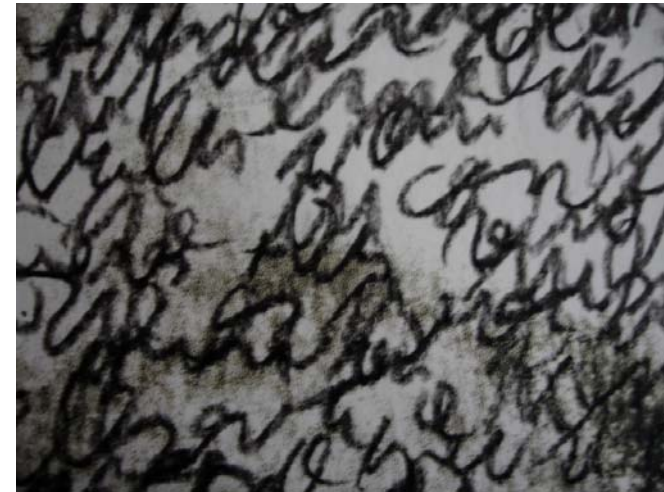


Fig. 67

Detalhe de um trabalho da série *Troncos*, 2007.

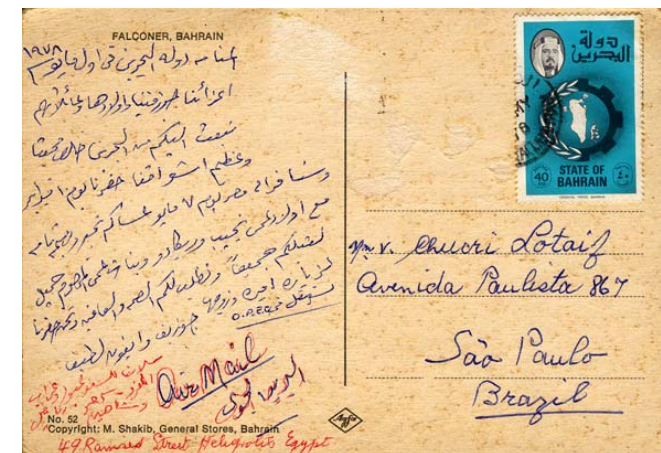


Fig. 68

Em um texto sobre a obra de Cy Twombly, Roland Barthes aborda a questão da escrita: “a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência”¹¹. O autor faz uma distinção entre a mensagem, o signo e o gesto. Se a primeira produzia informação, o segundo inteligência, o gesto produziria todo o restante “sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa”¹².

A escritura na obra de Cy Twombly tem uma certa relação com a caligrafia que não é nem de imitação nem de inspiração. Barthes define a obra do artista como “campo alusivo da escritura (a alusão, figura de retórica, consiste em dizer uma coisa com a intenção de fazer com que o receptor compreenda outra coisa)”¹³. As letras formadas nos grafismos de Cy Twombly são reconhecidas; no entanto, já não fazem parte de nenhum código gráfico. O que Cy Twombly retém é o gesto da escritura e não o produto. O gesto, segundo Barthes, é algo como o complemento de um ato. O ato tem por objetivo apenas suscitar um resultado, enquanto o gesto para o autor é “a soma indeterminada e

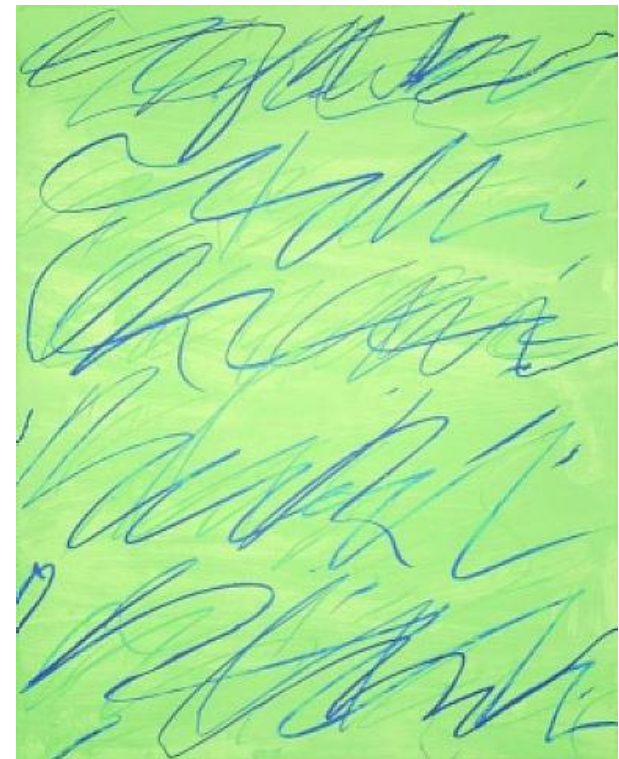


Fig. 69

Cy Twombly
Notas Romanas VI, 1970

¹¹ Roland Barthes, *O Óbvio e Obtuso: ensaios críticos III*, 1990, p.144.

¹² Ibid., p.146.

¹³ Ibid., p. 144.

inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera”¹⁴.

Para Barthes, o gesto acaba com a distinção entre a causa e o efeito, motivação e objetivo, expressão e persuasão. De acordo com o autor, Cy Twombly é um operador de gestos que nem sempre produz efeitos intencionais. Sua mão sem energia arrasta-se, “parece entrar em levitação; dir-se-ia que a palavra foi escrita com a ponta dos dedos, não por asco ou tédio, mas por uma espécie de fantasia aberta à lembrança de uma cultura morta, cujo vestígio é, constituído por algumas palavras”¹⁵.

No caso do artista catalão Antoni Tàpies, a caligrafia é uma expressão da alma revelada pela mão, um movimento que expressa a vida interior. Tàpies interessa-se pelo gesto que produz a escrita. Para ele a caligrafia está associada à pintura abstrata livre, orgânica e gestual, que remete ao processo do automatismo surrealista. No entanto, a pintura de Tàpies apesar de gestual e espontânea é ao mesmo tempo reflexiva. Em suas pinturas e esculturas se repete uma serie de signos como números, letras ou a cruz.

A caligrafia permite sugerir tons delicados dá sentido sem que precisemos ser excessivamente exatos. Os orientais não gostam que as coisas se

¹⁴ Roland Barthes, *O Óbvio e Obtuso: ensaios críticos III*, 1990, p.145-146.

¹⁵ Ibid., p. 145.

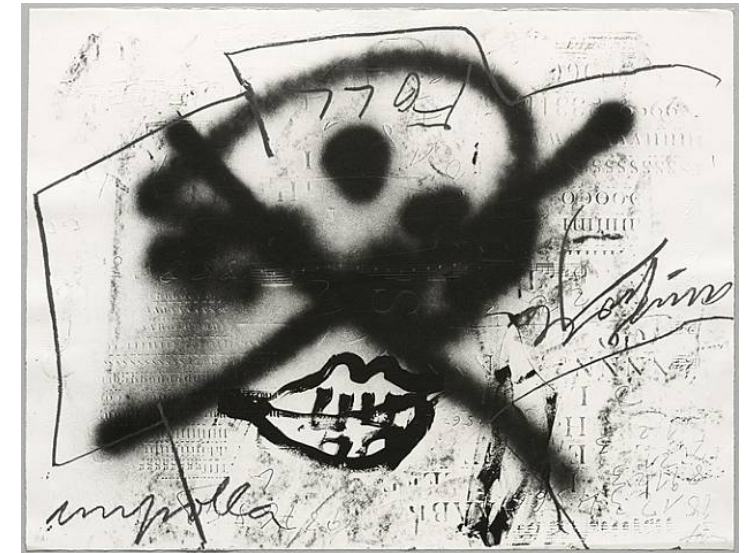


Fig. 70

Antoni Tàpies
Variações sobre um tema musical 1, 1987.

tornem demasiadamente óbvias, preferem deixar espaço para a imaginação do espectador¹⁶.

Esta união entre a imagem e o texto é defendida por Barthes quando afirma que “nada separa a escritura (que se acredita comunicar) da pintura (que se acredita expressar): ambas são feitas do mesmo tecido”¹⁷.

Em meus trabalhos, com poucas exceções, uso a escritura como parte do desenho. São palavras sobre palavras que apontam para o aspecto visual da qual a escrita é dotada. Junto ao traço do desenho, a escrita deixa de ser significado para tornar-se significante. A linguagem não é mais a verbal, passa a ser a linguagem gráfica. A caligrafia torna-se uma textura gráfica tão abstrata quando o desenho (fig.71). “Todo este superescrito, rabisco do nada, abre a porta ao esquecimento: é a memória impossível”¹⁸.

Minha relação com a escrita é um tanto complicada. Tenho dislexia e por isso sempre tive muita dificuldade em escrever. Cometia muitos erros de ortografia e por isso me sentia envergonhada. Com o tempo fui desenvolvendo um modo de escrever quase ilegível para que estes erros

¹⁶ Entrevistada de Antoni Tàpies por Michael Peppiatt, Paris, 1990. Disponível no catálogo Antoni Tàpies da exposição no Centro cultural do Banco do Brasil em 2005, p. 25.

¹⁷ Roland Barthes, *O Óbvio e Obtuso: ensaios críticos III*, 1990, p.200-201.

¹⁸ Ibid., p.201. Roland Barthes se refere aqui a algumas urnas gravadas com caracteres indecifráveis que foram desenterradas nas ilhas da Noruega.



Fig. 71

Sem Título, 2006

35 X 25 cm

Técnica mista sobre papel

não fossem tão evidentes. Porém, nunca deixei de escrever. Durante minha vida preenchi uma série de cadernos com os meus pensamentos. Conforme fui ficando mais velha comecei a me preocupar com estes registros nos quais deixava fluir sem censura meus pensamentos mais íntimos. Acabei destruindo boa parte destes cadernos. Quando sentia a necessidade de escrever comecei a sobrepor as palavras de modo que ficasse impossível de ler. Na verdade o que estava escrito só importava para aquele momento. Era um modo de organizar pensamentos confusos.

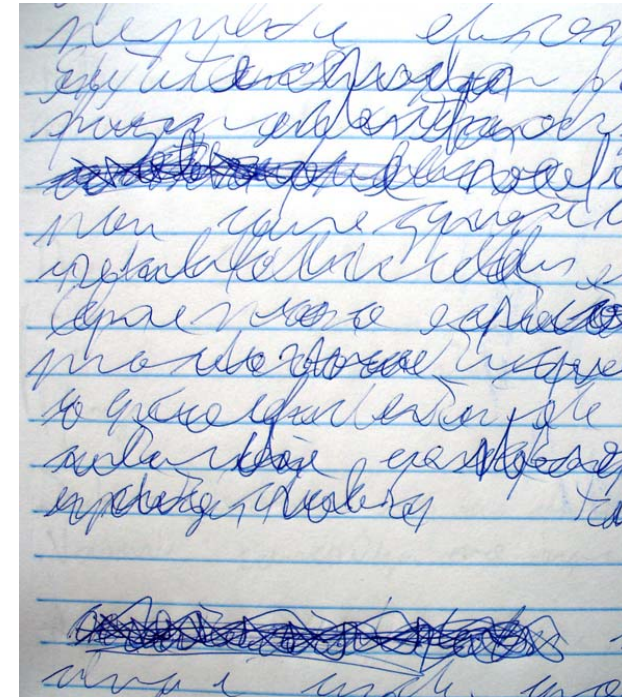
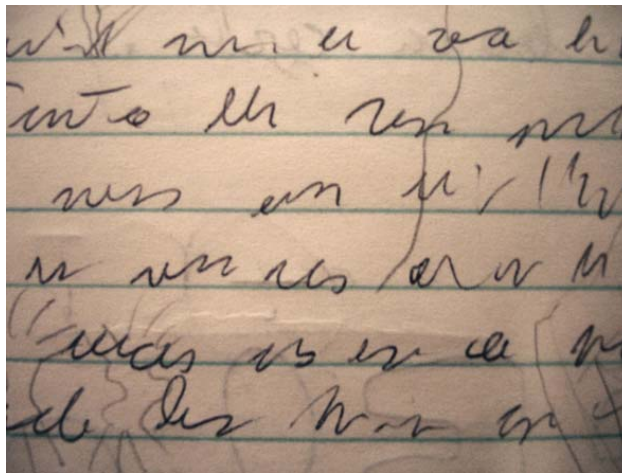


Fig. 72

Detalhe de cadernos, 1991 e 1994.

Quando Mario de Andrade fala da relação do desenho com a escrita, que diferentemente da pintura os desenhos devem ser folhados para serem lidos como poesia¹⁹, nos remete aos livros de artista. Estes livros ou cadernos são produzidos como um receptáculo para as idéias que podem ser o processo de um trabalho, ou uma forma de arte.

Jorge Luis Borges, em *Cinco Visões Pessoais*, afirma que:

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação²⁰.

O autor fala também de livros que não são para serem entendidos, e sim, para serem interpretados. “Em todo o Oriente há, ainda, o conceito de que um livro não deve revelar as coisas; um livro deve, simplesmente, ajudar-nos a descobri-las”²¹.

Os cadernos e livros trazem uma idéia de participação, são objetos pessoais, misteriosos e suscetíveis ao tato.

¹⁹ Mário de Andrade, *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 1975, p.74.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Cinco visões pessoais*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989, p.5.

²¹ Ibid., p.6.

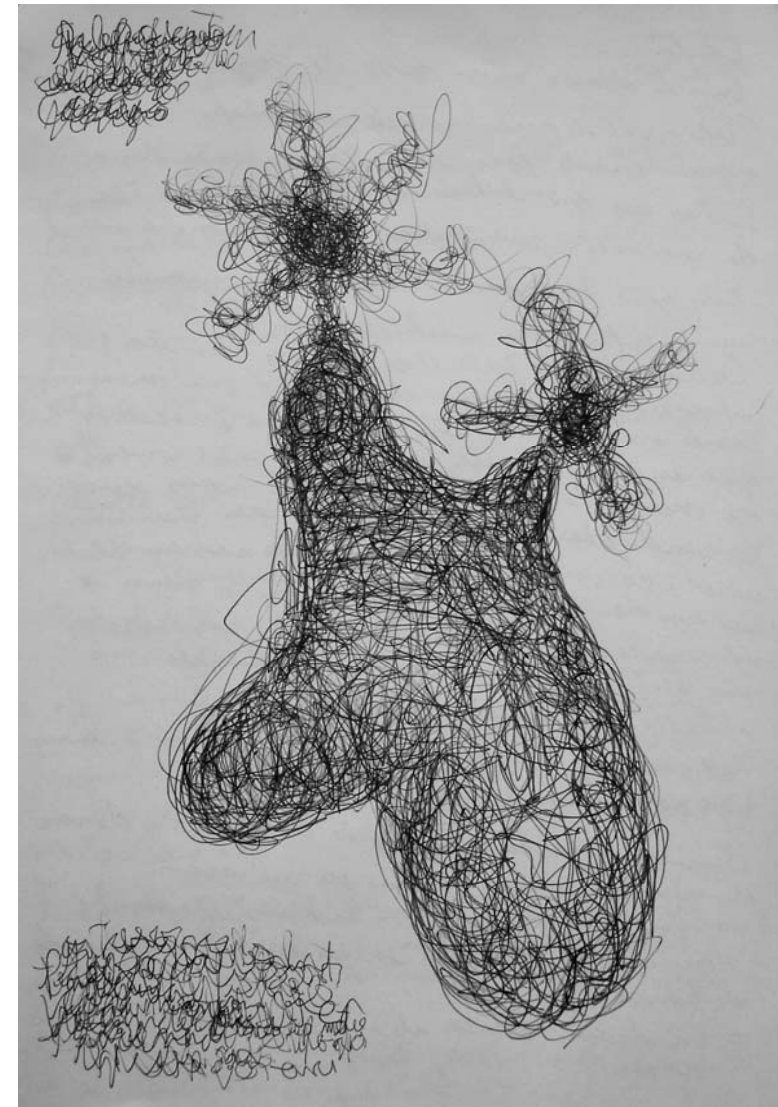


Fig. 73

Sem Título, 2006
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos²².

Gaston Bachelard afirma que a fenomenologia da imaginação “exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo”²³. Segundo o autor, a imaginação não é, como sugere a etimologia, “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”²⁴ (Bachelard, 1989, p. 18).

Nesta montagem de espaços e signos que são os livros e os cadernos, exploro texturas e materiais, cortes e transparências. Folhear um caderno é como ir desvendando camada por camada que dialogam entre si. Cada plano revela rastros de uma experiência. A memória evoca imagens que são executadas pelas mãos através do gesto e materializadas nos desenhos. Esta justaposição de elementos incoerentes funciona para mim como uma ponte para lembrar de um outro tempo.

²² Julio Plaza, *O livro como forma de arte (I)*, Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982, p. 1-2.

²³ Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, in *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultura, 1988, p.140.

²⁴ Idem, *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, São Paulo: Martins fontes, 1989, p.18.



Fig. 74
 Sem Título, 2006
 28 X 23,5 cm
 Técnica mista sobre papel

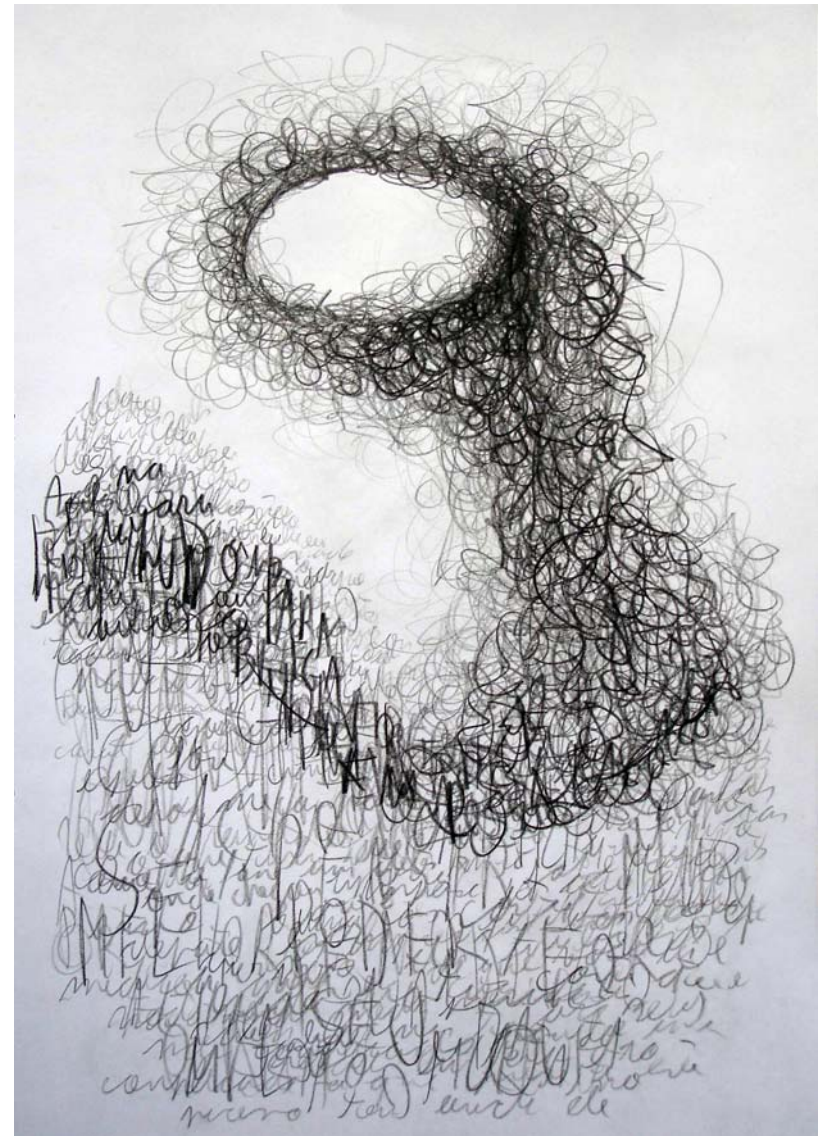


Fig. 75
Sem Título, 2006
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel



Fig. 76
Sem Título, 2006
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

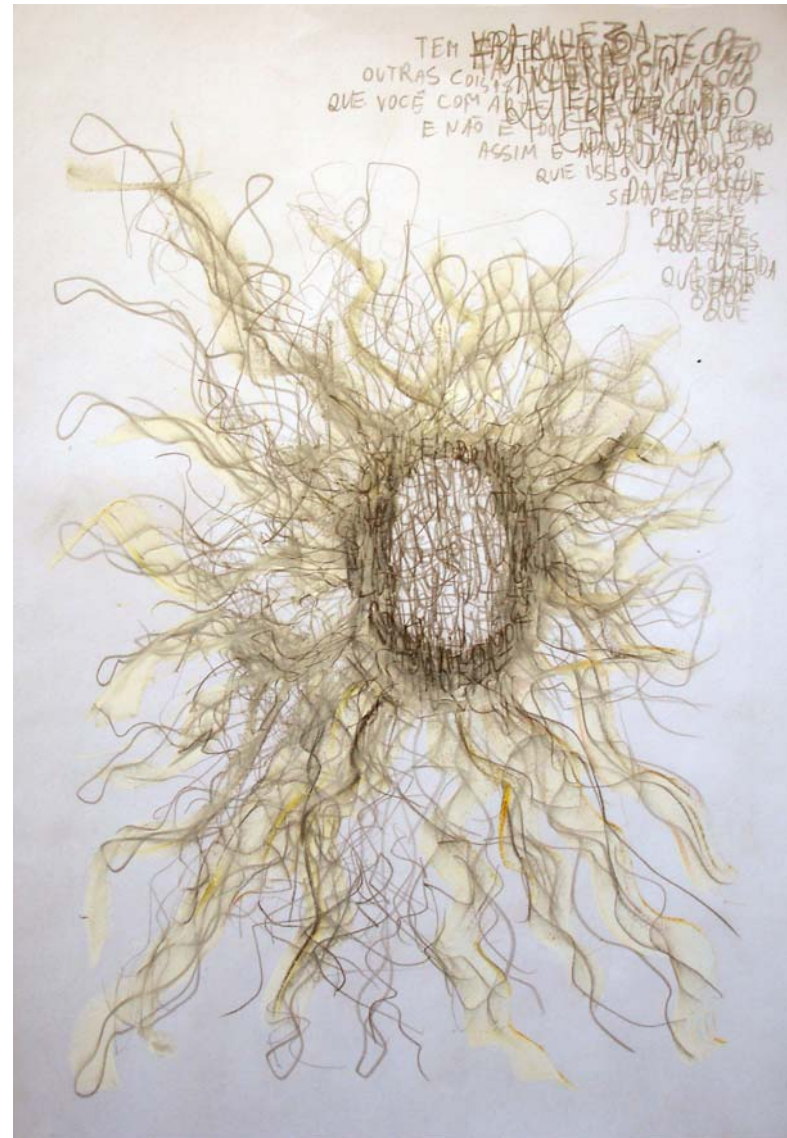


Fig. 77
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

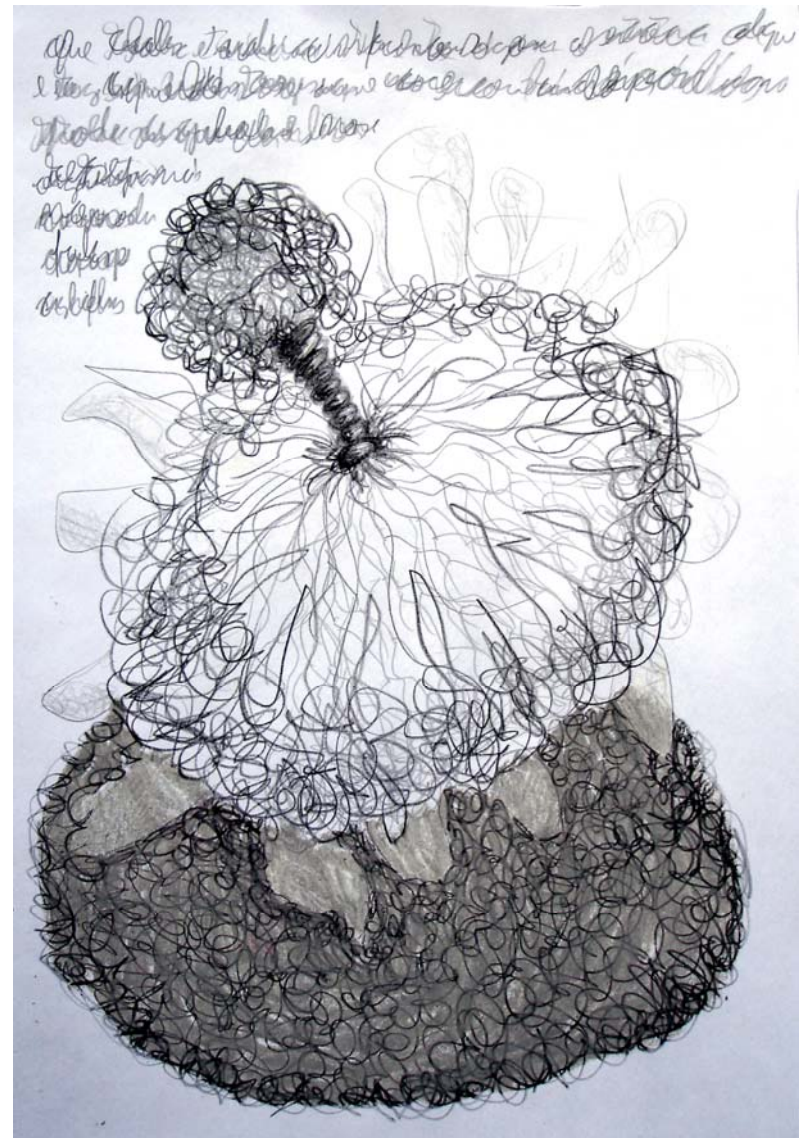


Fig. 78
Sem Título, 2007
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel



Fig. 79
Sem Título, 2006
28 X 23,5 cm
Técnica mista sobre papel

CABEÇAS

Lembro-me de uma passagem da minha infância em que estava com dois primos mais velhos, devia ter por volta de cinco anos. Eles queriam pegar minha boneca. Eu segurava com força. Um puxão mais forte fez com que a cabeça da boneca se desprendesse do corpo. Em seguida a cabeça foi largada no chão e meus primos foram embora. Peguei a cabeça para tentar juntá-la ao corpo; porém, antes disso resolvi olhar o que tinha dentro dela. Fiquei muito impressionada com dois grandes volumes onde seria o lugar dos olhos e os fios trançados no topo da cabeça. Muito tempo depois, quando nem me recordava mais do episódio com a boneca, vi a imagem de um exame de Ressonância Nuclear Magnética feito para uma cirurgia, que me fez lembrar daquela passagem. A idéia de olhar o dentro me intriga.

Na série *Cabeças*, chapas de radiografias de crânios são sobrepostas aos desenhos de um caderno, e depois são fotografadas.

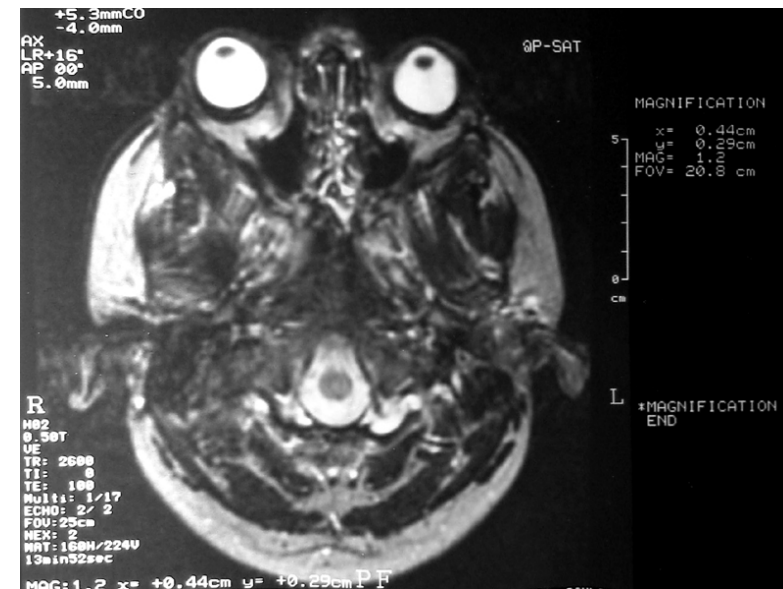


Fig. 80 Exame de Ressonância Nuclear Magnética.

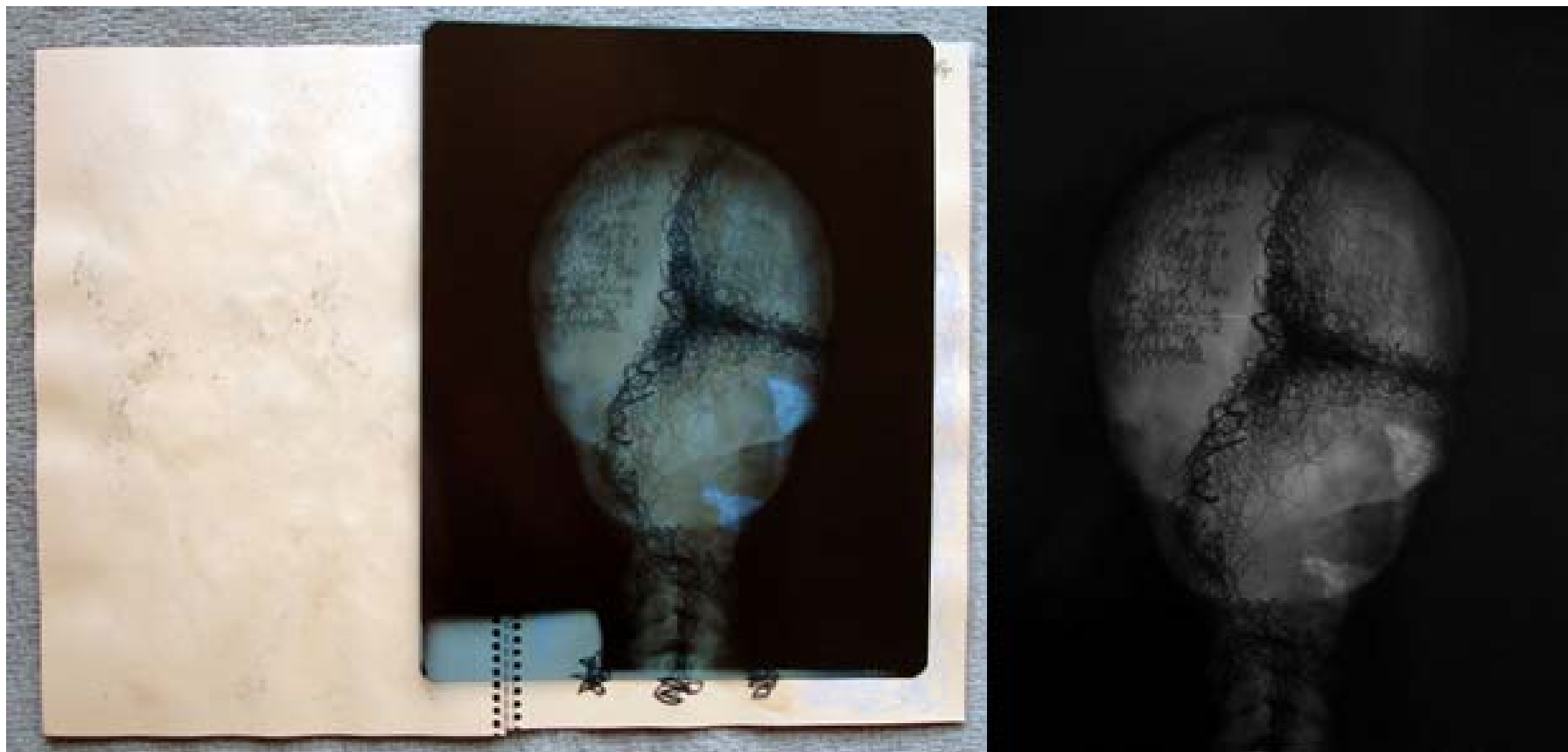


Fig. 81 Procedimento para a obtenção da imagem na série Cabeças.

Trata-se de um procedimento muito simples que permite deslizar a chapa sobre o desenho para escolher o que deve ser mostrado e o que deve ser coberto.

Ao usar a fotografia eletrônica desta sobreposição tenho a liberdade de controlar a luz e a cor para melhor integrar as duas imagens.



Fig. 82

Desenho usado na série Cabeça e a imagem digital depois de manipulada.

A imagem eletrônica, segundo Arlindo Machacho¹, é elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar. Para o autor, os meios eletrônicos por suas características, não se prestam a uma utilização naturalista. A realidade quando comparece nessas atividades é decorrente de um trabalho de escritura.

As anamorfoses e dissoluções de figuras, os imbricamentos de imagens, os efeitos de edição ou de collage, os jogos das metáforas e das metonímias, a síntese direta da imagem no computador não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do quadro fotográfico como um sistema de expressão. Entre todas as imagens figurativas, a imagem eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o "realismo" fotográfico, impondo-se, em contrapartida, como intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, "escritural"; ela pressupõe uma arte da relação, do sentido, e não simplesmente do olhar ou da ilusão²

¹ Arlindo Machado, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, in Etienne Samain, (org), *O fotográfico*, São Paulo: Hucitec, 1998, pp. 317-325, p. 315.

² Ibid., p.317.

A cabeça é a parte mais alta do corpo humano e onde estão os órgãos do comando. Representa o centro das atividades, sendo a sede do intelecto, da inteligência, do pensamento e da memória.

A radiografia por si só é interessante, uma vez que mostra outra possibilidade de ver o corpo. Em *O Corpo Impossível*, Moraes observa que “a caveira não é apenas um símbolo fúnebre mas também, e ao mesmo tempo, uma evocação da vida: na qualidade de signo que identifica o gênero humano, ela constitui o imperecível, o que perdura do corpo mesmo depois da morte”³.

Quando esta imagem é colocada sobre um desenho, é como se o pensamento inconsciente e o corpo se fundissem.

³ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, Rio de Janeiro: Iluminuras, 2002, p. 206.



Fig. 83

Cabeça I, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital

Os trabalhos desta série tiveram sua cor retirada através do tratamento de imagem digital. A decisão de restringir a obra apenas ao preto, branco e cinza foi tomada não só em função de evitar a distração causada pelas cores, mas pelo caráter simbólico destas tonalidades.

O branco e o preto são forças opostas e por isso, um encontra maior força em oposição ao outro. Sendo assim o fundo preto faz com que a figura da cabeça fique em evidência (fig.83).

O preto é substância que absorve todas as luzes e não transmite nenhuma, sendo a negação da luz. Por isso torna-se o emblema de toda negação e pode ser identificado com a idéia de morte, que é a negação da vida. Já o branco significa proximidade com a clareza, paz de espírito e abertura de seu corpo para as coisas boas. O branco, apesar de sua pureza tem um significado ambivalente. Pode sugerir a idéia de morte terrestre, pois implica na separação da alma (branca) e do corpo (negro). Tal como o preto, o branco também pode ser um emblema do luto.

A tradição de envolver os mortos em lençóis brancos remonta aos egípcios. Ela significa que a morte liberta a alma do corpo, separa o que é claro do obscuro, o que é leve e imaterial do material e pesado⁴.

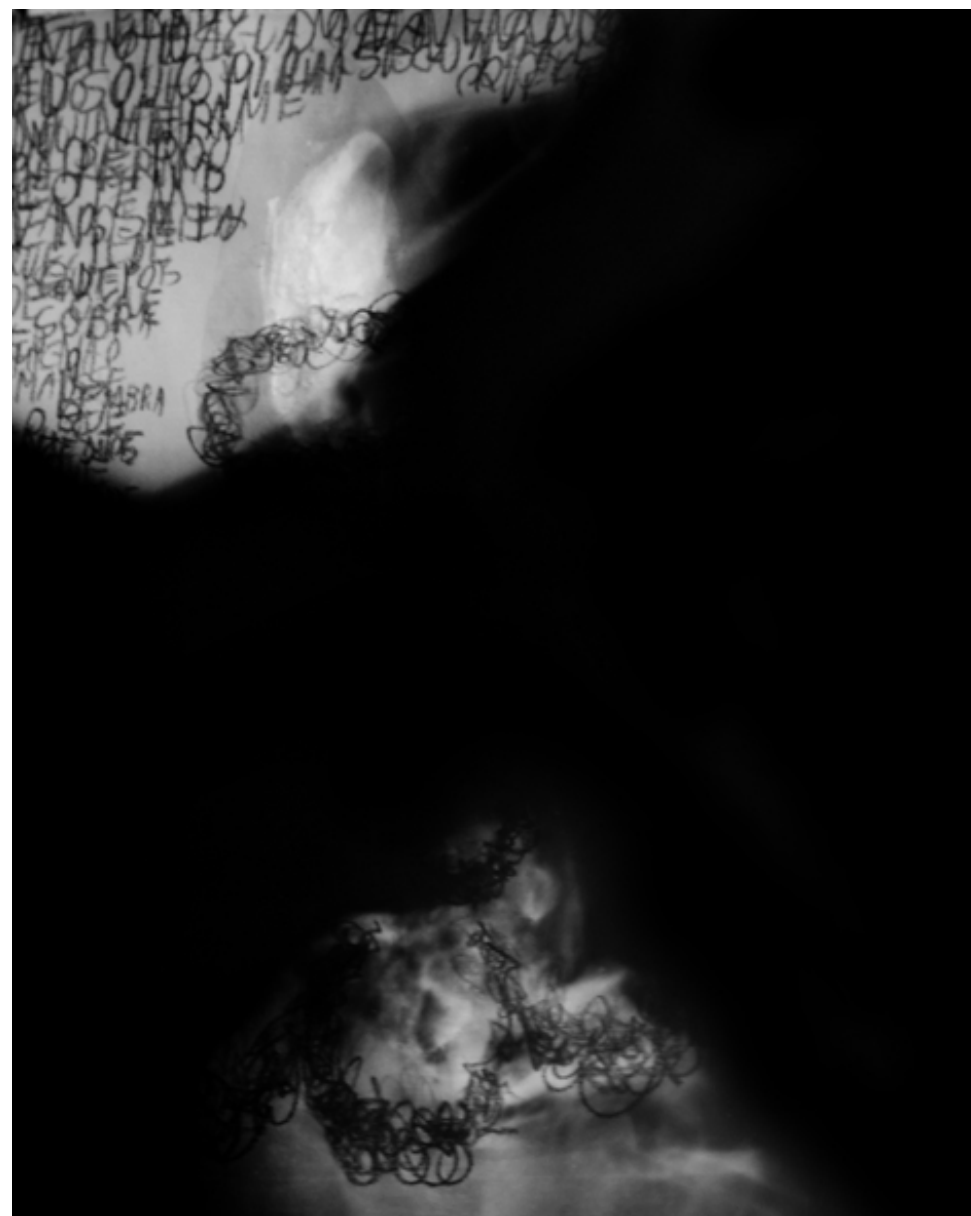
Segundo Rousseau o significado fundamental do branco é a unidade. Para ele é impossível nos confrontarmos com o abismo da brancura sem que tenhamos a idéia de mudança de estado, que para o homem é a morte. Em vários rituais místicos, é a cor indicativa das mutações e transições do ser. Segundo o esquema tradicional de toda iniciação, ele representa morte e nascimento ou ressurreição.

⁴ René-Lucien Rousseau, *A Linguagem das Cores*, São Paulo: Pensamento, 1980, p. 111.

Fig.84
Cabeça II, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



Fig. 85
Cabeça III, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



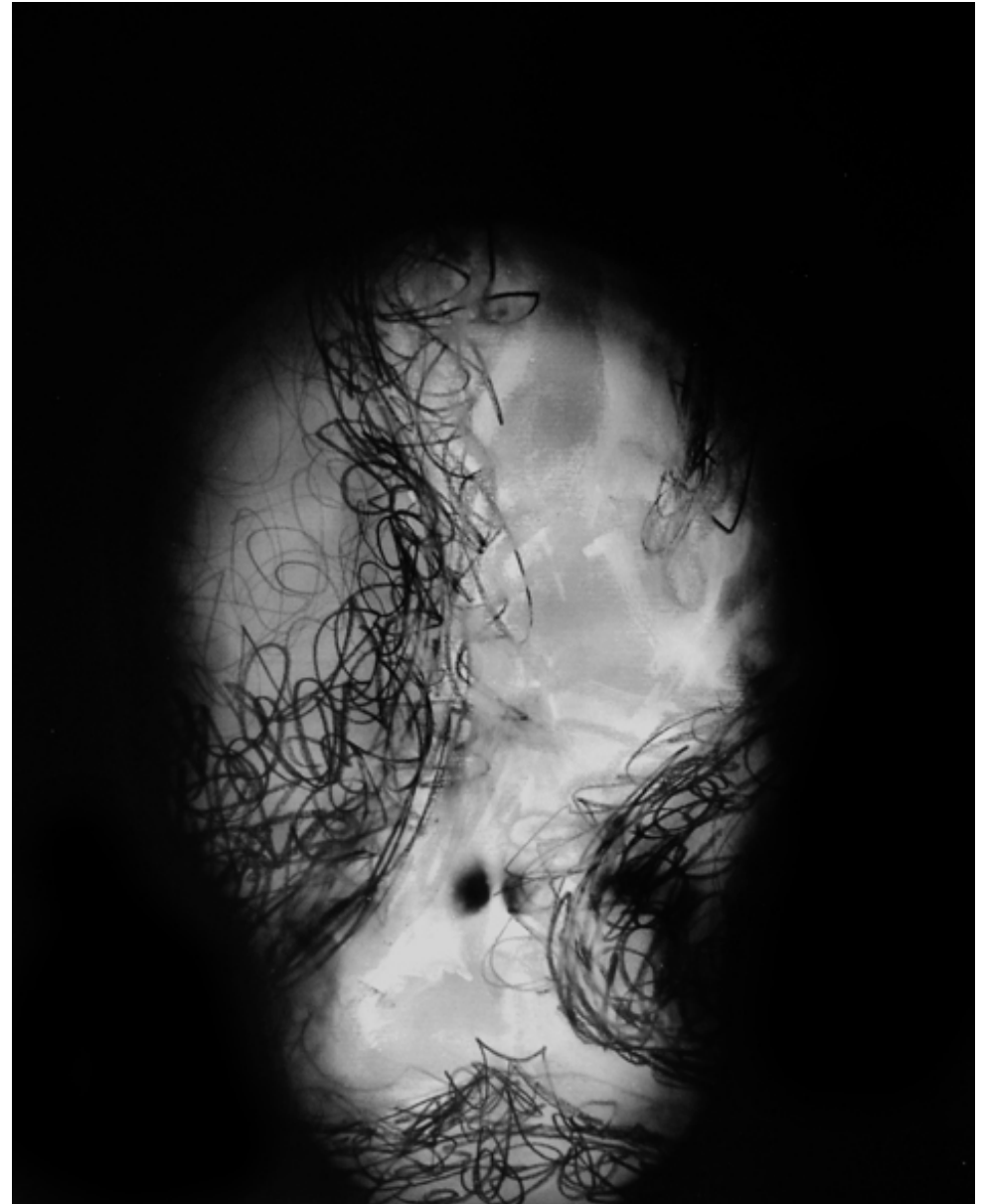
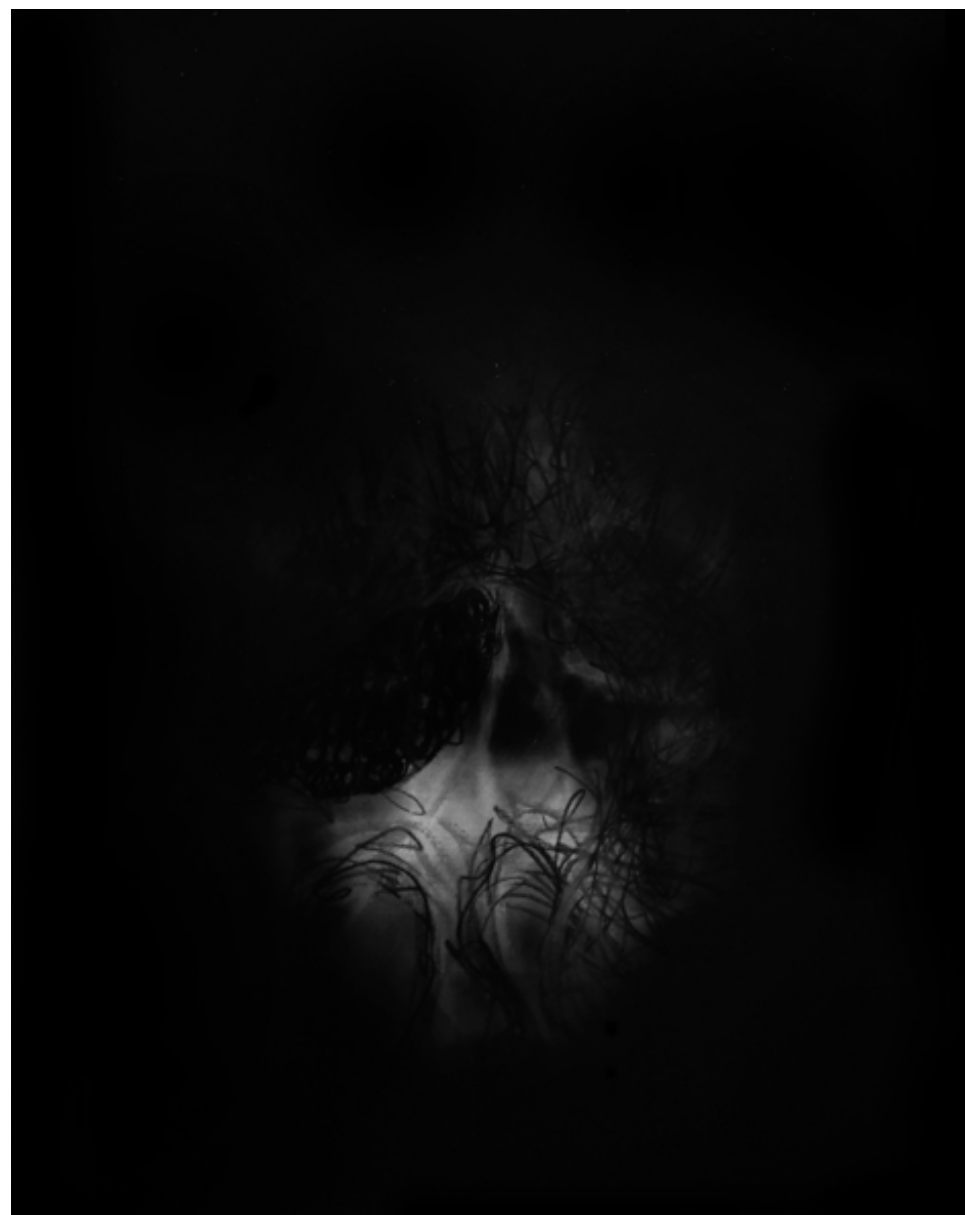


Fig. 86
Cabeça IV, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



Fig. 87
Cabeça VII, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital

Fig. 88
Cabeça VIII, 2006
50 X 35 cm
Imagem Digital



Os desenhos usados nesta série pertencem ao mesmo caderno. Após a produção dos desenhos há uma análise no sentido de escolher a radiografia mais adequada a cada desenho. Depois a imagem é fotografada. No computador são feitas várias experiências com a imagem (fig. 89) no sentido de escolher um tratamento que melhor traduza minha intenção.

Este processo acontece também em outras séries. Através da investigação das possibilidades de cada imagem, os desenhos feitos nos cadernos são agrupados para a construção de algumas séries.

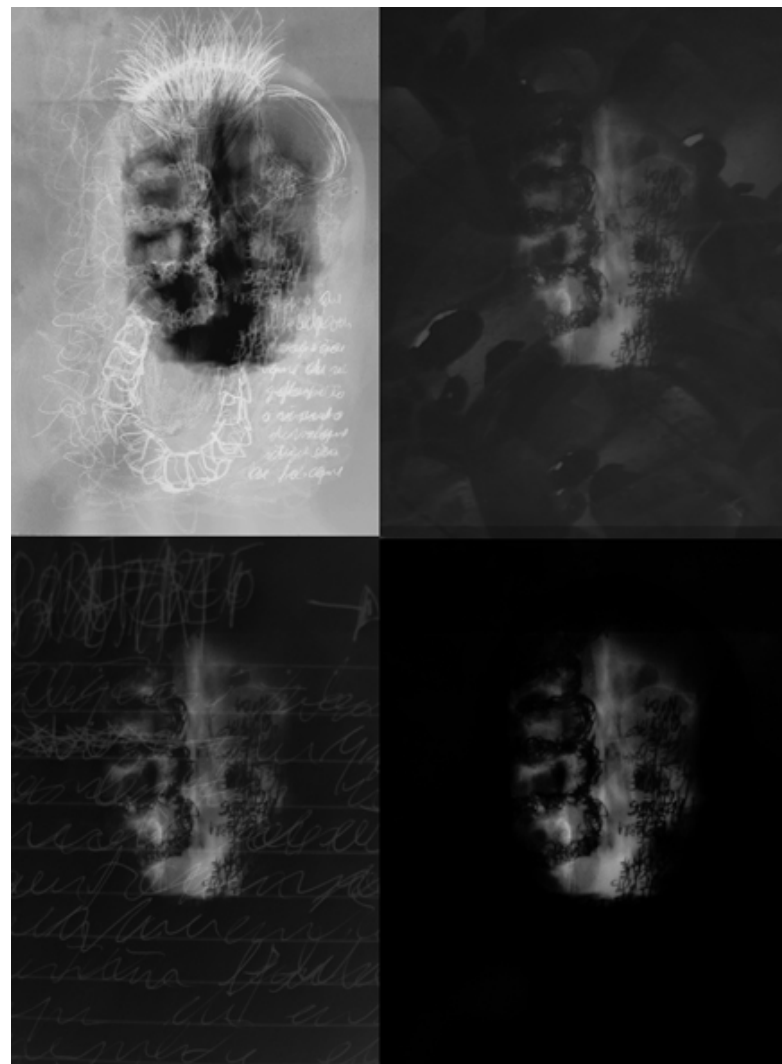


Fig. 89

Investigação das possibilidades de um desenho através da manipulação digital.

Na série *Averso* usei desenhos de diferentes cadernos que passam, desta forma, a funcionar então como uma matriz. Ricardo Resende em *Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea* faz uma investigação sobre a fusão da gravura com novas tecnologias e com a pintura, a fotografia e a escultura na arte contemporânea brasileira. Esta superação dos limites da linguagem faz com que seja necessário rever o posicionamento da técnica da gravura e sua nomenclatura:

diante das inovações trazidas pela fotografia, pela máquina xerox, pelo fax e agora pela informática. Seria o caso de buscar uma terminologia mais abrangente e acolhedora na língua portuguesa, que abarque toda essa produção que vemos hoje, como nas línguas inglesa e francesa, printing e empreinte, respectivamente⁵.

As tecnologias de manipulação e impressão possibilitam uma série de investigações sobre a mesma imagem, assim como um corpo que é submetido a vários exames (fig.90). Trata-se de uma ferramenta que permite uma fusão de linguagens, além de um maior controle sobre a imagem.

⁵ Ricardo Resende, *Os desdobramentos da Gravura contemporânea*, in *Gravura - Arte Brasileira do Século XX*, São Paulo: Itaú Cultural, 2000, pp. 226-253, p. 129.

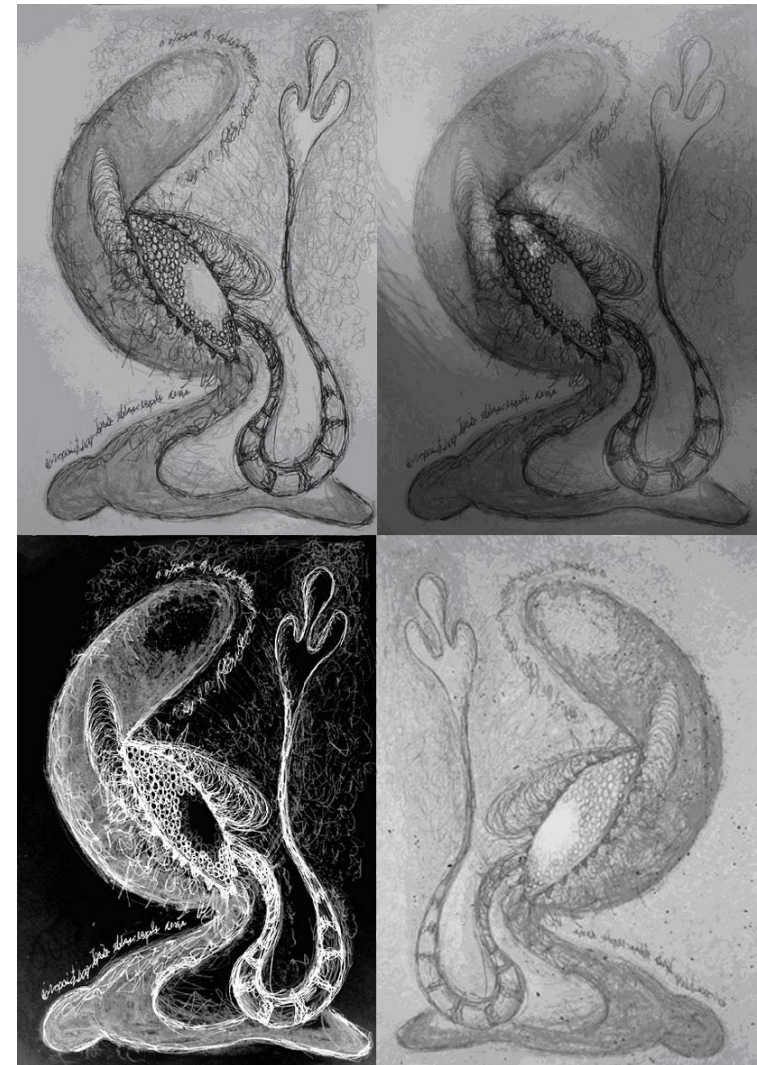


Fig. 90

Investigação das possibilidades de um desenho através da manipulação digital.

A partir de desenhos feitos em diversos suportes, são feitas manipulações no computador, com o objetivo de enfatizar os elementos mais relevantes e organizar séries. Trata-se da busca de um outro olhar sobre o mesmo desenho usando recursos da fotografia eletrônica e da impressão digital.

Arlindo Machado⁶ no texto *A fotografia sob o impacto da eletrônica* fala do impacto significativo causado pelo aparecimento da fotografia eletrônica e os recursos informatizados de processamento e armazenamento da fotografia. Na fotografia eletrônica, a imagem é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico. Paralelamente a isto existe os dispositivos de processamento digital que é o que chamo de manipulação da imagem. Também surgiram novos recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos. Segundo Arlindo Machado essas novas práticas encontram-se tão estreitamente permeados nas praticas fotográficas convencionais, que se torna quase impossível saber o que é o registro da luz sobre uma película revestida quimicamente e o que é conversão dos grãos fotoquímicos em unidades de cor e brilho matematicamente controláveis chamados pixels⁷.

⁶ Arlindo Machado, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, in Etienne Samain (org), *O fotográfico*, 1998, pp. 317-325.

⁷ Ibid., p.311.

O autor ainda acrescenta: “No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma”⁸.

No meu trabalho, a fotografia entra como um recurso de investigação de novas maneiras de apresentar o desenho (fig.91). A manipulação, além de propiciar uma ênfase no que é mais importante para mim, permite a possibilidade de variar a escala e colocar lado a lado imagens que partem de um mesmo caderno.



Fig. 91

Exposição realizada na FASM em 2006.

⁸ Arlindo Machado, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, in Etienne Samain (org), *O fotográfico*, 1998, pp. 317-325, p.312.

Em 1936, um século após a invenção da fotografia, Walter Benjamin escreveu o ensaio *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*⁹ que ainda é muito usado para discussões a respeito da introdução de novas tecnologias. Nesse ensaio, o autor fala sobre as modificações estéticas na arte, após a possibilidade da reprodutibilidade técnica e a perda da aura, que segundo ele, é uma espécie de invólucro que envolve a obra de arte, composta de elementos espaciais e temporais. Benjamin fala também sobre as tendências da massa moderna em superar o caráter único dos fatos, tornando-os mais próximos através da sua reprodutibilidade.

Com a revolução da informática, esse poder de difusão da imagem se modificou, tomando proporções sem precedentes na história. Uma única imagem desenhada em um caderno, após ser digitalizada, pode ser reproduzida infinitamente, além de ser facilmente armazenada e transportada.

De modo geral, sempre que se introduz uma nova tecnologia muda-se a percepção da realidade criando novas maneiras de ver o mundo. “Cada avanço tecnológico, a transmissão elétrica da imagem fixa, o cinema, o rádio, o videotelevisão, mas também outras técnicas que, sem relação direta com a

⁹ Walter Benjamin, *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, in Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 4ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1989, pp.165-196.

imagem, não deixam de ter efeitos tecnestésicos consideráveis modificando a percepção do mundo, das coisas e da sociedade”¹⁰.

No texto *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* Walter Benjamin afirma que, em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, uma vez que o que os homens faziam podia ser imitado por outros homens. A reprodutibilidade técnica, porém, teria surgido com a xilogravura, seguido pela estampa em chapa de cobre e água-forte, pela litografia, e logo em seguida pela fotografia¹¹. De acordo com o autor “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”¹². Este elemento ausente a que o autor se refere, seria o conteúdo da sua autenticidade que tornaria possível descobrir a história da obra, as transformações na sua estrutura física com o passar do tempo.

Para resumir essas características que se atrofiam na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin usou o conceito de aura, cujo significado vai além da esfera da arte. Segundo o autor, aura seria “uma figura

¹⁰ Edmond Couchot, *A Tecnologia na Arte, da fotografia à realidade virtual*, Porto Alegre: UFRGS, 2003, p.18.

¹¹ Walter Benjamin, *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, in Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1989, p.166.

¹² Ibid., p.168.

singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹³.

Quando se substitui a existência única da obra por uma existência serial, o objeto reproduzido vai ao encontro do espectador atualizando-o e, conseqüentemente separando-o do domínio da tradição. De acordo com Benjamin, a destruição da aura está estreitamente ligada à tendência das massas modernas em superar o caráter único de todos os fatos, tornando-os mais próximos através da sua reprodutibilidade. A cópia do original pode ser colocada em situações que seriam impossíveis para o próprio original. Além disso, passa a existir alguns recursos como ampliação ou a câmara lenta que podem mudar completamente a percepção de um objeto. A obra de arte, muitas vezes, passa a ser concebida para ser reproduzida. A questão da autenticidade das cópias, desta forma, perde todo seu sentido. “No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”¹⁴.

Benjamin não deixa claro se a perda da aura é algo negativo ou positivo; para ele a importância disso está na grande mudança de paradigma que abalaria os

¹³ Walter Benjamin, *A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, in Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1989, p.169.

¹⁴ Ibid., p.171.

alicerces da história da arte. Se antes o valor da arte estava na sua originalidade, no fato de ser única, na habilidade técnica, na mimese, depois da fotografia, estes conceitos teriam que ser revistos. O que Benjamin propõe é que, se compreendermos as transformações da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, ficaria mais fácil entender as causas sociais dessas transformações.

Atualmente o computador aumentou as possibilidades de experimentações artísticas. De acordo com Couchot, a imagem digital teria contaminado toda esfera das técnicas de figuração, e também do seu modo de difusão, intimando o artista a repensar a arte¹⁵. A digitalização de imagens é um processo de transmutação de um suporte material para um sistema de informação sem relação com o mundo real, ou seja, sem matéria. Este fato modifica totalmente as interações entre a obra e o espectador sendo necessário repensar a natureza da fruição artística.

a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível¹⁶.

¹⁵ Edmond Couchot, *A Tecnologia na Arte, da fotografia à realidade virtual*, 2003, p.18.

¹⁶ Arlindo Machado, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*, in Etienne Samain (org), *O fotográfico*, 1998, pp. 317-325, p.314.

TRONCOS

Na série *Troncos* (fig. 92-103), assim como na série *Cabeças* sobrepos chapas de radiografias aos desenhos. No entanto, optei por usar o próprio desenho ao invés de fotografar e imprimir, como já havia feito em outras séries. Esta escolha foi devido ao suporte usado para fazer os desenhos. Enquanto na maior parte dos trabalhos eu usava o caderno em *Troncos* usei o próprio papel que separa uma chapa da outra.

Quando se fala em corpo humano o tronco é a parte mais volumosa ligada à cabeça pelo pescoço e à qual se articulam os membros. A radiografia do tronco que cobre os desenhos integra-se a ele obedecendo ao acaso. Por mais que haja uma escolha no sentido de encontrar a chapa que será sobreposta a ao desenho, é impossível prever antes do desenho pronto como será a sua configuração final.



Fig. 92

Tronco XI, 2007
44 X 36 cm
Técnica Mista



Fig. 93 Etapas da execução de Tronco XI, 2007

Na primeira etapa do trabalho, os papéis utilizados para separar as chapas são impressos através de monotipia. A forma que dá estrutura ao desenho é resolvida nesta etapa.

Posteriormente, estas monotipias são trabalhadas usando diversos materiais. Vou construindo a imagem através da sobreposição de camadas. O giz pastel cinza cobre a monotipia e é coberto por um lápis de grafite duro, que é coberto por um giz de cera grosso. Linhas são cobertas por manchas que são cobertas novamente por linhas.

Nesta fase do trabalho ainda não estou preocupada com a radiografia que irá cobrir o desenho. Preocupo-me com a imagem como se ela não fosse ser coberta. Agrada-me não ter o controle de qual parte poderá ser vista.



Fig. 94
Tronco I, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista

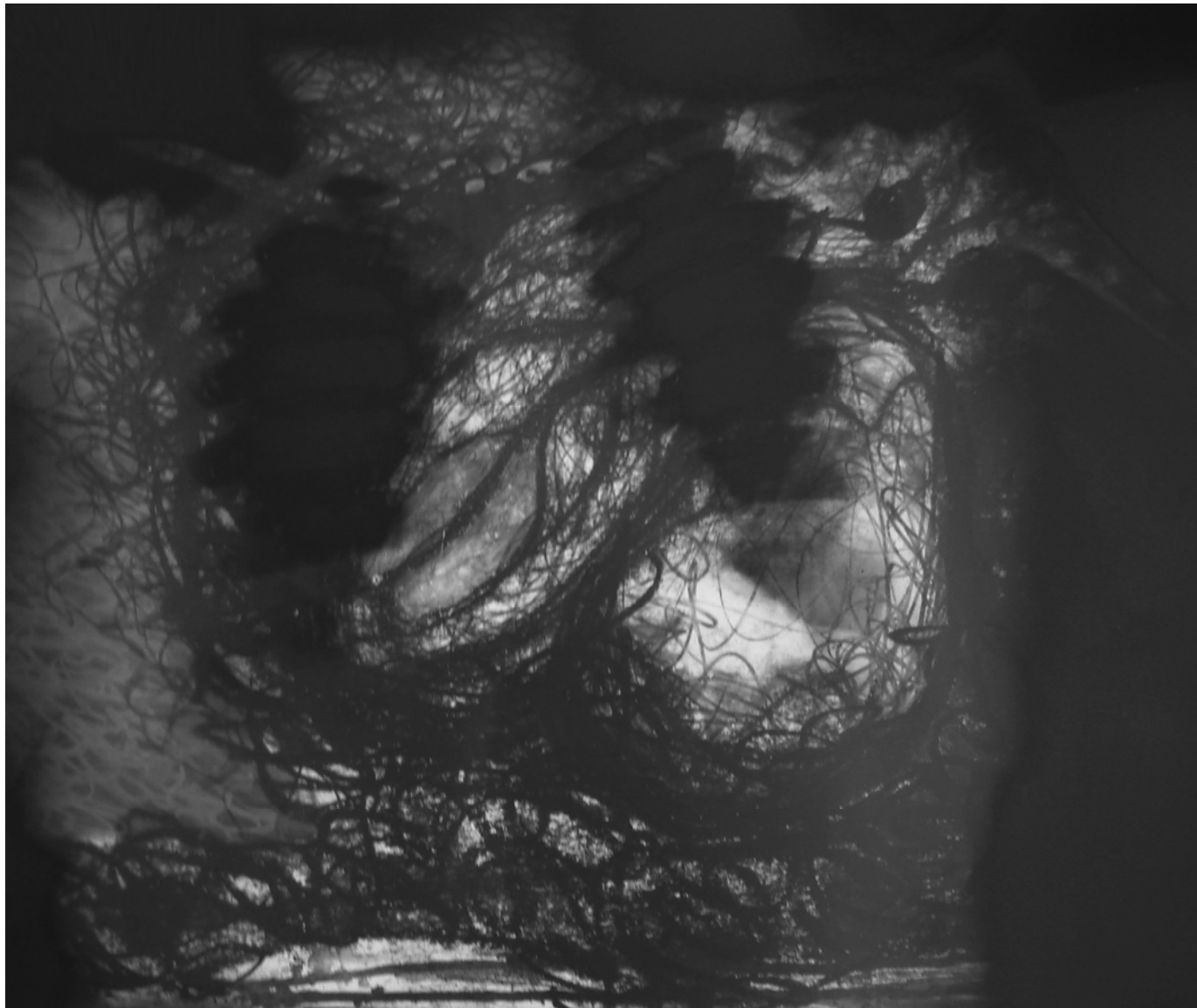


Fig. 95
Tronco II, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista

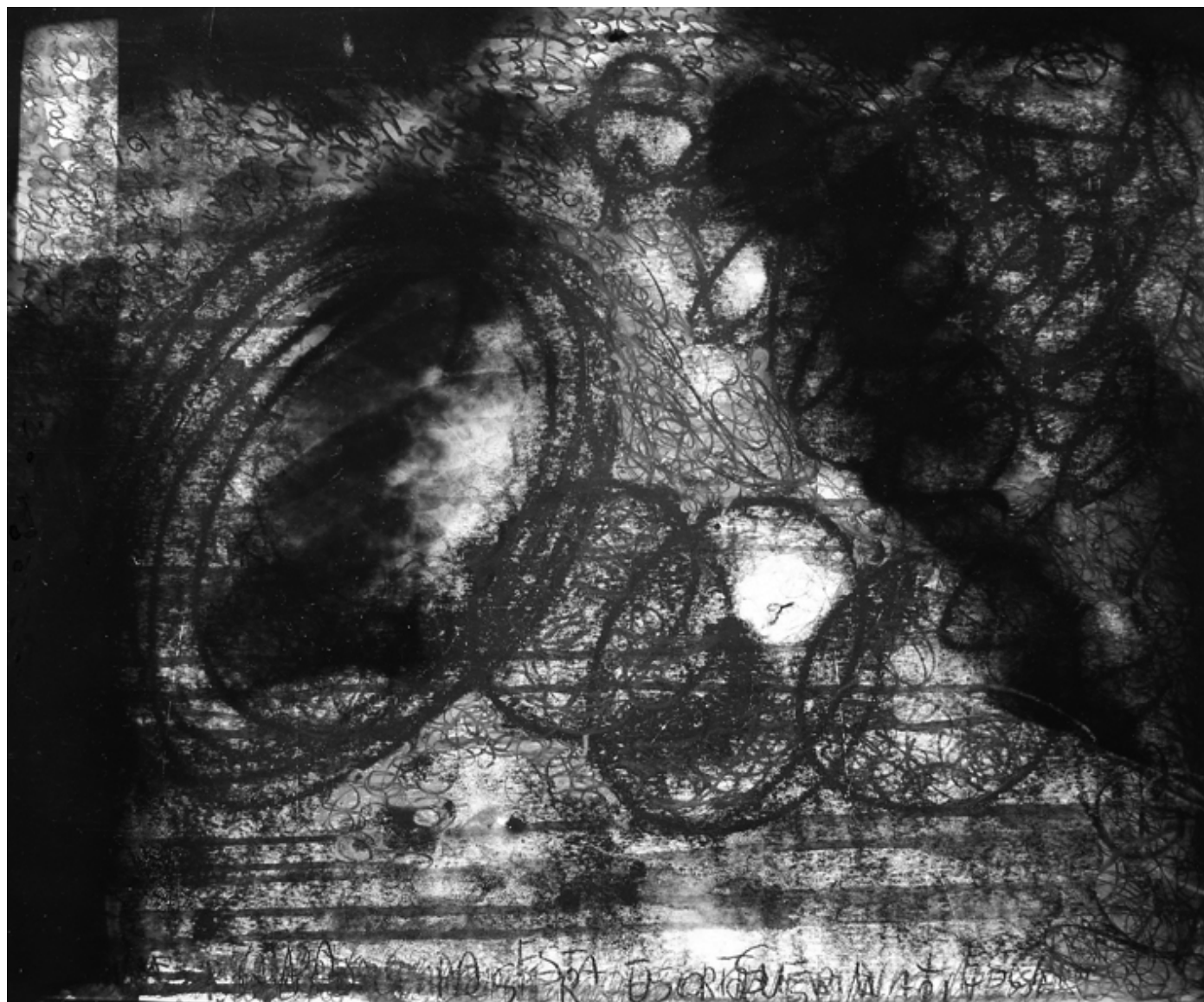


Fig. 96
Tronco III, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista

Fig. 97
Tronco IV, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista



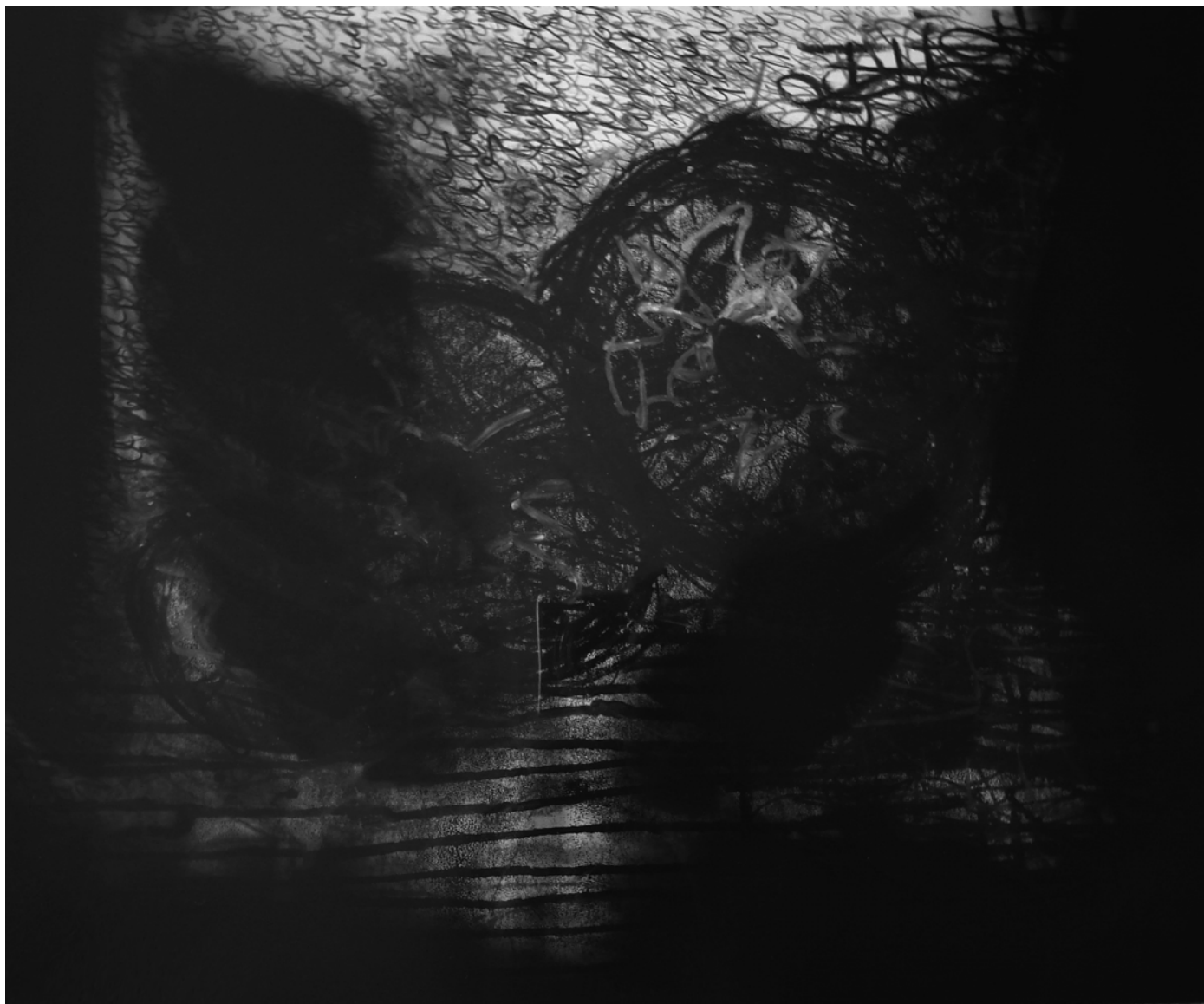
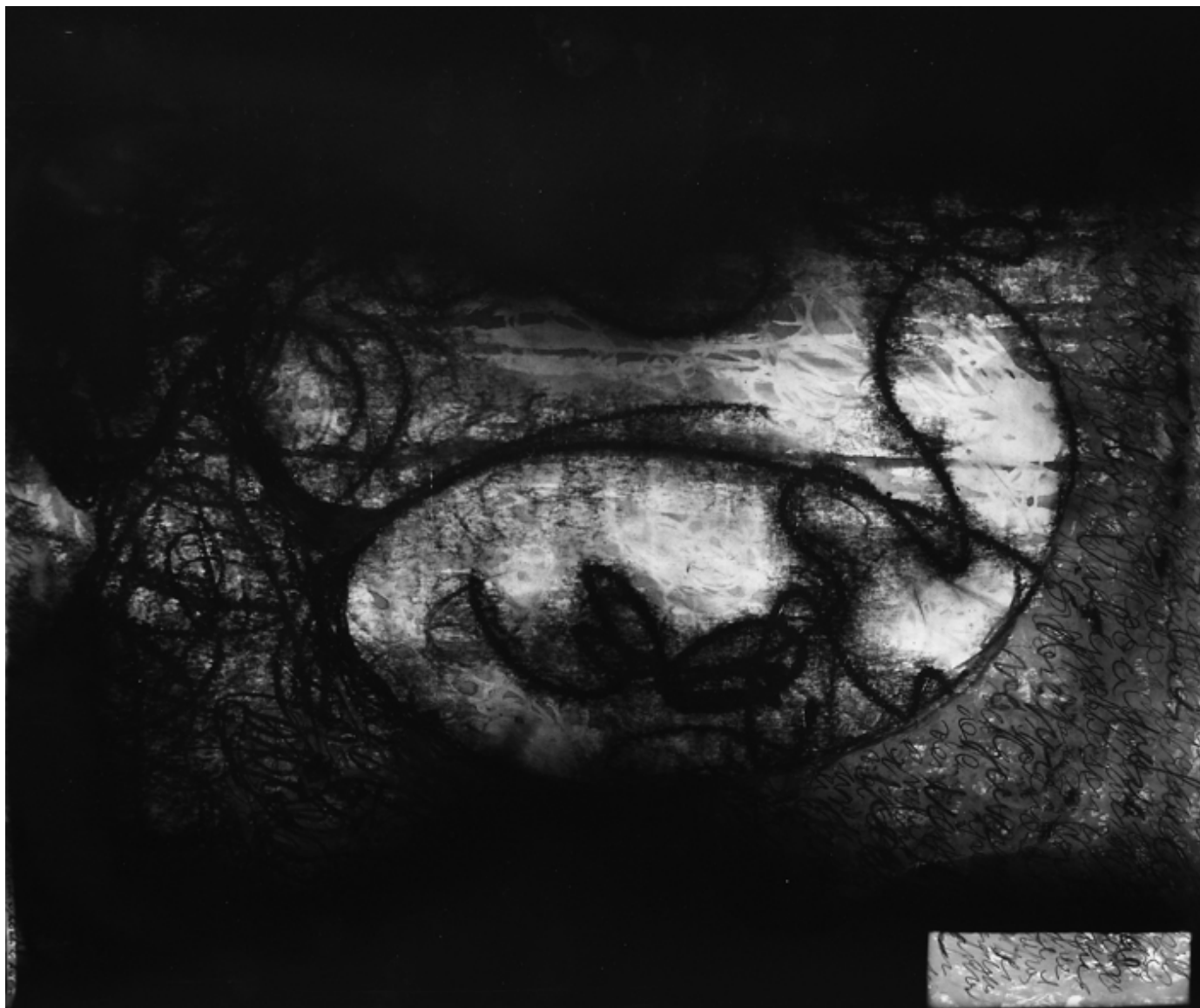


Fig. 98
Tronco V, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista



Fig. 99
Tronco VI, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista

Fig. 100
Tronco VII, 2006
36 X 44 cm
Técnica Mista



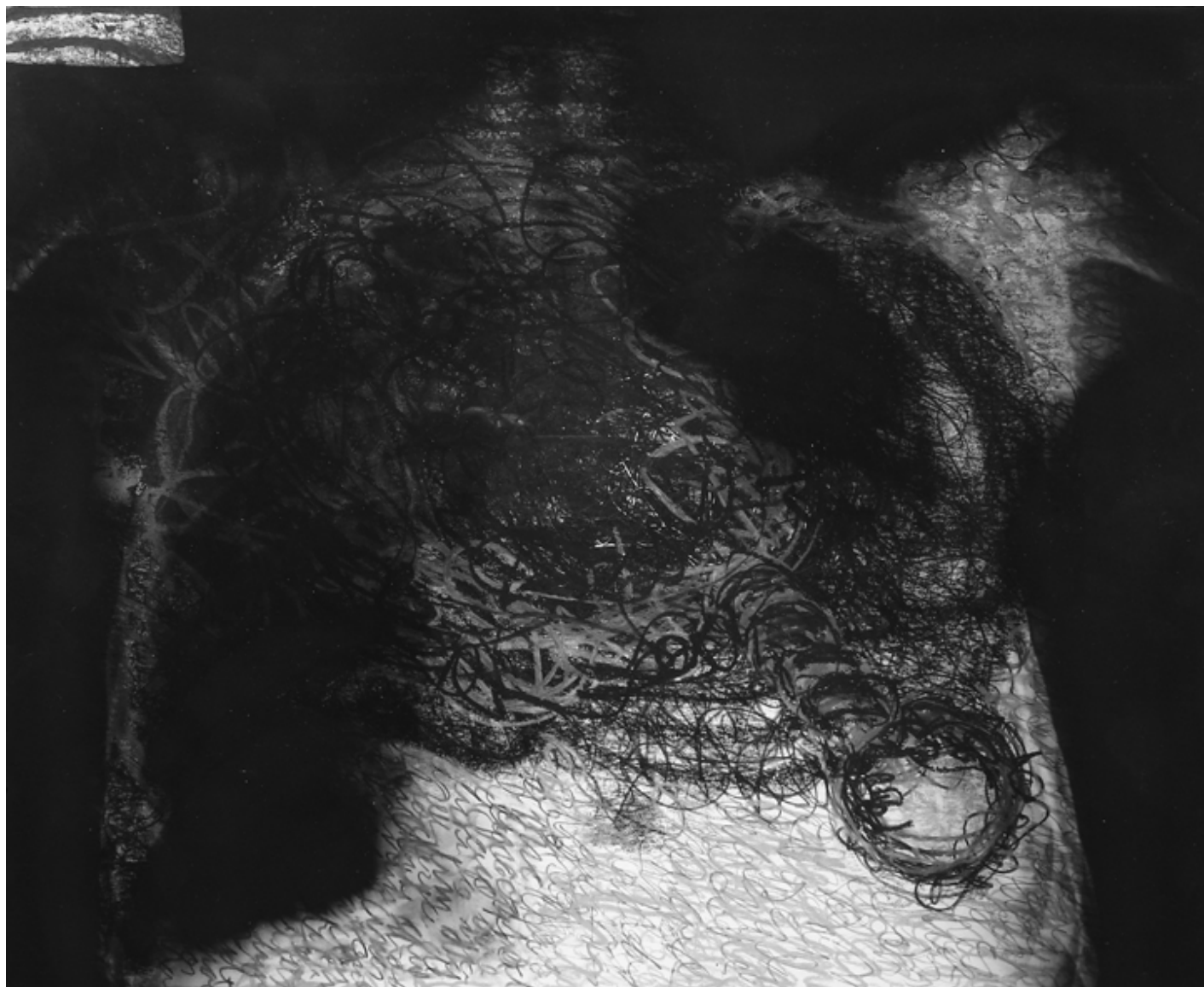


Fig. 101
Tronco X, 2006
44 X 36 cm
Técnica Mista

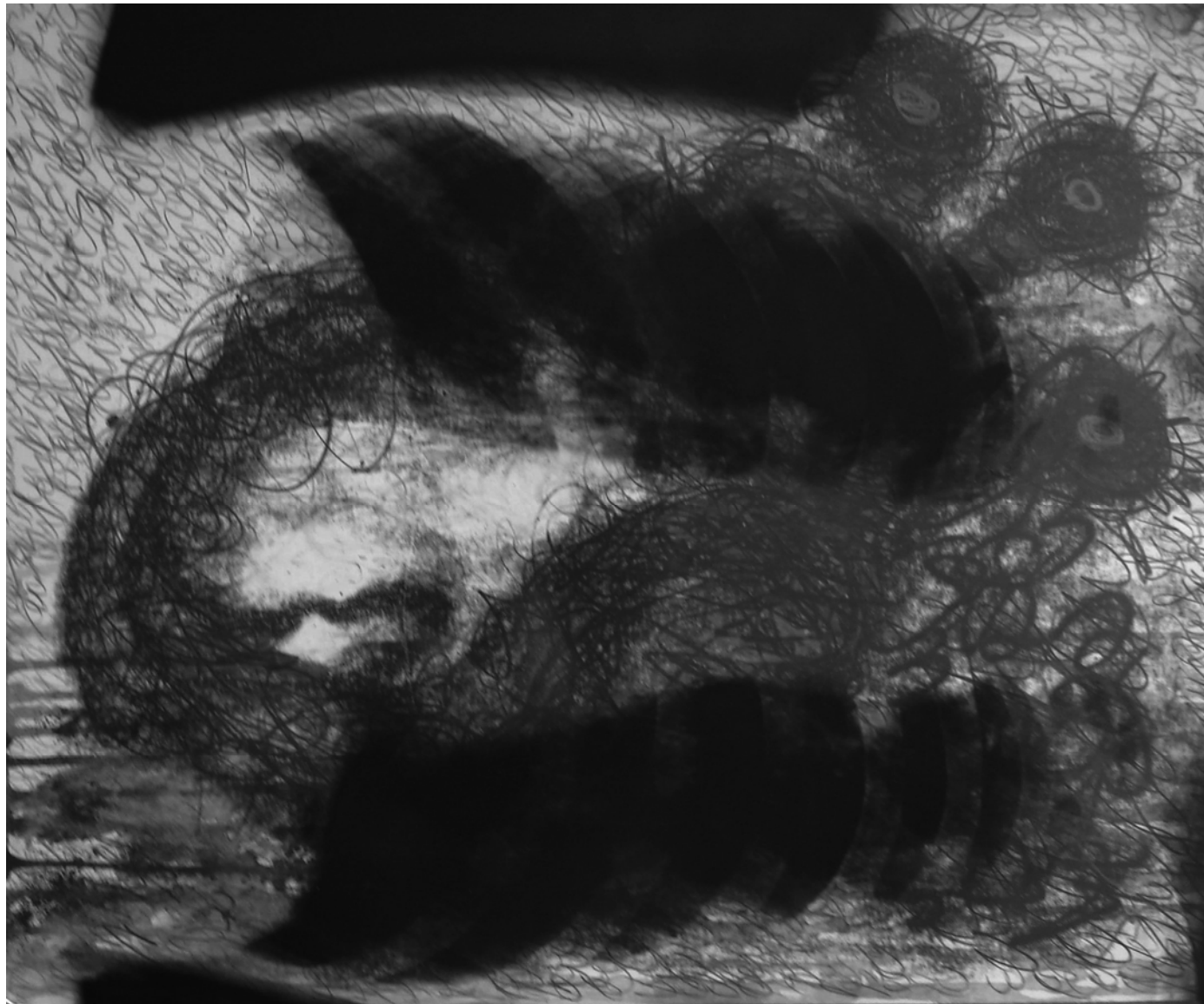


Fig. 102
Tronco VIII, 2006
44 X 36 cm
Técnica Mista

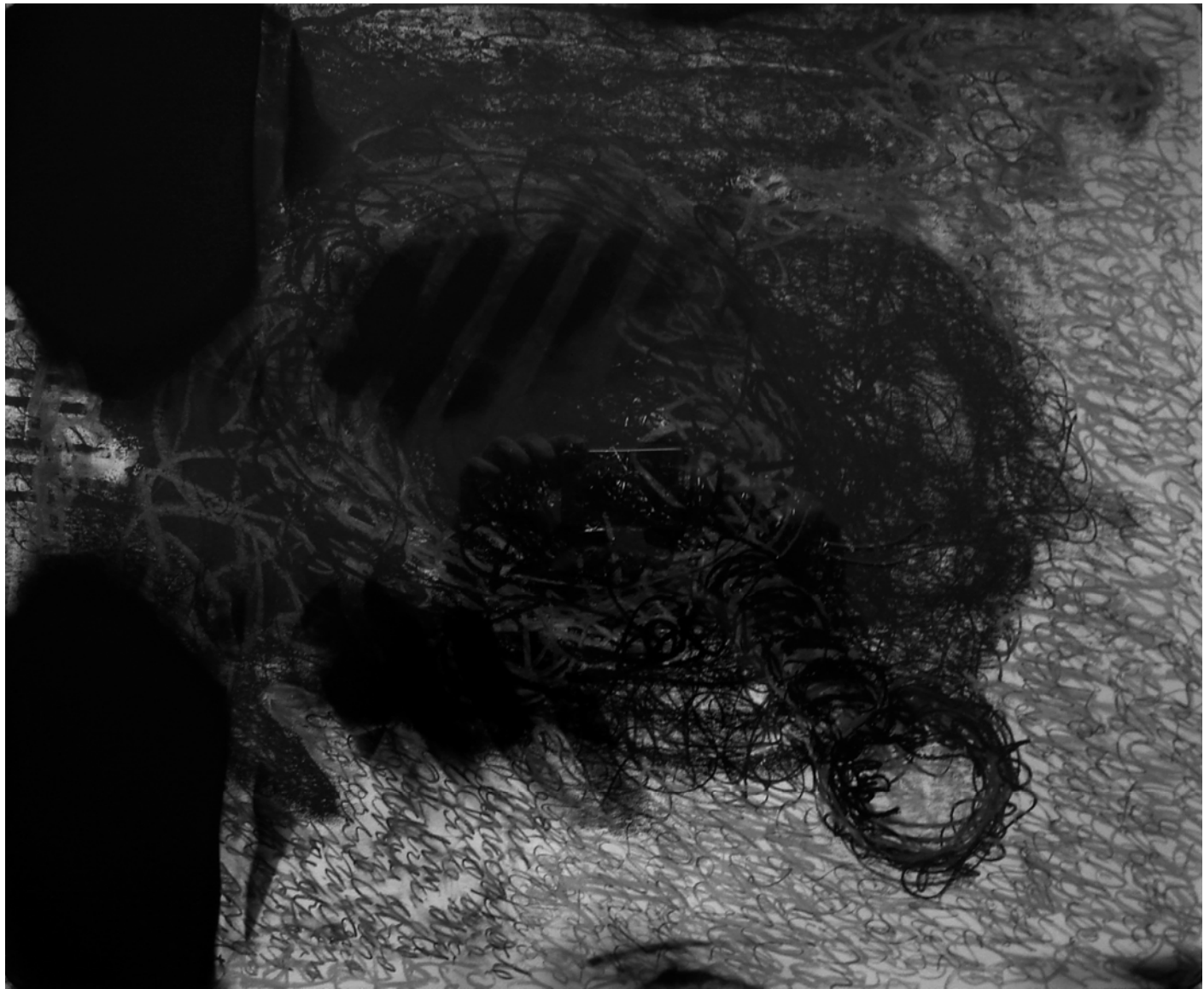


Fig. 103
Tronco IX, 2006
44 X 36 cm
Técnica Mista

Um artista que também trabalha com a imagem fragmentada do esqueleto humano é o Cláudio Mubarac (fig.104). Tadeu Chiarelli¹ sugere que um acidente automobilístico em 1989 trouxe ao artista a consciência da fragilidade da vida e da existência humana, que estaria condicionada a uma matéria perecível. Quando Mubarac voltou às suas atividades, após o ocorrido, fez uma série de estampas em que o corpo humano aparecia representado de forma fragmentada.

Mubarac questiona a estrutura da gravura e sua tradição através da criação de novos procedimentos, e invenção de novos suportes, que variam de papéis artesanais do Oriente, a placas de chumbo. O artista faz uso de diversas técnicas: como gravura em metal, xilogravura, litografia, monotipia, fotografia e manipulação em computador.

Seus desenhos (fig.105), que à primeira vista, podem parecer formais, se produzem através de uma natureza puramente gestual, que de acordo com Sônia Salzstein², demonstram uma capacidade de síntese e construção do desenho. As imagens se repetem ressurgindo diversas vezes

¹ Tadeu Chiarelli, *A Gravura no Espelho*, texto de apresentação à exposição de Cláudio Mubarac na Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo, realizada entre outubro e novembro de 1995. Republicado in Tadeu Chiarelli, *Arte internacional brasileira*, São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 259 e ss. Disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarac da Estação Pinacoteca em 2006.

² Sônia Salzstein, *O desenho imprevisível*, disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarac da Estação Pinacoteca em 2006.



Fig. 104

Cláudio Mubarac
Sobre as Câmaras, 1997/2000
Fotografia e água-forte

e assumindo novos significados, dependendo do suporte onde são impressas ou se estão relacionadas com outras imagens.

O corpo humano que aparece na obra de Mubarac em desenhos realizados em ponta-seca ou imagens de raios X que mostram a estrutura óssea do corpo, um corpo despedaçado. São comuns imagens de troncos humanos e braços dissecados. Os fragmentos da anatomia, apesar de serem precisos, são frágeis aparecendo de forma difusa, quase abstrata. Mubarac desenha o corpo humano e suas relações estruturais: ossos, músculos, nervos e fluidos. Desenha tanto o corpo exposto quanto o que se oculta. Essas imagens, que parecem evocar a ruína e a morte, encontram ressonância na obra de Tàpies e em toda produção do pós-guerra.

Assim como Tàpies, Mubarac deixa as marcas do seu corpo em sua obra (fig.106). Em muitas das estampas, são visíveis as marcas de dedos, das mãos e do próprio rosto do artista. Esses elementos indiciais presentes em suas estampas, segundo Chiarelli “emerge como a reivindicação de uma autoria, ou, pelo menos, de uma alteridade que deseja manifestar sua existência no meio do já dito, das imagens e dos procedimentos já feitos”³. O autor também afirma que a necessidade de deixar a marca de sua presença física nas estampas pode ser entendida como um descaso pela

³ Tadeu Chiarelli, *Arte de Tempos Sombrios*, disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarac da Estação Pinacoteca em 2006.

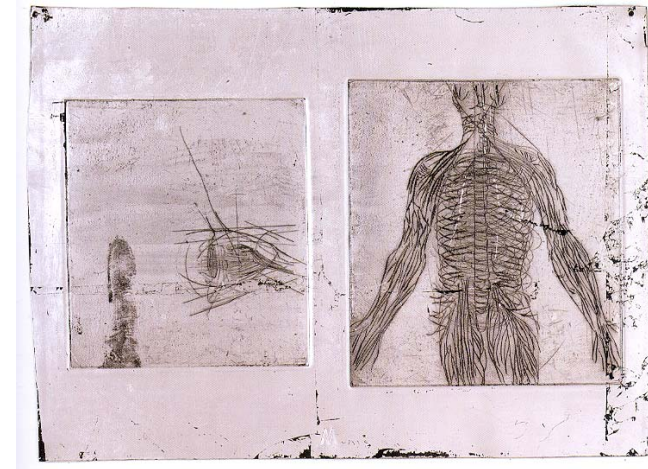


Fig. 105

Cláudio Mubarac
Dos ícones gráficos, 2003
Buril e ponta-seca e água-forte sobre folha de prata



Fig. 106

Cláudio Mubarac
Ícones Gráficos, 2000
Água-forte, Sobre lençol de chumbo

capacidade de multiplicação da imagem gravada, uma vez que as estampas de Mubarac são produzidas em pequenas edições, ou até mesmo como estampa única.

O acréscimo desses elementos diferenciadores pode demonstrar uma resistência ao processo de produção industrial ou semi-industrial da imagem na contemporaneidade⁴.

Além de demonstrar esta resistência, eu diria que as marcas deixadas por artistas como Tàpies e Mubarac estão relacionadas a temas ligados à morte, uma sensibilidade voltada para os limites do corpo e da matéria.

O acontecimento que me fez trabalhar com o corpo através de exames e radiografias foi a perda de alguém muito próximo. Coube a mim separar e guardar uma série de exames médicos. Por uma alguma razão estas imagens do interior do corpo humano me machucam e me chocam mais do que os retratos.

⁴ Tadeu Chiarelli, *Arte de Tempos Sombrios*, disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarac da Estação Pinacoteca em 2006.

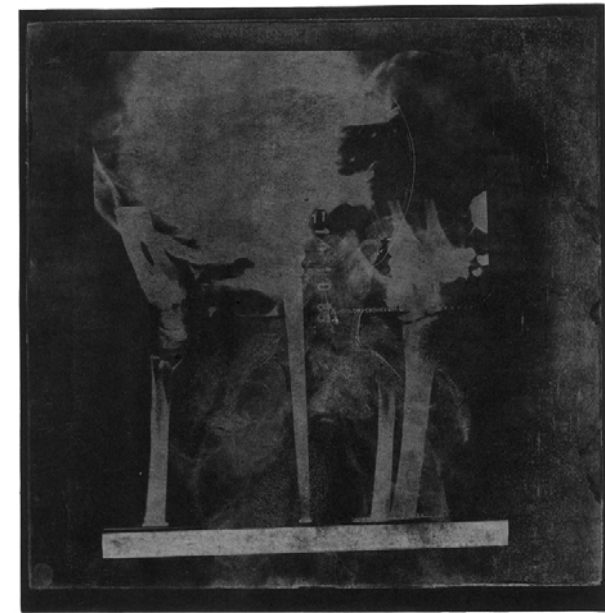


Fig. 107

Cláudio Mubarac
da suite CLARA, 1999
fotogravura e água forte

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso no desenho como o rastro de uma dança. São movimentos, às vezes ágeis e apressados, outras vezes lentos, que vão deixando seus vestígios. Henri Focillon em *Elogio a Mão* diz que é através das mãos, que são “faces sem olhos e sem voz, mas que vêem e que falam”¹, o homem entra em contacto com o rigor do pensamento. As mãos, segundo o autor, mesmo no puro gesto, desenham gratuitamente no ar. “A ação da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam”². Quando as mãos seguram um instrumento faz com que este se torne vivo. As mãos são o instrumento da criação que transportam o pensamento para o papel. O desenho expressa o que somos. Porém, não é só a mão que participa deste processo, o próprio corpo está presente.

Na concepção de Platão, o corpo se oporia ao espírito. O corpo seria a carne e o espírito a alma. Na metafísica platônica o corpo é apresentado como um estorvo para o exercício do pensamento. Quando Platão fala das sombras no fundo da caverna se refere ao modo que os nossos sentidos podem nos levar a concluir uma falsa idéia do que é real. Se os sentidos podem ser enganados, desconfia-se do conhecimento que é possível extrair deles. Com isso o homem foi lançado na solidão de um

¹ In Henri Focillon, *A vida das formas*, Lisboa: edições 70, 1988, pp. 107-129, p. 107.

² Ibid., p.111.

pensamento sem corpo. É a respeito desta idéia que Deleuze se refere quando escreve que:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida³.

O que pretendo dizer com isso é que é possível pensar através do gesto, da ação do corpo. O corpo não serve apenas para tornar a comunicação de uma idéia possível. O próprio ato de se movimentar para riscar sobre uma superfície é pensar. Não é necessário que se tenha uma idéia pré-concebida na mente para que o pensamento esteja envolvido.

Merleau-Ponty em *O Olho e o espírito* cita Paul Valéry: “O pintor ‘emprega seu corpo’, diz. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar”⁴. O autor afirma que é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender isso, deve-se reencontrar o corpo que é um trançado de visão e de movimento⁵.

Através do gesto mantenho um dialogo com um conteúdo tão abstrato que não teria outro modo de ter acesso. Falo de alguma coisa tão

³ Gilles Deleuze, *A imagem tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2005, Cinema2, p.227.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p.15.

⁵ Ibid., p. 15.

obscura e ao mesmo tempo tão presente no meu ser. Não deixa de ser uma tentativa de confrontação com a psique. A linguagem do corpo é usada como forma de expressão.

O desenho é, em boa medida, o reflexo direto de uma tensão física que, provocada em parte pela mesma ação de desenhar, impulsiona em seu exercício um movimento capaz, simultaneamente, de liberar esta tensão e provocá-la, constituindo o ponto de inflexão em um processo que permite a violenta e acelerada descarga de toda essa força despregada em seu circuito⁶.

Através do desenho o homem deixa as marcas da sua passagem, os vestígios da sua presença.

Paul Valéry em *Degas dança desenho* ressalta que o desenho é a arte que envolve mais inteligência pelo fato da idéia se fazer obedecer, sendo necessário “ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la”⁷. Valéry no entanto, não está afirmando que o desenho é apenas a concretização de algo que já está pronto, pois mais adiante fala que a partir do desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente somos levados a pegar o lápis. Começa então o que ele chama de

⁶ Luis Gordillo in Juan Jose Gomez Molina (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 3 ed, Madrid; Catedra, 2006, p.418.

⁷ Paul Valéry, *Degas dança desenho*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.111.

“uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na idéia e no instrumento se combinam”⁸ (2003, p.125).

No texto *O Olho e o Espírito* Maurice Merleau-Ponty afirma que:

Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente "trabalhados", os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. Daí toda sorte de tentativas errantes⁹ (2004, p.13).

Esta pesquisa nasce justamente deste desejo de experimentar, ensaiar, operar e transformar uma imagem que se esboça durante o ato de desenhar. A mão, desta forma, funciona como um sismógrafo registrando, através do gesto, a imagem abstrata, deixando vir as formas que flutuam no incosciente.

Não existe maneira de fazer desenho – existe apenas desenho. Qualquer coisa que você possa projetar como expressivo em termos de desenho -

⁸ Paul Valéry, *Degas dança desenho*, 2003, p.125.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, 2004, p.13.

**idéias, metáforas, emoções, linguagem, estruturas -
resulta do ato de fazer. Desenho é verbo¹⁰.**

Se em uma etapa do trabalho existe uma total liberdade, no sentido de deixar fluir um pensamento, em outra busco uma forma de organização, esta etapa é imprescindível para que seja possível fazer uma reflexão sobre o trabalho. No momento em que manipulo as imagens e crio as séries, compreendo melhor o percurso do meu trabalho. É através deste procedimento que tomo a decisão de qual será o próximo passo.

Embora a minha produção envolva diversos meios e procedimentos, está interligada e se desenvolvendo em um processo de interdependência no qual o desenho é o fio condutor.

Portanto, o objetivo desta dissertação foi justamente organizar minha produção de forma sistemática, abordando questões que tivessem relevância no processo de criação, com a finalidade de compreender melhor o meu projeto poético.

¹⁰ Richard Serra, “There is no way to make a drawing, there is only drawing. Anything you can project as expressive in terms of drawing – ideas, metaphors, emotions, language structures- results from the act of doing.” Simply put, for Serra and for many artists of his generation, Drawing is a verb”, disponível em:
<<http://a.parsons.edu/~pamela/thesis/resources.html>> acesso em 2006.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Selected Writings*, Volume 1, 1913-1926. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da Alma, Espelho do Mundo*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte de Tempos Sombrios*. Disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarak da Estação Pinacoteca em 2006.

_____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 259 e ss.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte*, da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Cinema2.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Phillippe. *O Ato Fotográfico*. 8ª edição. Campinas: Papirus, 1994.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

FABRIS, Annateresa. *Antonio Lizárraga: Uma poética da radicalidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

FER, Briony et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: edições 70, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HIRSZMAN, Maria. *Mubarac chega ao esqueleto da gravura*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27/11/98. Caderno 2, 21.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura - Vol. 3 - A Idéia e as partes da Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *A Pintura - Vol.9 - O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, pp. 317-325.

MAGALHÃES, Fabio. *Entrevista de Antoni Tàpies*. Barcelona, 2004. Disponível no catálogo Antoni Tàpies da exposição no Centro cultural do Banco do Brasil em 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOLINA, Juan Jose Gomez (Coord.). *Las lecciones del dibujo*. 3 ed. Madrid: Catedra, 2003.

_____. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. 3 ed. Madrid: Catedra, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2002.

MOTA, Flávio. *Desenho e Emancipação*. In: *Sobre o Desenho*. São Paulo, FAUUSP, 1973.

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética : Textos Escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEPPIATT, Michael. In *Antoni Tàpies da exposição no Centro cultural do Banco do Brasil*, 2005, p. 21-26.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.

RESENDE, Ricardo. *Os desdobramentos da Gravura contemporânea*. In *Gravura - Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify/ Itaú Cultural, 2000, pp. 226-253.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A Linguagem das Cores*, São Paulo: Pensamento, 1980.

SALZSTEIN, Sônia. *O desenho imprevisível*. Disponível no catálogo da exposição de Cláudio Mubarac da Estação Pinacoteca em 2006.

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

Sites

ARANTES, Priscila. *Em busca de uma nova estética*: Em Cibercultura, revista on-line do Instituto Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2014&cd_materia=692> Acesso em 2005.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*, 1924. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/breton.htm>> Acesso em 2007.

CAVALCANTE, Sylvia. *A porta e suas múltiplas significações*, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2003000200010&lng=en&nrm=iso> Acesso em 2007.

MOTTA, Flávio. *Desenho e Emancipação*. Disponível em: <<http://winstonsmith.free.fr/textos/desenhoE-FLM.html>> Acesso em 2007.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Imagem da escrita, escrita da imagem circuito atelier*: Maria do Carmo Freitas, 2004. Disponível em: <http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/clv/mariadocarmo.pdf> Acesso em 2006.

SERRA, Richard. Disponível em: <<http://a.parsons.edu/~pamela/thesis/resources.html>> Acesso em novembro de 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)