

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objeto “cadernos de apontamentos” e é constituída por imagens e textos. Narra também, os processos de criação que de alguma forma contribuíram para a construção e confecção dos quatro cadernos que ora medeiam o mundo palpável do imaginativo.

Apontamentos são registros resumidos de algo pensado, sentido, visto, lido, escrito ou ouvido - em forma de marca, traço ou esboço - que conforme o tempo e a necessidade terão um posterior aproveitamento, servindo para estabelecer alguma relação com o presente.

Na pesquisa procuramos elaborar algumas reflexões articulando conceitos poéticos àquilo que é agregado nos cadernos de apontamentos. Estas reflexões estão intercaladas com reproduções de imagens que guardam suas características originais no que diz respeito a uma cronologia e aos próprios conteúdos.

Também, apresentamos alguns cadernos de artistas seminais como John Constable e seus “Sketchbooks”, Henry Moore e o seu “Shelter sketchbook”, Pablo Picasso e o “Je suis le cahier”, Le Corbusier e os “Carnets Voyage d’Orient”, Claes Oldenburg e “A bottle of notes and some voyages”. Estes artistas, ao se utilizarem deste “método” único e transformador, deixam implícito que a criação não ocorre simplesmente a partir de uma observação pura e simples, mas sim a partir de um processo de análise, apropriação, maturação, aproximação e transfiguração da realidade, ainda que não necessariamente nesta ordem. São estes substantivos que produzirão o combustível fundamental da gênese criadora.

Artistas plásticos, arquitetos, músicos, designers, cineastas, entre outros criadores, cada qual ao seu modo, utilizam-se das suas possibilidades imaginativas para por em prática uma forma pensada e desejada. E, quase sempre, constroem seu universo criativo a partir de anotações ou apontamentos em cadernos. Podemos considerar, neste sentido, que, como “princípio criativo,” o traço, o esboço ou croquis são desencadeadores de potenciais processos imaginativos e descritivos; ou seja, a imagem proporciona o caráter mágico para a compreensão das mensagens, como bem

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

conceitua Vilém Flusser:

“Imagens são mediações entre o homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, interpõe-se entre mundo e homem.”¹

Sabemos também que nestes princípios criativos estão contidas inúmeras leituras que os artistas fazem em relação ao mundo que os rodeiam. Assim como também não é novidade a relevância que os esboços de artistas e arquitetos assumem no contexto de suas produções. É como se o deambular do artista pelos espaços de sua realidade fossem materializados em marcas e rasuras sobre o papel. O território estabelecido do caderno serve como depositário deste vaguear das linhas, deste desígnio atemporal:

“Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.”²

2

A partir dos diálogos que emergem das anotações e da conexão dos desenhos contidos nos cadernos - muitas vezes toscos ou que poderiam ser considerados ainda como “não artísticos” - podemos afirmar que se trata de procedimentos de narrativas visuais em processo ou projetos em germinação. Esta construção poética se inter-relaciona com as diversas linguagens e materialidades: desenho, pintura em aquarela, guache, nankim, fotografias, esculturas, colagens e rascunhos de projetos arquitetônicos.

Desta forma, esta tese foi idealizada a partir da escolha de quatro cadernos distintos

¹ V. Flusser, *Filosofia da caixa preta- ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p.9.

² *Ibid*, p.8.

entre os vários produzidos nos últimos dez anos, os quais resultaram em produções, tanto de pinturas sobre tela, esculturas, quanto de projetos instalacionais.

No capítulo III trataremos do Caderno 1, ao qual foi atribuído o título “Apontamentos Iniciais”. Trata-se de estudos variados de desenhos de observação de sementes, texturas de cascas de árvores, desenhos de formas orgânicas, cúpulas geométricas, estruturas de telhados (tesouras) e variações de desenhos de uma fruta que em tupi é denominada de araticum. O capítulo IV ou Caderno 2 intitulado “Caderno de Estampas” contém principalmente monotipias e anotações de caráter “naturalista”. Trata-se de anotações de observações livres, cujos locais são os arredores e o interior da cidade de São Paulo, sul de Minas Gerais e o interior do Paraná. Já o capítulo V ou Caderno 3, denominado “Aula de Botânica na Serra da Mantiqueira”, trata especificamente de estudos da fauna e flora, tanto da região da Mantiqueira quanto da mata Atlântica, agregada a uma pesquisa sobre a língua tupi.

Estudou-se também as nomenclaturas em tupi de bairros, cidades, estados, frutas, peixes, pássaros e árvores de várias regiões. Estes estudos pretendem permitir a reflexão e o questionamento do significado de preservação, tanto da memória cultural quanto do meio ambiente, trazendo a paisagem, o entorno, a cor, a forma e as palavras para o campo gráfico e pictórico da ação e da imaginação. E, por fim, o capítulo VI ou Caderno 4 que recebeu o título de “Arquivo de Projetos” contém variados projetos, desde esculturas em argila, negativos de fotografias até maquetes para obras tridimensionais e instalacionais. Este capítulo VI é subdividido em 4 sub-capítulos que agregam os projetos concretizados como obras passíveis para exposições futuras.

O sub-capítulo 1, denominado “Lugares poéticos”, trata de uma instalação em argila queimada em alta temperatura e pensa o ponto de vista do flâneur que observa o cotidiano e o seu entorno, intercalado pelo “Poema Sujo” de Ferreira Gullar. Faz referência também ao filme “O ano passado em Marienbad” de Alain Resnais.

O sub-capítulo 2, “Cebolas”, trata de um projeto instalacional de escultura para homenagear os agricultores imigrantes, horti-fruti-granjeiros do “cinturão verde” da cidade de São Pau

lo. Trata-se de uma escultura de 5 metros de altura em forma de cebola que fica junto ao solo, uma parte visível e outra parte plantada.

O sub-capítulo 3, “Quatro - do apagamento à luz”, é uma série de desenhos baseados em 4 negativos encontrados no entulho, que depois de limpos e recuperados foram revelados. A partir daí se tornaram parte de uma série de desenhos, sendo revelados lentamente à luz, ganhando formas e contornos. E por último, o sub-capítulo 4 “Tesouras”, que faz referência direta à violência das guerras, à especulação imobiliária ou a desastres naturais. É neste contexto que surgem as tesouras das casas expostas aos olhos escancarando as estruturas de madeira que sustentam os telhados.

Estes cadernos contêm ainda as sensações e as vibrações necessárias para esta forma de experiência, de modo que trazem a estrutura e a organicidade próprias de suas feitura. Estas “composições” podem ser entendidas também como independentes das sensações que atravessaram o criador, à medida que, em si mesmos, os cadernos podem ser vistos como objetos autônomos. A referência aqui é ao filósofo Gilles Deleuze que define a obra de arte como um ser de sensações, isto é, como um composto de perceptos e afectos que existem e se conservam por si mesmos, independentemente de um espectador ou de uma experiência vivida. Nos termos de Deleuze:

As sensações, como perceptos, não são percepções que remetiam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorado da pedra romana e o elevado da pedra gótica.(...) E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o ma

terial, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou afecto.³

As referências bibliográficas que costuraram a compreensão texto-imagem dizem respeito a algumas teorias da criação e da imagem. Também foram estudados alguns autores de filosofia, literatura e poesia que foram referência para as reflexões deste trabalho; de modo que nos permitimos percorrer por alguns textos de autores de orientações teóricas distintas. Algumas idéias de Gilles Deleuze, Gillo Dorfles, Vilém Flusser, Henry Bergson, Fayga Ostrower, Gaston Bachelar, entre outros, possibilitaram pensar aquilo que se nomeia como “sensações” e “processo criativo”.

³ G. Deleuze & F. Guattari, *O que é a filosofia?*, p. 216.

Capítulo I - OS CADERNOS DE ARTISTAS

OS CADERNOS DE ARTISTAS

Os cadernos de desenhos ou cadernos-objeto, depositários de diferentes formas de registros, tais como, anotações, grafismos, projetos ou fragmentos de pensamentos, são em si mesmos objetos de arte por se tratar de obra única; mas são também registros que configuram uma obra de arte na sua forma de potência. Em outras palavras, a feitura dos cadernos é em si um processo de criação, mas é sobretudo uma possibilidade de criação na medida em que os registros são esboços, “projetos” e experimentações que o artista vai exteriorizando graficamente, elaborando, tornando possível uma espécie de diálogo com o universo do sensível.

Deste modo, estes cadernos são suportes de papel, cujos espaços vazios são utilizados com intuito de registrar e anotar graficamente reflexões variadas desde as escritas até as mais banais anotações. Armazenam um projeto em potencial ou documentam processos variados conforme a singularidade de cada artista.

Os cadernos de apontamentos trazem a marca da rasura, da dúvida, da memória, do lapso, das dobras, da força aplicada no papel num determinado momento da ação da captura ou do próprio devaneio das linhas orgânicas e geométricas. Outras vezes, conservam as marcas da sujeira das mãos ou dos borrões acidentais, rasgos, teste de cores, colagens, manchas de algum líquido bebericado distraidamente. Todas essas informações passam obviamente a fazer parte do caderno e são incorporadas aos apontamentos, adquirindo assim um caráter único de originalidade.

É neste sentido que tais cadernos podem ganhar status de obra única. No entanto, se considerarmos que é dos cadernos que se origina uma obra dita acabada, eles passam a ter este duplo status: o de obra de arte e como o depositário de apontamentos iniciais que abrem possibilidades para outras criações.

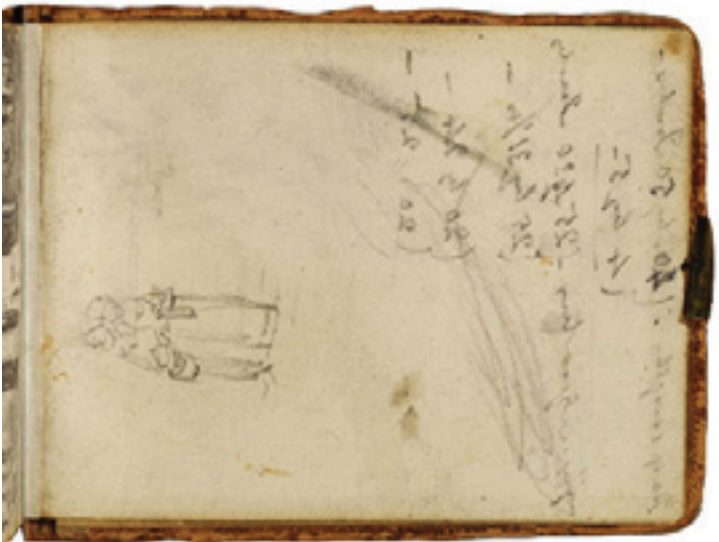
Da forma como os cadernos são compostos no todo, se aproximam muito de uma obra de produção artesanal. Têm características muito pessoais e únicas, e muitas vezes fogem do padrão convencional de produção, tanto no formato e na diagramação, quanto na escolha dos pa-

péis. Atualmente os cadernos ganharam status de obra e são expostos e comercializados em galerias de qualquer país.

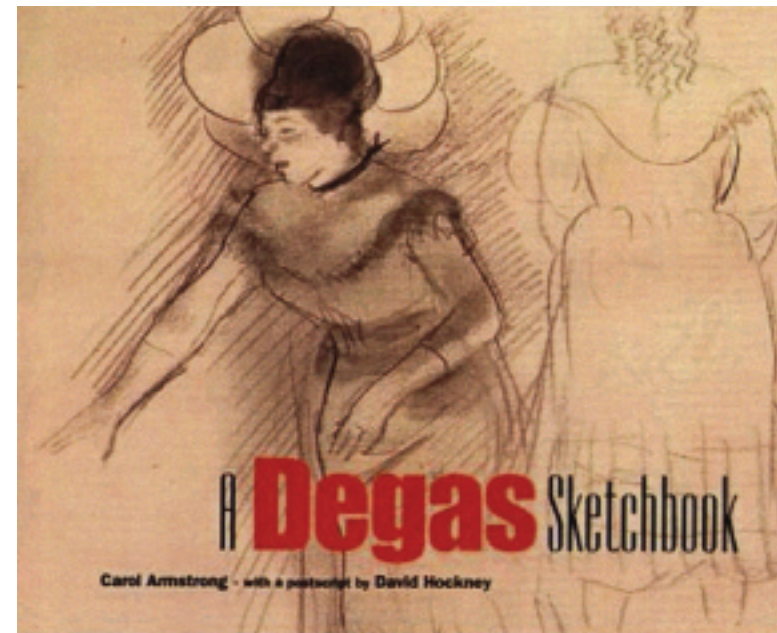
É claro que aqui não poderíamos deixar de fazer referência aos cadernos de desenhos de artistas, escritores e arquitetos da estatura de John Constable,(1776-1837), Edgard Degas (1834-1917), Pablo Picasso (1881-1973), Le Corbusier (1887-1965), Henry Moore(1898-1986) Joseph Beuys (1921-1986) e Claes Oldenburg (1929). Estes, sem dúvida, despertaram minha percepção em relação à importância dos conturbados e ricos processos de descobrir o mundo.

Embora os artistas citados sejam de períodos ou escolas distintas, poderíamos afirmar que todos mantiveram uma relação íntima e quase obsessiva com os cadernos ou com suas anotações.

Em 1814, Constable produziu um caderno de desenhos com motivos variados, como paisagens, figuras e retratos. Sabe-se que muitos destes desenhos constantes no caderno vieram a se tornar pinturas posteriormente.



Sabe-se também, que nos seus inúmeros desenhos do tema recorrente das bailarinas, Degas, a lápis, giz ou pastel, explorava um determinado movimento, registrava um detalhe, estudava uma pose. Outros desenhos, porém, são claramente esboços que vieram a se tornar obras. Consta que nos anos 1870 o artista teria produzido mais de cem desenhos de bailarinas. Giulio Carlo Argan nos lembra inclusive que “continua-se a afirmar que ele seria mais um desenhista que um colorista”⁴



⁴ G. C. Argan, *Arte moderna*, p.104.



Sketchbook

1879

Pencil and blue chalk on heavy wove paper, variously tinted (off-white, beige, light yellow, light grey)

25.0 x 34.0 cm, in linen-clad boards (25.8 x 34.5 cm)

Contains 44 folios (i.e. 88 pages, of which 22 are used)

Prov: Ludovic Halévy, Paris; Mme. Ludovic Halévy, Paris; Daniel Halévy, Paris

Edn: Galerie Georges Petit, Paris, Degas, 1924 (188: this and another sketchbook then also in the Halévy collection); Artémis, London 1983 (21)

Mrs. and Mrs. Eugene Victor Thaw

Picasso produziu freneticamente entre 1894 a 1965, um total de 174 cadernos de desenhos de todos os formatos e temas que se transformaram em obras no decorrer da sua trajetória, conforme o prefácio do livro “Je suis le cahier” de Arnold Glimcher:

“Eu sou o caderno de desenhos” - “Je suis le cahier” – aparece com a letra do próprio Picasso na capa do número 40, servindo como capa deste livro. Essa afirmação de identidade é fundamental para a compreensão dos cadernos de desenhos como partes vitais e interdependentes do desenvolvimento da obra de Picasso. De modo inverso, podemos dizer que os cadernos de desenhos são Picasso. Representam o legado pelo qual podemos decifrar o processo da criatividade de Picasso e compreender a totalidade coerente de sua obra.”⁵



⁵ A. Glimcher & M. Glimcher, *Os cadernos de Picasso*, p.2.



Nº 5

Caderno com capa de lona azul, com "Sketches" impresso na frente, em tinta dourada
1896
12,5 × 18,5cm

Segunda capa: desenho a tinta de figuras sentadas, etiqueta impressa "Reeves & Sons, Ltd./ Londres"

Terceira capa: desenho em *crayon* preto de um interior com figuras

53 páginas: desenhos a lápis, óleo, tinta e/ou *crayon* preto, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, animais, retratos do pai e irmã do artista, uma tourada, uma cena religiosa e caricaturas



Nº 6

Caderno com capa de lona azul, com "Sketches" impresso na frente, em tinta dourada
1896
12,5 × 18cm

Segunda capa: desenho a tinta de cabeças e nus femininos, inscrição "P. Ruiz / 24 Marzo — 96 / Barcelona"

Terceira capa: desenho de figuras a tinta e lápis

1 página: desenho a tinta de uma figura de mulher, relacionado com o quadro *Primeira comunhão*. Barcelona, 1895-1896. Zervos XXI, 49

56 páginas: desenhos a tinta e/ou lápis, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, retratos dos pais do artista, animais e cenas religiosas



Nº 7

Capa faltando
1896
7,5 × 10,5cm

116 páginas: desenhos a lápis, tinta e/ou *crayon* preto, temas incluindo: estudos de mãos, interior do estúdio de um artista, figuras masculinas e femininas, retratos da irmã do artista, estudos de cortinas, gatos, cenas religiosas e manuscritos



Nº 8

Capa faltando
1896-1897
7,5 × 10,5cm

84 páginas: desenhos a tinta e/ou *crayon* preto, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, retratos dos pais do artista, cavalos, estudos arquitetônicos e manuscritos



Nº 13
Caderno com capa de lona
1898
12 × 19,5cm

31 páginas: desenhos a lápis, carvão e/ou *crayon* preto, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, paisagens, touradas, estudos arquitetônicos, interiores, caricaturas e manuscritos, uma inscrição "23 de Marzo 1898 / Madrid"



Nº 14
Caderno com capa de lona
1898
9 × 13,5cm

Segunda capa: inscrição "M/Madrid/M/Madrid/Mayo"
Terceira capa: anotações matemáticas
20 páginas: desenhos a tinta, aquarela e/ou *crayon*, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, interiores, telhados, gatos e manuscritos



Nº 15
Caderno com capa de lona cinza, com "The / Public Schools / Drawing Book / Reeves and Sons, Ltd. / London" impresso na frente e "Reeves & Sons, Ltd. / 1777 / Artists Colours / London" impresso na quarta capa
1898
13 × 18,5cm

16 páginas: desenhos a carvão, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, cavalos e uma natureza-morta



Nº 16
Capa faltando
1898-1899
16 × 24cm

31 páginas: desenhos a carvão, temas incluindo: figuras masculinas e femininas, paisagens, um interior do estúdio de um artista e um retrato do pai do artista



Nº 25

Caderno com capa de linho, com páginas picotadas, alça de lápis do lado e marcador de fita, preso com dois rebites de metal 1901
15,5 × 23,5cm

Primeira capa: desenho em lápis azul de um perfil masculino com um cachimbo
Quarta capa: inscrição "2217/PP"
4 páginas: desenhos em *crayon* preto e vermelho de uma velha
1 página: desenho em lápis azul de uma paisagem
1 página: desenho em *crayon* preto de uma cabeça feminina, uma cabeça de menino e uma visão por trás de uma figura feminina de pé
1 página: desenho em *crayon* azul de um velho com um cachimbo, com a inscrição "Donner / 1901 / Lobo de mar" (não parece ser de Picasso)
1 página: desenho em *crayon* preto de uma figura feminina sentada



Nº 26

Caderno com capa de lona cinza, com "The / Public Schools / Drawing Book / Reeves and Sons, Ltd. / London" impresso na frente e "Reeves & Sons, Ltd. / 1777 / Artists Colours / London" impresso na quarta capa cerca de 1901
13 × 18,5cm

Primeira capa: desenho em *crayon* azul e preto de um pequeno símbolo geométrico e uma testa masculina
Quarta capa: desenho em *crayon* preto de perfis de quatro cabeças masculinas
11 páginas: desenhos em *crayon* preto e/ou lápis de figuras masculinas e femininas, uma com a inscrição "Madrid"
1 página: desenho em *crayon* preto de uma cena de rua com árvores



Nº 27

Caderno com capa de linho 1900-1901
11 × 17,5cm

Primeira capa: desenho a lápis de um perfil feminino
1 página: inscrição "Madame Leonida Blond [?] / Rue Dunkerque 93 / Dunkerque"
5 páginas: desenhos em *crayon* preto de figuras femininas dançando ou cantando
31 páginas: desenhos em *crayon* preto de figuras masculinas e femininas num parque
1 página: desenho em *crayon* preto de uma mulher a uma mesa, a cabeça apoiada na mão
1 página: desenho em *crayon* preto de um soldado e uma mulher dançando



Nº 28

Caderno com capa de linho, com alça de lápis do lado e marcador de fita 1901
12 × 20cm

Quarta capa: auto-retrato em *crayon* preto
Terceira capa: duas folhas separadas de cartas de Guillaume Apollinaire
56 páginas: desenhos em *crayon* preto ou tinta de figuras masculinas e femininas, muitas como caricaturas, uma com a inscrição "Poutain"

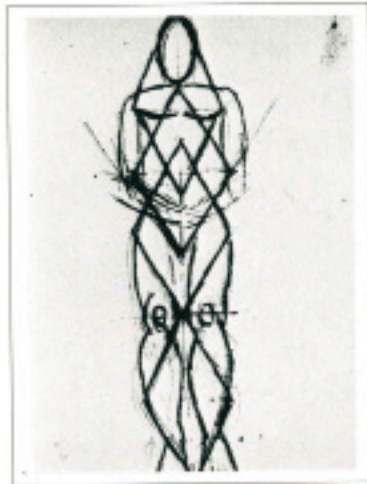


Nº 40

Caderno com capa de papel quadriculado, com "Cahier" impresso na frente e "Table de Multiplication" impresso na quarta capa, capa gasta cerca de 1906-1907
17 x 22,5cm

Primeira capa: inscrição manuscrita "Je suis / le / CAHIER / APPARTENANT / à Monsieur Picasso peintre / 13 Rue Ravignan / Paris XVIII"
Quarta capa: inscrição "2221/PP"

Terceira capa: inscrição "Fernande/Raymonde/Pablo"
71 páginas: desenhos a lápis e/ou tinta de figuras femininas, cabeças e naturezas-mortas abstratas, vários relacionados com o quadro *Nu com cortina*. Paris, 1907. Zervos II*, 47
2 páginas: manuscritos



Nº 41

Desenhado nas páginas em branco do catálogo para a "Exposition Daumier", na Galerie L. & P. Rosenberg Fils, 38, avenue de l'Opéra, Paris, abril de 1907
1907
Tamanho indeterminado

4 páginas: desenhos a lápis de figuras femininas abstratas
1 página: desenho a lápis e tinta de uma cabeça abstrata, relacionado com o quadro *Mulher com mãos unidas (estudo para "Les demoiselles d'Avignon")*. Paris, 1907. Zervos II**, 662



Nº 42

Caderno com capa de couro
1907
11 x 16,5cm

Terceira capa: 23 fotografias de quadros e construções cubistas, uma desenhada a tinta e uma mostrando Picasso de pé ao lado de um quadro; seis folhas com desenhos a lápis ou tinta de nus femininos de pé, um desenhado no verso; uma folha com um desenho a lápis de uma árvore, relacionado com o quadro *Paisagem*. Paris, 1907. Zervos II**, 681; e duas folhas de desenhos a tinta com figuras, relacionados com o quadro *Les demoiselles d'Avignon*. Paris, 1907. Zervos II*, 18
39 páginas: desenhos em *crayon* preto de figuras masculinas e femininas
3 páginas: manuscritos mencionando Gertrude Stein e Georges Braque



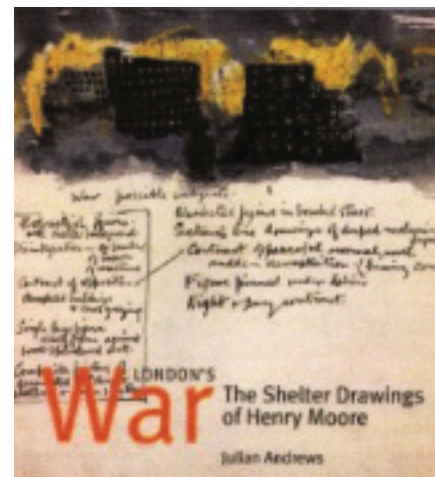
Nº 43

Caderno com capa de papel
1907
13,5 x 21cm

Quarta capa: inscrição "2229/PP"
11 páginas: desenhos de figuras a carvão e lápis, um relacionado com o quadro *Banhista*. 1908-1909. Zervos II*, III; e outro com o quadro *A driade*. Paris, 1908. Zervos II*, 113
2 páginas: desenhos a carvão de naturezas-mortas, relacionados com o quadro *Vaso de flores*. Paris, 1907. Zervos II*, 30
1 página: desenho a lápis e tinta, relacionado com o desenho *Marujos num bordel*. Paris, 1906-1907. Zervos XXVI, 188
7 páginas: desenhos a lápis de uma figura masculina sentada, relacionados com o quadro *Nu masculino sentado*. Paris, 1908-1909. Zervos II*, 117
2 páginas: desenhos a lápis de naturezas-mortas, um sendo um esboço compositivo completo, com indicações de cores, do quadro *Tigelas e jarro*. Paris, 1908. Zervos II*, 63

Já Henry Moore, escultor e desenhista inglês, que durante a segunda grande guerra teve seu atelier destruído por bombardeios impedindo-o de produzir, dedicou-se à prática dos desenhos. Ficou nos abrigos subterrâneos de Londres impossibilitado de trabalhar, juntamente com outras pessoas nas mesmas condições. Desenhou, refletiu e registrou os fatos como um diário visual da guerra. Surge então “Shelter Sketchbook” que eram anotações da cena cotidiana em forma de desenhos, o que fez com que produzisse aquilo que viria a ser o mais contundente registro sobre a guerra.

Todos estes apontamentos de Moore posteriormente se transformaram em grandes obras escultóricas e também numa série de gravuras e desenhos que refletiam sobre os horrores da guerra.





Henry Moore
Black Seated Figure on Orange Ground from the de luxe 'Shelter Sketchbook' Portfolio, 1966



Henry Moore
Eight Reclining Figures from the de luxe 'Shelter Sketchbook' Portfolio, 1966



Henry Moore
Violet Torso on Orange Stripes from the de luxe 'Shelter Sketchbook'



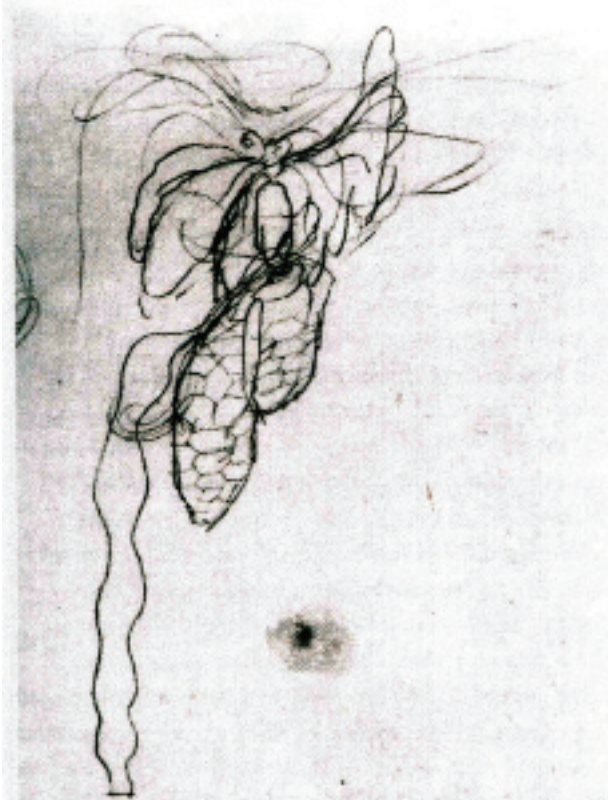
Henry Moore
Three Standing Figures from the de luxe 'Shelter Sketchbook'

Joseph Beuys cultivou de 1945 a 1982 um caderno denominado “The secret block for a secret person in Ireland” que havia ocultado do público durante um longo período. Este caderno articula produções diversificadas que vão desde desenhos, passando por produção de texturas coloridas, até estudos da natureza e abstrações variadas. Usou formatos e suportes dos mais diversificados, cortados de maneira irregular, de modo que nunca eram iguais. Suportes de papel de desenho, cartões, folhas sujas de mancha de óleo, papel quadriculado, papéis com perfurações, dobras e rasgos faziam parte do repertório do artista.

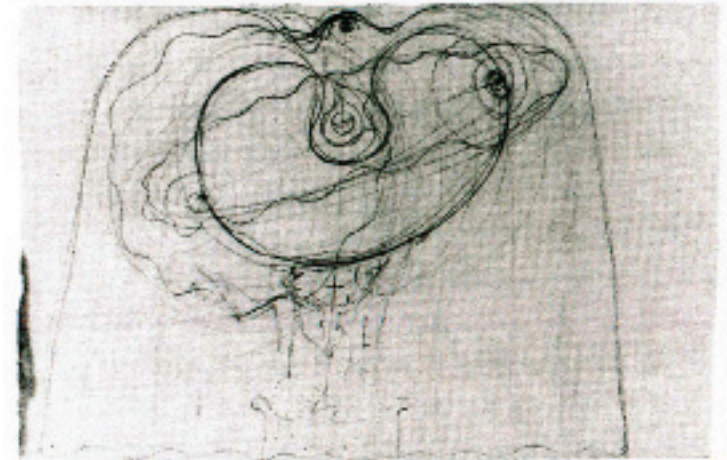
Para Beuys o caderno citado representava “formas de pensar.” Este caderno equivaleria a um processo temporal que o levava a pensar o processo de criatividade e construção, de modo que o desenho era o interlocutor dos seus pensamentos.

Durante todos aqueles anos, o ato de guardar o caderno em segredo seria análogo ao seu temperamento introvertido? Sabe-se que Beuys estudava obras de alquimistas e tinha grandes conhecimentos sobre ciências naturais, mitologia e religião. Isto pode ajudar a explicar a interpretação deste caderno secreto.

Abejas y metamorfosis, 1952 (Secret block, n° 71, detalle).



Ciervo jefe, 1948 (Secret block, n° 15).

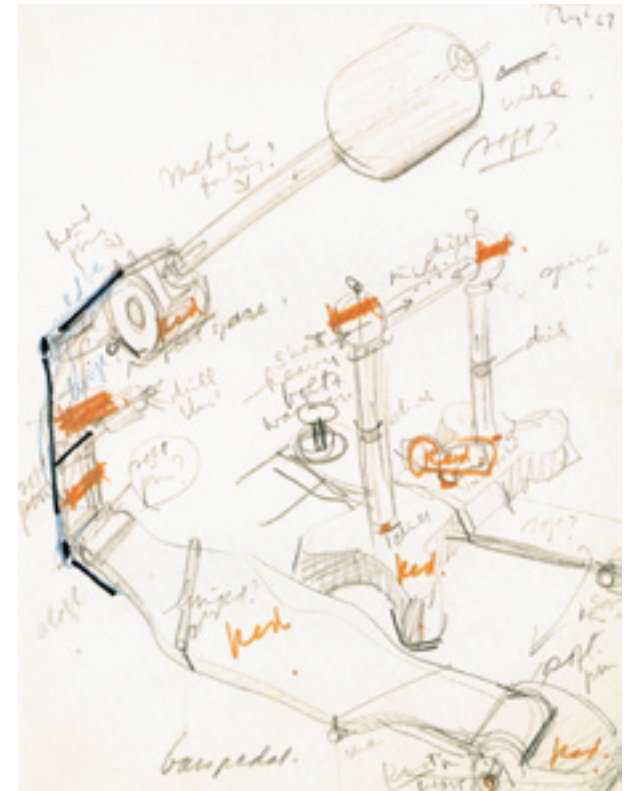


Por fim, referimo-nos ainda ao artista Claes Oldenburg que trabalha os desenhos esparsos de projetos, escritas e signos fazendo anotações textuais e colagens aplicando diretamente nas fotografias. As idéias surgem deste cruzamento entre o desenho, as formas escultóricas e a escrita. Demonstrando assim, o que ele chama de “interpretação de unidades intimamente ligadas”. As esculturas de grandes dimensões nascem no plano do papel como apontamentos iniciais, e aos poucos, com o tempo, viram modelos e maquetes gigantescos.





Notebook Page: Proposal for a Gearstick to Replace the Nelson Column, Trafalgar Square
 Página de cuaderno: propuesta de palanca de cambio de marchas en sustitución de la Columna de Nelson, Trafalgar Square Londres, 1966
 Rotulador, lápiz grueso, acuarela
 Tarjeta postal de 13,2 x 8,8 cm sobre hoja de 28 x 21,6 cm

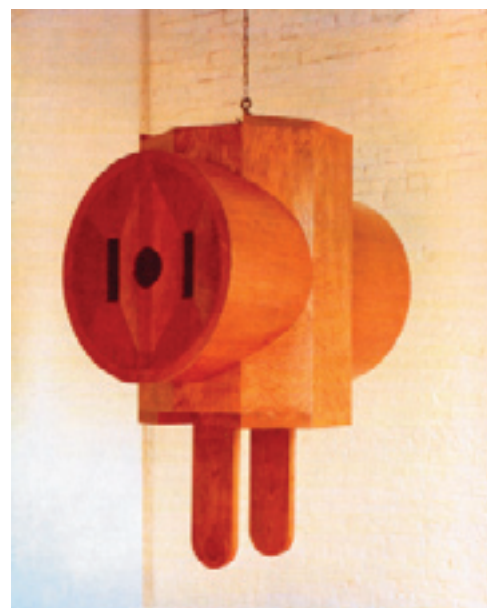


Notebook Page: Study for the Fabrication of the Soft Drum Pedal
 Página de cuaderno: estudio para la fabricación del pedal de tambor blando 1967
 Lápiz, rotulador, bolígrafo
 28 x 21,6 cm



Notebook Page: Three-Way Plug Studies
 Página de cuaderno: estudios para el enchufe de tres tomas
 Dallas 1970
 Bolígrafo, lápiz de color
 Cuatro hojas de 12,6 × 7 cm
 sobre hoja de 28 × 21,6 cm

Giant Three-Way Plug, Scale B, 3/3
 Enchufe de tres tomas gigante, escala B, 3/3
 1970
 Madera de cerezo
 148,6 × 99 × 72,4 cm
 Philadelphia Museum of Art
 Filadelfia, Pensilvania



Three-Way Plug, Scale B, Soft
 Enchufe de tres tomas, escala B, blando
 1970
 Cuero, madera
 182,9 × 91,4 × 27,9 cm
 Colección William J. Hokin
 Chicago



Cecília Almeida Salles ao tratar do esboço no processo criativo, traz a questão nos seguintes termos :

“O esboço é graficamente atraente: sua fragilidade, concisão e proximidade do momento de criação despertam muito interesse. Tudo isso gera o fetiche que sempre envolve esses traços precários de um pensamento em criação e, principalmente, a proximidade da mão, da intimidade do artista.”⁶

Salles trata os desenhos de criação como parte de um pensamento visual em movimento; como peças de um arquivo que ganham sentido e são revitalizados na medida em que são colocados em relação a outros elementos do processo de criação.

Vale acrescentar que se considerarmos os desenhos e esboços dos grandes mestres da história da arte, o “esboço-fetiche” ao qual a autora se refere está necessariamente vinculado a um fetiche já há muito tempo incorporado no mundo das artes: a assinatura. De modo que o “esboço-fetiche” pode ser entendido quase como um derivado da “assinatura-fetiche”.⁷

26

Independentemente das implicações que os esboços ou cadernos dos grandes mestres possam suscitar, o propósito aqui foi o de trazer algumas referências importantes para esta pesquisa.

⁶ C.A. Salles, *Redes da criação – construção da obra de arte*, p.116.

⁷ A questão da fetichização da assinatura dos gênios da história das artes abraçada à lógica do mercado das artes está colocada com todas as letras em *Eu fui Vermeer, em que Frank Wynne narra a história do falsário holandês Han van Meegeren*.

Capítulo II - A FABULAÇÃO DOS CADERNOS

A FABULAÇÃO DOS CADERNOS

Obras e pensamentos de outros artistas, das mais variadas linguagens criativas permitiram refletir a produção dos cadernos de apontamentos, assim como o universo de possibilidades que se abriu a partir dos mesmos. Os cinemas de Alain Resnais (1922), de Federico Fellini (1920-1993), de Akira Kurosawa (1910-1998), entre tantos outros, trouxeram e trazem para o olhar curioso processos de construção muito particulares, principalmente no que se refere à criação dos “desenhos de cena.” Estes desenhos ou storyboards antecipam o que posteriormente será filmado, editado e projetado. Da mesma forma as literaturas de Ernest Hemingway (1899-1961), de Allen Ginsberg (1926-1977) e de Jack Kerouac (1922-1969), entre outros, que derivam invariavelmente de manuscritos iniciais e cuja impressão se dá num outro momento que não o de seus esboços.

Ora, se é possível falarmos ainda de “influências”, elas dizem muito mais dos processos de construção, de composição, do que propriamente da “obra acabada”. É claro que do ponto de vista do fruidor, a experiência visual diante do cenário de uma obra como *O ano passado em Marienbad*, é em si mesma uma referência para aqueles que têm um pouco mais do que um par de olhos. Tão claro é também o efeito da leitura de uma obra como *A queda da América*, que faz saltar do impresso de 1972, ainda hoje, o ocaso da sociedade norte-americana.

Deste modo, amalgamando as experiências vividas ou meramente imaginativas, os cadernos de apontamentos não deixam de ter essas leituras de mundo a partir dessas criações. Foram produções singulares como estas que permitiram um olhar atento e crítico e que possibilitaram a construção dos parâmetros necessários para um pensamento visual desvelador e múltiplo.

As anotações encontradas nos cadernos de apontamentos podem abarcar toda e qualquer forma de interpretação ou observação, desde aquelas da memória do passado, até as originadas pela percepção do ato criativo. É o que denominamos como “experiências visuais e emocionais” amalgamadas pela percepção criativa, ou ainda aquelas que estabelecem a conexão entre a

guagem plástica, o artista e a particularidade do seu mundo. Fayga Ostrower sintetiza de uma forma muito clara este pensamento. “São interpretações particulares, cognitivas e perceptivas. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser”⁸.

Quase sempre o artista recorre aos cadernos para localizar uma idéia, uma impressão ali registrada e adormecida. Desta forma involuntária ou acidental, o “uso” dos cadernos possibilita uma manifestação criativa, um insight para pensar maneiras de conexão com o suporte e as várias linguagens: pintura, desenho, colagem, escultura, cerâmica ou instalação. Neste ato confuso, momentâneo e decisivo da criação perdemos o domínio sobre as nossas vontades, conforme as palavras de Deleuze:

É como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. Eles são não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas nem por isso são significativos ou significantes: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que se traz consigo ao nascer, dizia Cézanne.⁹

29

Outra questão do percurso é o da imprevisibilidade; ou seja, o inesperado do momento da ação. Quando o artista inicia a construção da obra, dependendo da matéria física, o inusitado pode ocorrer fazendo com que aquela idéia materializada se encaminhe para outras formas, provocando, dessa maneira, rupturas; transformando aquele conceito inicial em uma nova expressão. Os materiais utilizados influem decisivamente no caráter da obra, uma vez que cada material tem sua própria expressividade. Este tipo de ação involuntária chega a ser um lugar mais

⁸ F. Ostrower, *Criatividade e processos de criação*, p.103.

⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon Lógica da sensação*, p. 103.

do que comum entre os criadores, não tem nenhum caráter equivocado. Gillo Dorfles expressa muito bem esta idéia:

Eis que, em contato com a matéria física - com mármore, ou com o cimento da arquitetura, com a argila ou a madeira da escultura, com a tela e a cor, com a própria palavra da nossa língua falada comum-, esse impulso primitivo se transforma, se enriquece com dificuldades imprevistos, que lhe são oferecidos pelo próprio material elaborado. E o produto artístico definitivo não apenas será diferente ou mesmo oposto àquilo que se previu, mas terá características diferentes das do embrião inicial aparente.¹⁰

Elegemos assim quatro cadernos de apontamentos como desencadeadores de um processo através do qual se constituirão idéias visual-gráficas e que não possuem a feição final de uma obra. Os conteúdos visuais a que se referem estes trabalhos integram também anotações; têm portanto um conteúdo diversificado, desde projetos de construção de obras artísticas, desenhos de tesouras para armação de telhado, fruta araticum, hexágonos, pião, cúpulas, pássaros, peixes, palavras em tupi, armadilhas e uma infinidade de relações com lugares e coisas da infância e adolescência. Os elementos desordenados a primeira vista, dão forma a idéias e auxiliam no pensamento que

30

A mobilidade dos desenhos está relacionada ao tempo da criação – o tempo como ação que fala da continuidade e da duração da gênese. Os esboços são, como vimos, índices do artista em ação, um pensamento visual em movimento. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao

¹⁰ G. Dorfles, *O devir das artes*, p.40.

que vem antes, quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a instabilidade das formas. Os desenhos da criação têm o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado.¹¹

se verbaliza.

Estes conteúdos dizem respeito também a registros de memórias, idéias de projetos, formulações, experimentações e imaginações que possibilitaram o entendimento e a reflexão entre o registro propriamente dito, através dos desenhos, e a necessidade ou não da produção de uma obra a partir deles. Evidentemente muitos dos desenhos se materializaram em obras ou parte delas, outros simplesmente permaneceram registros. É neste sentido que Salles se refere à importância da compreensão dos movimentos do artista quando compõe a obra:

Os cadernos de artistas, arquitetos, escritores, poetas, cientistas e músicos, têm uma finalidade específica: servem para anotações rápidas de esboços, de pensamentos, de escritas, de idéias em processo, de fórmulas surgidas nos momentos inesperados, das anotações urgentes de um sonho, de um som, de uma textura gráfica, tênue e indefinida, de uma imagem fugaz, ou mesmo ainda, de uma cor imaginada.

31

Este conjunto de quatro cadernos tem características distintas entre si, mas de um modo geral, cada imagem de cada caderno se relaciona com outra no decorrer dos apontamentos, como num processo de escrita de um texto.

As ações imaginativas com a licença poética possibilitaram delinear a estrutura desta tese, auxiliando na revelação e na confecção das obras futuras. Também foram permeadas pelos inúmeros fatos e acontecimentos da vida cotidiana, que deixaram marcas indeléveis na memória e na alma. Tudo isto colaborou para o entrelaçamento da operação imaginativa, revelando o caráter mágico do surgimento das imagens.

Estrategicamente, a fabulação das imagens consiste numa busca no passado, na me

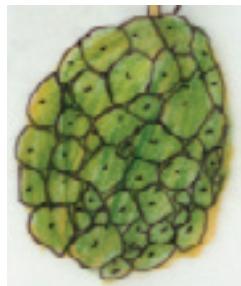
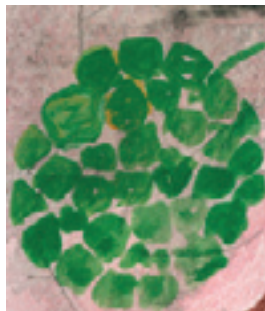
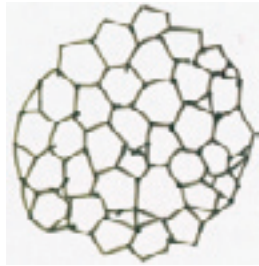
¹¹ C.A.Salles, *op.cit*, p.117. ¹

dida em que se percorre um conturbado e longo labirinto através da memória fazendo surgir efetivamente informações recentes para o espaço do caderno. Sobre esse mecanismo, Henri Bergson comenta:

Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz.”¹²

¹² H. Bergson, *Matéria e Memória*, p.158.

Capítulo III - CADERNO N° 1 - APONTAMENTOS INICIAIS



CADERNO NÚMERO 1: APONTAMENTOS INICIAIS

O caderno número 1 foi denominado “Apontamentos Iniciais” e contém anotações e reflexões sobre lugares e coisas desenháveis; ou seja, tem o sketch como referência preparatória das imagens. Abrange um período em que o uso de tintas líquidas como nankin e aquarela se tornou quase diário. A escrita manuscrita com bico de pena também passou a ser parte constante das anotações. A colagem aparece com uma constância, a qual possibilitou um diálogo dos materiais com o mundo exterior.

Coincidentemente, no mesmo período os esboços de uma certa fruta chamada araticum, araticum ou fruta do conde passaram a ganhar uma dimensão imprevista e se tornou uma espécie de forma recorrente.¹³ Encontrou lugar em todos os espaços do caderno, desde a capa até nas produções pictóricas.

Buscar uma “explicação” ou mesmo uma justificativa para o surgimento deste elemento recorrente nos trabalhos, assim para o interesse em torno do mesmo, é uma empreitada que não se faz possível porque faz parte dos mistérios próprios da criação. Entretanto, o que se pode revelar aqui é que especificamente esta fruta remete necessariamente a uma história pessoal.

Inicialmente, com os inúmeros desenhos de observação da fruta, elas foram tomando diversificados formatos (hexágonos e polígonos) até ganhar uma forma semelhante com a de uma bola de futebol, justamente pelo desenho geométrico dos gomos. Olhando mais atentamente, os gomos remetem também às construções de geodésicas, abóbadas e cúpulas de igrejas.

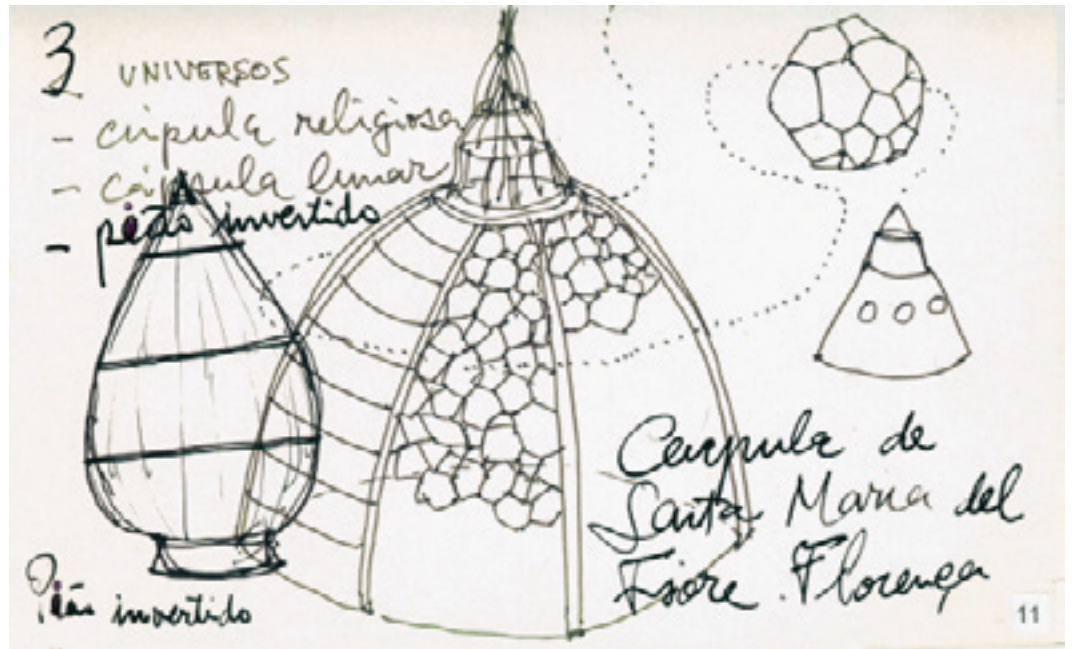
Outro elemento presente neste caderno são as tesouras ou estruturas do telhado das casas, que normalmente não se enxerga de baixo, pois o forro elimina essa visão. Entretanto, nas “casas do interior” é possível observá-las. Estas estruturas contêm uma beleza incomum, uma estética particular que talvez somente os exímios marceneiros entenderiam esta afirmação.

¹³ Esta fruta é originária do cerrado, mas existem subespécies por todo o Brasil, mudando de nome conforme a região.

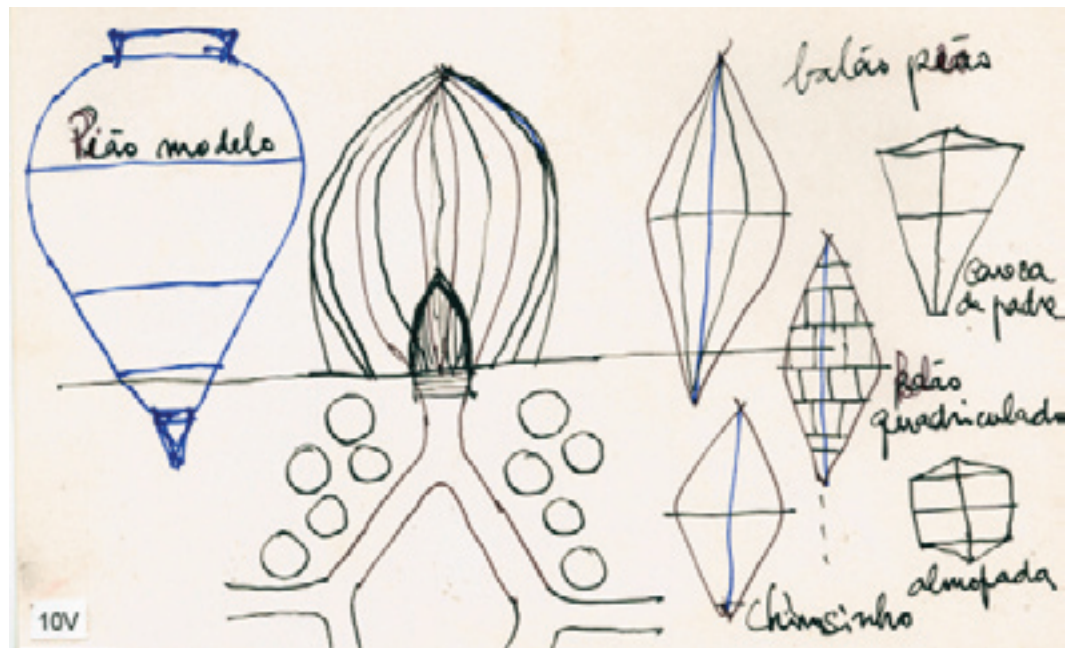
No caderno número 4 foi desenvolvido um projeto instalacional no qual aparece a estrutura da tesoura invertida, com a cumeeira no chão apoiada entre paredes. Outras obras foram projetadas neste caderno, utilizando-se das tesouras que de alguma forma passaram a existir nas composições das pinturas. Este conjunto de obras foi denominado “Tesouras”. Por se tratar de um elemento estético, as tesouras ganharam proporções grandiosas em telas de grande formato, incorporando a fruta araticum.

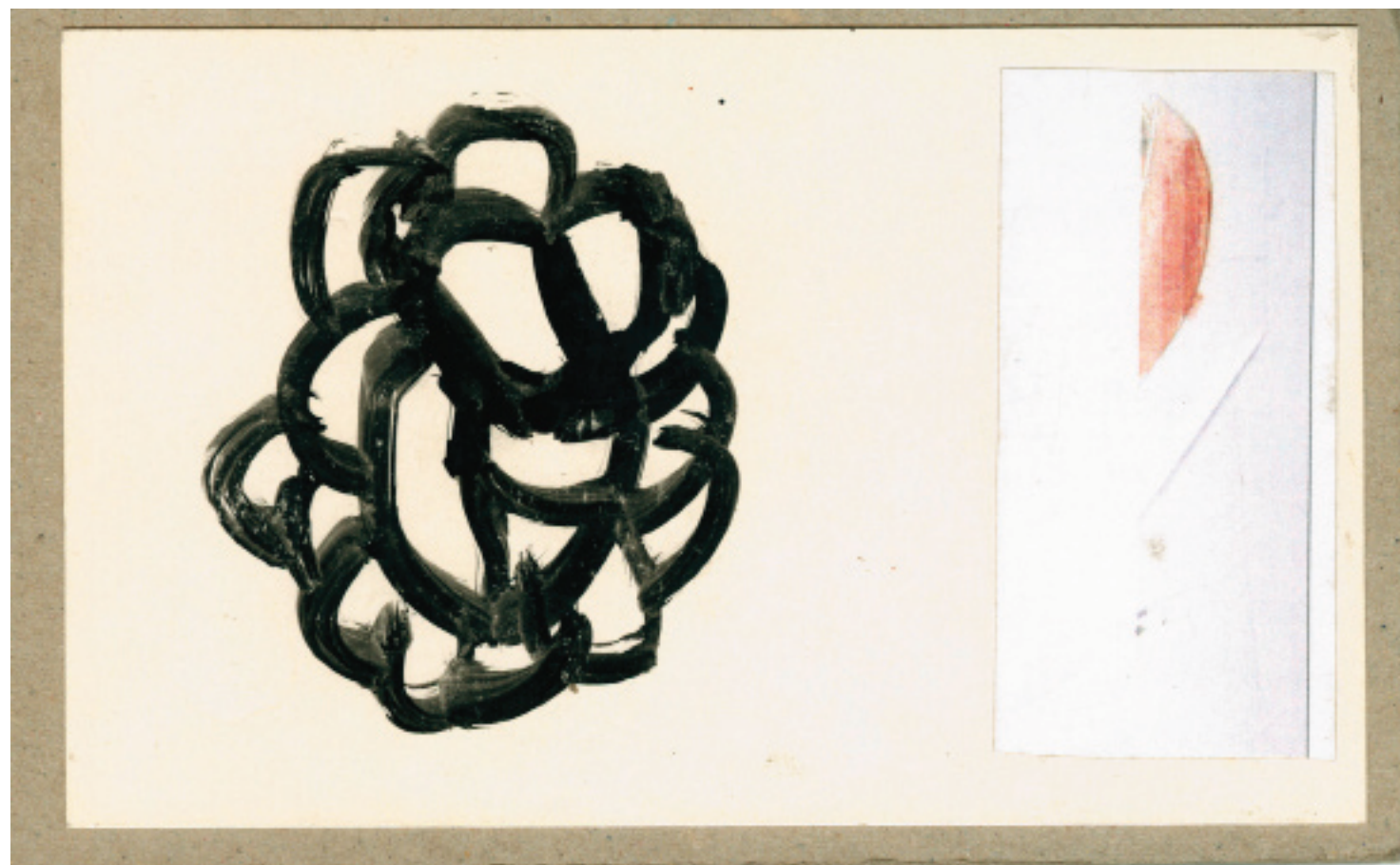
Neste mesmo caderno número 4, uma típica ação imaginativa ocorreu ao relacionar os desenhos dos apontamentos com a cúpula ou domo da igreja gótica de Santa Maria del Fiore, em Florença, do arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) cuja construção se iniciou no século XIII, sendo finalizado apenas no século XIX. Poderíamos dizer que a história da construção da cúpula se confunde com a própria história da arte e que através dos séculos se posta magnificamente, juntamente com a torre do campanário de Giotto. A parte interna da cúpula (céu) foi ornamentada com afrescos de Vasari, Ucello, Zuccari, entre outros.

A imagem fantástica da cúpula de Brunelleschi proporcionou desenvolver outras imagens decorrentes de relações de tempo/memória com outros vários desenhos do caderno: fruta araticum, tesoura, pião, céu da cúpula e a cápsula lunar Apolo. Para associar os espaços pensados, somente o desenho permite traçar e criar planos, e juntamente com os apontamentos possibilita imaginar e refletir a partir de um ponto de vista fabulativo: Viagem na cápsula Apolo. Vôo para o céu do universo da cúpula de Santa Maria del Fiore, céu do juízo final, espaço real/imaginário, espaço de vôo permitido aos anjos. O pião roda zunindo como a Terra. As frutas de araticum flutuam no alto dos galhos das árvores, distantes, inalcançáveis, somente os pássaros podem voar ao redor, como as cápsulas lunares ao redor da terra e da lua. Pousar e bicar. Os vários espaços particulares, os universos inalcançáveis. Possíveis representações visuais/gráficos.



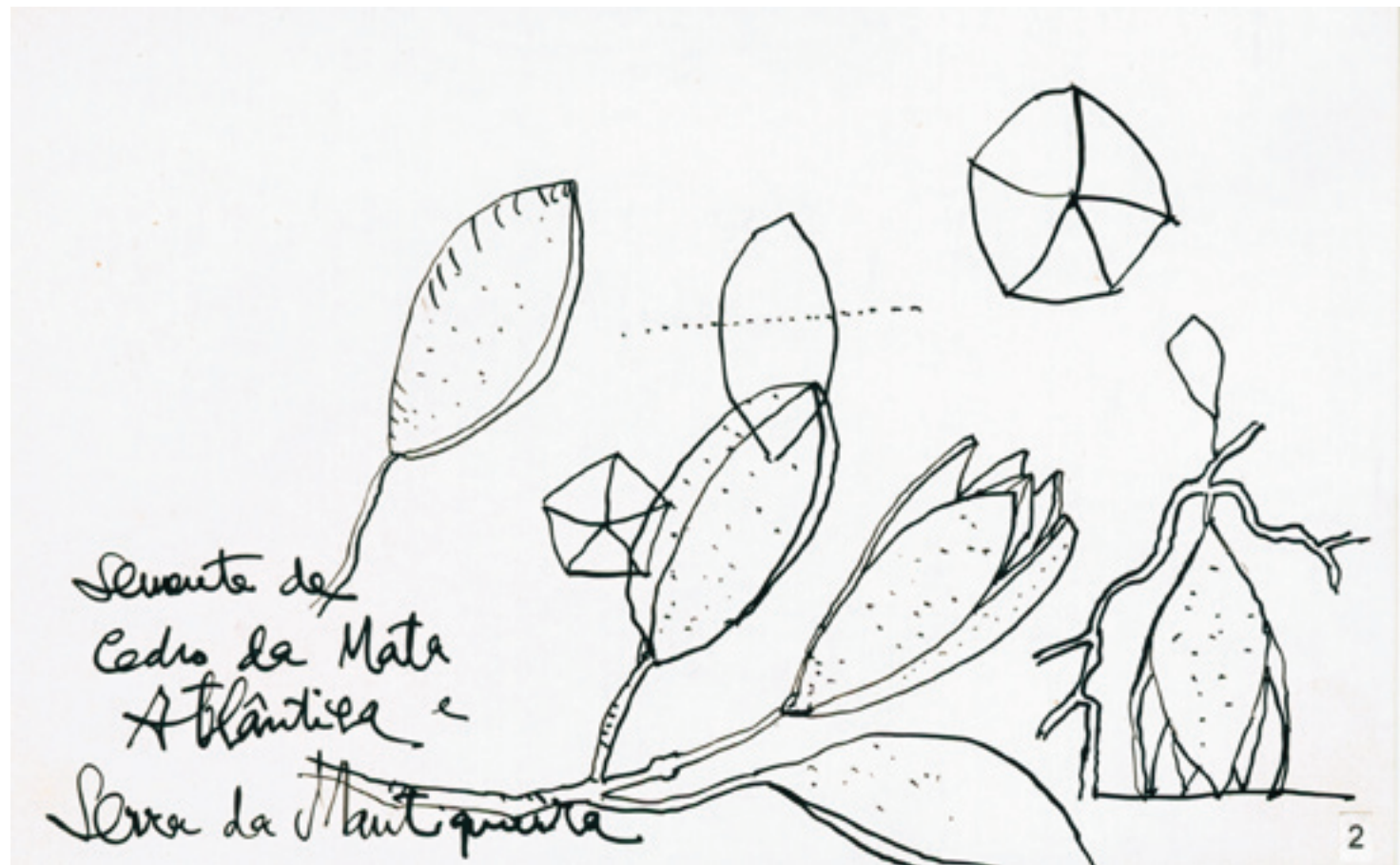
36

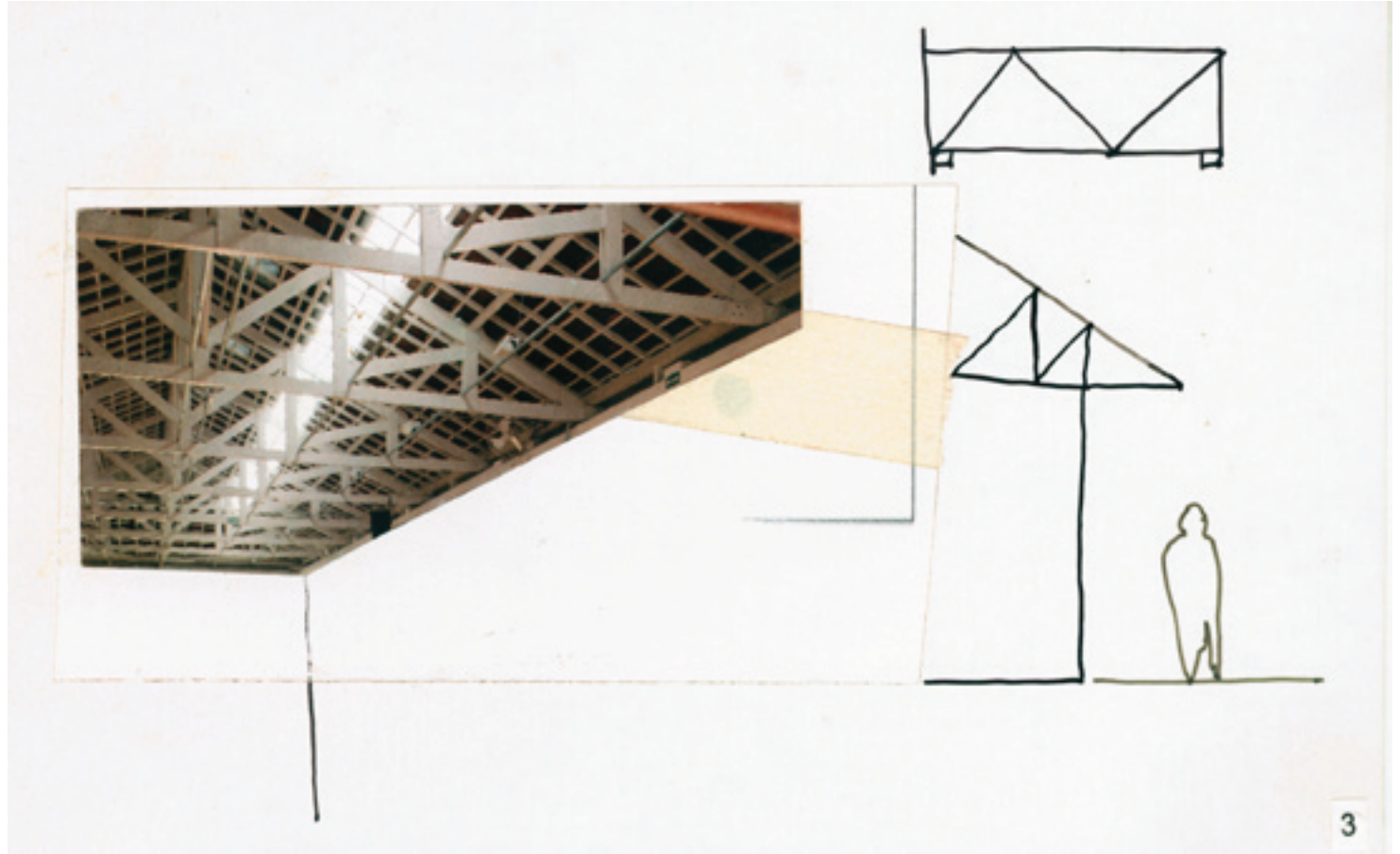


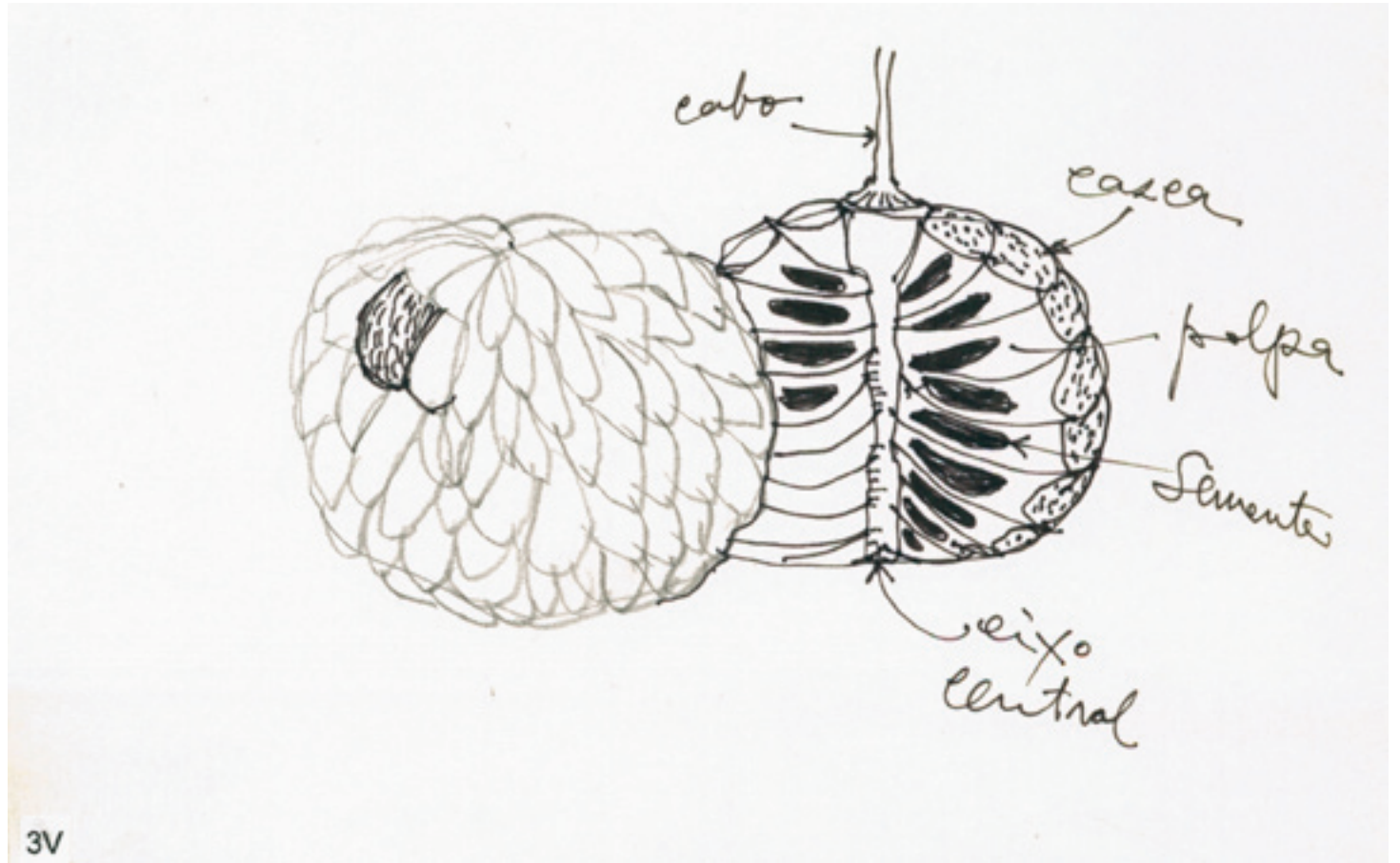


"Diferentemente do filósofo, [redacted].
[redacted] o artista não nos dá
suas razões; ele se contenta
em admirar e revelar."

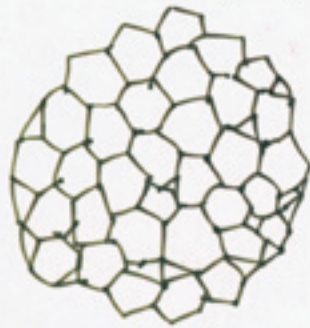
Émile Mâle



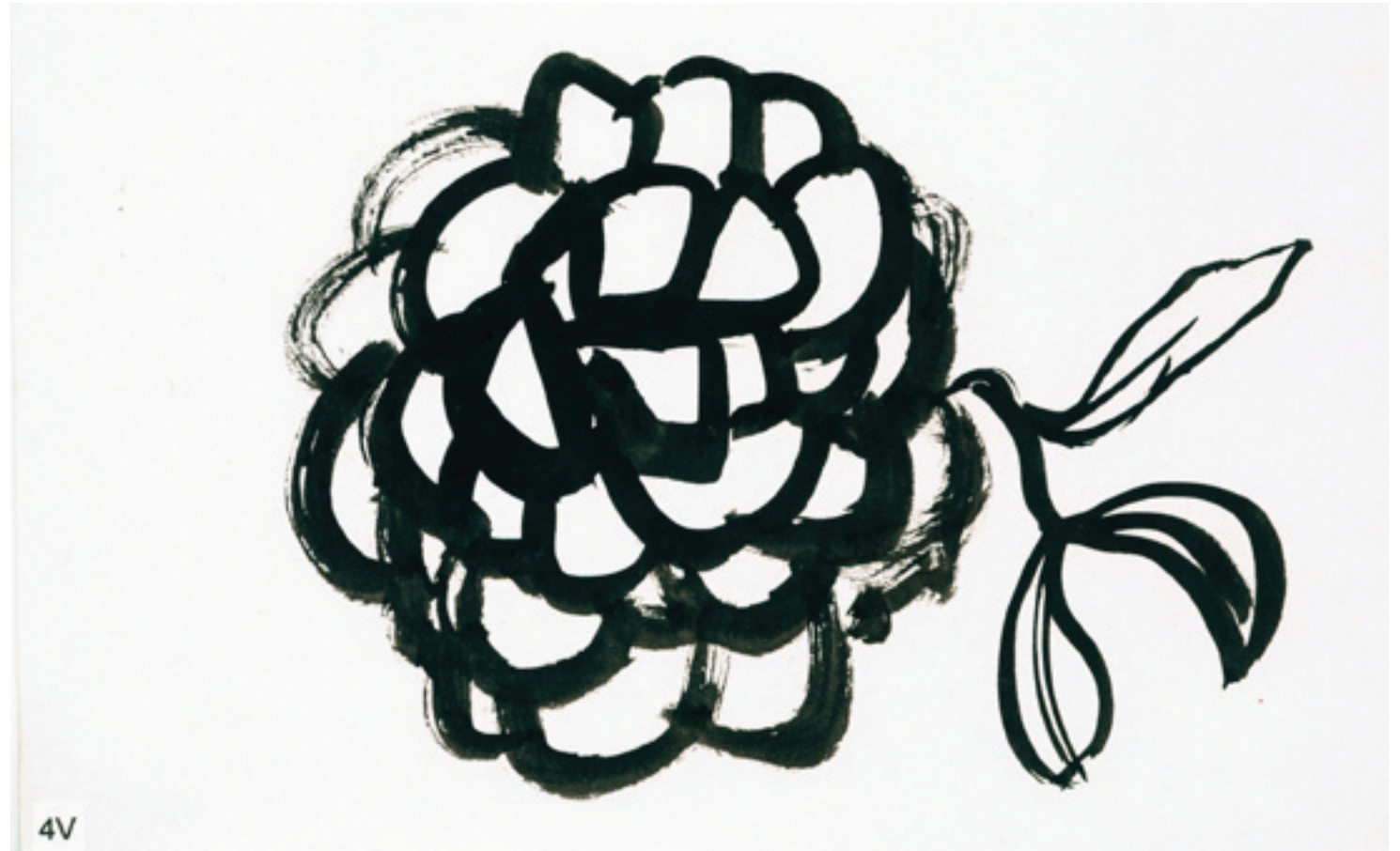


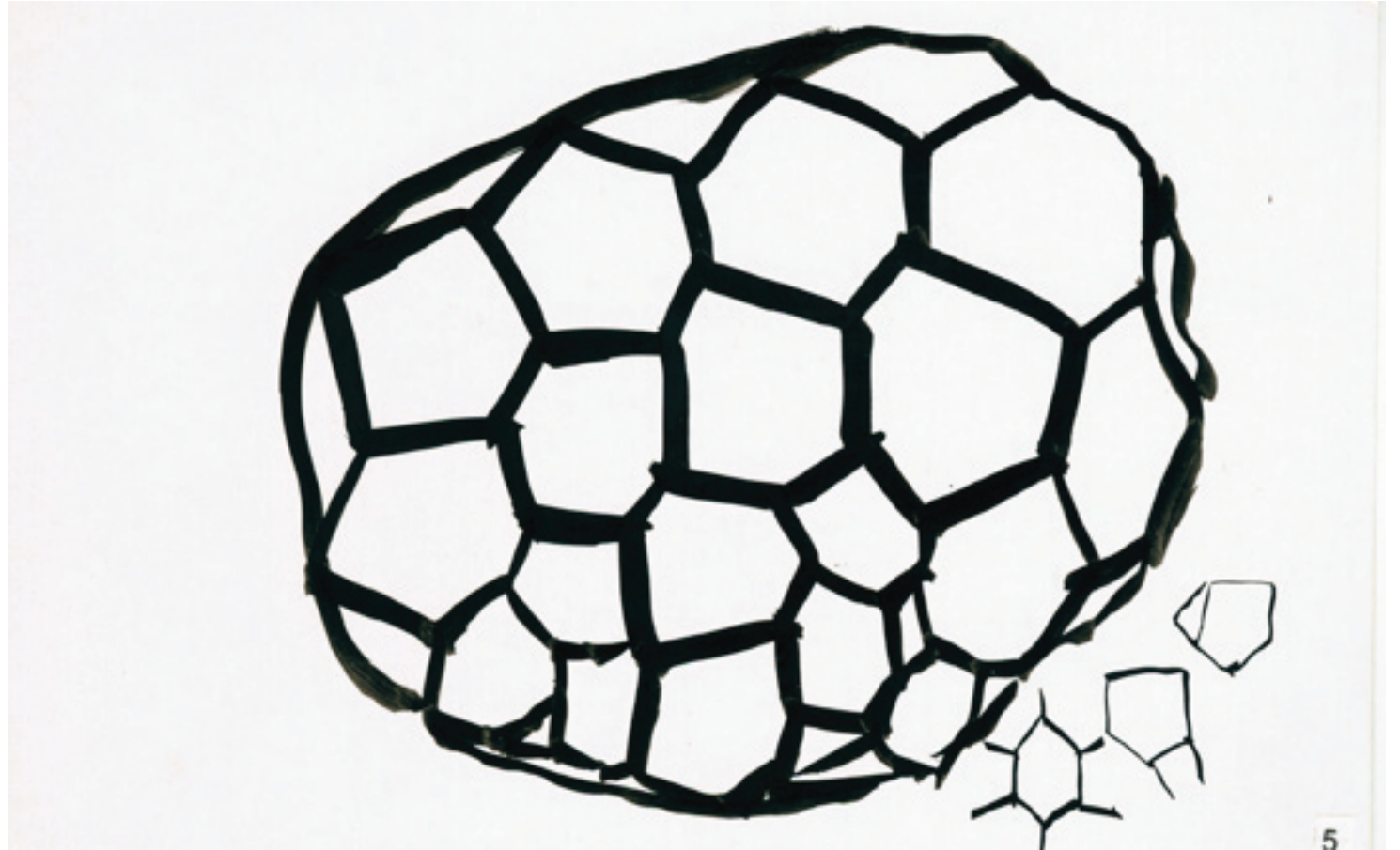


O estudo desta forma se deu através da observação do fruto popularmente conhecido como pinha mas que na origem tem nome tupi, "araticum" ou "articum", dependendo da região do Brasil.



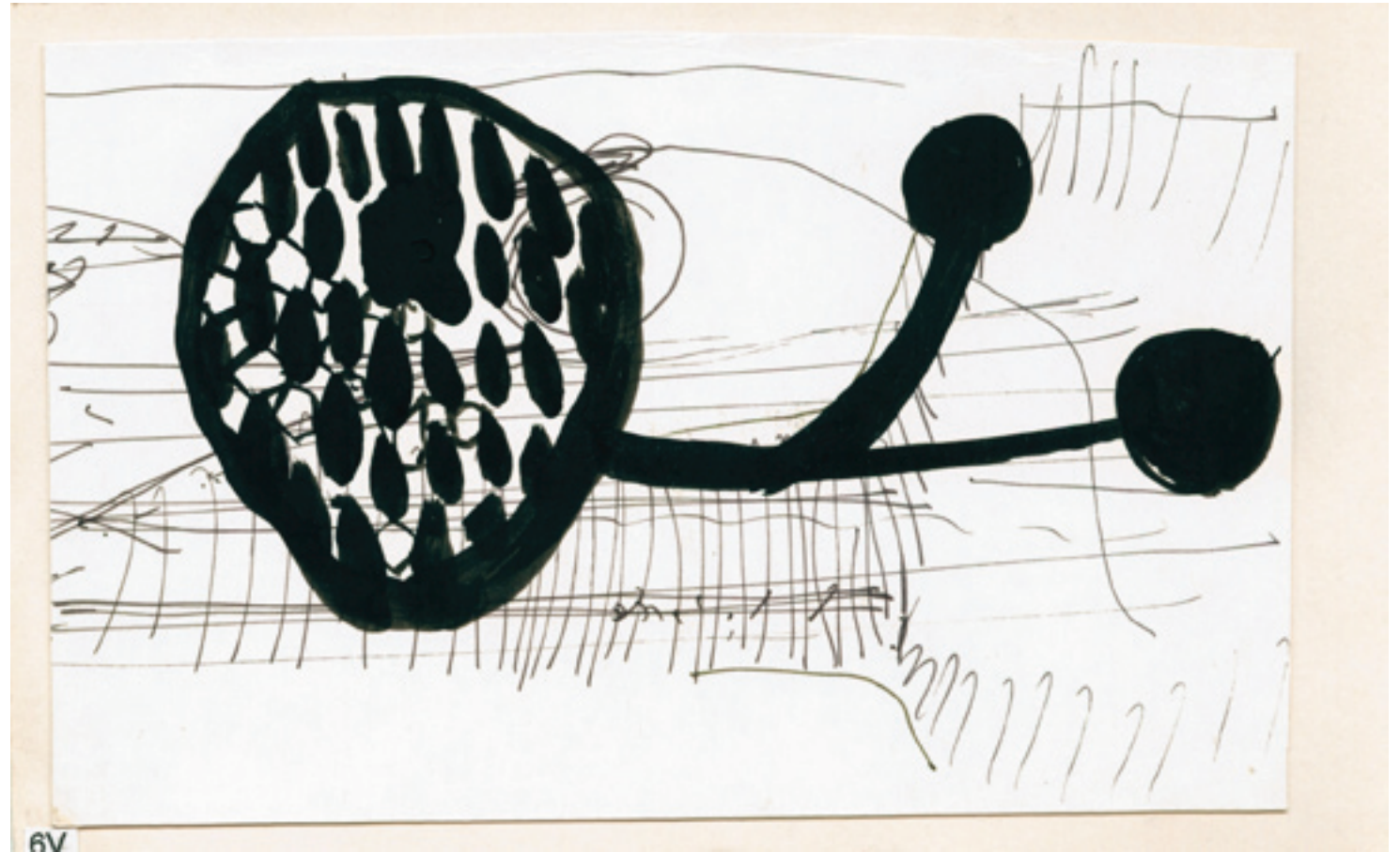
As formas hexagonais das nos remetem a pensar na construção de cúpulas, cujas abóbadas ficam no alto, no espaço, com as pontas inalcanceáveis.

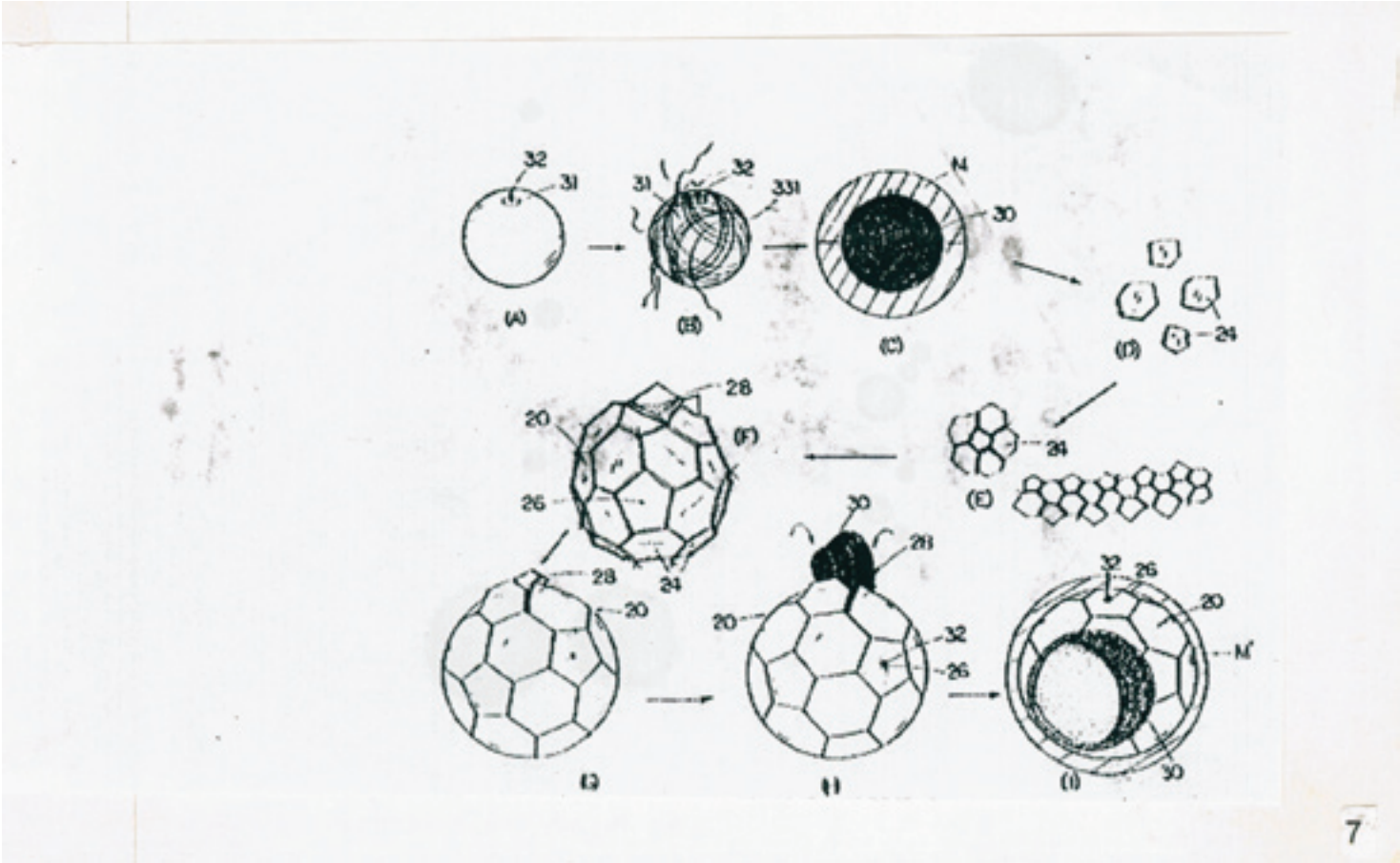


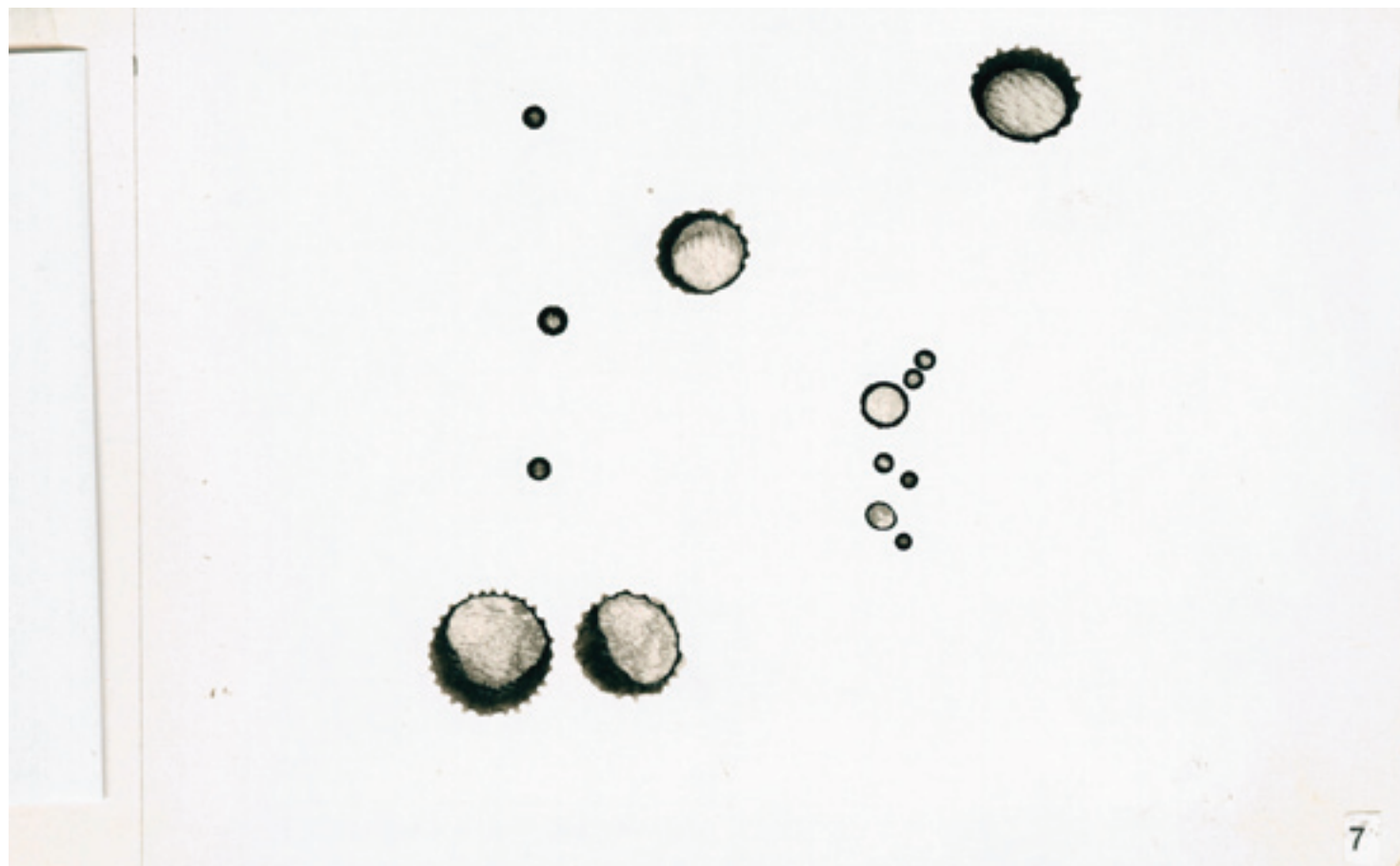


O desenho está sempre presente nas beiradas, nas terminações, no centro, mesmo que incompletas sempre há possibilidades de uma continuação, de um redesenho mesmo partindo de um erro de direção de linha. Cortando e colando, juntando os lados opostos, o desenho ainda insiste em querer ser algo interminável.









PYAPARA

URGENTE



INFERNO & PARADISE

IMPRESSOS

PEIXE



7V

Os peixes de água doce dos rios
brasileiros estão em extinção, devido
à poluição das águas, à destruição
dos mananciais, do esgoto a céu aberto
que corre ao longo das margens.

As águas de rio que
dependem das serras, que por sua
vez dependem das matas. Serra
da Montiqueira, um vasto território.

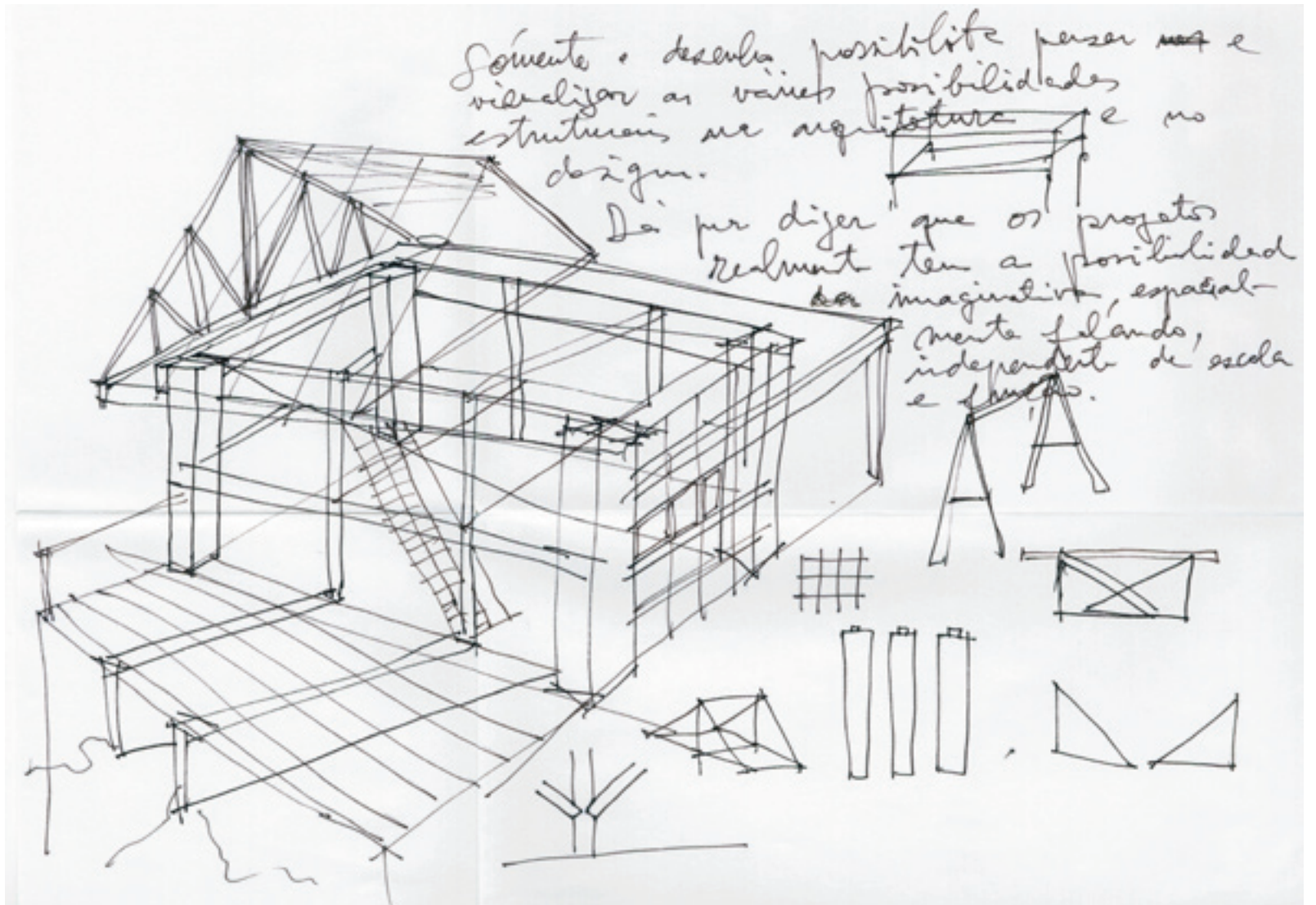
das memórias da minha adolescência
quando não existiam ainda a pressa e
a impaciência. Os pescarias que
duraram o dia inteiro porque ~~existiam~~
para serem pescados. Lambert,
Siqueira, João, Bage, Faria,
Mundo, Piapara, Casados, Piau
Telipia, Carpa, Dourado, Durubim



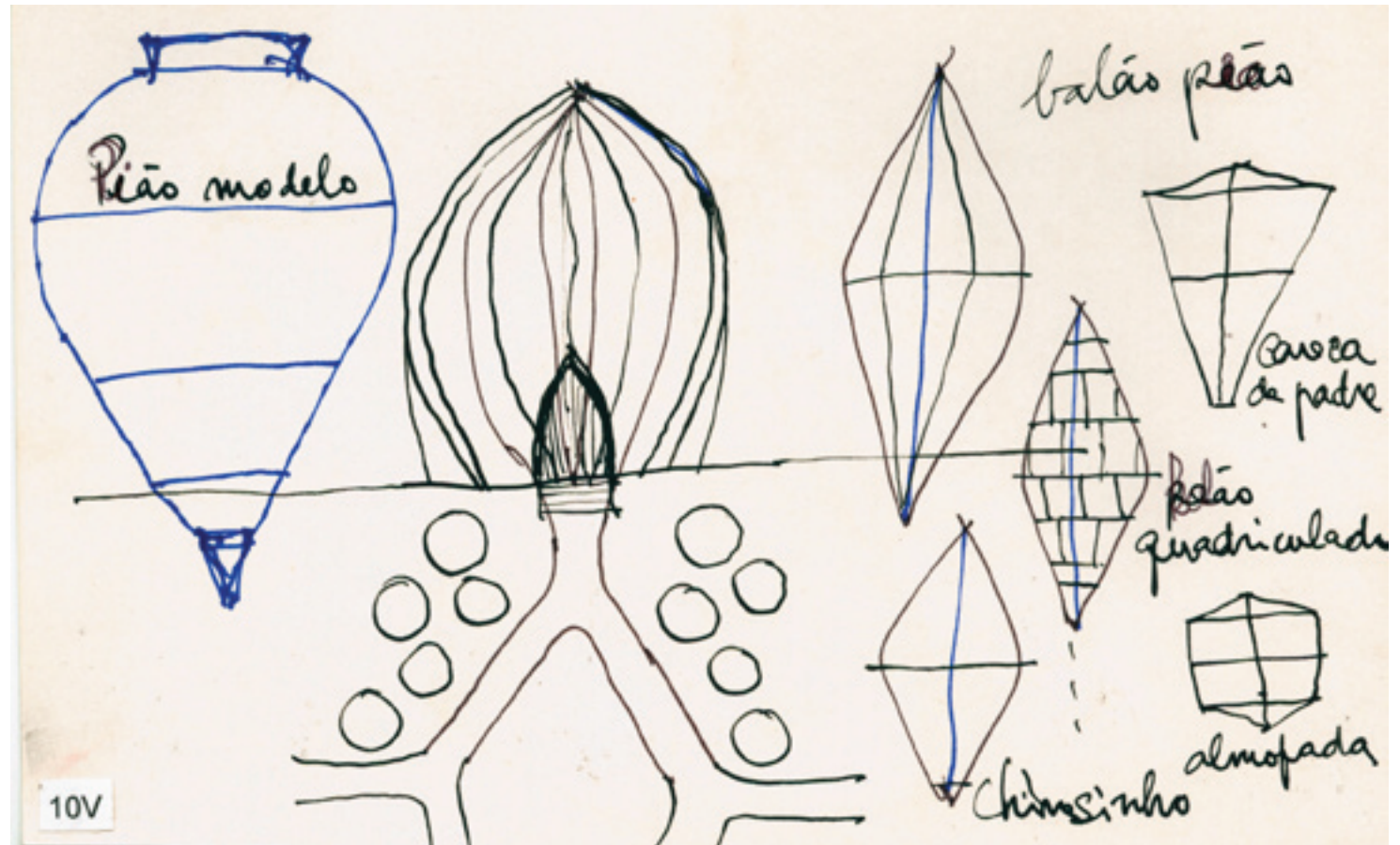
Tessoura: estrutura em
madeira que sustenta o
telhado, inclinada a 25°/
graus. Ajuda na
ventilação

Sómente a desenha possibilita pensar ~~na~~ e
visualizar as várias possibilidades
estruturais na arquitetura e no
design.

Daí por dizer que os projetos
realmente têm a possibilidade
de ser imaginativos, espacial-
mente falando,
independente de escala
e função.





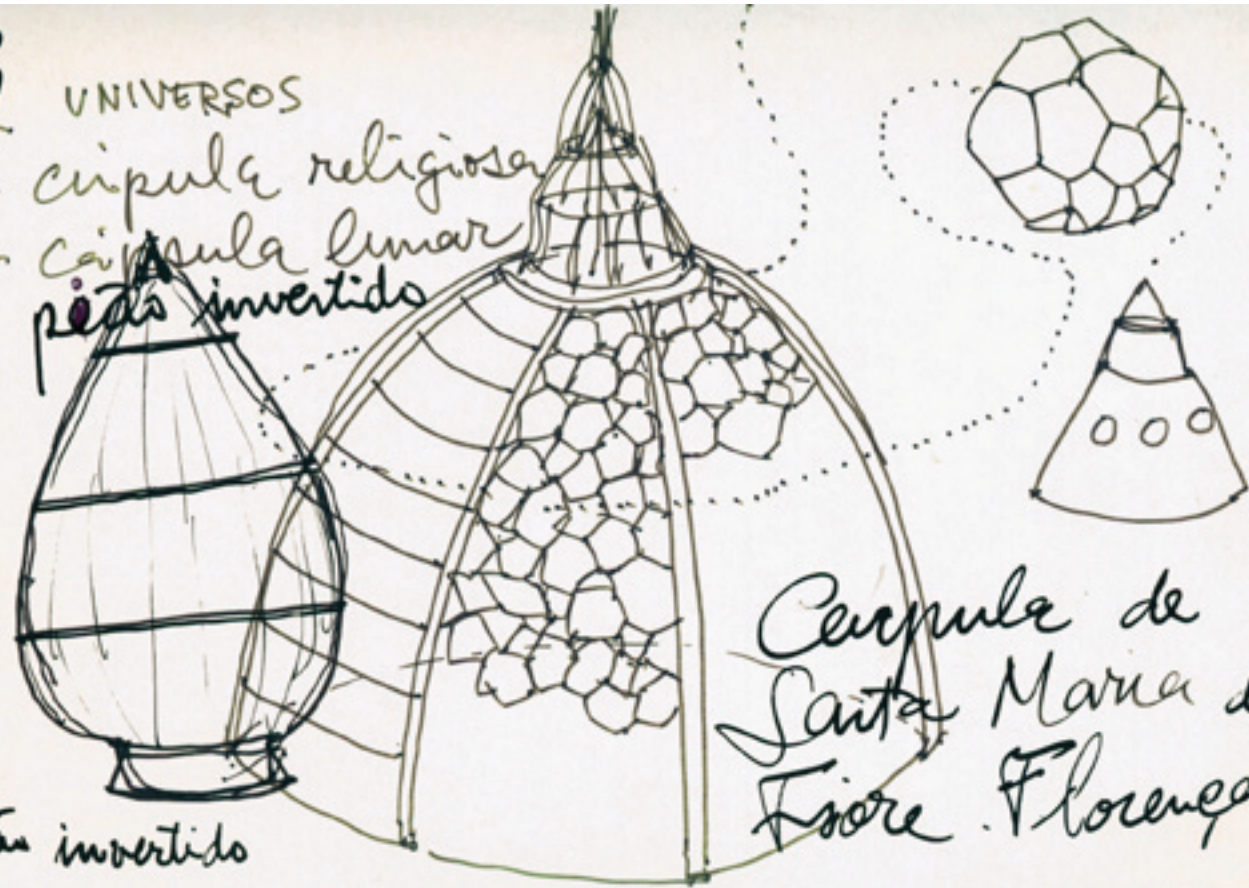


3

UNIVERSOS

- cúpula religiosa
- cúpula lunar
- ~~plán~~ invertido

plán invertido



Cúpula de
Santa Maria del
Fiore. Florencia

Viagem na cápsula Apollo. Para o céu
plutônio do universo místico/religioso.

Com ~~fontes~~ ^{Vão} do universo da cúpula de
Basilica Santa Maria del Fiore, de Brunelleschi,
imaginário, espaço de voo permitido
~~para~~ ^{para} os anjos. Espaço ~~ilimitado~~

As ~~paredes~~ ^{paredes} não ~~estão~~ ^{estão} zumbindo.

As ~~paredes~~ ^{paredes} flutuam no alto dos
galhos dos árvores, pictóricas,
somente os pássaros podem ~~estar~~ ^{estar}
ao redor, pensar e bicar.

Conclusão: Os vários ^{vários} particulares, o
universo inalcançável. Representações
de arte visuais, gráficas.

Para associar os espaços pensados,
símbolos do desenho possibilita imaginar
~~em~~ e refletir a partir de um ponto
de vista ~~visão~~ da falubação.

Diálogo, reflexão, análise e
imaginação = criação de significados

- Experiência
- Produção de imagens = desenho
- Contexto imagético = produção

↳ a sociedade contemporânea produz
imagens diversificadas o tempo
todo, ininterruptamente

Desenho:- manifestação própria do artista
ou do ser humano.

- forma de comunicação
- revela ou oculta um pensamento.
- observador pode ou não decifrar
- contém uma finalidade
- desejo oculto
- tradução do mundo

A lingua Tupi - foi a maior
lingua ^{mais falada e} que existiu ~~no~~ ^{na} maior
territorio/continente do mundo
do Norte ao Sul, fazendo divisa ^{alt. Amegras} ~~at~~
ate' do rio de Prata ~~ate'~~

Série: Aula de Botânica na Serra da
Mantiqueira



Semente
de
Cedro do
Mato

Lambari: Ou Alambari
de cor mateado, vive em águas frias,
limpidas e correntes.

13V

Pindorama, pais do futuro.



Pyapara, au piau.



ORS: "paises do mundo todo"

Projeto

67512306 17

Transports
Ile-de-France

67512306 17

Transports
en Ile-de-France

67512306 17

Transports
en Ile-de-France

67512306 17

Transports
en Ile-de-France

67512306 17

Transports
en Ile-de-France



Instalação: e/ países usados, dispostos
em fileira contínua
como os trilhos paralelos e uniformes

18

OCIDENTE ⇒ HERALDICA

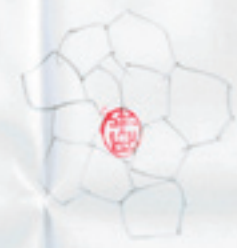
JAPÃO = MARCA



OKAMOTO



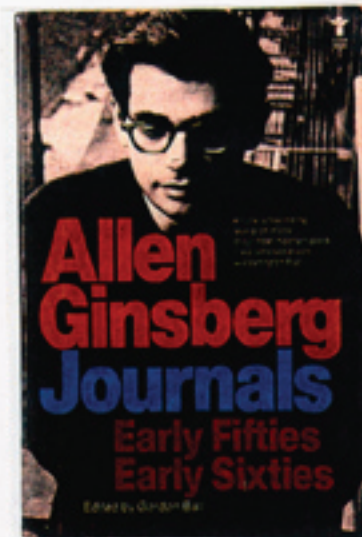
AYAO OKAMOTO



岡本



- nel
- XVI
- Marca
- OKAMOTO
- Gladius
- cupula
- casa de arábem
- casa de tartaruga



O desenho atravi de sua capacidade de
Representação, permite configurar e reconfigurar
Abstração, permite organizar
Concretização, permite dar imagem ^{ao} ~~o~~ ~~personato~~

Capítulo IV - CADERNO N° 2 - CADERNO DE ESTAMPAS

CADERNO NÚMERO 2: CADERNO DE ESTAMPAS

Caderno de Estampas é uma pequena pesquisa visual-gráfico que envolveu uma série de procedimentos. Contém monotípias e experimentações com influência da gravura tradicional japonesa. É composto por impressões em monotipia de variados temas, como estampas de peixes de rios brasileiros, mapas, frutas e outras imagens descartadas que se relacionam entre si. Fazendo uso da técnica da colagem, do desenho e da impressão, os elementos gráficos se mesclam aos textos manuscritos com bico de pena e nankin.

O significado da palavra “estampa” é ampla e vem de uma tradição da arte de estampar, ou seja: ato ou efeito de imprimir letras, figuras e dísticos em suportes como tecido, metal, madeira, papel, plástico e tecido. Estampar também significa o ato de gravar, sulcar, deixar vestígios ou marcas com buril em placas de cobre, conhecido como gravura em metal ou xilogravura que é feita em madeira. Ou ainda as técnicas conhecidas como monotipia e frottage também não deixam de usar estes procedimentos de estampar.

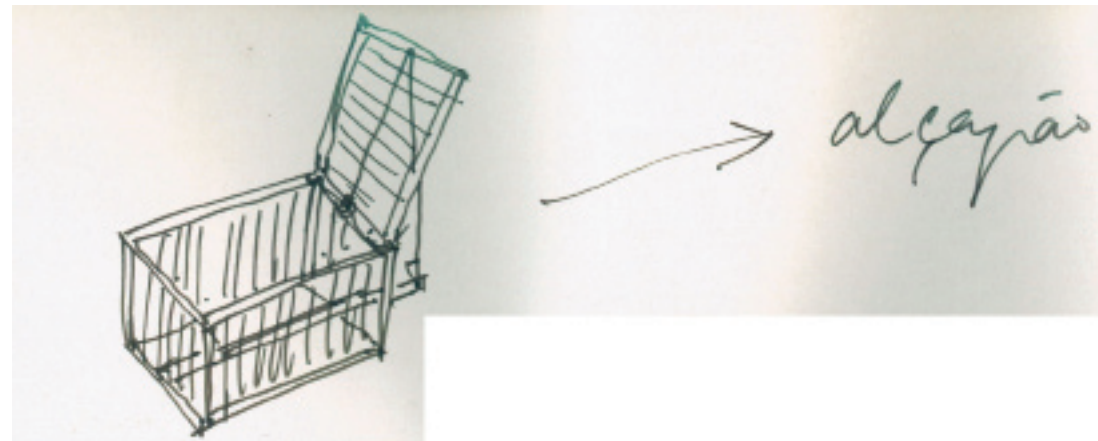
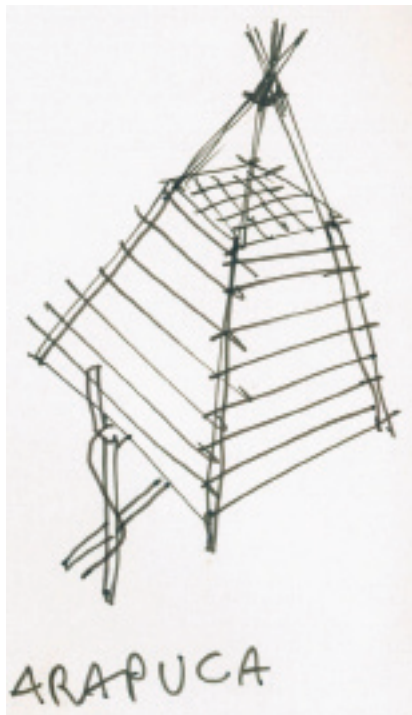
Entre aqueles que se utilizaram da técnica da estampa estão os artistas japoneses Utamaro, Hiroshigue ou Hokusai. As gravuras japonesas do século XVII ao XIX, também são conhecidas como “ukyo-e” e significa “retratos do mundo flutuante.”

Nos quatros cadernos de apontamentos as estampas de carimbos de borracha se repetem, quase sempre interpostas aos desenhos, interferindo com sinais e símbolos, produzindo uma espécie de página gráfica.

O caderno de estampas contém ainda anotações de caráter quase naturalista, da fauna e da flora e são estes os temas especulados e predominantes, aproximando-se dos cadernos de apontamentos dos “artistas viajantes” das expedições científicas que tiveram início em torno de 1520, rumo ao Novo Mundo. Trata-se de experimentações permeadas por materiais dos mais diversos como: tecido, verniz, papel arroz e sobretudo pela pesquisa sobre a língua tupi.

Segundo consta a língua tupi foi uma das mais primitiva do mundo. Nem mesmo

o sânscrito, ocupou tão grande extensão geográfica como o tupi e seus dialetos. Era a língua mais falada desde o extremo norte do Brasil, descendo pela costa litorânea até o extremo sul, divisando com Paraná e subindo até o centro-oeste alcançando todo o sudoeste amazônico. Era portanto, a língua de maior alcance em extensão territorial da América do Sul. Com a chegada dos portugueses houve a progressiva dizimação dos indígenas e conseqüentemente o apagamento da sua cultura e da sua língua.



CADERNO
DE



STAMPAS

AYAO OKAMOTO





TILÁPIA

GUARAPIRANGA

SAINT
PETER

JANEIRO

2005

REPRESA GUARAPIRANGA/SP
Tilápia do Nilo

IMPRESSOS





estrutura de
cupula



CONFORMAÇÃO DAS
ESCAMAS

ANÁLISE BIONICA :
morfologia estrutural

ESCAMAS
X
FRUTOS

equilíbrio
harmonia
contraste
ritmo
ordem
manuseio

SEMENTES









VISCONDE
DE
MAUA
2003

TRUTA ARCO-IRIS







ROTAS URGENTE



NAU CATARINETA

2005

UAZEIKUHANL...
 URWANLEUAETPERMMARTDDOSTATSY
 NDENCSRRSRTAIESUHERIACURFSE
 TPLTJAVANVERKEESLCLASSIRIAS
 OPLAGTMCHCTTJDVANIESNESOSIC
 AIIMOLTERETIBTBRETFGAALTIAER
 ATHNABRAAIHRRS OOXMEIIBVTVENI
 UJGLTAARECETESTENTSDSAYJRCT
 DUTUZRUAHBRLATIRONSIBXUKFIA
 CKOKAYLOTEESNCRVUMTOOSANE
 AL...
 PN...
 4IC...
 4YERAU...
 3VCD...
 2...
 1...
 0...
 -1...
 -2...
 -3...
 -4...
 -5...
 -6...
 -7...
 -8...
 -9...
 0...
 1...
 2...
 3...
 4...
 5...
 6...
 7...
 8...
 9...

CRUZEIRO DO SUL

DIETENO & PARAFRE



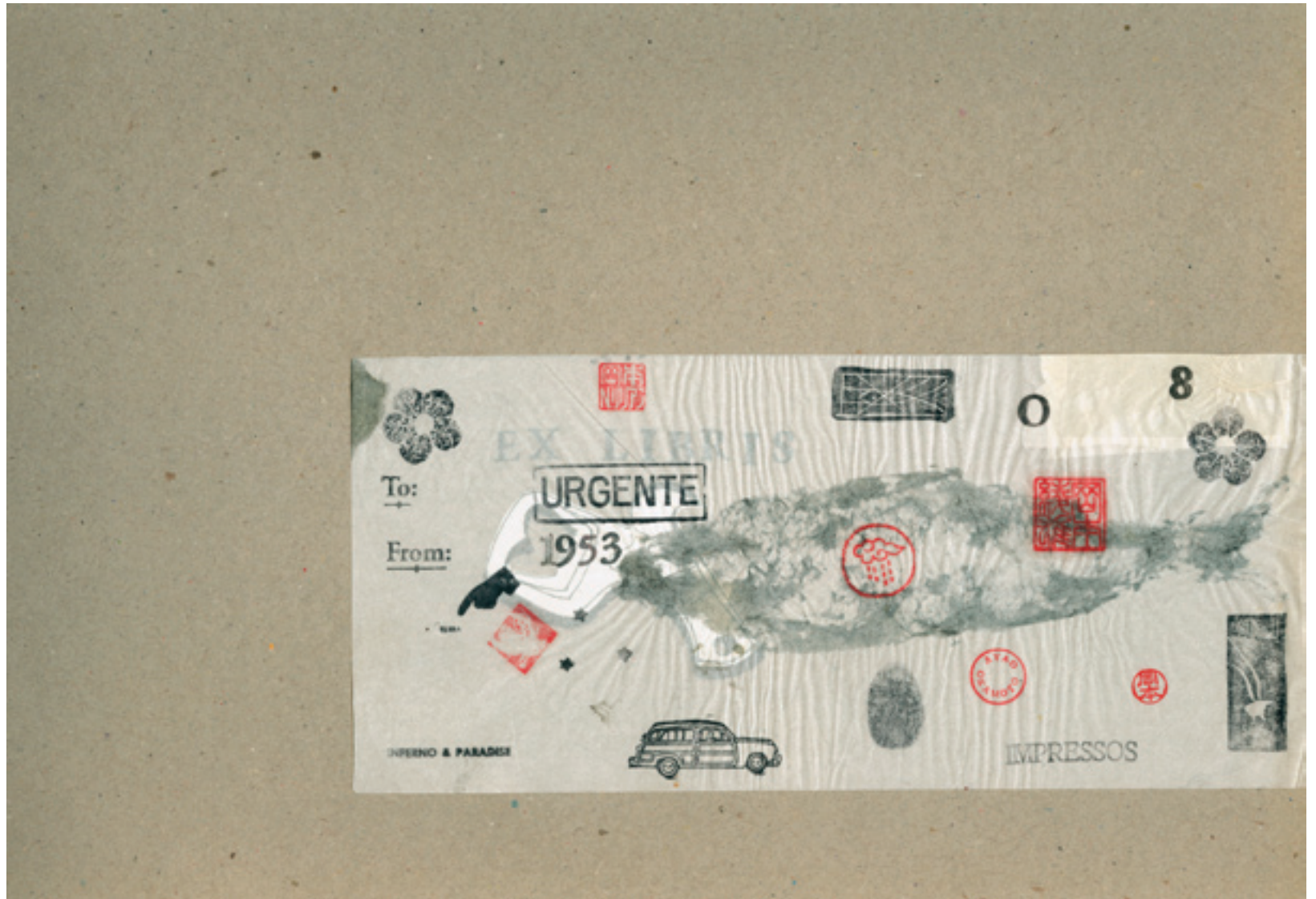
TATOO

YOU

MARACUJÁ DO MATO







Capítulo V - CADERNO Nº 3 - AULA DE BOTANICA NA SERRA DA MANITQUEIRA



CADERNO NÚMERO 3: AULA DE BOTÂNICA NA SERRA DA MANTIQUEIRA.

O caderno número 3 foi reduzido do formato original A-3 para A-4. Contém memórias de uma certa época, resgatadas através das lembranças, de lugares, geografias, coisas e acontecimentos, sinais e anotações de um percurso pessoal. As memórias não têm aqui um sentido de uma autobiografia, mas sim de uma memória dos devaneios, dos apagamentos ou ainda como idéia de recordação, isto é, aquela que existe como possibilidade de evocar um passado, conforme Ostrower:

“As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação.”¹⁴

87

Trata-se de esboços para tentativa de reconstrução dos objetos cotidianos que fizeram parte do dia a dia, em particular as armadilhas de caça como alçapão, arapuca e cola de visgo para caçar passarinhos de várias espécies. As imagens das coleções de figurinhas de pássaros, animais da nossa fauna, peixes, sementes, frutas e a flora em particular surgem e não seguem nenhuma ordem cronológica. São apenas resultados das emanções das lembranças, resgates emocionais e visuais, que foram determinantes nas esquematizações de cada página. São frutos da ação direta do artista enquanto observador, arquivista, anotador de imagens e finalmente formulador de uma produção matérica,

¹⁴ F. Ostrower, *op.cit.*, p.18.

sínteses pessoais que só podem ser articulados a partir dos tais cadernos de apontamentos.

Deste modo, podemos dizer que estes elementos e imagens compõem quase que involuntariamente nestes cadernos. Há também uma pesquisa sobre o vocabulário

Tupi que aparece com frequência indicando cidades e lugares, nomes das mais variadas formas da natureza. Todas essas relações entre imagens e nomes contribuíram para a confecção de uma série intitulada “Aula de botânica na serra da Mantiqueira”, cuja produção demandou uma pesquisa de estudante de botânica, história e geografia.

Muitas palavras em tupi ainda guardam seu significado, principalmente as relativas aos aspectos da natureza e a geografia, conservam assim muitas palavras de uso cotidiano que passaram a fazer parte das nomenclaturas de cidades, frutos, animais, plantas, pássaros peixes, objetos de caça, nome de tribos indígenas, nomes de estados, capitais e do próprio país.

PIRACANJUBA

JEQUITIBA

PIRACEMA

URUGUAÇÚ



AULA DE BOTANICA
NA
TERRA AMANTIQUIRA
E
MATA ATLANTICA

BRASYL





usa-se um
 punhete
 de madeira espina,
 para atrair
 macho e fêmeas da mesma
 espécie.

VISGO
 Armadilha muito usada
 para pegar curatins da terra e
 pintassilgo.
 Solúvel em álcool.

ARAPUCA ARAPONGA

	FAMÍLIA
	FRINGILIDAE
	• <i>Oryzoborus</i> <i>crassirostris</i>
	■ Bicudo
• <i>Spinus</i> <i>zorelli</i>	
■ Pintassilgo-do-nordeste	

TIÊ

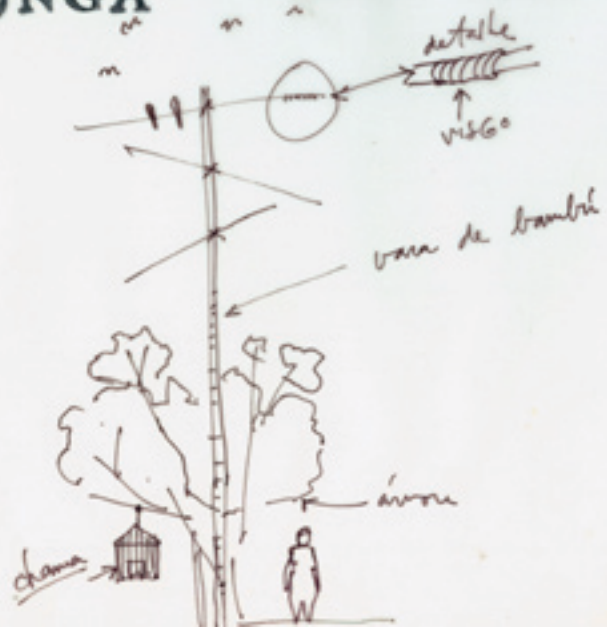


MUNDÉ = armadilha

VISGO

- canivê da Terra
- coleirinha
- pintassilgo

armadilha para pegar
passarinho. É feita
feita a partir do leite
retirado de uma árvore muito
Comum na mata Atlântica.
Depois de retirado, mistura-se
alcool até formar uma goma
de borracha macia e pegajosa





→ alçagãz = armadilha para pegar passarinho
MUNIDÉ



ARAPUCA



FAMÍLIA
RAMPHASTIDAE
● *Ramphastos vitellinus*
■ Tucano-de-bico-preto



FAMÍLIA
THRAUPIDAE
● *Tangara seledon*
■ *Sai-de-sete-cores*
● *Tangara fastuosa*
■ *Pintor-verdadeiro*
● *Nemosia rourei*
■ *Saira-apunhalada*



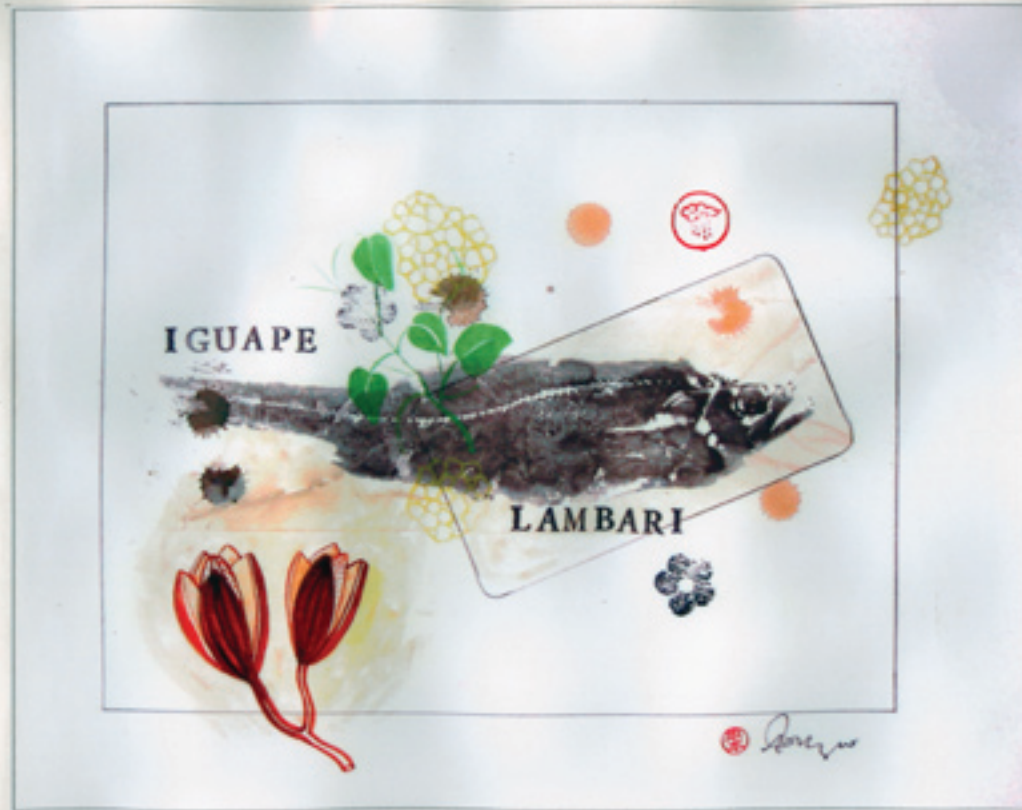


ARAÁMBARAÍ
cilho intenso
que até engana

YGUAPÉ
lagamar - enseada - baía
mangue


ARAÁMBARAÍ — cilho
intenso que
engana

AMANA CHUKA



ARABERI
LAMBARI'

ARABERI
Lambari

 *Arabi*

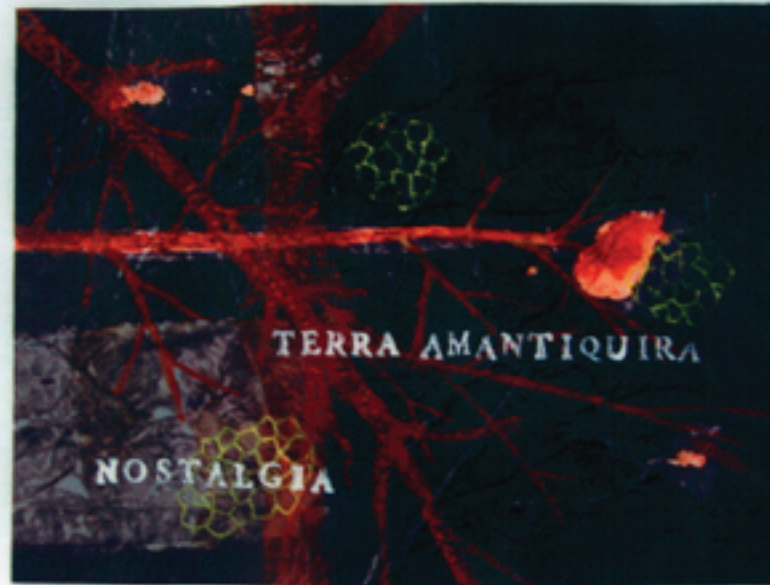


ANTACAP IVARAQUE IXADACAITITU

IMPRESSOS



O PICA PAU PICA O PAU BRASYL

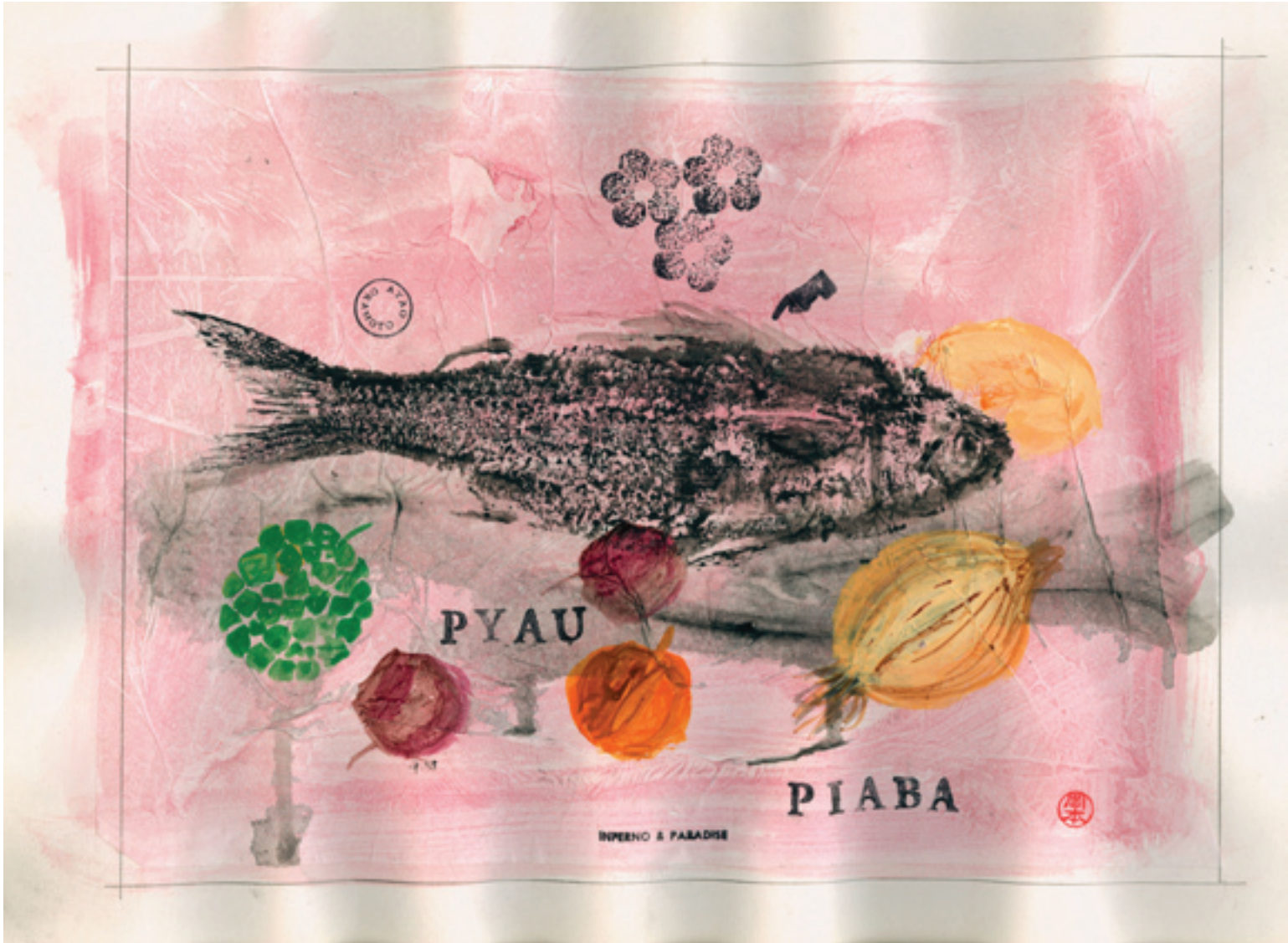


FAMÍLIA PICIDAE

- *Celex torquatus zinnunculus*
- Pica-pau-de-coleira
- *Dryocopus galeatus*
- Pica-pau-de-cara-amarela

PICA PAU

PAU BRASYL









POSTAL
SERIES
5
7



SAÍRA

Saia 7 cores, habitat
Costa Atlântica: Parah. Pernambuco
São Paulo, Rio Janeiro,
Espírito Santo Bahia



PAU JACARÉ





**FAMÍLIA
CHARACIDAE**

- *Brycon lundii*
- Piracanjuba
- *Colossoma macropomum*
- Tambaqui, bocó
- *Metynnis lippincottianus*
- Pacu
- *Serrasalmus rhombeus*
- Piranha-preta

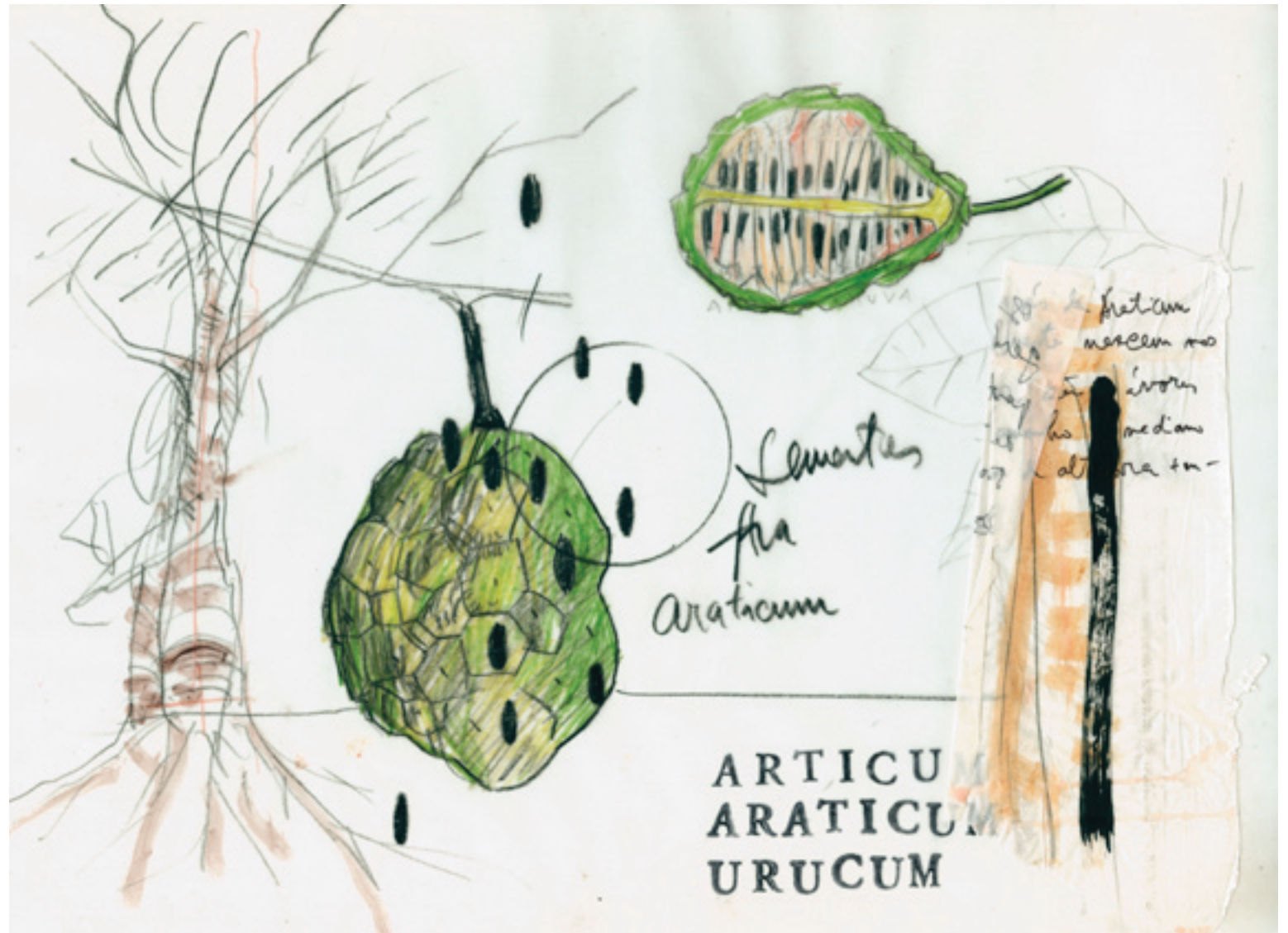


P I R A C A N J U B A



J A C A R A N D Á

J E Q U I T I B Á

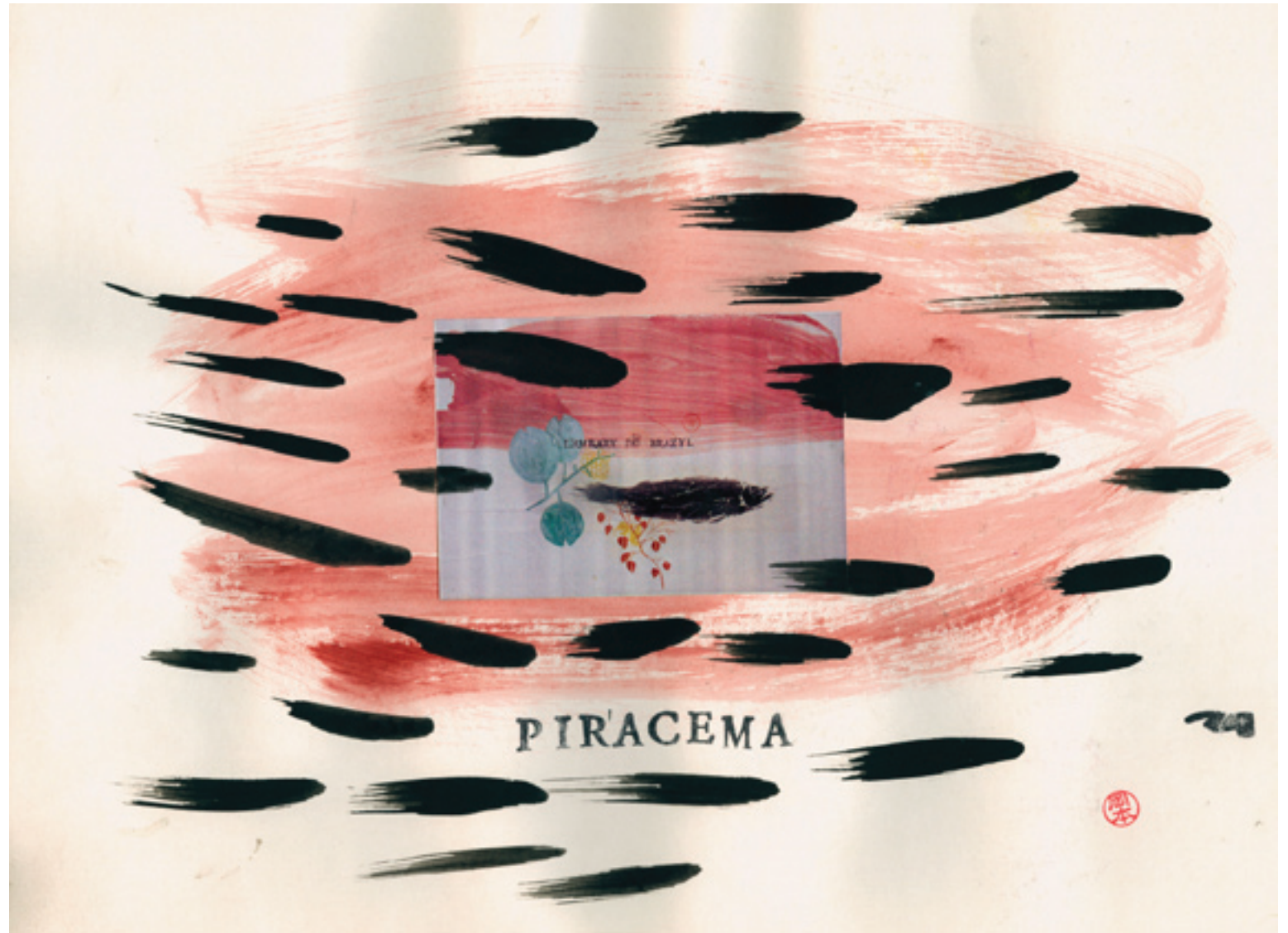




FAMÍLIA
FORMICARIIDAE
● *Myrmotherula
erythronota*
■ Choquinha



FAMÍLIA
TROCHILIDAE
● *Ramphodon dohrnii*
■ Besourão
● *Colibri delphinae
grenowalti*
■ Beija-flor-de-orelha-azul











URUGUAÇÚ

A GALINHA

Morta
flutua no chão
Galinha.

Não teve o mar nem
qui, nem compreendeu
aquele cacar quase feroz. Cis-
cava. Olhava o muro,
acertava o, negro e absurdo.

Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer besteira.

Agora

as penas são só o que o vento
roça, leve.

Apagou-se-lhe
toda a circulação, o medo.
Morta. Evolu-se do olho seco
o sono. Ela dorme.

Onde? onde?

F. GULLAR

A GALINHA





CAÁANANÉ

monte espesso, separado e tortuoso.



PARÁTY

Lagamar



FAMILIA
CALLITHICIDAE

- *Leontopithecus*
- *Mico*
- *Mico leão dourado*

FAMILIA
CERTHIACAE

- *Atlapetes*
- *Certhia*
- *Atlapetes*
- *Atlapetes*
- *Atlapetes*
- *Atlapetes*

MICO

GUARIBA

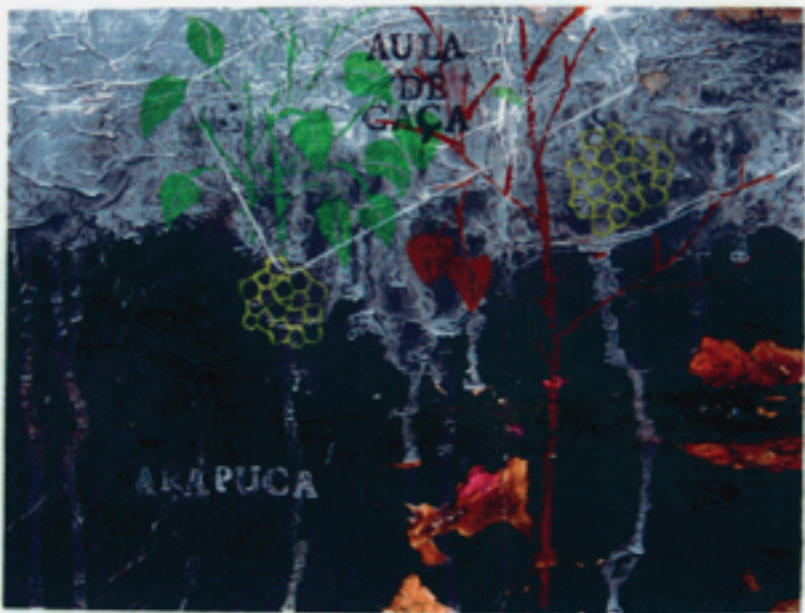


PIACOBRA

EMBIARA caca



1 Ba
fruta doce



© *Signer*



NO MARACANÃ

IMPRESSOS

URGENTE



Eles querem lotar o Maracanã. Quem precisa de mim? Eles querem que eu doe ao sol de manhã. Eles querem de mim e mais para lá. Tayguara

Capítulo VI - CADERNO Nº 4 -ARQUIVO DE PROJETOS

CADERNO NÚMERO 4: ARQUIVO DE PROJETOS

Por último, o caderno número 4, também reduzido do formato original A-3 para se adaptar ao formato A-4, propõe várias possibilidades de construção de obras dentro do campo tridimensional em cerâmica, ferro, alumínio, madeira ou outros materiais convencionais. Devem ser analisados em suas vertentes e nos parâmetros propostos, pois existe a lógica de cada material e a ação do artista enquanto produtor.

Este caderno abriga projetos para esculturas nunca apresentados. A série “Lugares poéticos” cuja trama possibilitou a produção das 70 peças em argila queimados em forno de alta e baixa temperatura. Experiências diversas foram realizadas, desde aplicação de baixo relevo e uso de estanho e vidro como elementos aglutinadores.

O projeto da instalação desta série partiu da constatação de que todo lugar, por mais abandonado e destruído que pareça, sempre houve e haverá uma história, um acontecimento; portanto, pode-se tentar criar sentido, reapropriando, refazendo e recriando poeticamente esses espaços.

Estas esculturas em cerâmica trazem, impregnadas na matéria, uma memória diáfana, histórias ou reminiscências muitas vezes obscuras entre o real e o imaginário. Ganham tons enegrecidos pela queima, guardam também o mistério da ação do tempo. Somos vítimas constantes de uma estranha sensação de deslocamento entre o real e o virtual, de um desenho quase apagado pelo tempo, deja vu de uma paisagem não reconhecida ou simplesmente velhas memórias no limiar do apagamento.

O projeto “Cebolas” foi criado para homenagear os imigrantes japoneses e italianos, que na sua grande maioria foram operários ou agricultores; hoje os descendentes ainda habitam e ajudam São Paulo a se desenvolver economicamente e industrialmente. Habitam em torno da cidade de São Paulo, considerada a região do “cinturão verde” que dista mais ou menos 15 a 30 km do centro. É ali, naquela região, que os produtores horti-fruti-granjeiros produzem alimentos

que abastecem a cidade de São Paulo e a sua população, muitas vezes de outros estados.

Os agricultores sempre mantiveram contato vital com a terra e a escultura do projeto “Cebolas” foi pensada para fazer uma analogia entre a obra e a semente.

Outro típico exemplo de apontamento em caderno que se transformou em obra foi o achado de quatro negativos fotográficos em preto e branco de 4 x 7cm, sujos e riscados dentro do lixo de uma caçamba. Devidamente recuperados, revelados e ampliados foi criada uma história para cada imagem e posteriormente desdobrada em várias outras imagens, tornando-se assim registros atualizados de uma experiência paralisada, histórias de pessoas que um dia tiveram uma existência, cuja confluência matéria-memória desencadeou o pensamento criativo e imagético da série de desenhos. Esta série foi denominada: “Quatro - do apagamento à luz”.

Por fim, há a série “Tesouras”, decorrente de um curioso fato da memória e da observação que se transformou com tempo em projetos múltiplos, em linguagens tão diversificadas quanto a pintura em tela, gravura, escultura e desenho.

Tesoura em arquitetura tem a função de estruturar em ângulos o espaço da cobertura, armação de madeira para a colocação do telhado e normalmente fica invisível, tanto de fora por causa da telha, quanto por dentro por causa da laje ou forro. Somente em algumas casas do interior é possível vislumbrar essa forma interna de construção e assim mesmo se houver interesse para tanto. São estruturas que possibilitam o abrigo das intempéries. Ou ainda, só visíveis em tempos de guerra, escancaradas pelas bombas ou destruídas pela especulação imobiliária.

Tal obra de arte da arquitetura foi desenhada e registrada nos apontamentos e atualmente serve de composição para muitas obras.

O caderno contém ainda em processo de maturação e criação esculturas em alumínio para grandes espaços internos, cujas argolas ficarão dependuradas como num pescoço de uma mulher, dialogando com o espaço arquitetônico. Outros projetos ainda em fase de anotação e elaboração encontram-se arquivados na memória em branco do papel.

ARQUIVO

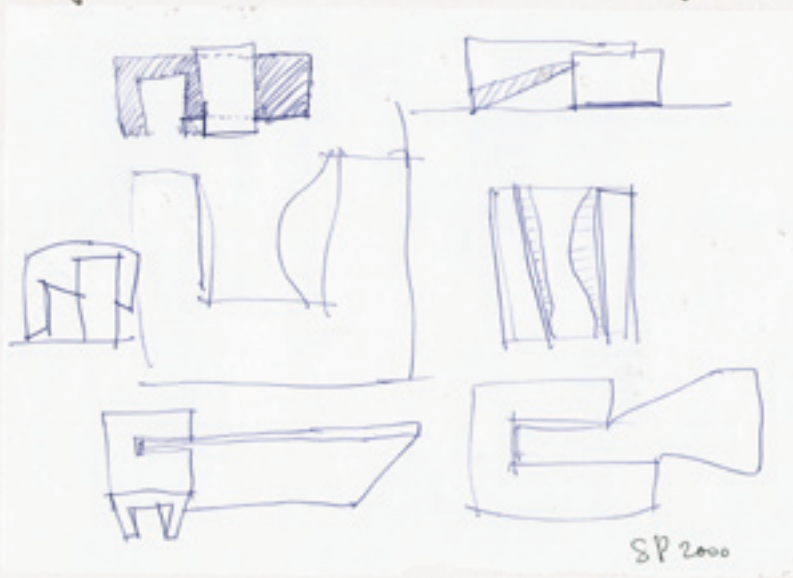
DE

PROJETOS



LUGARES POÉTICOS

"LUGARES POÉTICOS" em
Projeto Inicial: da "Cadeira de Viagem",



LUGARES POÉTICOS: REFLEXÃO SOBRE CIDADES

Esta instalação apresentada em sala de aula como parte do trabalho de uma disciplina, teve início no ano de 2003. A partir da manipulação de alguns materiais como argila/vidro/ferro que foram misturados à argila e com queima em alta temperatura.

Esta produção é uma tentativa de reconstruir lugares e referências arquitetônicas, fazendo um cruzamento de linguagens. “Poema sujo” do poeta maranhense Ferreira Gullar, “Cidades invisíveis” de Ítalo Calvino, intercalado pelo filme “O ano passado em Marienbad” de Alain Resnais.

Considerando a obra de arte como produção simbólica, neste trabalho procurei representar o confronto sugerido pelos meandros da poesia de Gullar e pela ilusão cinematográfica de Resnais.

Entendemos que o ponto de vista do artista enquanto produtor pode ser comparado a perspectiva de um flâneur que observa o cotidiano, encaminhando muitas vezes o seu olhar para além daquela apresentada ao seu entorno.

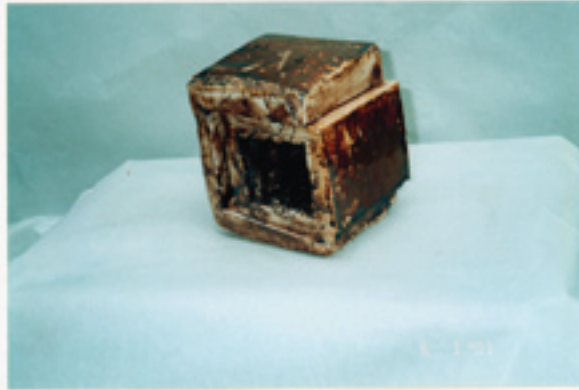
Flâneur é um personagem atemporal, assim como é atemporal os “Lugares poéticos”. Repletos de signos ambíguos, enigmas por revelar, e é neste lugar onde o homem se defronta com labirintos imaginários, com universos fictícios, mundo das sombras, cenários melancólicos, com a imensidão e nostalgia de uma cidade em constante movimento. O flâneur locomove-se neste universo. “Lugares poéticos” podem ser considerados essa cidade-essência.

Lugares Poéticos:

MEMÓRIA
DIÁFANA

- instalação com
esculturas cónicas de papel
Tons despretados
que me exaltam

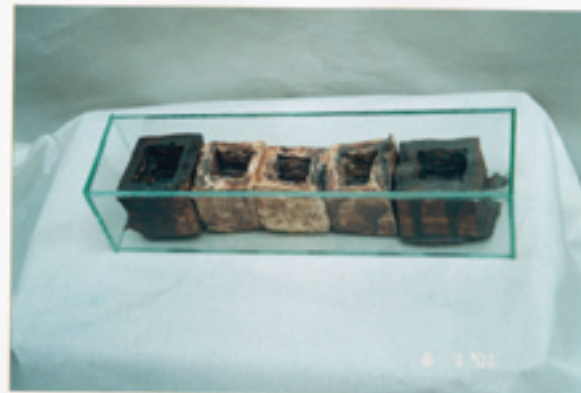


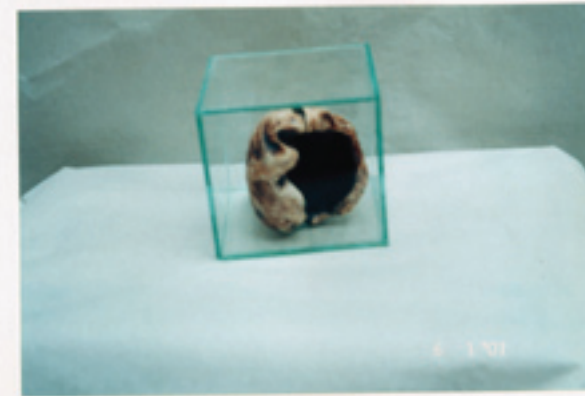
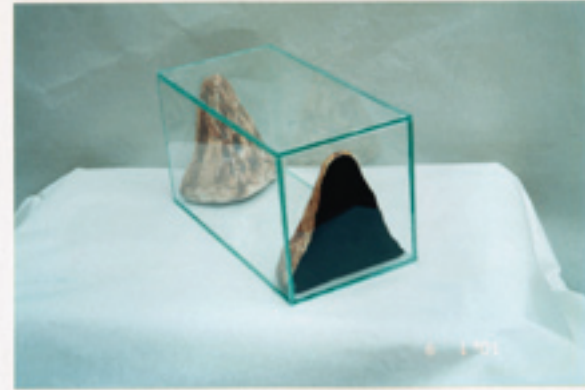










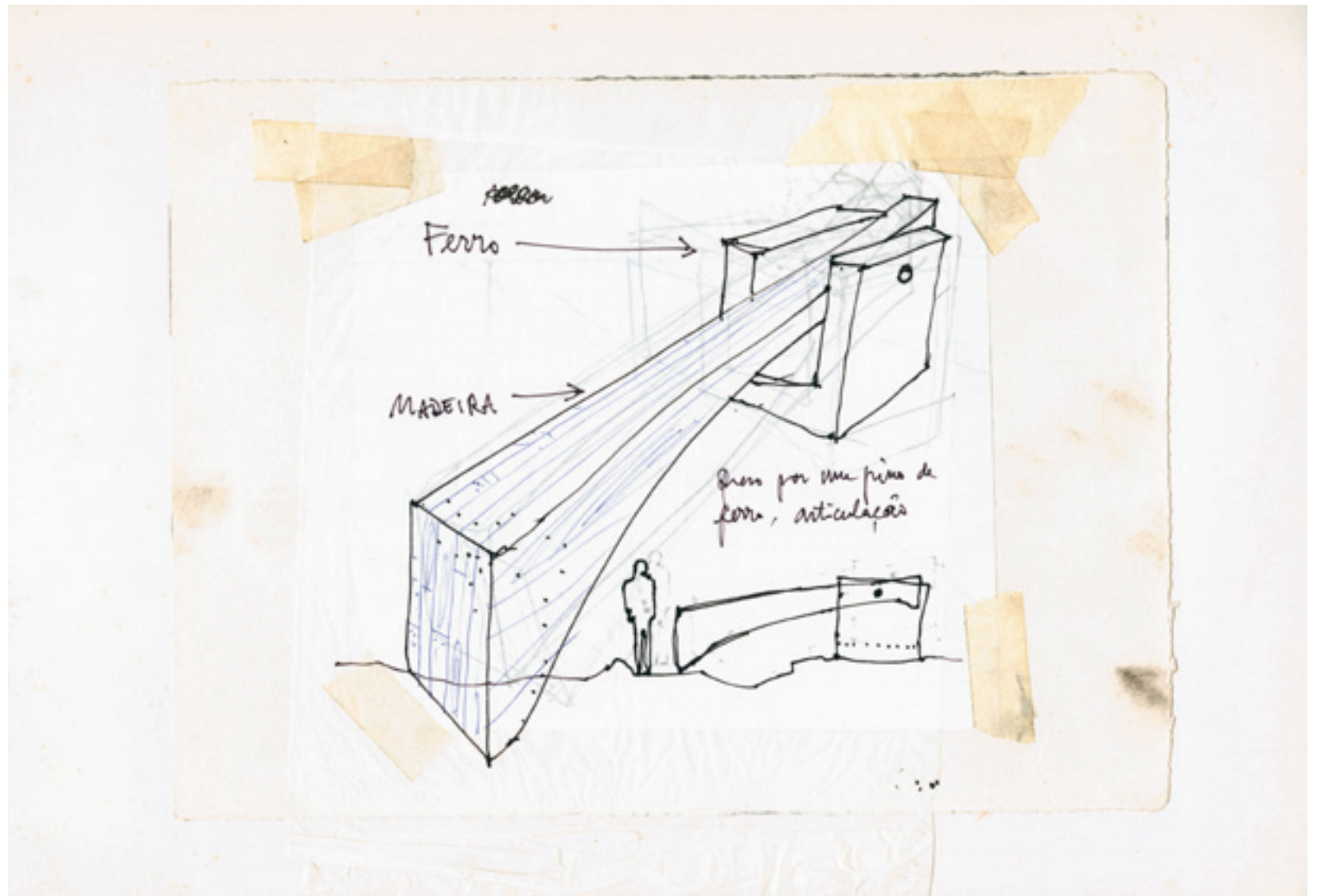


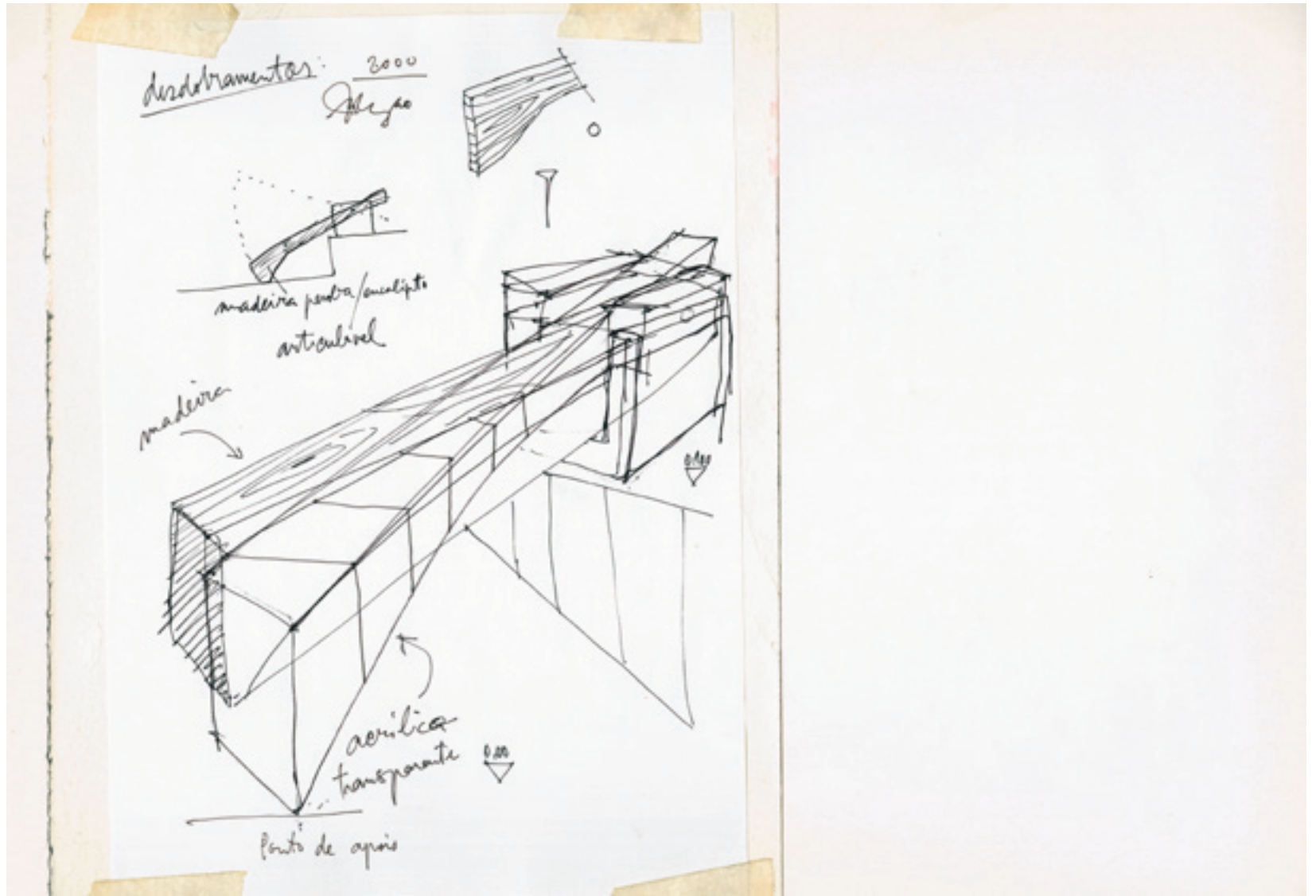


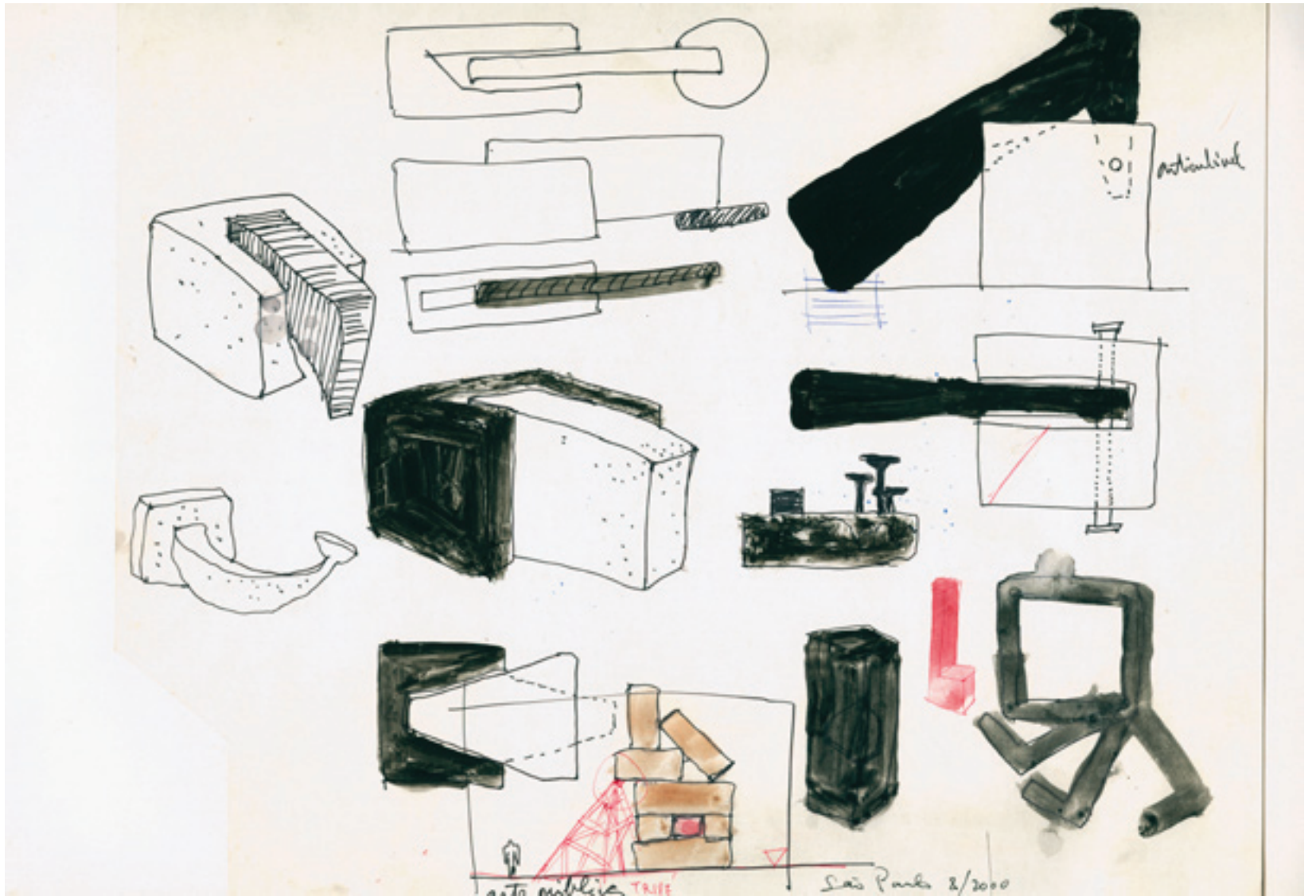




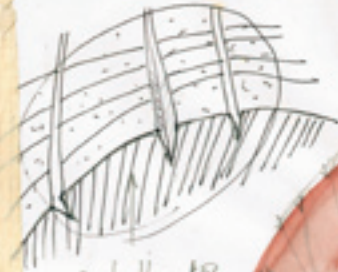




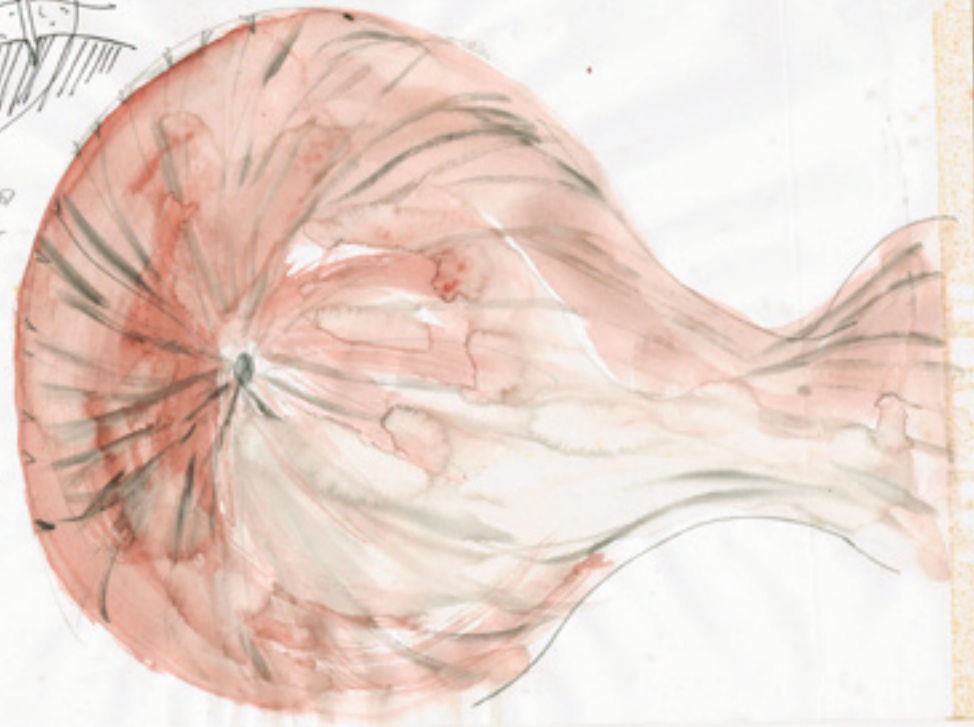




CEBOLAS



Detalle do
rabos no
costas
longitudinal
sulcos de
1 em de
profundidade



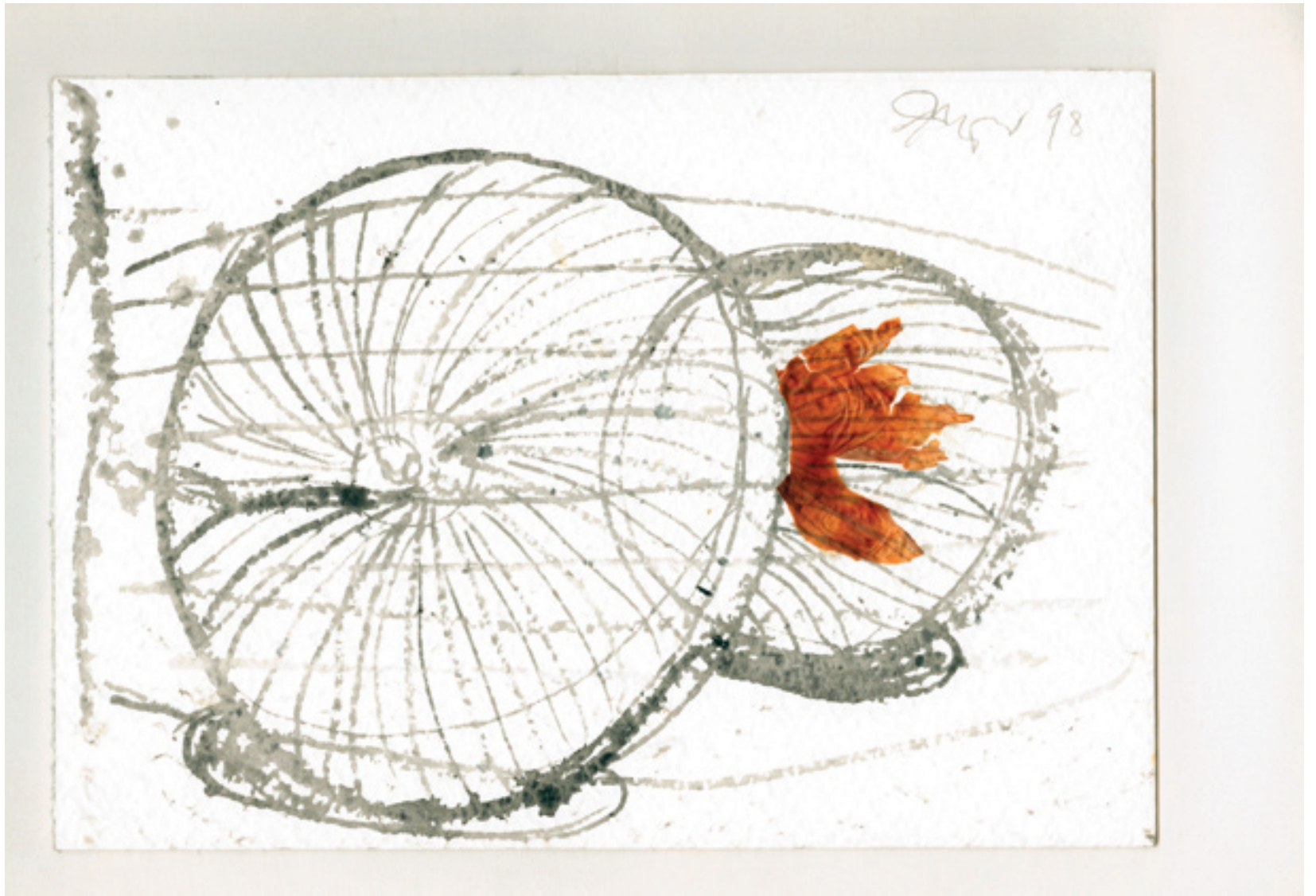
CEBOLAS

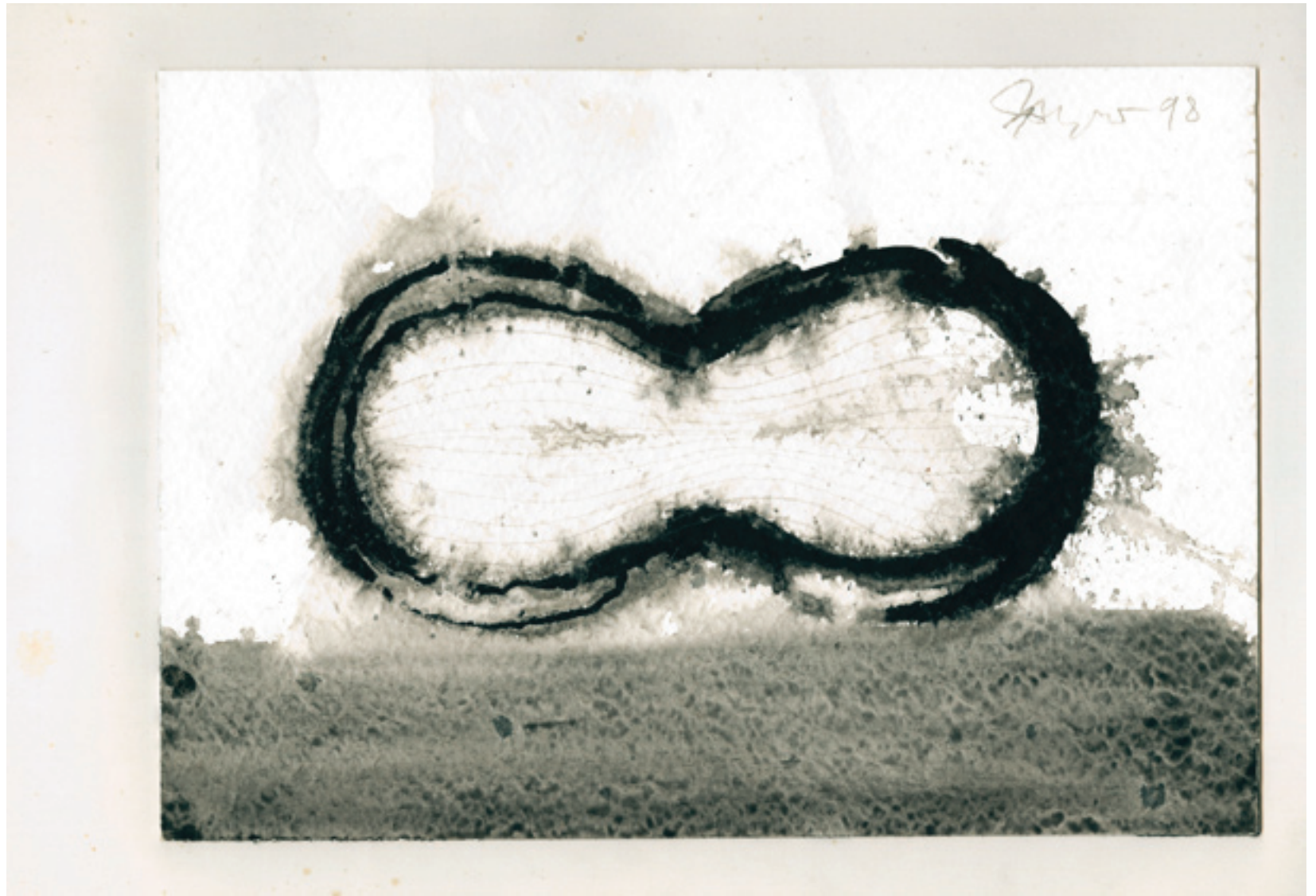
Projeto de uma obra em “site specific” de uma escultura em ferro fundido ou granito para espaços públicos (estação rodoviária, metro, praças, parques, pátio interno ou externo de prédios públicos).

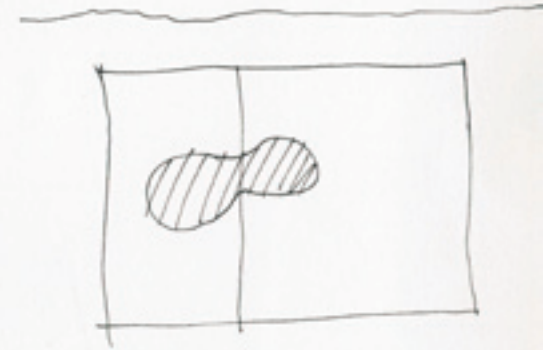
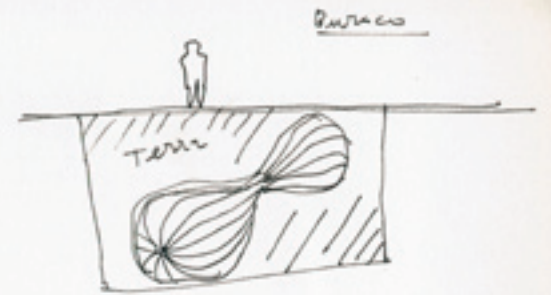
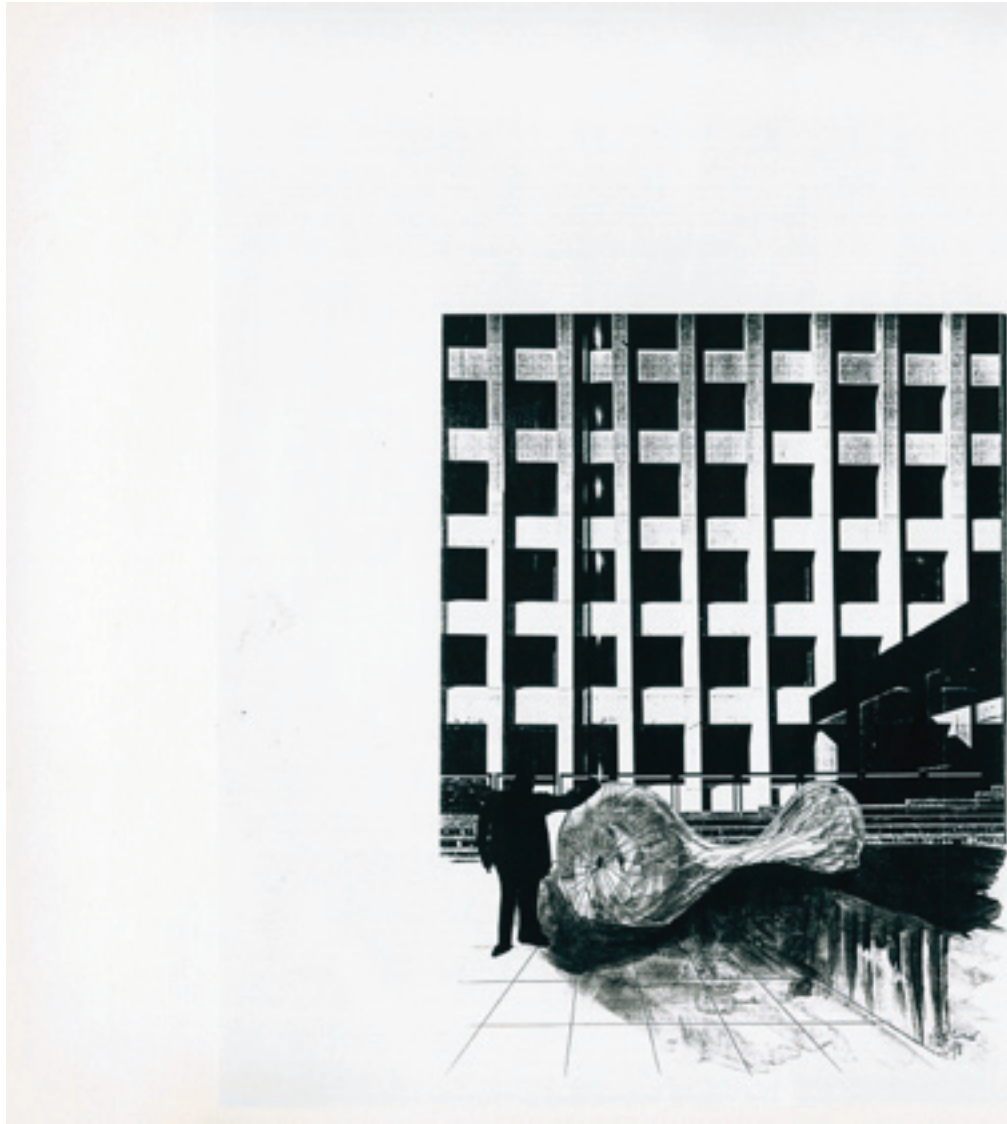
O objetivo da construção da obra será homenagear os pioneiros da agricultura, ou seja os imigrantes japoneses e italianos, que ao longo de suas vidas trabalhou a terra no chamado “cinturão verde” como produtores hortifrutigranjeiros em torno da cidade de São Paulo. Cidades como: Cotia, Embú, Piedade, Mogi das Cruzes, Suzano, Poá, Ibiúna entre outras.

A escultura tem um formato de duas cebolas. É uma erva bulbosa, solitária e coberta por várias membranas. A idéia do plantio é uma analogia aos diversos lugares do Brasil em que os imigrantes fincaram raízes e a cebola trançada na resma depois de colhida e seca, pode representar ainda uma aliança familiar, de união e força do conjunto. Tais características da cebola se assemelham ao do trabalhador do campo.

O lugar da instalação deverá conter um desnível no piso entre um plano e outro no qual a cebola estará com uma parte enterrada como semente. Este plano será definido como o lugar da plantação (chão) e outro, o lugar do escoamento e do consumo.







QUATRO: DO APAGAMENTO À LUZ

QUATRO: DO APAGAMENTO À LUZ

A série “Quatro: do apagamento à luz”, iniciou-se com o achado de quatro negativos antigos e únicos (4,5 x 7,0) de fotografias encontradas na rua, em meio a entulhos de lixo de uma caçamba. Recuperados e limpos, estes negativos já traziam impregnadas uma história de algum lugar, de um momento, uma memória distante e diáfana, histórias de vidas, reminiscências por vezes obscuras. Registros de uma experiência paralisada no tempo que um dia tiveram uma existência.

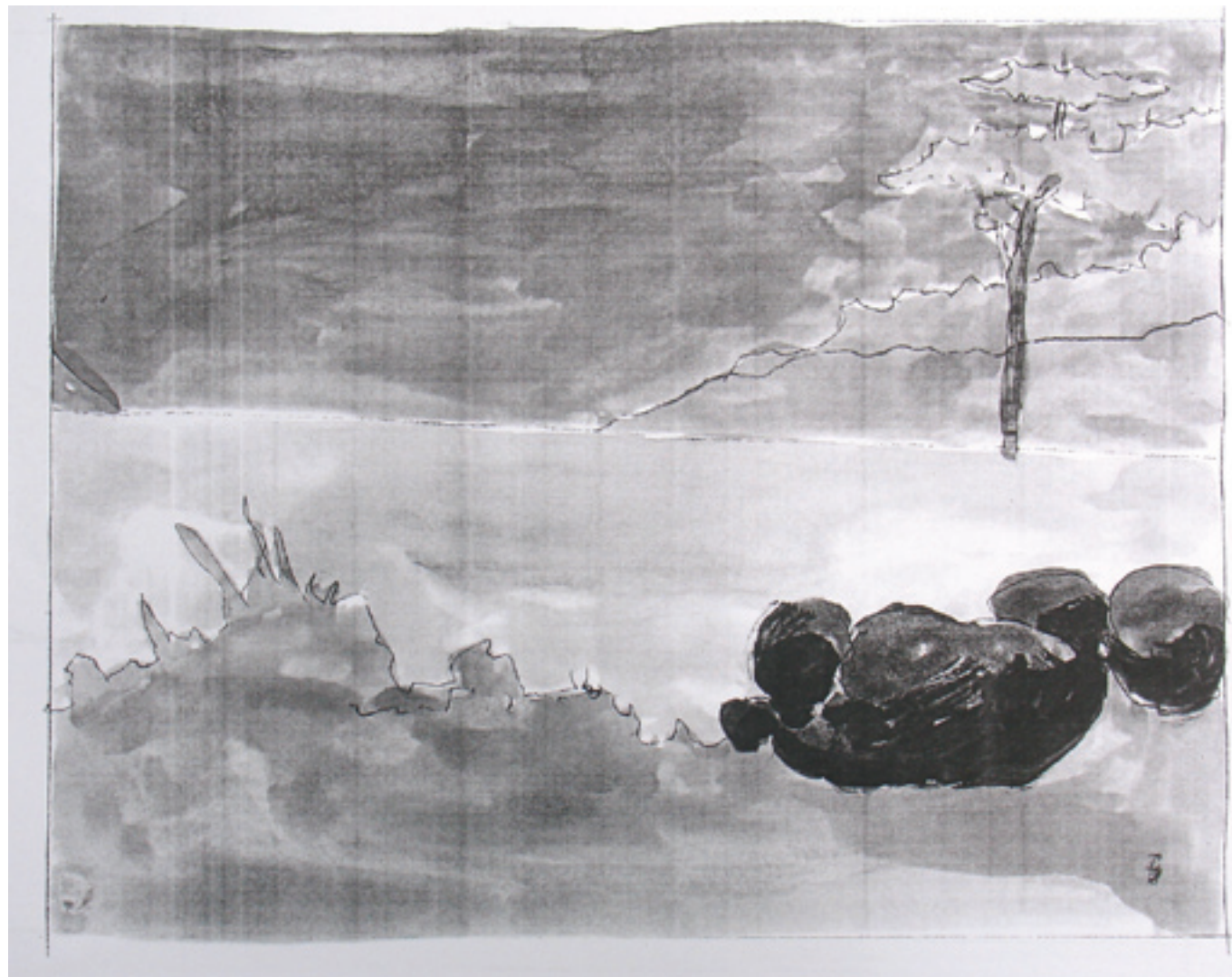
Estes negativos (matéria/memória) que guardavam mistérios foram aos poucos sendo trazidos à luz pelo processo químico e sincronicamente ao tempo, sendo revelados aos olhos. As imagens, aos poucos foram ganhando autonomia e forma, na medida em que ao observarmos a composição passamos a ser vítimas de uma estranha sensação de um deslocamento real e virtual.

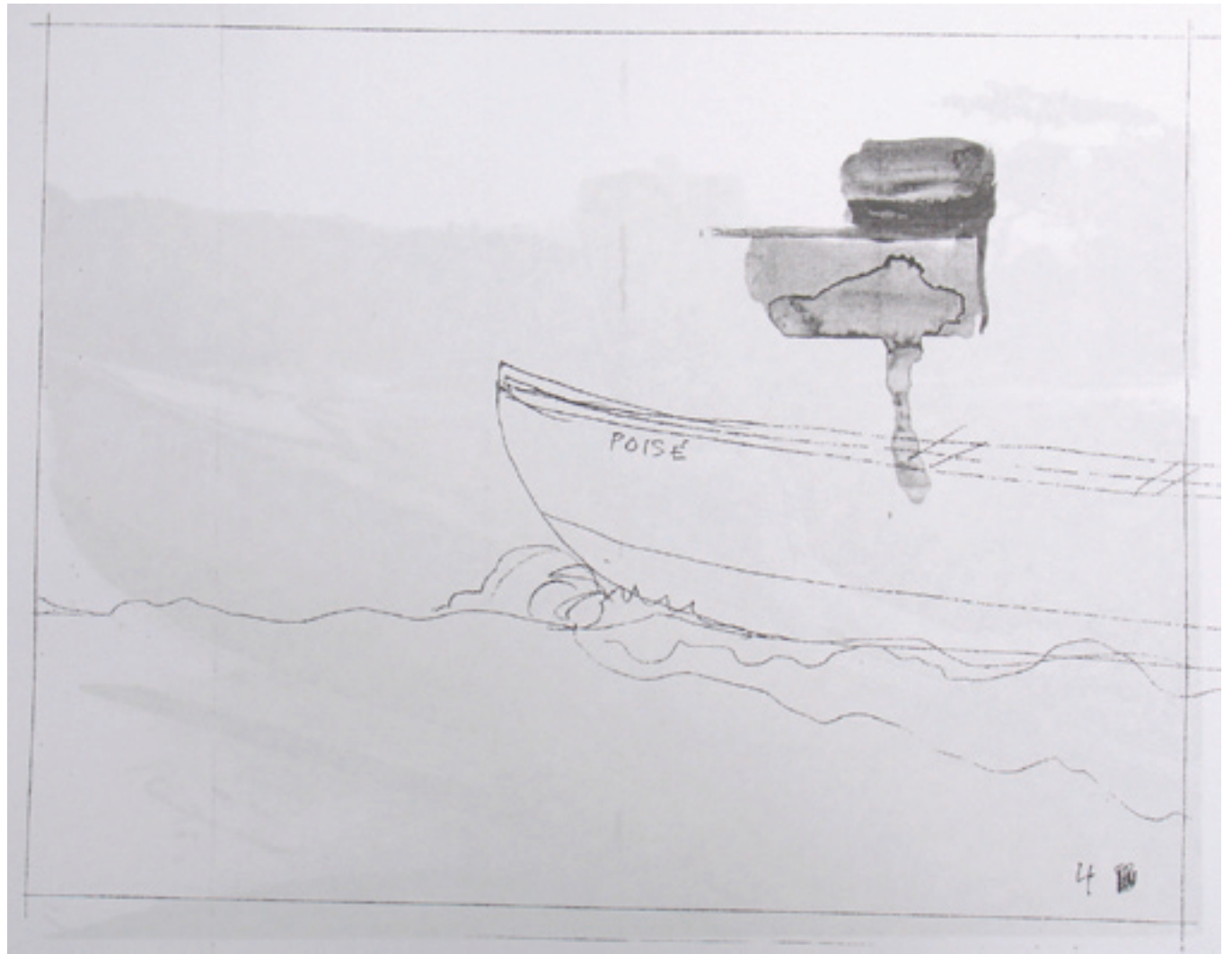
As imagens dos velhos negativos, antes quase apagadas pelo acaso, que ao serem reveladas e trazidas aos olhos, causam um *dèja vu*, de uma paisagem, de pessoas e lugares desconhecidos, antes quase apagadas pelo acaso que ao serem reveladas novamente ao mundo, reivindicam outra vida e memória.









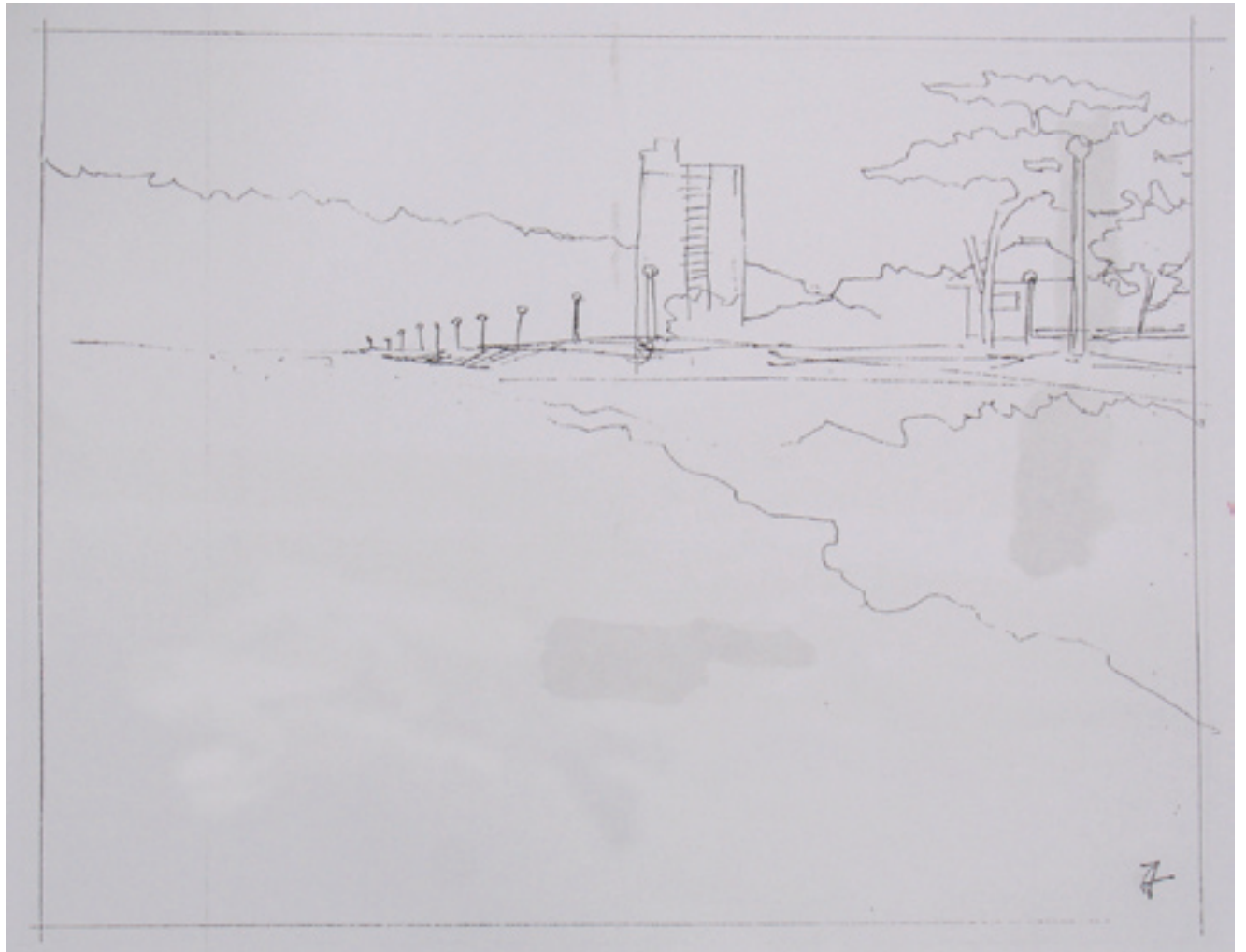


4 100

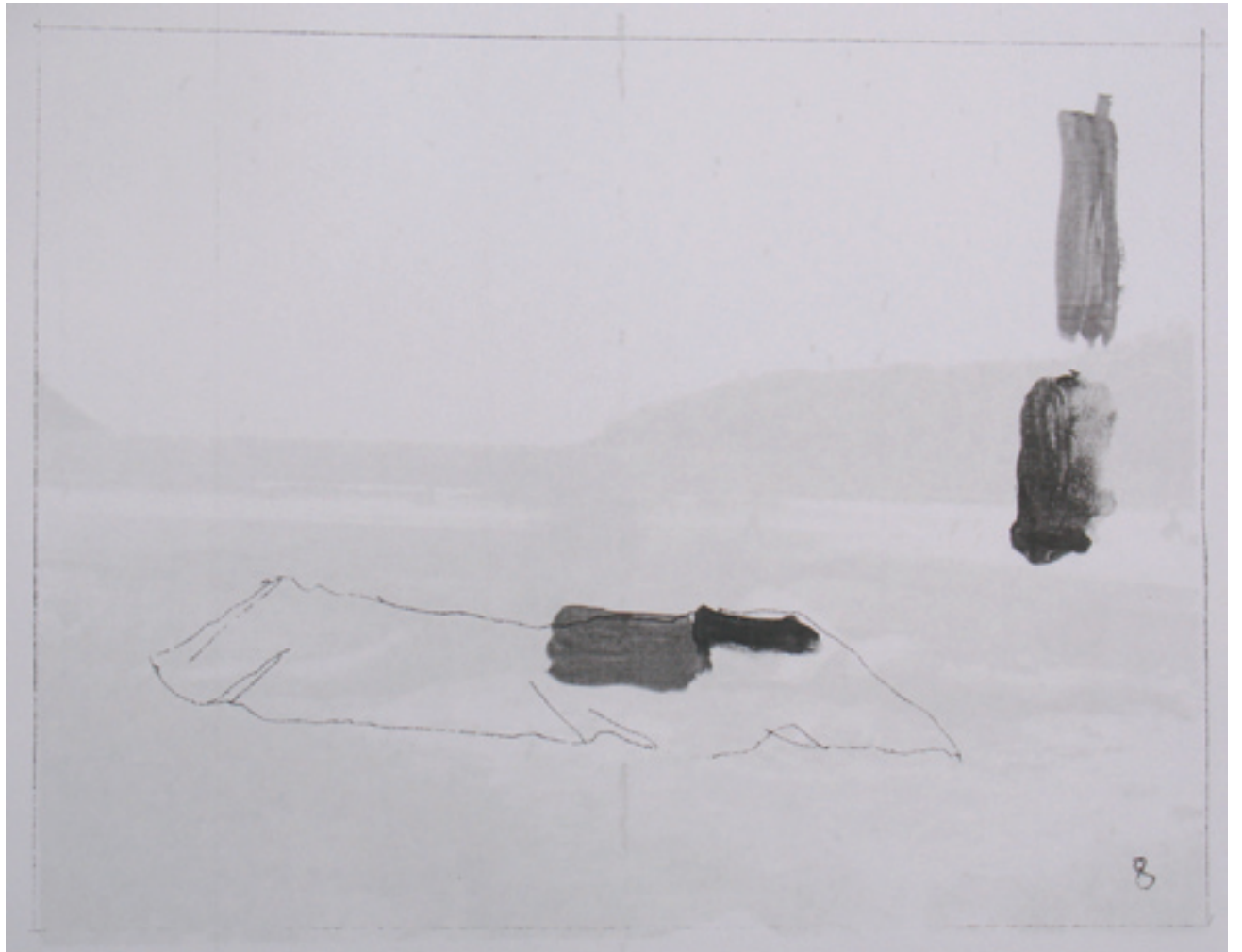








7



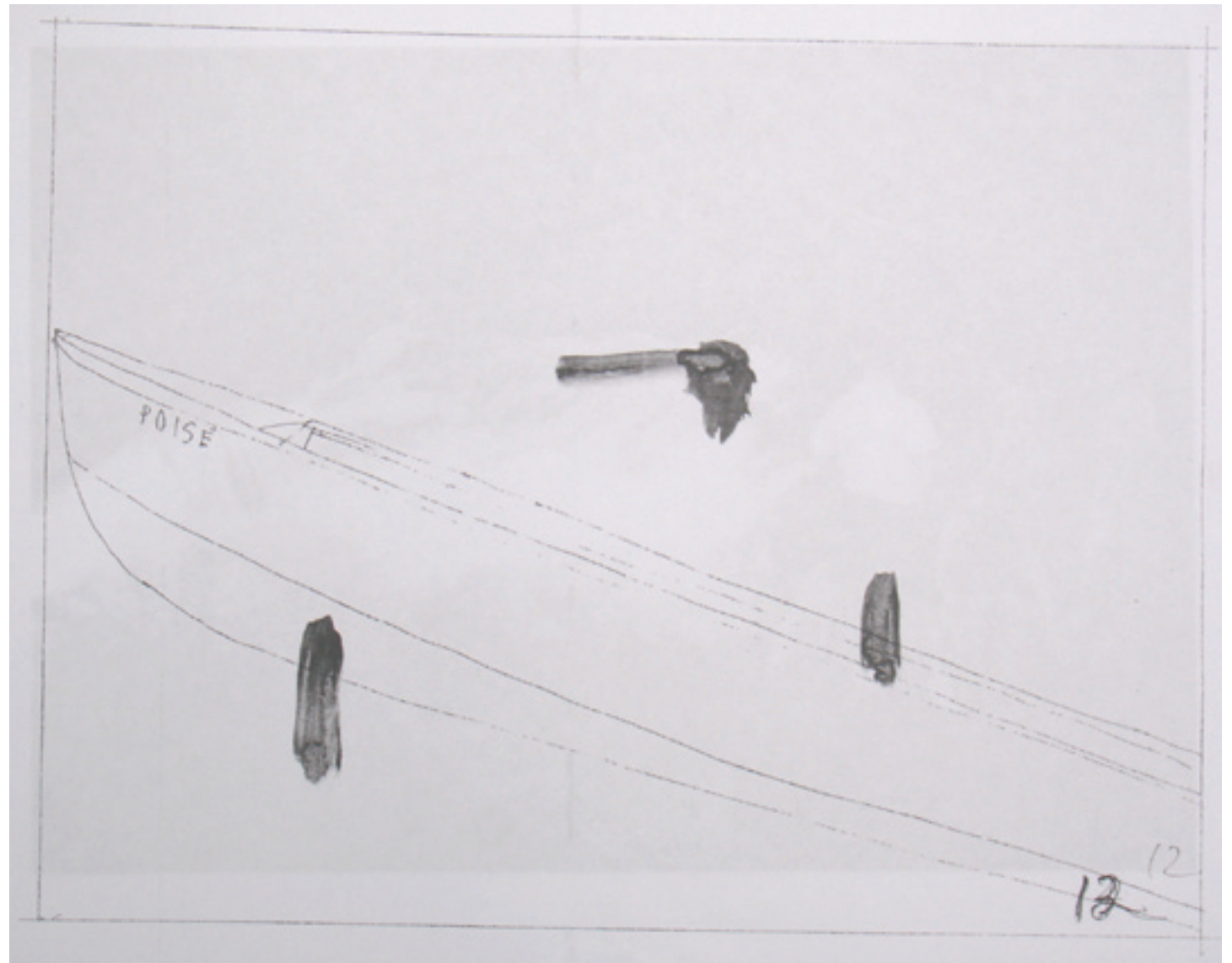
8

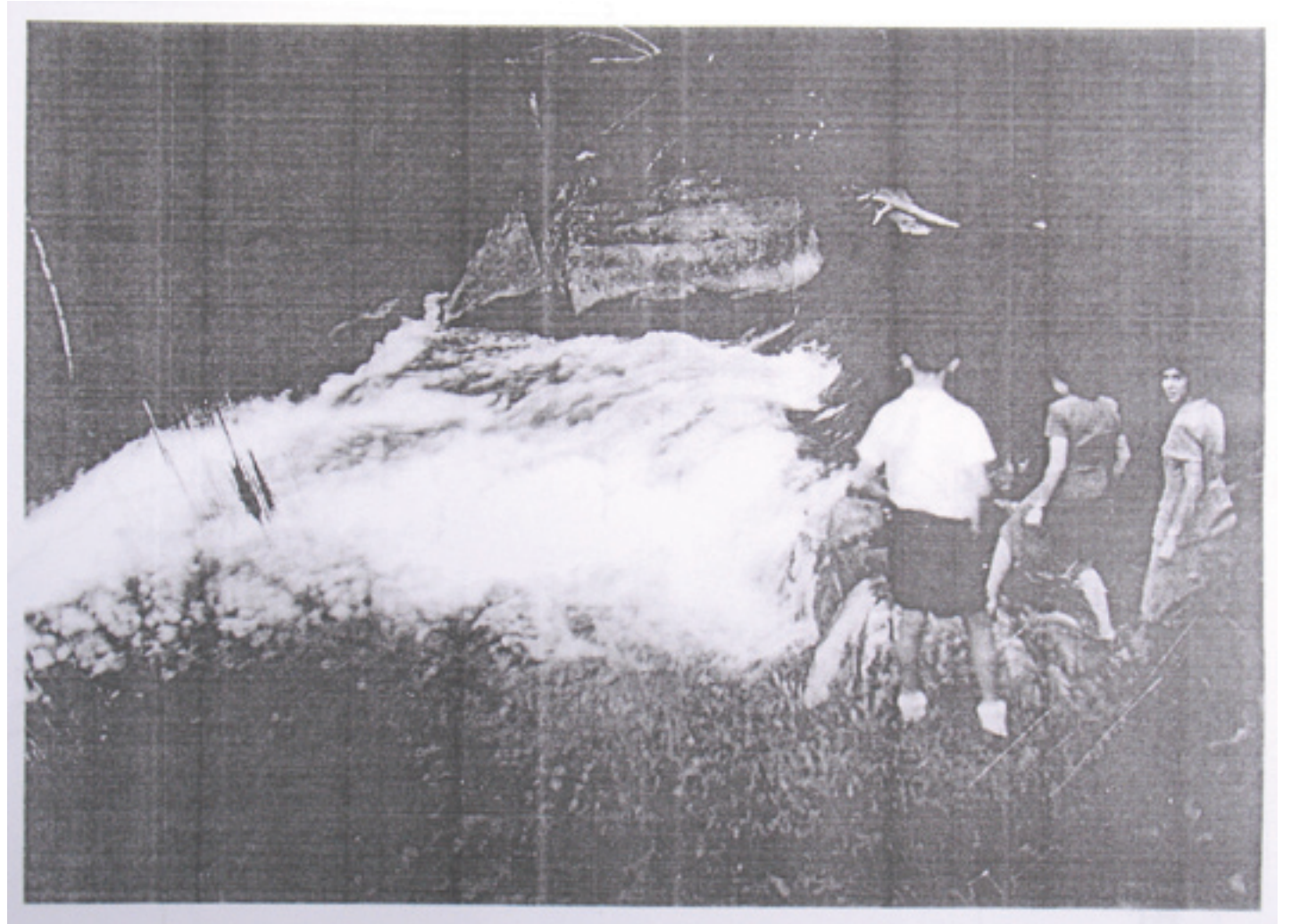




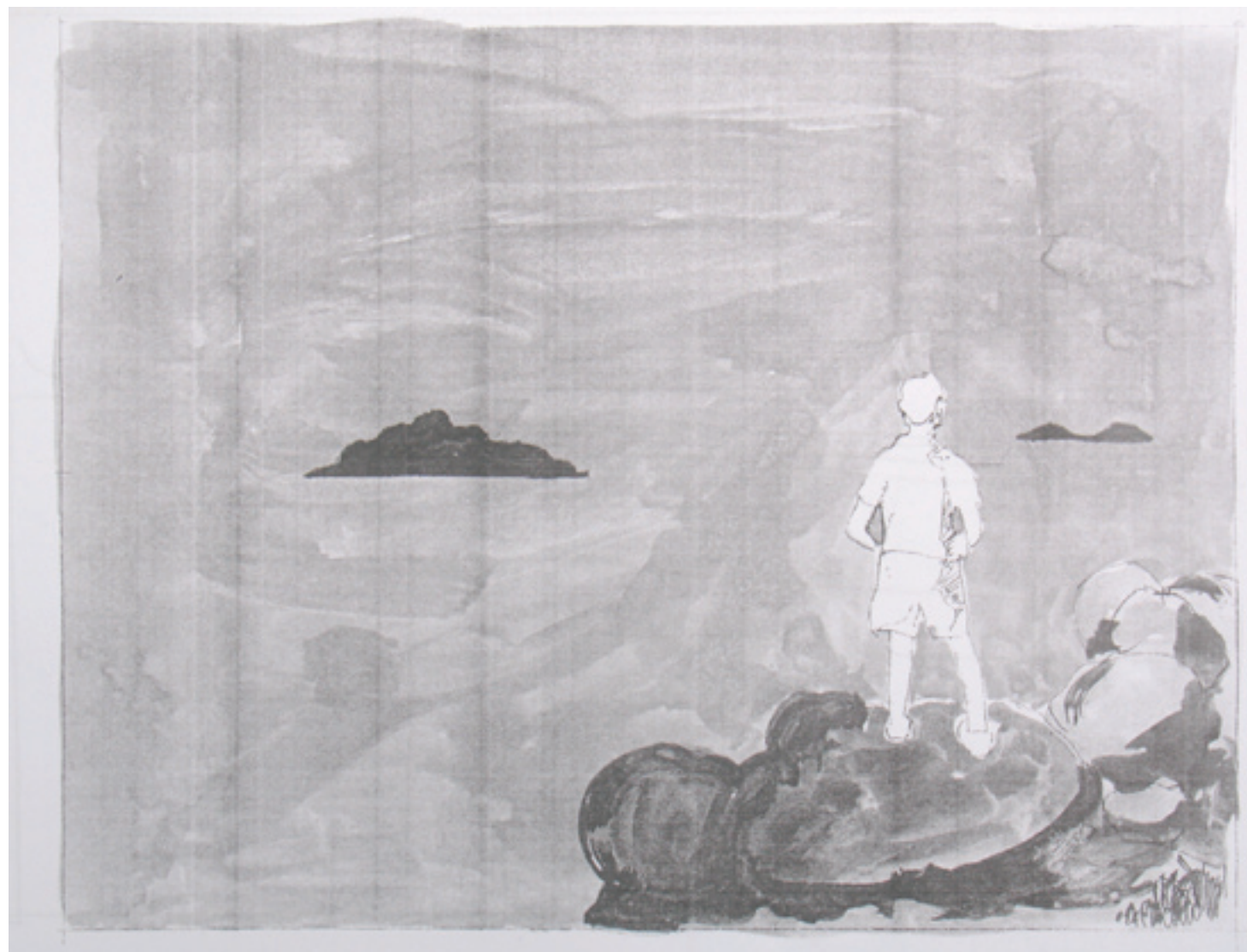


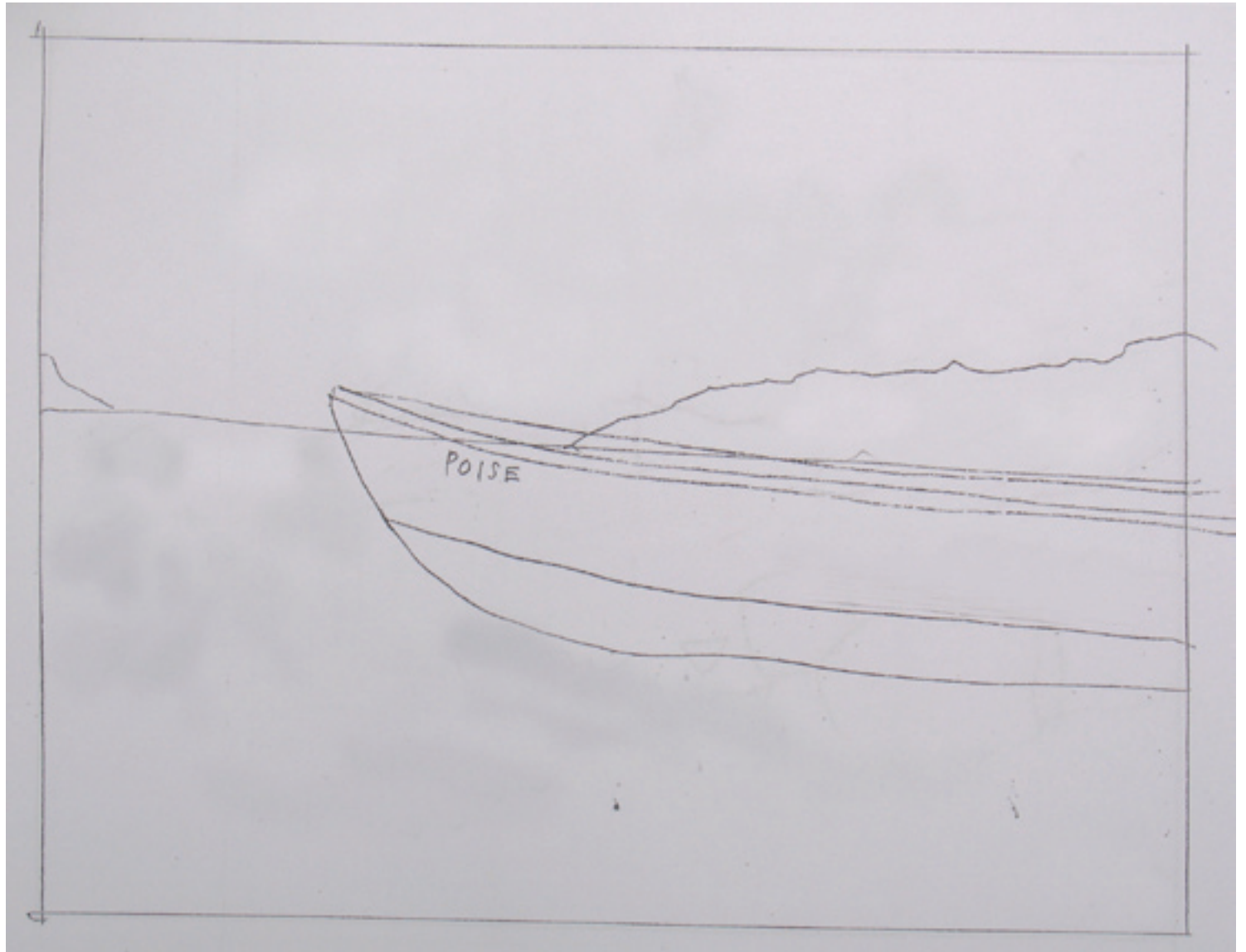


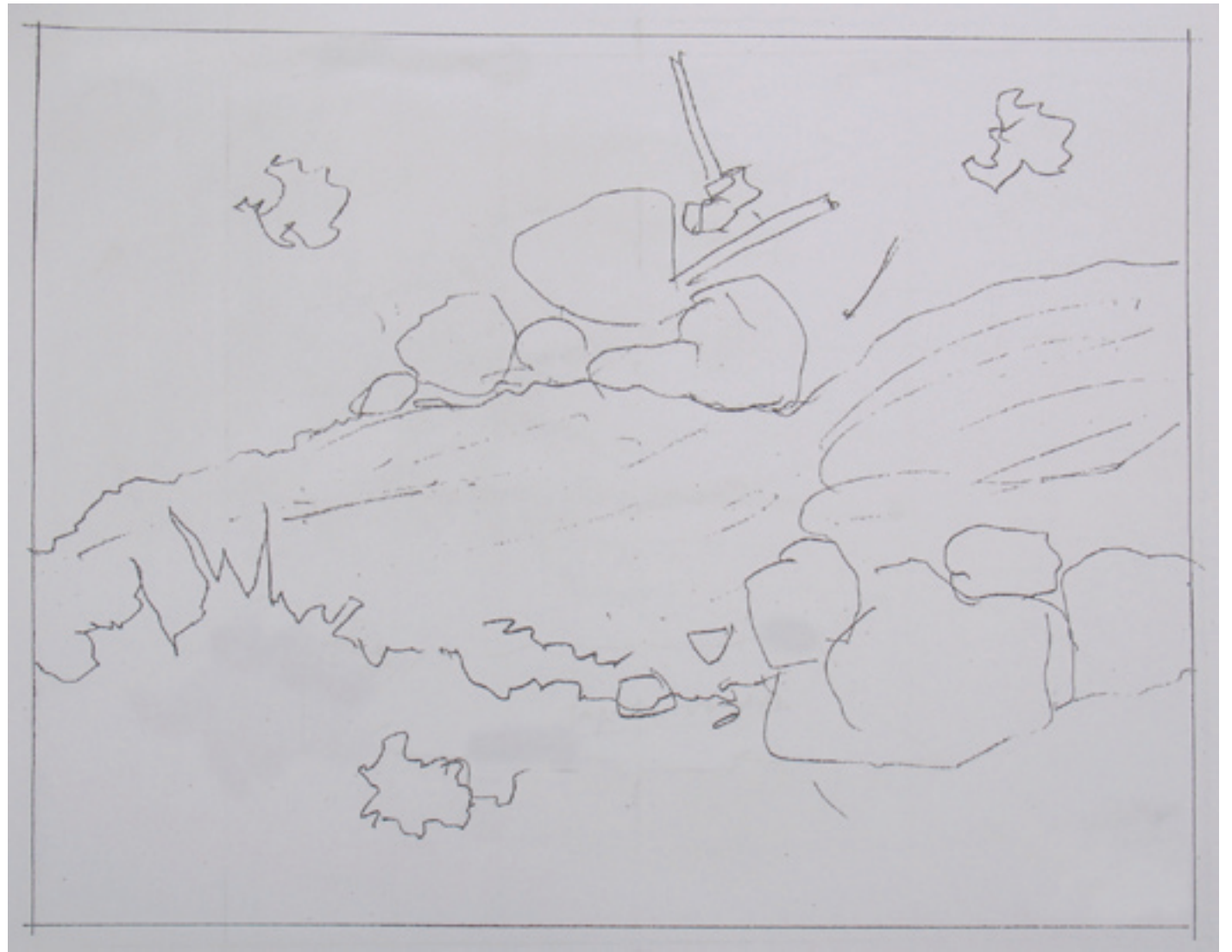


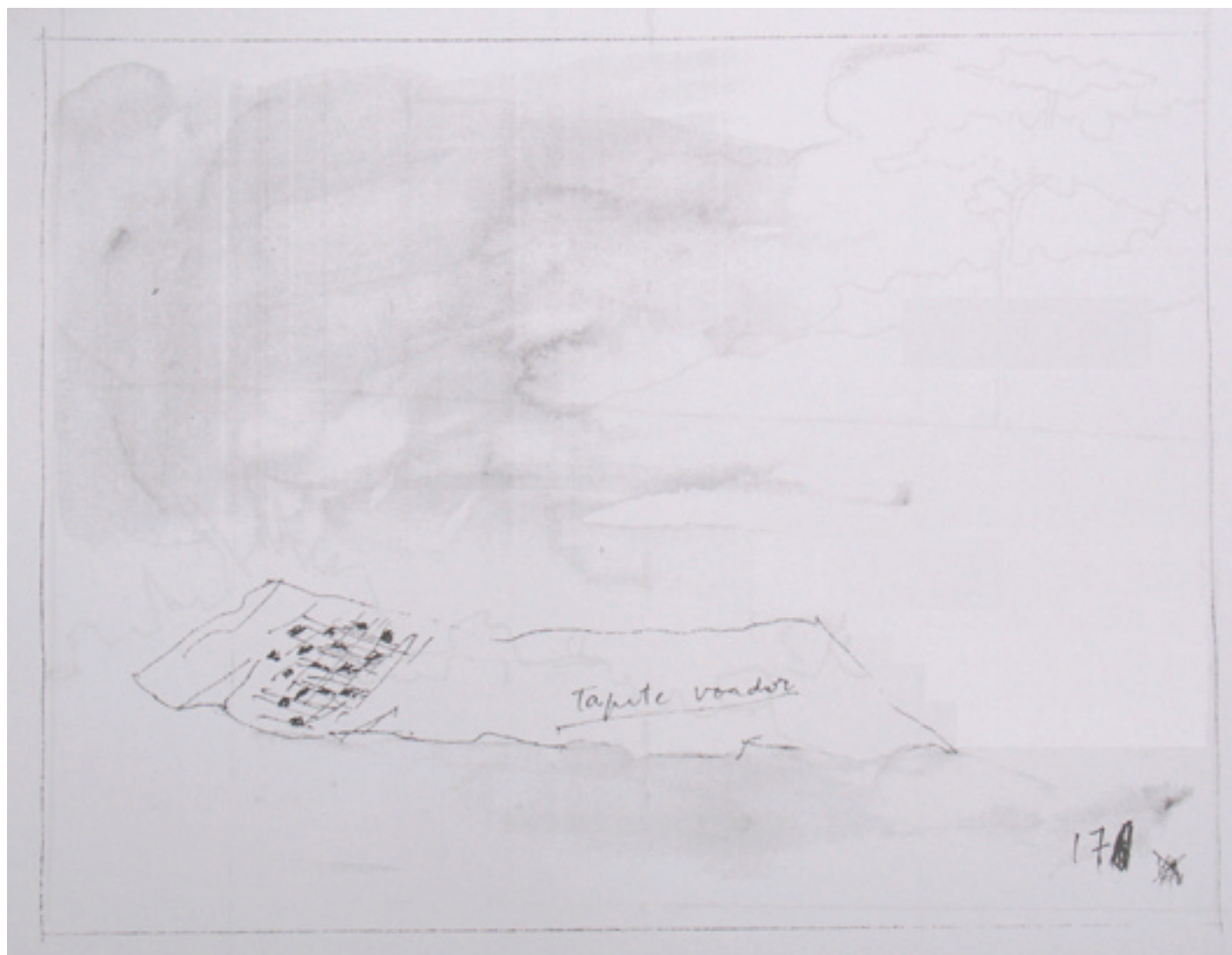














TESOURAS

TESOURAS

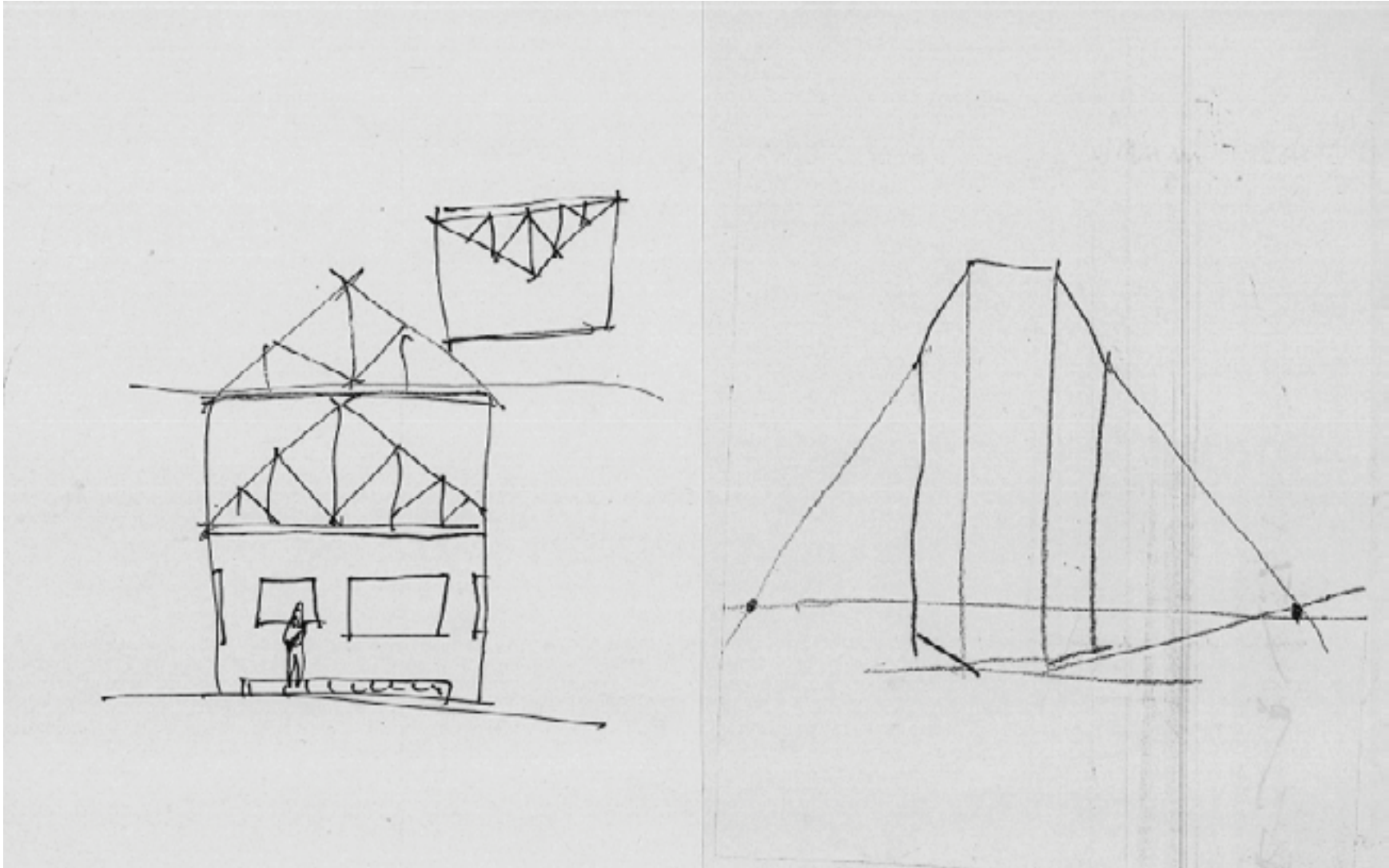
A memória estabelece conexões com o presente. Sua ação nas criações artísticas se faz presente e necessária em muitos casos.

Nesta experiência de pensar e projetar obras a partir das tesouras traz para o espaço dos atuais trabalhos, todo um pensamento baseado nas memórias da infância e da adolescência. Ter convivido com estas estruturas que por muitas vezes serviu de observação noturna, à base de lampião ou lanterna, produzindo e formando sombras no teto conforme o direcionamento dos fachos de luz.

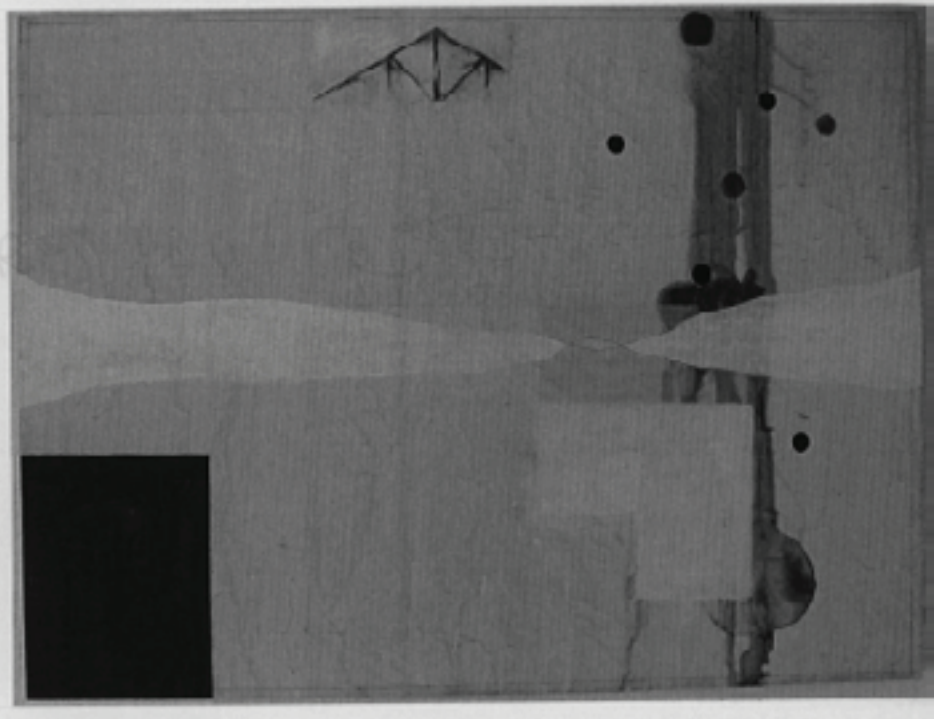
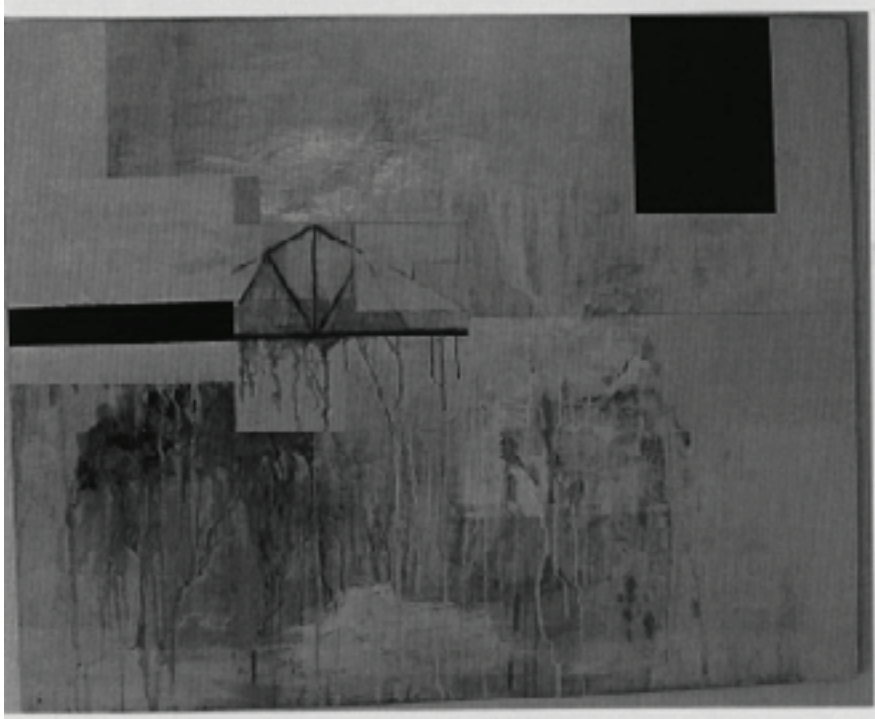
Tesoura em arquitetura tem a função de estruturar em ângulos o espaço da cobertura, é uma armação de madeira para a colocação do telhado que normalmente fica invisível, tanto de fora por causa da telha, quanto por dentro por causa da laje ou forro. Somente em algumas casas do interior é possível vislumbrar essa forma interna de construção e assim mesmo se houver interesse para tanto. São estruturas fundamentais para uma casa, pois possibilitam também o abrigo.

Tal engenho da arquitetura - as tesouras- são estruturas escondidas, só visíveis em tempos de guerra, escancaradas pelas bombas, ou ainda, visíveis nas casas antigas de bairros quando são destruídas pela especulação imobiliária.

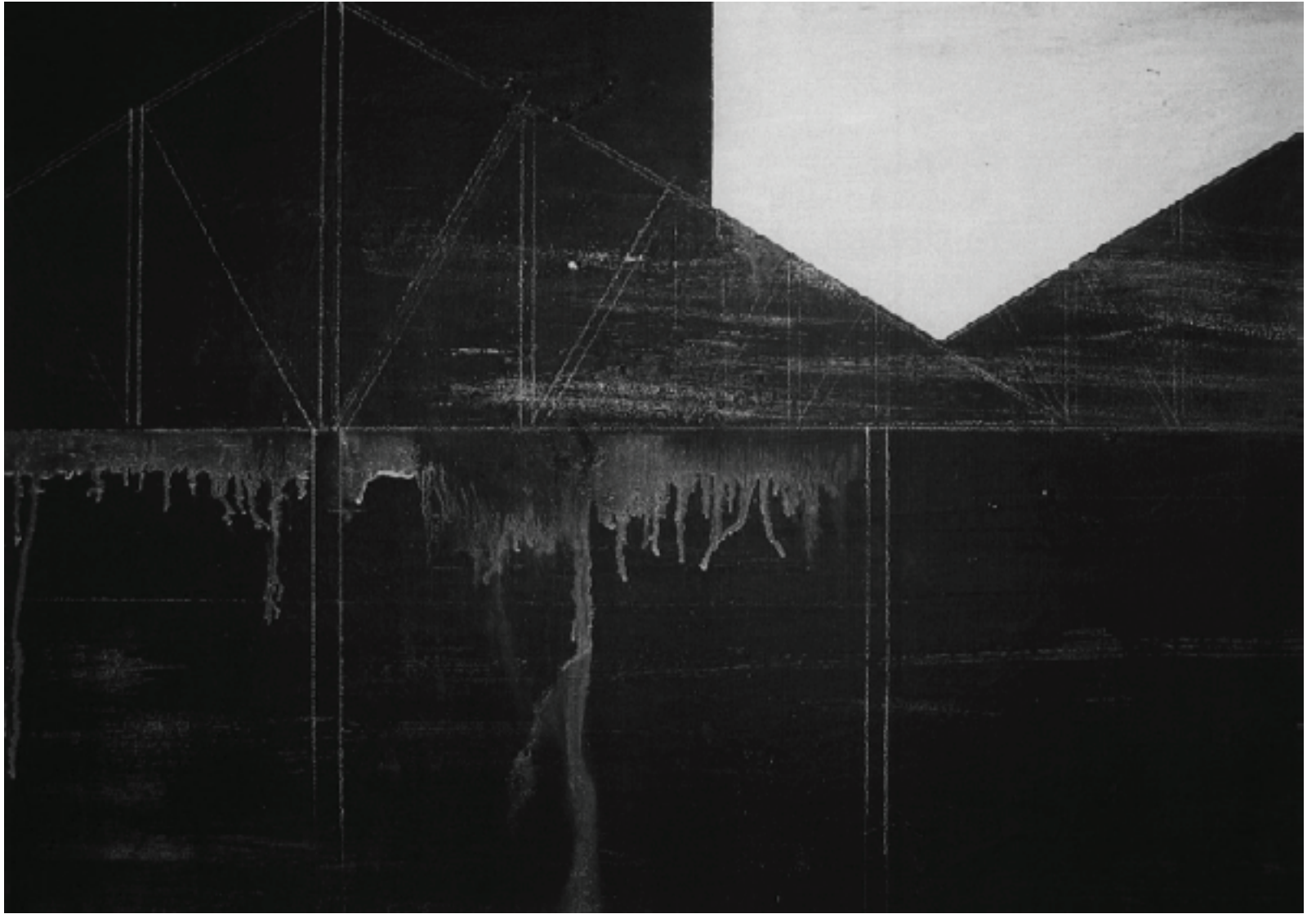


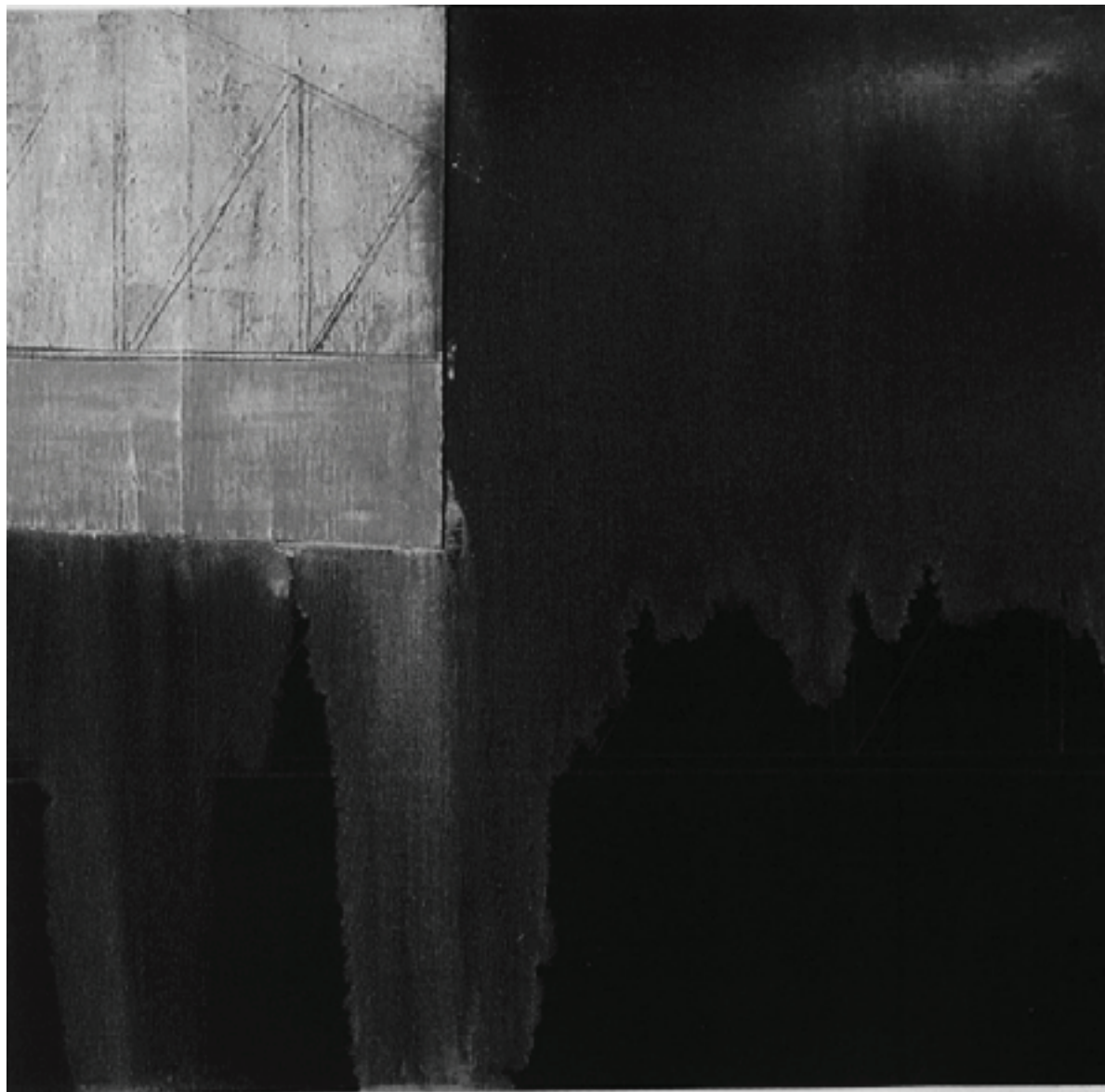








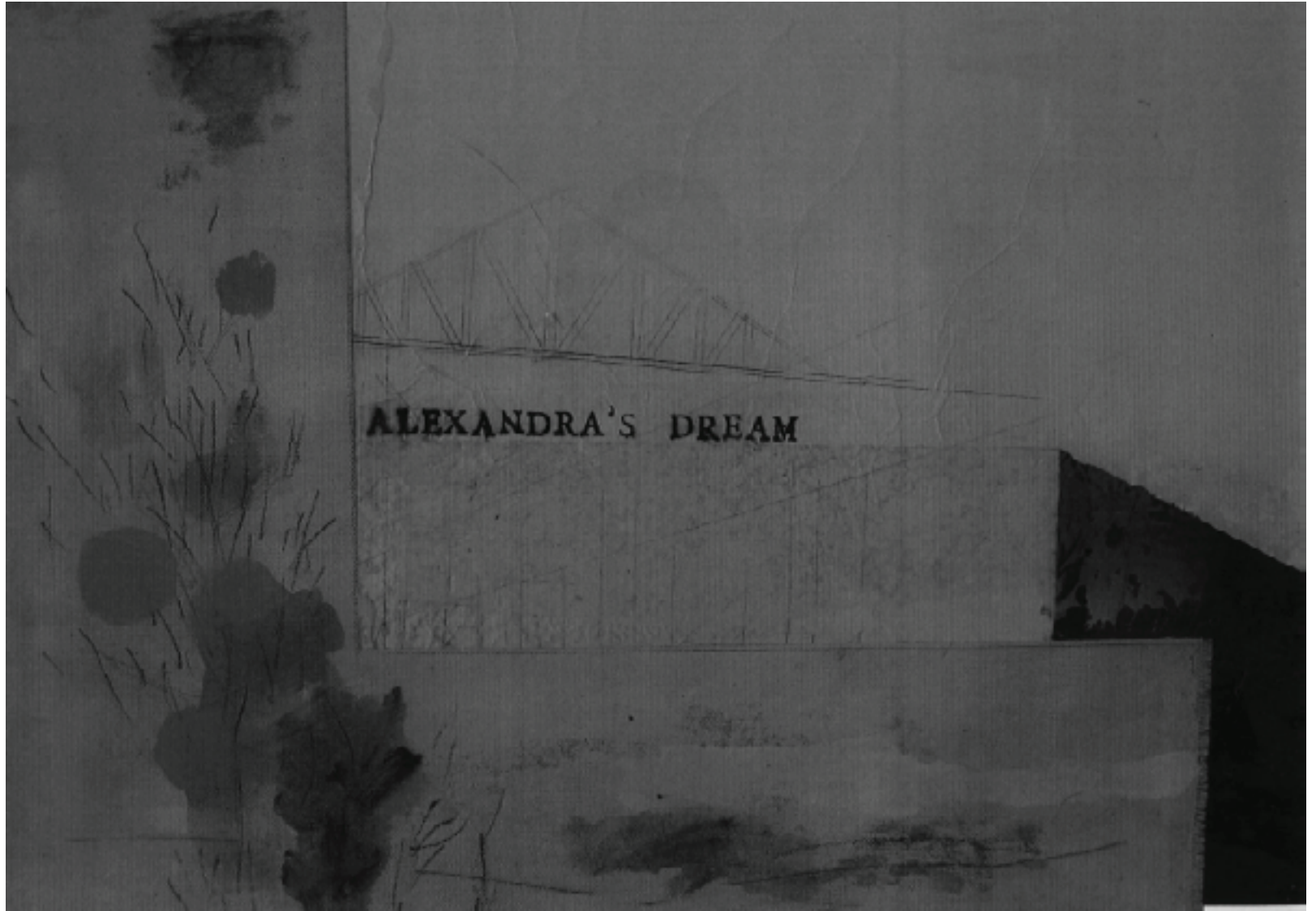


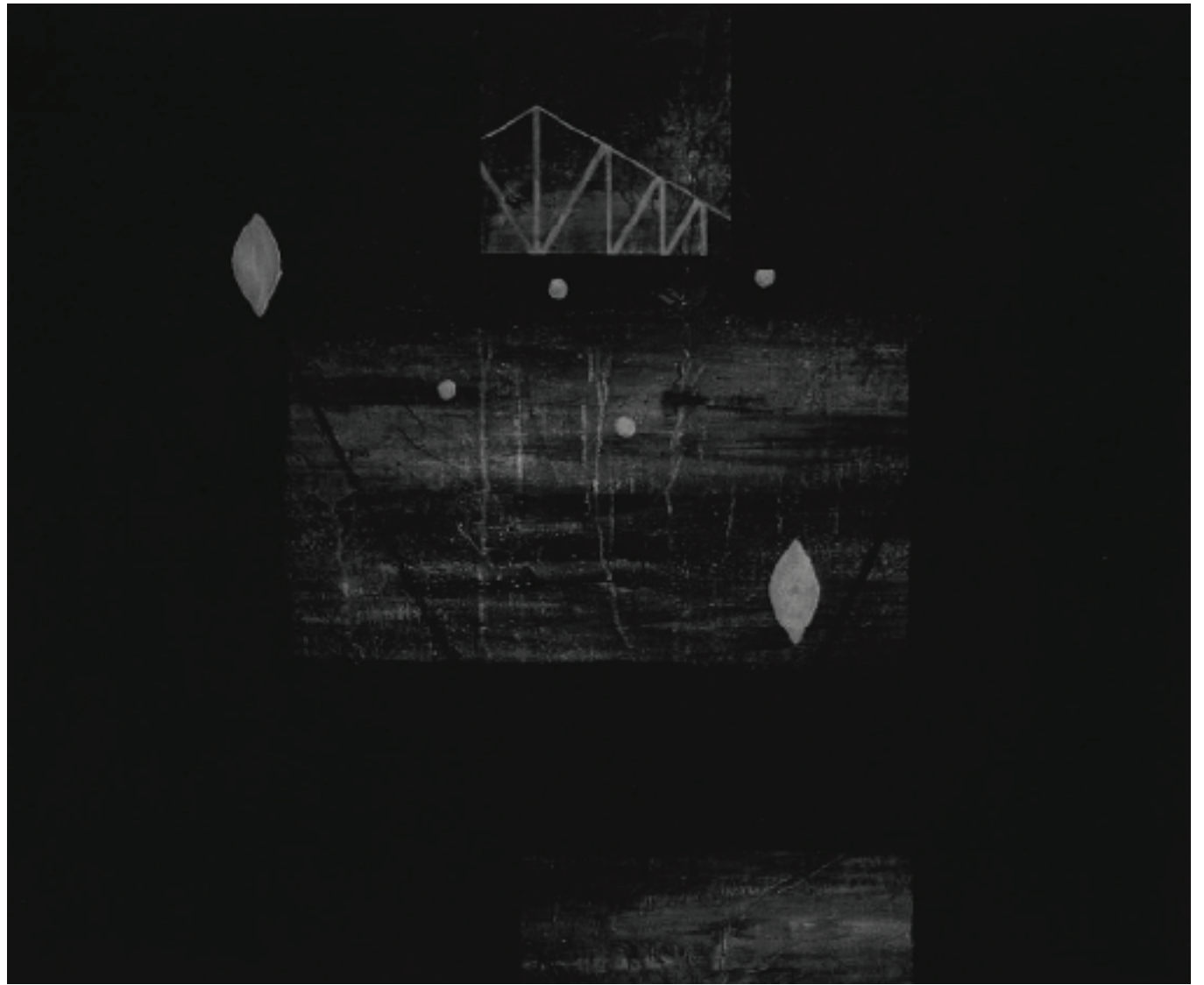












Capítulo VII - SOBRE OS DESENHOS, PINTURAS E OUTRAS CRIAÇÕES

SOBRE OS DESENHOS, AS PINTURAS E OUTRAS CRIAÇÕES

O desenho está sempre presente nas beiradas, nas terminações, no centro, nos espaços, nos limites, dando formas, mesmo que incompletas. Sempre há possibilidade de uma continuidade, de um prolongamento, de um redesenho, partindo de um deslocamento do traço ou de um acidente de percurso, erro de direção da linha, sinuosidade involuntária ou não. É uma duração da ação.

Cortando, rasgando, colando, juntando os lados opostos, o desenho ainda insiste em querer ser algo interminável. Como acúmulo de experiência visual, agrega, desagrega, cria texturas e se desenvolve conforme o gesto. Se o gestual é largo, toma um rumo incontrolável; se diminuto, fica no domínio da vista.

O traço divide a área do papel cada vez que se cria uma tensão. O peso da mão sobre o instrumento pode ferir o suporte conforme a força aplicada e ainda dependendo do instrumento pode criar um traço largo, fino, sutil ou violento, surgindo assim um outro desenho ou vários dentro de uma mesma linha. Pode ser um furo no papel produzido com o atritar de uma ponta de lápis, um rasgo violento na placa de metal com um prego ou mesmo um talho produzido numa madeira com um golpe de

Os apontamentos registram e documentam esses instantes, dão a modulação necessária e adequada ao permitir uma transformação imediata em formas e desenhos, os quais também podem permanecer paralisados no decorrer do tempo. As marcas são devires, são substâncias que constituem o fluxo, um pensamento, um projeto que encadeia e desencadeia intenções.

O desenho é imbricado com a percepção e a observação. Está na dimensão da arquitetura, nas paisagens da natureza, no design do mundo; emerge dos contornos das imagens que

dão forma e liga a um pensamento. Flusser se refere a estas imagens nas superfícies dos planos dos suportes nos seguintes termos:

“Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões do fenômeno, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.”¹⁵

Os desenhos de araticum, tesoura de telhado, peixes de rios e sementes, forneceram os principais e mais imaginativos apontamentos para o desencadeamento criativo e outros possíveis desdobramentos para concretização das futuras obras.

192

Outros elementos como pião de rodar, balão de papel, armadilhas de caçar passarinhos, nomes de cidades, palavras em tupi, mapas, poemas, bola de futebol, não menos expressivos, passaram a circular nos cadernos como reflexos das experiências de um indivíduo.

A pintura por sua vez, utilizou-se de variados métodos para a captação das formas e das cores, tornando o artista conhecedor de uma alquimia própria, possibilitando-o apreender e reconstruir no plano da tela uma “experiência” visual. É o instante catártico em que o artista tateia e tenta expressar uma atmosfera.

As duas séries de pinturas “Aula de botânica na Serra da Mantiqueira” e “Tesouras” se originaram diretamente dos esboços e desenhos produzidos nos cadernos de apontamentos. São genuínos registros de observação que num segundo momento foram re-trabalhados numa série de pinturas.

¹⁵ V. Flusser, *op.cit.*, p.7.

O conjunto de pinturas intitulado “Aula de botânica na Serra da Mantiqueira”¹⁶ foi, sobretudo, uma criação baseada nas memórias, cujos desenhos marcaram um determinado período da produção dos cadernos. Neste período, “formas desenháveis” foram recorrentes; peixes, pássaros, sementes, insetos e animais silvestres compareciam com frequência nas páginas dos cadernos juntamente com uma pesquisa da língua tupi. Toda esta simultaneidade na produção, isto é, o aparecimento simultâneo de certos elementos, convergiu para pensar um conjunto de pinturas executadas em aquarela, como também pinturas aguadas em grandes formatos.

A memória possibilitou, com um devido distanciamento, rever e refazer as linhas dos desenhos, propondo novas possibilidades de criar. Partindo das formas originárias imaginadas, estas foram com o tempo sendo atualizadas em outros meios expressivos.

A outra série de pinturas denominada “Tesouras”¹⁷ foi também produzida a partir das anotações das memórias. As tesouras além de terem a função de sustentar o telhado, possuem a meu ver, uma forma estética, feito uma escultura. Estes elementos remetem às lembranças das casas simples do interior, casas de sítios e fazendas, que trazem internamente à mostra as estruturas de madeira ou madeiramento, de uma simetria quase perfeita.

Todas estas memórias e experiências visuais acumuladas pelo tempo, necessitaram de uma observação atenta e curiosa para que tais anotações não tivessem um fim em si mesmas, unicamente como desenhos de observação. Assim, as pinturas que se originaram a partir das anotações, que ora fazem parte desta tese, guardam esse instante da criação, trazem juntamente outras possibilidade representativas.

Estas obras são genuinamente produtos das idéias resguardadas através do tempo e fazem parte de um repertório, de um pensamento poético – sensações e imagens. Ao serem trans-

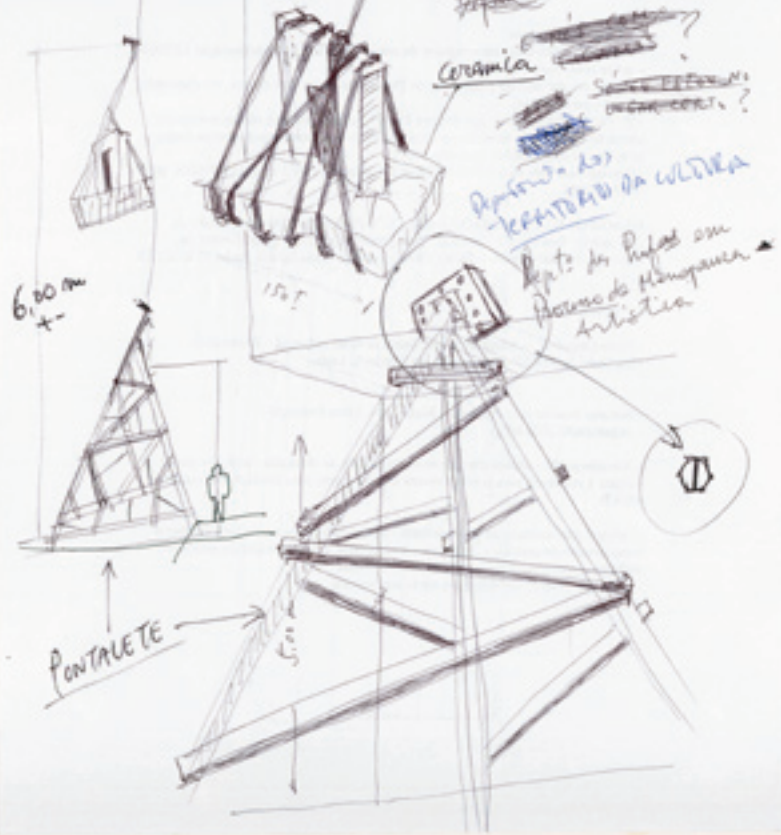
¹⁶ *Trabalhos (pinturas e desenhos) desta série compuseram uma exposição na Galeria da Casa do Brasil em Madri realizada em julho de 2006.*

¹⁷ *Em 2005 pinturas desta série foram exibidas na exposição “Encontro de Raízes” realizada no Instituto Cervantes, São Paulo.*

formadas e manipuladas em forma de pinturas ou outras técnicas, ainda permanecem ligadas ao princípio do esboço, do traço e da cor que as estruturaram, ou seja, a dos desenhos captados e registrados como apontamentos únicos.

PROJETO
ARTE PÚBLICA

2005
S. J. G.







A orientação ^{espacial} ~~entre~~ 40
plano e no espaço
- articulações no todo
pictórico

Camadas do estudo
da natureza
- diálogo e as coisas
da natureza
- harmonia ^{entre} de espaço
natureza

- Eret
A partir do núcleo
do abstrato
relação entre
figuração e não-figuração

REUNTA DE REUNÃO DO DEPTO. DE ARTE
27/06/2005

G2R

2. Grupos de Trabalho - 29/06 é a data limite para os grupos enviarem para a chefia do Depto. - As solicitações serão encaminhadas à Direção da Faculdade.

3. Indicação de trabalhos e finais - entregar à Chefia para seleção de pareceristas. Deverão ser entregues até dia 08/07.

4. Reformulação de trabalhos - até dia 20/07/2005 - Deverão ser cadastrados na secretaria.

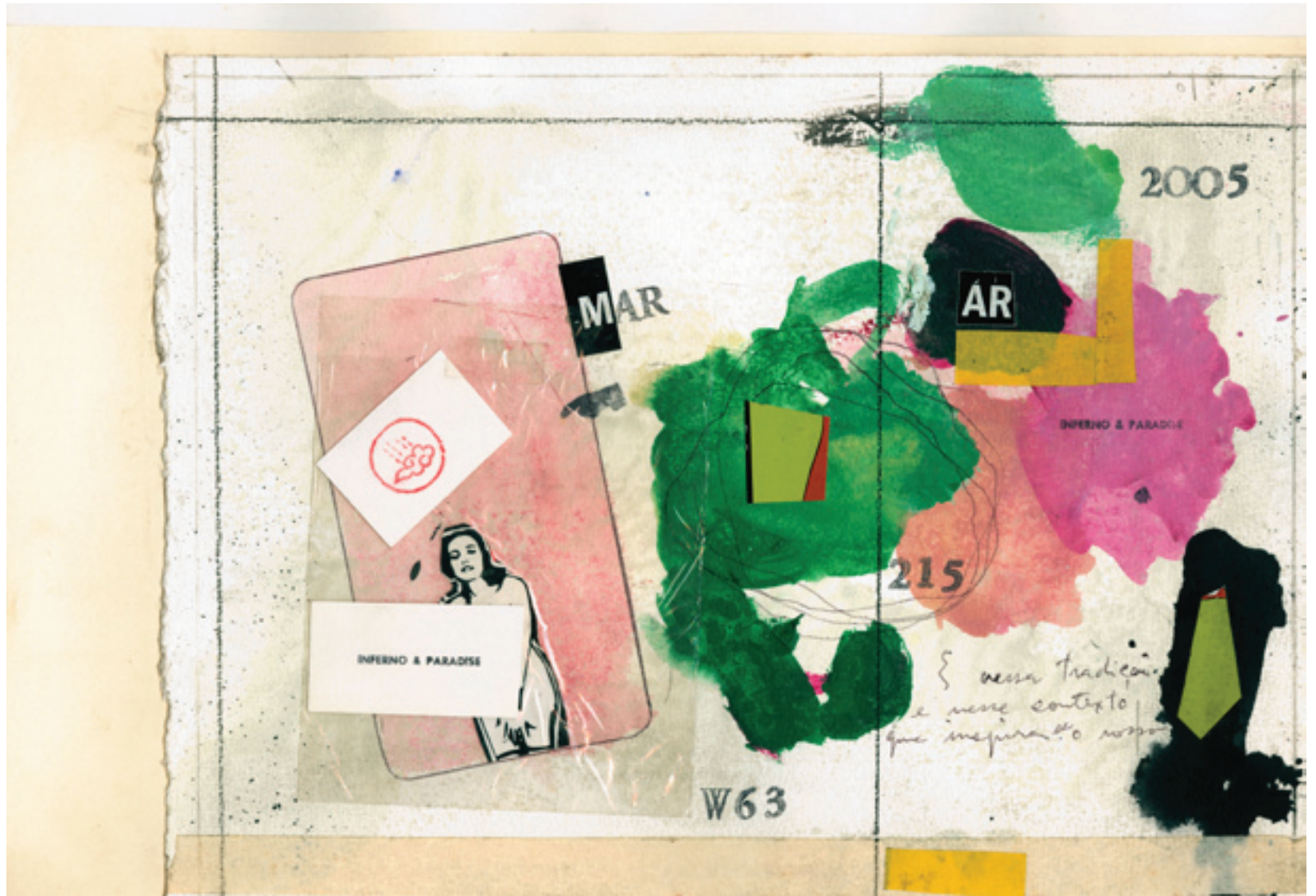
5. Indicação de participação na comissão dos cursos de Comunicação - Os nomes deverão ser enviados à direção.

6. Programações de TEC-Midi, Multimêdi, Publicidade, Artes do Corpo e Jornalismo - enviar p/ secretarias via e-mail até dia 20.07.2005.

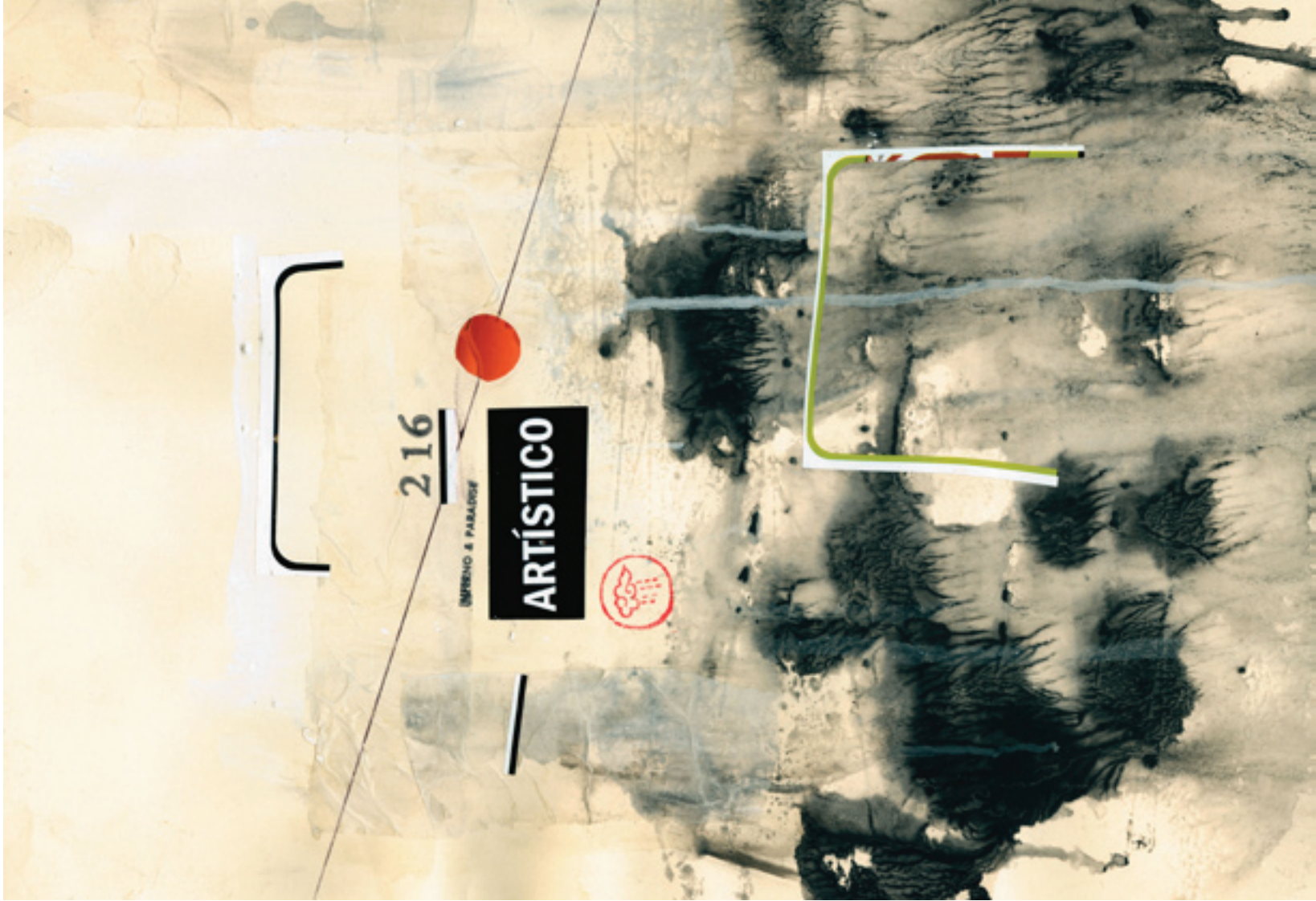
7. Aulas 2º

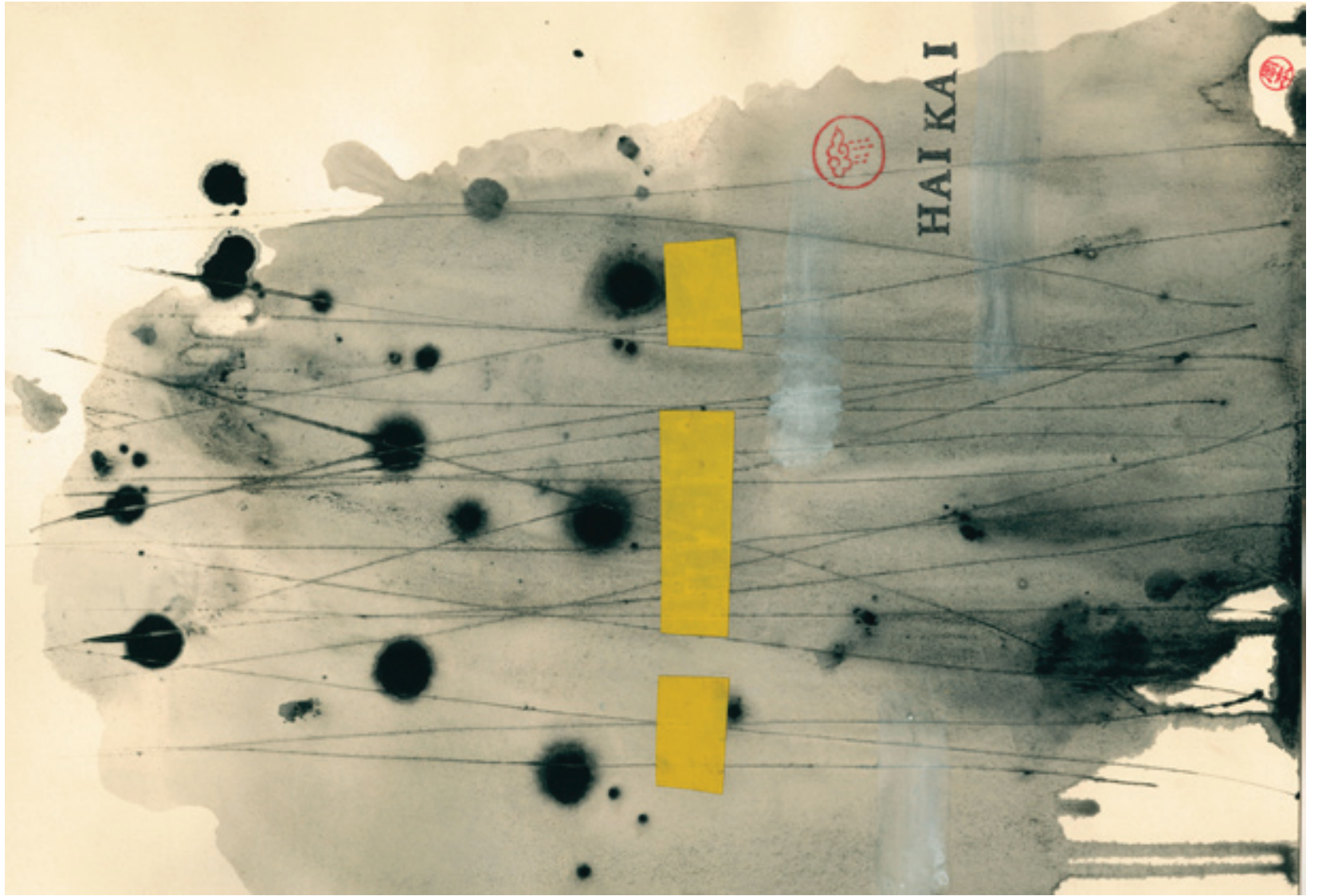
Outros

Participantes da reunião técnica - 01/07













CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa sobre os 4 cadernos de apontamentos, pudemos constatar, sobretudo, que o artista que se propõe a trabalhar possibilidades de criação a partir de apontamentos faz revelar para si e para o mundo exterior, uma grande quantidade de informações subjetivas e adormecidas no tempo.

Toda poética contida nos cadernos e nas anotações mostra os rastros por onde o artista transitou, permitindo assim, revelar seu pensamento poético juntamente com os percursos e os percalços, as marchas e contramarchas dos passos criadores.

O processo de elaboração da pesquisa se valeu também dos cadernos de desenhos dos já citados artistas, como Picasso, Degas, Moore, Le Corbusier, Beuys, Oldenburg, entre outros. Estes estudos dos desenhos iniciais destes artistas e dos diferentes processos através dos quais cada artista manipula as anotações e a maneira como são utilizadas e executadas posteriormente na produção das suas obras, contribuiu para a reflexão sobre os quatro cadernos de apontamentos.

Os quatro cadernos foram estudados na sua gênese, no seu fazer, como portadores de reflexões, relações e principalmente como “modelos”. Estas referências imagéticas nortearam a pesquisa; e, contextualizando-as, experimentando-as e teorizando-as foi possível vislumbrar maneiras próprias de operar, de formalizar um método de produção, tanto conceitualmente, quanto no que tange à preocupação com o formato final dos cadernos-objeto.

A pesquisa consistiu também na seleção e utilização das inúmeras imagens, anotações e narrativas contidas nos cadernos de desenhos, nas análises das obras que foram desenvolvidas e construídas a posteriori, ao longo dos últimos dez anos.

Foram utilizados também na criação dos desenhos presentes nos cadernos, materiais e meios de expressão dos mais diversificados dentro do universo artístico e gráfico. Quase sempre se valendo de um conjunto de ferramentas próprias e materiais necessários para o momento da ação (carimbos, clichês tipográficos, fitas adesivas, cola, grampos, tesoura e tinta), o artista, no ato da

criação inventa e reinventa procedimentos expressivos conforme as percepções experimentadas.

Estes cadernos de apontamentos trazem as mais variadas relações e interpretações que o artista fez ao observar o seu entorno. As “coisas” que o olho selecionou durante o ato da criação, e registradas como anotações únicas, foram expressões da subjetividade e das variadas percepções que estes desenhos mantiveram intactas durante este período abordado (1996-2008).

Anotações estas, que durante quase uma década permitiram entender um pouco acerca das preocupações que dizem muito em relação ao processo perceptivo/ poético/estético e também a uma trajetória imaginativa. As imagens são metamorfoseadas, passam por uma transformação até se tornarem “criação”, e a imaginação por sua vez trabalha bem esse processo pelo qual a imagem é transformada, desde seu armazenamento, sofrendo as transformações necessárias que só o tempo lhe possibilita.

A primeira impressão a respeito da utilização dos próprios cadernos como objeto de estudo, pode beirar a idéia de uma atitude narcisista por parte do artista, mas vem de encontro às proposições de pesquisa no campo das poéticas visuais.

Trata-se de uma documentação original e traz a importância da conservação das idéias contidas nestes cadernos de apontamentos porque somente assim é possível mostrar como a criação no princípio traz as indefinições, dúvidas, erros, acertos, descaminhos e retomadas. Há também outras intervenções importantes tais como as das anotações da escrita, com a clara preocupação de indicar um comentário, formato, medidas, cheiro, cores, datas e locais.

As anotações ou apontamentos não são procedimentos exclusivos do campo das artes, pois estas ações descritas são inerentes a várias áreas de pesquisa. Afirmações, dúvidas e questionamentos são comuns a todas as áreas da criação, pois estas carregam também a “centelha criativa” necessária a qualquer área de conhecimento. Estas tentativas ligadas a “processos de criação,” que ora procuramos trazer às claras, podem aos olhos de alguns desatentos parecer algo irrelevante, ou mesmo muito banal. No entanto, trata-se de uma impressão equivocada, se considerarmos que tentativas, esboços, releituras, testes são condições do processo de uma pesquisa e

imprescindíveis para a materialização de uma obra.

Esta tese propõe ainda uma possibilidade expositiva, ou seja, para justificar os resultados desta atividade criadora dos cadernos, desta materialização, foi pensada uma pequena exposição, na qual este processo narrado estará apresentado. Tal espaço expositivo, “AC- Galeria de Arte Contemporânea”, é o espaço adequado que ora utilizaremos para apresentar a exposição “Fluxos - Memórias Suspensas” na qual algumas obras que caracterizaram fases representativas de cada caderno estarão presentes cronologicamente.

Do caderno número 1, apresentaremos alguns desenhos da fruta araticum, próprios da fase inicial das anotações e uma maquete das interpretações acerca das relações entre um pião de rodar, cápsula lunar Apolo e a cúpula da igreja de Santa Maria del Fiore, de Filippo Brunelleschi.

Do mesmo modo, do caderno 2, denominado “Caderno de Estampas”, por se tratar de um caderno que traz a experiência da monotipia, apresentaremos uma série de pinturas em técnica mista e em pequenos formatos cujas estampas se originaram a partir da pesquisa sobre as variadas texturas de cascas de frutos, de árvores e escamas de peixes.

209

O caderno número 3, “Aula de botânica na serra da Mantiqueira”, traz uma série de 6 pequenos desenhos em técnica mista representativos deste período, que trazem como motivo principal a serra da Mantiqueira, a mata Atlântica e o seu entorno.

E por fim, o caderno número 4 ou “Arquivo para projetos possíveis” do qual apresentaremos uma instalação com uma série de protótipos de esculturas em argilas queimadas em alta temperatura, que ficarão dispostas no chão da galeria formando um grande painel. Para complementar, estarão expostas também cinco pinturas em dimensões variadas, que mostram a trajetória das tesouras, desde as primeiras anotações até a inserção definitiva no plano da pintura.

Todo este trabalho buscou explicitar um campo de atuação e de conhecimento nas artes visuais conhecida como “poéticas visuais”, que trata dos processos de criação, descrição e produção da obra de arte. Procuramos mostrar que os modos de apreensão do mundo podem ocorrer de diferentes formas e que se materializam através dos resultados concretos de um trabalho e de

um pensamento visual. E ainda, que esta forma de pensar, este fazer artístico, está permeada necessariamente por variados sentimentos: críticas, revoltas, angústias, frustrações, alegrias ou apenas necessidade de expressão do artista. As obras de arte resultantes deste meio, são obras singulares e únicas, tais como as conhecemos no mundo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA:

ARAGON, Louis. *Les collages*. Paris, Hermann, 1965.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. São Paulo, Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo, Papyrus, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade*. Lisboa, Relógio d'água Editores, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A água e o sonho*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

212

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo, Papyrus, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo, Edusp, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo, Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon-Lógica da sensação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

- DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho.Desígnio*. São Paulo. Ed. Senac, 2007.
- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo, Martins Fontes,1992.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário, acerca das ciências e da filosofia*. São Paulo, Difel, 1999.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta-ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.
São Paulo, Hucitec, 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro,Civilização Brasileira, 1979.
- JOHNSON, Steven. *A cultura da interface*. Rio de Janeiro, Zahar , 2001.
- PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa, Presença Editorial, 1983.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- MASUCCI, Oberdan. *Dicionário Tupi Português e vice-versa*. São Paulo, Brasilivros, 1979.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. SãoPaulo, Vozes, 2004.
- _____ *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro, Campus, 1990
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo,Martins Fontes, 1989.
- RUDEL, Jean. *A técnica do desenho*. Rio de Janeiro, Zahar , 1980.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação construção da obra de arte*. São Paulo, Horizonte, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. (org.) *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo, Cosacnaif, 2003.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosacnaify, 2001.

VARÉLY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo, Cosacnaify, 2003.

WHITE, Edmund. *O flâneur, um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

FONTES DE IMAGENS

214

KOCH, Horst. William Turner. Germany, Berghaus Verlag, 1977.

CELANT, Germano A Bottle of Notes and Some Voyages-Claes Oldenburg / Coosje van Bruggen-Valencia, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 1989.

HORST KOCH, Einleitung. William Turner Germany, Berghaus Verlag, 1977.

GLIMCHER, Arnold; Glimcher Marc (coord.) Je suis le cahier Os Cadernos de Picasso Rio de Janeiro, Record, 1986.

CATÁLOGOS

Joseph Beuys. Madrid, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.

Edgar Degas. Tokyo, Mie Prefectural Art Museum, 1988.

LINKS INTERNET

<http://www.diariografico.com/htm/Corbusier/LeCorbusier.jpg>

<http://www.diariografico.com/htm/Moore/Moore.htm>

<http://www.getty.edu/art/collectionSearch/collectionSearch?col=museum&nh=10&pw=100%25&lk=1&qt=constable>

<http://www.davidcasefineart.com/html/exhibresults.asp?exnum=46&exname=Henry+Moore+-+The+Shelter+Sketchbook+Portfolio>

<http://www.amazon.com/Londons-War-Shelter-Drawings-Henry/dp/0853318441>

<http://www.amazon.com/Edgar-Degas-Sketchbook-Sketches-dp/37913405>

* As fotos da série: “Quatro” utilizadas nesta tese são de autoria desconhecida.



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](#)