

Desenhar, guardar, reencontrar.

Uma poética para cadernos de rascunho.



Alice Porto

2014

ALICE PORTO DOS SANTOS

*Desenhar, guardar,  
reencontrar:*

*Uma poética para cadernos de  
rascunho*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas visuais.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maristela Salvatori

Porto Alegre,

2014



# Agradecimentos

À minha família, por todo apoio sempre.

Aos colegas da turma 20, que ajudaram tanto com sugestões de construções e desconstruções, com o olhar sempre generoso, cada um de vocês é presente aqui.

Especialmente às colegas Paula Trusz e Lívia dos Santos Silva, que acompanharam muito de perto esta produção, com olhar atento e entusiasmo insubstituíveis.

À Sônia Labouriau, pelos passeios de bicicleta e discussões sobre arte contemporânea.

Lilian Hack, que sempre enxerga mais força na suavidade.

Carolina Kazue pelos sorrisos que iluminam diversos momentos de dificuldade.

Leticia Bertagna, que ajudou a fotografar alguns trabalhos.

A Fabio Zimbres, por tantos motivos.

Aos professores da banca, Flávio Gonçalves e Paulo Silveira e  
Leila Danziger, pelas muitas contribuições na qualificação e  
banca final.

À Maristela Salvatori, pelo incentivo sempre e pelo voto de  
confiança.

Ao PPGAV/IA/CAPES por tornar este trabalho possível.

# Resumo

Este estudo se dá a partir de uma série de trabalhos em desenho, fotografia, instalação e livro de artista, desenvolvidos entre 2012 e 2014, tendo como eixo um arquivo de desenhos realizados em situações cotidianas. Interessa aqui pensar a prática constante do desenho como ação cotidiana em pequenos suportes (folhas avulsas, cadernos de formatos modestos), sua acumulação através dos anos, sua utilização como extensão física da memória. O trabalho acontece na construção de novas totalidades a partir de fragmentos que compõem recortes transversais no tempo, em uma série de propostas para dar a ver esses desenhos, no diálogo sugerido pelo encontro de imagens realizadas em momentos distantes

entre si ou no encontro destas imagens com o espaço da prática, assim como nas fricções e ambiguidades entre os desenhos de esboço, da ordem do privado, e trabalhos finalizados de ordem pública.

Palavras-chave: desenho, esboço, anotação, memória.

# Abstract

The present study's starting point is a series of works in drawing, photography, installation and artist's book, which have been developed from 2012 to 2014, having as an axis the archive of drawings made in everyday situations. The focus here is to think about the constant practice of drawing as a daily action on small structures (single sheets, modest format notebooks), its accumulation over the years, its use as an extension of physical memory. The work takes place in the construction of new wholes from fragments through transverse cuts in time, in a series of proposals for seeing these drawings, the suggested dialogue between images made at distinct moments or in relation to the atelier, and

the friction between the sketches, that are private, and finished works, which are public.

Keywords: drawing, sketch, annotation, memory.

# Lista de imagens

<i>Figura 1 - Alice Porto. Desenhos, desejos, dejetos. Instalação. 2008.</i>	20
<i>Figura 2 - Adriane Herman. Dually noted. Instalação com papel de parede. 2012.</i>	41
<i>Figura 3 - Alice Porto. Autorretrato com o fecho estragado. Desenho. 2012.</i>	49
<i>Figura 4 - Alice Porto. Sem título. Desenho e manipulação digital. 2008.</i>	51
<i>Figura 5 - Alice Porto. Fôlego, montagem no ateliê. 2012.</i>	55
<i>Figura 6 - Alice Porto. Fôlego. Instalação com serigrafias. Alice Porto. 2012.</i>	57
<i>Figura 7 - Alice Porto. Cadernos de desenho.</i>	61
<i>Figura 8 - Alice Porto. Exercício de leitura: uma introdução ao afeto. Instalação com desenhos e vídeo. 2007-2013. Detalhe.</i>	65
<i>Figura 9 - Alice Porto. Exercício de leitura: uma introdução ao afeto. Instalação com desenhos e vídeo. 2007-2013. Detalhe.</i>	67
<i>Figura 10 - Yoshitomo Nara. Lots of little Drawings. Desenho. 1992-2000</i>	75
<i>Figura 11 - Birgisdóttir. Sem título. Desenho. 2007.</i>	77
<i>Figura 12 - Stills do clipe da banda Múm, "They Made Frogs Smoke Til They Exploded". Direção de Ingibjörg Birgisdóttir, 2007.</i>	79
<i>Figura 13 - Alice Porto. Sem título. Desenho. 2007.</i>	82
<i>Figura 14 - Alice Porto. Estudo para livro de artista em pequeno formato. 2014.</i>	83
<i>Figura 15 - Gabriel Orozco. Mis manos son mi corazón. Cibacromo em duas partes. 40,6 x 50,8 cm. 1991.</i>	87

<i>Figura 16 - Alice Porto. Sem título. Desenho. 2008.</i>	89
<i>Figura 17 - Alice Porto. Desdobrável de bolso I. Livro de artista e quatro fotografias. 2012.</i>	91
<i>Figura 18 - Alice Porto. Desdobrável de Bolso I. Livro de artista e quatro fotografias. 2012.</i>	92
<i>Figura 19 - Desdobrável de bolso II. Livro de artista. 2012. Alice Porto.</i>	94
<i>Figura 20 - Alice Porto. Caderno de rascunhos. 2014.</i>	98
<i>Figura 21 - Yoshitomo Nara. Sem título. Lápis e lápis de cor sobre papel impresso. 1992-2000.</i>	114
<i>Figura 22 - Lin Yi Hsuan. What am I doing here? Livro de artista. 2013.</i>	130
<i>Figura 23 - Alice Porto. Memórias do Rapto. Serigrafia. 2013.</i>	156
<i>Figura 24 - Alice Porto. Caderno de esboços para Memórias do Rapto. 2013.</i>	160
<i>Figura 25 - Alice Porto. Não estar, permanecer. Serigrafia. 2013.</i>	165
<i>Figura 26 - Alice Porto. Esboços para Não estar, permanecer. 2013.</i>	166
<i>Figura 27 - Alice Porto. Ensaio plano para uma fotografia inexistente. Desenho. 2014.</i>	169
<i>Figura 28 - Alice Porto. Ensaio plano para uma fotografia inexistente. Desenho. 2014. (Detalhe)</i>	170
<i>Figura 29 - Alice Porto. M e a galinha astronauta. Fotografia de desenho. 2008.</i>	171
<i>Figura 30 - Alice Porto. Julie. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.</i>	176
<i>Figura 31 - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.</i>	177
<i>Figura 32 - Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.</i>	178
<i>Figura 33 - Alice Porto. O monstro da razão produz sonhos. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.</i>	179

<i>Figura 34 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>180</u>
<i>Figura 35 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>181</u>
<i>Figura 36 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>182</u>
<i>Figura 37 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>183</u>
<i>Figura 38 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>184</u>
<i>Figura 39 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>185</u>
<i>Figura 40 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>186</u>
<i>Figura 41 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>187</u>
<i>Figura 42 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>188</u>
<i>Figura 43 - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.</i>	
	<u>189</u>
<i>Figura 44 - - Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar.</i>	
<i>2014.</i>	<u>190</u>

# Sumário

Resumo	6
Abstract .....	8
Introdução .....	14
1. Ateliê em fluxo .....	21
1.1. Fragmentos e acúmulo .....	36
1.2. Postura e consciência corporal.....	43
1.3. Maneiras de ocupar, espaços de intimidade: o caderno, o quarto	58
1.4. Materialidade precária, marcas do tempo, mobilidade de papéis	76
1.5. Série Desdobráveis de Bolso .....	83
2. Esboço, anotação, testemunho.....	95
2.1. Esboçar .....	96
2.2. Desenho prática cotidiana - o esboço como anotação e texto paralelo .....	102
3. Reencontrar desenhos .....	123
3.1. O que estou fazendo aqui – um diário experimental de viagem .....	128
3.2. Memória e narrativas autobiográficas .....	149
3.3. Desenhar e habitar – encontros entre o arquivo e a casa ..	172
Considerações finais.....	191
Referências.....	196

# Introdução

No ano de 2008 participei de uma exposição coletiva para a ocasião da inauguração de um espaço de arte vinculado ao Diretório Central de Estudantes da Universidade Federal de Pelotas, o CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) um espaço transitório, que foi desativado tão logo quanto perdemos a reeleição da nossa chapa para o DCE.

Tendo em mente a relativa informalidade deste lugar, que era utilizado principalmente para fins mais políticos e menos estéticos, e pensando também na grande circulação de estudantes (estes seres que, por definição, fazem tantas anotações por dia), resolvi realizar uma instalação de desenhos organicamente relacionada aos acontecimentos desse lugar e seus frequentadores.

Àquela época tinha por costume carregar, a fim de tomar notas, apenas uma prancheta e um maço de folhas de papel sulfite formato A4, sem pauta. Estes papéis eram preenchidos por anotações de naturezas muito diversas. Era estudante de conclusão do curso de graduação em artes visuais e cursava simultaneamente graduação em física, participava do comitê do DCE, estagiava na rádio da universidade e saltava de compromisso em compromisso, com frequência alternando radicalmente entre conteúdos distintos, muitas vezes ao dia.

Disto derivavam anotações muito variadas, carregadas todas juntas, presas na prancheta, que eram trocadas, quando necessário, por novos blocos de folhas em branco. Eram suportes físicos para estudos, inquietações e devaneios que coabitavam a superfície anarquicamente.

Estas anotações possuíam em comum estarem sempre crivadas de desenhos, geralmente pelas bordas do papel. Às

vezes separava um papel em branco especialmente para desenhar em paralelo, e assim preservar a página de anotação de aula, em geral quando tratavam de assuntos mais rígidos, que demandavam especial clareza e precisão. Este papel de anotações paralelas à aula ou palestra, era preenchido aos poucos, nos intervalos possíveis, por mais curtos que estes fossem.

A brevidade destes intervalos temporais entre os acontecimentos oficiais, somada ao espaço reduzido da brecha da borda da página acabou por condicionar estes desenhos ao pequeno formato. Estes pequenos desenhos então tratam também da arte de adaptar-se aos limites espaciais diminutos disponíveis.

Também dedicava momentos exclusivamente para desenhar, com menos frequência e, mesmo nesses momentos, terminava por, com mais ou menos consciência, repetir alguns processos delimitados por esses desenhos à margem.

Foi nesse momento que voltei, pela primeira vez, minha atenção para estes escritos e anotações cotidianas não hierárquicas.

Realizei nesta ocasião o trabalho *Desenhos, desejos, dejetos*, que consistia simplesmente na colagem direta (por meio de fitas dupla face sobre o verso protegido por fita microporo) de 47 páginas de anotações e desenhos sobre uma das paredes da sede do DCE/CUCA. Esses desenhos se estendiam do chão ao teto e se distribuíam na superfície da parede com um espaçamento regular entre cada folha de papel, em uma estrutura formal rígida que contrastava com as anotações desorganizadas contidas nas páginas.

Algo que na época não soube precisar me incomodou profundamente com o formato adotado para dar visibilidade a esses desenhos. Intuía que havia fracassado em algum aspecto fundamental no modo escolhido para mostrar estes *Desenhos, desejos, dejetos*.

Desta forma, esta pesquisa é impulsionada por um fracasso. Todos os trabalhos aqui apresentados consistem em novas formas de dar a ver os desenhos deste arquivo em movimento contínuo.

O arquivo aqui referido não se trata de um conjunto de desenhos, mas de uma prática sistemática de desenhar, armazenar e consultar estes desenhos.

Trato, no primeiro capítulo, da ideia de um ateliê em fluxo, que consiste em um arquivo que está constantemente sendo alimentado com novos desenhos relativos à vida cotidiana (realizados em folhas soltas amassadas, cadernos de bolso, pequenas agendas) onde estão mesclados desenhos a anotações de diversas ordens, e que também está simultaneamente passando por processos de redução, através do descarte de desenhos, a fim de evitar quanto possível a desordem e falta de critério, através de frágeis catalogações arbitrárias e muito móveis.

No segundo capítulo foco na noção de anotação que tomarei emprestado da análise semiológica de Roland Barthes, a fim de transpor conceitos literários para o campo do desenho.

No terceiro capítulo faço alguns questionamentos e suposições acerca do trabalho a partir destes fragmentos e algumas operações da memória, assim como possibilidades de construção a partir do reencontro e releitura destas imagens.



**Figura 1 - Alice Porto. Desenhos, desejos, dejetos. Instalação. 2008.**

# 1. *Ateliê em fluxo*

Este estudo parte de uma série de trabalhos que buscam dar a ver, através de instalações, fotografias e livros de artista, um conjunto de desenhos realizados em pequenos cadernos portáteis ou folhas soltas, que mantenho há aproximadamente 10 anos o qual é constituído, principalmente, de desenhos realizados em situações de espera diversas, partindo da intenção de contornar alguma circunstância externa, e não da intenção direta de realizar, de fato, um desenho.

Apesar da despretensão inicial destas ações, sua constância gerou um grande volume de imagens o qual me proponho a analisar. Penso na arte como algo que se funda a partir de uma persistência, em alguma ação ou percepção que resiste.

Partindo dos trabalhos realizados, me proponho a analisar este arquivo de desenhos acumulados – como um rastro – nos últimos anos. Aquela parcela que, por uma série de escolhas ou descuidos, sobreviveu às diversas operações de descarte de

desenhos que, em determinado momento, são tidos por inutilizáveis. Considero uma parte extensa dos desenhos que realizo muito próxima à ação mecânica da mão, gesto irrefletido, exercício vazio – como se para a mão “acordar” e entrar em sintonia com a mente fosse necessário por vezes percorrer um caminho “sonâmbulo” anterior. A cada ação de catalogação destas páginas em categorias funcionais temporárias e móveis existe o esforço de localizar e dispensar estes desenhos “occos”.

Talvez, por estar intimamente relacionado a tantas das operações mais banais do cotidiano – esperar o ônibus, ir a uma aula, sentar em uma mesa de bar e tantas outras oportunidades para a dispersão, ou convites a abrir brechas no aqui – resulta em uma postura de desenho diluída, ou mesmo dispersiva. Ao mesmo tempo em que se trata de manter-se desenhando em um estado que pode parecer permanente, sempre à espreita como possibilidade, também é uma maneira de não dar tanta ênfase para essa ação,

preservar a sua característica de não sagrada, imersa na banalidade da vida, seja por uma relação de porosidade ou blindagem em relação ao entorno.

Por vezes o desejo do desenho pode ser disparado por um gatilho externo, alguma forma que pretendo estudar ou guardar a possibilidade de rever, mas, quase sempre, a fonte do interesse é alguma sensação difusa, obsessão latente, curiosidade investigativa sobre algum vestígio decantado na memória, do devaneio dos dias.

Quando utilizo o desenho como busca para enxergar com precisão objetiva o entorno, ferramenta de ampliação da percepção visual e repertório gráfico, é com o objetivo de adquirir maior precisão nos desenhos imaginativos, de outra ordem.

Estes papéis carregam marcas de vivências e circunstâncias. Por serem desenhos em pequena dimensão, possuem uma proximidade literal, física, com o corpo que

desenha. São esboços realizados muito rápido, testemunhos que delineiam com leveza situações afetivas.

Confrontar este depósito de desenhos em papel é desafiar um adensamento do tempo: lado a lado, encadernados ou não, estão reunidos neste espaço diversos registros fracionários. O trabalho aqui apresentado é o resultado de um esforço, por diversas maneiras, para encontrar e construir unidades que atravessam este arquivo, dentro de uma multiplicidade cada vez mais turva pela ação da entropia que tende a tudo embaralhar e dispersar no tempo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O conceito de entropia, na física, é da grandeza termodinâmica que mensura o grau de irreversibilidade em um determinado sistema. A respeito do meu arquivo de desenhos, se torna progressivamente irreversível a desordem e não linearidade destas anotações que, a cada vez consultadas se misturam e confundem em sua sequência temporal.

Por seu caráter não metódico, estes registros estão misturados com anotações escritas de diversas naturezas, pensamentos aleatórios, questionamentos, fragmentos de música, obsessões.

Busco por desenhos no fundo de gavetas, pastas de arquivo, compartimentos de armários, após longo período de dormência e esquecimento.

Através dos anos leio e releio essas páginas, separo em categorias diversas tantas vezes que seria impossível, mesmo que assim desejasse, trabalhar de maneira linear com estes fragmentos. A memória em vão tenta localizar acontecimentos, ligar o passado ao presente através de muitos caminhos cada vez mais fictícios. Testemunhos de vida ou sonho, progressivamente emaranhados e indistinguíveis, demarcam um território de vivências de alguém que alternadamente estranho ou reconheço. A ficção não é apenas necessária, mas inevitável.

São diários de folhas esparramadas, embaralhadas pelas sucessivas mudanças de critérios, de leituras. Uma coleção para a qual nunca se encontra parâmetros definitivos.

A cada releitura deste arquivo ocorrem duas operações: desenhos são encontrados (perdidos dentro de um livro ou caderno, em algum canto ignorado da casa) e acrescentados, desenhos são descartados, em perpétuo movimento de assimilação e destruição. Nem sempre existem critérios tão claros para este descarte, eles podem ser bastante intuitivos. Um desenho pode permanecer na coleção se ele possui interesse enquanto desenho em si ou se carrega o potencial ativador de uma memória – habita, assim, uma perigosa fronteira entre produção artística e diário íntimo.

Este lugar se constrói pelo contínuo ato de juntar, catalogar, descartar, separar em categorias, aproximar retalhos, multiplicar, ordenar. Nada é encontrado, mas sim reencontrado.

Podem-se reencontrar coisas há muito tempo perdidas, esquecidas. São, portanto, supérfluas, no sentido de não inviabilizarem a vida em sua ausência. Derivam também de certo apego, como aqueles materiais guardados por anos na esperança de que, nas condições certas, poderão em algum momento tornar-se arte.

O volume de desenhos decorrente da prática através dos anos, apesar dos sucessivos descartes, é o resultado de uma maneira de estar no mundo: constantemente desenhando em pequenos formatos portáteis, seja em cadernos ou em folhas avulsas, frequentemente de tamanho A4 (por serem mais facilmente encontradas), abertas ou dobradas ao meio.

Que se pode generalizar sobre esses desenhos particulares, de que maneira seria possível extrapolar esse território do íntimo para outro lugar além do monólogo interno?

Embora este acúmulo de papéis seja primariamente gráfico, com comparativamente menos anotações escritas (e, mesmo estas, codificadas, incompletas), a cada mergulho nesse arquivo surgem inevitáveis lembranças e narrativas de uma época em desfazimento. Lembranças acompanhadas também de imagens ausentes (lacunas), antigos hábitos e desenhos há tempo esquecidos.

Os trabalhos aqui apresentados resultam de um fluxo contínuo de desenhar, esquecer, reencontrar, lembrar, criar, unir. Cecilia Almeida Salles, em sua pesquisa sobre esboços anteriores ao produto final (a obra de arte) defronta-se com um panorama semelhante):

Trata-se de uma visão, portanto, que põe em questão o conceito de obra como forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Isto nos permite falar, sob o ponto de vista do artista, de uma estética em criação. Para o crítico genético seria, segundo Tadié (1992), dentro dos limites da literatura, a

poética dos rascunhos. De uma maneira mais ampla, falaríamos em estética do movimento criador. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência há em muitos momentos diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo texto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (SALLES, 2009: 29)

Em meu trabalho também figura de maneira central esse texto em perpétuo refazimento. A fronteira sutil que divide esse texto frágil e o trabalho final será discutida aqui.

Durante estes dois anos, delimiti alguns grupos de desenhos em pastas a serem consultadas para realizar trabalhos. Dentre elas existe, à parte, um arquivo que atua

como “limbo” de desenhos, numa pasta nomeada *rascunhos fracos*. São aqueles mais fragilmente anexados à coleção, a meio caminho entre o lixo e os desenhos de trabalho, que aguardam um segundo olhar mais generoso. Como uma separação invisível, esta pasta demarca uma distância e também um trânsito em relação a um eixo móvel temporário, que são os desenhos selecionados a cada novo recorte para estarem em foco de trabalho. Este eixo demarca uma tentativa de articular fragmentos em linguagem.

Em meio a desenhos, diversas anotações de natureza corriqueira: um endereço vago para comprar sementes, muitos fragmentos de letras de música (menos ligadas à mensagem textual, mais ligadas a uma presença sonora hipnótica).

Desenho para lembrar, para conhecer.

Meus cadernos de esboços são percursos em busca do que ainda não conheço. São, também, projeções planas de memórias, sentimentos e pulsões do corpo.

No início existe o vagar gráfico guiado por intuições. Por não mirar em nada, me torno porosa: sensações, sentimentos, objetos ao redor, o corpo que habito, afetos e lembranças que me movem, se condensam em uma linguagem gráfica que não constitui uma narrativa. Encontro pedaços.

Ao desenhar a esmo, percorria mais uma vez caminhos já conhecidos. Como o sonho é uma lembrança embaralhada (e codificada) o resquício dos dias também se transpõe em desenhos de projeções turvadas de uma trajetória pessoal.

Fernando Pessoa, em “Maneira de bem sonhar”, descreve de maneira particular este estado de entrega e não controle da ação:

A arte de sonhar é difícil porque é uma arte de passividade, onde o que é de esforço é na

concentração da ausência de esforço. A arte de dormir se a houvesse, deveria ser de qualquer forma parecida com esta.

Repara bem: a arte de sonhar não é a arte de orientar os sonhos. Orientar é agir. O sonhador verdadeiro entrega-se a si próprio, deixa-se possuir por si próprio. (PESSOA, 2011, p. 442)

Dessa forma, a “arte de sonhar” seria uma operação poética na qual o sonhador (ou o artista) assumiria uma postura criativa a partir de uma entrega àquilo que o desvia do mundo objetivo, das intenções manifestas conscientemente. Lembra bem que para sonhar não é preciso dormir.

De maneira semelhante, Guto Lacaz também relata sua prática com o esboço:

Às vezes penso em algo e desenho pra registrar e depois desenvolver a ideia. Muitas vezes desenho sem pensar e as formas vão aparecendo do nada, como se estivesse psicografando. De muitos garranchos surge sempre alguma luz, uma boa surpresa, uma série, uma história. A mão leva e é levada. Desloca-se, para, muda de direção, o olho julga... É bom desenho? (DERDYK, 2007: 260)

Desenhar sem pensar, “como se estivesse psicografando”, é uma forma de entrega, de aventura na ausência do esforço, comemorada como método por Fernando Pessoa.

Ao realizar estes desenhos de forma intuitiva, evitando julgar os resultados durante o processo, se faz necessária essa triagem entre tentativas sucedidas e fracassos.

Impossível não lembrar aqui do automatismo psíquico de Breton e seus correligionários surrealistas, que buscavam um estado mediante o qual se propunham exprimir, por quaisquer meios, o funcionamento do pensamento alheio ao controle da razão (SANTOS, apud BRETON 1924: 40). Aproximo-me desta postura no momento em que me interesso por permitir que o desenho extravase intenções subjetivas indefinidas, mas, ao mesmo tempo, não se trata aqui (ou pelo menos gostaria de crer) de dar vazão a transtornos psicológicos quaisquer, mas sim a certa vida interior que é constantemente abafada pela funcionalidade das instituições e

da vida prática. Tampouco realizo neste trabalho delírios espaçosos e performáticos como os de Salvador Dalí, mas antes uma coleção de silêncios reclusos em um pequeno território de papel.

Esta mão que percorre a página, de maneira leve, aparentemente não mediada pelo racional, acessa livremente o território da memória. O desenho, como tradução ou reconstrução da visão, é guiado pelo repertório gráfico e vivências à deriva nesse estado de vacância, e abandono às sensações informes, na ausência da palavra.

## 1.1. Fragmentos e acúmulo

Kurt Schwitters recolhia, após a primeira guerra, detritos nos escombros de uma cidade desconstruída, procurando no espaço público devastado os fragmentos dos quais se apropriaria para compor seus trabalhos, como se nesse ato de reconstrução fosse possível reverter o desgaste da guerra, através da recuperação de resquícios de uma cidade cujas evidências materiais do passado haviam sido duramente roubadas, irrecuperavelmente destruídas. Para ele, havia uma maneira de lidar com a catástrofe: criar coisas novas a partir dos fragmentos da destruição.

Em meu trabalho, coleteo resquícios de um passado pessoal que, ao contrário, sorrateiramente se esvai. Procuo em cantos de livros, gavetas, pastas, páginas de cadernos, blocos de notas, velhas agendas, peregrinando através de

extensos territórios íntimos de papel. Quantos metros ou quilômetros haverei navegado através destas paisagens comprimidas dentro do espaço da casa, que apenas por ocasião de consulta para quaisquer fins podem estender-se sobre paredes, mesas ou superfícies diversas?

Esta procura e reinvenção de rastros esquecidos de si mesmo se aproximam desta inquietação narrada pelo personagem de André Breton em *Nadja*.

A representação que tenho do “fantasma”, com o que ele apresenta de convencional, tanto em seu aspecto como em sua cega submissão a certas contingências de tempo e de lugar, vale, antes de mais nada, para mim, como a imagem acabada de um tormento que pode ser eterno. É possível que minha vida não passe de uma imagem desse tipo, e que esteja condenado a voltar sobre meus passos, pensando, ao contrário, que avanço, tentando conhecer o que de fato deveria reconhecer, aprender uma escassa parcela do que esqueci. (BRETON, 2007: 21)

Existe aqui uma aflição que deriva da possibilidade de se estar fadado à eterna busca de si e da ilusão de renovação de um presente que não é mais que uma consequência da fragilidade da memória, que se desfaz a todo o momento. Reencontrar estes rastros esquecidos do passado, cuja distância no tempo por vezes faz confundir o reconhecer e o conhecer. Aqui Breton se distancia de Schwitters, no momento em que o reencontro com o passado se torna uma assombração, como algo que bloquearia a descoberta individual possível, enquanto o autor encontra-se apenas com os restos em decadência progressiva de um tempo em dissolução. São duas propostas para uma percepção ou recriação de um passado já inalcançável, uma vigorosa e outra pessimista.

A artista e professora do *Maine College of Art* (MECA) Adriane Herman, trabalha com gravura a partir de listas cotidianas (supermercado, coisas que desejamos lembrar), também voltando sua atenção para essas situações em que

papéis que são suporte para acontecimentos fora da esfera da arte podem ser abarcados pela arte. Papéis apenas utilitários que são descartados tão logo cumprem sua função, invisíveis não apenas enquanto objeto transitório, mas também como memória.

A ela interessa pensar diversos aspectos cognitivos das listas que fazemos para outros ou nós mesmos, como a procrastinação, a comunicação, os diálogos de alguém para consigo mesmo (o ato de riscar, corrigir ou comentar elementos da lista), e também a intenção de perseguir interesses. A estes e outros elementos, a artista trabalha através do reconhecimento, representação, recontextualização e tradução para outros meios, como os métodos clássicos de gravura (como a litografia, e outros) mas também técnicas mais recentes como papel de parede, que utiliza para criar ambientes com padronagens a partir da fotografia destas listas (Figura 2), e decalques vinílicos que realiza em vitrines de cafés e outros espaços.

Para a artista, o acúmulo de listas pessoais de supermercado ou recados faz parte tanto do processo de criação dos trabalhos (a ação de colecionar estes papéis que originam a produção) quanto a forma de ocupação do espaço.

Diferente das listas, que projetam um futuro, minhas anotações projetam um passado.

O problema central de meu trabalho aqui também se coloca a partir do confronto com um arquivo de anotações, o que leva à seguinte inquietação: como juntar esses fragmentos, o que fazer com isto?

Esta produção em desenho se dá por pulverização: por entre os papéis encontro cacos de desenhos. A prática poética também se institui na avaliação do que deve ser guardado e preservado, e como.



Figura 2 - Adriane Herman. *Dually Noted*. Instalação com papel de parede. 2012.

Na instalação *Dually Noted* (Figura 2), a artista compõe paredes com diversas reproduções de listas, doadas por muitas pessoas. Ao colocá-las lado a lado a artista evidencia momentaneamente uma enorme camada de papéis transitórios que subjaz a vida cotidiana. Ao fotografar e reproduzir estas listas em forma de papel de parede, torna estáticos e nos convida a prestar atenção ao detalhe improvável dos papéis mais ordinários.

Quais relações podem ser tecidas entre a fragmentação (presente em meu processo) e a ideia de isolamento?

Ao tomar os papéis em pequenos fragmentos, essa ação em si remete a um isolamento. Fragmentar é um processo que resulta em separação, a característica daquilo que é íntimo é ser encerrado em si.

## 1.2. *Postura e consciência corporal*

Agucei todos os ouvidos, minhas artérias rolavam em catadupas pelo cérebro e pelos intestinos, houvesse um jardim e uma flor no jardim e eu seria capaz de ouvi-la respirar: meus cabelos, de repente sentia-os crescer, e as minhas unhas: de trás de todas as paredes fui aos poucos pressentindo, sentindo, o arfar opresso ou tranquilo dos que dormiam, dos moribundos. (CARVALHO, 1963, p. 2)

No momento em que tomo um caderno ou pedaço de papel em mãos, ajeito-o sobre os joelhos, há um bloqueio perceptivo parcial daquilo que possa estar acontecendo ao redor. O som se torna ruído cinza, a paisagem se desfoca, só persiste, para os sentidos aquilo que está a uma distância muito pequena do corpo, e aquilo que é o próprio corpo, o

que acontece por dentro. A movimentação delicada das mãos, a textura do papel, o farfalhar do grafite. Sensações e memórias. O corpo canalizador de desejos. Na Figura 4 pode-se ler a seguinte anotação ao lado dos desenhos, retirada de um caderno de esboços: “mais do que o desenho (marca) sobre o papel, é o desenho do meu próprio corpo, da consciência das articulações que se aproximam para melhor receberem as lembranças e os impulsos mornos”.

Antes e durante o ato de riscar há um adensamento da consciência corporal: tornar-se consciente da carne, da pele, das articulações. Para Ernesto Neto<sup>2</sup>, esta ênfase na mão, na confecção do objeto, se refere a uma extrema intimidade.

---

<sup>2</sup> Em depoimento dado no documentário A Obra de Arte, de 2009.

A coisa mais sensível que existe para um escultor é a mão, é o dedo, é o tato. (...) O toque é o lugar de maior intimidade também, fora toda essa relação humana, a relação da sensualidade, da sexualidade, do amor, do carinho, tocar o seu filho. Nem só o sexo, sabe. É o amor, o abraço, a fraternidade.

Pretendo tratar, aqui, também da intimidade presente nesta produção gráfica, enquanto característica de uma prática em desenho cotidiana, fragmentária, realizada em pequenos papéis bem próximos ao meu corpo. Desta forma busco abordar este território onde se mesclam a proximidade física e afetiva. “Reviravolta histórica: não é mais o sexual que é indecente, é o *sentimental* – censurado em nome daquilo que não passa, no fundo, de uma *outra moral*.” (BARTHES, 2007, P. 271)

No caso dessa pesquisa, a princípio me interessava uma intimidade velada, fracionária, descontextualizada, antes de ser um diário com relatos íntimos construo uma atmosfera, com vestígios de uma prática da confiança, com símbolos

próprios, encriptados, e referências vagas ou impessoais (letras de música, apropriação de textos). Ao mesmo tempo em que estes desenhos são relatos de percepções individuais, estão também em um código pessoal, não verbal.

Com muita frequência minha postura ao desenhar circunscribe um espaço de conforto e acolhimento: o pequeno formato dos esboços permite que eles estejam na mesma escala que a mão, que o gesto. O desenho, no centro do acontecimento, é circundado de mãos, braços, dobras de roupas e cabelos. É muito presente esse corpo confortável, que gera o gesto macio. Desenho quase sempre sentada ou deitada, de modo que o desenho adquira as marcas dessa tranquilidade acolhedora e melancólica.

Ao reencontrar-me com estes desenhos, recolhidos ao longo dos dias e dos anos, me deparo, conseqüentemente, com lembranças relativas não apenas ao ato de desenhar, mas

também ao ato de se perceber, conhecer e reconhecer através da prática do desenho.

Uma dessas lembranças diz respeito a isso. Quase sempre, na adolescência temos pouca consciência corporal. Nossa autoimagem tende a ser bastante falha e conflituosa. O corpo está o tempo todo em reconstrução, desbravando o espaço que ocupa ao passo que a mente, perdida em seus próprios conflitos, com frequência se desencontra da fisicalidade. Lembro de ver um reflexo em uma parede de vidro e, antes de perceber que se tratava do meu reflexo, enxerguei as linhas que contornavam na superfície brilhante a silhueta borrada de um corpo. Antes de constatar, naturalmente, que a projeção etérea na superfície translúcida se tratava de um reflexo, identifiquei ali proporções já conhecidas, que utilizava em meus desenhos.

Esse acontecimento me fez questionar o papel do desenho no sentido da autoconsciência: de onde surgia aquela

percepção inconsciente do corpo ? Qual a relação entre estes desenhos, que constituem uma espécie de diário, e o corpo que os realiza? Embora não percebesse, na época, estar fazendo autorretratos, existia uma proporção, uma postura corporal, que derivavam de minha percepção espacial, impressa naqueles desenhos. De alguma maneira imprimia neles a distância até o espaço circundante através da memória involuntária de músculos e poros e nervos, ativada toda vez que realizava um desenho de figura humana.

Comecei a procurar nos outros artistas com quem convivo uma relação semelhante com o desenho. Observando amigos que desenhavam, percebo essa tendência de que a compreensão que temos da figura humana (quando desenhamos sem referencial gráfico) seja largamente baseada na percepção do corpo habitado. Generalizamos peculiaridades, repetimos traços únicos. Tomamos, com frequência impressionante, o ponto de partida como norma. É

como se, ao desenhar outros corpos, eles sempre assumissem algum traço de semelhança ao nosso próprio.

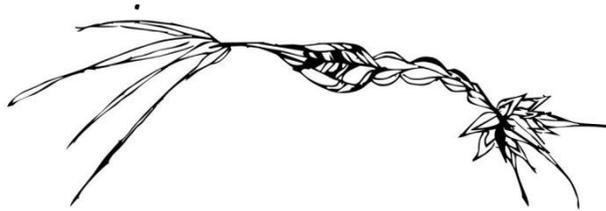


Figura 3 - Alice Porto. Autorretrato com o fecho estragado. Desenho. 2012.

Ao desenhar a figura humana, certo grau de projeção, seja através das proporções, seja através da mobilidade de formas e posturas que aquele corpo assume, é uma consequência bastante comum.

Um desenho que foi conscientemente realizado dessa maneira é o *Autorretrato com fecho estragado* (fig. 3), feito a partir de uma percepção tátil, de uma tentativa de enxergar algo que não estava disponível para os olhos. Se o vento toca a minha pele eu posso intuir onde ela está, traduzir a sensação em linhas e concretizar em imagem.

Como o título sugere, o desenho parte da situação de um fecho de vestido estragado o que trouxe, assim, uma inesperada consciência corporal. Ele traz uma vista exterior de um afastamento impossível, em primeira pessoa, do ponto de vista em relação ao próprio corpo de costas.



Mais do que o desenho  
(marca) sobre o papel,  
é o desenho do meu  
próprio corpo, da con-  
sciência das articulações,  
que se aproximam para  
melhor receberem as  
lentranças e os  
impulsos nervos.

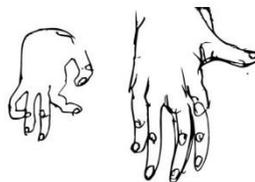
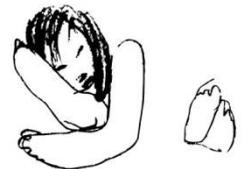
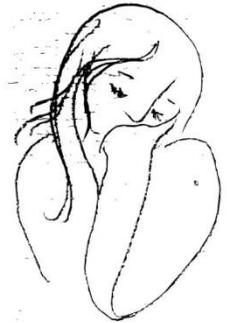


Figura 4 - Alice Porto. Sem título. Desenho e manipulação digital. 2008.

Em um trabalho realizado em 2012, intitulado *Fôlego*<sup>3</sup>, uma instalação de serigrafias sobre papéis muito leves (de gramatura ínfima), montados na parede expositiva com o uso de minhas mãos e, literalmente, meu fôlego – o sopro contra esses papéis na parede serviu como instrumento para moldar formas suaves, delicado meio termo entre a intenção e a força da gravidade. O toque do corpo imprime traços no desenho, o ar de meus pulmões esculpe o papel no espaço.

A fim de prender estas imagens à parede utilizei um material igualmente leve: alfinetes, o mesmo material que é usado, em entomologia, para prender o corpo das borboletas

---

<sup>3</sup> Este trabalho esteve presente na exposição coletiva *Do Repouso*, realizada em 2012 na Galeria Ecarta com mais três artistas de Pelotas: Adriani Araujo, Tigo Weiler e Geovani Corrêa.

aos mostruários. Ao mesmo tempo o formato do alfinete é semelhante ao prego, porém é como se fosse uma versão do mesmo em “baixíssima gramatura” (em analogia ao papel utilizado neste trabalho). Quais sentidos pode gerar um trabalho feito em papel de gramatura muito suave?

Os papéis presos às paredes adquiriam seu formato em relação ao ar ao redor, que se movia, ora em função do movimento da brisa, ora com o meu próprio deslocamento pela casa-ateliê. Percebi que, se me movesse com cautela ao redor dos desenhos, eles ondulavam suavemente e retornavam à sua forma original. Dessa forma, não apenas os desenhos eram esculpido pelo movimento dentro da casa, mas inversamente, meu próprio movimento era tomado de maior consciência pela presença dos desenhos.

Ao transportar o trabalho à galeria de arte fui lembrada, pela observação da presença dos montadores da exposição e outras pessoas no local, da multiplicidade de

maneiras de cada pessoa ocupar o espaço, diferentemente da casa-ateliê onde há (quase sempre) apenas um sujeito, um ritmo.

O ar confere uma conexão invisível, une o observador ao trabalho, gerando uma consciência sobre o fluido que nos cerca e sobre o corpo que vê.

*Fôlego* foi um trabalho para ser quase tocado, para ser respirado, observado por entre as brechas, pretendia ser um convite para perto, para dentro. O expectador, ao se aproximar do trabalho, o toca por uma extensão do corpo, indiretamente. O ar morno, que nos atravessa e circunda, é o mesmo que sustenta e move os papéis da instalação.



**Figura 5 – Alice Porto. Fôlego, montagem no ateliê. 2012.**

A fim de manter a imagem da montagem mais próxima do meu projeto primeiro – papéis que projetavam curvas suaves que evidenciavam sua leveza e ressoavam com as os traços também curvos e suaves presentes em todas as

imagens – precisei fazer uso de uma montagem mais rígida, usando o triplo de pontos de contato com a parede do que havia projetado inicialmente, diminuindo a possibilidade de interação física com a obra em detrimento da preservação da integridade da mesma.

Na desmontagem do trabalho *Fôlego*, ao retirar as camadas de impressões serigráficas, foi possível reler o trabalho como um livro solto: as páginas, ao deslizarem umas sobre as outras, formavam desenhos inesperados de simetrias geradas pela repetição e inversão das formas através da serigrafia, a opacidade do papel translúcido era desvelada lentamente, num movimento inesperado e privado, lido desta maneira particular apenas por mim, o qual havia sido somente sugerido pela montagem de formas tremulantes no espaço expositivo – o que me leva a pensar em outras possibilidades de dar a ver este trabalho, ou de continuar a produção neste sentido.



Figura 6 – Alice Porto. Fôlego. Instalação com serigrafias. Alice Porto. 2012.

### 1.3. Maneiras de ocupar, espaços de intimidade: o caderno, o quarto

Meu professor da universidade onde estudei, no Japão, veio à exposição e me disse: “parece exatamente como o seu quarto da época que você era estudante”. Ele disse que era do mesmo tamanho e a maneira como eu pendurava os rascunhos nas paredes era também a mesma. Isso me fez perceber que eu queria retornar para algo confiável. Não algo que eu mostraria às pessoas mas eu queria retornar para o lugar onde eu me

sentia mais confortável. Foi isso que percebi. Foi provavelmente nesse momento que comecei a construir as pequenas casas. (NARA, 2007)<sup>4</sup>

A maioria de nós, quando pensa no objeto caderno, provavelmente lembra da indissociável experiência institucionalizante da escola. O caderno é, a princípio, um objeto perpetuador de uma ordem. Através dele é imposta uma linearidade arbitrária, uma série de regras e exercícios de

---

<sup>4</sup> Transcrição de depoimento de Yoshitomo Nara acerca de seu trabalho “De A a Z”, no documentário *Nara: Nara Yoshitomo To no Tabi no Kiroku*. No original: “My professor from my university of Japan came to the exhibition and said to me: “it looks exactly like your room when you were a student”. He said it was the same size and the way I pinned the sketches on the wall was also the same. It made me realize that I wanted to go back to something certain. Not something that I’d show people but I wanted to go back to a place where I feel most comfortable. That’s what I realized. That was probably the beginning of my building small houses”. A tradução é minha.

repetição. Nesse sentido, os desenhos de canto de página ou de fim de página são uma micro-subversão, um ato de resistência da subjetividade.

Pode-se dizer que minha primeira relação com o desenho enquanto instrumento de investigação deu-se através das bordas das páginas destes cadernos de aula, pequenos desenhos que rodavam a classe de mãos em mãos. Percebo, em minha produção atual, uma vontade latente em retomar esse tipo de mobilidade nos desenhos, propiciando uma leitura não só visual, como também tátil, que envolva a presença do corpo do observador. Essa vontade se manifesta em alguns trabalhos, como a série de livros de artista *Desdobráveis de Bolso* que, como o nome sugere, foram feitos para serem pegos à mão, desdobrados, dobrados novamente.



Figura 7 - Alice Porto. Cadernos de desenho.

Minha prática em desenho sobreviveu ao longo dos anos principalmente em lugares como cantos de páginas de cadernos e sobre os tampos de classes de aula.

De forma similar, *Exercício de leitura: uma introdução ao afeto* foi um trabalho também pensado para o corpo. Não através da manipulação direta, mas da ocupação de um espaço pequeno, que ativado pela ocupação com desenhos pudesse funcionar de forma semelhante a uma cabine.

Na exposição “Poéticas em Devir”, realizada na Galeria Mamute em 2013, busquei ocupar um território próximo e envolvente e, assim, escolhi o lugar mais abrigado desta galeria, formado por dois cantos – próximos um do outro.

Para este trabalho, interessou-me refletir acerca da proximidade física dos entre o desenho e o desenhista, entre a instalação e o expectador, uma abordagem sensorial para desenhos e gravuras enquanto pequenos dispositivos que convidam o observador para perto, em experiência análoga

àquela que eu mesma vivencio durante o ato de criação destes objetos, um convite à aproximação, da maneira como a entende Bachelard: “Vamos entregar-nos, pois, ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração” (BACHELARD, 1993, p. 31).

Pequenos cadernos de esboço ou pranchetas que são preenchidas enquanto o corpo que desenha se debruça sobre o papel em formato de concha. De que forma a postura do corpo que desenha influencia o resultado final desses desenhos? Questões relativas à materialidade, disposição espacial, características táteis, gestualidade e memórias afetivas permeiam esta poética, da concepção à recepção.

Nem sempre, em uma galeria de arte, os visitantes se sentem à vontade para tocar ou explorar um objeto. A formalidade do ambiente é intimidadora e, dessa maneira, objetos pequenos com propostas táteis tem uma propensão a

passar despercebidos. Por esse motivo, retomei o trabalho *Desdobrável de Bolso*<sup>5</sup> e transpus seu formato (originalmente um objeto e fotos) para o vídeo, para explorar, ao agregar ao livro a dimensão do tempo, o toque, o som do material, a leveza e seu aspecto desdobrável.

De maneira simultânea a instalação propõe uma relação entre os desenhos de esboço e o livro, o trânsito realizado por estas imagens através de diversos suportes, e a possibilidade destes comporem, por acúmulo, um espaço de imersão, onde o campo de visão fica completamente ocupado por desenhos, num espaço entre três paredes, em um ângulo maior do que 180 graus. Propõe também um experimento de contaminação entre formas estáticas e formas fluidas, de que

---

<sup>5</sup> Realizado em junho de 2012 na exposição coletiva *Zona de Contato*, na galeria Chico Lisboa, em Porto Alegre.

maneira o vídeo e os desenhos que o perpassam podem criar outras possibilidades de leitura?



**Figura 8 – Alice Porto. Exercício de leitura. uma introdução ao afeto. Instalação com desenhos e vídeo. 2007-2013. Detalhe.**

Nesta instalação fica clara a maneira pela qual se dá a mobilidade de fragmentos em meu trabalho: um mesmo desenho, uma vez realizado, se materializa de diversas maneiras, se repete em muitos contextos. Uma pequena

xilogravura, uma vez impressa, é reutilizada em um livro em serigrafia (da série *Desdobráveis de Bolso*, de 2012), em relação a outros desenhos. Este mesmo fragmento reaparece na instalação *Fôlego*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Realizada em setembro de 2012 na exposição coletiva *Do Repouso*, na Galeria Ecarta, em Porto Alegre.



**Figura 9 – Alice Porto. Exercício de leitura, uma introdução ao afeto. Instalação com desenhos e vídeo. 2007-2013. Detalhe.**

Existe uma organização transversal dessas imagens no espaço expositivo: os desenhos, em seus diversos estágios de construção, são justapostos de maneira a não seguir uma temporalidade linear. Esboços que se tornam gravuras que se agregam em livros que são captados em vídeo que volta a ser

colocado lado a lado com esboços. A memória em repouso dos desenhos planos e contraposta ao movimento dos livros no vídeo.

No agrupamento escolhido para esses desenhos me esforcei para ressaltar a recorrência dessas imagens, numa tentativa de compreender o que nessas imagens persiste na minha memória e se perpetua pela ação do desenho através dos anos. No caso da Figura 9, estão figuras femininas de olhar ausente, postura semelhante e cabelos como forte presença gráfica. Este padrão de imagem é recorrente, o que me faz perguntar se esse estado de vacância manifesto no olhar destas figuras não seria uma consequência direta do meu estado imersivo de consciência ao realizar os desenhos.

Estes papéis não guardam apenas desenhos e escritos, mas são os próprios resíduos testemunhais de um período que se esvai. Trazem em si a poeira dos quartos, os amassados e manchas que deflagram seu pertencimento aos

acontecimentos fluidos da vida. Números telefônicos anotados com pressa, cálculos simples do dia-a-dia, momentos epifânicos e banais. Em seu estudo sobre cadernos de desenho de diversos artistas, Aline Dias (2011: 181) relata:

talvez seja a porosidade dos textos e imagens o que faz um caderno ser um caderno de desenho. os cadernos não têm uma unidade. uma multiplicidade de coisas diferentes coexistem num mesmo espaço. mesmo quando um artista se esforça para destinar um tema ao caderno, sempre há vazamentos, perfurações e toda sorte de interferências e invasões. uma frase ouvida numa palestra, uma notícia na tv, um recorte, uma foto, uma seta. nada parece querer ser unido com coesão. tudo se fragmenta e dispersa. as coisas aparecem e poderiam desaparecer. os cadernos não têm capítulos, não têm seções, não têm divisórias. os lembretes urgentes da vida prática estão lado a lado de cuidadosos desenhos de observação. no mesmo caderno, na mesma página. e ficam ali, existindo. sem demarcações. o caderno é bagunçado, tem páginas marcadas com post-its, tem começos, pedaços de

trabalhos que serão feitos depois. tem coisas que se repetem. tem obsessões. o caderno não é planejado. não é organizado. não tem uma hierarquia dos bons e dos maus desenhos. no caderno tem muita rasura. muito comentário. (...) o caderno pode. ele não é destinado a ninguém. corresponde a pouca ou nenhuma expectativa. pode anotar rápido. no escuro, no ônibus, na cama, no colo, na rua. pode riscar porque não era assim. ou não é mais. o desenho pode não render, pode não ficar bom. pode arrancar a folha. pode aparecer uma observação muito íntima. um comentário irônico, a voz de outra pessoa. às vezes, as coisas se perdem nos cadernos. às vezes, ficam mesmo perdidas.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Foram mantidas as primeiras letras das frases em minúsculas por ser este um recurso estilístico adotado pela autora no livro.

É a esse espaço múltiplo e anárquico que me interessa também, essa porosidade e sensação de possibilidade irrestrita. Os movimentos de fragmentação e dispersão, principalmente como espaço que tudo acolhe e agrega,

Ao mexer nestes registros em papel surgem à memória inevitáveis imagens daquilo que repetidamente acontece, o cenário ao redor do desenho: fones de ouvido no ônibus, contemplação da mesma paisagem da cidade pela janela e, claro, a trilha sonora. O cenário ao redor do evento do desenho.

No presente momento, estes desenhos do quarto e cadernos se realocam no espaço da casa: rever estas imagens, cercar-me delas, se confunde e mescla com a função de habitar este apartamento que, por ocasião destes estudos, me coube ocupar.

Questiono a relação entre a atmosfera de criação (sua incompletude, caos e organicidade), a maneira como esta se

imprime nos objetos projetados. Se minha produção aqui se dá em meio a um contínuo mover esboços, o deslocamento entre o espaço de criação (a mão, a casa, o caderno) e o espaço de exposição (uma instalação, um livro um vídeo), em qual dessas instâncias, em que formato se realiza de maneira mais eficiente o trabalho? Se cada etapa em direção à edição e formatação significa uma maior elaboração no aspecto ficcional, ao mesmo tempo também é deixar de lado, momentaneamente, a espontaneidade dos desenhos soltos.

Ao refletir sobre o fato de que o vídeo contém imagens de impressões de desenhos (nos livros de artista realizados em serigrafia), de que maneira o vídeo e os desenhos que o perpassam podem criar outras possibilidades de leitura?

Uma parte significativa das letras de música anotadas em meio aos desenhos remonta aos sons de guitarras dissonantes compostas em quartos de jovens músicos,

gravadas com o mínimo possível de equipamentos (gravadores 8-track).

Em meu quarto estive desenhando também com o aparato mínimo (folhas de papel sulfite, lápis, nanquim) retratos de músicos que gravavam músicas em seus quartos com o aparato funcional mínimo (como na Figura 30, a cantora Julie Doiron), buscando uma aproximação através dos meios de produção.

Em minha produção atual em desenho percebo que o ato de revisitar a memória desses dois espaços íntimos – o canto de página e o mural de parede do quarto de adolescência – gera uma fricção nos limites entre íntimo e privado. A parede do quarto é a primeira parede que nos pertence (miniatura da casa, que será), as imagens, desenhos e maneiras de ocupar já são, ali, uma primeira experiência da função de habitar mesclada a função de expor (desenhos nas

paredes com os quais haverá um convívio pessoal íntimo, e eventuais visitas de amigos).

Assim como Yoshitomo Nara se reporta às experiências de isolamento em sua infância, percebo que realizo uma operação semelhante em meu trabalho. Uma relação indireta a sensações decorrentes das falhas na comunicação, do tédio institucional, das salas de espera, dos blocos de esboços como respiros possíveis.

Se Nara traz à público publicações como como *Do Fundo da Minha Gaveta*<sup>8</sup>, com diversos esboços íntimos, traz ao mesmo tempo uma reflexão sobre a fragilidade desses exercícios gráficos carregados de melancolia e simplicidade.

---

<sup>8</sup> *From the depth of my drawer*, publicado por Little More, em Tokyo, 2005.

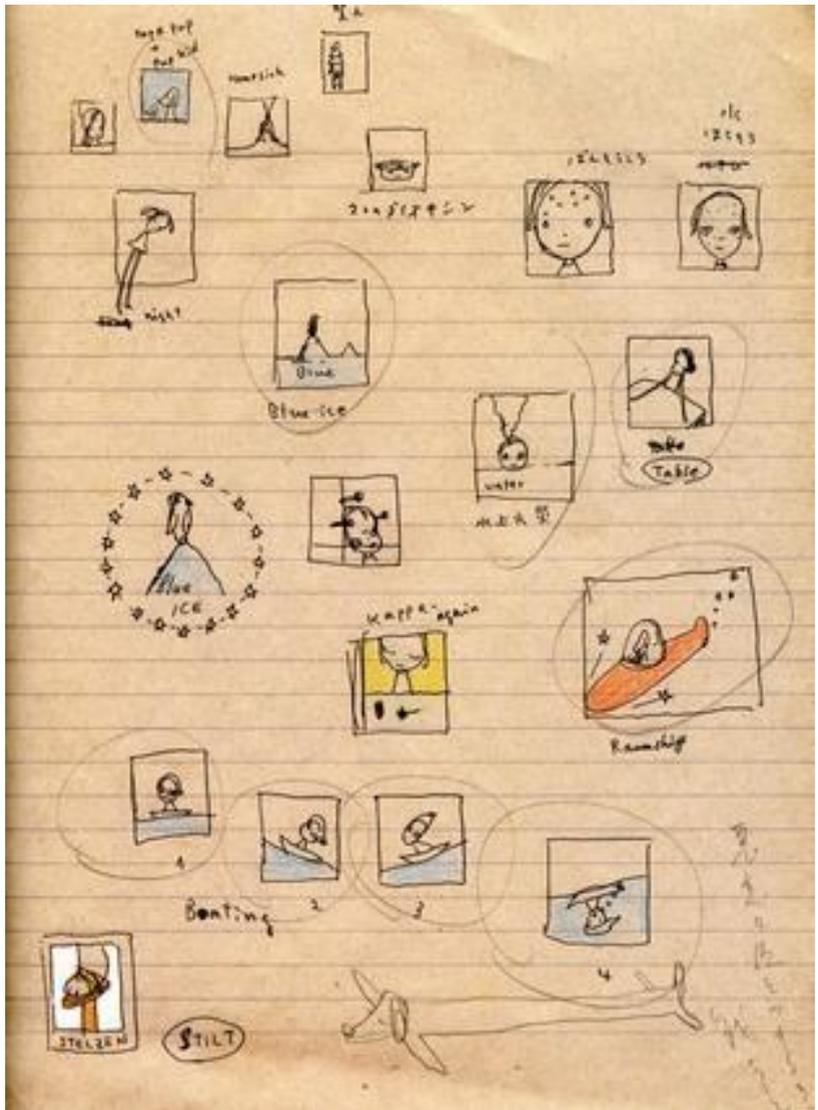


Figura 10 – Yoshitomo Nara. Lots of little Drawings. Desenho. 1992–2000

## 1.4. Materialidade precária, marcas do tempo, mobilidade de papéis

Outra artista que trabalha com desenhos realizados rapidamente em materiais precários é a islandesa Ingibjörg Birgisdóttir, que utiliza uma variedade de papéis de baixa gramatura desapropriados de seu destino comumente relegado a atividades cotidianas.

Os desenhos de Ingibjörg são realizados em páginas de cadernos escolares amareladas e esmaecidas pelo tempo, papéis quadriculados de desenho técnico amassados, traçados a lápis HB ou lápis de cor, colagens que misturam em um mesmo contexto papéis de naturezas diversas. Cálculos e

anotações díspares frequentam os mesmos lugares, apropriados como elementos gráficos do desenho.

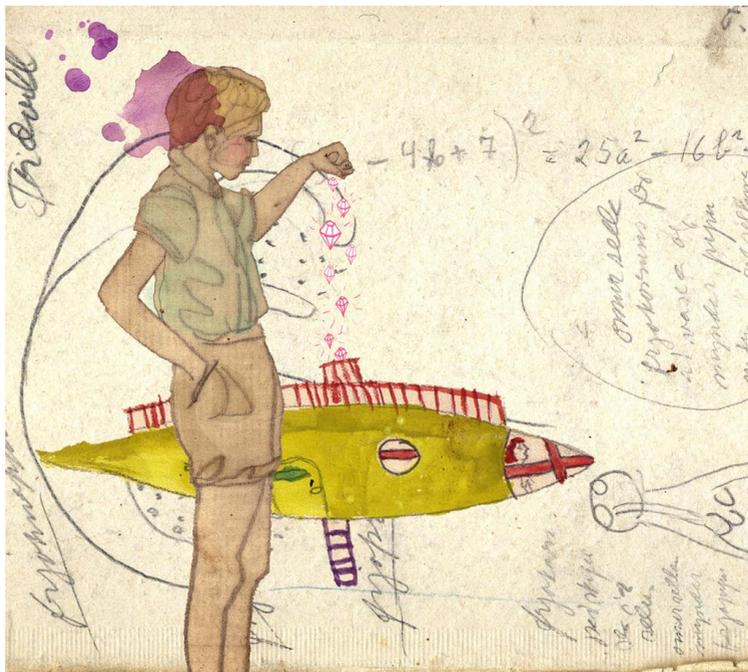


Figura 11 - Birgisdóttir. Sem título. Desenho. 2007.

No videoclipe *They Made Frogs Smoke Til They Exploded*, da banda Múm, realizado em *stop motion* apenas com desenhos sobre papéis de materialidades diversas, porém todos dentro da esfera do comum acessível. São desenhos tão simples e acessíveis que lembram até desenhos infantis, o que

nos faz perceber a pequena distância que separa o acontecimento gráfico nestes papéis ordinários que se tornam superfície inscrita para compor as narrativas de infância perversa, exploradas pela artista. Estes desenhos se amassam e desamassam, rasgam e costuram, são riscados ou se dobram, sublinhando a presença material do suporte assim como o movimento de fazer, refazer, descartar e experimentar, característicos da prática do desenho.



Figura 12 - Stills do clipe da banda Múm, "They Made Frogs Smoke Til They Exploded". Direção de Ingibjörg Birgisdóttir, 2007.

Nestes dois *frames* do vídeo (Figura 12) em 3:32 e 3:33, respectivamente, mostram o desenho de uma mão que

segura o papel - *post-it* - e, de dentro do *post-it*, saem borboletas de papel, que voam para fora da tela. Identifico nesta ação uma representação autorreferente da desenhista e celebração do ato de desenhar como metáfora poética da capacidade de transmutação desses papéis ordinários.

Ao assumir e enfatizar uma atitude de despreocupação em relação à conservação dos papéis de desenho de esboço enquanto atitude estética subversiva, Nara é condizente com a temática abordada nos desenhos, isolamento e rebelião juvenil, referências ao punk rock. Subversão simbólica, em pequena escala.

Em meu trabalho em desenho mantenho uma relação semelhante com os papeis: no ateliê as paredes estão forradas de desenhos em processo, justaposições e experimentos soltos, colados com durex ou fixados com alfinetes. Estes experimentos de ateliê se transpõem em instalações em condições análogas, em espaços de galerias.

Me pergunto se, partindo do pressuposto que grande parte de meus desenhos são feitos em cantos de cadernos e verso de papéis reaproveitáveis, isso é detectável de alguma forma nos desenhos quando eles estão em outro contexto, transpostos em serigrafias.

Se os desenhos se situam na margem do acontecimento oficial, existe aí uma melancolia da margem. Delicadeza marginal.



Figura 13 – Alice Porto. Sem título. Desenho. 2007.

A partir de fragmentos desses cadernos e páginas de esboço realizei a série Desdobráveis de Bolso, de livros de artista em pequenos formatos.

## 1.5. Série Desdobráveis de Bolso

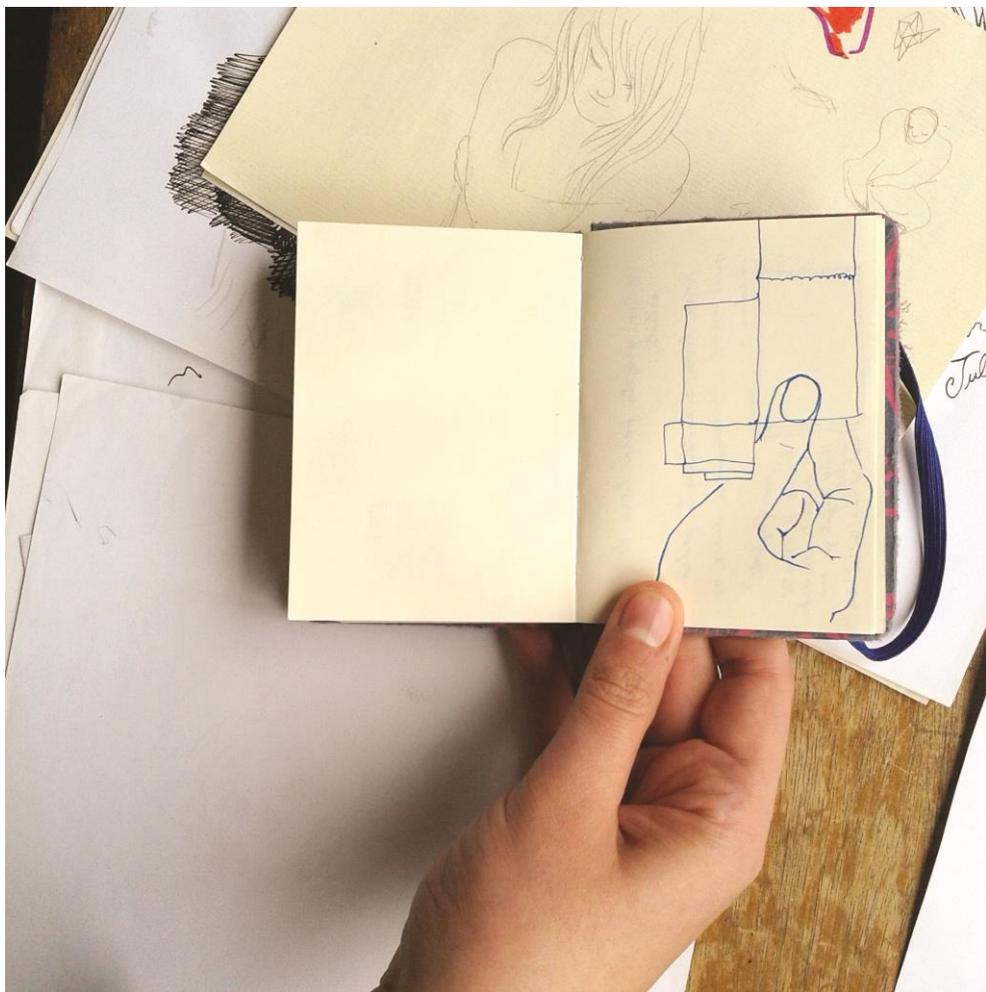


Figura 14 -- Alice Porto. Estudo para livro de artista em pequeno formato. 2014.

Cada um destes livros de artista foi realizado em serigrafia sobre uma única folha de papel, posteriormente recortado e dobrado. Foi utilizado um papel japonês de gramatura 8 (o mesmo utilizado posteriormente na instalação “Fôlego”), de forma que o trabalho resultante era extremamente suave. Estas serigrafias eram transposições de um ou mais desenhos realizados cotidianamente.

Esta série de livros possui uma relação formal e tátil com a palma da mão, este lugar onde o pequeno desenho nasce, resultado de uma curvatura de corpo inteiro, de afeto tátil, que se imprime no desenho.

Daí reside minha vontade de fazê-lo retornar, após diversas operações, a esse mesmo lugar. Que o objeto resultante possa ser tomado às mãos, ou mesmo que, sinestesticamente, este pequeno objeto de papel possa ser

enxergado como algo portátil e, no caso dos livros, algo que poderia ser lido, escorado e protegido neste lugar.

Citado por Petherbridge, o artista Josef Herman também relata a sensação de maior introspecção e intimismo ao realizar desenhos em pequeno formato:

Sei, de minha experiência, que se me sento curvadamente sobre um pequeno pedaço de papel sobre a mesa eu farei um tipo diferente de desenho do que faço quando estou diante de uma folha grande sobre um cavalete. Curvado sobre a pequena página, meu desenho provavelmente será mais intimista, reflexivo e irá me envolver numa concentração mais voltada para meu interior. Em pé diante da folha grande, provavelmente priorizarei mais as

coisas externas.<sup>9</sup> (apud,  
PETHERBRIDGE, 2010: 298)

Gesto de curvatura semelhante é realizado por Gabriel Orozco no trabalho *Mis manos son mi corazón*. Nesta sequência de duas fotografias há o registro da ação de duas mãos que amassam um pedaço de barro, deixando-o no formato exato do oco das mãos. Na segunda fotografia, no momento imediatamente seguinte, as mãos que outrora se fechavam sobre o barro agora o oferecem ao observador: abertas, afetuosas.

Este pedaço de barro cru, além de ser moldado diretamente pela impressão do corpo, possui cor muito

---

<sup>9</sup> A tradução é minha.

semelhante a este, e é posicionado sobreposto, e com formato análogo, ao coração.

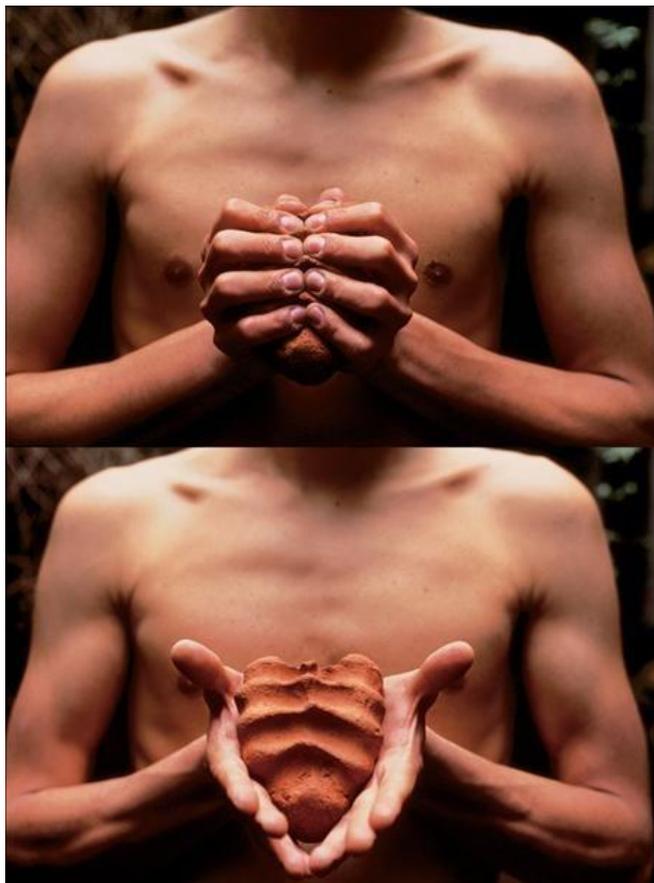


Figura 15 – Gabriel Orozco. Mis manos son mi corazón. Cibacromo em duas partes. 40,6 x 50,8 cm. 1991.

O primeiro desta série, *Desdobrável de Bolso I*, partiu primeiramente desta imagem, realizada a lápis e caneta esferográfica no verso de um papel impresso:



Figura 16 – Alice Porto. Sem título. Desenho. 2008.

Desta página foi retirado o desenho à esquerda, que, manipulado no computador, foi transformado em imagem monocromática e em um padrão repetido. Dessa maneira o desenho pequeno ganha a possibilidade de se desdobrar no espaço, se estender e se espelhar, ao ser manipulado.



Figura 17 - - Alice Porto. Desdobrável de bolso I. Livro de artista e quatro fotografias. 2012.



Figura 18 - Alice Porto. Desdobrável de Bolso I. Livro de artista e quatro fotografias. 2012.

Esta série de livros de artista, realizada em 2012, foi o início de minha experimentação no sentido de transmutar de pequenos desenhos de esboço em objetos e já trazem uma série de elementos que me interessam e são explorados em outros trabalhos: o esboço transformado pela digitação e posterior serigrafia, o papel suave e delicado, a repetição em forma de padronagem de desenhos, o tamanho configurado em relação ao que cabe na mão.

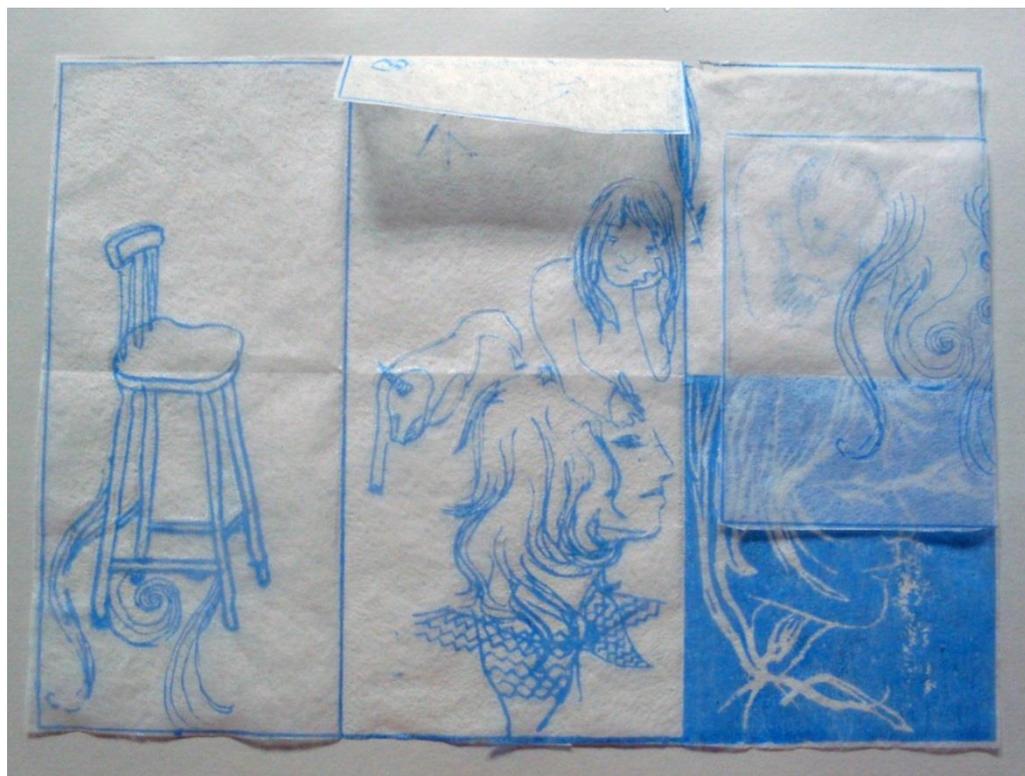


Figura 19 – Desdobrável de bolso II. Livro de artista. 2012. Alice Porto.

2. Esboço,  
anotação,  
testemunho

## 2.1. Esboçar

Quando analiso essa produção em desenho, percebo que ela habita a fronteira entre o esboço e o trabalho final. Porém se um esboço é algo que se propõe estudo preliminar para algo que será reconstruído ou refeito, que particularidades em meu desenho o colocam nesse limiar do esboço/não-esboço? Primeiro, e possivelmente mais evidente, a escolha por materiais precários: grafite e papel pouco durável, que irá adquirir rapidamente as marcas do tempo – amarelar, desbotar, ceder à decadência da matéria.

A escolha pela precariedade gera uma produção fadada ao desaparecimento, transitória, que demarca uma narrativa no tempo, dada pela entropia. O desaparecimento ocorre tanto pela decomposição do papel quanto pelo

transporte e manejo do arquivo, ao migrar de pasta em pasta, de casa em casa, em bolsos ou bolsas.

A aparente incompletude, economia de linhas, presença massiva de pentimenti<sup>10</sup>, ideias e intenções nebulosas, marcados pela escassez que os confere fragilidade e leveza.

Existe ainda a própria natureza do esboço, a ser indagada enquanto potência de vir a ser ou como um fim em si.

---

<sup>10</sup> Marcas de alteração e sobreposição de traçado, que podem estar presentes em desenhos ou pinturas.



Figura 20 – Alice Porto. Caderno de rascunhos. 2014.

Desenhos que surgem sem a pretensão de se confrontar com o mundo (o arquivamento ou o descarte geralmente são o seu destino) guardam em si uma dimensão de espontaneidade, de franqueza, que reside, em parte, na ausência de um interlocutor ou destino definido. A ação de esboçar é, nessa perspectiva, desviar do propósito, vagar conscientemente. É simultaneamente, como nos lembra Barthes, anotar o presente através de uma linguagem concisa e densa. É ainda, como afirma Deanna Petherbridge, uma das formas de expressão mais próximas à nascente da linguagem em si e, por isso, é fluido, desafiador e sempre novo.

Retornar aos cadernos de esboços para tentar compreender a melhor maneira de apresentá-los no espaço traz também uma série de outras questões sobre essa matéria prima.

Para Ernst Bloch, a própria existência do rascunho já é um atestado da sua necessidade. Ele propõe que “Existem

somente dois tipos de ideias: as que podem ser acolhidas e as que não. As últimas não existem nem mesmo como rascunhos.” (BLOCH, 2006, p. 212). A fim de propor esta poética sobre o acolhimento e a ressignificação de esboços íntimos, encontro em Bloch um reforço de que estes rascunhos, apesar de sua aparente fragilidade e possível banalidade cotidiana, apontam sempre para algo mais, que pode aportar desejos e necessidades coletivas. A porosidade do esboço e sua materialidade sutil convidam a habitar.

Encontro eco desse interesse pelo estado de leveza na criação no já citado Guto Lacaz, o qual afirma que: “Gosto de folhas soltas de papel sulfite. São baratas, portanto não intimidam” (DERDYK, 2007, p. 260). Estas folhas podem ser nada intimidadoras na hora de desenhar, porém no momento de apresentar estes desenhos a situação se inverte. A fragilidade, informalidade e banalidade do material se impõem muito fortemente enquanto presença, e se faz

necessário tomar uma série de escolhas a fim de reforçar ou anular estes aspectos, as quais serão comentadas aqui.

## 2.2. *Desenho prática cotidiana - o esboço como anotação e texto paralelo*

Um artista que trabalha a instância do desenho como prática cotidiana é o japonês Yoshitomo Nara. Seus desenhos, geralmente esboçados brevemente no verso de cartões postais, envelopes usados, folhas pautadas arrancadas e que carregam vestígios físicos do gesto, e outros fragmentos de papéis sem grande valor material que habitam o cotidiano, papéis com rasgos diversos, que carregam vestígios físicos de um passado utilitário.

Esses esboços podem ser lidos como anotações gráficas, executadas rapidamente, na velocidade de um lampejo.

Roland Barthes, no livro “A preparação do romance vol. I”, explora a relação entre as anotações cotidianas (compreendidas como partículas compactas de texto), particularmente na forma do haicai, e a construção de um romance longo.

Nele, é analisada a estrutura da anotação sob o ponto de vista da literatura, pensando-a principalmente como potência de encerrar um texto completo em si mesma (utilizando largamente o exemplo dos haicais), mas também como possibilidade de gerar, posteriormente, uma estrutura narrativa longa.

Ao longo deste livro é relacionada diversas vezes esta prática com a fotografia (tema extensamente abordado pelo autor em outras obras). Para o presente estudo me interessa traçar paralelos entre a anotação literária e a prática do desenho de esboço.

A anotação é, sob o ponto de vista deste autor, um movimento em direção à retomada do contato com a linguagem, migrando da presença plena no presente (sem necessidade do texto, portanto), a até a ação na linguagem. Ele faz uma analogia sobre pousar, como se fosse necessário, para anotar algo (tomando emprestado a expressão de Marco Buti), “ir até aqui”<sup>11</sup>. “Em determinado momento eu pousei, eu depusitei a linguagem, Em que momento da descida (no infinitamente sutil) decidi depositar minha linguagem?” (BARTHES, 2005, p. 154)

De maneira que conflui também com Nabokov (1974, p. 117) quando este afirma que:

---

<sup>11</sup> Em anotação em um de seus cadernos de artista, citada por Alberto Martins (2006: 25) “Para ver o que vejo todos os dias, preciso ser estrangeiro. O mundo é aqui. Mas é uma viagem, ir até aqui”.

Pensamos por meio de imagens, não de palavras; muito bem; porém, escrevemos, recordamos ou reformulamos, à meia-noite, mentalmente, algo que desejamos dizer no sermão de amanhã, ou dissemos a Dolly num sonho recente, ou desejávamos ter dito àquele impertinente inspetor, vinte anos atrás, as imagens por meio das quais pensamos são, naturalmente, verbais – e até mesmo audíveis, se já estamos velhos e sós.

O escritor trata aqui do mesmo fenômeno da passagem da não linguagem para a linguagem, porém com mais distanciamento (à meia noite, 20 anos depois), relatando seu processo de escrita como uma manifestação da memória.

Barthes situa a anotação corriqueira como a forma de escrita mais próxima do nosso presente, o momento da escrita

no formato de anotação no qual temos “o nariz colado à página”<sup>12</sup>. Para o autor, não é possível (ou provável) discorrer longamente sobre nossas percepções no exato momento em que estas ocorrem. É nessa aproximação entre o esboço e o presente, que é tornada possível pela brevidade da nota, o momento de materialização de uma sensibilidade subjetiva.

Se analisarmos a relação que Proust<sup>13</sup> propõe sobre intimidade, segundo a qual “é no cume do particular que desabrocha o geral”, podemos entender que da particularidade do artista, de uma determinada nuance fundadora a um determinado momento, que é particular, quando é transformada em uma nova forma (arte) pode ser

---

<sup>12</sup> BARTHES, 2005, p 36

<sup>13</sup> Carta de Marcel Proust a Daniel Halévy, 1919, citada por Barthes (2005, p. 5)

compartilhada a público, fazendo vibrar, às vezes, por ressonância, sensações íntimas que compartilhamos à distância. Interessa aqui o momento em que o íntimo (particular), através de uma forma, se transpõe para fora do âmbito individual (a vida privada) para a esfera pública da arte.

Em Barthes, a particularidade se dá no momento da individuação<sup>14</sup>, da afirmação de uma nuance ou experiência particular do indivíduo em um determinado momento da vida. Por isso a anotação breve: para capturar esse momento íntimo e fugidio.

---

<sup>14</sup> Conceito de Carl Jung: a maneira pela qual uma coisa se distingue de outra.

Trata aqui da marca como ferramenta para fixar uma ideia, espécie de memória sobressalente, e para isso reafirma a grande utilidade das cadernetas, as quais podemos facilmente carregar e acessar a fim de guardar “as (mínimas) notícias que são sensacionais para mim” e de percepções imprevisíveis que não acontecem na mesa de trabalho, mas sim na rua, no café, com amigos, o que implica na adoção dessas canetas como pequeno ateliê portátil.

A fim de realizar esta captura, torna-se necessário o deslocamento do ateliê formal de trabalho para a vida cotidiana. Na realidade ela mesma decorre da banalidade do cotidiano.

Atualmente temos instrumentos muito mais versáteis para este tipo de captura, os *smartphones* e câmeras portáteis com diversas funcionalidades. Por que, então, insistir nos métodos antigos? Em algumas circunstâncias, ainda parece mais natural anotar sobre papel.

Nara possui um trabalho que se situa entre o desenho preparatório (de esboço) e o trabalho retrabalhado em outro meio, como a escultura e a pintura. Em sua prática em desenho, muitas vezes o suporte, o modo de expor e características que remetem ao processo e ao inacabado, as instalações revelam vestígios de uma prática tradicionalmente pertencente ao espaço privado do artista.

Ao ser entrevista por Melissa Chiu (TEZUKA, CHIU, 2010: 171), foi interrogado sobre a opção de expor alguns dos desenhos que comumente seriam vistos como preparatórios em coleções públicas, Nara opta por se esquivar da questão afirmando que não se considera artista. Transfere, assim, totalmente a responsabilidade conceitual acerca de sua produção para uma validação através do mercado, quando afirma que o aval artístico para os desenhos que ele produz é assunto apenas para compradores e profissionais de arte, além de considerar a reflexão sobre o lugar dos desenhos de esboços na arte uma questão pedante e irrelevante para seu

processo de criação. O artista, que apesar de ter estudado arte formalmente por diversos anos, tanto no Japão quanto na Alemanha, prefere evitar ao máximo qualquer espécie de teorização artística em seu trabalho.

Os papéis eleitos por Yoshitomo Nara para desenhar revelam um imediatismo da ação: papéis rasgados, verso de fragmentos de impressos reutilizados cujo "fantasma" da impressão transpassa até a face do desenho, folhas de caderno rudemente arrancadas, envelopes postais reciclados. Os materiais de desenho também são simples: lápis, caneta esferográfica, lápis de cor, giz de cera. São materiais que remetem tanto à infância quanto ao escritório. Comumente encontrados em estojos de estudantes, são baratos, comuns e acessíveis. Essas características tornam estes materiais particularmente convenientes para a tarefa de fazer anotações (gráficas ou por escrito).

O poema *Drawings*, de Nara, é escrito à caneta esferográfica em uma página de bloco de notas, com as típicas linhas horizontais azuis. Existem rasuras aparentes, cuja presença torna visível uma mão apressada, na direção de plasmar uma ideia curta, simples. Como o título sugere, é uma reflexão sobre a sua prática em desenho:

*Drawings*

*Time passes by*

*It suddenly slashes across the screen of my eyes,*

*or sometimes get pressed flat like a flower,*

*I want to snag it for good with my drawings*

*Time passes by*

*Before it fades and vanishes*

*I want to grab even a bit and make it last.*

*Sometimes it's a drawing I draw*

*Drawn over and over so I don't forget*

*Imagination doesn't stop for the past or the future.*

*And that makes me both*

*Happy and sad*<sup>15</sup> (TEZUKA, CHIU, 2010: 68)

Esse sentimento em relação ao tempo é consonante com o que coloca Barthes acerca da duração da anotação e sua proximidade dessa maneira com o presente. A repetição da forma é como uma persistência da memória (*"Drawn over and over so I don't forget"*), e também como forma de se agarrar ao presente (*"I want to grab even a bit and make it last"*), que sempre foge de nós. Uma possibilidade da anotação seria isto: uma tentativa de delinear a imagem evanescente do

---

<sup>15</sup> "O tempo passa por mim. Repentinamente perfura a tela de meus olhos, ou às vezes é pressionado como uma flor, Eu quero me agarrar firme a isso através dos meus desenhos./ O tempo passa por mim. Antes que ele desapareça e suma eu quero agarrar mesmo que apenas um pedaço e fazer durar. Às vezes é algo que eu desenho e redesenho novamente muitas e muitas vezes para que eu não esqueça./ A imaginação não para em função do o passado ou o futuro e isso me faz sentir ao mesmo tempo feliz e triste."

presente, em sua fluidez e imprecisão, antes que essa se desfaça totalmente dos nossos sentidos e memória.

Esta escrita curta, que é coletada, também não é transformada em texto longo por estar desorganizada. A anotação em forma de desenho tem uma tendência a ser mais espontânea, menos lapidada (menos tempo investido em cada desenho individual), que outros tipos de trabalhos com maior distanciamento emocional por parte do artista.



Figura 21 – Yoshitomo Nara. Sem título. Lápis e lápis de cor sobre papel impresso. 1992-2000.

Em desenhos como *Sem Título (Cão com fones de ouvido)* (Figura 21), Nara define com poucas linhas, a lápis de cor e giz de cera, um cão com imensos fones de ouvido, sobre um papel possivelmente reaproveitado, com um retângulo mecanicamente impresso na parte inferior, sete pequenos riscos ao redor de sua cabeça dão a ver a música que escapa pelas bordas dos fones, o cão caminha em direção ao canto da

tela, deixando atrás de si rastros do movimento, que também remetem, por repetição, a um ritmo, em uma linguagem claramente influenciada pela cultura pop japonesa e histórias em quadrinhos. Esses elementos em pouquíssimos traços constituem uma cena, um instante. A anotação de um estado de espírito (o cão sozinho, isolado do mundo pelos fones, alegoria do isolamento) e um ideograma.

As primeiras pinturas de Nara são bastante impregnadas dessas características do esboço: são simples e diretas, com linhas firmes e grossas. Nelas, imagens de animais, fragmentos de textos e crianças com grandes olhos cuja estrutura, linearidade e simplicidade – mesmo que o artista queira negar – possuem relação estreita com os mangás amplamente difundidos em seu país, onde a expressividade do olhar e a economia de linhas são características marcantes.

Existe uma subversão à norma ocidental na característica de brevidade do esboço, tão presente nos

desenhos de Nara. No Ocidente tendemos a crer que a única forma de expressão da subjetividade é prolixa, um jorro de linguagem em detrimento da síntese e precisão, que demandam outro tipo de concentração e postura do artista.

É uma questão de escolha da forma – e, nesse nível, de macrocultura: nós não somos treinados para a forma breve; para nós, a subjetividade só pode ser prolixa = ela é uma exploração  $\neq$  haikai: uma espécie de implosão. (BARTHES, 2005: 110)

Se o artista opta pela brevidade do traço – poucas linhas para definir as formas representadas, e apenas uma vaga menção ao espaço tridimensional – ao mesmo tempo a intensidade e a expressividade dessas formas ecoam por si, o vazio ativado pelo desenho ralo convida à exploração e reinvenção por parte do observador. Essa implosão da linguagem gráfica propõe um tipo específico de atenção, de reconstrução.

A questão colocada por Barthes “A partir do que, como organizar a Notatio?” naturalmente surge ao nos depararmos com o acúmulo de escritas fragmentárias, é também uma questão fundadora em minha produção em desenho. Se a matéria prima, o bloco de construção para uma imagem ou uma escrita, está na anotação cotidiana, de que forma realocar e re-significar estas notas para constituir um trabalho de arte, que forma de edição torna possível trazer a público esses cadernos próprios da esfera particular?

Para Barthes, é possível que, em alguns momentos, as notas de preparação esgotem o romance, sejam sua realização em si, fragmentária e autossuficiente<sup>16</sup>. Nesse caso, o projeto toma o lugar do trabalho final, o meio abrevia o fim. Seria o

---

<sup>16</sup> BARTHES, 2005, p. 42.

equivalente a colocar no centro do trabalho os desenhos de esboços ou projetos para pinturas, ação que Nara realiza em alguns trabalhos, como o que será comentado a seguir.

Na instalação *YNG*, no Centro de Arte Contemporânea de Gateshead, nos Estados Unidos, Yoshitomo Nara retomou estes fragmentos de papeis desenhados e montou, em uma série de cabanas de madeira, espaços de ateliê aparentemente em funcionamento, como se o artista pudesse estar de volta para trabalhar a qualquer momento. Nela fica implícita a relação entre os esboços e as pinturas na construção do imaginário gráfico do artista, e a persistência da imagem do ateliê.

Haviam nesses ambientes construídos na galeria: desenhos de esboço colados à parede com durex, pinturas finalizadas ou em processo, papéis amassados e manchados pelo chão, panos sujos de tinta, pincéis, godês, anotações,

pequenos bonecos de crochê e uma série de aparatos utilizados por ele para produzir seus trabalhos.

Ao mesmo tempo, se o trabalho é a instalação, e nela se colocam, lado a lado, desenhos de esboço pinturas presumivelmente inacabadas e pinturas aparentemente finalizadas, podemos colocar a questão: a partir de que parâmetros delimitamos o que é um trabalho finalizado e o que é um trabalho preparatório? Se a instalação está colocada no lugar público (galeria de arte) embora partes dela remetam ao universo privado de experimentação do artista, ainda podemos afirmar que alguma parte do trabalho é preliminar? O tratamento dado a alguns trabalhos é diferente do que o dado a outros, alguns aparentam estar em processo (pinturas a tela ou rabiscos numa folha rasgada de papel pautado, por exemplo), mas ainda assim essa definição seria um tanto arbitrária.

Podemos supor que essa instalação é a reconstrução do espaço de trabalho do artista, com a desordem, sujeira e indefinição características de um determinado processo. O ateliê original seria, então, uma imagem que guia a construção do trabalho fora do ateliê, que direciona um caminho de retorno à origem e convida o observador a conhecer um pouco do espaço privado do artista. Essa instalação fricciona os limites entre o íntimo e o público, ao trazer não apenas esboços mas também uma atmosfera para um espaço institucional de arte.

Na produção aqui apresentada, convivi longamente com os desenhos realizados ou reencontrados, em processo. Não no sentido de serem retrabalhados, mas sim em estado de observação, pensados em relação a uma estrutura possível através da delimitação de conjuntos de desenhos. Assim permanecem durante um tempo e posteriormente são retirados ou por ação do vento e do próprio desgaste (ação gravitacional que desprende os papéis) dos materiais frágeis

que utilizo com o fim de prendê-los. É um espaço fluido no qual desenhos se movem continuamente em experimentações de justaposições, colados com fita durex ou fixados com alfinetes. É da constante manutenção deste equilíbrio frágil que se constituem estes trabalhos.

Na instalação *Exercício de leitura: uma introdução ao afeto*<sup>17</sup> realizei uma instalação de desenhos cotidianos mesclados a gravuras em um pequeno canto da galeria, a fim de gerar um espaço intimista no qual os visitantes pudessem estar cercados destes desenhos e, neste ambiente, navegar através dos esboços e ideias. Os papéis foram pregados à parede com frágeis alfinetes e a iluminação se deu, além da

---

<sup>17</sup> Realizada em 2013, para a exposição coletiva *Poéticas em Devir*, na Galeria Mamute.

lâmpada comum no teto – mais próximo do tipo de iluminação que temos em uma casa, não em uma galeria de arte, já que o espaço que escolhi ocupar foi um pequeno vão ao lado da escada, antes da entrada da galeria propriamente dita –, complementada pela luz de um abajur direcional, daqueles que são mais comumente encontrados como iluminação para leitura nos quartos das casas e escritórios.

Antes de ser montado no espaço expositivo, o trabalho se formou no ateliê aos poucos, por retalhos depositados, na soma dos dias, resultante de uma maneira de habitar. Ao revisitar meu arquivo de desenhos pude desenhar algumas linhas de decorrências de imagens semelhantes entre si (seja em forma ou em intenção), com minutos ou anos de diferença. Isso me permite perceber melhor o que é aquilo que persiste em meu imaginário, as reincidências significativas.

### 3. Reencontrar desenhos

Com sua caneta, assim, nos momentos livres, ela pintou um autorretrato. Não é um retrato de academia, envernizado, emoldurado, completo. É antes um maço de folhas soltas onde ela fez os rascunhos para um retrato – aqui um nariz, ali um braço, lá um pé, acolá um simples rabisco na margem, Os rascunhos feitos em diferentes estados de espírito, de diferentes ângulos, às vezes se contradizem. O nariz não combina com os olhos; o braço é desproporcional ao pé. É difícil juntar. E há também páginas em branco. Alguns traços muito importantes ficaram de fora. Havia um ser que ela não conhecia, um vazio que não podia preencher. (WOOLF, 2013. P. 97-98)

Me coloco nesse lugar de encontro com esboços díspares, desorganizados, de onde tento extrair novas imagens. Um auto-retrato, talvez, ou conjuntos de obsessões gráficas. À primeira vista são apenas muitos fragmentos que não encaixam, restos. Dando tempo para a sedimentação das

imagens, começam a se delinear conjuntos, persistências, imagens maiores.

Utilizo algumas estratégias para a construção de trabalhos utilizando como peças os fragmentos de pequenos desenhos que reencontro no arquivo, a fim de construir dispositivos para mostrar estes desenhos de esboço e gerar a partir destes novos sentidos, em livros de artista, instalações ou fotografias.

Quando se dá o refazimento da anotação, por mais sutil que seja a alteração realizada, é nesse momento em que o trabalho transpõe a esfera individual para a esfera pública, ou seja, adentra o território da arte, o território do outro.

Mesmo quando escrevemos para nós mesmos, de maneira semelhante a um diário, ao copiar (neste trabalho essa operação se dá por meio da fotografia ou da gravura) ou deslocar (aqui, por meio da instalação) estes fragmentos,

buscamos comunicá-los a alguém, a integrá-los à vida em sociedade (BARTHES, 2005, p. 189).

A serigrafia sobre papel, além de mostrar os esboços recompostos em novas totalidades (gravuras individuais, livros de artista), é também uma estratégia para reverter a efemeridade do desenho sobre papel de curta duração, para uso em tarefas cotidianas.

Este conjunto de desenhos guardados e categorizados também pode ser pensado como um órgão externo da memória. O físico Luis Carlos de Menezes lembra que, historicamente, houveram algumas estratégias para ampliar e aperfeiçoar nossas capacidades naturais:

A notável capacidade humana de aprendizado, de cognição, que lhe dá particular autonomia relativamente ao meio natural e, portanto, vantagem competitiva, está associada a uma enorme dotação material de elementos para registrar e para processar informações,

para coordenar seus sentidos, avaliar percepções ou elaborar representações de mundo. [...] Tanto quanto equipamentos, as diferentes formas de se organizar a produção multiplicaram o alcance da intervenção material humana no planeta. A escrita e outros registros criaram novas formas de comunicação e também ampliaram as funções cerebrais, como a memória. (MENEZES, 2005: 251)

Se ao longo da história a humanidade adaptou-se a diversas adversidades e aprendemos a expandir nossas ações em artefatos externos (a panela sendo uma extensão do estômago, por exemplo) e podemos pensar numa coleção de anotações como um elemento para expandir a memória, que especificidade da memória é ativada ao se preservar e consultar periodicamente um arquivo de desenhos como este?

Quando algumas imagens são aproximadas a fim de realizar novo trabalho, quando se tornam visíveis afinidades entre fragmentos, é possível distinguir lembrança e criação?

### 3.1. O que estou fazendo aqui – um diário experimental de viagem

Lin Yi Hsuan é um artista de Yi-lan, uma pequena cidade no Taiwan. Após completar sua graduação em artes visuais, decidiu empreender uma viagem como voluntário em Honduras, para trabalhar com crianças carentes. De lá mudou-se para Buenos Aires, onde trabalhou no comércio. Posteriormente mudou-se para o Brasil, onde se estabeleceu como artista e em 2013 realiza sua primeira exposição individual no país, na Galeria Logo, “See you in a bit”, relacionada às suas experiências, deslocamentos e relações pessoais em três anos de viagem. Em conjunto com a mostra e complementando a mesma foi lançado o livro *“What am I doing here”*, um diário experimental de viagem.

“O que estou fazendo aqui” propõe um amálgama de pequenos retalhos de frases curtas, fotografias, escritos de artista e desenhos (ou “mensagens”, como se refere a eles o autor), na reconstrução de um percurso, relativos a momentos cotidianos ao longo da viagem de 3 anos realizada em 3 países: Honduras, Argentina e Brasil.

O livro intercala blocos de narrativa textual em um inglês de gramática vacilante (estrangeira), que evidencia a falta de familiaridade do artista com a língua, ao mesmo tempo em que revela uma intenção de se comunicar de maneira mais universal, com blocos de texto em tailandês (idioma praticamente indecifrável no país de lançamento do livro, o Brasil), seguido de bloco de imagens separadas em capítulos que demarcam um determinado lugar no espaço e no tempo da viagem.



Figura 22 - Lin Yi Hsuan. What am I doing here? Livro de artista. 2013.

Inicialmente temos a narrativa escrita de Lin Hsuan sobre sua trajetória pessoal nômade, desde o momento em que, ao concluir sua graduação em artes visuais na Tailândia, resolve viajar para realizar trabalho voluntário em um orfanato em Honduras. A solidão da cidade pequena e a barreira sempre presente da linguagem e da cultura figuram como temas centralizadores dos escritos e registros sobre o lugar. As descrições de danças e costumes latinos narradas são construídas de um ponto de vista desconfortavelmente externo, com um distanciamento que beira o científico.

O artista delinea a todo momento o vácuo vivenciado da linguagem e das interações sociais que a experiência nômade, cujos conflitos gerados em relação ao mundo social exterior redirecionam o artista para seu mundo interior e linguagens não-verbais, focando seu empenho em transmutar em uma linguagem própria o entorno através da anotação fotográfica, escrita e desenho.

Roland Barthes, acerca da escrita breve e fragmentária como método para captar momentos únicos e passageiros de sensibilidade subjetiva, coloca a anotação do presente enquanto constituída através de fragmentos uma linguagem que visa se adaptar a uma particularidade volátil que se manifesta na sensibilidade. É, portanto, diferente do romance, ou seja, da narrativa longa que se projeta além do tempo presente.

Para Barthes, o escritor (e podemos pensar por extensão também no artista de outras especificidades e operações poéticas) que tece seu trabalho a partir da anotação das intensidades do presente, produz um texto relativo e paralelo à vida cotidiana. O artista, agindo como um coletor, recria o presente que “cai em cima ou embaixo de nós” constituindo uma escritura mínima e anterior à narrativa longa, que pode se bastar ou não em si mesma:

Ora, se me parece difícil, num primeiro tempo, fazer romance com a vida presente,

seria falso dizer que não se pode fazer escritura com o Presente. Pode-se escrever o presente anotando-o – à medida que ele cai em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta). (BARTHES. 2005: 36)

Dessa maneira, a anotação breve é uma escrita pontual que captura fragmentos míopes do presente, de forma que só podem ser vistos na proximidade do momento e de seu afeto fundador.

A essa escritura fragmentária, anotada, o artista escolhe recolher em um compêndio, de maneira que as imagens e textos operam de forma descontínua. Visitamos lembranças e imagens que configuram um objeto da memória de Hsuan e que ao mesmo tempo fundam fendas e espaços criadores. Os desenhos sobrepostos à fotos e textos reinventam acontecimentos de forma análoga aos processos próprios da memória.

Ao folhearmos o livro, percebemos que não possui numeração de páginas mas é separado em capítulos e subcapítulos temáticos da viagem, demarcados nas bordas laterais das páginas, como em um catálogo. Primeiramente, o artista separa em três grandes blocos geográficos relativos aos países por onde viajou, em ordem cronológica: Honduras, Argentina e Brasil. Agrega também as imagens em grupos de acontecimentos, em categorias mais amplas ou mais específicas: “amigos nas ruas”, “hospedagem”, “projeto 2; orfanato, natal e ano novo”, “projeto 2; orfanato, crianças e vida cotidiana”, “trabalho social; ICYE”, “projeto 2; orfanato, aulas de pinturas e desenhos infantis”, “viagem”, “desenhos”, “vida”, “exibição”, “ateliê”, “viagem, norte da argentina”, “processo de trabalho” e outros.

Na nomeação destes fascículos estão colocadas algumas palavras-chave que norteiam este livro de artista e operações poéticas do autor. Relações entre arte e vida cotidiana, processo de trabalho e exposição, desenho e

deslocamento, um artista de formação acadêmica em arte que quer pensar arte em espaços não convencionais, o desenho que emerge de práticas informais (desenhar com crianças, desenhar em papéis amassados e reaproveitados, desenhos como forma de comunicação entre pessoas que não falam a mesma língua).

Alguns desses fascículos, colocados lado a lado, evidenciam o processo de pensamento e produção do artista, como as páginas “exibição” e “ateliê” que estão em sequência no livro, onde podemos vislumbrar o processo de transposição do trabalho para o espaço institucional e as ações através das quais elementos são suprimidos ou reforçados e, principalmente, a maneira como páginas de desenhos são montadas na sobreposição da prática cotidiana do desenho, no espaço arquitetônico da casa-ateliê, e como esse aspecto permanece na configuração final. O desenho emerge de uma prática cotidiana no lugar da intimidade (a casa), de forma que as fotografias desse processo de escrita gráfica também

podem ser pensadas como diário, registros do dia a dia do artista.

Os registros fotográficos da exposição “Por estos dias”, realizada na Argentina, são impressos lado a lado com registros da casa-ateliê em suas ocupações experimentais e transitórias de desenhos e pinturas pelas paredes.

Na galeria, os desenhos são fixados diretamente na parede sem molduras, ou seja, sem a mediação formal que historicamente demarca e sublinha o lugar institucional das artes planas, da mesma forma crua com que estavam fixos na parede da casa do artista. Nas fotografias da exposição em montagem vemos quadros apoiados sobre a parede mostrando textos inscritos no seu verso, que serão ocultos ao serem posicionados para a exposição.

Ao longo do livro transitam na mesma página ou bloco de páginas, se confundindo entre si ou trocando de lugar, as

imagens do processo de criação, da ocupação de espaços institucionais e os documentos de trabalho<sup>18</sup>.

As maneiras pelas quais cada um desses momentos e elementos se sobrepõem e constituem um ao outro inauguram o espaço narrativo do livro, podendo ser lido através da sequencialidade das páginas, ou mesmo em uma leitura anárquica não-linear.

Ao justapor fotografias dos desenhos em processo (ou que remetem a cenas que estamos acostumados a perceber como de processo) de um papel desenhado cercado de outros papéis e materiais de desenho dispersos pelo chão, lado a lado com os desenhos finalizados e montados nas paredes da galeria de arte, a fotografia recoloca o chão no lugar da

---

<sup>18</sup> Conceito conforme GONÇALVES (2009).

superfície vertical de exposição, nivela o plano da parede da galeria e o do chão do ateliê pela proximidade e similaridade de elementos.

Alguns dos desenhos expostos estão muito amassados, numa aparente displicência que reforça, por suas marcas, sua inserção na vida cotidiana. A distorção da superfície plana, nesse caso, evoca a lembrança que o papel, além de superfície de inscrição, é também objeto. Um objeto delicado, sujeito a intempéries.

Independente do objeto abordado ou da técnica escolhida, a visão do artista é sempre relativa a questões do desenho. Em uma passagem sobre o seu processo, ele descreve:

No ônibus, as cenas passavam por mim. Eu olhava para as árvores com poucas folhas e seus galhos bagunçados. Isto me lembrava do ditado que “uma árvore sem folhas é uma escultura”. É uma bela metáfora, mas para mim, naquele momento, as árvores e seus galhos eram apenas linhas com diferente grossura, ou

pinceladas que se entrecruzavam, não uma escultura. Para mim, as árvores eram planas.

Hsuan, no processo de ver e fotografar ou desenhar a viagem, relata um efeito de achatamento das imagens, da visão, reduzindo todas as coisas à sua representação plana. Seus desenhos são realizados com traçados simples, sempre em relação ao plano, sem perspectiva, sombras ou qualquer artifício que remeta à terceira dimensão. Mesmo quando o artista sobrepõe imagens, estas não estão em uma relação proporcional tridimensional, mas sim nas sobreposições de recortes pontuais em dois um mais planos. O desenho que percorre literalmente a página, realizando sua materialidade plana através do gesto, é da mesma natureza do desenho infantil fotografado por Hsuan nas oficinas de desenho para crianças que este oferta no orfanato.

Ao serem colocadas lado a lado, ou sobrepostas, produção artística e documentos de trabalho se mesclam e se

adensam, numa linguagem peculiar do artista enquanto observador de eventos corriqueiros, que se intensificam no não pertencimento do autor dessas imagens em relação a elas.

O registro diário é o vestígio de um estranhamento. Percorrendo as páginas encontramos recortes que se entrelaçam: fotografias do cotidiano, bandeiras, páginas arrancadas de caderno, colagens de papéis de recibo e retalhos de papel cobertos com desenhos de traços simples feitos em caneta esferográfica, adesivos retirados de produtos de consumo, fichas de espera, livro de estudos de espanhol rabiscado com lições (que podemos ler como rascunhos para uma familiarização com a língua).

Em uma página vemos um livro taiwanês aberto, a página à esquerda intocada e a da direita coberta por um recorte de uma notícia de futebol retirada de um jornal. Nessa colagem temos o choque entre a cultura latina e a cultura asiática personificado em páginas de livros. O livro asiático

que o artista traz consigo em sua mala, fragmento ilha da terra mãe se choca com as nossas páginas latinas, da cultura de massa que festeja as paixões nacionais, como o futebol e a copa do mundo de 2010.



É possível perceber também brechas, momentos em que, através da afetividade, o choque cultural se transforma em encontro. Uma fotografia do céu em um pequeno vilarejo com uma das raras lendas presentes no livro, onde se lê: “noites contando estrelas”, seguido de fotografias de lugares simples, esquinas letárgicas sem grandes acontecimentos, igrejinhas e festividades, comida de rua, o caos no trânsito, comemorações de futebol, jornais, quartos de acomodações modestas onde o artista viveu, varais com roupas. O artesanato kitsch que é feito pelo supervisor do orfanato. Anotações de gastos para uma viagem curta.

Em uma das fotos vemos crianças (presumivelmente do orfanato) segurando pinturas (presumivelmente do artista). É

interessante perceber que, nesta imagem, as pinturas estão em outro lugar: não mais no espaço de criação do ateliê, nem na galeria, mas num espaço móvel, íntimo. As crianças brincam com as pinturas, enquadram as imagens, sua presença nos faz ligar as pinturas a outro contexto, do afeto, da presença do outro.

Vemos também fotos da vida coletiva no orfanato: dos quartos bagunçados das crianças, piñata de aniversário, mapa de direções desenhado à mão (outro registro do procedimento, literal ou metafórico, de se localizar em um espaço desconhecido). A maneira pela qual a rotina vivenciada em grupo gera elos de intimidade do artista com as crianças: a feira de vegetais, jantas, cortes de cabelo, hora do banho, crianças sendo crianças, fazendo caretas, dormindo, lavando louça.

Uma fotografia de placas de sinalização de trânsito em uma estrada (demarcação no espaço) é colocada ao lado de

uma fotografia de agenda rabiscada (sinalização no tempo). Marcas imprecisas que apontam para possíveis lugares e momentos, ou a ideia de lugar e momento. O registro, aqui como tentativa de resistência, a fim de evitar a desmaterialização da memória, ou mesmo a ironia do registro descontextualizado dos instrumentos através dos quais tentamos dominar e demarcar o sempre fluido espaço-tempo.

Na edição dos fragmentos em formato de livro, as escolhas gráficas possuem consequências narrativas. As fotografias e desenhos são montados às vezes por sobreposição, de maneira a fundirem-se em uma nova imagem, mesmo assim cada página mantém seu inerente aspecto de unidade, sendo assim impossível abandonar a memória do objeto folha de papel (seja ela página arrancada de caderno, fotografia de um mapa, uma folha sulfite amassada), que apesar de achatado na reprodução (impressão a tinta sobre páginas planas do livro) ainda preserva

visualmente evidências de suas características tridimensionais originárias.

Em determinada página do livro ele faz transparecer, através da metalinguagem, o livro em processo de edição, numa captura de tela de computador apresenta as miniaturas dos arquivos de imagens flutuando etéreos em uma tela uma etapa digital de edição. Essa meta-imagem está lado a lado com imagens dos trabalhos em si, deixando evidente a matéria virtual invisível no produto final, de que também é constituído o livro, além de igualar esta imagem de processo às outras imagens de processo (fotografias no ateliê e outras).

Ao mesmo tempo em que reestrutura numa unidade os fragmentos e memórias da viagem na forma de livro, a própria forma material da edição é feita de forma a conter em si fragmentos: pôsteres, pequenos fascículos, que funcionam como unidades autônomas, apêndices do livro. Além destes, acompanha o livro também uma flâmula bordada com um

cordão de amarrar, que parece convidar a ser instalado em algum lugar da casa, a exemplo das fotografias da casa do artista, repletas de pinturas e desenhos pelas paredes.

A fâmula possui um desenho do que parece ser uma ilha e uma pequena casa – como aquelas que aprendemos a desenhar na infância – circunscritas. Na parte inferior do círculo lemos a letra H, inicial de Hsuan. Na parte superior do círculo, uma garatuja que o artista adotou como assinatura, que também consta na lombada do livro. Ao redor, grafismos que remetem a ondas, possivelmente enfatizando o aspecto insular em que o artista se coloca.

Ao percorrer as páginas do livro confrontamo-nos com esboços de desenhos, marcas, textos rasurados, garatujas, traços soltos, desenhos rabiscados em poucas linhas, que denotam uma velocidade no ato de anotar. Junto a isso vemos um visto de estrangeiro a serviço social, um esboço de alfabeto inspirado em hieróglifos maias, frases de um diálogo interno

consigo mesmo (“por que no?”) junto a desenhos de rascunho. Um registro do primeiro nascer do sol visto na Argentina, cartão do metrô, um papel desdobrado com números de telefone, resíduos materiais do deslocamento do artista em sua busca. As sobreposições realizadas pelo artista geram novos sentidos ficcionais que transcendem o ato do registro.

Os textos que compõem o livro abordam o processo de criação e a maneira pela qual a viagem e a situação nômade influenciam a criação dos trabalhos, mas também de inseguranças em relação à identidade de artista e uma sensação perpétua de ausência em relação a papéis pré-estabelecidos: quando Hsuan está na posição de artista se identifica como expectador dos acontecimentos, quando está na posição de expectador procura exercer um olhar de artista. Dessa forma, a narrativa orbita o tempo todo sobre os temas do não pertencimento, isolamento, falta de identificação com situações e lugares.

A plataforma livro, nessa situação, expande o sentido da exposição na galeria de arte. Além de registro gráfico do adensamento de três anos de vida do artista, se configura como veículo de divulgação da produção que independe do espaço físico transitório na galeria. É, também, um experimento na linguagem, que revela o direcionamento do olhar do artista, que se projeta através dos modos de catalogação destas imagens, e maneira pela qual Hsuan cria diálogos entre estas fotografias e registros de sua prática em desenho.

Os textos em taiwanês, que sequer compartilham o alfabeto latino, surgem como desenhos herméticos que situam o leitor (não taiwanês) no estranhamento vivido pelo artista ao empreender a viagem.

O método de trabalho de Hsuan neste livro e nos desenhos aqui citados possui muita proximidade ao adotado por mim nestes trabalhos centrados em desenhos de esboços,

desenvolvidos de 2012 a 2014. O esforço de coletar retroativamente rastros do presente, assim como recriar a partir de categorias novas unidades capazes de gerar sentidos. O desenho no trabalho se Hsuan se coloca não apenas como registro de viagem, mas também como estratégia de troca, de sobrevivência, pela preservação da linguagem num diálogo interno, ao se privar voluntariamente de utilizar sua língua materna.

## 3.2. Memória e narrativas autobiográficas

“Como os artistas lidam com a questão da memória? Nas artes a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais.

É também o território de recriação e reordenamento da existência – testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. (CANTON, 2009: 21-22)

No transcorrer deste trabalho, o revisitar e organizar estes fragmentos de desenhos em novas totalidades, a fim de retomar os desenhos de esboço através da construção de novas imagens e da reprodução, pela digitalização de imagens como meio (a fotografia digital aliada a *softwares* de edição de imagens) é possível transpor estes desenhos únicos em matrizes replicáveis, redimensionáveis, reorganizáveis.

Assim que as imagens materiais são transpostas para programas de edição, cada esboço isolado torna-se uma peça de composição para um novo desenho que será realizado na relação entre essas pequenas peças.

A serigrafia mediada pela edição de computador permite incorporar um projeto gráfico meticuloso e controlado de trabalho.

Trabalhar dessa maneira permite cometer, diversas vezes, erros e arrependimentos, onde a maioria das escolhas possui consequências leves e reversíveis. Ao mesmo tempo cada fragmento de desenho pode passar de um trabalho a outro, em diversas reparações e contextos, como em um jogo.

Existe um aspecto confessional (que desejo manter oculto) nestes desenhos já que, por estar constantemente desenhando em suportes portáteis, o ato cotidiano de desenhar acaba por misturar-se e confundir-se com meu próprio cotidiano. Não me interessa trazer a público minha vida pessoal privada, embora me interesse, por outro lado, trazer a público desenhos que normalmente fariam parte apenas da esfera privada.

Para gerar este tipo de afastamento emocional, acumulo e deixo em repouso estes desenhos, por dias, meses ou anos. O tempo neste caso funciona, metodologicamente, como mecanismo de decantação, através do esquecimento

voluntário. Conforme lembra Pierce “[as ideias] são presentes durante um tempo”. Para enxergar objetivamente estes desenhos – a fim de elaborar trabalhos artísticos para além do campo do “diário íntimo sem palavras” – necessito de um distanciamento que somente a corrosão das ideias através do tempo consegue proporcionar para, desta forma, me posicionar do lado exterior – alcançando, assim, alguma objetividade – em relação a estes retalhos íntimos.

Além disso, este arquivo de desenhos coletados no tempo é de material extremamente perecível, papéis ordinários seguem lentamente em direção ao seu inevitável desfazimento. O registro desses papéis (que são, em si, registros de rastros de minha navegação através do tempo) por dispositivos fotográficos e também a transmutação dos mesmos em objetos e acontecimentos são estratégias para contornar, em parte, sua existência efêmera. E também (principalmente) de reelaborar, multiplicar, compartilhar e alongar minha experiência individual no tempo.

Mas meus esboços não são observações da natureza irrestrita, minha atenção se volta, principalmente, pra situações de introspecção, figuras humanas cujo corpo que reflete uma mente ausente. Não estar aqui, e ao mesmo tempo permanecer, vagamente fixo pelo peso da matéria.

O desenho foi desde sempre uma maneira que descobri para manter-me alheia (daqui). Dessa forma essa mesma postura que me coloca do lado de fora dos lugares acaba se refletindo num interesse visual. Há aqui um espelhamento entre a imagem desenhada e o estado imersivo de desenhar.

O fluxo entre o interior e o exterior, tangenciando aqui e lá, entre subjetividade e objetividade, dando sempre prioridade à primeira.

Nas palavras de André Breton: "Subjetividade e objetividade travam, ao longo de uma vida humana, uma série de combates, nos quais a primeira costuma sair-se inteiramente mal". Esse entrave se dá, naturalmente, no

território da vida prática, da qual é impossível esquivar. A possibilidade que nos resta é criar, em territórios temporários, espaços para resguardar a primeira.

“Memórias do rapto” foi uma gravura realizada para integrar o projeto “Rape of Europe”<sup>19</sup>, refere-se ao mito do encontro de Europa e Zeus, porém deslocado para o ponto de vista de Europa, invertendo sua condição de objeto para protagonista – exploro neste trabalho seus desejos, sentimentos e memórias. É um relato subjetivo ficcional da personagem da *Ilíada*.

No mito original, a história é narrada cp, cemtrp ma ação de Zeus que, transformado em um touro branco, a fim

---

<sup>19</sup> O projeto *Rape of Europe* propôs a revisão e atualização do mito do *Rapto de Europa* por artistas contemporâneos do Brasil, Portugal, Espanha, Holanda e Polônia.

de entrar sem ser percebido nas terras de seu pai, seduz e sequestra a jovem Europa através do mar até a ilha de Creta.

Zeus, transformado em touro, está presente de forma metonímica, presente no desenho de forma pontiaguda que remete ao chifre (ou ao falo). Formas sinuosas e cores quentes fazem referência ao corpo e suas pulsões íntimas, à matéria morna das lembranças, sensações e sonhos. Um imaginário delicado e intenso contraposto ao mito da mulher sequestrada e indefesa.



Figura 23 – Alice Porto. Memórias do Rapto. Serigrafia. 2013.

A imagem é formada por diversos pequenos desenhos realizados de maneira desordenada em um caderno de bolso (de 9 x 6 cm), recompostos em um grande todo. Esta gravura é, de certa forma, o caderno desmontado e planificado, um livro feito pelo avesso. Estes são registros gráficos de minhas memórias e sentimentos, reorganizados de forma a dar uma narrativa circular e vaga, remetendo a, e ao mesmo tempo borrando, o mito do Rapto de Europa.

Os desenhos desse caderno não eram, inicialmente, estudos preparatórios para uma gravura, e sim desenhos voltados para si mesmos, posteriormente costurados e impressos sobre papel japonês suave.

As andanças em círculos da memória, as imagens que se repetem em pequenas ou grandes variações em sua execução, fragmentos que se reinventam e retornam num redesenhar insistente.

Linhas sinuosas se repetem obsessivamente, nos cabelos ou em formas abstratas, como uma imagem que se refaz e se reconstrói sucessivamente pela memória.

Para Tracey Emin<sup>20</sup>, sua relação com o desenho é primariamente com suas memórias pessoais. Isto implica no reaparecimento cíclico de imagens, que emanam das mesmas lembranças que a habitam.

Eu gosto de guardar o momento, o evento da memória. Eu me lembro de um evento de minha infância. Eu o puxo para frente de minha mente. Minhas emoções forçam o desenho a sair de minhas mãos – isso explica o porquê de tantos dos meus desenhos serem imagens repetidas. Não é

---

<sup>20</sup> Em entrevista para o jornal The Guardian em 2009, acessível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/25/tracey-emin-drawing-art>. A tradução é minha.

porque eu desenho sempre a mesma coisa, mas o mesmo momento quer ser redesenhado. Eu sou a guardiã, a curadora das imagens que vivem em minha mente. Toda imagem adentrou uma vez em minha mente, viajou pelo meu coração, meu sangue – chegando à ponta da minha mão. Tudo passou através de mim.

O ato de desenhar é tido, aqui, como instância da lembrança de imagens traçadas a partir da vida, em relação a ela. Não apenas de eventos pontuais ou fatos, mas imagens que, uma vez processadas em traços, instauram um repertório gráfico de obsessões e persistem no trabalho da artista através dos anos.



Figura 24 – Alice Porto. Caderno de esboços para Memórias do Rapto. 2013.

Semelhantemente a *Memórias do Rapto*, o processo de *Não estar, permanecer* se deu a partir de retalhos de desenhos, um apanhado de papéis A4 sulfite. Na serigrafia vemos uma figura de perfil, estática, de olhar absorto, cercado de padrões que, por sua repetição, formam uma malha, que preenche o espaço ao redor, que de outro modo estaria vazio.

O título do trabalho, *Não estar, permanecer*, é uma imagem de devaneio sobreposto à realidade cotidiana, do que é visto objetivamente e do que é projetado a partir de lembranças ou fantasias. Coloca-se como um questionamento acerca do presente e do lugar, não estar onde? Permanecer onde?

Originalmente foi realizado como fascículo dobrável para integrar o livro de artista coletivo MMC<sup>21</sup>, esta serigrafia se apresenta também como impressão individual, fora do livro.

Em *Somos Todos Arlequins*, um livro de memórias que Nabokov escreveu no final da vida, ele fala um pouco da sua percepção da passagem do tempo, de que maneira suas memórias de infância atritavam com as inevitáveis impermanências, e mesmo se sobrepunham a elas:

Sabia, por intermédio de viajantes, que nossa mansão ancestral já não existia, que até mesmo a pequena rua onde ela se erguia, entre duas ruas principais de

---

<sup>21</sup> Do qual participaram, além de mim: Livia dos Santos Silva, Maristela Salvatori, Janaína Rodrigues, Flavya Mutran, Bethielle Kupistatis, Roseli Nery, Kelly Wendt, Márcia Regina Sousa.

Fontanka, desaparecera, como um tecido qualquer de conexão, seu processo de degeneração orgânica. O que fez, então, com que a minha memória petrificasse? Aquele pôr-do-sol, com um triunfo de nuvens cor de bronze e rosa-flamengo na extremidade do arco do Canalete de Inverno, podia ter sido visto pela primeira vez em Veneza. Que mais? A sombra das grades no granito? Para ser sincero, apenas cães, as pombas, os cavalos e as velhíssimas, humilíssimas atendentes dos vestuários me pareciam familiares. Eles, e talvez a fachada de uma casa na rua Gertsen. Talvez eu tivesse ido a alguma festa de criança realizada lá, séculos atrás. O desenho floral por sobre as janelas superiores fez com que um arripio sobrenatural perpassasse a raiz das asas que todos nós criamos, nesses momentos de recordação misto de sonho. (NABOKOV, 1974. P. 197)

Nesta passagem, o autor descreve com sua particular sutileza o conflito de enxergar o que não está mais ali, ou que talvez nunca tenha estado (impossível averiguar, pela própria natureza do tempo), a memória que teima em se sobrepor ao

testemunho dos sentidos, resíduo do passado que cobre e sobrepõe o presente. Estranha certeza, sensação de que a realidade, de fato, deriva de outro lugar que não o aqui concreto. A lembrança se delineia, aqui, como uma obstinação em negar a percepção direta.



Figura 25 – Alice Porto. Não estar, permanecer. Serigrafia. 2013.



Figura 26 – Alice Porto. Esboços para Não estar, permanecer. 2013.

Ainda sobre onde se localizam os eventos subjetivos no presente, a instalação “Ensaio plano para uma fotografia inexistente” foi feita a partir de desenhos feitos para pensar um objeto, uma escultura de capacete de papel que troquei

com um amigo artista. Durante algum tempo, planejei fotografar uma amiga vestindo este objeto, em diversos encontros, havíamos discutido uma série de possibilidades visuais para o corpo em relação ao capacete.

A sessão fotográfica acabou sendo adiada indefinidamente, porém continuou alimentando um imaginário das fotografias possíveis. A variedade de papeis utilizados neste trabalho serve como uma medida do tempo: demonstra que a ideia percorreu diversos cadernos, páginas de naturezas diversas, foi carregada por diferentes lugares e muitas vezes persistia em retornar, em variações do mesmo. Imagens recorrentes, como nas lembranças de Tracey Emin, porém em relação a um futuro não alcançado (o tempo verbal da imagem aqui seria o “futuro do pretérito”) ao invés da recriação de um passado vivido. Alguns destes desenhos já se perderam pelo mundo (acontece bastante de se perder desenhos realizados em papeis quaisquer), porém restam deles o registro fotográfico.

Muito provavelmente esta sessão fotográfica jamais será realizada.

Restam desenhos e intenções que teimam em reaparecer em meus cadernos de esboço, durante meses ou anos, os quais juntei lado a lado nesta montagem na parede de casa (Figura 27).



Figura 27 – Alice Porto. Ensaio plano para uma fotografia inexistente. Desenho. 2014.



Figura 28 – Alice Porto. Ensaio plano para uma fotografia inexistente. Desenho. 2014. (Detalhe)

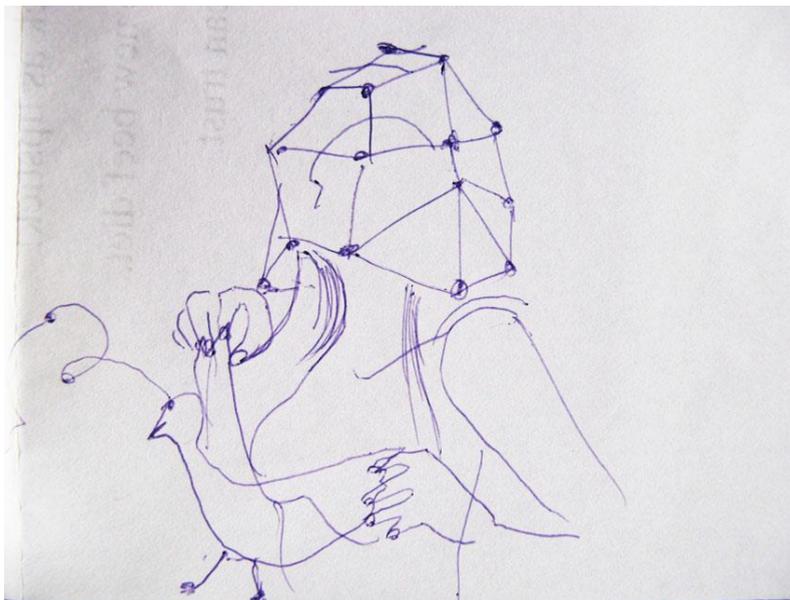


Figura 29 - Alice Porto. M e a galinha astronauta. Fotografia de desenho. 2008.

### 3.3. *Desenhar e habitar – encontros entre o arquivo e a casa*

Se existe a arte urbana, será possível pensar minha produção referente à casa como uma “arte para interiores”? Acredito que, semelhante às “casinhas” (de A a Z) de Yoshitomo Nara, espaços que ele construiu para viver e produzir dentro das galerias de arte, e também como o ateliê de Hsuan que parece apenas deslocado da casa para a galeria, a produção em desenho que apresento aqui propõe uma aproximação com a ação de habitar, ocupar.

Assim que me desloquei para esta cidade, a fim de realizar esta pesquisa de mestrado, neste lar que me coube habitar, comecei a criar um jardim, assim, despretensiosamente.

Primeiro chegou apenas uma muda de manjeriço, para alegrar as refeições. Depois, outra erva aromática. Logo mais outra.

Mais tarde, os chás. Comecei a ganhar mudas de presente das vizinhas e dos viajantes a quem hospedei, que não falhavam em perceber o papel central do jardim no espaço da casa (que coincide com o ateliê).

Quando percebi, estava adquirindo cada vez mais verdes, pela simples alegria de tê-los como companhia.

Comprei flores pensando em cores próximas ou complementares a aquelas que havia usado em algumas serigrafias (pensando na presença marcante do magenta intenso), mas essas logo enfraqueceram, murcharam e perderam suas flores. Assim como os desenhos que teimam em apenas florescer quando a eles não são dados muita ênfase utilitária, o jardim também se recusava a ser instrumentalizado.

Gradualmente, as plantas começaram a tomar corpo na sala/escritório/ateliê, no dia a dia de trabalho, gradativamente se sobrepuseram e se misturaram aos desenhos. Primeiro de maneira vaga, quase inconsciente. Os ramos recobrando as fotografias penduradas na parede, as folhas sedutoramente chamando atenção ao lado das montagens de desenhos sob a parede. Mais tarde, intencionalmente, comecei a pendurar desenhos, gravuras e fotografias próximos às plantas, em relação a elas, procurando estabelecer diálogos, modos de coabitar.

Por fim comecei a perceber também os resíduos, partes menos vistosas, restos, rastros daquilo que já foi parte viva da planta. Assim como outros restos de ações no ateliê, lascas de lápis apontados, retalhos de papéis. Comecei por me interessar e prestar atenção nestes ruídos.

Se as plantas estão fisicamente próximas aos desenhos, naturalmente ocorre de desprenderem de si folhas e flores,

mais uma vez minha ação foi no sentido de reencontrar, rever, aproximar, organizar fragmentos que, de outra forma seriam invisíveis.

Assim como as marcas (manchas e amassados) dos desenhos são resultado de uma prática cotidiana, estas intersecções entre desenhos, plantas, resíduos, marcas de café na mesa de trabalho, derivam da situação de morar e trabalhar em um mesmo espaço.:

Realizei uma série de fotografias pequenas, “Desenho-lar”, em formato 10x10cm, que mostram alguns entrecruzamentos visuais do encontro dos desenhos com os ruídos visuais da casa, do jardim, das sobreposições das folhas de papel, que captam momentos transitórios deste arquivo em fluxo.

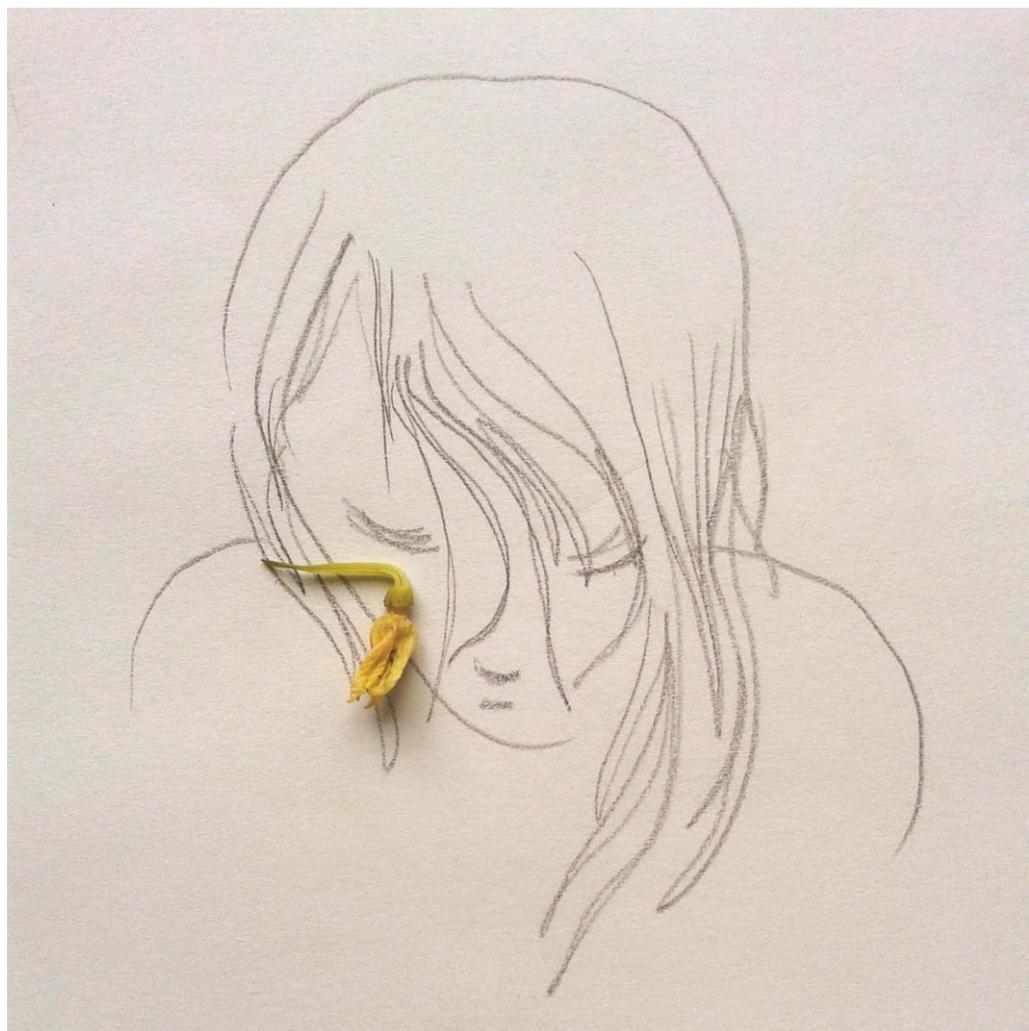


Figura 30 - Alice Porto. Julie. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 31 – Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

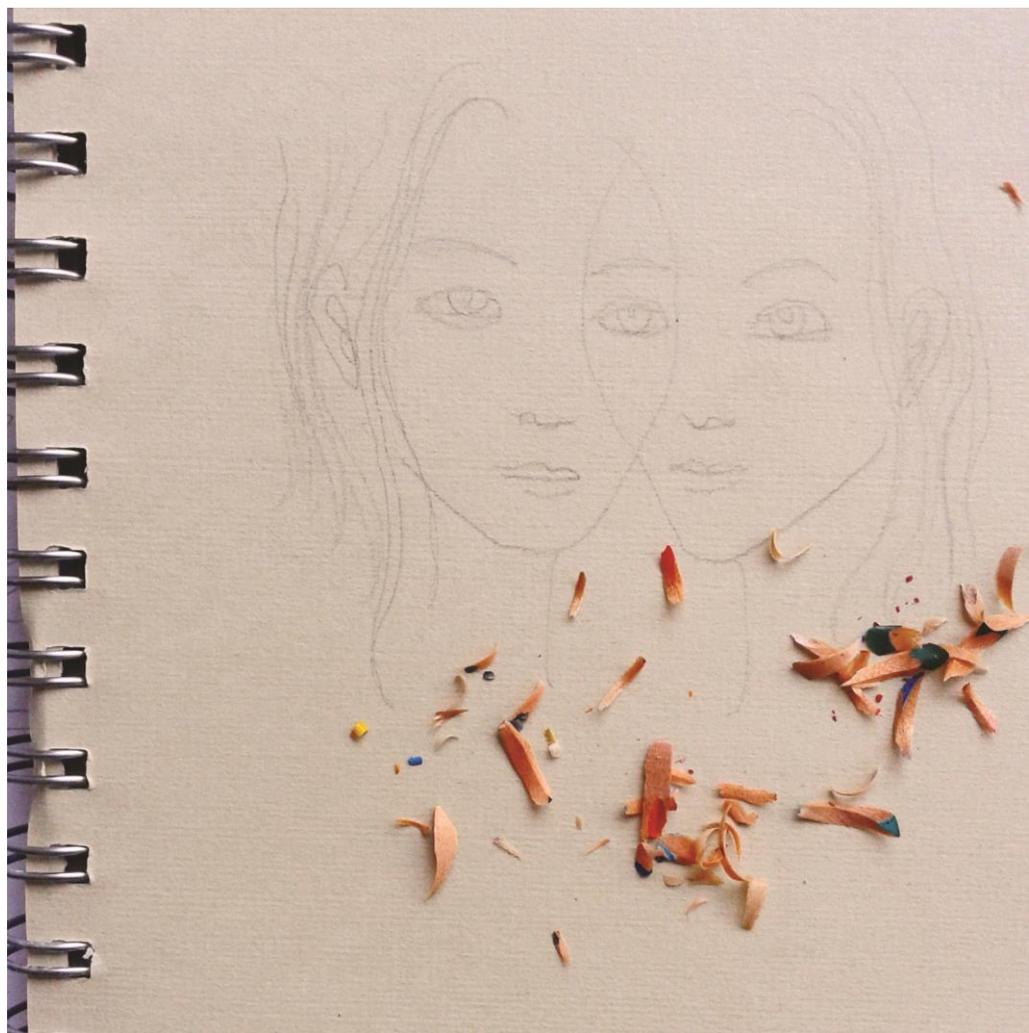


Figura 32 - Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 33 - Alice Porto. O monstro da razão produz sonhos. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

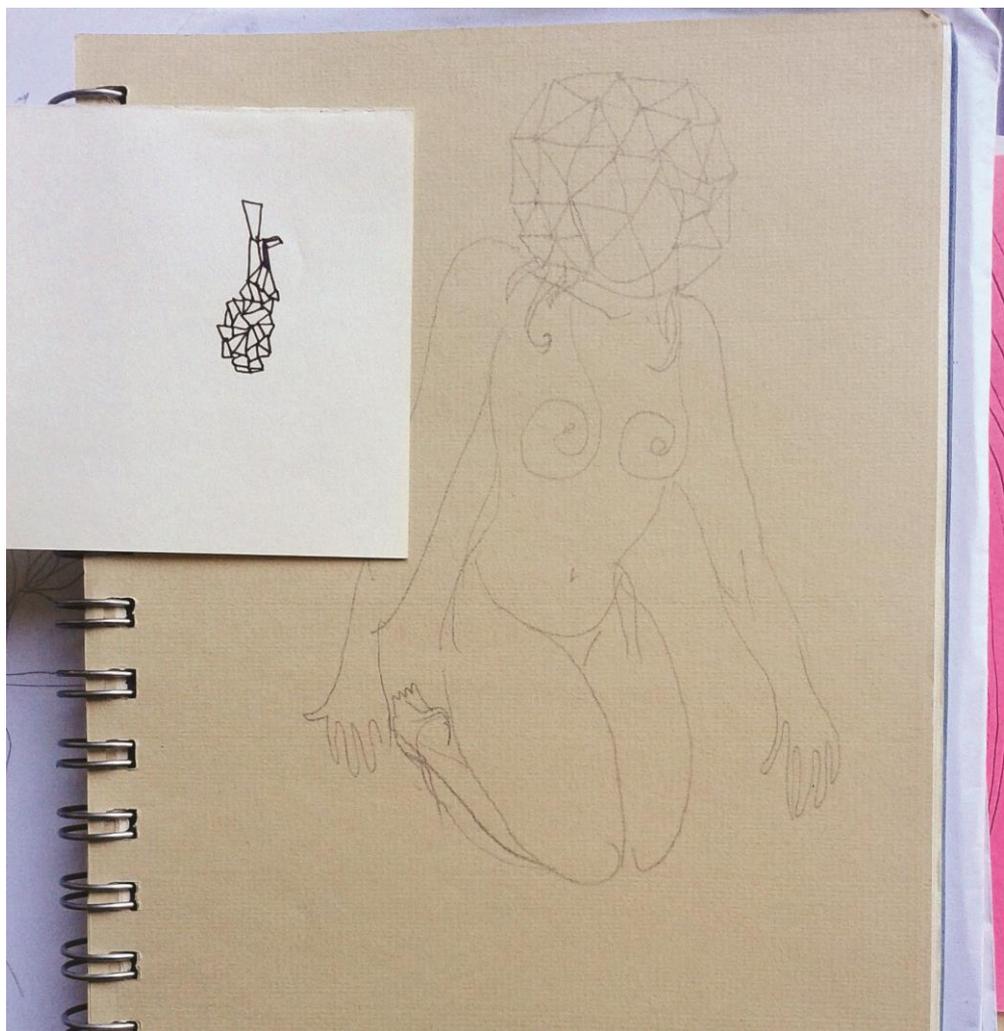


Figura 34 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 35 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 36 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 37 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

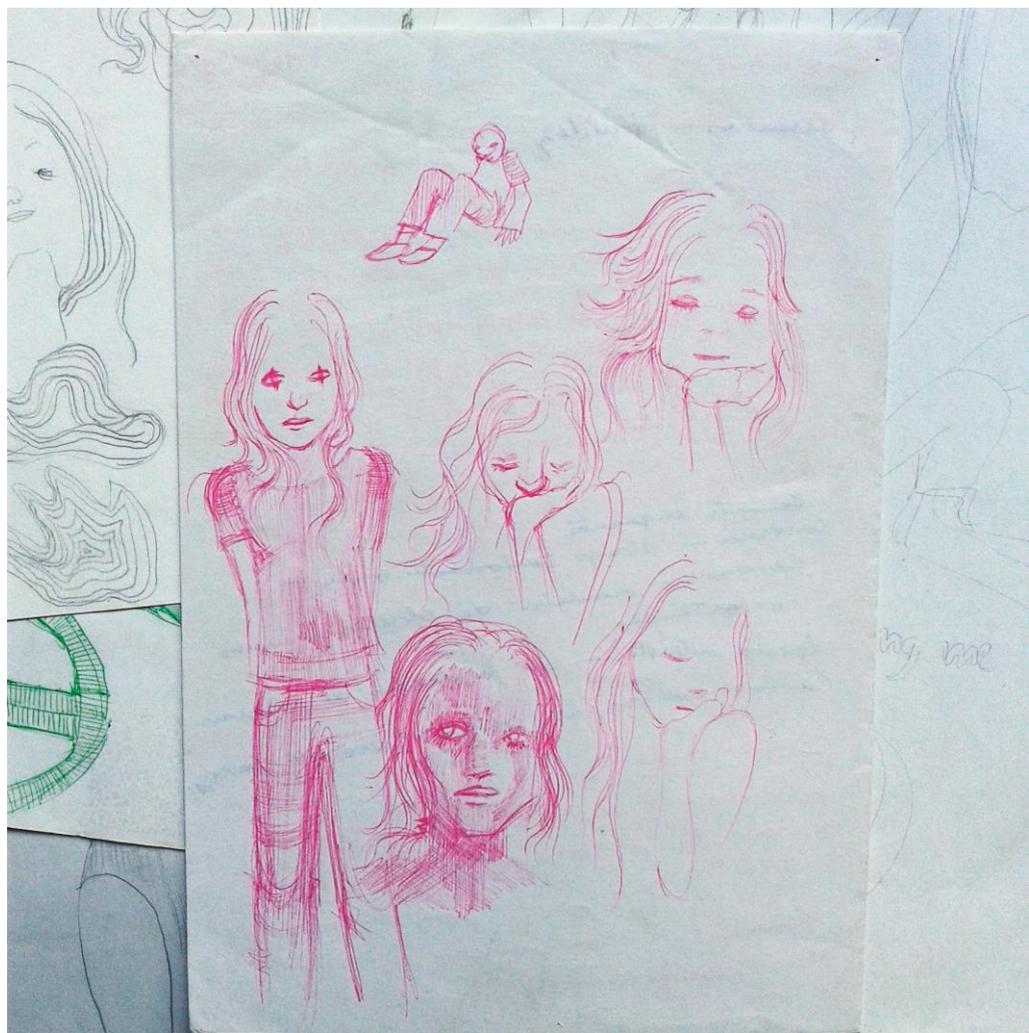


Figura 38 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

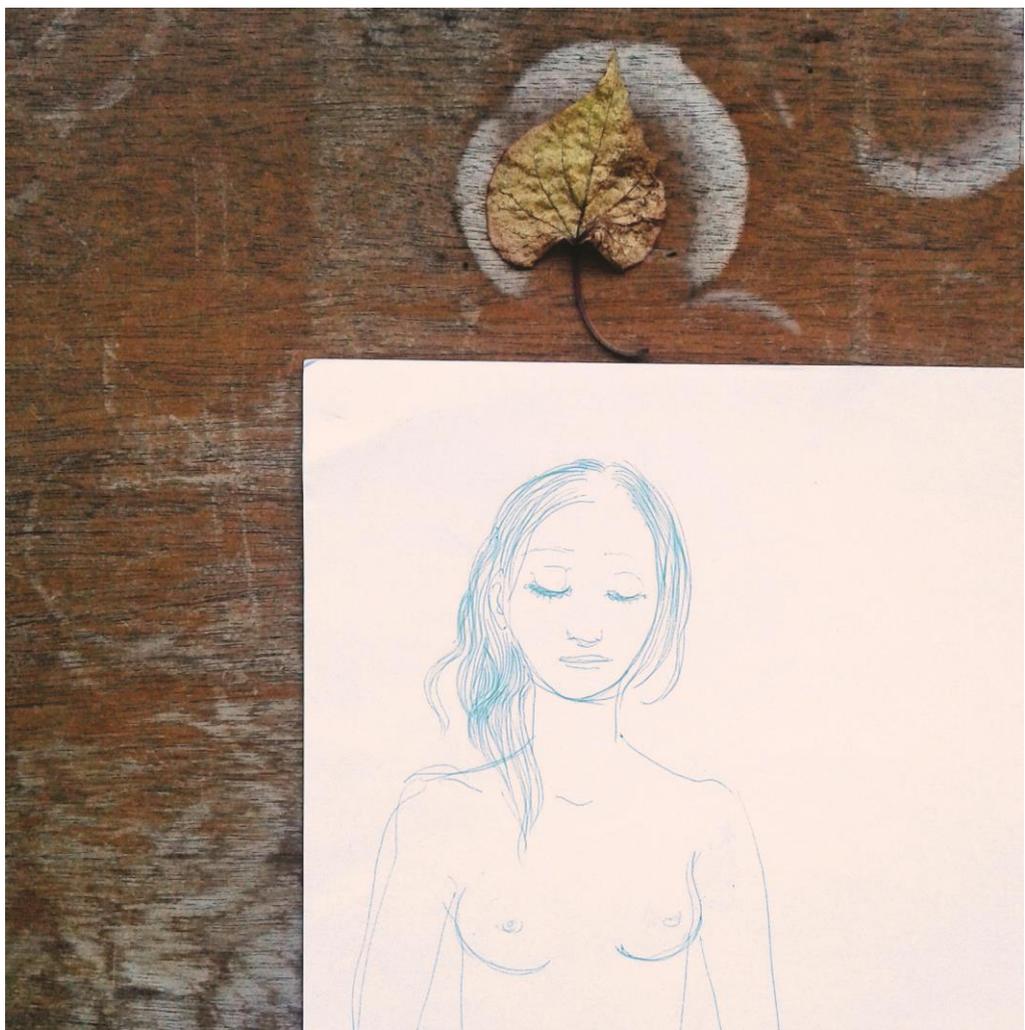


Figura 39 – – Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 40 – – Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 41 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 42 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

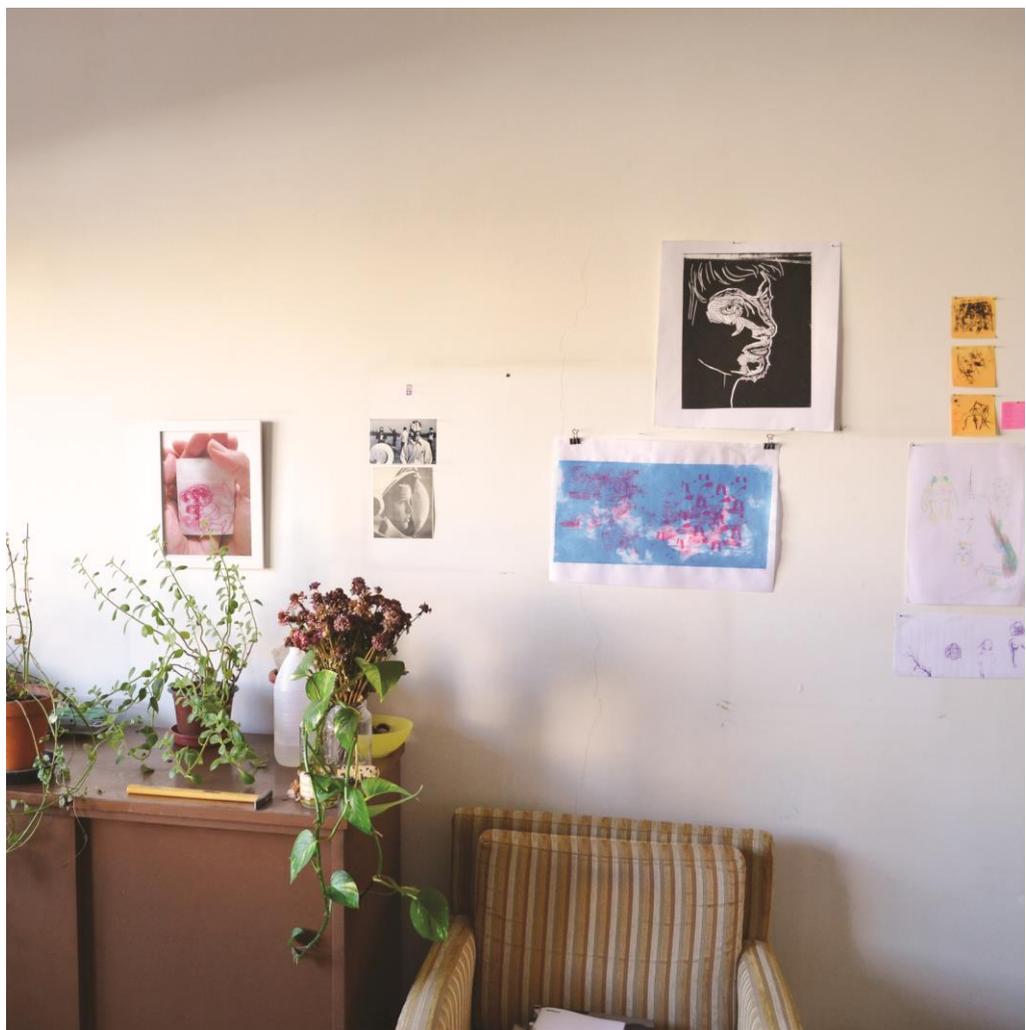


Figura 43 – Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.



Figura 44 -- Alice Porto. Sem título. Fotografia da série Desenho-lar. 2014.

# Considerações finais

Estes trabalhos aqui apresentados realizam cortes distintos no tempo.

Cortes amplos e horizontais, como em “Exercício de leitura: uma introdução ao afeto”, que cobre uma larga parte do arquivo por critérios não muito precisos, por ser um trabalho realizado enquanto a pesquisa ainda se encontrava em situação bastante indefinida.

Cortes curtos no espaço e no tempo, como em “Memórias do Rapto”, cujos desenhos foram retirados apenas de um pequeníssimo caderno que carreguei comigo durante alguns meses. Como em “Não estar, permanecer”, cujos desenhos que

deram origem ao trabalho estão em duas folhas de papel A4, apenas.

Mais curtos ainda, com um único desenho que se repete em um padrão, como no livro “Desdobrável de Bolso I”.

Estes esboços, ao serem utilizados em trabalhos de arte, ocupam uma posição ambígua: se já é um trabalho de arte, já não é mais um estudo preliminar.

Ao mesmo tempo, ao focar no processo de consulta destes arquivos de desenho, enxerguei novas possibilidades: o encontro entre os desenhos de arquivo e os resíduos do jardim e do fazer trouxeram a tona novas imagens, os acontecimentos do entorno, que outrora marcaram, amassaram e sujaram estes desenhos de maneira sutil, começam agora a fazer também parte da imagem final, no registro da dinâmica de trabalho.

Esta pesquisa de mestrado partiu inicialmente de trabalhos realizados no ano de 2012, a série de livros de

artista “Desdobráveis de Bolso”. A partir da reflexão sobre a maneira como foram construídos estes trabalhos percebi um método operatório, que deriva de uma maneira de me relacionar com a prática em desenho que se realiza nas brechas do cotidiano, e caracteriza uma maneira de estar no mundo, desenhando durante os acontecimentos, ou me colocando numa posição de possibilidade, de iminência.

Esta iminência implica em uma porosidade, disponibilidade de captar pequenos fragmentos do presente, do aqui.

Implica também numa abundância da ação de desenhar, e numa produção quase massivamente descartada, subterrânea, invisível. Para tornar leve a presença de tantos erros, utilizo materiais ordinários e que, carregados junto ao corpo ao longo da vida, carregam em si diversas marcas dessa mobilidade.

Existem também peculiaridades que influem nas características destes desenhos: a postura ao desenhar, o formato escolhido.

Depois da ação de desenhar existe a de coletar, catalogar e construir novos objetos ou instalações pensadas para o outro, para o espaço expositivo.

Naturalmente, este arquivo não é esgotado na produção destes trabalhos apresentados aqui, e o trabalho de encontrar e trabalhar esses conjuntos de desenhos ainda será continuado. Pastas que, por quaisquer motivos, não foram priorizadas para este trabalho, ou simplesmente não amadureceram a tempo. Além destes, existem outros desenhos cujos exemplares originais, físicos, já foram a muito tempo perdidos.

A natureza da mobilidade deste trabalho também resulta na repetição por vezes de uma mesma imagem em trabalhos distintos e, dessa maneira, torna emaranhado e móvel também

o trabalho resultante, além do “ateliê em fluxo” que estrutura a prática.

# Referências

- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antonio Pádua Danesi; revisão da tradução: Rosemary Coshtek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I – Da vida à obra. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, ---. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança – Volume 2*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2006.
- BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRODMAN, Sarah; SNOWDEN, Tom. *A Manifesto for the Book*. Bristol: Impact Press, 2010.

- CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. /organização: Edith Derdyk – São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.
- , Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- DEXTER, Emma. *Vitamin D – new perspectives in drawing*. Londres: Phaidon, 2005.
- DIAS, Aline. *Cadernos de desenho*. /organização: Aline Dias. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.
- DWORKIN, Andrea. *Intercourse*.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.
- HSUAN, Lin Yi. *What am I doing here*. Taiwan: Ed. do Autor, 2013.
- HOPTMAN, Laura. *Drawing Now: Eight propositions*. Nova York: Museum of Modern Art, 2003.
- HUBERT, Renée Riese; HUBERT, Judd D. *The Cutting Edge of Reading: Artist Books*. New York: Granary Books, 1999.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

- KAFKA, Franz. *Diário íntimo*. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.
- LAKOFF, Robin. *Language and Woman's place*. London: Harper Colophon Books, 1975.
- LORDE, Audre. *I am your sister – Collected and unpublished writing of Audre Lorde*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MARTINS, Alberto (org). *Ir até aqui*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MAUS, Lilian (org). *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.
- MENEZES, Luis Carlos de. *A matéria uma Aventura do espírito: fundamentos e fronteiras do conhecimento físico*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2005.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 1997.
- NABOKOV, Vladimir. *Somos todos harlequins*. Tradução: Vera Pedroso. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.
- PÉREZ-ORAMAS, Luiz. *O Alfabeto enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel. O alfabeto enfurecido* > León Ferrari e Mira Schendel. Tradução: Claudio A. Marcondes. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização: Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing*. Londres: Yale University Press, 2011.
- PIERRE-JEUDY, Henri. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Editora Estação da Liberdade, 2002.
- ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. 4ª Ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.
- SAUNDERS, Gill; MILES, Rosie. *Prints now – directions and definitions*. Londres: V&A Publications, 2006,.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SOUSA, Márcia Regina Pereira de. *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.
- TEZUKA, Miwako; CHIU, Melissa. *Yoshitomo Nara: Nobody's Fool*. New York: Asia Society, 2010.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

### **Catálogos**

7ª Bienal do Mercosul: Grito e escuta. Tradução: Gabriela Petit.  
Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética : guia. Porto Alegre:  
Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

Além da Biblioteca. Organização de Jorge Schwartz. São Paulo:  
Museu Lasar Segall, 2011. Bristol: Impact Press, 1999.

Leonilson – Sob o peso de meus amores. Porto Alegre: Fundação  
Iberê Camargo, 2012.

Marco Buti. *Ir até aqui*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Objetos frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac. Estação  
Pinacoteca, 2006.

Oswaldo Jalil. *Grabados*. Buenos Aires: Baía Graf S.R.L., 1999.

## Fanzines e publicações independentes

MILDRED, *Riffraff zine #4 by MILDRED*. Produção independente, 2010.

MINZE, Katzen. A Ética do Tesão na Pós-Modernidade. 2013.  
Disponível em:  
<http://issuu.com/katzenminze/docs/eticadotesao2>

PACCOLI, *Nothing special*. Produção independente, 2012.

---, The last chance kids. São Paulo: Volcom Featured Artist Series, 2010.

## Artigos e periódicos

BUTI, Marco. Caros artistas, pesquisem. É o suficiente. ARS –  
Publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola  
de Comunicação e Artes de São Paulo. São Paulo, v.03,  
n.06, p.88-97, 2005.

CHIRON, Eliane, *Anatomia do gesto criador em uma prática de  
desenho*. Texto vinculado à revista PORTO ARTE 23.

/organização: Sandra Rey. – Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2005.

DANZIGER, Leila. Diários Públicos: Jornais e esquecimento. Revista Z Cultural: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/diarios-publicos-jornais-e-esquecimento-de-leila-danziger-2/> (Acesso em 29/07/2014).

GONÇALVES, Flávio. *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. In: Panorama Crítico #2 – ago/set 2009. Disponível em: [http://www.panoramacritico.com/002/docs/Panorama\\_Critico\\_002\\_Artigo\\_Flavio\\_Goncalves.pdf](http://www.panoramacritico.com/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf)

POESTER, Tereza. *Sobre o desenho*. In: PORTO ARTE 23. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2005.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. *A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise*. In: *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica* vol.5 no. 2. Rio de Janeiro: Ágora, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. In: *Cadernos Pagu*. Editora da Unicamp,

Campinas, no 36, Jan./Jun., 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000100014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014) (Acesso em 04/09/2014 às 17:04).

WOOLF, Virginia. *Ellen Terry*. In: *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ZIMMER, Claudia; DIAS, Aline; VILLA, Danillo; COELHO, Elke. Desdobramentos e atravessamentos: entrevistas com Aline Dias e com Elke Coelho e Danillo Villa [dossiê]. In: *Revista Valise*, v.2, n.4, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/36538/2357>

5

#### **Dissertações e teses.**

COELHO, Elke. *Delicadezas incisivas: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

HERZOG, Vivian. *Desenho, reservatório de vestígios*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

### **Internet:**

Dario Robleto <http://www.dariorobleto.com/> Acesso em 18/10/2014 às 16:21.

Ingibjörg Birgisdóttir no Flickr:  
<http://www.flickr.com/photos/ingabirgis>

Ilya Prigogine “Carta para as futuras gerações”, publicada na Folha de São Paulo em 30/01/2000:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3001200004.htm>. Acesso em 19/09/2014 às 10:54.

Lin Yi Hsuan na Galeria Logo: <http://www.galerialogo.com/pt-BR/artists/lin-yi-hsuan>. Acesso em 06/07/2014 às 18:22.

Lin Yi Hsuan no Flickr: <https://www.flickr.com/photos/linyihsuan>  
Acesso em 06/07/2014 às 15:44.

Lin Yi Hsuan, site oficial:  
<http://hsuanlin.com/hsuanlin/Welcome.html> Acesso em  
06/07/2014 às 19:10.

Yoshitomo Nara, no Museum of Modern Art:  
[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=255  
23](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=25523) Acesso em 20/05/2014 às 09:06.

### **Filmes, vídeos e documentários.**

*A Obra de Arte*. Documentário. Direção: Marcos Ribeiro. Brasil:  
2009.

*Adriane Herman. The art of list*. Publicado pelo canal PopTech,  
no Vimeo, em 2011.1 Disponível em:  
<http://vimeo.com/31229216>

*Nara. Nara Yoshitomo To no Tabi no Kiroku* (Travelling with  
Yoshitomo Nara). Produtor: Tokushima Ryuichi. Direção:  
Koji Sakab. Produção: Kiyotaka Ninomiya e Tokushima  
Ryuichi. Japão: 2007. 93 min. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FpyLx8apOEw>

Adriane Herman. The art of list. Disponível em:  
<http://vimeo.com/31229216>

*Tracey Emin on Louise Bourgeois: Women Without Secrets*. Ep 09/12 da série Secret Knowledge. Produção: Ben Harding e Richard Bright. Direção: Ben Harding. Reino Unido: 2013. 30 min. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TiGjzV7Nk48> e  
<https://www.youtube.com/watch?v=Vbhr6ud8b4>

## Discos

BEULAH. *When Your Heartstrings Break*. Estados Unidos: Sugar Free Records, 1999.

DOIRON, Julie. *I Can Wonder What You Did With Your Day*. Canadá: Endearing, 2009.

ISLANDS. *Return to the sea*. Canadá: Equator Records, 2005.

JOHNSTON, Daniel. Hi how are you.

JOHNSTON, ---. Welcome to my world.

of MONTREAL. *Cherry Peel*. Estados Unidos: Bar/None, 1997.

---. *Hissing Fauna, Are You The Destroyer?* Estados Unidos: Polivynil, 2007.

---. *The Gay Parade*. Estados Unidos: Bar/None, 1998.

UNICORNS, The. *Who Will Cut Our Hair When We're Gone?* Estados Unidos: Alien8 Recordings, 2003.

UNIVERSE, The. *The Outer Void Intrepid Sailor*. Estados Unidos: Microindie, 2006.