

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

**Marcelo Eugenio Soares Pereira**

**ACUMULAR TESOUROS:  
um olhar sobre os cadernos de desenho**

**Porto Alegre, RS  
2015**

**MARCELO EUGENIO SOARES PEREIRA**

**ACUMULAR TESOUROS:  
um olhar sobre os cadernos de desenho**

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.*

**Orientação: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves**

**Porto Alegre, RS  
2015**

MARCELO EUGENIO SOARES PEREIRA

**ACUMULAR TESOUROS:**

**um olhar sobre os cadernos de desenho**

*Esta dissertação foi analisada e julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.*

---

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (Orientador)

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilice Villeroy Corona (PPGAV-UFRGS)

---

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV-UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Azevedo Requião (PPGAV-UFPEL)

**Porto Alegre, RS**

**Outubro, 2015**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Flávio Gonçalves, pelas valiosas contribuições, generosidade e atenção com a pesquisa, durante todo o seu percurso.

À CAPES, pelo auxílio recebido como aluno bolsista, o qual possibilitou minha dedicação exclusiva ao estudo aqui empreendido.

Aos professores e funcionários do PPGAV, sempre prestativos em todas as questões surgidas no decorrer do mestrado. Especialmente, aos professores Marilice Corona e Paulo Silveira, pelas contribuições nas bancas de qualificação e de defesa. À professora Renata Requião, pelo aceite em fazer parte da banca final.

Aos colegas da Turma 21, pelos intensos momentos de partilha e companheirismo.

A minha família, sobretudo a meus pais, Eugênio e Eleonora, pelo apoio incondicional, tanto emocional quanto financeiro, fundamentais para que este estudo chegasse a bom termo.

Às amigas Anelise, Kalinka e Luciana, pelo incentivo e afeto em todos os âmbitos da minha vida. Um agradecimento especial à amiga Claudia, que realizou com sensibilidade e cuidado os registros fotográficos dos cadernos.

Finalmente, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

## RESUMO

A pesquisa intitulada *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenho* analisa um conjunto de cadernos de desenho, elaborados por mim, entre 2006 e 2015. O objetivo desse estudo é investigar de que modo a utilização frequente dos cadernos de desenho constitui uma poética e de que forma os cadernos são abordados na história da arte. A metodologia, de ordem qualitativa, possui por principal ação a continuidade da produção prática, assim como as relações estabelecidas entre os meus cadernos e os de outros artistas. Neste estudo, evidencio o aspecto heterogêneo dos cadernos, já que estes comportam e agregam grande quantidade de elementos gráficos, além dos desenhos, tais como colagens e escritos. É explorada a hipótese de que os cadernos não são apenas instrumentos para obras futuras; mas que são, principalmente, veículos que possibilitam experimentações artísticas das mais variadas naturezas. São abordados os conceitos de *hupomnêmata* a partir de Michel Foucault (2004; 2010; 2011); colagem por Antoine Compagnon (1996); e desenho a partir de John Berger (2010).

**Palavras-chave:** Cadernos de desenho. Desenho contemporâneo. Colagem. Escrita. *Hupomnêmata*.

## ABSTRACT

The present research entitled *Accumulating treasures: a look upon sketchbooks* analyzes a set of sketchbooks, created by myself between 2006 and 2015. The main objective of this research is to investigate in what way the frequent use of sketchbooks constitutes a poetics and how sketchbooks are addressed in Art History and in contemporary artistic production. The methodology – which follows a qualitative approach – has as main procedure the continuity of practical production as well as the establishment of relations among my sketchbooks and other artists'. I emphasize, in this study, the heterogeneous aspect of the sketchbooks, considering that they contain and aggregate a considerable amount of graphic elements besides the drawings, as well as collages and writings. The hypothesis explored is that the sketchbooks are not just an instrument to future works, but they are mainly means that allow artistic experiments of several kinds to be carried out. The concepts of *hupomnêmata* by Michel Foucault (2004; 2010; 2011); and collages by Antoine Compagnon (1996) are addressed along with the concept of drawing according to John Berger (2010).

**Keywords:** Sketchbooks, contemporary drawings, Collage, Writing, *Hupomnêmata*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13x9cm, 2014. Foto: C.Hamerski.....	14
Figura 2. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13x9cm, 2012. Foto: C.Hamerski.....	15
Figura 3. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x11, 2012. Foto: C.Hamerski..	17
Figura 4. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 14x18cm, 2011. Foto: C. Hamerski. .....	18
Figura 5. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x20cm, 2013. Foto: C. Hamerski. .....	21
Figura 6. Marcelo Eugenio. Conjunto dos cadernos, dimensões variáveis, 2006-2015. Foto: C. Hamerski. ....	22
Figura 7. Caderno do escritor Erico Verissimo, s/d. ....	29
Figura 8. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 30x20cm, 2006.....	32
Figura 9. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 20x38 cm, 2007. Foto: C.Hamerski. .....	35
Figura 10. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 23x16cm, 2014.....	36
Figura 11. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho,15x21cm, 2013.....	37
Figura 12. Eduardo Paolozzi. Caderno de desenho, 1947.....	40
Figura 13. Eduardo Paolozzi. Caderno de desenho, 1950.....	41
Figura 14. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 22x17cm, 2008.....	43
Figura 15. Capa do caderno de viagem, 15x25cm, 2013-2014. Foto: C.Hamerski. ...	44
Figura 16. Marcelo Eugenio. Caderno de viagem, 15x25cm, 2013.....	45
Figura 17. Marcelo Eugenio. Caderno de viagem, 15x25cm, 2013.....	46
Figura 18. Marcelo Eugenio. Caderno de viagem, 2014, 15x25cm.....	47
Figura 19. Marcelo Eugenio. Caderno de viagem, 25x15cm, 2014.....	49
Figura 20. David Hockney. Yorkshire Sketchbook, 2004. ....	51
Figura 21. David Hockney. Yorkshire Sketchbook, 2004. ....	52
Figura 22. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 20x30cm, 2013.....	53
Figura 23. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 23x16cm, 2014.....	54
Figura 24. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 16x23cm, 2014. Foto: C. Hamerski. .....	60
Figura 25. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x20cm, 2014.....	61

Figura 26. Marcel Proust. Caderno de rascunho para <i>No caminho de Swann</i> , sem data. ....	64
Figura 27. Paul Valéry. Caderno de rascunho, sem data. ....	65
Figura 28. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 21x15cm, 2014. Foto: C.Hamerski. ....	68
Figura 29. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 14x18cm, 2010. Foto: C.Hamerski. ....	69
Figura 30. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 14x18cm, 2010. Foto: C.Hamerski. ....	70
Figura 31. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x20cm, 2013. Foto: C.Hamerski. ....	72
Figura 32. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 21x15cm, 2013. Foto: C.Hamerski. ....	74
Figura 33. Renina Katz. Caderno de desenho, sem data. ....	75
Figura 34. Renina Katz. Caderno de desenho, sem data. ....	76
Figura 35. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 16x22cm, 2014. ....	78
Figura 36. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 10x13cm, 2014. Foto: C.Hamerski. ....	79
Figura 37. Leonilson. Caderno de desenho, 1989. ....	83
Figura 38. Leonilson. Caderno de desenho, Coleção Família Bezerra Dias, 1986. ..	85
Figura 39. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 17x21cm, 2010. Foto C.Hamerski. ....	86
Figura 40. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x20cm, 2014. Foto: C.Hamerski. ....	87
Figura 41. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 11x16cm, 2014. ....	88
Figura 42. Marcelo Eugenio Caderno de desenho, 15x20cm, 2014. Foto: C.Hamerski. ....	88
Figura 43. Marcelo Eugenio Caderno de desenho, 13,5x18cm, 2015. Foto: C.Hamerski. ....	90
Figura 44. Caderno de Villard de Honnecourt, 1235. ....	95
Figura 45. Caderno de Villard de Honnecourt, 1235. ....	96
Figura 46. Giovannino de Grassi, livro de modelos, 1389-98. ....	99
Figura 47. Antonio Pisanello, séc. XV. ....	103
Figura 48. Antonio Pisanello, séc.XV. ....	104

Figura 49. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2014. Foto: C.Hamerski.....	106
Figura 50. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2015. Foto: C.Hamerski.....	107
Figura 51. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2014. Foto: C.Hamerski.....	108
Figura 52. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 13 x 17,5 cm, 2014. Foto: C.Hamerski.....	109
Figura 53. Dieter Roth, 246 little clouds, 1968.....	113
Figura 54. Laércio Redondo e Birger Lipinski, <i>Final cut</i> , 2004. ....	114
Figura 55. Artur Barrio, Livro de carne, 1979. ....	115
Figura 56. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Economia Política, 1990.....	116
Figura 57. Roberto Ivens, caderno de viagem, séc. XIX. ....	118
Figura 58. Roberto Ivens, caderno de viagem, séc. XIX .....	118
Figura 59. João Catarino, caderno de viagem, 2013.....	119
Figura 60. João Catarino, caderno de viagem, 2013.....	119
Figura 61. Marcelo Eugenio. Caderno/livro, 11x16cm, 2014. Foto: C.Hamerski. ....	124
Figura 62. Marcelo Eugenio. Caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: C.Hamerski. .	125
Figura 63. Marcelo Eugenio. Caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: C.Hamerski. .	125
Figura 64. Marcelo Eugenio. Caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: C.Hamerski. .	125
Figura 65. Marcelo Eugenio. Caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: C.Hamerski. .	126
Figura 66. Marcelo Eugenio. Caderno de desenho, 15x21cm, 2013. Foto: C.Hamerski. ....	126

*Gostaria de conhecer a sensação de uma pessoa  
que penetra dentro deste torrencial de  
apontamentos, informações, dados, frases  
desconexas. Para mim, o terreno é familiar.  
Pantanal, mas sei o caminho seguro através dele.  
Que ideia um outro fará? Terá interesse? Se perde?  
Ou de repente se conduz bem dentro deles?*

(Ignácio de Loyola Brandão<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> A respeito dos manuscritos desse autor, ver Salles (2000, p. 44).

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Temas, interesses e modos de uso plurais nos cadernos de desenho. ....</b>	<b>28</b>
1.1 Contatos iniciais.....	28
1.2 O <i>dário gráfico</i> .....	31
1.3 Relações entre desenho e colagem.....	34
1.4 Notas sobre um caderno de viagem. ....	43
1.5 Entre a atenção e o marasmo .....	53
<b>2. Virando a página ou o caderno de desenho como tesouro.....</b>	<b>59</b>
2.1 O conceito de <i>hupomnêmata</i> .....	59
2.2 Sobre o público dos <i>hupomnêmata</i> .....	62
2.3 Proust e Valéry: cadernos de escritores .....	63
2.4 Acumular tesouros .....	66
2.5 O caderno como matéria prima.....	67
2.6 Presença de citações .....	71
2.7 O caderno como um diário.....	76
2.8 Diários feitos de desenho.....	85
<b>3. O caderno de desenho na história da arte e suas relações de semelhança e diferença com o livro de artista .....</b>	<b>92</b>
3.1 A história por trás dos cadernos.....	92
3.2 Livro e caderno medievos. ....	92
3.3 Livro de padrões de Villard de Honnecourt .....	94
3.4 Livro de modelos de Giovaninno de Grassi .....	98
3.5 Dos livros de padrões e modelos ao caderno de esboços: o exemplo de Antonio Pisanello .....	100
3.6 Caderno de desenho <i>versus</i> livro de artista .....	110
<b>Considerações finais .....</b>	<b>128</b>
<b>Referências .....</b>	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

A minha pesquisa, da qual trata esta dissertação, tem seu escopo na investigação dos elementos gráficos heterogêneos que, ao habitarem um mesmo suporte, constituem meus cadernos de desenho<sup>2</sup>. Como metáfora para a junção de elementos que são, simultaneamente, heterogêneos e valiosos para o meu fazer artístico, tomo emprestado o termo “tesouro”, com o qual o filósofo Michel Foucault refere-se aos cadernos de notas dos gregos antigos, os chamados *hupomnêmatas*.

Aquilo que aqui denomino como caderno de desenho também poderia ser chamado, sem a menor alteração em seu conteúdo, de caderno de apontamentos, caderno gráfico, diário de bordo, diário gráfico, diário de artista, *sketchbook*, dentre outras denominações correntes. Embora a terminologia *caderno de desenho* pareça atribuir ao caderno um uso restrito ao exercício do desenho, a utilização deste termo justifica-se pelo lugar de destaque ocupado nele pelo desenho. Embora haja confluência de outros elementos, o desenho ocupa um lugar proeminente na sua constituição. Além disso, acredito que o agrupamento destes outros elementos, que serão doravante explicitados, enriquece e abrange a própria concepção do que considero desenho nos meus cadernos de desenho.

Por conseguinte, esse termo foi elencado tendo em vista que, ao invés de criar um novo nome para esse objeto, decidi que seria mais relevante, nesta dissertação, compreender de que modo uma mesma denominação pode abarcar uma grande variedade de situações nesse contexto específico. Tal variedade refere-se não apenas à presença de distintas técnicas e materiais de desenho, como também a uma significativa multiplicidade de textos que abrangem a concepção de trabalhos a serem executados e anotações ordinárias ou relatos de sonhos noturnos, por exemplo. Desse modo, em linhas gerais, são os distintos modos de trabalho e convivência com os cadernos, desde seu uso mais pragmático até outro mais espontâneo, que formam a poética desses suportes.

De acordo com Almuth Grésillon (2007, p.329), o caderno, no contexto dos manuscritos dos escritores, pode ser compreendido como:

---

<sup>2</sup>Termo também utilizado por Aline Dias, em seu ensaio *Cadernos de desenho* (DIAS, 2011).

Junção de folhas reunidas por brochura; frequentemente serve para elaboração textual (por exemplo: os Cadernos de Proust), mas também para fixar fragmentos de pensamento (por exemplo: os Cadernos de Valéry); opõe-se a 'folhas soltas' [...].

Assim, se os cadernos abrigam, no campo literário, textos mais elaborados e “fragmentos de pensamento”, situações semelhantes ocorrem quando esse suporte é utilizado para o desenho. Nesse contexto, ele poderá conter tanto grafismos mais elaborados quanto desenhos inacabados.

Acordado isso, passo a um breve relato do surgimento do meu interesse pelos cadernos. Atribuo a gênese de tal prática, de modo mais sistemático, ao ano de 2006. Foi neste momento que, de modo mais contínuo, teve princípio a prática de desenhar e escrever nesses suportes.

No ano acima mencionado, eu era aluno do bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Lá desenvolvi uma pesquisa em desenho, na qual busquei explorar a ilustração como possibilidade de criação artística e questionar seu periférico lugar de “arte menor”. Porém, não é dessa produção que trato aqui, tampouco das alterações que ela foi sofrendo no decorrer dos últimos anos.

Embora minhas séries de desenhos, compostas por trabalhos considerados finalizados, tenham seu princípio nos cadernos, não me detenho aqui a uma análise destas “produções emolduradas”. Aquilo que brota a partir dos cadernos não é o mais relevante nesta pesquisa. O interesse maior está centrado nos cadernos em si e na sua prática.

Retomando a questão anterior, um fato determinante daquele primeiro ano do curso de graduação foi ter cursado a disciplina de *Desenho de Criação*, na qual realizamos um *diário gráfico* para serem anotadas as propostas dos exercícios práticos das aulas. Esse foi o ponto de partida para que surgisse o costume de realizar desenhos e anotações sobre esse suporte, prática que segue enraizada em meu cotidiano.

Os cadernos são preenchidos, muitas vezes, em momentos de espera, como, por exemplo, enquanto aguardo por uma consulta médica, espero por uma condução ou qualquer outra ocasião em que só me resta aguardar, em que os minutos transcorrem com a menor morosidade possível. Nessas ocasiões, as imagens de lugares internos e externos tomam forma, algumas vezes desenhados com maior detalhamento; outras com economia de traços. Às vezes, dedico-me a um desenho

que leve em conta o contexto onde estou; em outras, abstraio do espaço apenas um elemento que tenha me causado maior interesse e o represento.

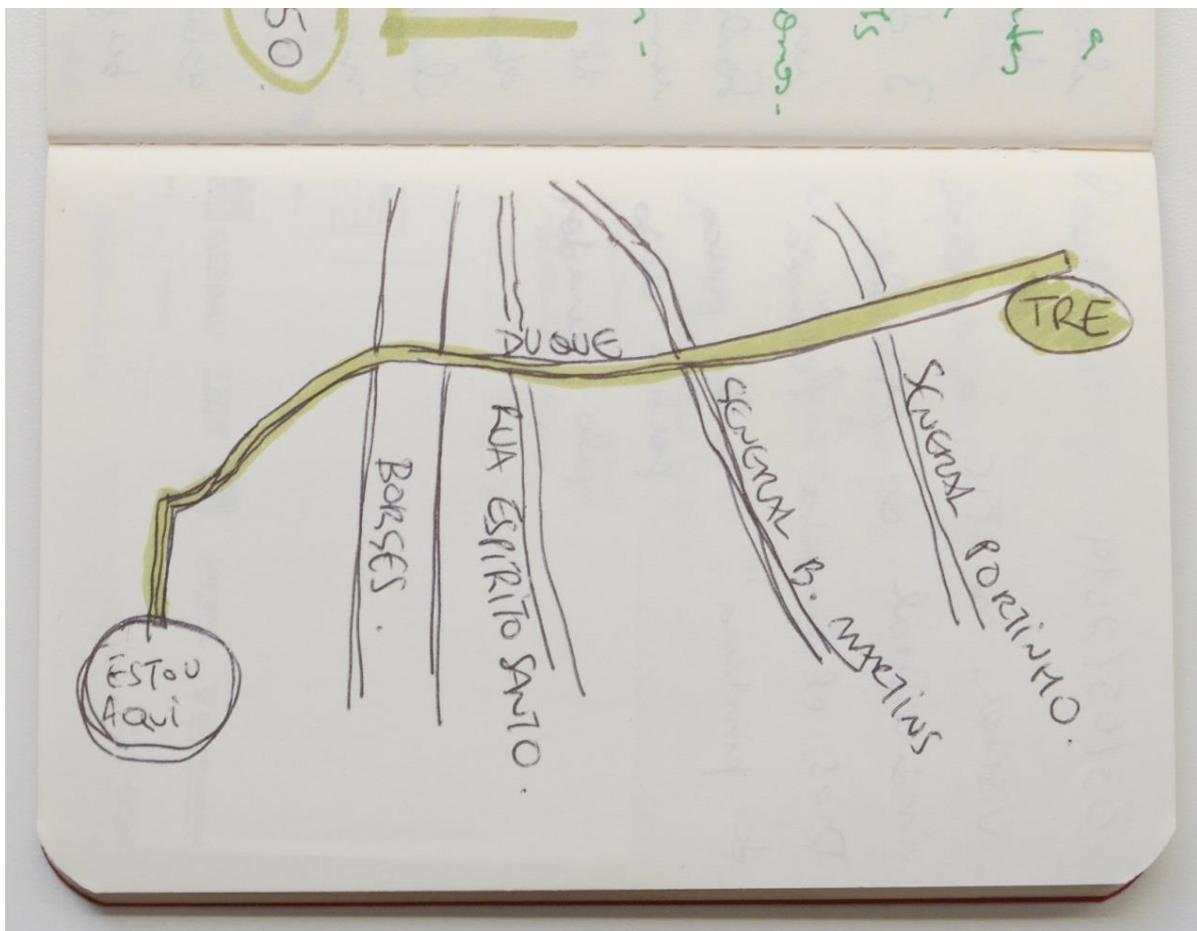


Figura 1. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13x9cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Em situações como essa e em tantas outras, muitos exercícios e técnicas de desenho aprendidos nos últimos anos são convocados e colocados novamente em ação. Por exemplo, alguns esboços auxiliam em meus deslocamentos pela cidade (Figura 1). Essa assistência se trata basicamente do desenho de mapas, observados a partir da plataforma *Google Maps*. Eles indicam um trajeto a ser realizado e geralmente tomam como ponto de partida a minha casa e traçam um caminho até o destino almejado. Esses mapas contêm, sob a forma de desenhos esquemáticos, as ruas paralelas, pontos de referência, etc. São registros que possuem um objetivo específico e uma utilização naquele momento.

Importante frisar que, geralmente, os desenhos não são retrabalhados posteriormente. Eles surgem e são concluídos em alguns minutos ou até mesmo

segundos. Assim como os desenhos, a escrita é executada sem maiores retoques e também possui um caráter bastante experimental. Desse modo, aquilo que é escrito assume natureza semelhante a dos esboços. Ambos, desenho e escrita, são realizados para aquele instante específico, embora algumas vezes as ideias insinuadas possam ser revistas e posteriormente retomadas.

A grande profusão de anotações presentes nos cadernos é de distintas ordens. Algumas delas são bastante funcionais, como é o caso de uma lista de produtos que precisam ser comprados no supermercado. Certamente tais registros, assim como os mapas anteriormente descritos, servem apenas a um momento exclusivo; mas permanecem no caderno como uma espécie de documentação de atividades cotidianas. Outras anotações possuem um feitiço mais subjetivo, com reflexões a respeito de distintos temas, ganhando assim o aspecto de comentários.

Tais comentários recaem, por exemplo, sobre um filme que foi assistido. Ao lado destes comentários, costumeiramente é acrescentado, por meio de colagem, um pequeno recorte de uma imagem do filme, seja de um *folder* ou de um jornal, contendo também sua sinopse e dados gerais. Ao lado de um recorte contendo o resumo e um *frame* do filme *A insustentável leveza do ser* (EUA, 1988), eu realizei um comentário (Figura 2).

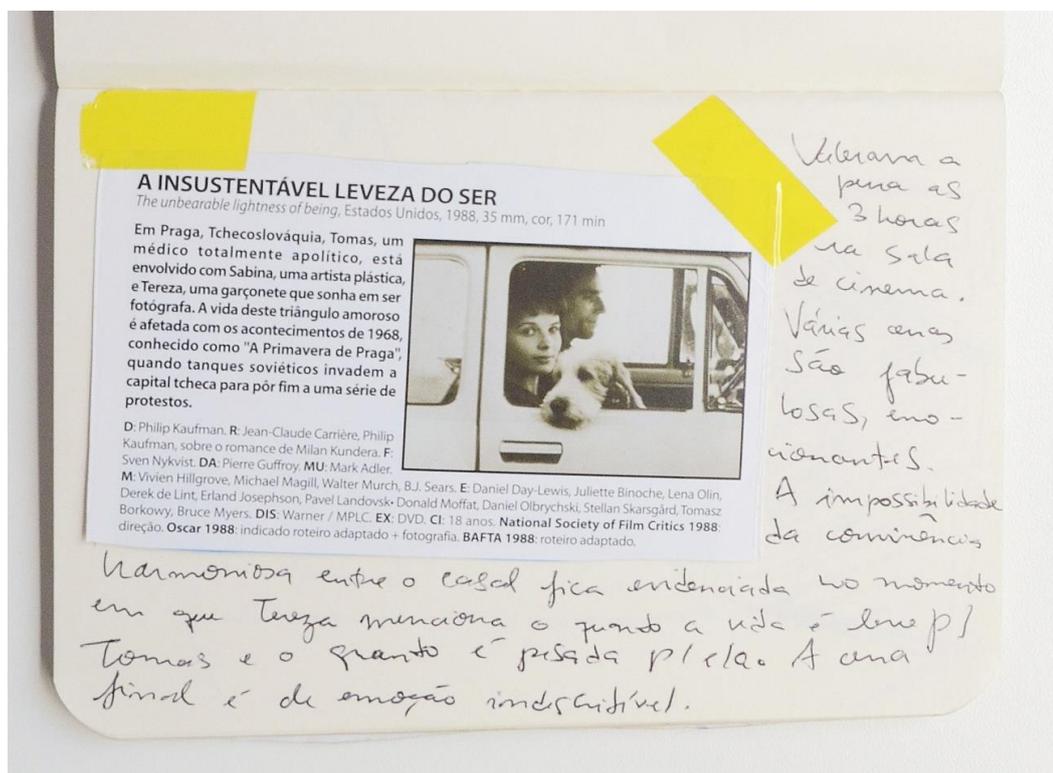


Figura 2. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13x9cm, 2012. Foto: Claudia Hamerski.

Estratégia semelhante é utilizada quando visito uma exposição e me sinto a tal ponto fascinado ou descontente, que sou movido por uma vontade de tecer comentários a seu respeito. Tenho a convicção de que visitar constantemente exposições e exercitar um juízo crítico sobre aquilo que se observa é algo que se constituiu como formação constante do artista. Além disso, nesse exercício reflito também sobre temas presentes em minha própria atividade artística. Questões estas que podem ir desde a disposição das obras no espaço expositivo até outras de conteúdo mais denso. Em atividades dessa natureza, a portabilidade do caderno o torna o instrumento mais propício para tais anotações. Além daquilo que foi mencionado, escrevo, nestes fragmentos, comentários sobre meu estado de espírito, anotações curiosas a respeito de um evento cotidiano, percepções sensoriais que assumem contornos de uma lembrança, dentre outros.

Os sonhos, transcritos ocasionalmente nos cadernos, tratam de uma intimidade obscura, que sequer se torna clara para o sonhador. Talvez sob a luz da psicanálise, tais descrições encontrassem um campo mais profícuo de investigação. Porém, as estranhas narrativas me interessam menos por deslindarem algo do meu inconsciente; e mais pelas imagens surgidas, as quais podem gerar futuros desenhos.

Desse modo, um sonho pode ser o ponto de partida para o projeto de um desenho, assim como um filme assistido ou uma anotação banal. Tudo isso possui, com maior ou menor potência, a possibilidade de se transformar, através da minha ação, em algo que rompe os limites do caderno. Porém, vale sublinhar que a maioria dos projetos esboçados não é concretizada.

O fato desses projetos não se realizarem não é causa de frustração, pois compreendo que a intenção de realizar uma série de desenhos, expressa principalmente por meio de esboços, já é uma etapa importante e válida do processo de criação. Assim, os projetos vão se acumulando e, desse acúmulo, meu pensamento sobre arte não escapa ileso, já que estou constantemente refletindo sobre minhas escolhas.

Poderia afirmar, sem me arriscar demasiadamente nesta assertiva, que um caderno é composto por diferentes colagens. Colagens de tempos distintos, de temas, interesses, memórias e desejos. Para além dessa colagem metafórica, esses suportes são preenchidos literalmente por colagens. Algumas vezes utilizando cola; em outras o grampeador ou fita adesiva (como na Figura 2).

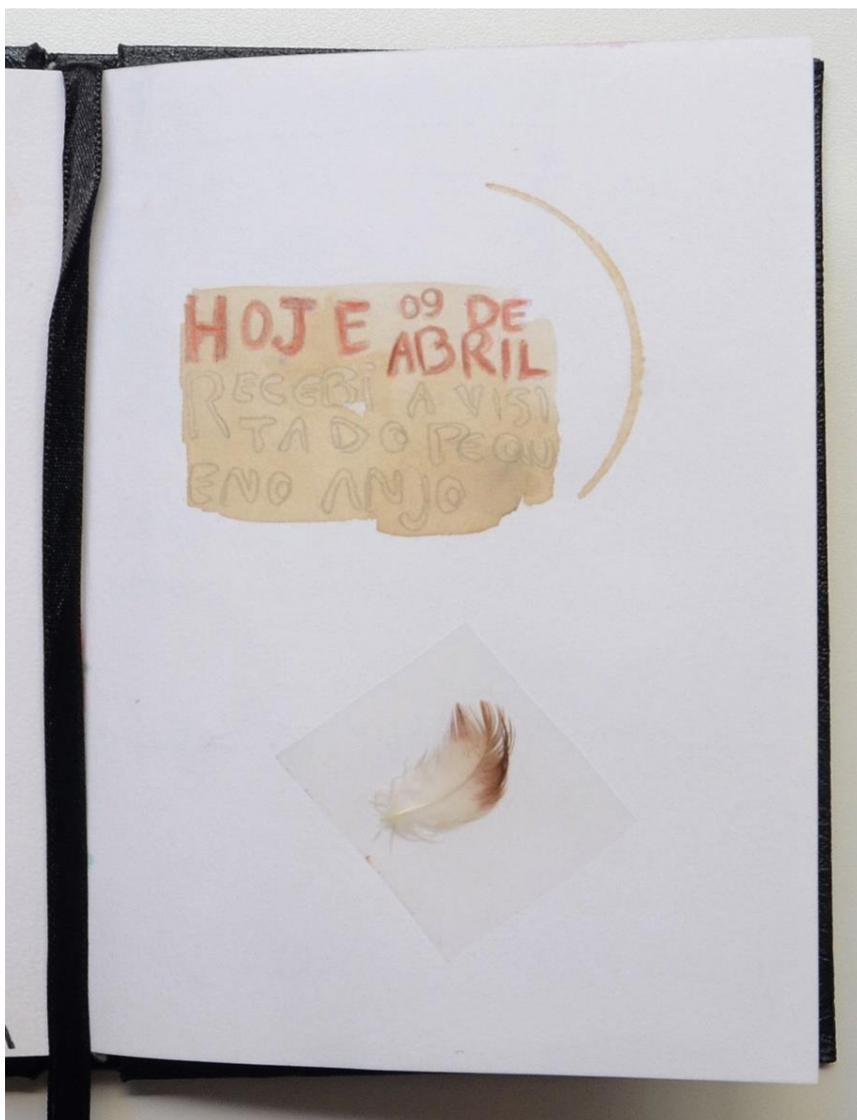


Figura 3. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x11, 2012. Foto: Claudia Hamerski.

As capas dos primeiros cadernos realizados, por exemplo, são completamente preenchidas por colagens. Em algumas ocasiões, até mesmo em sua parte posterior e contracapa. Lentamente, elas foram invadindo o interior dos cadernos, ocupando suas páginas e estabelecendo um diálogo com os outros elementos ali presentes. Tais colagens são das mais distintas naturezas, contêm recortes de periódicos, *folders*, anúncios ou até mesmo a pequena pluma de um pássaro encontrada pela casa com ares de presságio (Figura 3). O componente perdido de sua asa foi fixado no caderno com o auxílio de um pedaço de papel *contact*. Observado agora, três anos depois, ele me remete ao antigo hábito de armazenar pétalas de flores no interior de livros; porém, aqui se trata de um minúsculo fragmento do que foi a asa de um pássaro, que imagino pequeno pelo tamanho de sua pena.

Vestígio de sua passagem, a pluma foi armazenada e, acima dela, registrada a data dessa visita alada (09 de abril).



Figura 4. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 14x18cm, 2011. Foto: Claudia Hamerski.

Durante a leitura de um livro emprestado, sobre o qual não devo sublinhar ou escrever comentários, transcrevo determinadas citações para os cadernos. Do mesmo modo que os diálogos literários, os colóquios de pessoas anônimas também são anotados, como na ocasião em que, em um café, escutei, de um senhor de idade avançada e que conversava com um amigo ou parente, a seguinte afirmação: “A vida é um troço esquisito”. Anotei a frase no canto superior da página (Figura 4), e em seguida retratei o seu autor.

Na página à esquerda, da mesma figura, vemos os traços dos desenhos realizados na outra folha e que se parecem, vistos em sua opacidade, a corpos etéreos, vultos denunciando sua presença por entre as páginas. As imagens veladas

convivem com as imagens nítidas. O que está fulgente agora será vulto quando a página for virada. Esta é, a meu ver, uma característica importante dos cadernos: a de não serem vistos nunca em sua totalidade. Uma exposição de todos os cadernos, ainda que abertos, não daria conta de exibi-los por completo.

Por isso, os cadernos serão conhecidos e analisados, nesta dissertação, por meio dos seus fragmentos. Tais fragmentos nem sempre serão os que mais aprecio; e sim aqueles que contribuam, de maneira significativa, para uma compreensão dos aspectos tratados. Se eu trouxe esses quatro exemplos de imagens dos cadernos é porque acredito serem emblemáticos de características constantes em outras páginas, que doravante serão minuciosamente analisadas.

Em relação ao ritmo de produção dos cadernos, é preciso esclarecer que, ao finalizar um caderno, imediatamente inicio um novo ou sequer aguardo pelo seu término; assim mantenho dois ou até mesmo três cadernos concomitantemente. Embora eu guardasse todos eles após terem sido finalizados e seu ritmo de produção começasse a ser cada vez mais intenso, os considereei, durante muito tempo, como coadjuvantes em meu processo criativo.

Certamente eles foram auxiliares importantes para os instantes que antecederiam um desenho finalizado, no sentido de uma compreensão sobre as motivações que me conduziram a determinado resultado. Porém, ainda assim, se tratavam principalmente de objetos que não mereciam atenção maior que aquela dedicada aos trabalhos finalizados.

A esse respeito, a artista e pesquisadora Aline Dias (2011, p.26) comenta que os cadernos de desenho não se tratam apenas de “[...] recursos secundários para ‘compreender’ a obra, mas [são] índices que apresentam e potencializam os efeitos de experiências artísticas inacessíveis material ou temporalmente”. Dessa maneira, os cadernos podem ser analisados sem necessariamente serem associados a um resultado final. Em outras palavras, podem possibilitar ao artista um espaço muito mais vasto do que apenas um território para obras em devir. Eles se constituem, para mim, principalmente como um local de experimentação de imagens, projetos, ensaios. Em resumo, são tudo aquilo que, por algum motivo, ainda não pôde ser realizado ou que sequer necessita sê-lo e que toma nos cadernos sua forma primeira ou definitiva.

É necessário, portanto, ir além do senso comum e compreender esse instrumento como um sítio mais complexo do que um receptáculo de ideias a serem

materializadas. Embora cumpram porventura o papel de organizador dos pensamentos do artista, agrupando o passo a passo para a realização de uma obra, o que mais parece caracterizar os cadernos é justamente a possibilidade de conter uma gama intensa de possibilidades de testes e ponderações.

Ainda a respeito dos trabalhos ditos “finalizados”, é válido esclarecer que minha atividade artística, principalmente após a conclusão do bacharelado, passou a ser composta por interrupções. Tais lacunas são importantes na minha produção, pois se constituem como pausas salutares entre um projeto e outro, à espera de novas ideias e vontades. Períodos entre uma série de desenhos e outra, na qual o pensamento vagueia sem se concentrar em uma temática ou interesse específicos. É justamente nesses momentos intervalares da produção que os cadernos se tornam companheiros ainda mais presentes. Nos interstícios aparentemente ociosos, pensamentos surgem com maior liberdade. As pequenas páginas dos cadernos não exigem muito, não demandam o esforço de um desenho finalizado, nem frases bem elaboradas: suportam tudo.

Ao comentar sobre seus cadernos, o artista e pesquisador Marcelo Coutinho (2011, p. 24-25) salienta que:

Com o passar dos anos, a atenção destas anotações passou a recair também sobre estados sensoriais de exceção. Sonhos, devaneios, sensações fugidias, percepções especiais dos espaços nos quais eu percorria. Todas estas anotações me serviram de base não apenas para a confecção de trabalhos. Elas impuseram sobre mim um hábito. Um hábito que me mantém aberto e pré-sensibilizado para outra frequência de percepção, diversa do adormecimento cotidiano.

Compartilho, com Coutinho, um estado de espírito semelhante. Tudo aquilo advindo dos cadernos é consequência de uma condição perceptiva mais aguçada. Por meio do exercício de sensibilidade que esse suporte propicia, é possível, com o mínimo de recursos (apenas o caderno e o material que estiver à disposição para escrever, desenhar, colar), transformar um momento aparentemente banal, corriqueiro, em um instante de atenção ao entorno.

Por isso, muitas páginas possuem desenhos de observação, a maioria deles sequer finalizados, mas responsáveis por capturar instantes que talvez passassem despercebidos no frenesi costumeiro do cotidiano. Tais registros apenas são possíveis porque costumo me deslocar pela cidade acompanhado de um caderno. Uma característica mais imediata e reconhecível de tais deslocamentos são os

desenhos de paisagens e mapas. Um aspecto menos óbvio talvez esteja presente nos panfletos que às vezes são colados nos cadernos, como na imagem da Figura 5.

**Adelaide da Oxum**  
Cartas - Búzio - Tarô  
**ESTÁ COM PROBLEMAS!!!**

Amor? Trago já!	Afasta a Inveja e Depressão!
Descubra o seu melhor caminho!	Abertura de Caminhos!
Previsões - Saúde	Benzimentos e Simpatias!
Impotência e Negócios!	Trabalhos Especiais!
Amor até com o mesmo sexo!	Reequilíbrio Energético!

Saiba que através dos Guias de Luz, da Vidência e das Forças Espirituais à IRMÃ ADELAIDE DA OXUM irá ajudar VOCÊ a conseguir sua alta estima, e seus objetivos.

**Consultas 5,00 e 10,00**  
ATENDIMENTO DE SEGUNDA À SEXTA  
DAS 08:30 ÀS 18:30

Aos sábados troque a consulta por 1kg de alimento não perecível. Horário: 8:30 ao 12:00

**Mais de 10 anos de experiência**  
**Linha Branca**

Rua Voluntários da Pátria, 323 - Sala 115, -  
(Em frente à Paquetá)  
Fones: 3225.8308 / 9379.2926 / 8118.8720

Povo educado é cidadão limpo, não jogue no chão.

DIZ QUANTOS DESASTRES  
TEM NA MINHA MÃO.  
DIZ SE É PERIGOSO A  
SENTE SER FELIZ

Figura 5. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x20cm, 2013. Foto: Claudia Hamerski.

A aparência um pouco desgastada e suja, de alguns deles, também são indícios dos seus distintos trânsitos.

Entretanto, não são apenas os deslocamentos pela cidade ou as viagens longas que os cadernos suportam; quiçá seu trânsito mais custoso e complexo seja aquele que parte da esfera íntima, na qual surgem, para o espaço expositivo. Durante muito tempo relutei com o pensamento de expor estes objetos e até mesmo de mostrá-los a outras pessoas. Eles constituem um universo de temas e interesses que são de ordem tão íntima que me parecia um paradoxo expô-los a outros olhares.

Vale narrar um episódio determinante para o surgimento desta pesquisa e a consequente apresentação dos cadernos. Refiro-me ao substancial volume destes objetos, cerca de oitenta produzidos até agora, o que evidencia sua importância indubitável em minha prática artística. Esses cadernos que, um após o outro, foram silenciosamente se acumulando, me causaram surpresa quando se revelaram em uma quantidade superior àquela que eu até então supunha (Figura 6).



**Figura 6. Marcelo Eugenio, conjunto dos cadernos, dimensões variáveis, 2006-2015. Foto: C.Hamerski.**

Foi este espanto que deflagrou a pesquisa. Por meio dele, percebi que os cadernos mereciam atenção mais detalhada. Passei, então, a suspeitar que sua

potência ia mais além que a de um depósito de ideias e, a partir disso, busco nesta pesquisa uma aproximação mais estreita com eles.

Ainda sobre a exibição dos cadernos, é possível perceber que os documentos dos artistas parecem ser cada vez mais requisitados a dar-se a ver, a sair de uma zona periférica, seja por meio da publicação de catálogos com compilações dos cadernos<sup>3</sup>, seja pela própria presença destes em exposições de arte.

Sendo assim, eventualmente, o espaço do caderno na prática artística contemporânea está relacionado à sua publicação e ao seu lugar nos espaços expositivos. Esses espaços funcionam, ao mesmo tempo, como auxiliares para a compreensão de uma determinada obra de arte (ou seja, documentos reveladores do pensamento do artista) e como obra autônoma. Para além de um *voyerismo* mal dissimulado, acredito que lançar luz a essas produções, geralmente restritas aos seus próprios autores, é possibilitar um debate mais enriquecedor acerca de aspectos formais e conceituais que perpassam os documentos de trabalho e a criação em arte.

Ao abordar nesta pesquisa os cadernos de desenho, é praticamente impossível não comentar sobre a denominada crítica genética, cujo tema de estudo é o processo de criação a partir da sua gênese. Iniciada no campo literário, com a análise dos manuscritos dos escritores, ela têm se voltado, cada vez mais, para outras esferas do conhecimento, como as artes visuais, a música, a dança e até mesmo a ciência. Como a criação é o seu tema, os cadernos, depoimentos dos artistas, diários e todos os outros vestígios, oriundos da realização de uma obra, são geralmente os instrumentos que auxiliam os pesquisadores genéticos a desvendar os meandros da criação (SALLES, 2000).

A prática empreendida por esses estudiosos, principalmente o esforço por desmitificar o processo de criação ao evidenciá-lo como labor e não simplesmente como fruto miraculoso de um instante de inspiração, tem trazido importantes contribuições para o campo da arte. No entanto, os meus cadernos não serão analisados sob o viés da crítica genética, porque, para a crítica genética, a obra finalizada é fundamental, é o motivo para se buscar uma compreensão do processo criativo. E esse é um movimento oposto ao qual me proponho.

---

<sup>3</sup> A esse respeito, ver a Coleção *Cadernos de Desenho* (Editora Unicamp), que apresenta, em edições *fac-simile*, os cadernos dos artistas Anita Malfatti, Eliseu Visconti, Fayga Ostrower, Marcello Grassman, Renina Katz e Tarsila do Amaral.

De acordo com a pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2000, p.25), “A Crítica Genética procura discutir o processo de criação e tenta compreender o tempo de concepção e gestação do produto considerado final por seu criador”. Desse modo, para a crítica genética, a obra finalizada é o que oferece unidade ao conjunto. Sua ênfase está ali colocada, assim como nos caminhos trilhados pelo artista para chegar até ela. Em outro trecho, a autora reforça esse pensamento: “[...] o significado de todo material brota exatamente nesta relação que o crítico genético estabelece com a obra considerada final” (SALLES, 2000, p.54).

Sendo assim, o crítico genético sustenta uma relação inquebrantável com a obra entregue ao público pelo artista, é ela que dará sentido aos documentos de processo analisados. Em contrapartida, eu não trato aqui das obras finalizadas; os cadernos não são tomados como um caminho para se chegar a um determinado objetivo. Eles não estão subordinados a um produto final, o que não impede que sejam carregados de significados intrínsecos.

Ainda que possuam pontos de contato, tais como o interesse pelo processo criativo e seus vestígios, estou mais de acordo com o conceito de *Documentos de trabalho*, tal como defendido pelo artista e pesquisador Flávio Gonçalves em seu texto *Uma visão sobre os documentos de trabalho*, do que com aqueles da Crítica Genética. De acordo com Gonçalves (2009, p.3):

A intenção de fazer com que o olhar do artista se volte para o que é periférico no seu processo de trabalho procura retirar o peso da análise sobre a obra pronta, estimulando a reflexão sobre suas opções e como essas repercutem em sua produção como um todo. Esse olhar sobre a produção é um olhar que chamo de ‘través’, pois indireto e, num certo sentido, incerto, porque voltado para o estabelecimento de associações poéticas a partir de informações muitas vezes dispersas ou mesmo ocultas por detrás de um projeto ou estratégia.

Vinculado a esse posicionamento, interessa-me pensar os cadernos de desenho como documentos de natureza incerta e movediça. Com isso, deixo de lado uma análise causal (o documento como veículo para a compreensão da obra) em favor de uma análise a respeito do próprio processo criativo e os vínculos que vão sendo traçados com outras áreas do conhecimento e da vida prática durante esse percurso. É diferente de contrastar um manuscrito de um romance com o próprio romance, por mais complexo que isso também possa ser.

Grosso modo, poderíamos situar a Crítica Genética como a fala do crítico de arte; enquanto nos Documentos de trabalho está em evidência a própria voz do artista, não apenas relatando suas experiências, mas principalmente olhando para o seu percurso e buscando suas principais referências para a criação. Uma análise realizada a partir dos Documentos de trabalho não necessariamente necessita de um produto final, tal como acontece com a Crítica Genética. Esse é o ponto mais importante que me conduz a uma concepção e análise dos cadernos como Documentos de trabalho: ao debruçar-se sobre aquilo que é aparentemente secundário na produção de um artista, confere menor importância a uma análise da obra pronta e maior importância ao processo de trabalho como um todo.

Teria sido forçoso escrever sobre anotações ou desenhos recém elaborados: estariam ainda mornos demais. Um determinado intervalo de tempo, entre a fatura e a escrita foi, por isso, fundamental. Creio que a necessidade de se acercar da obra a fim de produzi-la e, em seguida, afastar-se para escrever sobre ela seja um movimento necessário e, ao mesmo tempo, um problema complexo que se apresenta a todos aqueles que decidem investigar suas produções artísticas no âmbito universitário.

Os cadernos foram sendo elaborados livremente. Busquei ao máximo afastar do meu pensamento o fato de que, em algum momento, deveria tratar sobre eles nesta dissertação (o que poderia desencadear a impossibilidade de continuar os produzindo). Auxiliou-me, nesta tarefa, pensar que nem tudo seria exibido, que eu escolheria determinadas páginas, em detrimento de outras, para que fossem analisadas. Se algumas delas são mais estetizadas do que outras, isso se deve menos ao fato de que seriam exibidas nesta dissertação, e mais pela quantidade de tempo que passei a dedicar-lhes a partir do ingresso no mestrado. As alterações formais nos desenhos, que podem ser observadas analisando cadernos de diferentes períodos, têm mais a ver com as mudanças decorrentes do desenvolvimento da prática do desenho do que com uma suposta estetização artificiosa.

Esclarecido esse ponto, passo a comentar brevemente sobre a estrutura da dissertação. Excedendo a introdução e as considerações finais, ela se divide em três capítulos. No primeiro deles, me dedico a uma descrição do meu percurso com os cadernos, desde os contatos iniciais ocorridos com eles durante minha infância, passando por um uso mais sistemático e contínuo em meados de 2006, como aluno do curso de graduação da Universidade Federal de Santa Maria. Em seguida, narro a

transição do *diário gráfico*, enquanto tarefa a ser realizada para uma disciplina, para outro uso, que não possuía mais essa obrigatoriedade e que passou, por isso, a ser realizado em virtude de uma vontade. Nessa transição, o caderno passa, gradativamente, a ser um suporte cada vez mais complexo e agregador. Por fim, trago um exemplo de um caderno no qual decidi que seriam realizados apenas desenhos de viagens, o que o distancia da prática realizada nos demais, no qual a mescla de elementos e temas é a característica principal. Busco com essa investigação inicial perceber e reconhecer, na prática dos cadernos, quais fatores fundamentais motivaram sua permanência. Para isso, tal descrição abrange não apenas as mudanças formais ocorridas durante esse período (de 2006 a 2015), mas principalmente as alterações em seu uso, a inserção de novos elementos e suas consequências em minha produção artística.

Em alguns momentos, são abordadas as principais estratégias das quais faço uso na elaboração e construção dos cadernos. Um mapeamento dessas estratégias visa identificar elementos e modos de uso que se repetem ou se cruzam, e que podem, através de sua identificação, fornecer pistas para a compreensão dos objetos de estudo aqui elencados. Parto do princípio de que meus cadernos são, a um só tempo, estratégia de trabalho e o próprio trabalho. Dito de outro modo, os cadernos são uma espécie de estratégia que possibilita o surgimento de outras estratégias, em um processo contínuo de elaboração e retomada de ideias. É justamente o modo de projetar, presente nos cadernos, que dá origem a outros projetos. Sendo assim, a dinâmica do projeto é seu meio e seu fim.

No segundo capítulo, são apresentados conceitos operatórios a partir de Michel Foucault e o resgate que ele faz dos *hupomnêmata*: cadernetas de anotações utilizadas pelos gregos, que são retomadas pelo filósofo por sua possibilidade de rememoração daquilo que foi experienciado por meio das leituras ou conversações. Os *hupomnêmata* servem não apenas para aquele que o utiliza, mas é também compartilhado com outros. Neste capítulo, é realizada uma síntese de como os elementos anteriormente descritos convergem para a compreensão do caderno de desenho como uma possibilidade contemporânea dos *hupomnêmata*. Por essa possibilidade de uso para os outros, tal conceito oferece aqui uma possibilidade de desdobramento de uma prática que é, fundamentalmente, solitária e íntima, ao mesmo tempo em que aponta para um uso e uma percepção mais abrangente dos cadernos

e sua importância na constituição de si. Além do pensamento de Foucault, convoco algumas reflexões de Antonie Compagnon acerca da citação, para pensar a respeito da sua constante presença nos cadernos. Esta prática pode ser entendida como o deslocamento das ideias de outros autores que, por meio da leitura e da escuta, são agregadas aos cadernos e convivem com outros elementos gráficos.

No terceiro capítulo, alguns problemas conceituais são discutidos, principalmente aqueles relacionados às nomenclaturas *caderno de desenho* e *livro de artista*. Essas são categorias distintas, já que a primeira não possui a pretensão prévia de constituir-se como obra de arte, ao passo que a segunda se trata, a partir do momento em que é realizada, de obra de arte. Embora a presença da encadernação seja seu principal aspecto em comum, defendo o ponto de vista de que tais práticas são distintas e que, em virtude disso, ocupam diferentes lugares no campo artístico. Para tal discussão, são destacados alguns exemplos de livros de artistas, aos quais são contrapostos e justapostos exemplos de cadernos de desenho. A pertinência de discussões desta ordem justifica-se por constantes equívocos relacionados a essas duas categorias, já que frequentemente uma é tomada pela outra de modo arbitrário.

## CAPÍTULO 1

### Temas, interesses e modos de uso plurais nos cadernos de desenho

#### 1.1 Contatos iniciais

À guisa de reflexão inicial a respeito dos meus cadernos de desenho, me proponho um exercício de rememoração: buscar, nos arquivos das lembranças infantis, os vestígios da minha relação primeira com esses objetos. Imediatamente assomam à minha mente os cadernos realizados nos anos escolares, objetos fundamentais para que as aulas de educação artística ocorressem.

Certamente, rememorações deste gênero fazem parte da memória de um sem número de pessoas. Se aqui as rememoro, não é para carregar estas páginas de ares autobiográficos, mas porque acredito que tanto os cadernos utilizados durante a infância quanto aqueles realizados após o princípio da vida adulta são movidos por um desejo de continuar desenhando.

Recordo, por exemplo, que, ao concluir os desenhos solicitados em sala de aula, eles eram assinalados, pela professora, com comentários tais como “regular”, “bom”, ou “muito bom”. Assim era executada a crítica semanal da nossa produção, alicerçada na falaciosa liberdade contida na expressão “desenho livre”, da qual grande parte da minha geração foi vítima.

Porém, outros cadernos, que não aqueles realizados por mim, constituíram o meu imaginário infantil. Refiro-me aos cadernos do escritor Erico Verissimo, com os quais tive contato durante as visitas ao *Museu Casa de Erico Verissimo*, localizado em Cruz Alta, RS, minha cidade natal. Ainda que inacessíveis para o manuseio, eles exerciam um fascínio sobre mim já que abrigavam, em um mesmo suporte, imagens e palavras em gestação. Assemelhavam-se a segredos de escritor e me parecia uma invasão à sua privacidade que estivessem à vista de todos os visitantes (embora eu também comungasse desta invasão ao observá-los). No primeiro volume de *Solo de clarineta*<sup>4</sup>, livro onde relata suas memórias, Verissimo comenta sobre suas aspirações

---

<sup>4</sup> Esse primeiro volume abrange desde a infância do escritor até o casamento de sua filha, Clarissa, na década de 50. O segundo volume ocupa-se dos distintos trânsitos de Verissimo pelos Estados Unidos e Europa.

ao campo das artes visuais e como elas acabaram por ceder lugar à produção literária. Porém, o escritor continuou desenhando, prova disso são as personagens com frequência desenhadas ao lado dos seus manuscritos.



Figura 7. Caderno do escritor Erico Verissimo, s/d.

Acredito que não desenhava apenas como uma ilustração, mas principalmente como um estudo da personalidade das personagens que começavam a nascer. No caso da Figura 7, as anotações fazem alusão a um romance que estava sendo concebido, mas que nunca fora finalizado, intitulado *O dia do sétimo anjo*. Tratava-se, portanto, da preparação de um romance que, embora nunca tenha sido publicado, segue existindo como potência e vontade do seu autor.

Se me permiti essa ligeira digressão voltada para a infância é porque, em primeiro lugar, creio que a minha prática dos cadernos tenha uma relação direta com aquela do desenho que, surgida na infância, ainda não foi interrompida. Em segundo lugar, acredito que expor esses cadernos e refletir sobre eles no âmbito acadêmico é

versar, com maior ou menor intensidade, sobre uma intimidade revelada. Por isso, as pequenas confissões pessoais fazem parte desta dissertação, assim como são importantes elementos constitutivos dos cadernos.

A primeira investigação a que se dedica Alberto Manguel, no seu livro *Lendo Imagens*, está presente logo no capítulo primeiro, intitulado *O espectador comum – a imagem como narrativa*, quando relembra seu acesso inicial às imagens da arte. Tal aproximação, segundo nos conta o autor, ocorreu por meio dos livros de história da arte, com os quais teve contato no ateliê de uma tia pintora, durante um verão portenho. Nesse capítulo, Manguel analisa sua reação primeira e seu consequente fascínio frente à reprodução de uma paisagem marítima de Vincent van Gogh. Com essa recordação, aponta para o fato de que estamos indelevelmente marcados por essas experiências iniciais com as imagens e que “somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras” (Manguel, 2001, p. 21). Sendo assim, o autor parte de um fato da sua vida pessoal, faz um esforço para situar-se como esse espectador comum que foi, para em seguida aprofundar as questões sobre leitura de imagem. Uma lembrança infantil foi, portanto, o ponto de partida para Manguel desenvolver seu pensamento a respeito das imagens. Creio que exercícios dessa ordem sejam pertinentes para todos aqueles que se dedicam à pesquisa em ou sobre arte.

Também falam da infância as memórias do filósofo Walter Benjamin no ensaio *Infância em Berlim, por volta de 1900*. Além de um panorama das atividades e recreações infantis, no começo do século XX, as lembranças benjaminianas deixam entrever, em pequenos trechos repletos de lirismo, suas impressões a respeito desse importante período da sua vida. Destacam-se em seus escritos as narrações de locais visitados, como o zoológico, a casa de veraneio e as ruas da capital alemã, bem como percepções estéticas ocorridas na infância. Em uma de suas memórias, Benjamin se refere a uma escrivaninha e aos objetos que a compõem. O espaço ocupado por essa escrivaninha era seu local favorito na casa, no qual passava muitas horas, após as atividades escolares. Nela realizava suas leituras e um dos seus passatempos prediletos, a decalcomania. Além desse passatempo, nos conta o autor que:

Era com prazer que revia velhos cadernos, dotados agora de um valor especial, que era o de eu tê-los resgatado do domínio do professor, que teria direito sobre eles. Agora deixava o olhar recair sobre as correções ali registradas em tinta vermelha, e um prazer sereno me tomava [...]. Com outro

espírito e com a consciência mais tranquila eu podia perder horas na escrivaninha tratando dos cadernos e dos livros escolares (BENJAMIN, 2009, p.119-120).

Ao relatar as memórias da sua aproximação infantil com os cadernos, Benjamin faz menção ao prazer contido em sua contemplação. Entrementes, sinaliza uma temporalidade distinta da habitual ao comentar sobre as horas que poderia dispensar observando esses objetos. Assim, é principalmente a respeito de uma temporalidade e de uma ventura nela contida que o autor parece aludir. Ademais, interessante observar o quanto os registros gráficos deixados pelo professor (no caso de Benjamin, as correções em tinta escarlate; no meu caso, o julgamento da qualidade dos desenhos), ocupam – para o bem ou para o mal – um espaço significativo das recordações da infância.

Meus poucos cadernos que resistiram desde esse período demonstram que eram compostos majoritariamente por desenhos, com escassa presença da escrita, a qual se limitava a intitulação dos trabalhos ou à invariável designação “desenho livre”. Sendo assim, esses primeiros suportes, apesar do contato com os cadernos do escritor Erico Verissimo (que mesclava texto e imagem), eram bastante previsíveis, eram o que se espera de um caderno de desenho. Em outros termos, que deveriam conter, em sua redundância, desenhos. A prática dos cadernos, retomada posteriormente e aqui tratada, será oposta a esta fatura homogênea inicial.

## **1.2 O diário gráfico**

Além das referidas lembranças, é principalmente ao rememorar o princípio do Bacharelado em Artes Visuais que cursei na Universidade Federal de Santa Maria, em um período que abrangeu os anos entre 2006 e 2009, que considero os cadernos de desenho como prática sistemática e contínua.

Um fato determinante daquele primeiro ano do curso de graduação está relacionado à disciplina *Desenho de Criação*, na qual a professora Suzana Gruber solicitou que realizássemos e mantivéssemos um *diário gráfico*, onde deveriam ser anotadas as propostas dos exercícios práticos da disciplina, tais como esboços, pensamentos, projetos e tudo o mais que pudesse vir à tona durante aquele semestre. Ele se tornou, por isso, principalmente uma espécie de manual, no qual, ao lado da

descrição de um exercício, estavam presentes desenhos exemplificando como essas tarefas deveriam ser realizadas.

A Figura 8 é a reprodução de uma página do interior desse caderno. Nela foram anotados três distintos exercícios a serem realizados em casa. Eles tratavam, dentre outras coisas, da ampliação de desenhos e da criação de novas imagens a partir dos detalhes de um objeto (como no exemplo da bicicleta).

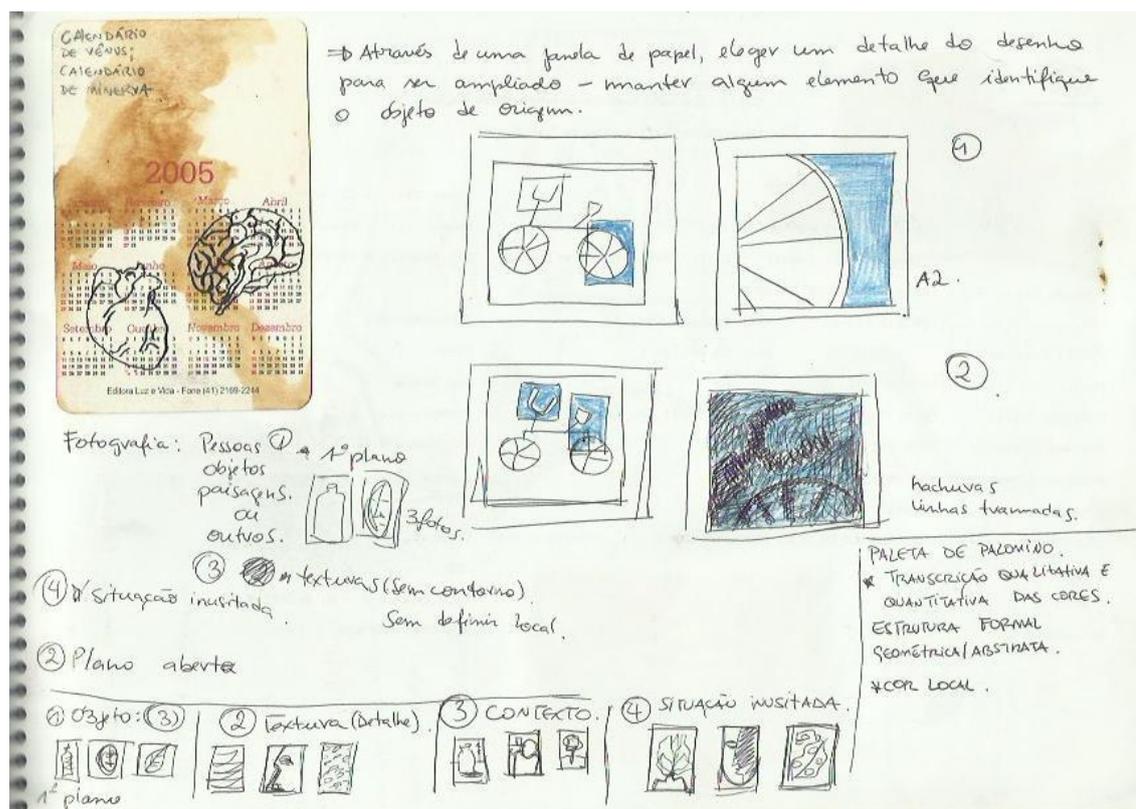


Figura 8. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 30x20cm, 2006.

Junto a esses apontamentos de ordem prática inseri outros elementos, tais como a colagem de um pequeno calendário do ano anterior (2005) sobre o qual realizei algumas aguadas e desenhos. Desse modo, essa inserção indica o convívio de elementos de ordem pragmática, como o são as anotações das tarefas de aula, com questões de ordem pessoal e que não possuem uma relação direta com as aulas. São, por isso, uma espécie de pequeno desvio em relação àquilo que é majoritariamente tratado naquela página.

Esse primeiro caderno assinala algumas características que se manteriam nos anos seguintes, como, por exemplo, a presença do desenho, da colagem e da escrita. Realizados com o objetivo de rememorar as atividades realizadas e registrar *insights*,

tais apontamentos denotavam também uma preocupação de organização formal dos elementos no interior do caderno. Nessa folha está presente, de modo recorrente, um passo a passo a ser seguido para a realização de uma tarefa que, embora ocorresse posteriormente, do lado de fora dessa página, acontece nela em um primeiro momento, como esboço e indicação de uso.

Como pôde ser observado, a prática dos cadernos foi, inicialmente, uma obrigatoriedade, tarefa a ser cumprida e que deveria ser apresentada ao final do semestre, como condição para a aprovação em uma disciplina. Todavia, aquilo que era, inicialmente, uma obrigatoriedade passou a ser uma prática executada posteriormente por vontade própria. Ademais, a reunião de elementos heteróclitos no interior dos cadernos é uma constante desde o princípio dessa prática, tendo em vista as alternâncias entre desenho, escrita e colagem já nesse primeiro exemplo.

Para falar sobre a presença de materiais de diversas naturezas agregados às pinturas de Robert Rauschenberg, o crítico de arte Leo Steinberg (2008) utiliza o conceito de *flatbed*. Para o crítico, a prática pictórica de Rauschenberg (a partir do final da década de 1950) estava relacionada mais a uma justaposição de distintos materiais sobre uma superfície horizontal (território da ação) e não mais sobre uma superfície vertical (território da contemplação e tradicionalmente explorado pela pintura). O termo em questão é assim definido por ele:

O plano de quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadro de avisos – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa (STEINBERG, 2008, p.117).

Ainda que Steinberg esteja se dirigindo às pinturas de Rauschenberg (obras prontas), algumas características do conceito de *flatbed* podem ser aplicadas ao estudo dos cadernos. Nessa perspectiva, o caderno de desenho pode ser compreendido como uma *superfície receptora*, uma vez que agrega toda e qualquer informação de natureza gráfica que lhe for adicionada. O que pode ocorrer tanto de maneira mais ou menos coerente – como quando me ocupo de um tema por um determinado tempo (como veremos ao tratar do caderno de viagem) – quanto desordenada e sem um tema definido, elaborada circunstancialmente (como a maioria deles poderia ser tomada).

Outro aspecto a ser considerado é a posição horizontal na qual os cadernos são comumente empregados. Esta posição é um indicativo importante a respeito do seu uso. Eles são utilizados sobre a mesa quando estou em casa, ou sobre alguma outra superfície horizontal resistente quando estou em ambiente externo, como mureta, balcão, ou usando o meu próprio corpo como suporte. Em qualquer uma dessas situações, em função da sua constituição matérica (principalmente no que se refere à suas pequenas dimensões), os desenhos serão realizados sempre próximos ao corpo, assim como ficamos próximos a um livro enquanto lemos. Tal posicionamento horizontal denota uma postura mais intimista com relação ao seu uso. Os cadernos são vistos geralmente de perto, diferente de um desenho fixado numa parede, do qual me aproximo e me afasto para uma visão mais abrangente do trabalho.

Os diversos objetos utilizados por Rauschenberg na construção das suas pinturas, como cadeiras, vassouras, colchões, etc. não poderiam ser apenas justapostos, sob o risco de se tornarem agrupamentos efêmeros. Algo precisaria sustentá-los. Por isso, Steinberg (2008, p. 121) complementa: “Para manter tudo isso unido, o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir”.

Novamente trazendo a questão para a investigação dos cadernos, esse pensamento aponta uma característica importante que necessita ser sublinhada. Quase tudo pode ser agregado a eles. Nesse sentido, existe uma aderência e, por vezes, uma conseqüente sobreposição. Desenhos novos sobre desenhos antigos; desenhos sobre colagens; escritas sobre desenhos e outras inúmeras transações e combinações. Em virtude disso, o caderno é tomado como o suporte que une todos esses elementos díspares. Veremos, nas seções a seguir, uma série de características dos cadernos de desenho com o intuito de percebermos de que modo tais elementos são neles reunidos, transformando-os assim em suportes heteróclitos como resultado do seu uso diversificado.

### **1.3 Relações entre desenho e colagem**

Como primeiro indício da pluralidade encontrada nos meus cadernos, nos deteremos na presença constante das colagens. Consideraremos as colagens a partir

de três instâncias principais: 1) A escolha da colagem; 2) A colagem que origina um desenho; e 3) A colagem que, por si mesma, é desenho. Tais categorizações podem ser compreendidas como complementares, embora preservem suas especificidades formais e conceituais.



Figura 9. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 20x38 cm, 2007. Foto: Claudia Hamerski.

Como exemplo do primeiro caso, temos, na Figura 9, colagens realizadas para a capa de um caderno. Podem ser compreendidas como o indício de uma motivação, já que nelas ponho em evidência os materiais coletados, os quais refletiam meus interesses estéticos daquela época. Produções artísticas que eu admirava e de cujas imagens me cercava. Não necessariamente para delas extrair um trabalho artístico, mas, principalmente, como alimento para um imaginário em constante elaboração.

Vejamos um exemplo do segundo caso (Figura 10). A colagem, oriunda de um jornal, consiste na fotografia de um local destruído por um vendaval, a qual deu origem a um desenho.



Figura 10. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 23x16cm, 2014.

Bastante gráficas, as ruínas apresentam uma grande variedade de linhas, planos e texturas, o que me impulsionou a realizar um desenho muito mais motivado pela identificação destas formas, próprias a linguagem do desenho, do que com a intenção de retomá-lo posteriormente em um trabalho finalizado.

Ainda com essa segunda categoria em mente, vejamos a Figura 11. Dessa vez, o que origina o desenho não é uma imagem, mas a descrição de uma peça de

roupa – canguru – presente em um folder recebido na rua e em seguida colado no caderno.

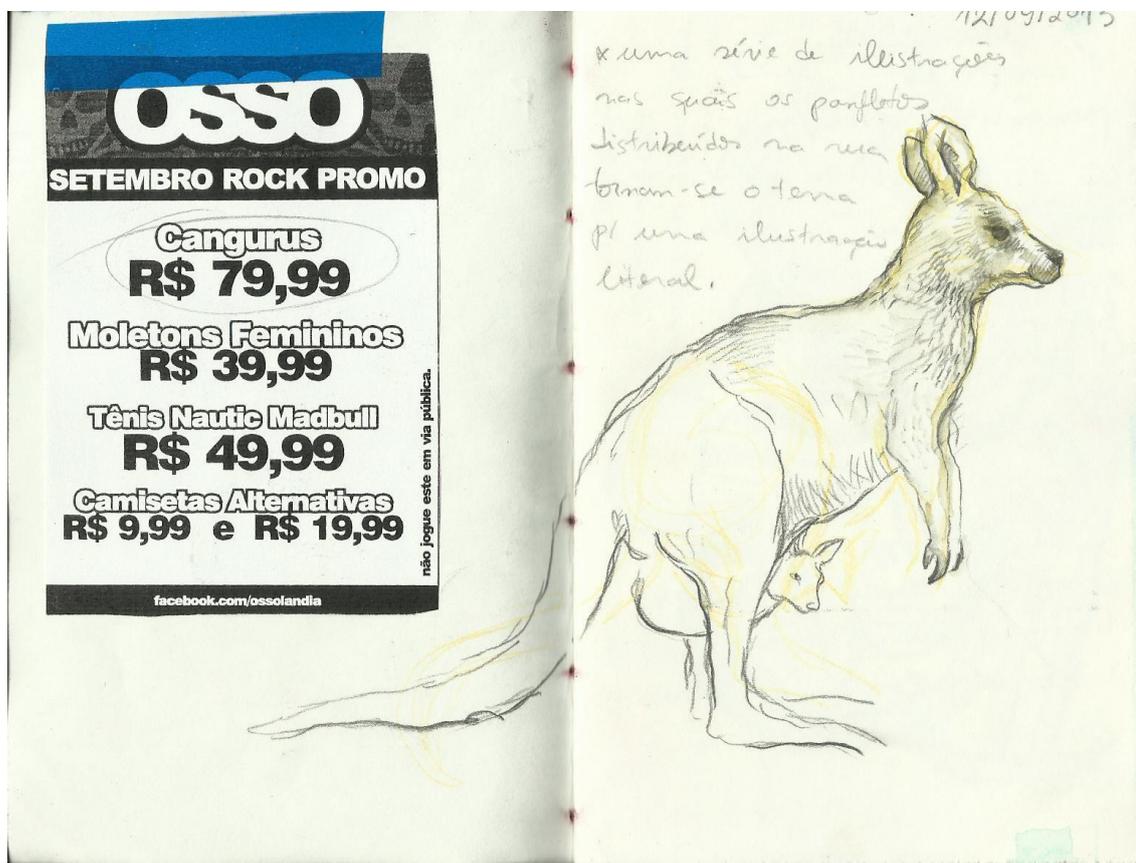


Figura 11. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x21cm, 2013.

O sentido dessa palavra muda de acordo com o seu contexto. Pode servir tanto para designar uma peça de roupa; quanto o animal homônimo. Sendo assim, o que desencadeia o desenho nesse caso é pensar no tom humorístico que a palavra adquire ao apontar para o animal e não mais para a vestimenta. Ao contrário do exemplo anterior; está expresso o desejo de transformar esta experimentação inicial em uma série.

Por fim, como reflexão a respeito do terceiro item, podemos olhar novamente para esses três exemplos trazidos e buscar uma análise a partir deles mesmos, desprovidos de suas relações causais com os desenhos realizados. Em outros termos, ao pensarmos na autonomia que as colagens adquirem nos cadernos, poderemos encontrar um novo modo de aproximação entre colagem e desenho. Nesse caso, a colagem como desenho.

Na Figura 9, as colagens formam uma composição que é, antes de tudo, gráfica. Um desenho geométrico, espécie de grade, se origina a partir da junção das margens das colagens, que não deixam visível o suporte que encobrem. A presença do texto, antes de ser uma referência às obras coladas, atua principalmente como textura. Dito de outro modo, o texto é visto como desenho, como junção de caracteres gráficos. Nos casos que a seguem (Figuras 10 e 11), o aspecto gráfico da colagem está presente na relação que se estabelece com a página que a recebe. O contorno criado a partir da inserção da colagem é um desenho, possui uma forma que será diferente no caso de ser realizada com cola (Figura 10), ou com o auxílio de uma fita adesiva (Figura 11). Tais papéis recortados e colados nos cadernos assumem contornos e linhas: propriedades intrínsecas da linguagem do desenho. Ao atentarmos para sua constituição matériaca, chegaremos à obviedade de dizer que são papéis e que o papel é material quase que indissociável do universo bidimensional do desenho.

Ao comentar sobre suas colagens, a artista e pesquisadora Marina Polidoro (2014, p. 140) salienta que: “A insistência das bordas que desenharam tanto os contornos dos fragmentos que compõem a obra, quanto às dos seus limites externos, provocam uma reflexão sobre descontinuidade e fragmentação”.

No contexto dos meus cadernos, as colagens também são descontínuas e fragmentadas. Vão sendo ali depositadas de acordo com os meus interesses, que por sua vez são também de distintas naturezas. Prevalencem nos desenhos executados nos cadernos características semelhantes. Eles geralmente não possuem uma relação coesa entre um e outro, visto que são gerados por motivações das mais diversas. Do ponto de vista conceitual, que não está de modo algum desatrelado do seu aspecto material, é possível pensar que a colagem desempenha função de produtora de sentido nos cadernos, tal como um desenho tradicional.

Ao comentar sobre as bordas das colagens, Polidoro (2014, p. 146) menciona que:

Como a margem, ela demarca, divide e delimita, mas também é ela que permite a interface e as trocas entre um e outro. Tomando como exemplo específico o desenho e a colagem, as bordas de cada papel compõem parte da colagem, definidas pelo recorte ou incertas pela ação de rasgar, transformam-se em linhas de desenho, como a linha de costura, como a linha de grafite. No desenho a linha pode ser riscada, recortada, costurada. O fato é que ela pode ligar pontos, mas também demarca, divide, delimita; a linha pode ser a ponte e a borda ser margem ou fronteira.

A partir desse ponto de vista, a colagem poderá ser compreendida como desenho nos cadernos, não apenas pelo valor de uma designação (eu os chamar de caderno de desenho), mas principalmente se tivermos em mente uma concepção mais ampliada do que pode ser desenho, tal como apresentada por Polidoro.

A realização de colagens inspiradas nos movimentos dadaísta e surrealista foi a tônica constante da produção de Eduardo Paolozzi. De origem italiana, o artista britânico Paolozzi esteve vinculado ao *Grupo Independente*, organização responsável pela disseminação das ideias que deram origem à primeira fase da Arte Pop na Inglaterra. É justamente nesse período que o artista passa a desenvolver suas esculturas, geralmente abstratas e de grandes dimensões (CHILVERS, 2001).

No capítulo intitulado *A linguagem direta da realidade*<sup>5</sup>, o historiador Manfred Schneckenger (2005, p. 518) refere-se ao uso que Paolozzi faz de um caderno quando de sua estada na França, no final da década de 1940:

Em seu caderno de esboços não encontramos a torre Eiffel nem o Louvre, mas anúncios de aspiradores, latas de melado da marca Libby, estrelas do cinema, Mickey Mouse... definitivamente, colagens de 1947 de pura pop art.<sup>6</sup>

A afirmação do autor representa bastante os interesses que Paolozzi manteve durante boa parte da sua produção, a saber, um olhar em direção à representação dos bens de consumo de massa, tema constante na Arte Pop em suas vertentes inglesa e americana. Com efeito, o desejo do artista em tratar de questões relacionadas à sociedade de consumo esteve diretamente associado ao uso das colagens, realizadas com anúncios publicitários presentes, na maior parte das vezes, em revistas de grande circulação. Algumas delas eram realizadas no interior dos seus cadernos. Entretanto, outras eram concebidas como obras destinadas à exposição. Como exemplos do primeiro caso, vejamos duas imagens deste período (Figuras 12 e 13).

Na Figura 12, temos uma reprodução de um caderno de 1947, no qual o artista reuniu recortes, originalmente presentes em revistas, nos quais é possível notar a aproximação, por meio do acúmulo de colagens, de imagens de donas de casa, crianças e produtos alimentícios.

---

<sup>5</sup> Título original: *El lenguaje directo de la realidad*.

<sup>6</sup> Texto original: *Em su cuaderno de bocetos no encontramos la torre Eiffel ni el Louvre, sino anúncios de aspiradores, latas de melocotón de la marca Libby, estrellas de cine, Mickey Mouse...en definitiva, colages de 1947 de pura pop art.*



Figura 12. Eduardo Paolozzi, caderno de desenho, 1947.

As escolhas e justaposição destes elementos, em um mesmo espaço, parecem refletir, com um tom acentuadamente irônico sem deixar de ser de pertencimento, o discurso dominante nas revistas e de outros meios de comunicação dessa época, no qual imagens estereotipadas da família norte-americana são tomadas como modelo.

Em outro exemplo (Figura 13), um caderno de alguns anos posteriores, percebemos uma composição com menos elementos do que na imagem anteriormente comentada. A *pin-up*, a lata de suco e o rato Mickey figuram como personagens e, ao mesmo tempo, produtos oriundos da sociedade de consumo. Paolozzi parece sinalizar uma espécie de pasteurização de todos esses itens, já que a roupa da figura feminina se parece com a lata de suco e também com a face de Mickey. Assim, quando justapostos, esses recortes reforçam suas origens de imagens produzidas e difundidas pelos veículos de comunicação.

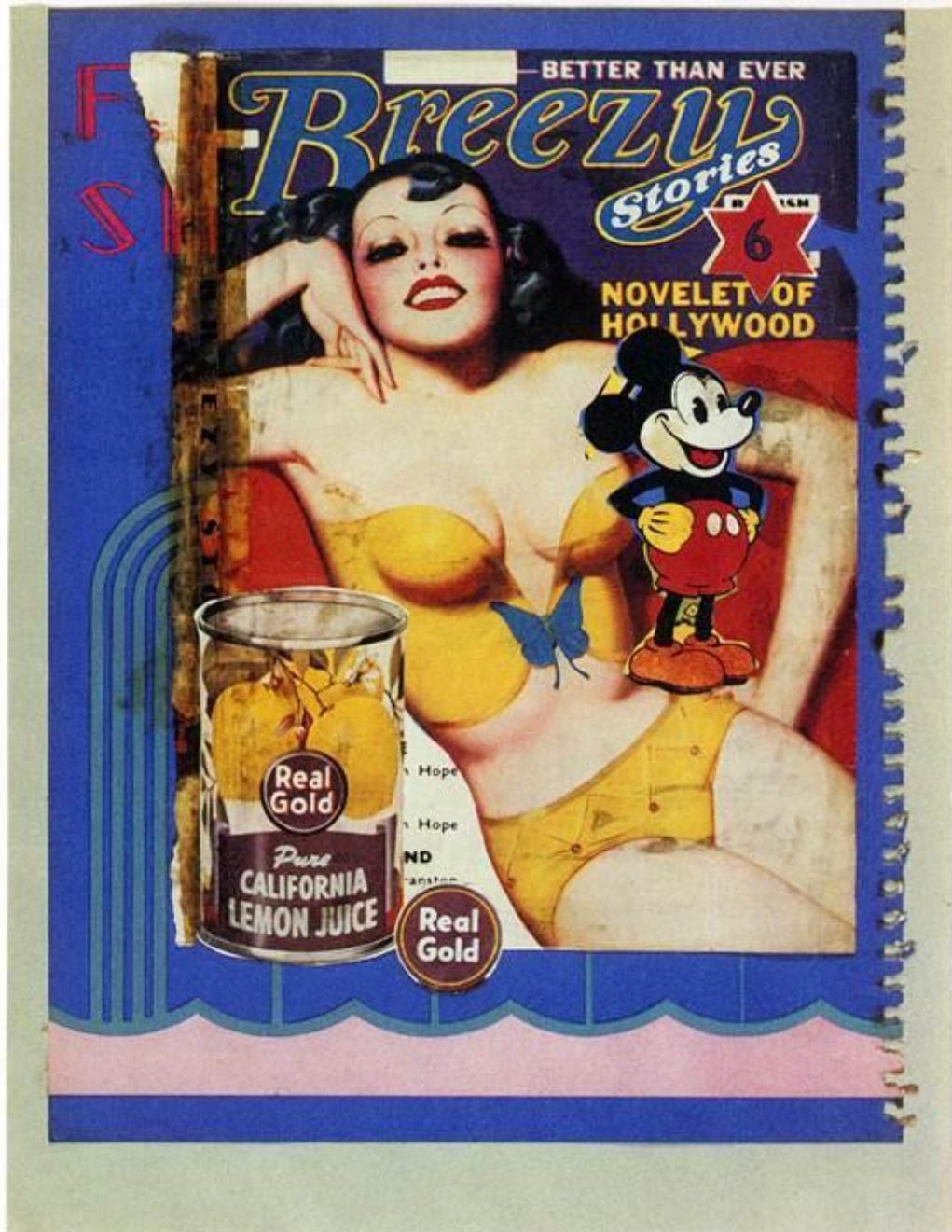


Figura 13. Eduardo Paolozzi, caderno de desenho, 1950.

Muitos outros cadernos, além daquele citado por Schneckenburger, foram realizados pelo artista e por ele nomeados: *People in China* (1943), *A Child's Day* (1944-7), *Election* (1945), *Physicological Atlas* (1949), *Mechanics and Handicraft* (1949), *Crane and Hoist Engineering* (1950) (TAYLOR, 2001). Importante também trazer à tona o próprio pensamento do artista a respeito dos seus cadernos e das colagens neles realizadas:

É difícil, o artista disse mais tarde, pensar em um momento em que cortar imagens de revistas não era um evento diário [...] as imagens realmente preciosas – sinais e metáforas fortes – foram garantidos nos cadernos de anotações como borboletas exóticas e raras montadas no Museu de História Natural (TAYLOR, 2001, p. 102).<sup>7</sup>

O caderno de desenho parecia ser, para o artista, um importante suporte no qual compunha seus exercícios diários de criação, voltados para a acumulação e a justaposição de imagens provenientes de periódicos, bem como o compreendia como um acervo das imagens coletadas. Ao contrário da produção do artista, as colagens que realizo são desprovidas do aspecto irônico que Paolozzi lhes atribuiu. Estão mais próximas de uma reação aos distintos estímulos visuais e textuais presentes naquelas colagens de que me cerco.

Além disso, os cadernos do artista contêm exclusivamente colagens, o que denota um aspecto homogêneo em sua fatura. Os meus, por sua vez, possuem como característica principal a grande profusão de elementos e referências que os compõem. Porém, exceto tais pontos divergentes, comungo com o artista a vontade de tornar o caderno uma atividade fortemente enraizada no cotidiano.

Considerando as relações entre desenho e colagem, cabe ainda um questionamento final: Por que o caderno e não outro suporte qualquer lhe serve de receptáculo? A partir de tal pergunta, dois pontos precisam ser considerados. Em primeiro lugar, as qualidades gregárias do desenho são, conseqüentemente, estendidas ao caderno de desenho. Tais qualidades favorecem a reunião de um sem número de elementos gráficos nos cadernos, e a colagem é um deles.

Em segundo lugar, o fato de estarem fixadas em um suporte previamente estabelecido para conter desenhos induz a que sejam percebidas como desenhos, e que originem desenhos ou projetos de séries de desenhos. Coladas sobre outro suporte qualquer, talvez não os originassem e tivessem ali outra função e significado. Retiradas dos seus contextos por um interesse estético, tornam-se imediatamente, ou posteriormente, motivos para desenhar (assim como são motivações os desenhos realizados a partir de objetos, figura humana ou paisagem), ou para refletir a respeito do desenho.

---

<sup>7</sup>Texto original: *It is difficult, the artist later said, to think of a time when cutting images out of magazines was not a daily event [...] the really precious images – strong signs and metaphors – were secured in scrapbook like exotic and rare butterflies mounted in the Natural History Museum.*

#### 1.4 Notas sobre um caderno de viagem

A representação direta da natureza é outro aspecto consoante com a pluralidade de temas e interesses que os cadernos comportam. Desde 2008, realizo desenhos a partir da observação de locais externos visitados. Este começo está diretamente relacionado ao período em que estudei, como aluno de intercâmbio, na Escola Nacional de Belas Artes de Montevideu (Uruguai), durante o primeiro semestre de 2008. A exploração de uma nova cidade passou a me conduzir a registros tomados diretamente da paisagem urbana e natural. Desde então, comecei a preencher as páginas dos cadernos com imagens de locais visitados. Um exemplo disso é a Figura 14, na qual foi representada, em poucos instantes e com lápis 6B, uma vista do Parque Rodó.



Figura 14. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 22x17cm, 2008.

Neste desenho não escolhi um elemento a ser destacado; ao contrário, busquei representar o contexto do parque, com a densa copa de uma árvore em primeiro

plano, e a ponte de madeira mais ao fundo. A prática de desenhar durante uma viagem, iniciada em 2008 de modo esparsos, foi retomada com mais afinco alguns anos depois, conforme os exemplos a seguir.

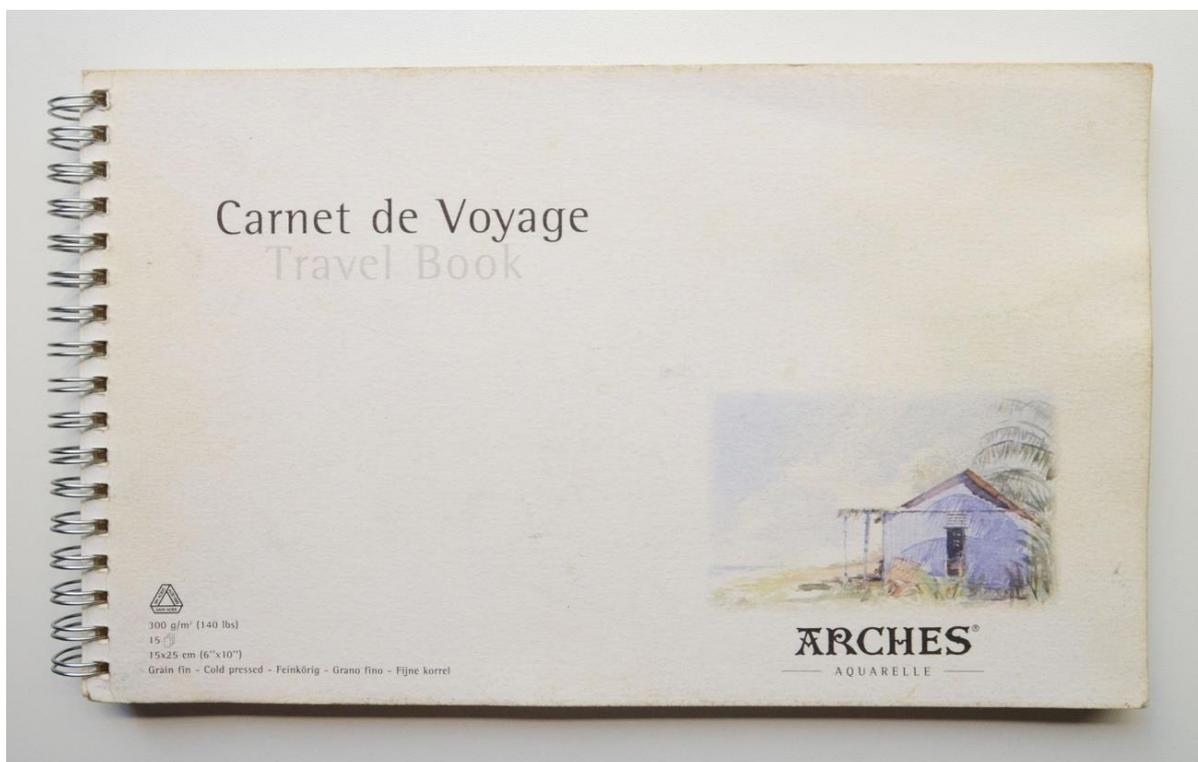


Figura 15. Marcelo Eugenio, capa do caderno de viagem, 15x25cm, 2013-2014. Foto: C. Hamerski.

Tais exemplos fazem parte de um caderno de viagem preenchido entre 2013 e 2014. Tendo alguns amigos sabedores da minha prática de desenhar em cadernos, fui presenteado com um desses por ocasião do meu aniversário. Além das suas páginas mais encorpadas, de papel específico para o uso da aquarela, o que o torna distinto dos outros cadernos é a designação, estampada em sua capa, *Carnet de Voyage*, e, logo abaixo, *Travel Book*.

Essa denominação, reforçada em dois idiomas, logo em sua lombada e aliada à qualidade do papel, fizeram com que este caderno me conduzisse a um desenho mais elaborado do que aqueles que geralmente costumo realizar. Ainda considerando a capa, vale destacar a presença da imagem no canto inferior direito (Figura 15). Essa tênue e delicada imagem de uma típica cabana em uma praia deserta e ensolarada reforça, sem dúvida, uma indicação de uso.

Suas dimensões também eram algo novo, tendo em vista que os cadernos que utilizo geralmente são de formato quadrado ou retangular, como pôde ser percebido nos exemplos trazidos até este momento. Sua franca horizontalidade convidava a um desenho de paisagem. Desse modo, diferentemente dos outros cadernos, neste existiu um *a priori*, decidi que nele seriam registradas imagens de viagens, e nada mais do que isso. Portanto, seriam miradas para o mundo exterior e, com isso, eu cumpriria no caderno o que havia sido sugerido em seu título e reforçado na imagem da pequena cabana azulada. Meus destinos de viagem, todavia, estavam equidistantes da paisagem tropical representada em sua lombada. As viagens, duas mais especificamente, aconteceram pelo interior do estado e tiveram quase um ano de diferença entre uma e outra.

A primeira delas foi para à zona rural do Caraá, localidade próxima a Porto Alegre, onde passei um final de semana em um sítio, em companhia de amigos. No dia seguinte a nossa chegada, busquei, nos arredores da casa, algum aspecto atraente da paisagem. Optei por desenhar uma espécie de caminho que havia da casa até a estrada e que era ladeado por árvores e outras vegetações (Figura 16).



Figura 16. Marcelo Eugenio, caderno de viagem, 15x25cm, 2013.

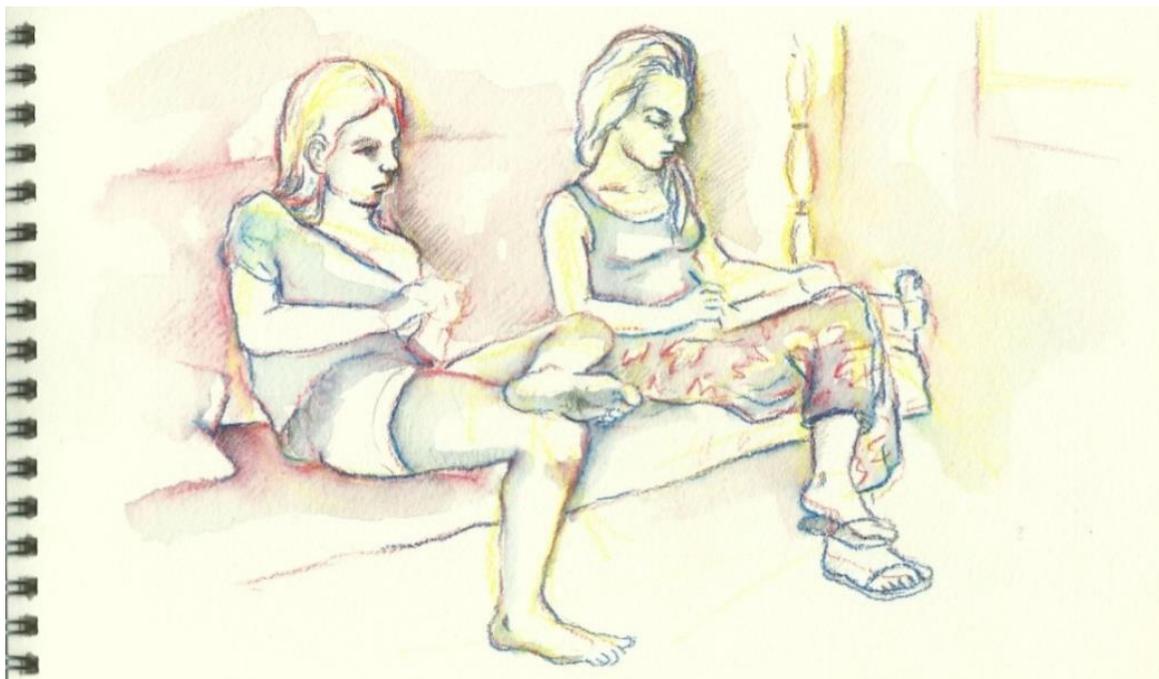


Figura 17. Marcelo Eugenio, caderno de viagem, 15x25cm, 2013.

Em outros registros, foram destacadas figuras humanas em diferentes atividades, geralmente em repouso ou conversação amena, situações que a estada no campo muitas vezes propicia. A Figura 17 representa duas amigas, presentes nesse passeio, as quais concordaram em se manterem imóveis por alguns instantes, fazendo as vezes de modelo.

A descontração presente nestes dias é indicada pelas vestes das figuras, uma delas de pés descalços; a outra de chinelos e roupa confortável. Analisado sob esse ângulo, este caderno de viagem é composto por imagens que são, também, registros de ordem afetiva.

As sutis tonalidades amarelas, vermelhas e azuis presentes em quase todo o desenho se devem ao fato de que ele foi realizado em três etapas. Na primeira, com lápis amarelo, foi construído um primeiro esboço da cena, capturando suas principais estruturas; na segunda fase, com lápis vermelho, esta estrutura inicial foi corrigida, ao mesmo tempo em que o desenho ganhava contornos mais nítidos; por fim, uma terceira correção foi realizada com lápis azul, fazendo emergir a forma definitiva da imagem. Esse desenho foi a retomada de um exercício, realizado durante a graduação, quando deveríamos, nas aulas de desenho de observação, representar objetos utilizando apenas giz de cera nessas três cores. Portanto, realizar esse desenho foi também rememorar e aplicar um ensinamento.

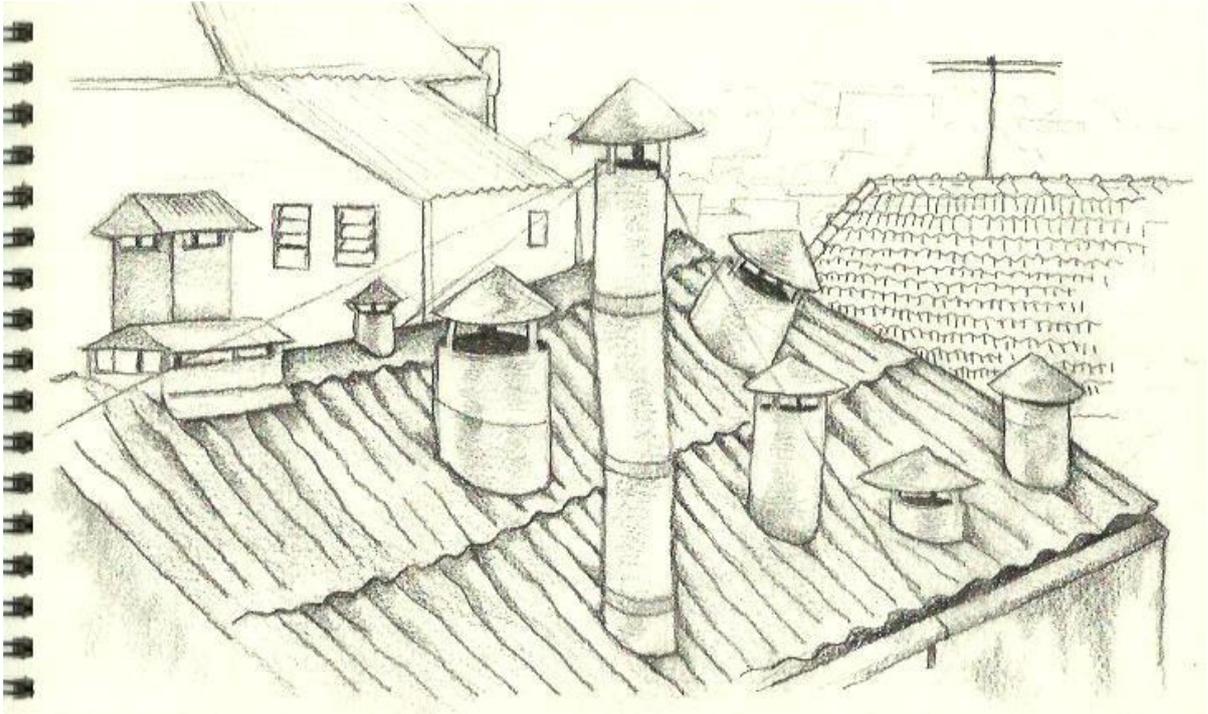


Figura 18. Marcelo Eugenio, caderno de viagem, 15x25cm, 2014.

Meu interesse maior neste caderno de viagem, se concentrou no prazer da prática do desenho, na qual experimento possibilidades técnicas conhecidas ou novas e pratico o desenho de observação. Exercícios desta natureza podem ser observados em desenhos como o da paisagem urbana realizada em Ijuí (Figura 18). Situada na região noroeste do estado do Rio Grande do Sul, essa cidade é local para o qual comumente me desloco durante as férias de final de ano, já que lá reside parte da minha família. Assim como as imagens realizadas no Caraá, os desenhos realizados em Ijuí também são impregnados de certa carga afetiva.

Analisando o desenho da Figura 18, seu ponto de vista superior se deve ao fato de que foi observado a partir da sacada de um edifício. Despertou minha atenção o fato de um só telhado possuir tantas chaminés. Elas eram de tamanhos, formatos e posições pouco comuns, algumas largas, outras estreitas e uma delas tinha uma grande inclinação para a direita.

O desejo de representar este telhado surgiu a partir do estranhamento que esta paisagem urbana me causou. O que parece ter precedido a realização do desenho talvez seja aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2006) denominou de *experiência estética nos mundos cotidianos*. De acordo com Gumbrecht, a experiência estética

está, convencionalmente, atrelada a algo que é extraordinário, que se encontra além do nosso dia-a-dia. Por sua vez, também a experiência religiosa parece estar conectada a um local e condições específicas para que possa ocorrer. Porém, a experiência estética acontece sem necessariamente termos consciência dela. Ela não pode, de modo algum, ser uma experiência obrigatória. Em contrapartida, a experiência religiosa pode ser imposta culturalmente (GUMBRECHT, 2006).

O autor aponta três circunstâncias em que essas crises – que se constituem como experiências estéticas – podem ocorrer no âmbito cotidiano. Aqui nos interessa a terceira delas. Gumbrecht (2006, p. 51) assim a define:

Em terceiro e último lugar, gostaria de lembrá-los um desses momentos em que aquilo que consideramos uma experiência cotidiana completamente normal, de repente, aparece sob uma luz excepcional, a saber, à luz de uma experiência estética, sendo que isso acontece por causa de uma mudança dos moldes situacionais dentro do qual abordamos o objeto em questão.

Sendo assim, determinadas experiências cotidianas e estéticas podem estar inexoravelmente atreladas e se apresentar em um mesmo instante. Em outras palavras, é a predisposição do observador em direção a algo já conhecido, corriqueiro, mas observado de um modo distinto do usual que pode conter em si o estopim para uma experiência estética. Como um exemplo desse tipo de experiência, Gumbrecht (2006) cita a observação das práticas desportivas e o que elas contêm de cotidiano e de belo, como um momento no qual tal fenômeno pode ocorrer.

Sem dúvida, todos aqueles que gozam plenamente dos seus cinco sentidos são potencialmente predispostos a esse tipo de observação. O que distingue o artista do “observador comum” talvez seja o fato de que o primeiro, ao se deparar com esse tipo de estímulos, parte para uma ação artística. Dito de outro modo, ele pode criar, a partir de um estímulo estético presente no cotidiano, ao passo que o observador habitual geralmente permanece tão somente em um estado contemplativo.

Não apenas os desenhos realizados neste caderno específico, mas também desenhos e até mesmo escritos realizados em outros cadernos, possuem como condição primeira tais experiências estéticas ocorridas em momentos aparentemente banais, cotidianos e nos quais uma percepção atenta é condição primordial. Assim, nos meus desenhos da cidade, não há imagens como aquelas comuns em cartões-postais. Não desenhei a prefeitura ou a igreja principal. Essas vistas, que talvez

possam identificar a cidade, pouco interesse me despertaram. Ao passo que objetos cotidianos, de uso ordinário, acabaram por exercer sobre mim certa atração, como no caso da mangueira, da torneira e da vassoura, representadas na Figura 19.

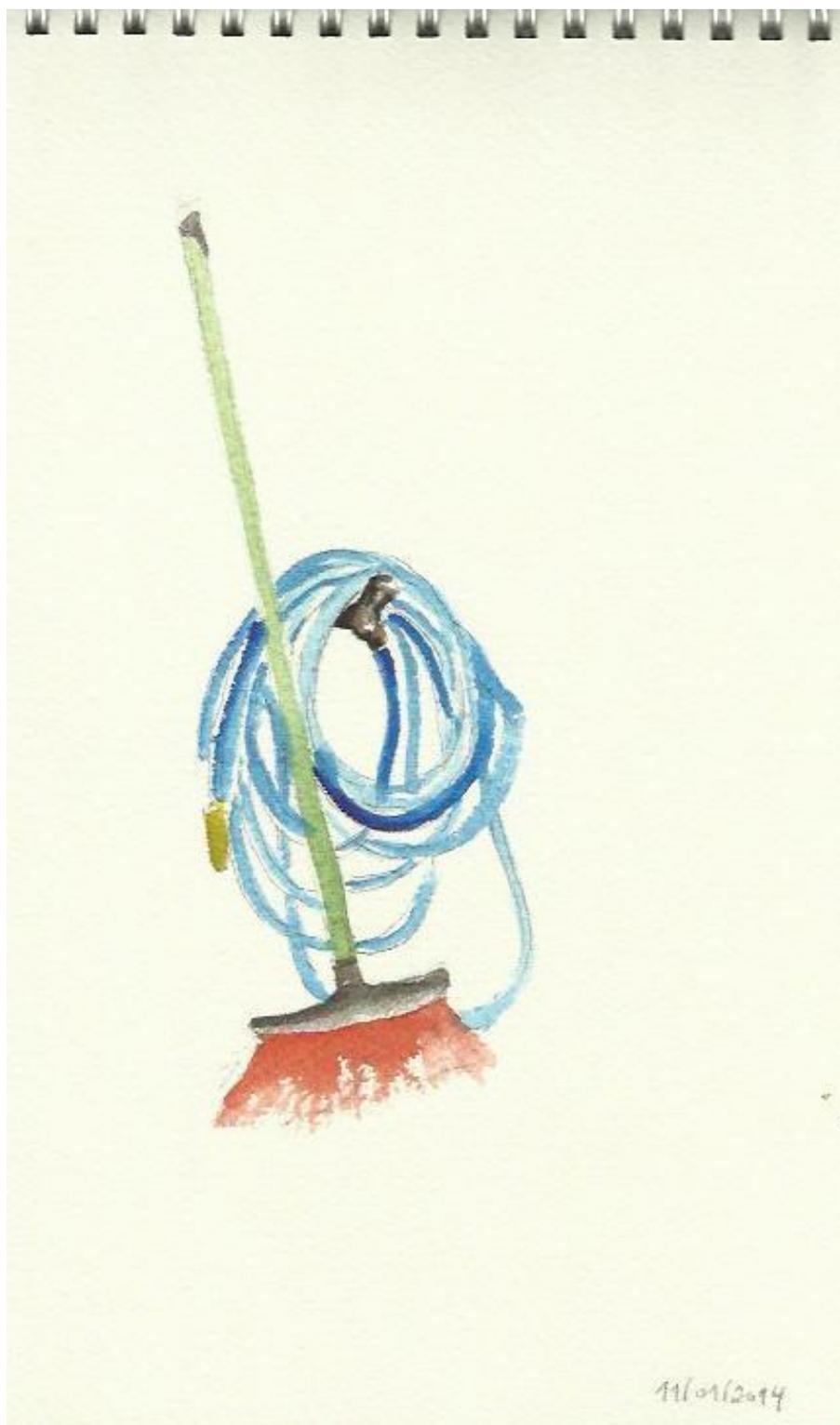


Figura 19. Marcelo Eugenio, caderno de viagem, 25x15cm, 2014.

Nesse desenho, realizado diretamente com aquarela, busquei explorar os contrastes por meio das cores utilizadas. Em virtude disso, é um trabalho que se aproxima mais da pintura do que do desenho, uma vez que o contraste não se dá por meio dos jogos de luzes e sombras, tampouco pela linearidade, mas sobretudo pelas cores utilizadas. Além da sua composição, foram as tonalidades intensas e contrastantes que me impulsionaram a um registro desses objetos de trabalho doméstico, capturados em momento de repouso. Ao contrário dos outros desenhos deste caderno, não existe nenhuma referência ao contexto no qual os objetos estão inseridos. Eles flutuam sobre o claro fundo da página. Também a utilização da verticalidade da folha o distingue dos demais desenhos aqui tratados.

Meu *caderno de viagem* é mais do que um receptáculo de registros de lugares visitados. Munido de um caderno, sou conduzido a observar, de modo mais sensível, uma nova paisagem e estendo esta percepção para paisagens já familiares. Reforço, portanto, a importância de um olhar atento em investigações dessa ordem.

Excetuando-se as questões afetivas evidenciadas nas duas viagens comentadas, poucos atrativos são oferecidos pelas duas localidades. Sendo assim, descobrir algo de interesse estético em um cotidiano aparentemente sem nenhum atrativo dessa ordem, pode ser um modo de ampliar o leque de referências para a criação em arte.

Talvez em um caderno habitual tais desenhos se resumissem a suas linhas principais; contudo, no *caderno de viagem*, eles recebem um tratamento mais esmerado das sombras e dos detalhes. Mais do que exercícios de técnicas tradicionais de representação, a exploração minuciosa destas imagens também denota uma maior quantidade de tempo para realizá-las. Percepções de um artista em férias que pode despender toda uma manhã ou tarde para realizar um único desenho. Os desenhos nos cadernos estão, ainda, sujeitos não apenas à suas dimensões, como também ao tipo de papel e ao tempo disponível para sua realização.

Um novo olhar para locais familiares foi o mote de uma série de desenhos realizados pelo artista britânico David Hockney. Nascido na localidade de Bradford, próxima ao condado de Yorkshire<sup>8</sup>, Inglaterra, em 1937, Hockney foi aluno do *Royal College of Art* de Londres e é considerado um dos artistas mais conhecidos da sua

---

<sup>8</sup> O condado de Yorkshire conta com aproximadamente cinco milhões de habitantes, residentes nas zonas urbana e rural, em uma área que abrange cerca de quinze mil quilômetros quadrados.

geração, trabalhando geralmente com pintura e desenho figurativos (CHILVERS, 2001).

O pesquisador Abel Alexandre Dourado da Silva (2013) salienta que, paralelamente à sua produção de desenhos e pinturas, Hockney manteve, ao longo da sua carreira, ainda em plena atividade, diversos cadernos de desenho<sup>9</sup>. Sobre a relação entre as obras finalizadas e os cadernos de desenho, Dourado da Silva (2013, p. 59), comenta que:

Em relação às técnicas que elaborava nos seus cadernos, Hockney usa os mesmos materiais que na sua produção autônoma de desenho, o que pode nos indicar que o caderno acabava por ser a continuidade da sua produção artística, atribuindo-lhe um valor próprio e autônomo.

Desse modo, ao contrário de muitos artistas que utilizam o caderno como um suporte para projetos de obras, Hockney os emprega como uma extensão da sua produção em ateliê, diferenciando-se desta pelo suporte (caderno) e pela realização *in loco*. Existe, portanto, uma equivalência entre as duas instâncias de produção. Os desenhos realizados pelo artista não são esboços para a produção de obras futuras. Não é possível pensar nos seus cadernos como documentação da sua obra, mas sim como a própria obra.



Figura 20. David Hockney, Yorkshire Sketchbook, 2004.

---

<sup>9</sup> Nos últimos anos, o artista tem se dedicado a realizar desenhos digitais.

Muitos desses cadernos receberam títulos, tais como: *Long Island Sketchbook*, *My third sketchbook from the summer of 1982*, *Mystique Sketchbook* e *Yorkshire Sketchbook*. A indicação dos nomes das localidades nas quais os desenhos foram realizados parece indicar que boa parte deles foi realizada durante viagens. Uma delas, representada no *Yorkshire Scrapbook*, resultou na publicação de uma edição *fac-símile* homônima. Nas páginas desse caderno, o artista tratou de realizar uma série de desenhos da localidade onde viveu durante sua infância, utilizando principalmente aquarela.

Na Figura 20, vemos uma paisagem desse local, realizada com aquarela, e percebemos que o artista faz uso das duas páginas do caderno como recurso para ampliar a imagem representada. Em tons monocromáticos, fazendo uso da rápida secagem que a aquarela propicia, Hockney realiza um estudo que, além da representação de uma paisagem rural do interior da Inglaterra, possui um diálogo com sua memória.

Por sua vez, na Figura 21, o artista se deteve na representação de um aspecto urbano de Yorkshire. Novamente, utilizando as duas páginas, Hockney realizou essa tomada da cidade, que faz alusão a uma localidade tranquila, com suas ruas praticamente desertas. Não fosse o carro que se desloca, poderíamos pensar que se trata de uma cidade abandonada. Novamente com uma tonalidade monocromática, mas desta vez empregando tons azulados, nos é apresentado um novo ponto de vista dessa localidade.

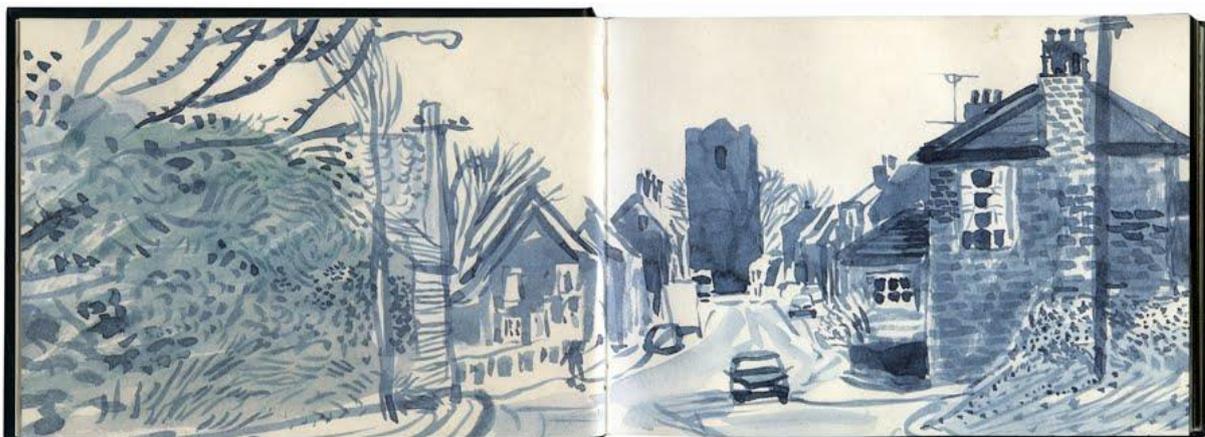


Figura 21. David Hockney, *Yorkshire Sketchbook*, 2004.

Como o artista não vive mais nessa região, esses cadernos são cadernos de viagem, construídos seguindo uma lógica semelhante àquela que propus em meu

caderno de viagem. Do mesmo modo que Hockney, sou impulsionado por uma vontade de rever e representar, através do desenho, um local significativo para minha história de vida.

Ao mesmo tempo, esses desenhos possuem um valor documental ao registrar aspectos arquitetônicos e naturais dos locais visitados. Ao publicar esse caderno, o artista confere outra dimensão para o trabalho realizado. Seu caderno passa de um domínio privado para um domínio público, questão complexa quando nos referimos a esses suportes e que será comentada novamente no decorrer destas páginas.

### 1.5 Entre a atenção e o marasmo: o prazer de rabiscar

Os desenhos que integram o caderno de viagem, como vimos, foram realizados com parcimônia e atenção em um período de tempo consideravelmente longo. Trataremos, nesse momento, de um aspecto quase oposto, por assim dizer. Refiro-me àqueles desenhos feitos quase que automaticamente, sem maiores preocupações com suas formas resultantes. São desenhos concebidos como atividade secundária e despreziosa em relação a uma atividade principal.

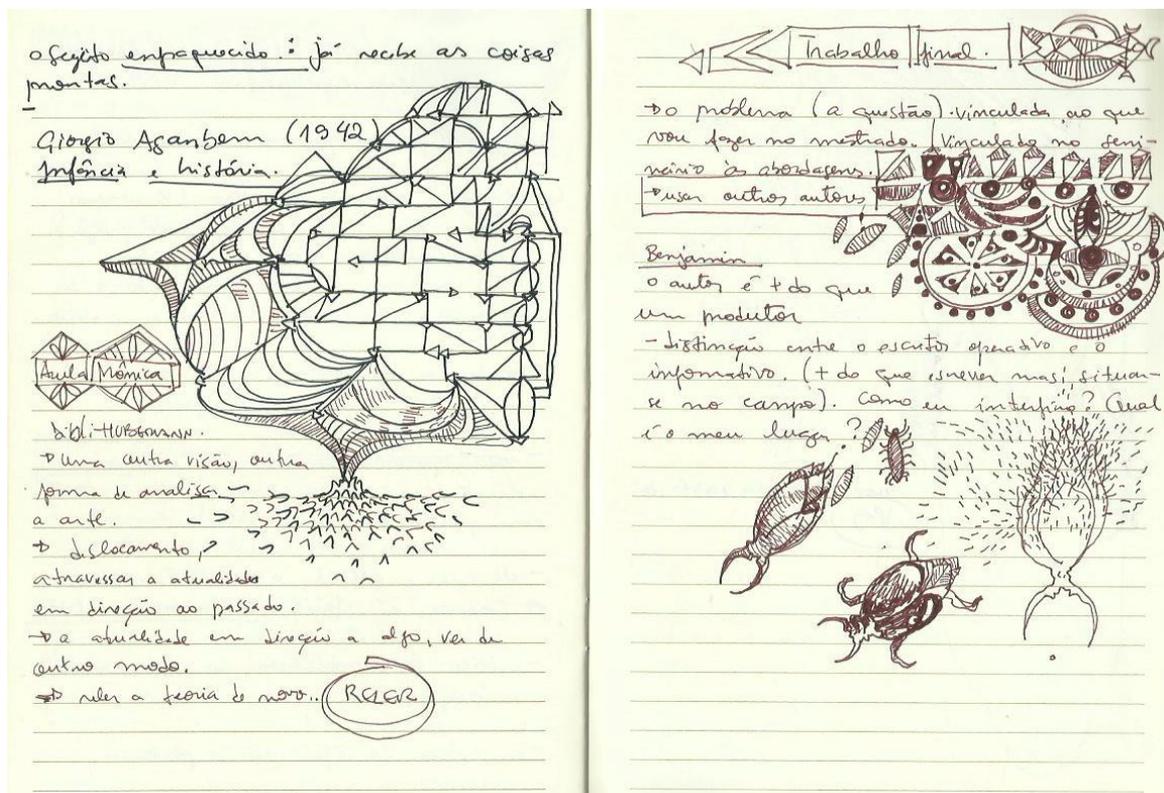


Figura 22. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 20x30cm, 2013.

É o caso da imagem representada na Figura 22. Esse caderno havia sido reservado para as anotações em sala de aula, porém, como vemos, suas páginas não são preenchidas apenas disso. A grande quantidade de desenhos realizados até mesmo sobrepuja o número de anotações.

Ainda que elementos figurativos possam ser reconhecidos nos desenhos de alguns insetos, na página à direita, percebemos nelas, sobretudo, o predomínio de formas geométricas e abstratas elaboradas durante uma aula. Mais exatamente naqueles momentos em que, esgotado um determinado período de concentração, já não era mais possível estar plenamente atento ao que estava sendo proferido. De modo análogo, o tempo de uma conversação ao telefone é por vezes ocupado com a elaboração de grafismos. Tais como os desenhos presentes nas duas páginas da Figura 23, realizados enquanto eu gastava um longo período de tempo tentando resolver questões burocráticas com minha operadora telefônica.

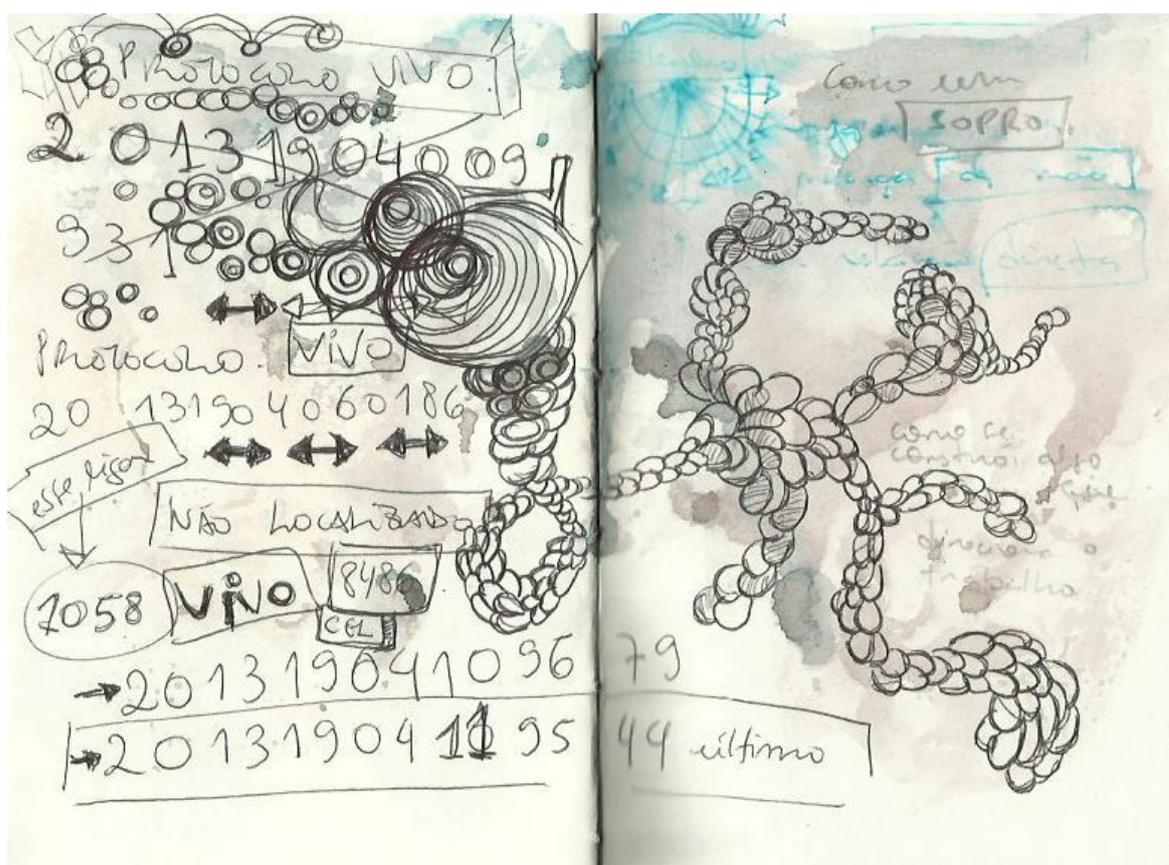


Figura 23. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 23x16cm, 2014.

Com a caneta que eu tinha à mão, para anotar os números dos protocolos de atendimento, espécies de guirlandas foram surgindo em consequência da repetição e conexão entre os elementos. Nessa imagem em questão, as formas são orgânicas e não geométricas, como na figura anterior. Ademais, passam de uma página à outra.

Rabiscar enquanto se está ao telefone, por puro prazer de ver as linhas tomando formas inusitadas nos cadernos, é um tipo de passatempo que requer o mínimo de recursos: apenas caneta (ou lápis) e qualquer papel que esteja à disposição.

Na introdução para o livro *Diário de passagem*, do artista Fernando Augusto, o crítico de arte Frederico Morais (1997, p. 21) comenta:

Vale dizer que o que é permanente no desenho é sua própria precariedade, a ponto de incorporar à sua poética, como se fosse algo acabado, o croqui, o bosquejo, a garatuja infantil, o grafite de rua, a anotação, o tracejar inconsciente em meio a outras atividades do cotidiano.

Desse modo, defendo a ideia de que o desenho é uma linguagem que abrange e contempla um amplo leque de atividades gráficas. Abrange desde aquelas mais elaboradas, no caso de um desenho bastante minucioso, até outras executadas como atividade cotidiana e banal, como são os grafismos abordados neste item.

A exigência mínima para a realização de um desenho talvez seja uma das características principais dessa linguagem. O caderno de desenho é o lugar da maior recorrência destes grafismos por um motivo bastante pragmático. Qualquer anotação realizada por mim em um papel avulso tem como destino invariável sua dispersão em meio a outros papéis. Sendo assim, o caderno é o suporte que me permite reter informações mais ou menos importantes e que não devem se perder. Enquanto busco preservar uma informação (um número de protocolo, para ficarmos com o exemplo da Figura 23), elementos geométricos, figurativos ou decorativos vão surgindo.

Absorta em seu mundo íntimo e entregue aos devaneios das primeiras horas matutinas, a adolescente personagem do conto *Preciosidade* constrói constelações nas páginas do seu caderno de aula. A dispersão experimentada pela personagem em sala de aula é assim narrada por Clarice Lispector:

Às vezes, enquanto o professor falava, ela, intensa, nebulosa, fazia riscos simétricos no caderno [...] Às vezes, em vez de riscos, desenhava estrelas, estrelas, estrelas, estrelas, tantas e tão altas que desse trabalho anunciador saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada.

O trecho do conto que relata uma adolescente, desenhando estrelas em seu caderno quando se presume que deveria estar atenta à explanação do professor, é apenas um exemplo do que podemos presenciar no cotidiano ao observarmos alunos em uma sala de aula ou pessoas em qualquer outro evento que lhes exija atenção por demasiado tempo. Desenhar casinhas, figuras geométricas, figuras humanas rudimentares, ou a escrita repetitiva do próprio nome, são ações que costumam ocupar grande número de pessoas, sejam elas artistas ou não. Desprovido da pretensão de uma análise psicológica dos grafismos, me interessa, sobretudo, pensar a respeito da sua dupla função de tentativa de manutenção da atenção e de passatempo. Duas ações perpassadas pelo prazer da prática do desenho.

No capítulo *Os prazeres do tédio*, o eminente historiador de arte Ernest Gombrich (2012) principia suas reflexões, comentando sobre a publicação das garatujas realizadas pelos funcionários do Banco de Napoli, nas bordas dos livros de registros institucionais. Com isso, aponta para o fato de que seus anônimos autores jamais imaginariam que tal coisa pudesse ocorrer devido a esta ser considerada, *a priori*, uma prática sem qualquer importância.

Para Gombrich, o que faz com que tais garatujas sejam agora motivo de atenção são as mudanças nos paradigmas artísticos ocorridas nos últimos cem anos. Estas, ao valorarem mais a vontade de criar, e menos as habilidades técnicas, têm assim “provocado interesse pela arte do ‘primitivo’, dos pintores de domingo ou dos psicóticos e por aquela dos leigos inexperientes, como nossos escribas” (GOMBRICH, 2012, p. 212). Devemos, portanto, a tais alterações no ponto de vista do campo da história e crítica de arte, uma atenção maior à essas produções<sup>10</sup>.

Ainda segundo Gombrich (2012, p. 222):

A mão desenhista ‘cria’ autonomamente; linhas ou passos ‘sugerem’ passos subsequentes. A observação clínica sugere que o garatujar tem uma função dinâmica frequente, se não regular, para o normal: as fantasias e os pensamentos escondidos nas garatujas são aqueles dos quais o garatujador quer se libertar, para que não perturbem o processo de concentração.

---

<sup>10</sup> Além da identificação de influências de produções artísticas nas produções dos garatujadores, é também possível, ainda de acordo com Gombrich, notar na produção de artistas e movimentos artísticos, principalmente no Surrealismo e no Dadaísmo, uma importante influência da prática da garatuja.

Desse modo a garatuja, prática aparentemente simples e descomprometida, possui em seu bojo uma finalidade que é a de nos auxiliar na manutenção da nossa concentração. Talvez, por isso, seja recorrente o encadeamento de grafismos originados por um movimento contínuo da mão, observado nas Figuras 22 e 23, como se uma forma originasse a próxima de um modo bastante orgânico. Basta a primeira linha para que, em pouco tempo, ela dê origem a uma sequência de grafismos de distintas naturezas.

Ainda sobre o tema da concentração, Gombrich (2012, p. 224) prossegue:

Tendemos a ouvir, sem dúvida, corretamente, que qualquer conquista construtiva requer a máxima concentração da mente. Por outro lado, também sabemos que é difícil, se não totalmente impossível, concentrarmo-nos por qualquer quantidade de tempo em uma tarefa monótona. Por mais que tentemos, nossas mentes começam a vagar e cedo ou tarde a qualidade do trabalho sofrerá. A experiência mostra que esse perigo é diminuído mantendo a mente razoavelmente ocupada de outra maneira durante a performance de uma tarefa quase que mecânica.

O garatujar seria, portanto, uma dessas formas quase mecânicas de manter a mente ocupada com vistas a um melhor desempenho de uma atividade importante. Mas se a garatuja é, como nas palavras de Gombrich, “quase que mecânica”, nem por isso podemos desconsiderar seu intrínseco valor gráfico. Gombrich (2012, p. 224) complementa:

Quase por definição ele não requer atenção alguma, mas mantém nossa mente ocupada e entretida. Enquanto ouvimos mais ou menos sem vontade a voz no telefone ou os longos argumentos de uma palestra, também gostamos da brincadeira prazerosa de assistir as mais inesperadas configurações surgindo e assumindo vida própria.

Afora a sua utilidade de manter nossa mente atenta, é preciso levar em consideração esse aspecto quase lúdico da garatuja, que talvez mais nos aproxime do desenho realizado quando crianças. Seguindo a linha de raciocínio de Gombrich, poderíamos afirmar que a garatuja é um exercício de liberdade e experimentação. Por isso, além do seu citado aspecto pragmático, o caderno de desenho parece ser um local propício para a sua ocorrência.

No decorrer desse capítulo busquei apresentar os principais combustíveis para a minha produção dos cadernos: o desenho, a colagem, a escrita, assim como os seus distintos modos de uso a partir dessas três linguagens. Mais do que isso, busquei

demonstrar que o desejo de desenhar permeia todos os cadernos. É esse desejo que me impulsiona tanto aos desenhos minuciosos do meu caderno de viagem quanto aos grafismos despreziosos, realizados enquanto estou falando ao telefone. Disso resultam diferentes modos de desenhar e, conseqüentemente, diferentes desenhos, todos acolhidos no caderno de desenho. Eles se constituem como suportes a cada dia mais heterogêneos justamente pela possibilidade da livre experimentação.

## CAPÍTULO 2

### Virando a página ou o caderno de desenho como tesouro

#### 2.1 O conceito de hupomnêmata

Conforme comentei em algumas passagens do primeiro capítulo, antes da decisão de tomar os cadernos de desenho como alvo desta pesquisa, eles permaneciam interditados aos olhos do público. Eram, exclusivamente, de domínio íntimo. Em decorrência do ingresso no mestrado, olhares outros, além dos meus, passaram a ser direcionados a eles. Como, por exemplo, em momentos nos quais foi preciso apresentá-los e comentá-los em sala de aula ou em seminários.

Se a exposição da obra de arte está, com maior ou menor intensidade, atrelada à exposição do próprio artista, então, exibir exclusivamente seus esboços e escritos rudimentares é expor-se ainda mais perante o público. Essa exposição inicial esteve carregada de receio e foi preciso forçar a abertura dos cadernos a esses outros olhares, como alguém que, munido de um corta-papel, vai separando as páginas de um livro recém comprado, de modo a revelar seu conteúdo.

Compelidas a isso, tais páginas passaram a permanecer mais tempo abertas do que anteriormente, quando me serviam, sobretudo, em momentos de consulta que visavam o resgate de ideias. Desse modo, os cadernos estão, agora, definitivamente abertos. Literalmente abertos, pois assim se agrupam em minha mesa de trabalho enquanto vasculho seus labirintos.

Não me refiro apenas aos olhares de um hipotético futuro leitor ao qual me dirijo, mas também aos olhares dos outros autores e artistas dos quais tenho me cercado, a fim de refletir a respeito dessa produção. Esses olhares exteriores, atravessados pelo meu próprio olhar, são lançados aos cadernos.

Analisemos as Figuras 24 e 25. No primeiro caso (Figura 24), sobre páginas que foram previamente tingidas com aguadas, representei elementos que são recorrentes em minha produção: a âncora e o astronauta (esboços para um desenho que eu planejava realizar). Na página à esquerda, acima da figura do astronauta, explicito um desejo de retomar esse personagem; ao passo que, na página da direita,

seguem três interrogações, a mim destinadas, com relação ao conteúdo do desenho e sobre a tonalidade que poderia ser empregada (âncora dourada) na sua representação.

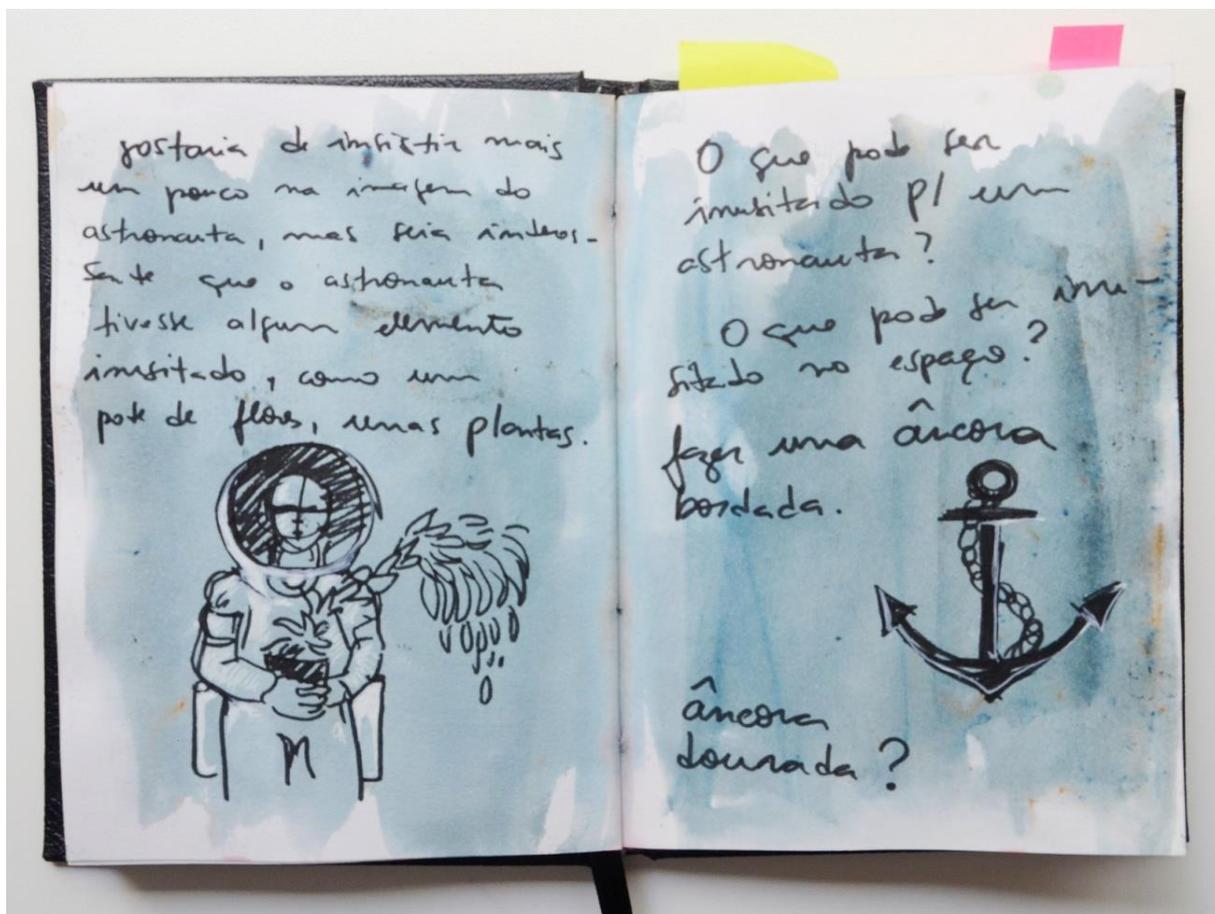


Figura 24. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 16x23cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

De modo análogo, a página à esquerda da Figura 25 contém uma anotação a respeito de um tema para produções futuras. Nela reitero a importância da curiosidade e a finalizo com uma citação de Leonilson. Na página seguinte, represento com aquarela uma espécie de porta sapatos, objeto presente na casa da minha avó. Entrementes escrevia sobre a curiosidade e esse objeto estava na minha frente. Em realidade, não saberia mais afirmar se a reflexão surgiu por tê-lo diante de mim; ou se foi o oposto, se primeiro o representei e em seguida escrevi.

Esta imprecisão denota a prática de um pensamento que vagueia em busca da identificação e elaboração gráfica dos meus referenciais, os quais porventura serão desenvolvidos em momento oportuno. Assim, os exemplos trazidos demonstram o

quanto o caderno de desenho pode ser um espaço habitado pelo livre exercício do pensamento e do desejo.

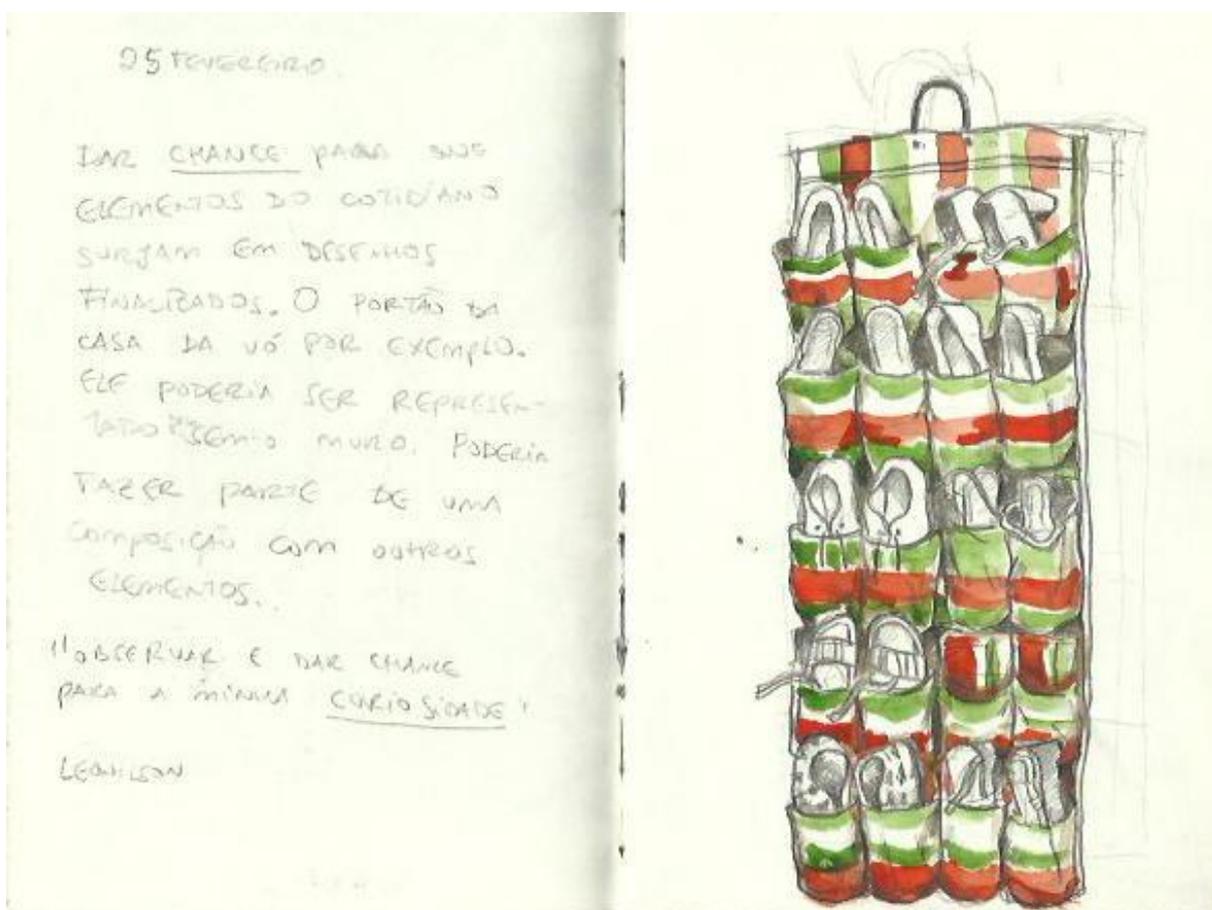


Figura 25. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x20cm, 2014.

Nesse contexto, a escrita, além de revelar aspectos de trabalhos a serem desenvolvidos, propicia também um tipo de conhecimento ou (re)conhecimento, sobre mim. Analisada sob um ângulo mais imediato, revela uma questão de gosto, pois evidencia as escolhas tomadas (por exemplo, sobre qual assunto escrever). E talvez, a partir disso, em um nível mais profundo, a escrita permita uma espécie de autoconhecimento.

Os gregos antigos possuíam uma designação para o suporte utilizado neste tipo de escrita, o chamavam de *hupomnêmata*. O filósofo Michel Foucault revisita este termo para, em *A escrita de Si*, lançar luz à sua prática. No capítulo em questão, ele apresenta os *hupomnêmata* e a correspondência como práticas de escrita que, de modos distintos, podem contribuir para um conhecimento e aperfeiçoamento de si. Em sua análise, Foucault discorre, inicialmente, sobre a escrita durante a era cristã, utilizada muitas vezes como recurso em favor da vida ascética. Por meio do relato dos

mais ínfimos pensamentos, em um caderno de notas, testemunha dos movimentos interiores do espírito, o sujeito evitaria ao máximo seus pecados pelo temor da sua exposição. A escrita assumia, assim, um papel semelhante ao do confessor (FOUCAULT, 2004).

Nas seções a seguir, alguns aspectos da concepção foucaultiana de *hupomnêmata* serão abordados, com a intenção de compreender o caderno de desenho como uma possibilidade de *hupomnêmata contemporâneo*. Essa designação é aqui defendida, levando em consideração que, apesar da larga distância espaço-temporal entre os cadernos de notas dos gregos antigos e aqueles produzidos por mim, eles compartilham características relevantes.

## 2.2 Sobre o público dos *hupomnêmata*

Retrocedendo na linha do tempo, é sobre a escrita durante a era Greco-Romana, em um contexto sociocultural marcado pelo peso de uma longa tradição, alicerçada na autoridade do passado, que o filósofo se detém com mais afinco. Foucault (2004, p. 147), assim define os *hupomnêmata*:

Os *hupomnêmata*, no sentido técnico, poderiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto.

Nesse ponto, ele traça as distintas acepções para o termo em questão. Se, nos dois primeiros exemplos, poderíamos pensar em um uso coletivo (livros de contabilidade, registros públicos), no terceiro exemplo, por sua vez, temos uma prática individual (cadernetas que serviam de lembretes). Além disso, sua utilização é identificada como hábito de um público culto. Esse público, provavelmente, diz respeito a um restrito grupo social masculino, nobre e letrado.

Em uma passagem do romance *O quarto de Jacob*, Virginia Woolf (2008, p. 150-151), assim descreve uma incursão do personagem homônimo ao Museu Britânico:

Há no Museu Britânico uma mente enorme. Pense que Platão está ali, face a face com Aristóteles; e Shakespeare com Marlowe [...]. Mesmo assim (enquanto demoram tanto para encontrar a bengala) não se pode afastar a ideia de vir pra cá com um caderno de notas, sentar numa escrivaninha, ler tudo isso. Um homem erudito é a coisa mais venerável que existe – um

homem como Huxtable, de Trinity, que escreve todas as suas cartas em grego, dizem, e poderia ter competido com um Bentley.

“Um homem erudito é a coisa mais venerável que existe”, nos diz a escritora, não isenta de certa dose de ironia. De qualquer modo, o fato é que o caderno de notas geralmente está fortemente associado a uma prática erudita: postar-se em um museu, a ler e escrever. Inclusive escrever cartas em grego, o que seria prova de grande erudição. Neste trecho, Woolf coincidentemente também faz menção às duas práticas citadas por Foucault: o caderno de notas e a correspondência.

### **2.3 Proust e Valéry: cadernos de escritores**

Talvez, ainda atualmente, aqueles que fazem uso mais assíduo de cadernetas (para permanecermos com o termo utilizado por Foucault), sejam pessoas atreladas a algum tipo de atividade intelectual. Como, por exemplo, escritores. Neste caso, os *hupomnêmata* se configurariam menos como guias de conduta e mais como manuscritos para obras literárias em elaboração.

São bastante conhecidos, no campo dos estudos literários, os inúmeros cadernos de notas realizados por Marcel Proust e Paul Valéry, importantes escritores do século XX. Na Figura 26, temos a reprodução de um dos muitos cadernos de Proust, no qual ele acrescenta inclusive alguns desenhos, muito provavelmente referências às personagens do livro em elaboração (*No caminho de Swann*, primeira parte de *Em busca do tempo perdido*). Na Introdução de sua tese de doutorado, a pesquisadora Carla Cavalcanti e Silva (2010, p. 35) apresenta essa produção embrionária de Proust:

Resumidamente, o corpus proustiano atual é composto por 75 cadernos de rascunho, 20 cadernos de *mise au net* e uma série de folhas avulsas contidas em uma caixa cinza. Nela, encontramos tanto papéis que caíram dos cadernos, quando Proust os fragilizava arrancando suas folhas, como pedaços de textos e paperoles. Há também 18 volumes de datilografias e 14 volumes de provas.

Esses dados evidenciam a constância e importância destas notas ao processo criativo do escritor, produção quase obsessiva devido a sua extensa quantidade. Indubitavelmente, a profusão dos escritos preparatórios, elaborados obedecendo a uma lógica muito particular (páginas arrancadas e em seguida coladas de modo a

estender um parágrafo, ausência de preocupação com a ordem cronológica dos cadernos), demonstram a contínua retomada e reformulação do seu pensamento.

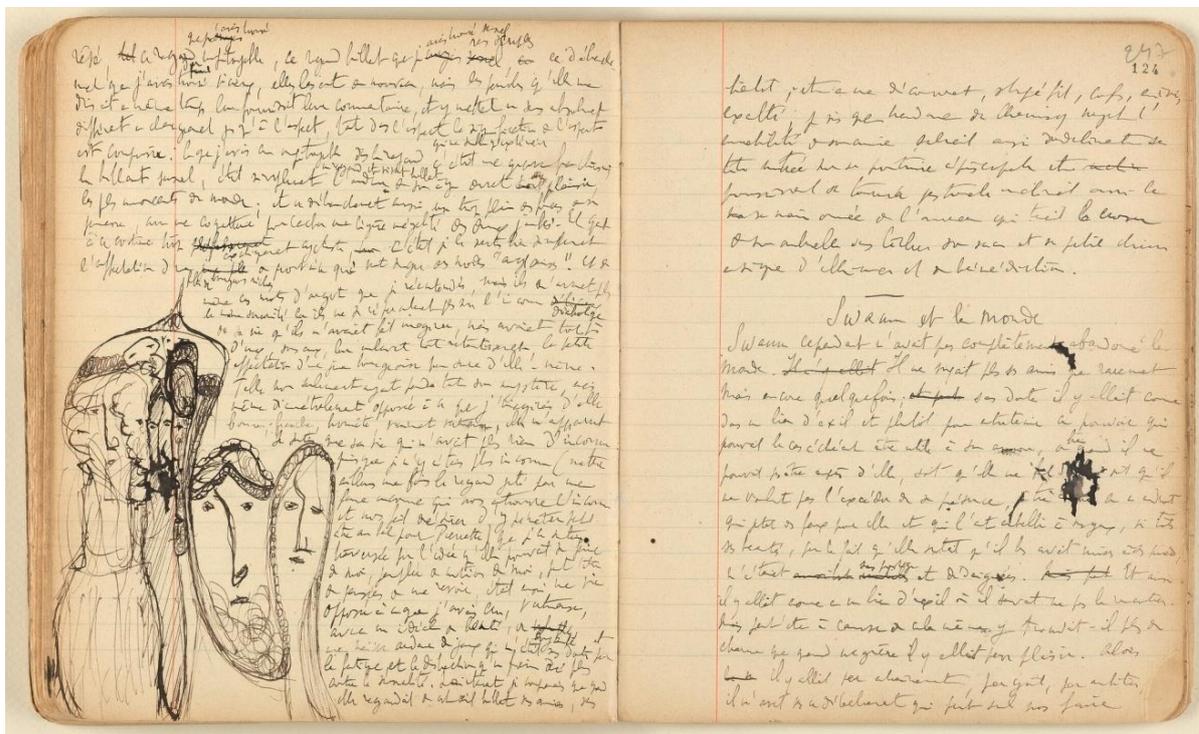


Figura 26. Marcel Proust, caderno de rascunho para *No caminho de Swann*, sem data.

Para desespero dos seus editores, a cada prova recebida, Proust costumava acrescentar novas e inúmeras alterações no conteúdo dos seus livros, as quais acabavam por prorrogar, indefinidamente, a sua versão final (SILVA, 2010).

Ao referir-se aos manuscritos dos escritores modernos, a pesquisadora Almuth Gréssillon (2007, p. 60), vinculada à crítica genética, comenta:

Quanto ao Proust dos Cadernos, redigia primeiro somente sobre as páginas direitas, reservando para si, assim, as páginas esquerdas [...] para suas múltiplas reescritas e acréscimos. Valéry, outro usuário de cadernos, parece ter uma certa tendência em dispor sobre a página direita os desenvolvimentos lógicos do pensamento racional e, sobre a página esquerda, de frente, então, e em eco, anotações brotando mais diretamente de um fundo de poesia e de afetos.

Na Figura 27, temos um exemplo de um caderno de Paul Valéry. A hipótese de Gréssillon, de que o lado direito da página geralmente trata de um “desenvolvimento lógico do pensamento racional” não parece estar muito de acordo com o desenho da casa (ou choupana), pela qual a página é ocupada.

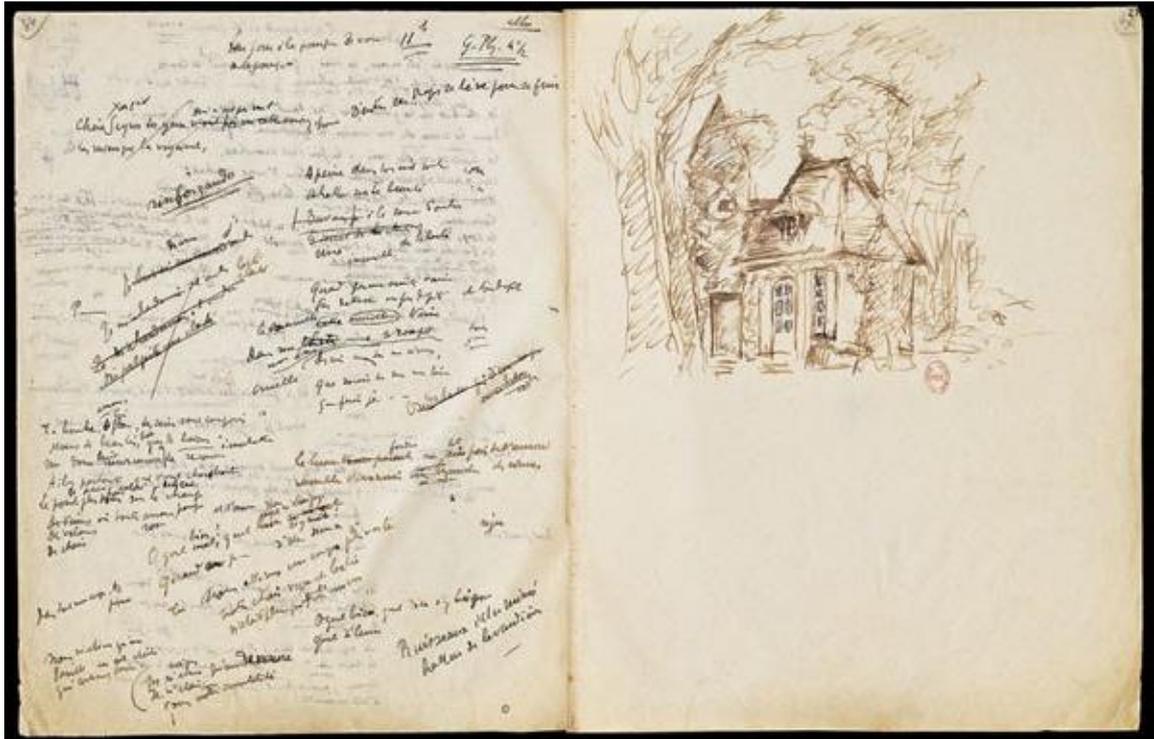


Figura 27. Paul Valéry, caderno de rascunho, sem data.

Uma investigação que buscasse compreender a presença do desenho nos cadernos dos escritores poderia ser bastante profícua, uma vez que ele parece ocupar lugar constante entre seus escritos. Em todos os três cadernos de escritores aqui abordados (Erico Verissimo, Marcel Proust e Paul Valéry), encontramos desenhos esporádicos.

Independentemente da presença do desenho, o fato é que Proust e Valéry desenvolveram modos sistemáticos de uso dos cadernos de notas. As estratégias de ocupação das páginas parecem servir a uma elaboração e organização do pensamento criador (muito embora sua profusão possa levar a um sentido contrário). Para o bem ou para o mal, prescindindo desta organização formal. Meus cadernos são geralmente, e voluntariamente, espaços de caos. Ao não eleger nenhum tipo de método rígido para a sua elaboração – o que não quer dizer que sejam isentos de estratégias –, os cadernos acabam por conter grande profusão de anotações para projetos variados e até mesmo ideias desvinculadas de projetos específicos. Em função disso, acabam por ser bastante heterogêneos, e nisso reside sua complexidade e meu conseqüente interesse sobre eles.

Uma nova pesquisa precisaria ser feita para averiguar se o uso da ferramenta bloco de notas, dos telefones celulares, *tablets* e demais aparelhos eletrônicos tornou

mais escassa a escrita manual de anotações. Parto do princípio de que uma nova tecnologia não necessariamente inutiliza as anteriores; porém, não excluo a possibilidade de que eu me dedique a uma prática anacrônica de escrita, já que raramente realizo anotações que não sejam manuscritas.

## 2.4 Acumular tesouros

Compreendo os cadernos de desenho como tesouros, pois tudo aquilo de que são preenchidos é importante. Até mesmo a anotação de um endereço, que em seguida deixará de ter serventia, foi crucial em algum momento (sem ela, talvez, eu não chegasse ao meu destino). A memória ali depositada, as reflexões, o manejo do desenho e o exercício de uma percepção mais apurada – cada uma com suas particularidades e pontos de contato – constituem, metaforicamente, tesouros.

A ideia de associar os cadernos de desenho a tesouros surgiu a partir da leitura de Michel Foucault, quando percebi a recorrência da denominação *tesouros acumulados*, pela qual o autor se refere aos *hupomnêmata* em dois textos distintos (em *A escrita de si* e na aula do dia 03 de março de 1982). Assim nos diz o filósofo: “Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditações posteriores” (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Quando registradas, as coisas lidas, ouvidas, e pensadas constituem, portanto, uma espécie de tesouro. Tesouro este que não está guardado em cofre escuro; mas que pode ser descoberto enquanto nos detemos nas páginas de um caderno. Assim, trata-se de tesouro que necessita ser visitado e revisitado para que, nestes encontros, haja um acréscimo positivo (um enriquecimento espiritual) para a vida daquele que o armazenou. Nesse sentido, é um tesouro para depois, tendo em vista que apenas posteriormente será revelado o valor daquilo que foi armazenado.

É sabido que um tesouro só é constituído em decorrência do seu acúmulo. Porém, acumular, aqui, não diz respeito a uma atividade tal como observada em casos psiquiátricos. O acúmulo, assim posto por Foucault, é condição fundamental para que haja rememoração. Desse modo, seguindo a lógica do tesouro, seu sentido está no momento futuro. Em sua aula do dia 3 de março de 1982, no *Collège de France*, Michel Foucault aborda a importância dos *hupomnêmata*, não apenas na constituição de si, mas também como pertinente contribuição para a vida do outro. Ao objetivar a

instrução e a transmissão de conhecimentos e valores, revela um caráter comunitário dos cadernos. Conta-nos o autor:

Sêneca, expressamente, dá lições a Lucílio, mas, ao fazê-lo, utiliza seus *hypomnêmata*. Tem-se a impressão, a todo instante, que ele se serve de uma espécie de caderno de notas para lembrar as leituras importantes que fez, as ideias que encontrou, as que ele próprio leu. Utiliza-as e utilizando-as para o outro, colocando-as à disposição do outro, reativa-as para si mesmo (FOUCAULT, 2011, p. 322).<sup>11</sup>

Foucault acrescenta, com esse exemplo, um novo ponto de vista acerca do uso dos cadernos: sua utilidade também para os outros. Cadernos, assim como agendas e diários íntimos, geralmente são de uso privado; contudo, o filósofo salienta neste breve caso de aconselhamento de Sêneca a Lucílio, um desdobramento relevante das anotações pessoais. Esse desdobramento realiza um percurso que vai desde a anotação pessoal, passando pelo seu endereçamento a outros e, com esta ação, ocasiona a reativação e resignificação do conteúdo dessa nota para aquele que primeiro a escreveu ou transcreveu. Tal abertura confere aos cadernos um poder de alcance expandido. Ao reler observações registradas, principalmente em busca de alguma informação, percebo que determinada anotação pode ser útil a um amigo, já que ela está em sintonia com algum interesse da sua vida profissional ou pessoal, e assim lhe é endereçada. Retomar constantemente esses apontamentos e mantê-los em atividade trata-se, para aqueles que se dispõem à prática dos *hypomnêmata*, de tarefa tão fundamental quanto realizá-los.

## 2.5 O caderno como matéria prima

Na Figura 28, teci observações a respeito de uma visita à exposição *Feira de Ciências* (Santander Cultural, Porto Alegre, 2014), da artista Romy Pocztaruk. O impacto de me deparar com o vídeo *Atlântico-Pacífico*, cujo tema era muito parecido ao de alguns esboços realizados por mim, há quatro anos, no qual peixes habitam tubos de ensaios (Figuras 29 e 30), fez com que eu tornasse esse encontro inusitado matéria de reflexão.

---

<sup>11</sup> Em algumas citações, encontramos a grafia *hypomnêmata* ao invés de *hypomnêmata*. Acreditamos que a diferença decorra de uma opção dos tradutores por um termo ou outro, sem alteração no sentido da expressão.

Na página onde colei um *frame* do vídeo, comento que, embora movidos por diferentes interesses (a artista explorando o universo da ciência; eu com referências de outra ordem) e linguagens distintas (Pocztaruk com vídeo e eu com desenho), compartilhamos um mesmo vocabulário imagético.

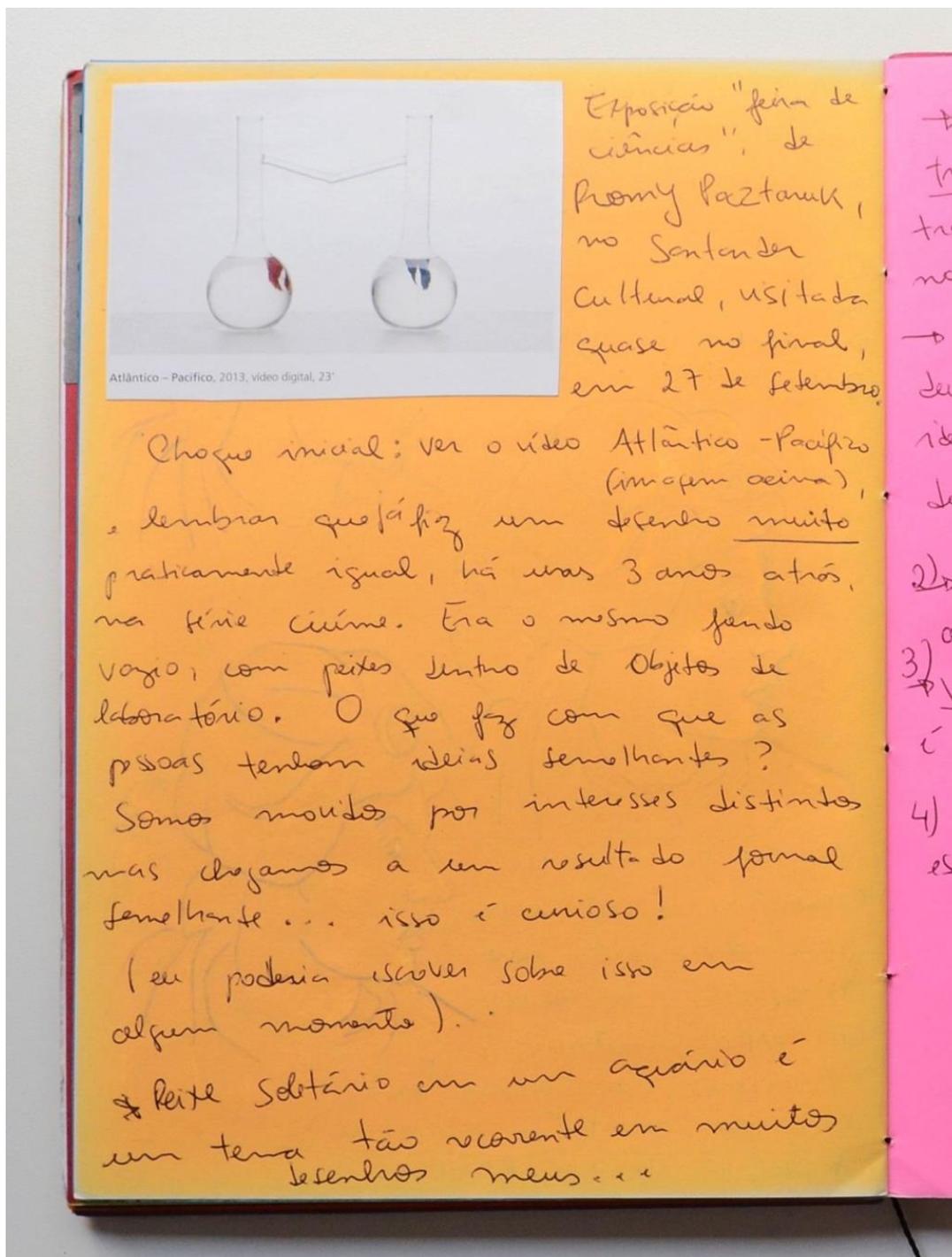


Figura 28. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 21x15cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Deparar-me com o vídeo da artista fez com que eu sentisse vontade de retomar os esboços esquecidos, e dar-lhes nova forma, talvez como trabalhos finalizados. Encontrar efetivada e em exposição uma ideia similar àquela que eu havia esboçado, e da qual eu era o único conhecedor, se assemelha a sensação experimentada quando, em uma palestra, calamos por insegurança (ou timidez) um comentário. No instante seguinte, alguém da plateia emite uma observação muito parecida àquela que iríamos proferir, e o palestrante o felicita por sua pertinente contribuição ao debate!

Minha anotação no caderno, que têm sua origem na identificação de aspectos formais semelhantes aos dos meus desenhos, pode ser o princípio para uma reflexão mais aprofundada (e que acontecerá no espaço exterior ao do caderno), a respeito das sensações advindas de encontros dessa ordem. Com isso, uma anotação particular pode tomar uma dimensão mais universal.



Figura 29. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 14x18cm, 2010. Foto: Claudia Hamerski.

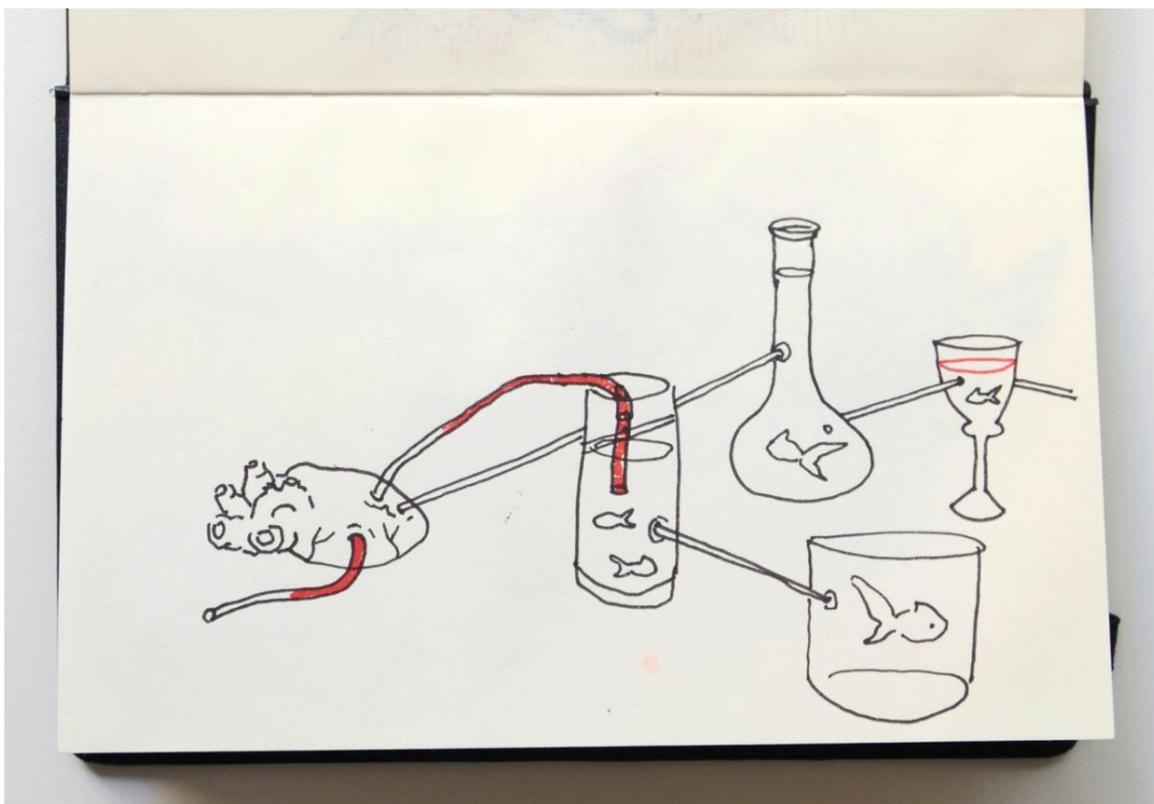


Figura 30. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 14x18cm, 2010. Foto: Claudia Hamerski

Novamente trazendo para a discussão o pensamento de Michel Foucault (2011, p. 147-148), eis mais uma característica dos *hupomnêmata*:

Formavam também matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, uma desgraça).

Foucault aponta os momentos difíceis da existência, para os quais os tratados, originados nos cadernos de notas, seriam um bálsamo ao espírito atribulado. Não possuo pretensões desta ordem nos cadernos. Invariavelmente eles versam sobre distintas situações existenciais, mas estas divagações não são registradas em busca de consolo e sim como registro de eventos cotidianos.

O caderno de desenho é, sem dúvida, um espaço que pode conter uma “matéria prima”. Ou, em outras palavras, é como a mina que abriga a pedra bruta que poderá ser lapidada, mas que já possui valor mesmo em seu estágio mais primitivo. Nesta perspectiva, a escrita e o esboço (desenho) possuem a mesma função para a vindoura constituição de uma obra. Se as anotações podem originar o surgimento de

tratados ou outros textos mais extensos; os esboços e estudos podem gerar obras finalizadas.

## 2.6 Presença de citações

Outro aspecto relevante do *hupomnêmata* é apresentado por Michel Foucault (2004, p. 147) quando o filósofo comenta que:

Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente.

Com isso, torna-se evidente o caráter eminentemente heterogêneo deste suporte, que se alimenta das relações estabelecidas com o espaço circundante. Identifico, em meus cadernos de desenho, aspectos muito semelhantes aos explicitados e creio que boa parte dos exemplos trazidos até agora façam eco, em maior ou menor intensidade, a tais características apresentadas pelo filósofo.

Vejamos algumas delas: nos deteremos no primeiro item destacado por Foucault: a citação. Ela é, indubitavelmente, um recurso importante, sobretudo para a escrita desenvolvida no meio acadêmico. É difícil imaginar uma tese, dissertação ou artigo que prescindia desta ferramenta. Até este momento, realizei uma série de citações. Elas foram utilizadas quando somente as palavras de outrem eram capazes de exprimir determinado pensamento. Assim, amparado nas ideias desenvolvidas por outros autores, posso embasar, corroborar ou até mesmo contrapor meus pensamentos.

A página reproduzida na Figura 31 é composta por vários elementos: anotações e desenhos de cadeiras realizados em sala de aula, um endereço, um número de telefone. Junto a eles está presente uma citação, na página à esquerda, de um trecho do livro *Tratado da vida elegante*, de Honoré de Balzac. Muitas vezes, durante as minhas leituras, realizo citações deste tipo nos cadernos, e é apenas posteriormente que elas serão (ou não) transpostas para um texto definitivo. O mesmo acontece com um desenho que, neste suporte, toma sua forma primeira enquanto esboço.



procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Compagnon parece compreender a citação como uma prática mais abrangente do que a passagem da leitura para a escrita. Embora ele esteja se referindo a citação desde o ponto de vista exclusivo da leitura (e releitura), e da escrita, como não identificarmos questões similares no campo das artes visuais? Nessas duas áreas, frequentemente, tratamos de escolhas e deslocamentos, o que parecem ser o cerne da citação. Desse modo, quando ouço algo e um fragmento dele permanece vivo em meu pensamento. Isso é citação, ainda que não seja posteriormente transcrita.

Outro exemplo de citação, dessa vez a partir de uma fala proferida, pode ser observado na Figura 32. O trecho citado, quando em um seminário, talvez vá ao encontro do pensamento de Compagnon. Esse fragmento não nos indica o que o precede e o que virá depois dele. Ou seja, ocorre um apagamento provisório do contexto ao qual a citação pertenceu. Não deixa de ser, nesse sentido, aquilo que Foucault chama de uma *ação testemunhada* que pode compor os *hypomnêmata*, de acordo com a citação no princípio desta seção. O testemunho da minha presença naquela palestra é, fundamentalmente, a minha transcrição. Ela se constitui como uma fala desenraizada. Dela retenho fragmentos, os quais dialogam com os desenhos que representam um palestrante e uma pessoa da plateia.

A Figura 31 se assemelha nesse sentido, pois dela também desconhecemos seus movimentos anteriores e posteriores. Porém, posso me reportar novamente ao livro de Balzac em busca do contexto ausente na citação; ao passo que é impossível retomar aquilo que foi escutado (a não ser que o áudio tenha sido gravado). Uma citação realizada a partir de uma fala está quase sempre em desvantagem se comparada a uma citação transcrita, já que esta última é passível de verificação. Consequentemente, a publicação confere veracidade à citação do autor; o testemunho confere menos. Podemos notar, assim, a figura do autor como sinônimo de autoridade.

Algo parecido acontece com o desenho. A aparência das pessoas representadas na palestra conta apenas com a minha observação, que não pode ser verificada já que dela não possuo registros fotográficos. O desenho funciona, então, como uma espécie de registro testemunhal que conta apenas com a minha versão.

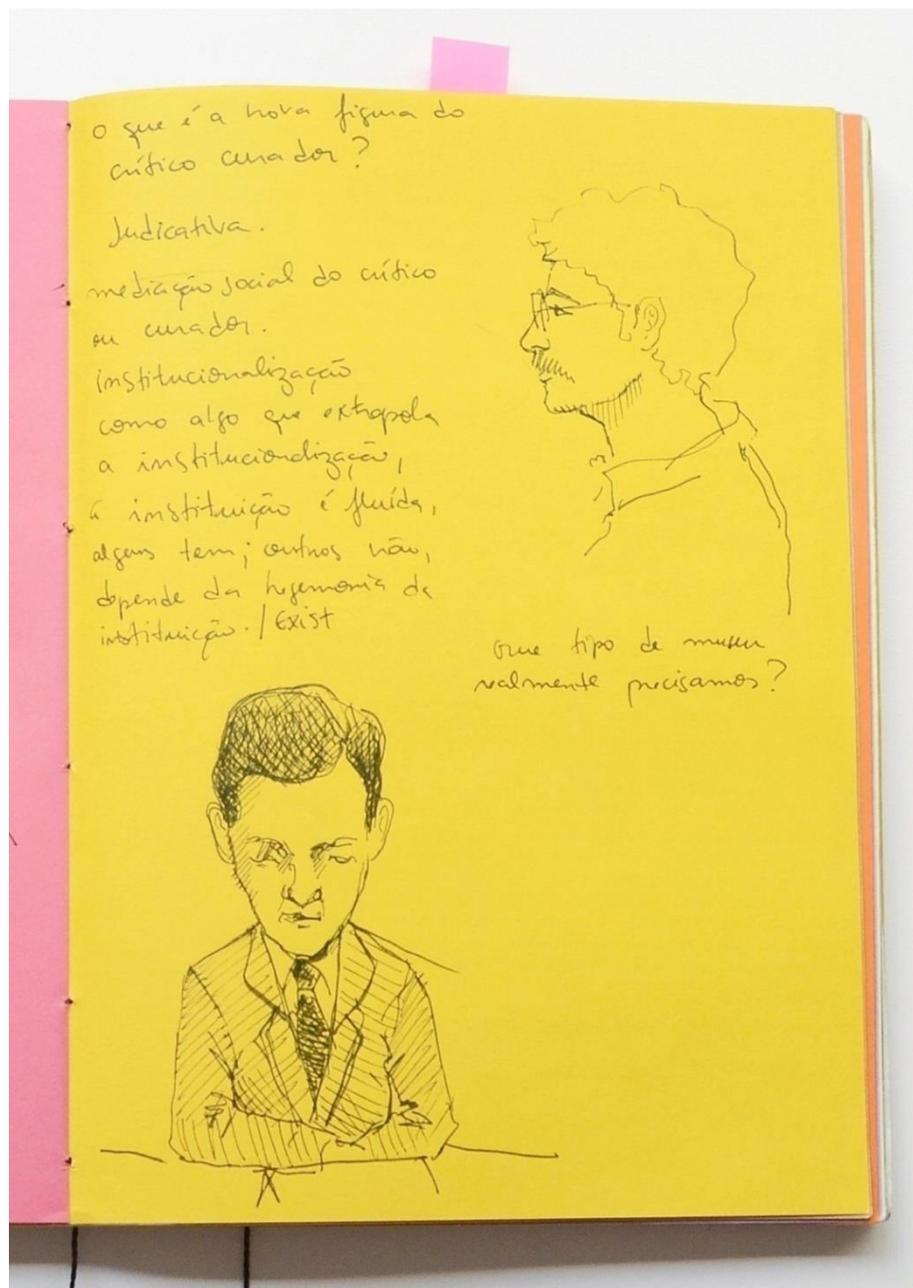


Figura 32. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 21x15cm, 2013. Foto: Claudia Hamerski.

Conforme pôde ser observado nas imagens anteriores, as citações que realizo podem tanto estar dispersas pelas páginas, vagando por entre imagens e escritos que não lhe são correspondentes (Figura 31), quanto estabelecer uma relação mais direta com os desenhos (Figura 32). Esses últimos uma tentativa de associação entre o sujeito e as suas ideias, já que represento o palestrante acompanhado da sua fala; ou vice-versa: a fala acompanhada de quem a profere.

No que concerne às citações retiradas de livros, e que ocupam lugar nos meus cadernos, vale sublinhar que elas geralmente não suscitam desenhos de caráter

ilustrativo. Diferentemente do caso da artista Renina Katz, para quem a prática da citação, seguida de ilustrações, é uma constante. Em muitas das páginas dos seus cadernos, a artista cita trechos de livros de distintos autores, como romancistas, poetas e teóricos de arte.

Na Figura 33, por exemplo, abaixo de uma longa citação de Erwin Panofsky, na qual ele trata da perspectiva, a artista realiza um desenho, de formas geométricas, que está em sintonia com o conteúdo da citação.

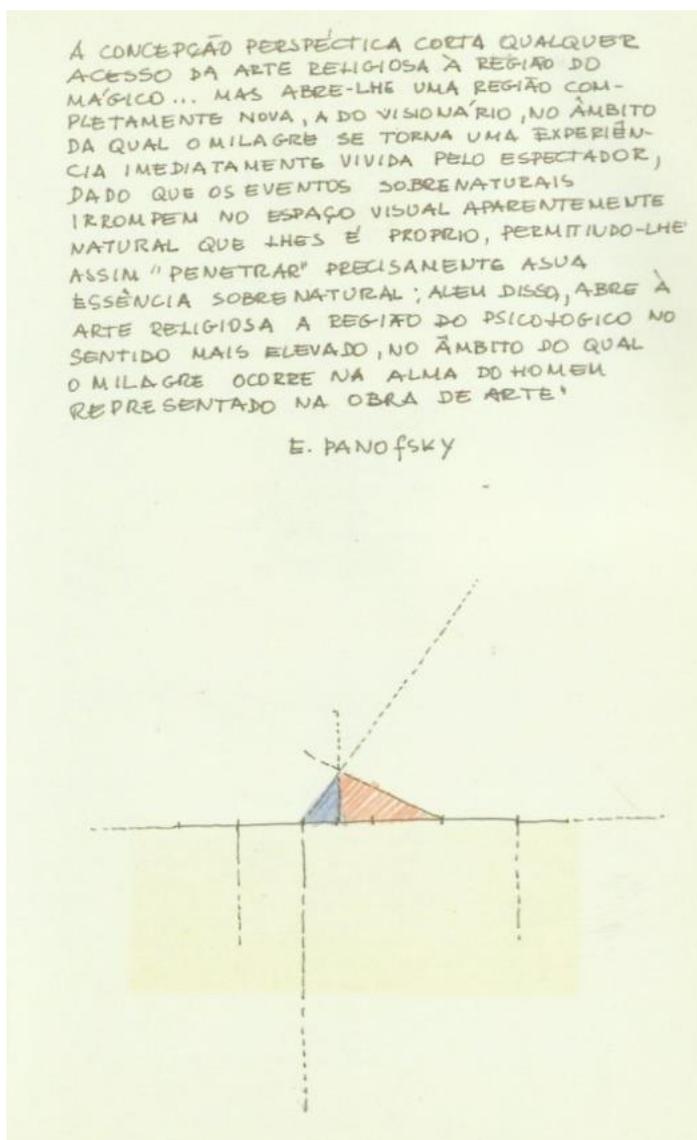


Figura 33. Renina Katz, caderno de desenho, sem data.

Outro exemplo (Figura 34) parece seguir lógica semelhante, já que a figura de um homem oriental acompanha uma citação de Hokusai, que talvez seja uma representação do próprio autor citado.



Figura 34. Renina Katz, caderno de desenho, sem data.

Se, na Figura 33, a citação e a imagem estavam distribuídas na página de tal modo que esta poderia ser dividida ao meio, neste segundo exemplo há uma sobreposição de palavras e imagem, o que nos impede de distinguir o que está atrás e o que está adiante. No caso dessas duas páginas escolhidas para análise, é possível notar que a artista, ao valer-se de imagens seguidas de textos, elabora com isso, seja para reforçar o conteúdo dos textos ou por interesse estético, espécies de citações ilustradas.

## 2.7 O caderno como um diário

Um aspecto ainda não abordado é a recorrência de relatos escritos, nos cadernos de desenho, os quais se assemelham a narrações encontradas em diários.

Embora alguns deles, de ordem mais íntima, estejam presentes nos meus cadernos, não possuem a constância dos relatos de um diarista, que se ocupa, com um rigor pré-determinado, com a transcrição de eventos cotidianos.

Não produzo diários propriamente ditos, o que não significa que muitas das páginas dos cadernos não possam ser tomadas por espécies de diários escritos ao longo dos anos. Tratar-se-ia, talvez, de uma espécie de “diário-quebra-cabeças”, cujas peças estão dispostas em diferentes cadernos e que futuramente, em um exercício moroso de busca (tendo em vista a quantidade dos cadernos), pudessem ser agrupadas, caso isso fosse importante e desejado para ligar os pontos de uma narrativa de vida.

Como não tenho por hábito utilizar diários, a saber, suportes exclusivamente dedicados a receber doses de lembranças atreladas ao calendário, utilizo os cadernos de desenho. Por isso, é esperado que algumas páginas contenham, esporadicamente, desenhos e manchas, sem que elas tenham, *a priori*, qualquer relação direta ou proposital com o que foi descrito, como na Figura 35.

Nestas duas páginas, relato minha ida a uma vidraçaria com o intuito de escolher as molduras para uma exposição individual de desenhos<sup>12</sup> que eu apresentaria em breve. Enquanto escolho, dentre as molduras de formato denominado “caixote”, aquelas que seriam mais apropriadas para os desenhos, comento com a atendente que não desejo um caixote com excessiva distância entre o vidro e o desenho. Ao que ela comenta, fazendo uso de um humorado trocadilho linguístico, que essas molduras, de diâmetro muito largo, se pareciam mais a um “caixão” do que a um “caixote”.

Esse diálogo, aparentemente banal e corriqueiro, ao ser descrito no caderno assume o aspecto de um relato do cotidiano. Em outras palavras, de um diário, já que estou narrando um acontecimento daquele dia e passo a refletir, nessas linhas, sobre o potencial metafórico do colóquio. Como se o trabalho, quando em processo, estivesse “vivo”, ao passo que o fim desse percurso, simbolizado pelo emolduramento, fosse sua “morte”. Talvez esse pensamento não seja mais do que uma divagação infundada, tendo em vista que o trabalho emoldurado está bastante vivo para as distintas interpretações e olhares de que for alvo quando exposto.

---

<sup>12</sup> Refiro-me à exposição *Virtude de todas as coisas*, ocorrida na Galeria do Studio-Clio em 2014.

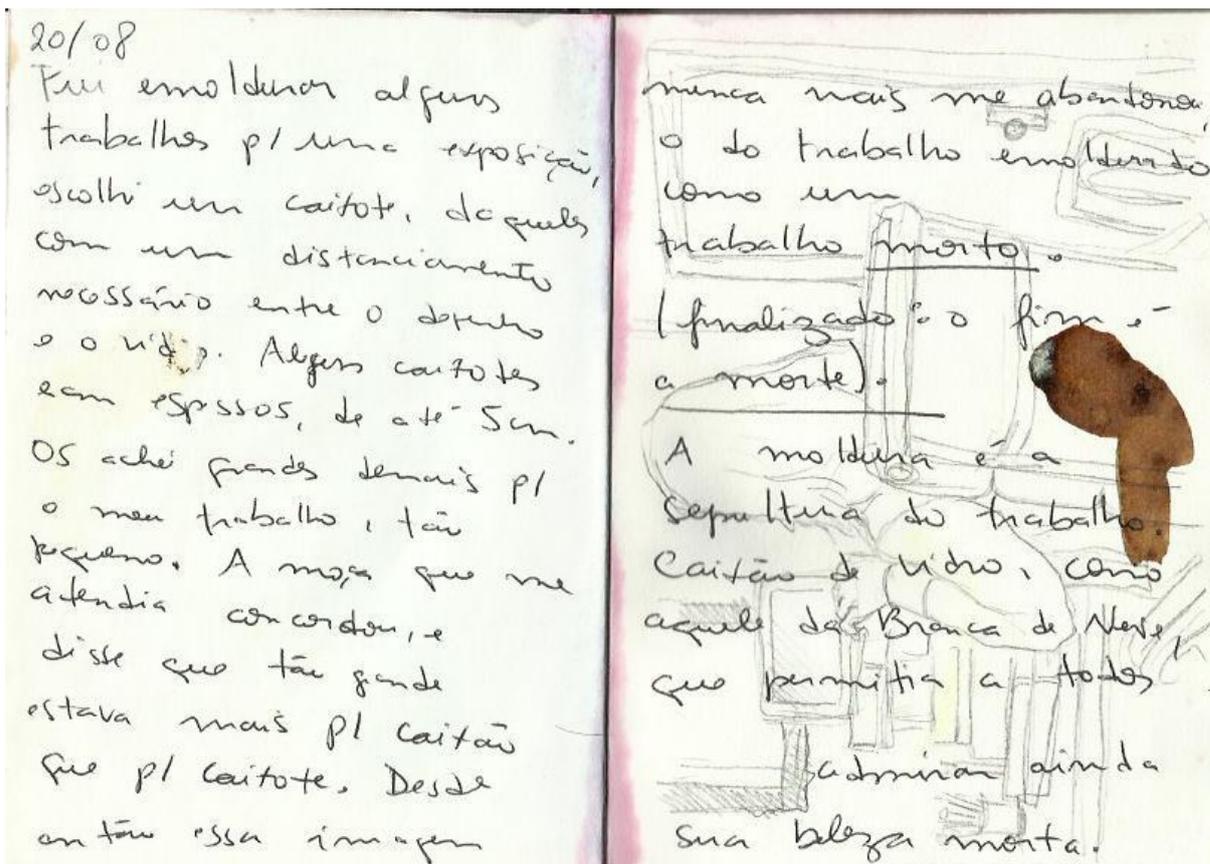


Figura 35. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 16x22cm, 2014.

Porém, não interessa aqui a pertinência (ou não) do pensamento transcrito naquele dia. Importa mais o registro de uma atividade que, embora seja comum a todos aqueles que se ocupam com a eventual exposição da sua produção artística, geralmente não é motivo de maior reflexão. A passagem pela vidraçaria ainda parece ser um percurso menos “nobre” da obra se comparado ao ateliê ou ao espaço expositivo. Assim, é a partir da transcrição de uma conversa que um pensamento sobre as distintas etapas do processo de criação pode emergir.

Todavia, nem sempre trato de temas vinculados diretamente ao universo artístico. Em outras ocasiões, destaco aspectos de ordem ainda mais íntima, e que se assemelham a confissões, como no caso da Figura 36. Nesse caso, temos novamente uma data, agora mais precisa, com as indicações de dia da semana, mês e ano. Creio que essa escrita difere de todas as outras modalidades até agora discutidas, como os comentários acerca de livros, filmes, exposições, ou os apontamentos sobre meu processo de produção artística.

De um modo geral, essa escrita mais confessional, quando acontece nos cadernos, se dá de um modo semelhante ao exemplificado na Figura 36: um breve

trecho, sem descrições extensas e detalhadas. Em outras palavras, uma espécie de lembrança de um fato e suas reverberações sobre meu estado de espírito (ou vice-versa).

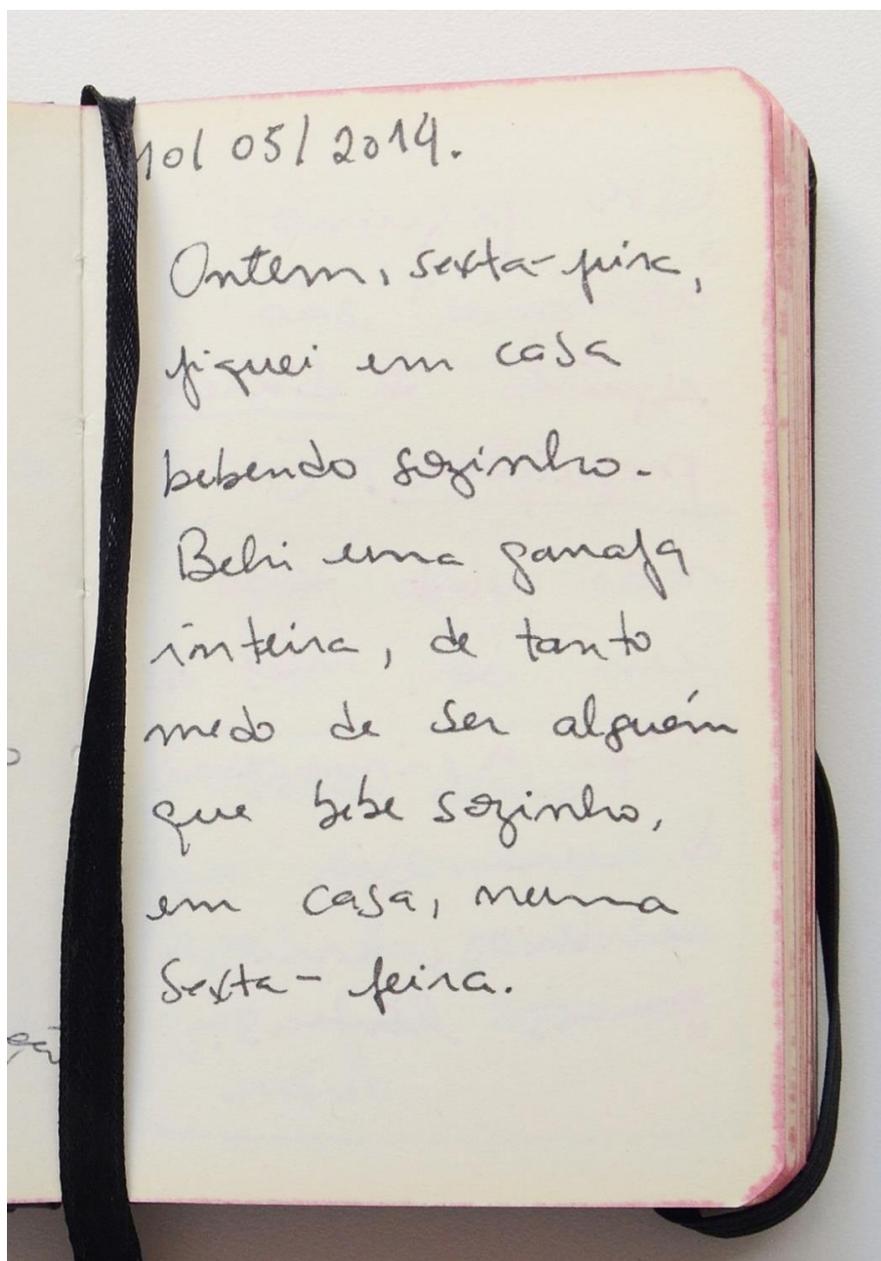


Figura 36. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 10x13cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Porém, nem todo diário é de conteúdo íntimo. Remi Hess (2006) nos lembra que tampouco todos os diários são individuais, e toma os prontuários médicos como exemplo de um diário elaborado a muitas mãos. Ele inclusive se opõe à dimensão íntima do diário (da qual se ocupam, segundo ele, principalmente letrados e adolescentes), em favor de uma prática diarística que sirva, sobretudo, enquanto

instrumento para a pesquisa científica, tal como inaugurado por Marc-Antoine Jullien, no princípio do século XIX (HESS, 2006).

Outro ponto importante, apontado por Hess (2006, p. 92), é o destinatário do diário:

Num primeiro momento, o diário é uma escrita para si (individual ou coletiva), enquanto a correspondência é uma escrita para o outro. Todavia, pode-se notar que o diário, mesmo íntimo, é um escrito para o outro. Com efeito, mesmo quando eu escrevo o diário apenas para eu mesmo ler, este 'eu é um outro' (Rimbaud) entre o momento da escrita e o momento da leitura ou releitura.

Acordado isso, somos levados a crer que o diário quase sempre possui um destinatário, ainda que este seja o seu próprio autor. De fato, quando releio meus relatos pessoais, principalmente após alguns anos de afastamento, é como se eu estivesse em contato com "um outro eu". Este "eu", cujo reencontro é propiciado pela releitura do diário está em algum lugar do passado. É comum, nessas ocasiões, que eu me surpreenda ao perceber o quanto os meus interesses estão em constante transformação. Algo que me afetava gravemente em um momento é praticamente insignificante em outro, ou o oposto disso.

Retomando o pensamento de Michel Foucault (2004, p. 149), nosso fio condutor neste capítulo, é necessário lembrar o distanciamento que o filósofo estabelece entre as práticas do diário e do *hupomnêmata*. Para ele:

Por mais pessoais que sejam, esses *hupomnêmata* não devem no entanto ser entendidos como diários, ou como narrativas de experiência espiritual (tentações, lutas, derrotas e vitórias) que poderão ser encontradas posteriormente na literatura cristã. Eles não constituem uma 'narrativa de si mesmo'; não tem como objetivo esclarecer os *arcana conscientiae*, cuja confissão – oral ou escrita – tem valor de purificação. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito, reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si.

Segundo o filósofo, tais seriam as diferenças mais marcantes entre os *hupomnêmata* e os diários. O primeiro como objeto que reúne o que é ouvido, lido – aquilo já presente no mundo, que é partilhado como conhecimento de vida – e o diário como suporte para um relato confessional com vistas a uma remissão dos pecados a partir do advento do cristianismo.

Ao ser questionado sobre as diferenças entre a antiguidade e a era cristã, em sua entrevista a Hurbert L. Dreyfus e Paul Rabinow (2010), Foucault busca desmitificar a concepção de que se passou de uma época de liberdade (antiguidade) para uma outra de censura (era cristã). Para ele, o que houve foi uma adaptação dos mecanismos regulatórios concernentes à vida em sociedade, já vigentes na antiguidade, para uma nova configuração desses mesmos mecanismos a partir do cristianismo.

A escrita foi um deles: passou-se de uma prática que visava uma constituição de si, para outra cujo objetivo era muito mais a “vigilância de si”. Se Lúcifer é o agente que faz com que o indivíduo se engane a respeito dos seus próprios pensamentos, a escrita é o meio ideal para conseguir identificar aqueles que não são legítimos; mas sim insuflados pelo demônio, e assim combatê-los. Como exemplos desta mudança paradigmática na prática da escrita de si, Foucault cita os *hupomnêmata* de Xenofonte, compostos principalmente por guias de dieta, e os diários de Santo Antônio, com as narrações das lutas travadas entre o santo e as forças malignas. (FOUCAULT, 2009).

Embora Foucault distancie veementemente as concepções de *hupomnêmata* e diário, acredito que haja uma convergência de aspectos destas duas práticas nos meus cadernos. Ainda que eu perceba mais elementos da ordem dos *hupomnêmata*, conforme foram esmiuçados nos itens anteriores deste capítulo, o aspecto diarístico não pode ser de todo desconsiderado.

Outro ponto relevante a ser investigado a respeito do diário é o seu aspecto autoficcional. Conforme aponta a pesquisadora Lígia Mychelle de Melo Silva (2011), por ser uma escrita estritamente vinculada ao momento presente, espera-se que a elaboração de um diário seja espontânea, sem grandes elaborações formais. Porém, para ela, esta lógica não se coaduna aos diários da poetisa portuguesa Florbela Espanca, uma vez que esta executa uma escrita que dá indícios de ser bastante elaborada, assemelhando-se à ficção empregada em seus poemas e sonetos.

Desse modo:

[...] podemos afirmar que o gênero confessional escrito por Florbela Espanca mais parece um gênero autoficcional, uma vez que a escritora, ao descrever-se ou a falar acerca de algo, (se) reinventa, embaralhando o real e o imaginário [...]. Assim, o diário florbeliano é um espaço criado, onde Florbela, ao descrever-se a si mesma, se pinta como mais uma de suas personagens e faz de suas vivências objetos confessionais (SILVA, 2011, p. 4-5).

Sendo assim, o diário da poetisa pode ser encarado como um espaço híbrido, no qual a confissão e a ficção não ocupam espaços restritos. O que não significa que Florbela Espanca deseje ludibriar seu leitor. Partindo do pressuposto de que ao narrarmos um acontecimento ali depositamos nossa interpretação, nosso ponto de vista, podemos admitir que o imbuímos de certa dose de ficção. Não no sentido da elaboração de uma mentira; mas de uma recriação, de uma reapresentação da realidade.

Retomando a Figura 36, é preciso esclarecer que de modo algum possuo aspirações no campo da poesia. Porém, é possível considerar que no meu breve escrito houve uma construção narrativa que, embora elaborada a partir de um fato real (a embriaguez), é carregada de ficção ao projetar esse fato para um futuro e tragicamente trazê-lo de volta ao presente por meio de um jogo de palavras. Desse modo, pelas fronteiras tênues entre realidade e ficção, essa escrita talvez pudesse ser tomada como autoficcional.

Esta mescla entre confessional e ficcional<sup>13</sup>, é bastante recorrente na produção de José Leonilson. Ao lado de artistas como Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Daniel Senise, Leonilson foi integrante da chamada *Geração 80*<sup>14</sup>. De acordo com Bitu Cassundé (2012), essa geração foi composta por jovens artistas que, nos primeiros anos dessa década, e em parte motivados pelo espírito de renovação política no país (passagem da ditadura para a democracia), ocuparam-se com a retomada e ressignificação da gestualidade pictórica<sup>15</sup> como reação ao hermetismo conceitual e asséptico da arte da década anterior.

A produção de Leonilson é divisora de opiniões no cenário artístico nacional. Para alguns críticos de arte, como, por exemplo, Tadeu Chiarelli (2002), Leonilson insere-se na esteira dos artistas que “colocam dobradiças na arte contemporânea” ao promoverem o encontro de antigos procedimentos artesanais anônimos e não-eruditos (como o bordado, no caso de Leonilson) com questionamentos presentes nas últimas décadas da arte internacional.

---

<sup>13</sup> O desenho *Truth, Fiction*, deu nome à exposição realizada recentemente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a qual tratava dos conceitos de “verdade” e “mentira” na obra do artista.

<sup>14</sup> Esses e outros artistas receberam essa designação por sua participação na exposição *Como vai você, geração 80?*, ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984.

<sup>15</sup> Esta retomada também visava atender a prerrogativas mercadológicas, uma vez que a arte de vertente conceitual dos anos 70 era pouco comercializável, e as galerias visavam atender a essa lacuna com jovens pintores.

Outros, pelo contrário, creem que a valorização da sua produção deve-se mais à difusão da sua romanceada imagem de “artista sofredor” (implícita nas obras realizadas no final da sua vida, precocemente interrompida por complicações associadas ao vírus HIV) e menos ao valor da produção em si mesma.

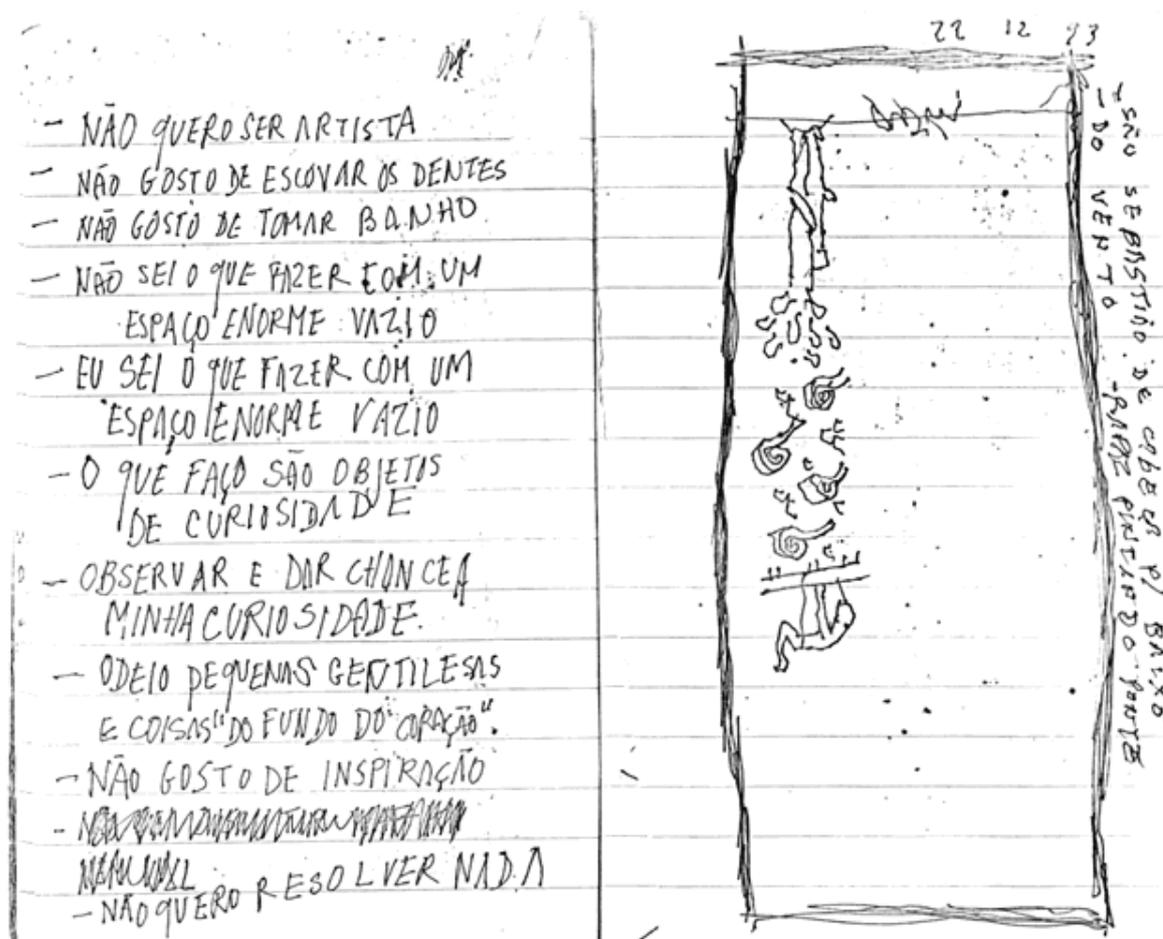


Figura 37. Leonilson, caderno de desenho, 1989.

Polêmicas à parte, o fato é que sua diversificada produção plástica (desenho, pintura, escultura, instalação), na qual a escrita é recorrente desde seus primeiros desenhos e pinturas, é notadamente marcada por um tom autobiográfico. Nas palavras de Ricardo Resende, Leonilson “fez da sua obra seu diário íntimo” (2009, p. 21). E, mais importante ainda, nas palavras do próprio artista, em entrevista à crítica de arte Lisette Lagnado: “Meus trabalhos me ajudam, são um caderno de anotações, um diário” (LEONILSON apud CASSUNDÉ, 2009, p. 128).

Como podemos notar, o aspecto autobiográfico da sua produção estava bastante claro para o artista. Como se ele realizasse, em cada obra, uma espécie de

diário íntimo e o oferecesse ao olhar do público. Além das obras expostas, nas quais a escrita é muito recorrente, Leonilson produziu inúmeros cadernos, com desenhos e anotações pessoais<sup>16</sup>.

Ao listar uma série de sentenças (Figura 37), o artista transita entre breves confissões em um tom quase infantil (“não gosto de tomar banho, não gosto de escovar os dentes”) e outros nos quais renega sua condição de artista, e de produtor de “objetos de arte”. Termos substituídos por “curioso” e “objetos de curiosidade”. Embora esta negação fosse frequente, Leonilson sujeitou-se ao sistema de arte vigente, participando de exposições no país e no exterior e comercializando sua obra (embora sua produção tenha sido mais reduzida em seus últimos anos de vida, devido à sua fragilidade física).

Nessas contradições podemos perceber um pouco do aspecto ficcional do qual sua escrita íntima é carregada, como se ele, ao escrever sobre si, estivesse criando uma personagem. Em relatos mais extensos, como na Figura 38, podemos perceber ainda mais o aspecto ficcional da escrita nos seus cadernos íntimos. Durante a década de 80, o artista viajou diversas vezes para a Europa, portanto, este escrito provavelmente faz parte de um registro de viagem. Porém, ficamos em dúvida sobre a veracidade do evento narrado. Ele pode ser a descrição de um sonho, ou simplesmente um relato totalmente ficcional, no qual Leonilson tomou a Itália por cenário.

Sabemos que o interesse por poesia e literatura perpassa a produção plástica de Leonilson. De maneira análoga, esses atravessamentos ocorrem na escrita presente nos seus cadernos. Por essa razão, ficcional e confessional não podem ser discriminados ao analisarmos esses cadernos. Pelo contrário, tais aspectos precisam ser levados em consideração para uma análise que possa se aproximar da complexidade de sentidos da sua produção.

---

<sup>16</sup> Tive contato com esses cadernos (em formato digital), durante a exposição *Sob o peso dos meus amores*, ocorrida na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, em 2012.

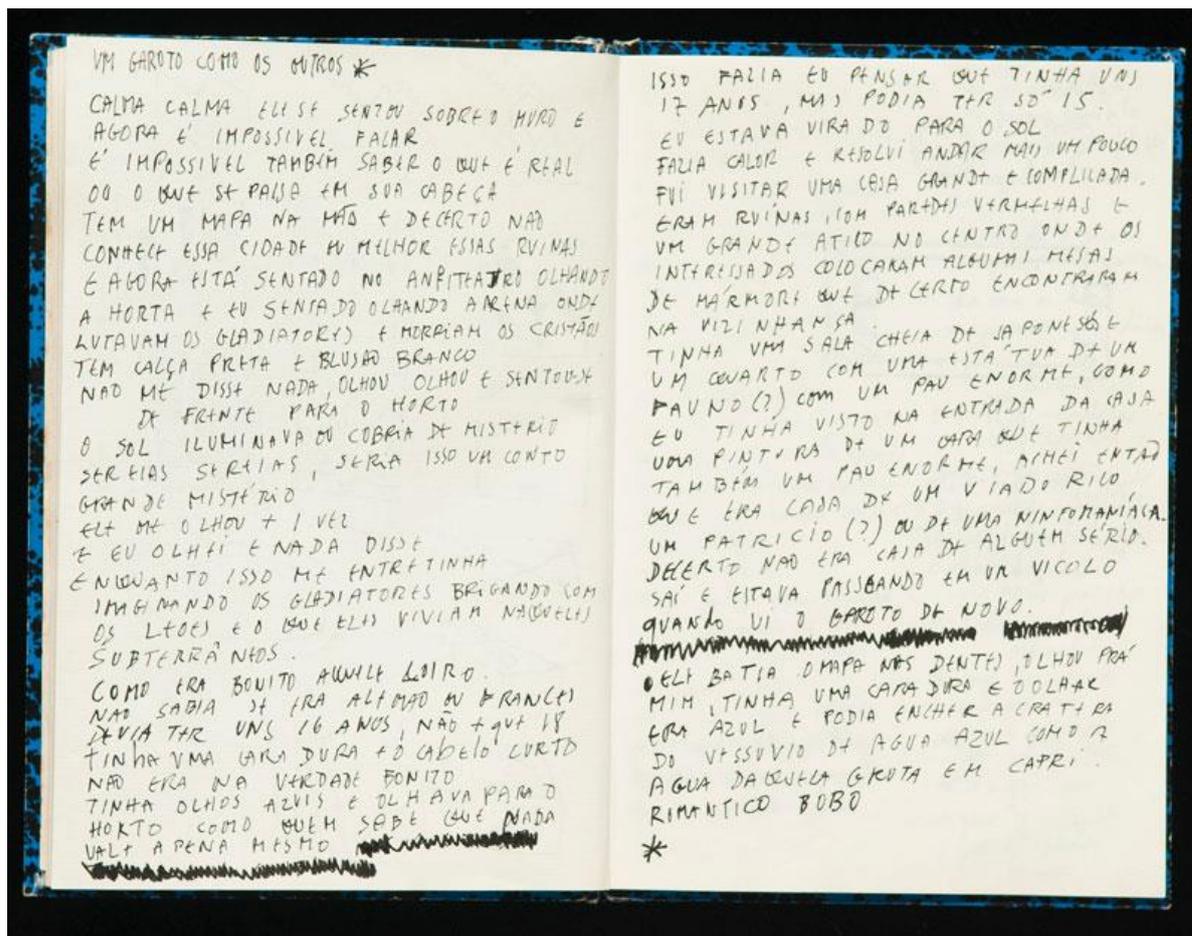


Figura 38. Leonilson, caderno de desenho, Coleção Família Bezerra Dias, 1986.

Nos meus cadernos, essa escrita que mistura ficção e confissão é menos explícita do que em Leonilson. Tais conexões, no meu caso, se dão de um modo menos direto e talvez até mesmo em um nível inconsciente. Tal como no caso da pequena página da Figura 36, a respeito da qual apenas agora, ao analisá-la mais insistentemente, é que percebi sua latente carga ficcional.

## 2.8 Diários feitos de desenhos

Tal como a escrita diarística, os desenhos, caso organizados em ordem cronológica, contariam algo a respeito da minha história de vida. Nessa perspectiva, os cadernos também podem ser compreendidos como diários constituídos por imagens, ou diários visuais. Se por vezes a escrita nos cadernos é utilizada como ferramenta para relatar um evento cotidiano, aos moldes de um diário, o desenho, com ainda mais frequência, desempenha função similar, tendo em vista suas qualidades gráficas de registro.

Nos últimos anos, mais precisamente a partir de 2010, tenho me ocupado em realizar alguns desenhos quando visito minha avó, em Cruz Alta. Alguns deles são paisagens, representadas a partir do ponto de vista de quem está no pátio (Figura 39), mas a maioria deles possui a minha avó como personagem central. Seja ocupada na leitura de um livro (Figura 40), adormecida (Figura 41) ou justaposta a algum objeto significativo das minhas memórias de infância, como no caso da Figura 42, na qual a retratei ao lado de um antigo açucareiro. A jarra decorada com flores, representada na Figura 43, possui uma história parecida: faz parte dos seus objetos e também das minhas memórias infantis.



**Figura 39. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 17x21cm, 2010. Foto Claudia Hamerski.**

Ao visitar minha avó e vasculhar por esses objetos e imagens, eu poderia ter realizado fotografias ou até mesmo escrito relatos. Entretanto, como estou mais inclinado ao desenho, é esta a linguagem escolhida como meio de preservá-los. Para John Berger (2010, p. 4):

A imagem desenhada contém a experiência do olhar. Uma fotografia é a evidência do encontro entre o evento e o fotógrafo. Um desenho questiona lentamente a aparência de um evento e, ao fazer isso, nos lembra que as aparências são sempre uma construção com uma história.

Desse modo, o desenho é o meio privilegiado para o registro dessas cenas e objetos já que para sua elaboração é fundamental que eu observe cada mínimo detalhe e que esteja envolvido com eles por um tempo razoavelmente longo. Sem dúvida é uma temporalidade distinta do clique fotográfico. Com este pensamento não busco estabelecer uma hierarquia entre os modos de representação, apenas enfatizar que, por me dedicar ao desenho, apenas ele é capaz de propiciar essa “experiência do olhar” a qual Berger se refere.



Figura 40. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x20cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

De fato, suspeito que nenhuma descrição verbal ou registro fotográfico dariam conta da sensação de que posso estar vendo minha avó, já em idade bastante avançada, pela última vez. Nestes desenhos há uma forte carga afetiva implicada. A iminente finitude da minha avó tem me acompanhado nos últimos anos. E é a consciência da sua perda, inevitável e cada vez mais próxima, que me impulsiona tanto a desenhá-la, quanto a desenhar os objetos e ambientes que fazem parte do seu cotidiano. Desenhar funciona, então, como tentativa de reter a sua imagem e as imagens que se relacionam a ela.



Figura 41. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 11x16cm, 2014.

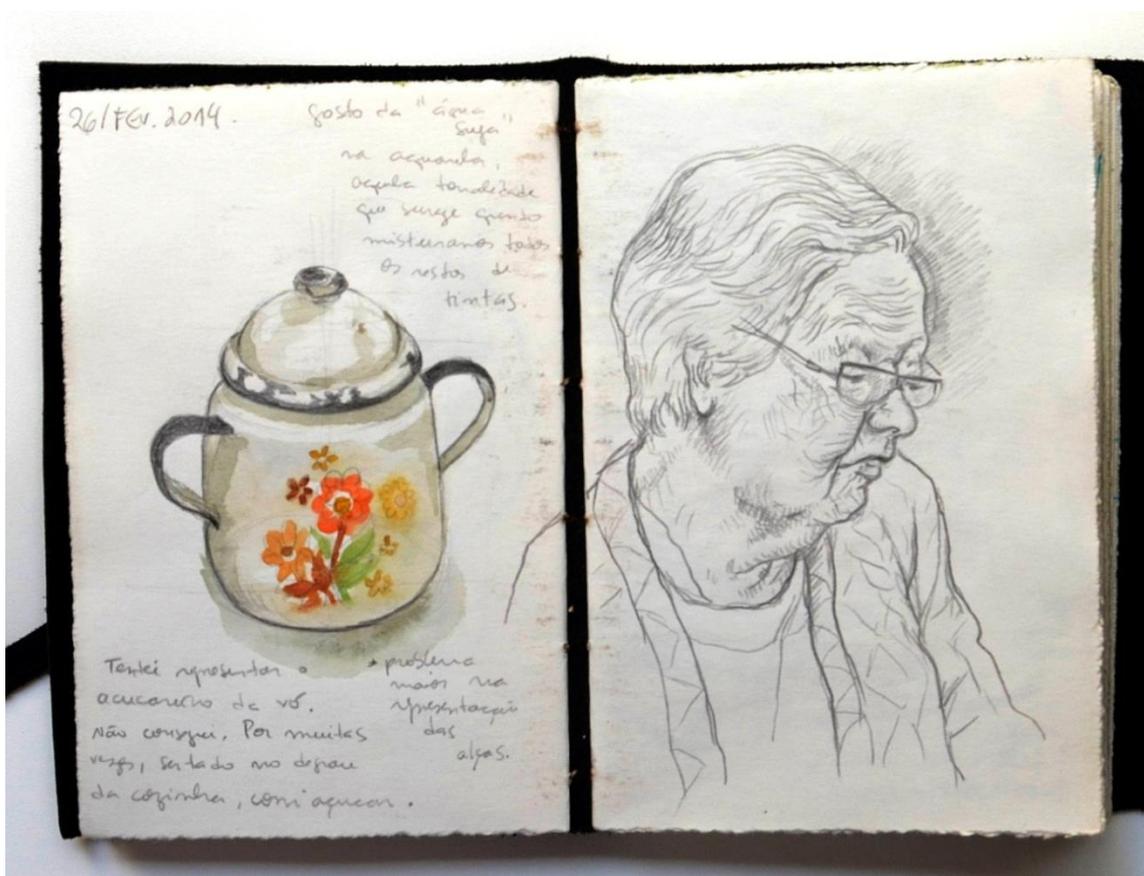


Figura 42. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x20cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Os retratos da minha avó, em seus prováveis últimos anos de vida, remetem ao pensamento de John Berger quando o artista relata a ocasião em que desenhou seu pai morto<sup>17</sup> e de como esta experiência desencadeou-lhe uma profunda reflexão a respeito da linguagem do desenho.

Nos diz Berger (2010, p. 2) a respeito desse episódio:

Aqui eu estava usando minha pouca habilidade para salvar uma aparência, como um salva-vidas usa sua habilidade muito maior para salvar uma vida. As pessoas falam do frescor da visão, da intensidade de ver algo pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, creio eu, muito maior. De tudo o que vejo apenas o desenho sobreviverá.

A assertiva de Berger a respeito da potência de uma imagem vista pela última vez em detrimento de outra vista pela primeira vez me parece extremamente reveladora no sentido de que propõe a inversão de uma percepção habitualmente aceita, que enfatiza a emoção do primeiro encontro. Acima de tudo, Berger nos fala a respeito da perda e da vontade de reter um instante de vida por meio do desenho. Desse modo, além de suscitar reminiscências, um desenho também empreende uma luta contra a transitoriedade. Luta que já sabemos vã antes mesmo de iniciada, mas que ainda assim não deixa de ser empreendida.

Ao comentar sobre o desenho no contexto da história da arte, Antonio Lizárraga e Maria Tavoraro Passos comentam:

Se nos remetermos à história da arte, o desenho aparece em muitos momentos sob a forma de um estágio preparatório para obras que se concretizariam por meio de outros meios expressivos. O desenho estava ali como um registro do pensar do artista ou do arquiteto, algo que mais tarde se transformaria em pintura, escultura, gravura, edificação...O desenho era apenas um local de passagem, um esboço, um apontamento (LIZÁRRAGA; PASSOS, 2010, p. 67).

Embora eles estejam se reportando ao passado, este parece ser um pensamento ainda vigente. Eventualmente, enquanto desenho ao ar livre, sou abordado por transeuntes. Os comentários elogiosos geralmente são seguidos por um pesar ao serem informados de que os desenhos não serão posteriormente transformados em pinturas. Este tipo de comentário me faz pensar que, de modo

---

<sup>17</sup> Como exemplo análogo, o artista brasileiro Flávio de Carvalho, realizou uma série de desenhos dos últimos instantes de vida da sua mãe. Tais desenhos ficaram conhecidos como *Série Trágica* ou *Minha mãe morrendo*.

geral, o desenho ainda é, realmente, considerado pela grande maioria das pessoas, como um local de passagem.



Figura 43. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13,5x18cm, 2015. Foto: Claudia Hamerski.

Para muitos, o desenho é tão somente esse lugar provisório, em vias de se transformar em algo de maior valia. Ao contrário deste pensamento, o meu desenho por vezes é um lugar de permanência, e os desenhos da minha avó são um exemplo disso já que são movidos por um desejo de reter ao máximo sua existência.

Podemos atribuir tanto ao desenho quanto a escrita diarística o anseio por reter um acontecimento, registrá-lo, lutar contra a fugacidade. Ambos anseiam por reter uma visão que ocorre no momento presente e que será mais intensa quanto mais derradeira. Sem dúvida, a perda de algo conhecido e familiar é geralmente mais dolorosa do que a perda daquilo visto pela primeira vez, quando os vínculos ainda não foram estreitados. Retomando o aspecto plural dos cadernos, é preciso levar em consideração seu aspecto diarístico, e aqui poderíamos pensar em “diários escritos”

e “diários desenhados”, como mais uma característica que reforça a minha concepção de que o caderno de desenho é um suporte diversificado e agregador. Essa multiplicidade, como já pôde ser observada, não diz respeito apenas a suas possibilidades de expressão gráfica (desenho, colagem, etc.), como também de escrita, a qual comporta variados modos de expressão.

Do mesmo modo que o tesouro é para depois, por vezes tomar consciência das muitas características presentes nos cadernos também é algo que ocorre em momento posterior. Este tesouro, evidenciado nos cadernos, é constituído por qualidades que são próprias da linguagem do desenho: a anotação, o diagrama, a rasura, a colagem, a figura, a nota. Reunidas ou em momentos específicos, elas compartilham o espaço que apenas a ordem gráfica pode sustentar.

## **CAPÍTULO 3**

### **O caderno de desenho na história da arte e suas relações de semelhança e diferença com o livro de artista**

#### **3.1 A história por trás dos cadernos**

Ao começar a utilizar uma agenda pessoal, dificilmente alguém se questionará a respeito dos acontecimentos históricos que deram origem ao seu uso. Sua utilização prescinde deste tipo de conhecimento. De modo semelhante, meu uso dos cadernos, até o momento da pesquisa, embora fosse constante, dispensava uma investigação sobre sua genealogia. Entretanto, um estudo a respeito dos cadernos de desenho que ignorasse o seu percurso histórico (já aparentemente tão desconhecido fora dos debates levantados por pesquisadores vinculados à Crítica Genética e aos Documentos de trabalho), correria o risco de ser concluído com uma lacuna significativa.

Com base nesse pensamento, uma contextualização histórica visa aqui fornecer subsídios para uma compreensão mais aprofundada dos cadernos de desenho. Por isso, e isento da pretensão de apresentar um amplo tratado sobre o percurso dos cadernos na história da arte, me disponho a principiar este capítulo abordando alguns dos seus aspectos históricos com o ensejo de compreender a origem desta prática e o modo pelo qual foi se transformando no decorrer dos séculos.

Nos itens a seguir, amparado pelas contribuições advindas da história da arte, buscarei respostas para duas questões que passaram a me acompanhar assim que tomei os cadernos de desenho como tema para esta pesquisa: que história existe por trás do caderno que tenho hoje nas mãos e quais seus vínculos com o livro de artista?

#### **3.2 Livro e caderno medievos**

Abel Alexandre Dourado da Silva (2012) e Manuel Pedro Alves Crespo de San Payo (2009) são pesquisadores portugueses cujas pesquisas recentes tratam sobre cadernos de desenhos (embora denominem este suporte com outros termos). O primeiro, com sua dissertação *O desenho sobre cadernos: o caderno gráfico*, realiza uma investigação abrangente sobre o uso dos cadernos, evidenciando em alguns

momentos sua própria produção plástica. O segundo, com sua tese sobre o álbum de viagem do artista português Domingos de Sequeira, intitulada *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos Antonio de Sequeira* apresenta, com minuciosos detalhes, este álbum, único realizado pelo artista e retomado em distintos momentos da sua vida.

Os dois autores possuem metodologia de pesquisa similar: antes de discorrerem especificamente sobre seus temas de pesquisa, se empenham em uma longa descrição dos suportes utilizados para a escrita e o desenho, desde seus primórdios quando da produção do papel no Antigo Egito. Não empreenderei tão grande distanciamento espaço-temporal. Basta, nesta ocasião, nos remetermos ao momento em que o livro e o caderno passaram a se assemelhar ao formato que hoje conhecemos.

Para isso, nos localizaremos inicialmente no período compreendido como final da Antiguidade Clássica, ao qual se segue a Idade Média. De acordo com San Payo (2009, p. 19-20):

O fim da Antiguidade Clássica vê o rolo ser substituído pelo *codex* ou códice onde a extensão contínua da escrita se fragmenta e distribui em lâminas ou fólhos (folhas), primeiro de papiro, depois e definitivamente, de pergaminho [...]. Além de facilitar o armazenamento, arrumação e identificação, o livro ou códice revela-se um sistema ideal para a proteção da escrita que encerra, de agressões exteriores, revelando-se igualmente um bom suporte para a inclusão de imagens [...]. Na Idade Média, esses pequenos livros ou conjuntos de folhas de desenho reunidos em códices (livros de padrões, livros de modelos, caderno ou álbum de esboços e cadernos de viagem) que, tanto na sua aparência quanto na sua função, poderemos ver como os antepassados distantes dos nossos atuais cadernos ou álbuns de artistas.

Desse modo, os avanços tecnológicos surgidos nesta área a partir da Antiguidade Clássica foram amplamente desenvolvidos na Idade Média, para a proteção dos fólhos, cujo conteúdo era, naquela ocasião, predominantemente religioso, com a Bíblia Sagrada como protagonista. Tais cuidados com o armazenamento e encadernação das folhas, que acabaram por originar os livros, deram igualmente origem aos primeiros suportes portáteis para a escrita e o desenho, inicialmente conhecidos como livros de padrões e livros de modelos. Assim, livro e caderno compartilham de uma mesma gênese e possuem na portabilidade sua semelhança inicial mais significativa.

### 3.3 Livro de padrões de Villard de Honnecourt

As folhas com desenhos, reunidas em códices, tal como apontadas por San Payo, encontram seu primeiro modo de uso nos livros de padrões e modelos. Para compreendermos o manejo destes objetos, é importante identificarmos, preliminarmente, alguns aspectos do desenho durante a Idade Média:

Elemento estrutural e estruturante da pintura ou da iluminura no códice medieval, o desenho deve ser entendido no contexto do sistema de produção do livro ou códice iluminado de que participava, sobretudo pela cópia, a partir de exemplos constituídos por imagens que lhe servem de protótipos. (SAN PAYO, 2009, p. 24).

Ao desenho cabia, portanto, principalmente a função de cópia de padrões (como a própria terminologia livro de padrões assinala). Estes já tradicionalmente estabelecidos, e replicados pelos encarregados do preenchimento das páginas dos livros com as imagens (estes profissionais não possuíam ainda o *status* de artistas, o que ocorrerá apenas no Renascimento). Etapa basilar no sistema de produção manual do livro, o desenho era responsável pela estruturação e delimitação dos espaços a serem posteriormente preenchidos por cor.

O livro de padrões é assim definido por San Payo (2009, p. 29-30):

O livro de padrões constitui uma ferramenta de trabalho indispensável ao artista iluminador como catálogo de formas prontas a aplicar [...]. No livro de padrões encontramos formas que constituem sobretudo módulos de caráter geométrico, relativamente simples, abstratos, na maior parte dos casos, facilitando a elaboração de arranjos, combinações e mutações em conjuntos de estruturas decorativas mais complexas. O livro de padrões poderá cumprir igualmente a função de objeto intermediário na discussão de encomendas, para o acerto de programas iconográficos ou indicações dirigidas ao iluminador na decoração do manuscrito. Para além de servir a iluminura, o livro de padrões também se presta à produção de outros objetos artísticos tão diferentes como retábulos, estampagem de panos, peças de ourivesaria, vitrais, mostrando também a sua utilidade na apresentação ou esclarecimento de soluções arquitetônicas ou de engenharia.

Como vimos, o livro de padrões está, sobretudo, a serviço do artista iluminador, bem como foi amplamente utilizado para negociações de obras a serem realizadas, funcionando como uma espécie de projeto a ser aprovado por um cliente. Além disso, servia como base para a produção de outras manifestações artísticas do período. Características dos livros de padrões podem ser encontradas no conhecido álbum de Villard de Honnecourt (França, séc. XIII), principal fonte de informações sobre o

artista. Em virtude dos desenhos arquitetônicos realizados em seu caderno, especula-se que tenha sido arquiteto; ainda que não seja possível assegurar sua autoria em nenhuma edificação levada a cabo. Além do desenho arquitetônico, o caderno de Honnecourt apresenta outros temas, tais como a figura humana, insetos, fórmulas, mobiliário, carpintaria, escultura, etc. o que o caracteriza como um caderno de interesses múltiplos. (SILVA, 2009).

As Figuras 44 e 45 demonstram a variedade de interesses de Honnecourt. Eram comuns, neste período, livros de padrões que continham exclusivamente desenhos de letras a serem copiadas, tal como a letra s desenhada como uma espécie de grifo, no canto direito da Figura 44.



Figura 44. Caderno de Villard de Honnecourt, 1235.

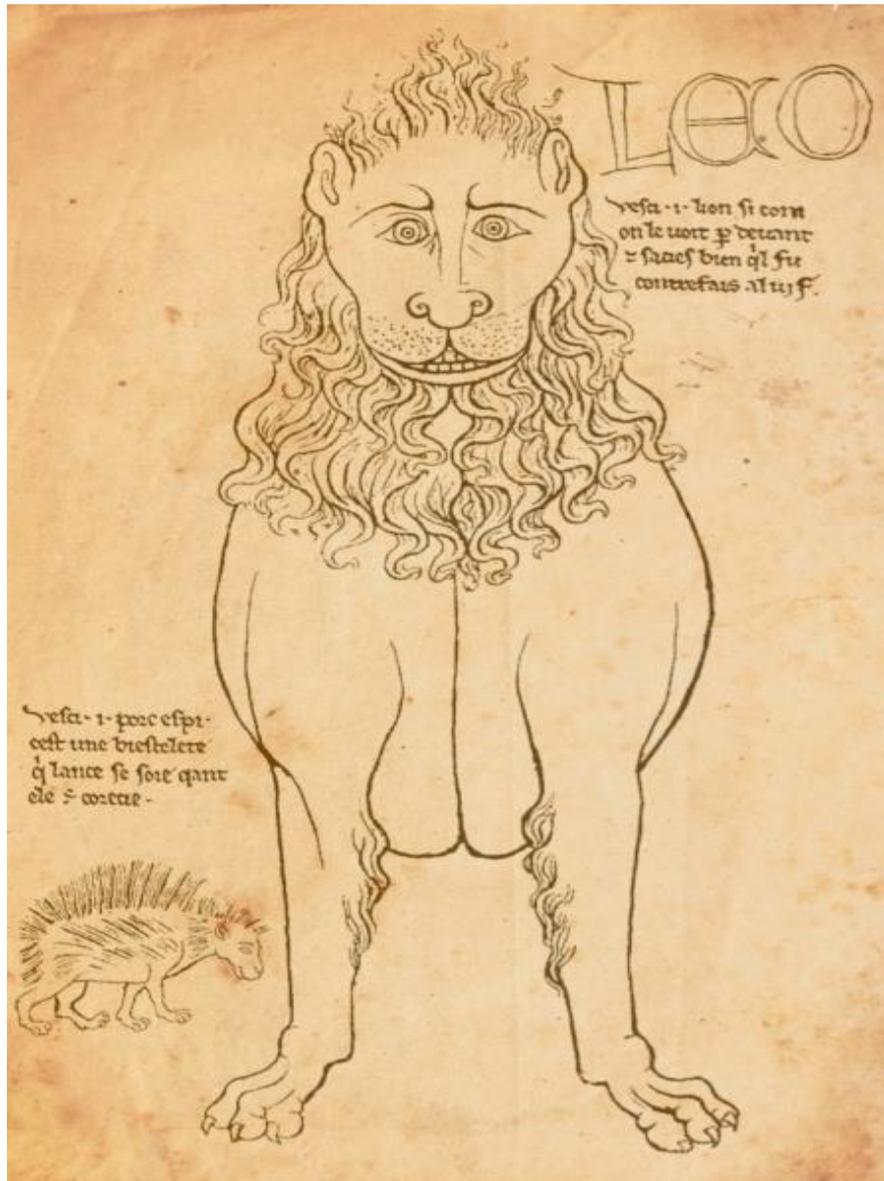


Figura 45. Caderno de Villard de Honnecourt, 1235.

Na mesma página, o desenho que ocupa a maior parte da folha parece ser um projeto arquitetônico para uma igreja. Por sua vez, na Figura 45, temos a imagem de um leão. Com incredulidade, lemos a legenda: “Saibam que foi desenhado do natural”. Gombrich (2007, p. 67) nos auxilia a compreender melhor este enunciado quando comenta:

Essas palavras, obviamente, tinham para Villard um sentido diferente do que têm para nós. Ele pode ter querido dizer apenas que desenhou na presença de um leão de verdade. Quanto da sua observação pessoal ele se permitiu introduzir na fórmula é coisa muito diferente.

A observação pessoal, a qual Gombrich se refere, diz respeito principalmente ao modo como um artista daquele período adquiria sua mestria: seguindo cânones rígidos de representação. Desse modo, ainda que tenha o leão à sua frente, o artista lança mão de esquemas e modelos (fórmulas) de representação, aprendidos e arraigados em sua memória, para realizar o desenho. Esquemas estes que não se adequam ao real leão. A face do animal, seguindo as proporções humanas, é um exemplo disso.

A tentativa, a nossos olhos malograda, de representação do leão, esbarra, portanto, nos estereótipos presentes no imaginário do artista. Para Gombrich, é a rigidez do estilo de Villard que não permite um “ajustamento suficientemente flexível” (2007, p. 72) do motivo em questão. O fato é que o artista não estava tão preocupado em desenhar o leão visto (um leão com suas particularidades, aquilo que diferencia um leão do outro); mas “o leão” (um leão “universal”, uma imagem que possa ser chamada de leão).

A inscrição *Leo*, logo acima, demonstra que se tratava de uma espécie de ilustração, a qual poderia ser útil assim que fosse necessário representar o animal em questão. Comum aos dois desenhos são as linhas de contornos bastante definidos. Tais demarcações rígidas e precisas demonstram a dificuldade de se desenhar utilizando a ponta de prata, bastante comum naquele período para a inscrição de linhas sobre o papel, exigindo um esforço maior enquanto se desenhava. Com isso, aliado a uma fatura ainda restrita de papeis, não havia espaço para o “erro” enquanto se executava um desenho, o que é derivado tanto de questões materiais quanto teológicas. (SAN PAYO, 2009).

Uma característica importante deste álbum é assim destacada por Dourado da Silva (2012, p. 22):

Irrefutavelmente, o álbum de Honnecourt aproxima-se do livro de padrões. Contudo, podemos suavemente distanciá-lo dessa associação se considerarmos que, por iniciativa do autor, o caderno era usado com cunho pessoal, marcado por inscrições que falam sobre o que viu e gostou.

A partir desse ponto de vista, ainda que o álbum do artista seja atrelado ao livro de padrões por suas características formais e de uso (assim como pelo período histórico onde se insere), ele já aponta para incipientes questões de gosto do artista. Inclusive sinaliza uma utilização mais pessoal do que coletiva, o aproximando de características que poderão ser percebidas mais acentuadamente em momento

posterior. Isso nos leva a crer que, desde sua origem, o caderno de desenhos possui uma natureza híbrida, comportando diferentes vocações.

### **3.4 Livro de modelos de Giovaninno de Grassi**

Ainda que bastante similares em seu aspecto e função, é possível traçar alguns sutis pontos divergentes entre o livro de padrões e o de modelos. De acordo com San Payo (2009, p. 32):

O livro de modelos é um mostruário ou catálogo de imagens e motivos para a aplicação da pintura ou iluminura, fornecendo modelos para serem copiados pelo jovem aprendiz, cujas cópias, por sua vez, darão lugar a um novo exemplo ou modelo. O livro de modelos constitui também a marca de qualidade ou estilo próprio da oficina a que pertence, afirmando a sua fama ou origem de marca.

Destarte, o livro de modelos, cujos conteúdos podem ser reelaborados pelos aprendizes a partir das suas próprias cópias, serve também como uma espécie de “marca registrada” das oficinas onde foram produzidos. Se comparado ao livro de padrões, no livro de modelos parece prevalecer uma ideia mais elaborada de catálogo ou mostruário, haja vista a precisão dos elementos representados.

Tomemos o caso do livro de modelos do artista italiano Giovannino de Grassi (Figura 46). Confrontado com o livro de padrões de Villard de Honnecourt, podemos identificar algumas diferenças.

Os animais representados por de Grassi parecem mais “prontos para usar” em virtude da sua coloração já definida pelo artista e pela intensidade com que os detalhes foram executados (o que nos faz pensar em uma observação direta da natureza, ainda que seguindo um esquema de representação pré-estabelecido). Por conseguinte, estão mais próximos de uma “catalogação” de imagens finalizadas do que dos padrões geométricos empreendidos por Honnecourt que, como vimos, poderiam ser utilizados em diferentes combinações e com diferentes finalidades.

Afora estes tênues contrastes, livro de padrões e livros de modelos possuem muitas similaridades. A ideia de suportes que auxiliassem na replicação de imagens pré-estabelecidas estava de acordo com os padrões estéticos daquele período. De acordo com Ernest H. Gombrich (2011), a Idade Média prescindia de uma necessidade experimental e inovadora em sua produção artística.



Figura 46. Giovannino de Grassi, livro de modelos, 1389-98.

Para Gombrich, o conceito moderno de originalidade seria incompreensível para o artista medieval, já que a esse interessava, principalmente, a transmissão de uma mensagem religiosa por meio de determinados ícones compartilhados. Havendo uma iconografia vigente que atendia a essa necessidade, a criação de novos padrões era dispensável. Ao artista medieval cabia uma constante repetição de símbolos, com eventuais alterações em sua execução.

Neste contexto histórico, livros de padrões e modelos eram utilizados por muitos artistas concomitantemente. O que nos leva a crer que não eram encarados como objetos íntimos; mas sim facilitadores para a reprodução e manutenção de um vocabulário visual específico do período medieval. Em outro texto, mais especificamente no capítulo *Imagens como objeto de luxo: suprimento e demanda na evolução do estilo gótico internacional*, Gombrich (2012) menciona o fato de que essas imagens transitavam entre diferentes livros. Eles eram alimentados por imagens oriundas de outros livros. Estamos tão acostumados com a ideia de um caderno de desenho como um objeto íntimo e pessoal, que nos causa surpresa o seu deliberado compartilhamento entre diferentes sujeitos durante os seus primórdios.

Porém, vale lembrar que a noção de intimidade é mais ou menos recente. Para as pesquisadoras Nádya Laguárdia de Lima e Ana Lydia Bezerra Santiago (2010), esta noção data do século XIX, momento em que, devido à expansão das cidades e as distintas ocupações aí desempenhadas pelos sujeitos, o espaço público passou a se diferenciar espaço privado, este último reservado agora à privacidade do lar.

A partir desta perspectiva, compreendemos que os livros de padrões e modelos não poderiam ser encarados como objetos íntimos não apenas pelas convenções no manejo desses objetos, mas inclusive por uma razão bastante simples: a de que a noção de intimidade, tal como concebida atualmente, sequer estava presente naquele momento.

### **3.5 Dos livros de padrões e modelos ao caderno de esboços: o exemplo de Antonio Pisanello**

Para Gombrich (2011, p. 196), a passagem dos livros de modelos para os cadernos de esboços está relacionada a concepções artísticas em transformação, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

No século XIII os artistas abandonaram ocasionalmente seus livros de modelos a fim de representarem algo que lhes interessava pessoalmente. É difícil, hoje, imaginar o que isso significou. Pensamos geralmente o artista como uma pessoa munida de um livro de esboços, que, sempre que se sente inclinado a isso, prepara-se e faz um desenho baseado no que vê na vida real. Sabemos, entretanto, que o treinamento e formação do artista medieval eram muito diferentes. Começava por ser aprendiz de um mestre, a quem ajudava seguindo instruções e preenchendo partes relativamente secundárias de uma pintura. Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar

cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria desenvoltura suficiente para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia nenhum modelo. Mas, em sua carreira, jamais se defrontaria com a necessidade de apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real.

Esta nova necessidade, a de apanhar um caderno de esboços e representar algo a partir do natural surge, então, motivada por um novo modo de representação, deflagrado pelos ideais renascentistas. Em virtude disso, o livro de modelos foi deixado de lado paulatinamente, afinal os padrões e modelos até então utilizados para transmitir uma mensagem religiosa já não estavam em sintonia com o ideal de representação mimética da natureza do qual os artistas passaram a se ocupar<sup>18</sup>.

Tais inovações estéticas, impulsionadas pela difusão dos pressupostos renascentistas, alteraram a percepção que a comunidade e os próprios artistas passaram a dispensar sobre a prática artística. Essa mudança paradigmática no *status* do artista medieval para o artista renascentista e do uso que este último faz dos cadernos de desenho é assim explicitada por San Payo (2009, p. 45):

Muito frequente entre os escritores, engenheiros e arquitetos, o pequeno caderno de apontamentos e de esboços fará, também, cada vez mais parte do equipamento habitual do artista pintor, que em muitos casos acumula funções como arquiteto, escultor ou engenheiro. Ele corresponde aos *hypomnemata* do escritor ou do erudito humanista. O pintor e o desenhador têm, nestes cadernos, uma ferramenta que os faz sentirem-se cada vez mais preparados a poderem integrar-se nos círculos humanistas e intelectuais letrados de cuja sociedade se aproximam e na qual integram socialmente. O artista renascentista distingue-se do artista medieval pelo seu envolvimento e empenho intelectuais, pressupondo uma aliança entre a prática e a teoria, bem como o seu envolvimento e domínio de várias matérias e campos disciplinares.

Desse modo, concomitante a retomada dos ideais clássicos Greco-Romanos, ressurgem também, com potência, a prática de realizar anotações por parte de uma comunidade artística que agora ambiciona lugar na esfera intelectual, o que a distingue, em muito, do artista medieval. A partir disto, poderíamos afirmar que o Renascimento, junto a retomada dos ideais clássicos, trouxe de volta a prática grega do caderno de anotações. Além de utensílio para sua bastante diversificada vida

---

<sup>18</sup> A passagem do livro de padrões e modelos para o caderno de esboços é gradual, o que significa que provavelmente durante a renascença os livros de padrões e modelos seguiram em uso, embora a partir deste momento interessasse ao artista um uso mais livre. Agora o detentor do caderno é o artista do renascimento, que possui interesses distintos do artista medieval.

artística, abrangendo ocupações tais como arquitetura, engenharia, pintura e escultura, ele servia como um emblema do desejo do artista em situar-se como um profissional vinculado às artes liberais e não mais às artes mecânicas, como até então havia sido.

Retomando o pensamento de Gombrich (2011, p. 220) a respeito do uso do caderno de esboços a partir da Renascença:

Agora, o ofício do artista incluía uma habilidade diferente. Ele tinha que ser capaz de realizar estudos da natureza e transferi-los para os seus quadros. Começou por adotar um caderno de esboços, e por organizar um repertório de modelos de raros e belos exemplares de plantas e animais.

Assim, o caderno de esboços passa a ser um facilitador em uma nova tarefa que se apresentava ao artista, a de representar a natureza a partir da própria natureza. Se os primeiros cadernos trataram principalmente da representação de plantas e animais, gradualmente a variedade de temas passa a ser muito mais extensa, como nos mostram, por exemplo, os bastante conhecidos cadernos de Leonardo da Vinci, que abrangem não apenas a representação de animais e plantas, como figuras humanas e inventos dos mais diversos.

Estas novas questões estéticas acarretaram conseqüentes alterações no uso dos cadernos. Novamente segundo San Payo (2009, p. 34):

No primeiro terço de quatrocentos, vão surgindo, gradualmente, cadernos de esboços com coleções de assuntos e motivos mais variados do que era habitual no livro de modelos. Revelam também uma maior liberdade de tratamento no desenho, com uma grafia mais solta e expressiva e um acabamento menos rigoroso. O desenho parece ser mais experimental e descomprometido e, muitas vezes, sem aparente aplicação prática imediata.

Tomando como guia esta citação, analisaremos duas páginas de um caderno de esboços do artista italiano Antonio Pisanello, já inserido no contexto renascentista. Para isso, façamos uma breve comparação entre os desenhos de Pisanello (figuras 47 e 48) e aqueles desenhados por de Grassi (Figura 46).

Enquanto o último nos apresenta animais com contornos e cores muito definidos, desenhados com tal acabamento que poderíamos dizer que estão preparados para serem inseridos em uma pintura; os animais de Pisanello, embora representados de forma mais realística, demonstrando que foram realizados a partir

do natural, estão em elaboração. São estudos, muitos deles desprovidos de sombreamentos, o que evidencia que em nada se assemelham aos desenhos de modelos tal como entendidos durante a Idade Média.

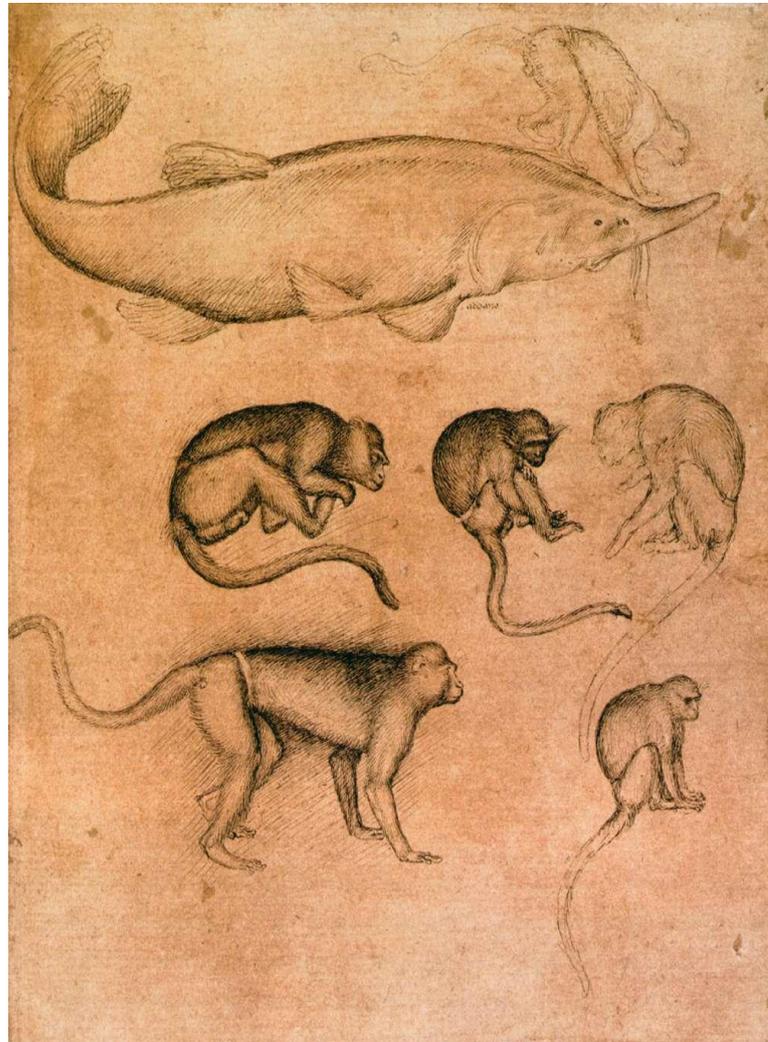


**Figura 47. Antonio Pisanello, séc. XV.**

Ao realizar uma série de estudos de um mesmo animal (macaco, na Figura 48), Pisanello não parece aí prever sua aplicação imediata em uma pintura posterior, embora isso não possa ser totalmente desconsiderado. De qualquer modo, são animais representados sem a rigidez modular daqueles executados por de Grassi.

Além disso, passa a haver um maior interesse na representação dos detalhes, como no desenho das pernas em movimento vistas de trás (Figura 47). A possibilidade de um desenho inacabado, ou antes, livre para ser finalizado ou não, parece estar no cerne do novo caderno de esboços. Ainda nesta página, temos um exemplo do maior número de assuntos e temas (plantas e figura humana) dos quais o artista se ocupa,

sem o compromisso de que esses desenhos se tornem novas peças de um catálogo. Sua anterior distribuição rígida na página cede lugar a uma ocupação mais orgânica, sintoma do seu uso mais livre.



**Figura 48. Antonio Pisanello, séc. XV**

Grosso modo, a grande mudança efetuada nos livros de padrões e modelos para os cadernos de esboços é a maior liberdade disponibilizada ao artista. Tal liberdade se refere tanto a sua utilização, quanto a diversidade de temas que passaram a ser agregados. Certamente essa liberdade também está atrelada aos avanços, em termos de quantidade e qualidade, na produção do papel e dos instrumentos para o desenho. Alia-se a isso uma observação atenta da natureza com vistas a uma representação mais realista.

Porém, tal mudança no modo de representação precisa ser relativizada. É inegável que saltam aos nossos olhos as diferenças entre os desenhos de de Grassi e Pisanello. Porém, caso concordemos com Gombrich (2007, p.147), poderemos crer que entre as imagens medievais e as renascentistas, havia ainda uma semelhança importante:

Para a Idade Média, o esquema é a imagem. Para o artista pós-medieval, é o ponto de partida para correções, ajustamentos, adaptações, o meio de sondar a realidade e de lutar com o particular. A marca do artista medieval é a linha firme, testemunho da sua mestria no ofício escolhido. A do artista pós-medieval não é a facilidade, que ele evita, mas a constante vigilância: seu sintoma é o esboço, ou melhor, os muitos esboços que precedem a obra acabada [...] É essa busca incessante, essa sagrada insatisfação, que constitui o fermento da mente ocidental desde o Renascimento e impregna nossa arte não menos que a nossa ciência.

Sendo assim, artistas medievais e renascentistas permanecem atrelados a padrões de representação, sejam eles adquiridos na época de aprendizado ou influenciados por leituras<sup>19</sup>. O que muda é a relação do artista frente aos modelos, dos quais inevitavelmente parte para a construção da imagem. No caso da Idade Média, a relação é de perpetuação; no caso do Renascimento, de investigação constante dos modelos e maior compromisso com a representação da natureza.

Seja como for, creio que seja possível compreender a Renascença como o período histórico que deflagrou uma prática diferenciada dos cadernos de desenho. Ainda que levados em consideração os distintos usos dos cadernos durante os séculos seguintes, sua prática em muito se assemelha àquela que persiste até hoje. Tal prática se refere à portabilidade que o caderno propicia e às muitas possibilidades de exploração gráfica daí advindas, seja no contexto do desenho de observação, na elaboração de projetos artísticos, dentre outros.

A maioria dos meus cadernos contém, com maior ou menor intensidade, a presença de desenhos a partir da observação direta da natureza. Neles é possível encontrar, como princípio da construção dos desenhos, as fórmulas de representação abordadas por Gombrich.

---

<sup>19</sup> No capítulo *Verdade e estereótipo*, Gombrich recorda que Leonardo da Vinci, grande estudioso da anatomia humana, cometeu equívocos ao representar um coração e carregá-lo de características que havia lido em Galeano, mas que não poderiam ser verificadas na observação do músculo. Assim como erros na representação dos olhos, pintados nos retratos de Albrecht Durer, foram percebidos por um oftalmologista alemão.

Alguns destes desenhos são minuciosos, como aqueles abordados no caso do caderno de viagem. Porém, em sua maioria, são realizados sobre pequenos cadernos, nos quais utilizo geralmente lápis ou caneta. Costumam levar apenas alguns minutos, ou até mesmo segundos já que os indivíduos desenhados não estão posando. Por isso, o desafio é conseguir completar os desenhos no curto espaço de tempo em que os involuntários modelos permanecem razoavelmente imóveis. Em alguns desenhos, me ocupo com a representação da figura humana de corpo inteiro e em pé (Figura 49) no qual fica mais evidente a velocidade com que foi desenhada; ou de corpo inteiro e sentada (Figura 50).



**Figura 49. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2014. Foto Claudia Hamerski.**

Em outros momentos, me detenho mais em alguns detalhes da figura humana, como, por exemplo, o rosto no caso do homem visto de perfil (Figura 51) e da mulher de óculos (Figura 52). São pessoas anônimas com quem compartilho apenas os breves instantes de uma espera qualquer em algum espaço público.



Figura 50. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2015. Foto Claudia Hamerski.

Tanto nos desenhos da figura humana de corpo inteiro, quanto na representação da face, parto de um padrão que aprendi nos anos de graduação e que ainda me é bastante útil para principiar um desenho. No caso da figura humana de corpo inteiro, parto do desenho da caixa torácica (Figuras 48 e 49). Para a representação da face, começo por esboçar uma forma oval<sup>20</sup> (Figuras 50 e 51). São formulas das quais me recordo não apenas quando realizo um desenho de observação, mas inclusive nos chamados desenho de memória.

---

<sup>20</sup>Pieter Camper, anatomista do século XVIII, ao recriminar os pintores da sua época pelo uso de fórmulas: “Os retratistas de hoje traçam geralmente um oval na sua tela antes que o modelo se instale para ser desenhado, fazem uma cruz no oval, que dividem no comprimento de quatro narizes e na largura de cinco olhos. E pintam a face segundo essas divisões, às quais ela se deve acomodar, por mais que variem as proporções verdadeiras” (apud GOMBRICH, p. 145).

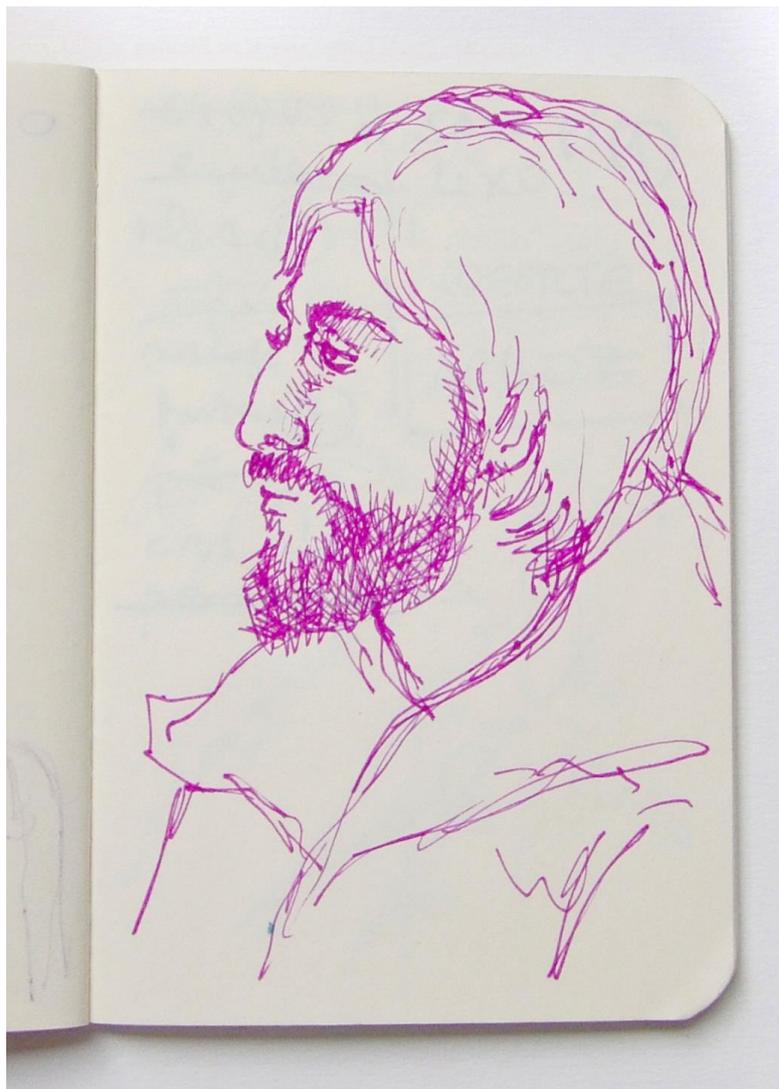


Figura 51. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13 x 17,5cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Certamente os meus desenhos, cujo ponto de partida foi um padrão flexível, se aproximam mais das representações empreendidas pelos artistas renascentistas do que pelos medievais. Tal como ocorreu com eles, meu interesse está centrado na investigação e exploração do que tenho à minha frente. O que ocorre de um modo mais exigente com a realidade, embora dependente de um padrão inicial para a representação.

Eles formam um corpo de trabalho que está mais relacionado ao constante aprendizado do desenho a que me disponho quase que diariamente do que ao desejo de uma obra finalizada. Não fosse a portabilidade e praticidade do caderno, que pode caber até mesmo no interior de um bolso, provavelmente sua realização encontraria obstáculos de ordem prática.

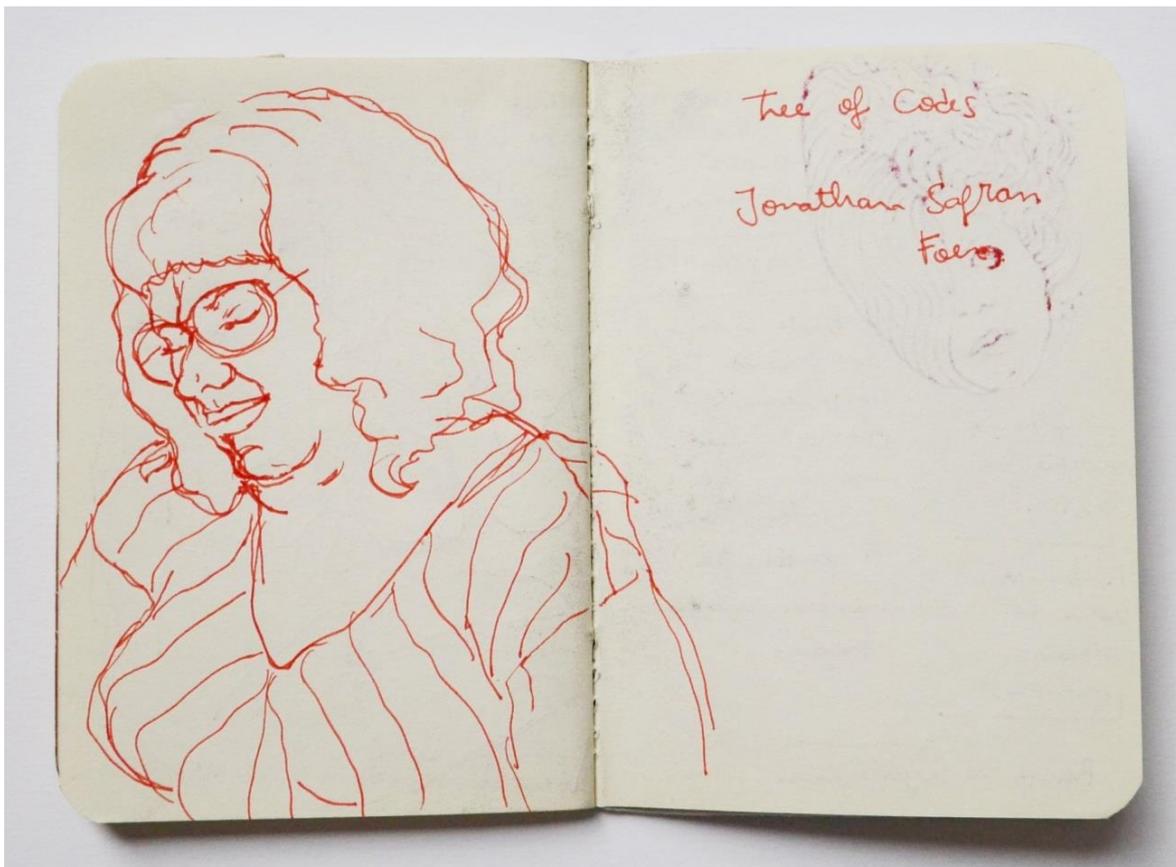


Figura 52. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 13 x 17,5 cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.

Abstraídas dos seus contextos, as figuras fazem parte de um presente fugidio que é capturado pela representação. Nesse sentido, a prática do desenho pode ser comparada à anotação. Em outras palavras, o desenho como um tipo de anotação visual cuja ênfase, tal como a anotação escrita, está no momento presente.

Diante da dificuldade existente em capturar o tempo presente em uma obra literária, Roland Barthes (2005, p. 36-37) sugere a prática da anotação:

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).

Se para Foucault, como vimos, o *hypomnêmata* transita, fundamentalmente, entre um antes (a importância de preservar um conhecimento), e um depois (sua utilização no futuro), é sobre o presente que Barthes nos fala quando discorre sobre a anotação. Para ele, o Haikai, breve poema de origem oriental, é a “forma exemplar para a Anotação do Presente” (2005, p. 47).

A relação indissociável com o presente, compartilhada entre anotação e desenho, pode ser percebida na velocidade com que costumeiramente ocorrem. Uma evidência disso são as letras pouco legíveis de uma anotação rápida e aquelas dinâmicas e fluidas de um desenho executado em condições similares. Ademais, poderíamos encontrar outra semelhança entre as duas categorias, levando em consideração seus lugares geralmente à margem em cada uma das áreas a que pertencem.

Em um trecho do seu ensaio *Desenho como processo*, o artista Fernando Augusto (1997, p. 57) comenta sobre as qualidades projetuais do desenho e complementa:

Por isso, ele pode muito bem ser definido como tentativa, como caminho, como meio. O que, aliás, é uma qualidade a mais do desenho em relação aos outros meios de expressão. Enquanto tantos gêneros reivindicam serem obras maiores e definitivas, o desenho é sempre uma arte de construção de pensamento e isso, ao invés de diminuí-lo, expressa sua força e característica: uma arte diretamente ligada ao processo.

Na ênfase do caminho a ser percorrido, o desenho encontra outro ponto em comum com a anotação. Sua força tem a ver, portanto, com seu processo dinâmico, aliviado da responsabilidade intrínseca ao resultado final. Processo este testemunhado pelos desenhos contidos nos cadernos.

Os meus desenhos, exibidos neste capítulo, tiveram sua origem na busca por uma observação fidedigna da natureza. Por isso, eles mantêm semelhança com as experimentações empreendidas pelos artistas renascentistas. Concomitantemente, sua intensa relação com o presente, exemplificada pelos desenhos executados rapidamente, aproxima a captura destas imagens da prática da anotação.

### **3.6 Caderno de desenho *versus* livro de artista**

Ao ser questionado sobre meu tema de pesquisa e responder comentando sobre os cadernos de desenho, incontáveis vezes ouvi, como espontâneas e bem intencionadas contribuições para minha investigação, referências a artistas que produzem livros de artista. Desde o princípio desta pesquisa, embora eu ainda estivesse indeciso a respeito de qual aspecto do caderno de desenho abordar, ao menos uma questão me parecia indubitável: eu não estava realizando livros de artista.

Possuía, desde então, a consciência de não estar produzindo livros de artista, do mesmo modo que sei que o que produzo dificilmente será confundido com escultura ou instalação.

Porém, os questionamentos a respeito do livro de artista e do caderno de desenho, constantemente direcionados a mim, me fizeram perceber que, ao tratar dos cadernos, fazia-se necessário refletir também sobre as suas relações de semelhança e diferença com seu vizinho mais próximo, o livro de artista.

Antes de tratarmos destas questões, vale a pena atentarmos para algumas questões conceituais do livro de artista. Do mesmo modo que o caderno de desenho é chamado por uma grande variedade de outros nomes, tais como caderno de rascunho, *sketchbook*, diário gráfico, diário de bordo, o livro de artista também possui muitos nomes, como livro-objeto, livro-poema, livro-obra, etc.

Ao se posicionar em relação a essas definições, Paulo Silveira (2008, p. 25) justifica sua utilização do termo livro de artista em detrimento de outros. Ele utiliza este termo para:

[...] designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome [...] Também é usado 'livro de artista' no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.

Temos assim o surgimento da prática do livro de artista ao lado de tantas outras manifestações artísticas que tiveram origem na prolífica década de 60, como o *happening*, a instalação, a *performance*, dentre outras. Além disso, a partir desta citação, notamos o lugar já consolidado desta prática no cenário artístico. Lugar que parece ainda dúbio para o caderno de desenho. Este é obra de arte, tal qual o livro de artista, ou mero instrumento? Esta é, também, uma questão sobre a qual buscarei refletir no decorrer deste capítulo.

Ao imaginarmos um caderno e um livro corriqueiros, não vinculados ao campo artístico, muito provavelmente imaginaríamos suportes com usos bastante específicos e não haveria espaço para muitas dúvidas sobre eles: o caderno a ser preenchido; o livro já pronto. O mesmo não acontece quando esses dois suportes estão inseridos em um contexto de produção artística. Neste caso, parece haver uma série de confusões a respeito de um e de outro. Tais mal entendidos talvez possuam suas origens em questões concernentes: a) ao contexto e apresentação formal; b) à relação

de livros e cadernos com exposições de arte; c) a generalização das duas categorias em uma só.

A respeito da origem do uso dos cadernos e livros, Dourado da Silva (2009, p. 14) comenta que:

A prática do uso do livro, do caderno ou álbum sempre esteve ligada à portabilidade que confere ao seu utilizador, ao fato de conservar os seus fólios ou folhas protegendo-os dos agentes atmosféricos, e por designar uma ordenação pela compilação em que fora feito. Naturalmente, existe uma relação intrínseca entre o começo da utilização do livro e o aparecimento dos primeiros cadernos gráficos.

Em função deste “nascimento conjunto”, a portabilidade pode ser compreendida como a similaridade primeira entre livro e caderno. A essa portabilidade está atrelado um formato compartilhado. Livros e cadernos, a princípio, são objetos retangulares e encadernados. Sendo assim, é compreensível que um caderno de desenho possa ser tomado como um livro de artista; ou que um livro de artista possa ser confundido com um caderno de desenho.

Na Figura 53, temos um exemplo do segundo caso. Ao observarmos este livro de artista de Dieter Roth sem conhecimento prévio sobre o seu processo de trabalho e as questões que o envolvem, em outras palavras, o seu contexto, talvez seja difícil classificá-lo. A obra possui desenhos, colagens e escritos à mão, características mais presentes nos cadernos de desenho do que nos livros de artista atuais.

Porém, embora tenha a aparência de um caderno feito à mão, *246 little clouds* trata-se de um livro de artista publicado. As “nuvens” mencionadas no título se referem ao seu processo de impressão, nos quais elas foram mantidas, bem como tudo aquilo que evidencia a sua fatura, como as rebarbas, etc.

Sendo assim, Roth produziu um livro de artista fazendo uso da estética do caderno de desenho e aludindo às suas características formais. O que de modo algum desqualifica a obra; mas que acaba por acarretar um aspecto dúbio ao objeto em termos de classificação. Desse modo, ao analisarmos cadernos e livros, o conhecimento a respeito do contexto no qual estão inseridos é fundamental. Com isto, poderão ser melhor identificados, uma vez que seus aspectos formais por vezes podem pender ora para características do livro de artista, ora para aqueles dos cadernos de desenho.

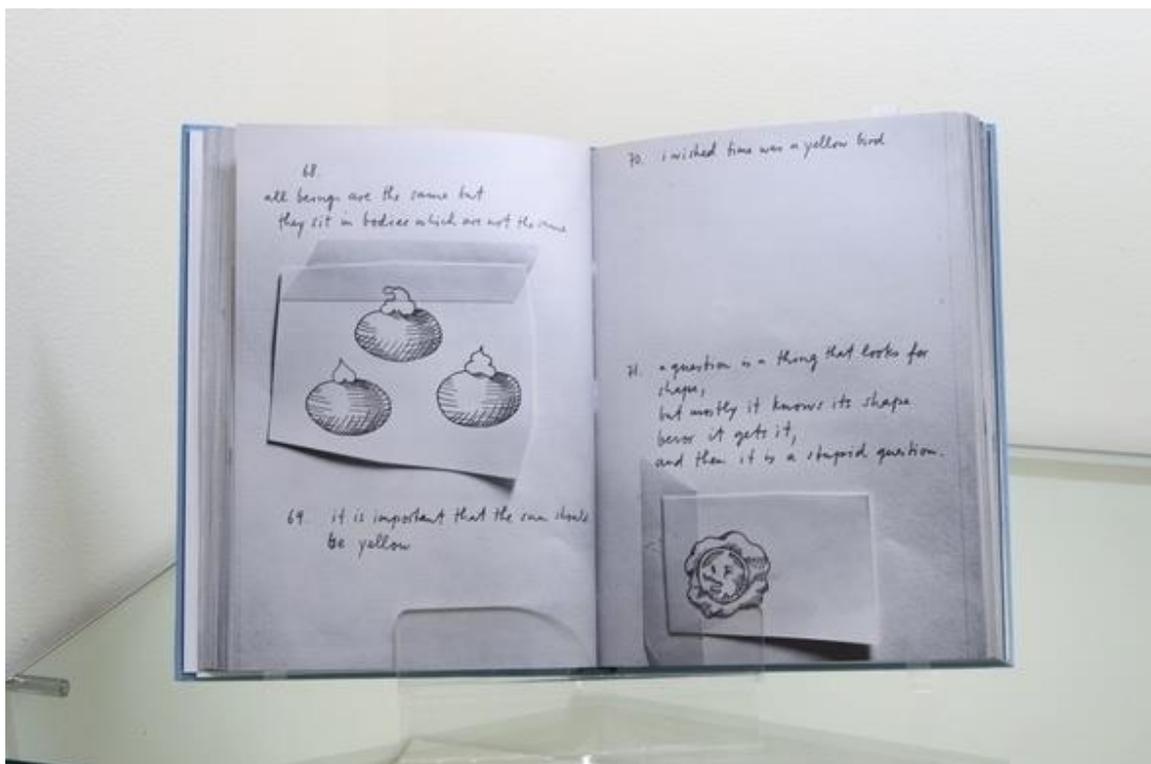


Figura 53. Dieter Roth, *246 little clouds*, 1968.

Partindo de uma diferenciação entre livro de artista e caderno de desenho, especificamente nas suas relações com outras manifestações artísticas contemporâneas, poderíamos pensar, com Abel Alexandre Dourado da Silva (2009, p. 78), que “o livro de artista também dificilmente pode ser restringido ao domínio do desenho, visto que se pode aproximar da pintura e da escultura, ou de outra qualquer expressão artística”.

Portanto, o livro de artista, ao dialogar com múltiplas linguagens artísticas desde a década de 1960, é uma categoria que não está centrada prioritariamente no plano bidimensional. Consequentemente, não apenas a visão, mas inclusive outros sentidos do espectador podem ser ativados a partir deste contato. Tomaremos como exemplos deste aspecto multifacetado do livro de artista, algumas produções nacionais.

O pequeno *flip book* chamado *Final cut* (2004), realizado pelos artistas Laércio Redondo e Birger Lipinski (Figura 54) subverte a lógica infantil dos *flip books*. Composto por lâminas de barbear, o livro transforma o espectador em personagem pelo risco de um eventual corte durante a sua manipulação (SILVEIRA, 2008). Em sua caixa, em um tom que pode ser encarado como uma mescla entre desafio e alerta ao

usuário, lê-se a inscrição: “Flip this book at your own risk”. Com isso, temos uma proposição artística que é, fundamentalmente, tátil. Ou antes, mais tátil do que visual.

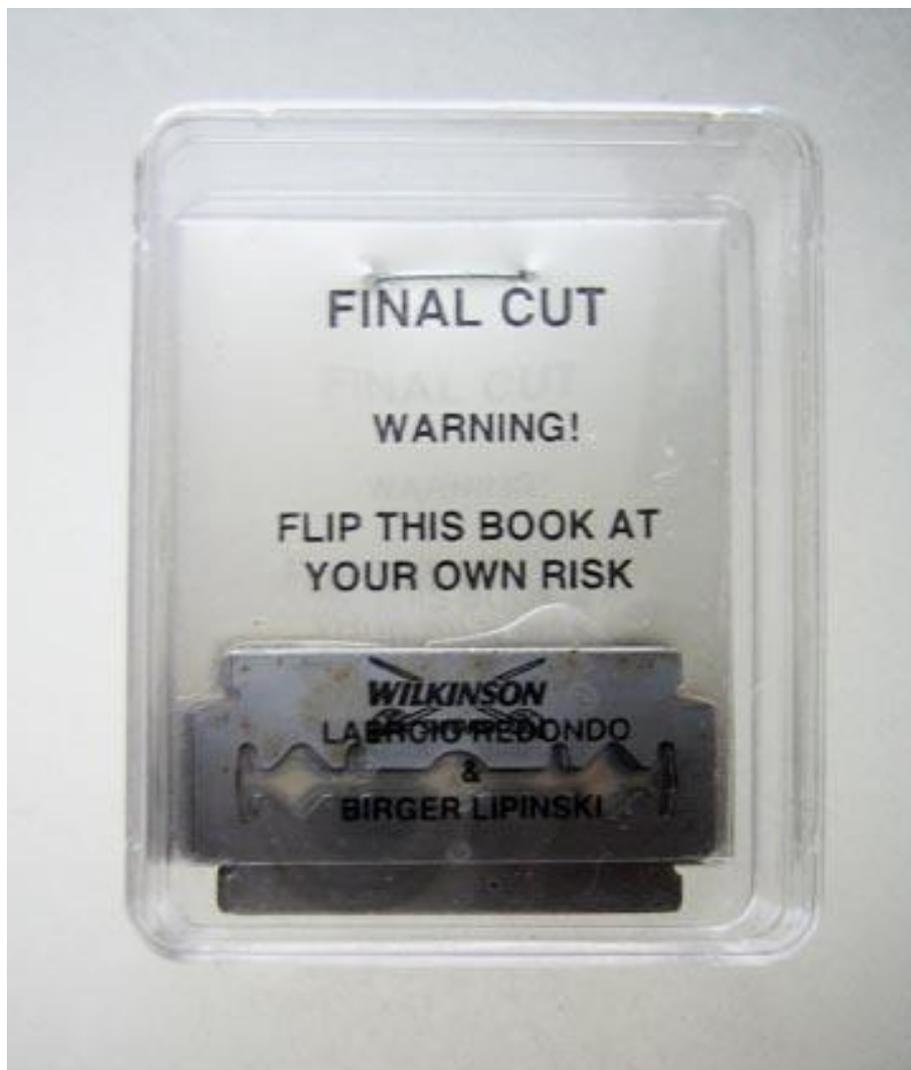
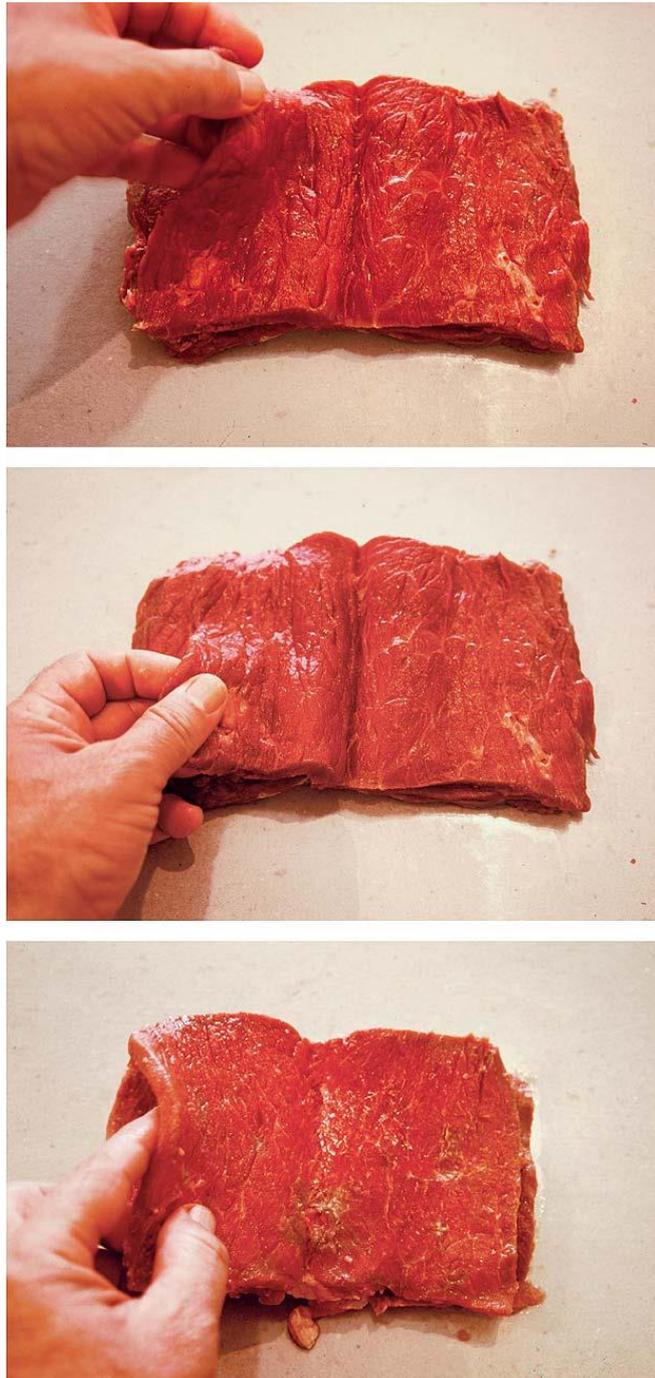


Figura 54. Laércio Redondo e Birger Lipinski, *Final cut*, 2004.

Outro exemplo, bastante conhecido na história da arte nacional, é o *Livro de carne* de Artur Barrio (Figura 55). Sua primeira versão<sup>21</sup>, feita para ser manipulada pelo público (e aqui temos novamente a ênfase no aspecto tátil, assim como olfativo) foi realizada com o auxílio de um açougueiro. Composto por finas fatias de carne crua, a obra está em sintonia com o contexto histórico brasileiro no qual foi criada: a ditadura militar das décadas de 60 e 70 (SILVEIRA, 2009).

---

<sup>21</sup> Uma segunda versão foi realizada em 1998, para a XXIV Bienal de São Paulo. Nesta ocasião, a obra foi afastada do público por uma vitrine.



**Figura 55. Artur Barrio, *Livro de carne*, 1979.**

Mais um exemplo do livro de artista, reforçando a sua relação com outras linguagens artísticas, pode ser percebido na obra de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Economia Política*, de 1990 (Figura 56). Para além de sua evidente relação com a escultura, a obra dos dois artistas parece possuir sua ênfase na sua lombada (torneira afixada) e na relação entre o título e a torneira inserida.

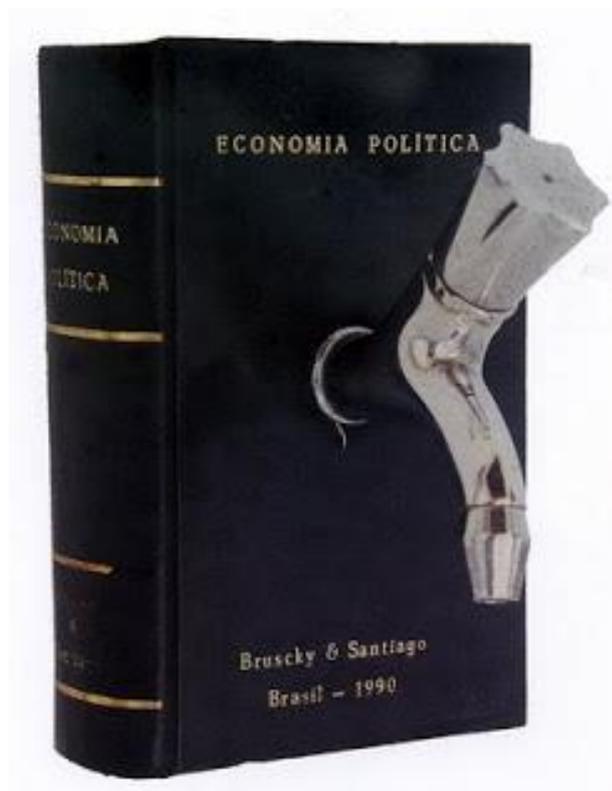


Figura 56. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Economia Política*, 1990.

Em apenas três exemplos breves de livros de artista, notamos diferenças significativas entre eles. Cada um apelando para distintos materiais e sentidos do espectador; assim como com proposições de ordens diversas. Existe, portanto, na elaboração dos livros de artista, uma grande gama de materiais e planos (bidimensional, tridimensional) disponíveis ao artista que deseja investir nessa categoria. Os muitos modos de apresentação do livro de artista parecem ocorrer em virtude do seu constante diálogo com outras manifestações artísticas (como não pensarmos na proximidade entre *Final cut* e a *Bodyart*? Ou entre *Economia política* e a *assemblage*?).

Definitivamente, o caderno de desenho não flerta tanto assim com outras manifestações artísticas. Ele se resigna a ser um aglomerado uniforme de papéis a serem preenchidos. Quando comparado aos muitos modos de apresentação assumidos pelo livro de artista, podemos notar que o caderno de desenho pouco mudou desde seu formato e uso a partir do Renascimento. Ele permanece essencialmente bidimensional (apelando, acima de tudo, aos sentidos visuais) e portátil. Além disso, o caderno de desenho faz parte do cotidiano de distintos indivíduos (não apenas de artistas, como acontece com o do livro de artista).

Os exemplos a seguir buscam demonstrar que os cadernos de desenho, embora contemplem distintos modos de uso, de acordo com o estilo de quem os utiliza, mantiveram seu interesse na exploração das qualidades gráficas do desenho. Isso pode ser confirmado ao compararmos exemplos da sua utilização no passado e no presente.

Tomemos como primeiro exemplo a produção de cadernos de Roberto Ivens, objeto de estudo da dissertação de mestrado de Mara Taquelim (2008). Ao lado de Fernão Capelo, Ivens, então Tenente da Marinha Portuguesa, participou de duas expedições para a África no final do século XIX, naquela ocasião território dominado por Portugal. Como era usual, os artistas eram encarregados do registro dos distintos aspectos da viagem, como as paisagens, a fauna, a flora e os costumes. A descrição verbal e os desenhos desempenhavam uma função complementar no processo de registro e catalogação dos territórios percorridos que, quando do retorno dos exploradores, deveriam ser apresentados às autoridades reais, mantenedoras das viagens (TAQUELIM, 2008).

Na página seguinte, são apresentados dois exemplos dos cadernos de Ivens (Figuras 57 e 58), nos quais percebemos o desenho de figuras humanas e práticas locais (pescaria), assim como indicações de itinerários, mapas hidrográficos, e outras anotações realizadas durante seus deslocamentos.

Cerca de dois séculos após essa expedição, o cineasta português Álvaro Romão realiza o documentário *De Angola à Contra-costa* (Portugal, 2013), refazendo o percurso dos exploradores portugueses pelo continente africano. Além dos registros audiovisuais, o documentário conta com a participação do artista português João Catarino que, munido de um caderno de desenho, registra os cenários e gentes locais, bem como cenas dos bastidores do documentário (Figuras 59 e 60). Provavelmente um documentário realizado a partir do ponto de vista do povo colonizado, e não uma segunda vez a partir da perspectiva do colonizador, seria oportunidade ímpar para dar voz à população dominada.



Figura 57. Roberto Ivens, caderno de viagem, Expedição de Angola à Contra-costa, séc. XIX.



Figura 58. Roberto Ivens, caderno de viagem, Expedição de Angola à Contra-costa, séc. XIX.



Figura 59. João Catarino, caderno de viagem, 2013.



Figura 60. João Catarino, caderno de viagem, 2013.

Contudo, a comparação nos serve para refletirmos sobre o anacronismo do caderno de desenho. Salvo os objetivos com os quais foram movidos e as condições de trabalho (péssimas para o artista na época de Ivens, que precisava lidar com toda sorte de intempéries, fome, sede e as eventuais mortes dos companheiros de viagem), pouca coisa mudou na realização das imagens.

Temos ainda o desenho sobre as páginas de cadernos e a recorrência da aquarela para sua realização (tal como aquelas realizadas por Eugène Delacroix durante sua viagem ao Marrocos, no século XIX). Vale ressaltar que a utilização dos desenhos em nossa época, quando os equipamentos videográficos possuem alta excelência, demonstra o valor ainda atual do desenho na captura de cenas. Talvez recorrer ao desenho seja um contraponto salutar aos cliques frenéticos das câmeras de celulares a que estamos acostumados hoje em dia.<sup>22</sup>

Ainda seguindo o pensamento de Dourado da Silva (2009, p. 78), ele classifica o livro de artista como “uma outra variante” do caderno gráfico, variante esta marcada por uma acentuada autonomia:

Assim sendo, temos de distanciar o livro de artista dos outros cadernos gráficos por este ter um valor autônomo enquanto objeto. Por seu lado, o diário de viagem, o caderno de campo ou o diário gráfico são produções com um forte cunho pessoal e intransmissível, enquanto o livro de artista é produzido com a intenção da mostra pública, vivendo da exposição. No caso do livro de artista, existe a consciência por parte do emissor/artista, que o livro é direcionado a um receptor, ou seja, o público. Deste ponto de vista, difere dos demais cadernos gráficos, visto que estes não são produzidos para serem contemplados por terceiros, habitando apenas nos círculos pessoais dos seus autores. O livro de artista é produzido como objeto de arte, tem uma vertente assumidamente expositiva.

Embora Dourado da Silva aponte questões cruciais a respeito das diferenças entre livro de artista e caderno gráfico, é preciso relativizar essa hipótese a partir do contexto artístico atual, analisando em separado cada um dos pontos explicitados por ele. Em primeiro lugar, a autonomia parece ter sido outorgada ao livro de artista e não ao caderno de desenho. Ainda que ele não justifique de que natureza se trata a presumível “dependência” do caderno, acreditamos que esteja fazendo menção a uma dependência no sentido de que o caderno estaria invariavelmente relacionado a uma obra finalizada do qual foi a gênese.

Como vimos anteriormente, nem todos os cadernos de desenho cumprem essa função. Eles podem ser compreendidos como objetos autônomos dependendo das condições e dos objetivos com os quais foram produzidos. Para Anne Bénichou, os

---

<sup>22</sup> É justamente contra a enxurrada das imagens obtidas através das câmeras dos celulares que os artistas autodenominados *urbansketchers* parecem lutar. Artistas ou não, esses amantes do desenho têm se organizado em grupos, ao redor do mundo, com o intuito de desenhar os locais visitados, geralmente demorando-se na realização desses desenhos, os quais em seguida são compartilhados em blogs e sites.

artistas por vezes acabam por dotar seus documentos de trabalho de tanto esmero quanto aquele concedido a uma obra de arte, sendo assim, acontece que:

Vemos com maior frequência esses documentos sendo expostos em museus ou galerias, apresentados dentro de vitrines ou sobre pedestais nas salas de exposição, sem que seja explicitado ou mesmo mencionado o lugar que eles compartilham com o evento ao qual se refere. Amputados de seu valor documental, eles são percebidos como obras autônomas (Bénichou, 2010, p.172).

A partir desse ponto de vista, quanto mais toma distância das obras a que deu origem – seja por meio de uma exposição que não exiba os produtos originados a partir dos documentos, seja por uma distância temporal significativa entre eles –, os documentos passam a ser mais obra de arte e menos documento (no sentido de registro). Ao refletir sobre os meus cadernos de desenho, creio que não é apenas a exposição que garante a sua autonomia, mas antes sua própria natureza de suporte constantemente autorreferencial.

Em segundo lugar, o caderno de desenho pode ou não ser um objeto íntimo e confessional. Em determinados casos, um livro de artista pode ser mais íntimo do que um caderno. Certos cadernos de desenho do artista Edward Hopper (compartilhado com sua esposa) versavam, principalmente, sobre questões de ordem prática: desenhos das pinturas após a sua conclusão e o preço pelo qual foram vendidas (SILVA, 2009). Por sua vez, um livro de artista pode evocar questões íntimas de modo bem mais contundente do que um caderno “íntimo” de Hopper.

Em terceiro lugar, o público a que se destina o livro de artista é composto, de fato, por espectadores mais imediatos. O que não quer dizer que o caderno de desenho esteja completamente vedado a um futuro espectador (ainda que esse espectador seja o próprio artista, como vimos na questão do diário). Mesmo que eu não encontre motivos que justifiquem a exibição dos meus cadernos, isto não exclui a ideia de que futuramente poderão estar em outras mãos. A menos que eu decida destruir todo o conjunto dos meus cadernos, o seu destino é o público.

Embora o caderno de desenho não “viva da exposição”, é inegável que muitos deles têm ocupado cada vez mais lugares em exposições de arte atuais, seja por um interesse maior no processo de criação, ou por mera curiosidade concernente à vida do artista. Aline Dias (2011, p. 28) parece compartilhar de posição semelhante a de Dourado da Silva a respeito da questão da exposição dos cadernos:

As anotações pessoais e rascunhos rudimentares de ideias ainda informes fazem do caderno um espaço privado e, por isso, é nele que o artista se expõe, o que o coloca em uma relação problemática com as formas consolidadas de exposição, publicação e arquivo. O caderno não é concebido para ser manuseado pelo outro como um livro ou publicação de artista, inseridos em determinadas condições de exibição e circulação.

Neste sentido, podemos apontar mais um aspecto convergente dos cadernos em relação aos livros de artista. Terão também, os livros, uma “relação problemática” com os modos correntes de exposição, publicação e arquivo? Talvez sim, na medida em que se trata de uma categoria artística mais ou menos recente e com fronteiras nem sempre precisas entre ela e o livro comum.

Mas com relação a sua exposição talvez os problemas não sejam tantos já que o livro de artista é uma obra concebida com o intuito de ser exposta. A exposição é seu caminho natural a partir do momento em que sai do ateliê do artista. Por sua vez, ao produzir um caderno de desenho, a ideia de expô-lo, a priori, não está explícita devido ao seu aspecto pessoal. Retorno ao exemplo da agenda pessoal (objeto já um tanto quanto obsoleto; mas ainda persistente nos dias atuais) para enfatizar que provavelmente poucos de nós se sentiriam confortáveis caso fossem solicitados a compartilhar seu conteúdo. Com o caderno de desenho a situação não é muito diferente.

Outro equívoco comum é o de uma generalização entre os termos caderno de desenho e livro de artista. Não por acaso é a denominação livro de artista que muitas vezes abrange as produções de caderno de desenho, e não o oposto. Nesta generalização parece estar implicada uma arbitrária tentativa de valoração do caderno. Um mesmo objeto, quando chamado de “caderno de rascunho” possuirá um determinado valor, que será provavelmente muito menor se denominado como “livro de artista”. O adjetivo “artista” lhe empresta certa aura de independência e liberdade.

Assim, o caderno de desenho ainda ocupa um espaço incerto no cenário artístico (Por que expor? Como expor? Como classificar?). Por sua vez, o livro de artista possui assegurado seu valor como obra de arte na medida em que é posto como um produto no sistema das artes.

Contudo, essa generalização talvez contribua para a inserção e valoração do caderno de desenho em um campo simbólico e mercadológico por seu parentesco com o livro de artista. Retirado assim do seu lugar um tanto quanto à margem (cujos

interessados serão apenas os estudiosos da Crítica genética e dos Documentos de trabalho), se comparado às linguagens artísticas consagradas, o caderno de desenho encontrará, uma vez rebatizado, um espaço de maior prestígio no contexto artístico contemporâneo.

Outra ação com vistas à valoração dos cadernos é a de arrancar suas páginas e comercializá-las separadamente. Com relação a esse tipo de deslocamento, o pesquisador Aparecido José Cirillo (2013) comenta o caso dos esboços preparatórios do escultor Auguste Rodin. Estes, quando emoldurados e assim isolados do seu contexto, passam a assumir outro *status*, o de obra. Caso semelhante ocorreu com a produção de cadernos de Pablo Picasso após sua morte.

Assim nos conta seu filho, Claude Picasso (1986, p. 5), na Introdução do grande catálogo *Je suis Le cahier: os cadernos de Picasso*:

Os cadernos de Picasso são degraus para trampolins e saltos mortais. Alguns não existem mais. Foram desmembrados e vendidos como desenhos individuais nos últimos anos. Nesse caso, a magia está perdida, o que é lamentável.

A emolduração com vistas a transformar as páginas de um caderno em distintas e inegáveis obras de arte parece um caminho fácil, mas com isso se perde a oportunidade de uma reflexão que leve em consideração o agrupamento das páginas. Quando um desenho, contido em uma página de um caderno, é isolado do seu contexto de origem, passa a ser então, nas palavras de Claude Picasso, um *desenho individual*.

Retomando o pensamento de Anne Bénichou (2013, p. 172) sobre as relações dialéticas entre os documentos e as obras de artes:

[...] inúmeros objetos que circulam no campo da arte atual referem-se tanto à documentação quanto à obra de arte. Eles documentam um acontecimento artístico já findo [...]. Eles constituem igualmente obras em si mesmas, pois são dotados de coerência plástica, e tanto sua produção como sua recepção procedem de experiências plenamente artísticas.

A partir deste ponto de vista, poderíamos pensar que o caderno de desenho é documento e também obra de arte, já que seu surgimento se deve a uma prática artística. No caso dos meus cadernos, do desenho. Ao observador desses cadernos, creio, questões do universo da arte saltarão aos olhos, independentemente de haver

sido efetivadas em momento posterior ou não. O que os cadernos apresentam são testemunhos de experiências artísticas, realizadas sob distintas condições.

Muito embora não seja concebido com o intuito de ser uma obra de arte, o caderno de desenho pode ser compreendido como um objeto que acaba adquirindo o estatuto de objeto de arte em virtude daquilo que comporta e do contexto no qual se insere. Um caderno que tenha sido utilizado para outros fins (e aqui não nos deteremos em exaustivas digressões hipotéticas) acabaria por se tornar outra coisa que não obra de arte.

Com tudo isso em vista, percebo bem poucas semelhanças entre os meus cadernos e os livros de artista. Entretanto, um caderno em especial aponta para aspectos dos livros de artista, como pode ser percebido no conjunto das Figuras 61 a 65.

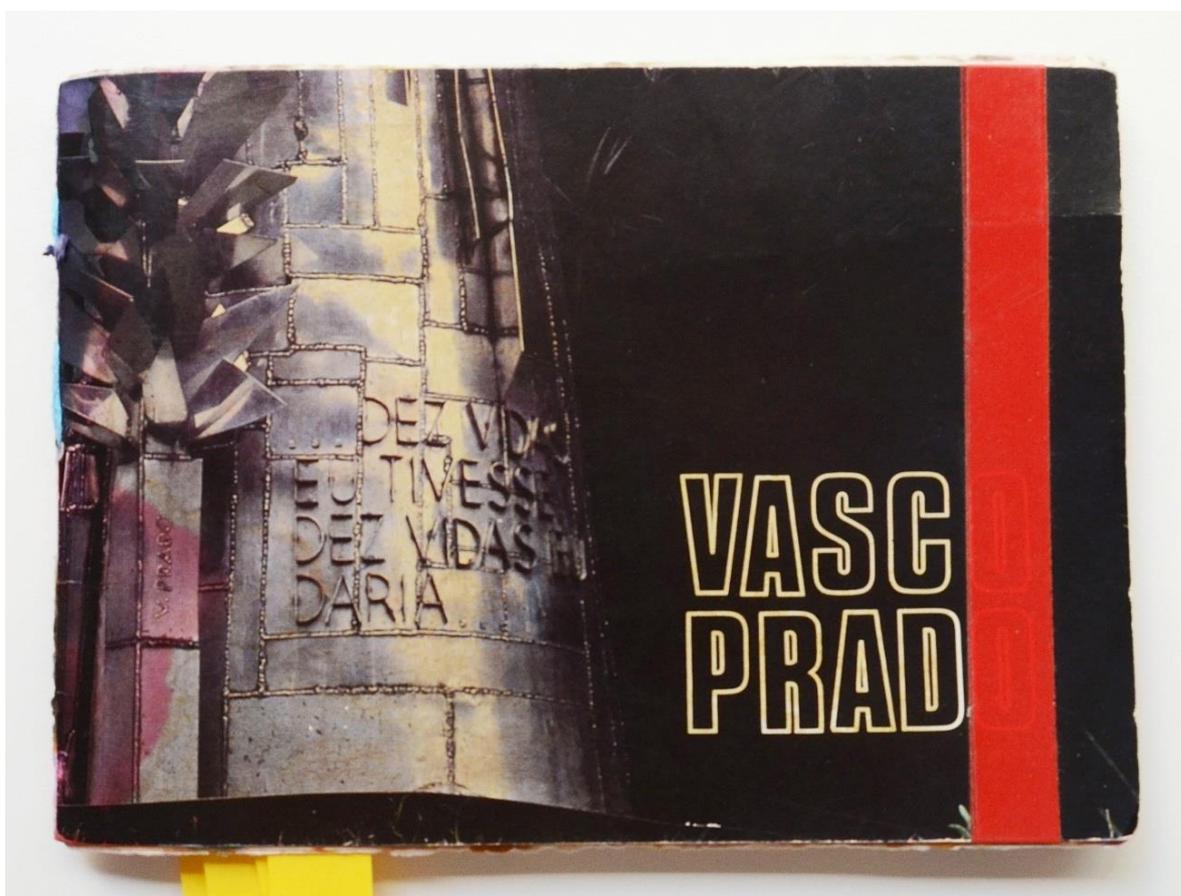


Figura 61. Marcelo Eugenio, caderno/livro, 11x16cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.



Figura 62. Marcelo Eugenio, caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.



Figura 63. Marcelo Eugenio, caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.



Figura 64. Marcelo Eugenio, caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.



Figura 65. Marcelo Eugenio, caderno/livro, 11,5x30cm, 2014. Foto: Claudia Hamerski.



Figura 66. Marcelo Eugenio, caderno de desenho, 15x21cm, 2013. Foto: Claudia Hamerski.

Diferentemente do que ocorreu com o caderno de 2013, descobri nas diversas páginas manchadas do caderno aqui em discussão, algo de valor estético que talvez encontrasse seu fim ao receber o desenho sobre elas. Provavelmente pela

intensidade das cores ali depositadas, senti certa resistência em lhes acrescentar grafismos. O resultado dessa experimentação é que, além de se aproximar mais da pintura do que do desenho, suas páginas parecem impessoais se comparadas às dos cadernos habituais. Não existe nelas nenhum registro gráfico, nenhum indício de uma atividade cotidiana.

Nesse ponto, a comparação com a agenda pessoal perde a sua força. No entanto, de modo algum intencionei realizar um livro de artista. Tão somente após sua produção descobri que o caderno possui uma estética que poderia assemelhar-se a do livro de artista. Acredito que ele habite um local indeterminado, entre o desejo de torná-lo um caderno de desenho (seguindo o destino que lhe foi traçado) e livro de artista (resultado da falta de controle que temos sobre aquilo que criamos). Seja como for, gosto de pensar que é uma espécie de livro de artista provisório, esperando para se tornar um dia caderno de desenho.

De todos os cadernos aqui discutidos, este caderno com manchas e o caderno de viagem são casos à parte, já que foram os únicos que mantiveram, do início ao fim, uma só temática. Em outras palavras, mantiveram-se heterogêneos. Porém, melhor do que tomá-los como exceções, é considerá-los como mais uma possibilidade na prática dos cadernos. Os cadernos de desenho são, acima de tudo, espaços de liberdade, por isso, seus conteúdos, heteróclitos ou não, de maneira alguma são impostos, mas sim resultados dos seus distintos, e livres, modos de usar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento de serem considerados como possível objeto de pesquisa, os cadernos de desenho eram compreendidos como coadjuvantes no meu fazer artístico. No entanto, ao tornarem-se os protagonistas deste estudo, deixaram de estar à margem do meu processo criativo e passaram a ser tratados como objetos centrais de investigação. Em consequência deste movimento, foram os trabalhos finalizados que permaneceram à margem. Aquelas obras que, por ventura, tiveram origem a partir dos cadernos foram mantidas em segundo plano, e por isso estiveram ausentes desta escrita.

Ao eleger como objeto de pesquisa não um caderno de desenho específico, nem mesmo uma série deles, mas o grande conjunto formado entre 2006 e 2015, foi preciso dar-lhes uma direção, encontrar um ponto em comum entre eles. Optei por refletir a respeito da sua latente heterogeneidade, evidenciada na diversidade de elementos, tratamentos gráficos, e temas que os compõem. Aspectos que foram percebidos durante as muitas vezes em que os revisei em busca de uma maior compreensão a respeito da sua natureza.

A descrição pormenorizada do que os cadernos contêm foi importante exercício que me ajudou a tomar consciência deste corpo de trabalho; embora tenha sido, em parte, posteriormente suprimida do texto final. O fato é que nunca tive tanto contato com os cadernos, nunca os reli tanto como nos últimos dois anos do mestrado, já que por diversas vezes foi necessário folheá-los novamente. Nisso, a pesquisa fez com que eu tomasse novo contato com cadernos antigos, já praticamente esquecidos.

Talvez possa soar contraditório, mas ao escolher o seu aspecto plural e híbrido como assunto para a pesquisa, uma visão integral dos cadernos mostrou-se infrutífera. Os cerca de 80 cadernos produzidos até agora não poderiam ser analisados em sua totalidade, página por página, o que demandaria tempo e esforço incalculáveis. Sendo assim, escolhi alguns cadernos e algumas páginas deles para fazerem parte da pesquisa. Por isso, esta dissertação foi inclusive uma tentativa de ordenação, de classificação deste arquivo com o intuito de uma compreensão de alguns dos seus aspectos mais recorrentes.

Por conseguinte, a dissertação foi construída a partir de fragmentos que corroboravam a natureza híbrida dos cadernos. Uma dissertação completamente

diferente poderia ser escrita se outras páginas tivessem sido elegidas. Seria possível escrever uma dissertação, por exemplo, apenas a respeito das últimas páginas dos cadernos e os distintos modos como cada uma delas foi elaborada. Bem como apenas sobre as colagens ou tão somente sobre a escrita.

Os cadernos são geralmente, e voluntariamente, espaços de caos. Prescindo de uma organização formal. Sendo assim, durante a elaboração da dissertação, talvez o maior desafio tenha sido o de analisar um trabalho em fluxo, no qual novas situações emergiam constantemente já que a produção dos cadernos não foi interrompida em nenhum momento. Em virtude disso, foi necessário aceitar e acompanhar esse fluxo como natureza intrínseca da prática dos cadernos. Como um ponto a favor e não contra, na medida em que retomá-los, revê-los, relê-los também faz parte desse fluxo.

Em algumas ocasiões, foi premente afastar do pensamento todos os conceitos estudados. Retirar momentaneamente, do campo de visão, todas as teorias que foram sendo relacionadas ao objeto de estudo para olhar tão somente para os próprios cadernos, desnudados de todas as expectativas e relações com os pensamentos de outros autores. Esse tipo de exercício me permitiu reconsiderar o percurso traçado até aquele momento e investir com mais intensidade em alguns pontos; assim como abandonar outros.

Busquei demonstrar, com os exemplos trazidos no decorrer dos três capítulos, que a diversidade presente nos cadernos é sintomática da liberdade com a qual os elaboro. Creio que quanto mais isentos da obrigação de serem exibidos ou vendidos, tal como as obras de arte inseridas no sistema de arte, mais livres serão para conter o que quer que seja.

A partir deste ponto de vista, meus cadernos, de certo modo, estão na contramão de uma sociedade que nos exige, incessantemente, “resultados”. É pouco aceitável, mesmo no contexto artístico, empreender tanto tempo e energia em algo que não resulta em um produto passível de exposição e venda. Em tempos de valorização da produção frenética, das estratégias mercadológicas na fatura e comercialização da obra de arte, meus cadernos estão deslocados.

Busquei averiguar, no primeiro capítulo, as circunstâncias que deram origem a prática dos cadernos de desenho e os modos como ela foi se desenvolvendo no decorrer dos últimos anos. Não no sentido de uma “evolução”, mas sim de convívio

entre diferentes elementos, como o desenho, a escrita, a colagem, e a convergência destes nos cadernos.

O repetitivo agrupamento de elementos heteróclitos, encontrou similaridades com o conceito de *flatbed*, criado por Léo Steinberg para se referir às pinturas de Robert Rauschenberg, compostas pela reunião de objetos díspares. Além disso, esse capítulo buscou enfatizar que tudo aquilo depositado sobre os cadernos pode ser tomado como desenho, apontando para uma concepção mais ampla do que pode ser considerado desenho na minha produção.

O revelar da intimidade nos cadernos reflete-se em um revelar da intimidade na dissertação. Sobretudo no segundo capítulo, quando relaciono os cadernos aos diários e busco a presença do último no primeiro. Ao introduzir o conceito de *hupomnêmata* a partir de Michel Foucault, o tomei como a linha que costurou todos os temas tratados nesse capítulo. Esse conceito foi elegido tendo em vista a quantidade e diversidade da escrita presente nos cadernos.

A partir desse conceito, utilizei o termo *tesouro* para designar a riqueza que os cadernos contêm. Tesouro este a ser revisitado para um reencontro com um pensamento sobre a arte e sobre a vida. Nesse ponto, a grande quantidade de cadernos foi a riqueza e ao mesmo tempo o grande desafio. Por vezes criei labirintos para mim mesmo. Elaborava uma ideia a partir de um caderno, que em seguida entrava em contradição com um outro. Levar em consideração e aceitar a contradição premente desses objetos foi uma das descobertas importantes.

Boa parte do Capítulo 3 foi ocupado com a investigação do percurso histórico dos cadernos e as suas relações com o livro de artista. A partir deste levantamento histórico, percebi o quanto minha prática está inserida em uma tradição que eu até então desconhecia. Isso ocorre justamente por ser uma tradição pouco difundida, ao contrário da história de linguagens consagradas, tais como a pintura ou a escultura. Entrar em contato com esses antigos cadernos de desenho, que assumiram sua forma primeira como os livros de padrões e modelos, foi como conhecer antepassados e descobrir em suas faces traços semelhantes aos meus cadernos.

Embora haja mais diferenças do que semelhanças entre livro de artista e caderno de desenho, parece haver ainda uma grande dificuldade na delimitação entre um e outro. Levantei a hipótese de que esta dificuldade está atrelada a um desejo de valorização do caderno de desenho quando denominado como livro de artista,

categoria com um espaço já reconhecido no cenário artístico. Ainda que fosse um enfoque possível, não discorro muito a respeito do caderno no contexto expositivo considerando que me interessa bem mais o caderno no cotidiano, antes de adentrar esses espaços e receber os olhares do público e da crítica.

Chegar à terminologia caderno de desenho exigiu boa dose de ponderação. Os termos em voga são muitos. Estive inclinado a chamá-lo de caderno de artista. Mas essa terminologia me pareceu inadequada, como se, tocado pelo artista, um caderno qualquer se transformasse em um *caderno de artista*, tal como a desafortunada figura mítica de Midas, que transformava em ouro tudo aquilo que tocasse. Os chamo de cadernos de desenho já que são compostos, sobretudo, por desenhos. Ainda que contenham também boa dose de escrita, não poderiam ser tomados por cadernos de escrita que contêm desenhos, como no caso das cadernetas dos escritores citados.

A sensação que resta é de que esta dissertação poderia prosseguir indefinidamente, sendo sempre alimentada pelas novas características e pluralidades dos cadernos de desenho. Uma pesquisa futura poderia averiguar mais profundamente de que modo os cadernos constituem-se como documentos de trabalho autorreferentes, já que são desatrelados de um produto final. O que chega ao fim, neste momento, é a escrita da dissertação, não a prática dos cadernos. Essa lhe antecedeu e creio que prosseguirá. Com relação a ela, estou no meio do caminho.

## Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance* (Volume I). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... *Revista-valise*, Porto Alegre, v.3, n.6, ano 3, dez. 2013.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

BERGER, John, *Desenhado para aquele momento*. Trad. Flávio Gonçalves. 2010.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu; MACIEL, Maria Esther; RESENDE, Ricardo. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Colocando dobradiças na arte contemporânea. In: *Arte Internacional Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 121-127.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CIRILLO, Aparecido José. Arte contemporânea no Espírito Santo: procedimentos e organização de arquivos e documentos no processo de criação. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 19. Cachoeira, BA, 2010. *Anais...* Salvador, BA: EDUFBA, 2010. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/aparecido\\_jose\\_cirillo.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/aparecido_jose_cirillo.pdf). Acesso em: 03 out. 2013.

COMPAGNON, Antoine. Ablação. In: *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 13-16.

COUTINHO, Marcelo. *Isso: entre o acontecimento e o relato*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

DIAS, Aline Maria. Alguns cadernos de desenho. In: *Atas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras*. Portugal, 2011. p. 24-29.

DOURADO DA SILVA, Abel Alexandre. *O desenho sobre cadernos, o caderno gráfico*. Dissertação (Mestrado em Desenho). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

DREYFUS, Hurbert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, Sexualidade, Política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GOMBRICH, Ernest H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

\_\_\_\_\_. Verdade e estereótipo. In: GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC: 2011.

GONÇALVES, Flávio. Uma visão sobre os documentos de trabalho. *Revista Panorama Crítico*. Porto Alegre, nº2, Ago/Set, 2009. Disponível em: <http://www.panoramacritico.com/002/artigos.php>. Acesso em: 15 jan. 2013.

GRÉSSILON, Almuth. O manuscrito moderno: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento. In: GRÉSSILON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: Ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina Campos Velho Birck; Letícia Cobalchini; Simone Nunes Reis; Vincent Leclerq. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 51-146.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises, Experiência Estética nos Mundos Cotidianos. In: *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HESS, Remi. Momento do diário e diário do momento. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Orgs). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LISPECTOR, Clarice. Preciosidade. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIZÁRRAGA, Antonio; PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga. In: DERDYK, Edith (Org.). *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum. In: MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-34.

MORAIS, Frederico. Apresentação. In: NETO, Fernando Augusto dos Santos. *Diário de passagem*. Londrina: Editora UEL, 1997. p. 19-22.

NETO, Fernando Augusto dos Santos. *Diário de passagem*. Londrina: Editora UEL, 1997.

PICASSO, Claude. Introdução. In: GLIMCHER, Arnold; GLIMCHER, Marc (Coord.). *Je suis Le cahier*. Os cadernos de Picasso.. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

POLIDORO, Marina Bortoluz. *Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SALLES, Cecília de Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre o Processo de Criação Artística. Série Trilhas. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

SAN PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de. *O desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico*. O álbum de Domingos Antonio de Sequeira. Tese (Doutorado em Desenho), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

SANTIGO, Ana Lydia Bezerra; LIMA, Nádia Laguárdia de. O diário íntimo como produto da cultura moderna. *Revista arquivos brasileiros de psicologia*, v.62, n.1, 2010.

SCHNECKENBURGER, Manfred. El lenguaje directo de la realidade. In: SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte del siglo XX*. Vol. II. Madrid: Taschen, 2005.

SILVA, Claudia Cavalcanti. *Unidade e fragmento: uma leitura da composição proustiana a partir dos cadernos 53 e 55 de Albertine*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Lúgia Mychelle de Melo. *A ficcionalização da escrita autobiográfica de Florbela Espanca: uma leitura do Diário do último ano*. UFRN, 2011. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT03/trabalho%20final%20semana%20de%20humanidades.pdf>. Acesso em: 03 out. 2015.

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

\_\_\_\_\_. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAQUELIN, Mara. *Desenhando em viagem: os cadernos de África de Roberto Ivens*. Dissertação (Mestrado em Desenho). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

TAYLOR, Brandon. Paolozzi's Aleatory Archive. In: POINSOT, Jean-Marc; LEEMAN, Richard; LE DENMAT, Marie-Raphaëlle; ROSSIGNOL, Emmanuelle; MOKHTARI, Sylvie; LE POUPON, Laurence; JOUDOUX, Dominique. *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur l'ensdutemps et de la memoire a l'ere de la numerisation*. Presses Universitaires de Rennes. Actes du colloque, 7-8 decembre, 2001.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1975.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. São Paulo: Editora Novo Século, 2008.