

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

## **O desenho a partir do olhar oblíquo sobre a cidade**

Bruno Maciel Tamboreno

Porto Alegre  
2022

Bruno Maciel Tamboreno

## **O DESENHO A PARTIR DO OLHAR OBLÍQUO SOBRE A CIDADE**

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.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Lizangela Torres da Silva Martins Costa (CA/UFPel)

Profa. Dra. Sandra Terezinha Rey (PPGAV/IA/UFRGS)

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona (PPGAV/IA/UFRGS)

Porto Alegre

2022

## CIP - Catalogação na Publicação

Tamboreno, Bruno Maciel

O desenho a partir do olhar oblíquo sobre a cidade  
/ Bruno Maciel Tamboreno. -- 2022.

143 f.

Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2022.

1. Desenho. 2. Olhar Oblíquo. 3. Fotografia. 4.  
Processo : arte. 5. Arte contemporânea. I. Gonçalves,  
Flávio Roberto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## AGRADECIMENTOS

Às professoras e professores do PPGAV/UFRGS.

Ao meu orientador Flávio Gonçalves pela generosa contribuição para esta pesquisa compartilhando comigo seu conhecimento e experiência como artista pesquisador desde a minha graduação. Agradeço também pelo profissionalismo, dedicação e compreensão diante das complexas circunstâncias que envolveram o período desta pesquisa.

Às professoras Marilice Corona e Sandra Rey pelo acompanhamento em suas respectivas disciplinas durante o curso e pelas suas importantes colaborações que me auxiliaram no amadurecimento desta pesquisa desde a qualificação. Também agradeço à Profa. Lizangela Martins Costa por somar-se aos membros da banca na etapa final do trabalho, e por jogar uma outra luz sobre esta pesquisa, indicando caminhos a serem explorados e questões a serem aprofundadas.

À Carol, minha companheira de projetos e de vida, agradeço pelos momentos compartilhados e pelo incentivo para que este trabalho se realizasse.

À meus pais Débora e Sérgio que nunca deixaram de apoiar minhas escolhas.

## RESUMO

Intitulada O desenho a partir do olhar oblíquo sobre a cidade, esta pesquisa em poéticas visuais está ancorada na minha prática artística relacionada ao desenho. Fundado na minha relação visual com o espaço da cidade, meu processo criativo desenvolve-se a partir da vista da janela do meu atelier no sexto andar de um prédio localizado na região central de Porto Alegre/RS. O olhar oblíquo é o conceito operatório com o qual busco aproximações entre a superfície do desenho e a superfície da cidade, esta percebida como um geoglifo urbano. A fotografia soma-se a meu olhar como uma ferramenta essencial para estender minha visão sobre este cenário urbano e para formar um arquivo de imagens deste microcosmos da cidade observado ao longo dos anos. Entendo aqui que este olhar que eleva-se e inclina-se em direção à superfície da terra é um olhar cultural, o qual foi sendo construído de acordo com o desenvolvimento do pensamento humano e dos diferentes campos do conhecimento e da técnica. Absorvido também pelo campo artístico, este olhar de cima para baixo colaborou para as transformações do campo da arte no período moderno. Da mesma forma, este ponto de vista influenciou a espacialidade dos meus desenhos e as estratégias adotadas para a construção das minhas imagens. Como consequência, a ideia de fragmentação e procedimentos como a montagem e a colagem são adotados em minha poética. Assim, proponho que através do acúmulo de imagens, de matéria e de apagamentos, transpareçam as qualidades do desenho como expressão autônoma.

Palavras-chaves: Desenho. Olhar oblíquo. Fotografia. Fragmento.

## RÉSUMÉ

Intitulée Dessin à partir d'une vue oblique de la ville, cette recherche en poésie visuelle est ancrée dans ma pratique artistique liée au dessin. Basé sur ma relation visuelle avec l'espace de la ville, mon processus créatif est basé sur la vue depuis la fenêtre de mon studio au sixième étage d'un immeuble situé dans la région centrale de Porto Alegre/RS. Le regard oblique est le concept opératoire avec lequel je cherche des approximations entre la surface du dessin et la surface de la ville, qui est perçue comme un géoglyphe urbain. La photographie s'ajoute à ma vision comme un outil essentiel pour étendre ma vision de ce cadre urbain et pour former une archive d'images de ce microcosme de la ville observé au fil des ans. Je comprends ici que ce regard qui s'élève et se penche vers la surface de la terre est un regard culturel, qui s'est construit en fonction de l'évolution de la pensée humaine et des différents domaines du savoir et de la technique. Également absorbé par le champ artistique, ce regard de haut en bas a contribué aux transformations du champ de l'art à l'époque moderne. De même, il a influencé la spatialité de mes dessins et les stratégies adoptées pour la construction de mes images. En conséquence, l'idée de fragmentation et de procédures telles que le montage et le collage sont adoptées dans ma poésie. Je propose donc qu'à travers l'accumulation d'images, de matière et d'effacements, transparaissent les qualités du dessin comme expression autonome.

Mots clés: Dessin. Vue oblique. Photographie. Fragment.

## ABSTRACT

Entitled Drawing from an oblique view of the city, this research in visual poetics is anchored in my artistic practice related to drawing. Based on my visual relationship with the city space, my creative process develops from the view from the window of my studio on the sixth floor of a building located in the central region of Porto Alegre/Brazil. The oblique look is the operational concept with which I seek approximations between the surface of the drawing and the surface of the city, the latter perceived as an urban geoglyph. Photography adds to my gaze as an essential tool to extend my view of this urban setting and to form an image archive of this microcosm of the city observed over the years. I understand here that this gaze that rises and bends towards the surface of the earth is a cultural gaze, which has been constructed according to the development of human thought and the different fields of knowledge and technique. Also absorbed by the artistic field, this top-down view contributed to the transformations of the field of art in the modern period. Likewise, this point of view influenced the spatiality of my drawings and the strategies adopted for the construction of my images. As a consequence, the idea of fragmentation and procedures such as montage and collage are adopted in my poetics. Thus, I propose that through the accumulation of images, matter and erasures, the qualities of drawing as an autonomous expression can be seen.

Keywords: Drawing. Oblique view. Photography. Fragment.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bruno Tamboreno. Sem Título (2021).	12
Figura 2: Bruno Tamboreno. Sem Título (2021).	13
Figura 3: Bruno Tamboreno. Esquina 2 (2020).	14
Figura 4: Bruno Tamboreno. Esquina 1 (2021).	15
Figura 5: Bruno Tamboreno. Sem Título (2019).	16
Figura 6: Bruno Tamboreno. Sem Título (2019).	17
Figura 7: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	18
Figura 8: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	19
Figura 9: Bruno Tamboreno. Panorama (2021).	20
Figura 10: Bruno Tamboreno. Placa (2021).	21
Figura 11: Bruno Tamboreno. Gangorra 2 (2021).	22
Figura 12: Bruno Tamboreno. Balanço (2021).	23
Figura 13: Bruno Tamboreno. Esquina 1 (2021).	24
Figura 14: Bruno Tamboreno. Pêndulo (2020).	25
Figura 15: Bruno Tamboreno. Operários (2020).	26
Figura 16: Bruno Tamboreno. Viração (2019).	27
Figura 17: Bruno Tamboreno. Gangorra 1 (2019).	28
Figura 18: Bruno Tamboreno. Escada (2021).	29
Figura 19: Bruno Tamboreno, Sem Título (2020).	30
Figura 20: Bruno Tamboreno. Cadeira (2021).	31
Figura 21: Bruno Tamboreno. Sem título (2021).	32
Figura 22: Bruno Tamboreno. Sem título (2021).	33
Figura 23: Bruno Tamboreno. Sem título (2020).	34
Figura 24: Bruno Tamboreno. Chão (2020).	35



Figura 25: Bruno Tamboreno. Chão 2 (2020).	36
Figura 26: Bruno Tamboreno. Chão 4 (2020).	37
Figura 27: Bruno Tamboreno. Chão 3 (2020).	38
Figura 28: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	39
Figura 29: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	40
Figura 30: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	41
Figura 31: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).	42
Figura 32: Bruno Tamboreno. Estudo - Sem Título (2021).	43
Figura 33: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Praça Dom Feliciano (2021).	44
Figura 34: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Rua Senhor dos Passos (2021).	45
Figura 35: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Esquina (2021).	46
Figura 36: Bruno Tamboreno. Escada (2021).	47
Figura 37: Bruno Tamboreno. Mirante (2021).	48
Figura 38: Bruno Tamboreno. Sem título (díptico) (2021).	49
Figura 39: Bruno Tamboreno. Sem título (díptico) (2021).	50
Figura 40: Bruno Tamboreno. Praça (2018).	57
Figura 41: Bruno Tamboreno. Transeunte (2018).	58
Figura 42: Bruno Tamboreno. Sacolas (2018).	60
Figura 43: Bruno Tamboreno. Foto do ateliê, 2021.	65
Figura 44: Bruno Tamboreno. Fotos do ateliê, 2021.	66
Figura 45: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Primeiro registro, 2014.	70
Figura 46: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Uma amostra do acervo de imagens.	71
Figura 47: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Um olhar para os grafismos da cidade.	72
Figura 48: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Um olhar para os grafismos da cidade.	73
Figura 49: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021).	77

Figura 50: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021).	78
Figura 51: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021).	79
Figura 52: Documento de trabalho fixado na parede	80
Figura 53: Alvin Langdon Coburn. The octopus. 1909.	83
Figura 54: Vistas aéreas do bairro L'Étoile, 1868.	86
Figura 55: Gravura em madeira da fotografia automática de Louis Cailletet.	87
Figura 56: A. Schelcher et A. Omer-Décugis, La Tour Eiffel, 1909.	87
Figura 57: Kazimir Malevich, Diagrama nº 16, 1925.	88
Figura 58: Aleksander Rodchenko. Gathering for a demonstration, 1928.	89
Figura 60: Alfredo Nicolaiewsky. O que é que tem na sua cabeça? 1995/96.	112
Figura 59: Fragmento do trabalho Sem título (díptico) (2021).	112
Figura 61: Mira Schendel. Série Monotípias. 1964.	113
Figura 62: Desenho e monotípias durante o processo de fabricação do papel.	114
Figura 63: Bruno Tamboreno, 2021. Chapa de alumínio em processo de corrosão e oxidação.	115
Figura 64: Laurita Salles, Matéria fendida, 1994.	115
Figura 65: Detalhe de Estamos abertos (2021).	118
Figura 66: Detalhe de Sem título (2020).	119
Figura 67: Dust Breeding, 1920. Man Ray/Marcel Duchamp.	121
Figura 68: Because of Dust Breeding, 1991. Ristelhueber.	121
Figura 69: William Kentridge. The Pool Ahead. 2018.	126
Figura 70: Detalhe de Sem Título (2020).	129
Figura 71: Detalhe Panorama (2021).	130

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	52
<b>1. UM PERCURSO, UM LUGAR E UM OLHAR: A CIRCUNSTÂNCIA DO DESENHO.</b>	56
1.1 UM OLHAR PARA TRÁS	56
1.1.1 SALA DO EXCESSO E DOCUMENTOS DE TRABALHO	63
1.1.2 O ATELÊ	65
1.1.3 CAPTURAR E ARQUIVAR: UM OLHAR GRÁFICO SOBRE A CIDADE	70
1.1.4 ACÚMULO DE FRAGMENTOS: UM REPERTÓRIO GRÁFICO	77
<b>2. ASCENSÃO EM BUSCA DA SUPERFÍCIE</b>	81
2.1 A LATÊNCIA GRÁFICA DA CIDADE	92
2.2 GEOGLIFOS URBANOS: OLHAR A CIDADE PENSANDO EM DESENHO	95
2.2 O DESENHO E O PLANO HORIZONTAL	100
<b>3. O DESENHO EM CONSTRUÇÃO: ESTRATÉGIAS PARA RECRIAR UM CENÁRIO URBANO</b>	103
3.1 DESENHO POR FRAGMENTOS	106
3.2 DESENHAR ATRAVÉS DO PAPEL	109
3.3 DESENHAR ATRAVÉS DO OLHAR: POSIÇÃO, PROXIMIDADE E DISTÂNCIA	116
3.4 SOBREPOSIÇÕES E APAGAMENTOS	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	133
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	137



Figura 1: Bruno Tamboreno. Sem Título (2021). Grafite, bastão oleoso, pastel seco e gouache sobre papel. 130 x 153 cm.



Figura 2: Bruno Tamboreno. Sem Título (2021). Grafite, bastão oleoso, pastel seco e gouache sobre papel. 153 x 152 cm.



Figura 3: Bruno Tamboreno. Esquina 2 (2020). Grafite, pastel seco e oleoso sobre papel. 153 x 160 cm.



Figura 4: Bruno Tamboreno. Esquina 1 (2021). Grafite, bastão oleoso e pastel seco sobre papel. 120 x 153 cm.



Figura 5: Bruno Tamboreno. Sem Título (2019). Grafite, bastão oleoso e pastel seco sobre papel. 100 x 100 cm.





Figura 6: Bruno Tamboreno. Sem Título (2019). Grafite, bastão oleoso e pastel seco sobre papel. 89 x 113 cm.

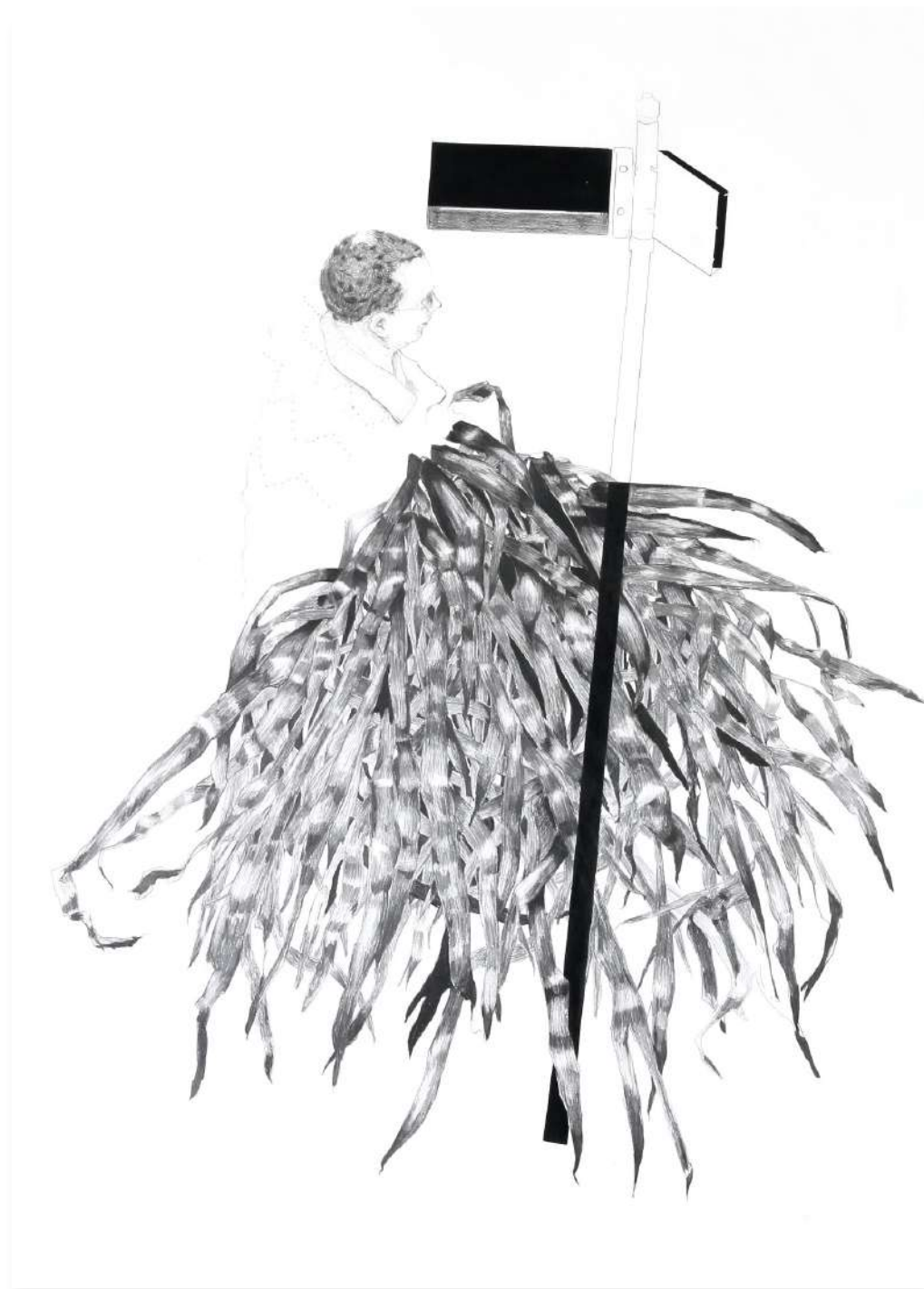


Figura 7: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).  
Grafite e pastel seco sobre papel. 153 x 108 cm.



Figura 8: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020).  
Grafite e pastel seco sobre papel. 153 x 108 cm.



Figura 9: Bruno Tamboreno. Panorama (2021). Bico de pena sobre papel. 130 x 390 cm.



Figura 10: Bruno Tamboreno. Placa (2021). Pastel seco, grafite sobre colagens de papel artesanal.  
75 x 42,5 cm.



Figura 11: Bruno Tamboreno. Gangorra 2 (2021). Pastel seco e oleoso sobre colagens de papel artesanal. 30 x 75 cm.



Figura 12: Bruno Tamboreno. Balanço (2021). Pastel seco, grafite e gouache sobre colagens de papel artesanal. 153 x 92 cm.

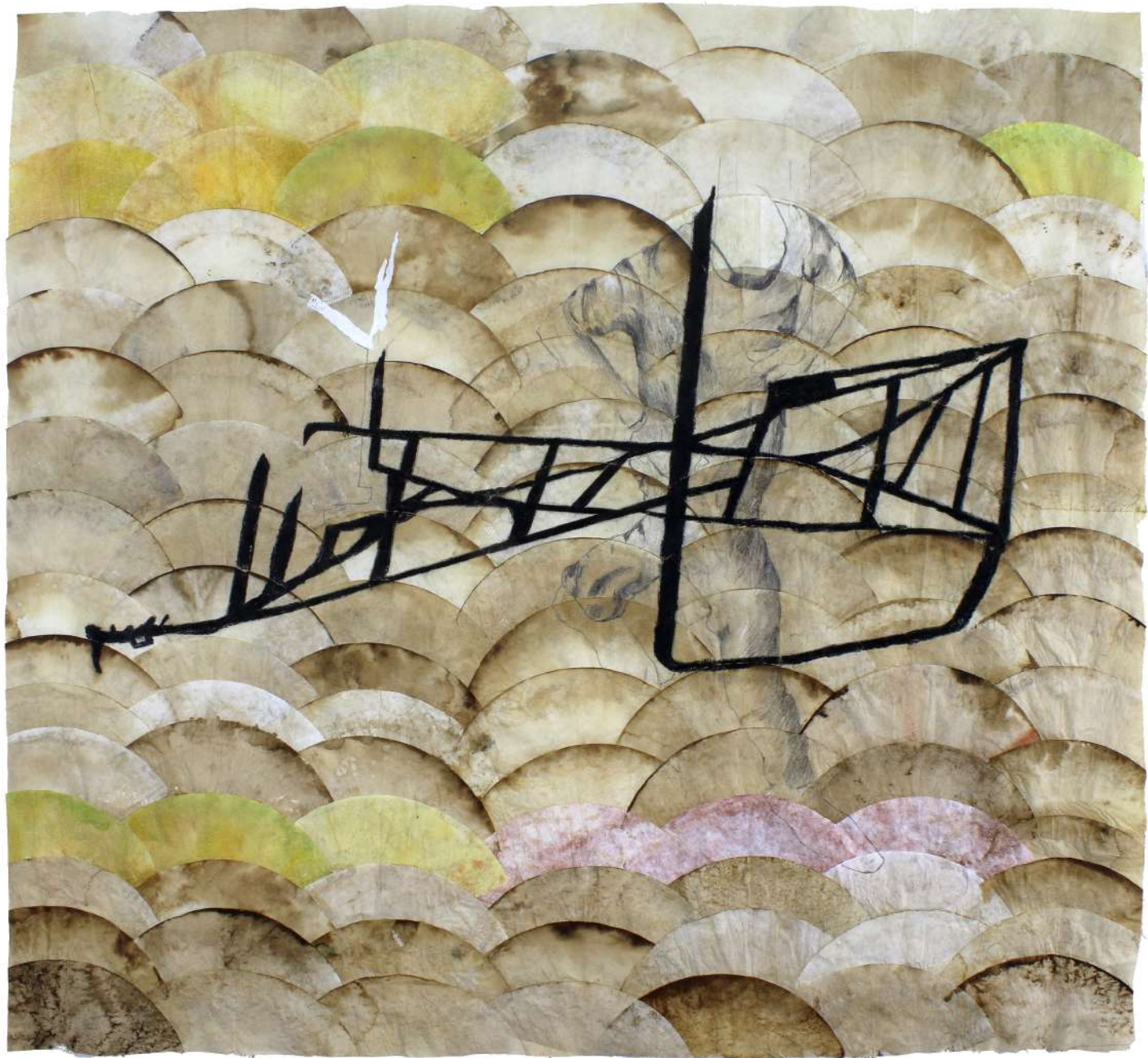


Figura 13: Bruno Tamboreno. Esquina 1 (2021). Grafite, bastão oleoso e pastel seco sobre papel. 120 x 153 cm.





Figura 14: Bruno Tamboreno. Pêndulo (2020). Litografia *Waterless* sobre e.v.a recortado. 25 x 150 cm.



Figura 15: Bruno Tamboreno. Operários (2020). Litografia *Waterless* sobre filtros de café. 25 x 120 cm.



Figura 16: Bruno Tamboreno. Viração (2019). Litografia Waterless sobre papel de restauração, aquarela e carimbo. 37 x 27,6 cm.



Figura 17: Bruno Tamboreno. Gangorra 1 (2019). Litografia *Waterless* sobre papel de restauração, aquarela e carimbo. 34 x 42 cm.

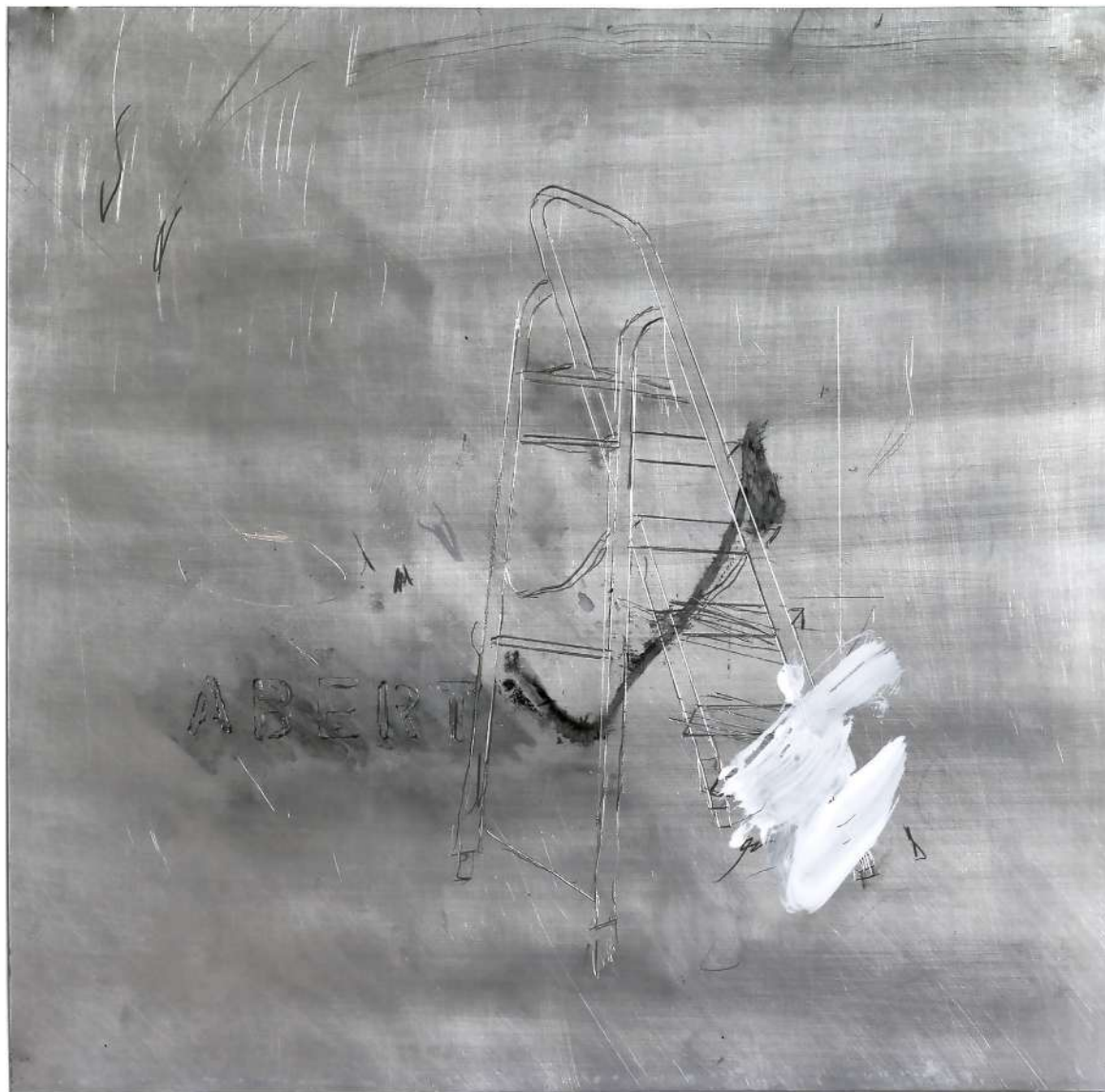


Figura 18: Bruno Tamboreno. Escada (2021). Grafite e Ponta seca sobre chapa de alumínio. 18,5 x 19 cm.



Figura 19: Bruno Tamboreno, Sem Título (2020). Montagem com litografias *waterless* sobre papel de restauração e matrizes de alumínio entintadas. 84 x 135 cm.



Figura 20: Bruno Tamboreno. Cadeira (2021). Corrosão com perclorato de ferro, Ponta-seca e tinta sobre chapa de alumínio. 33 x 39,5 cm.

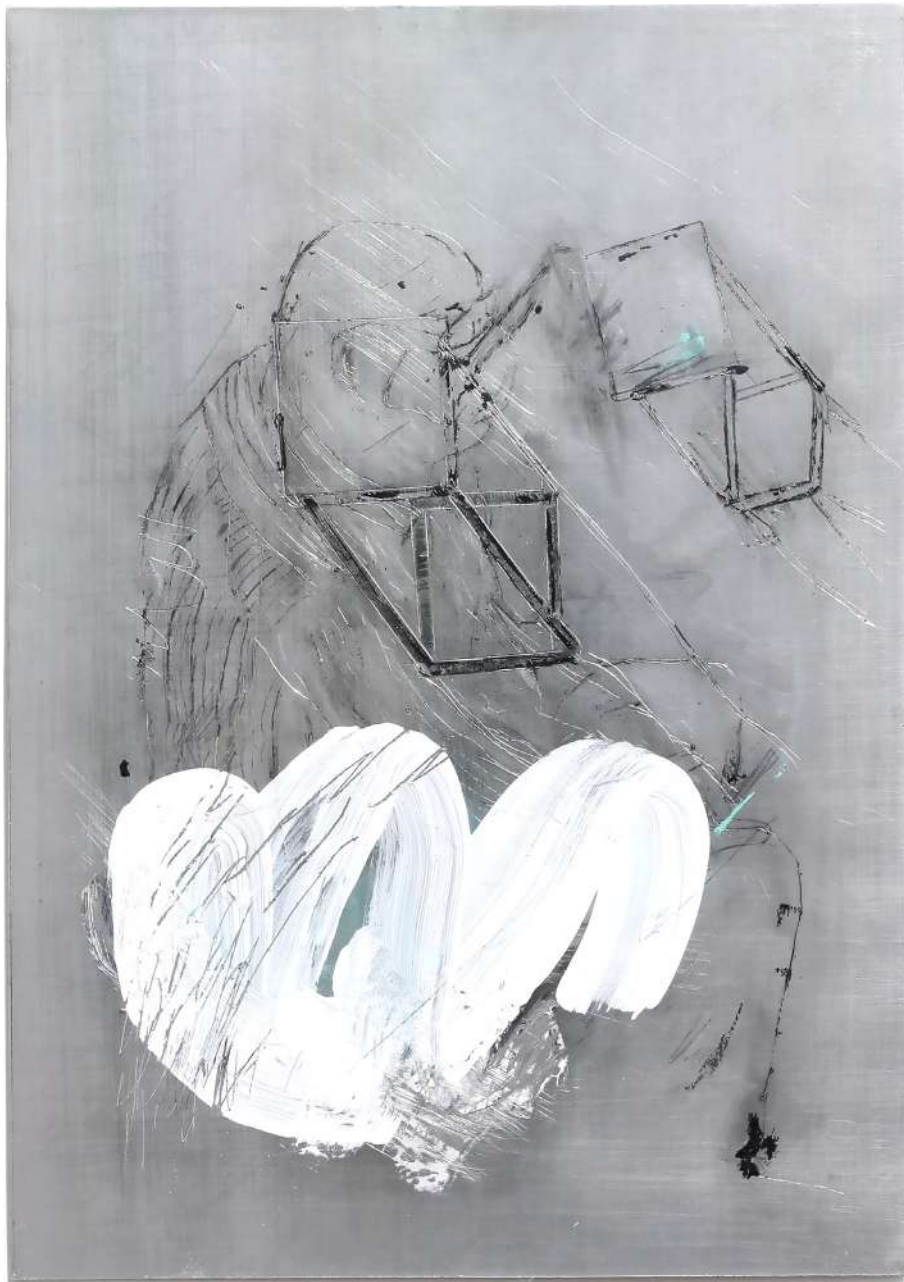


Figura 21: Bruno Tamboreno. Sem título (2021).  
Ponta-seca, grafite e tinta sobre chapa de alumínio.  
21 x 15 cm.





Figura 22: Bruno Tamboreno. Sem título (2021).  
Ponta-seca, grafite e tinta sobre chapa de alumínio.  
21 x 15 cm.



Figura 23: Bruno Tamboreno. Sem título (2020). Ponta-seca sobre papel. 16 módulos de 19 x 19 cm.

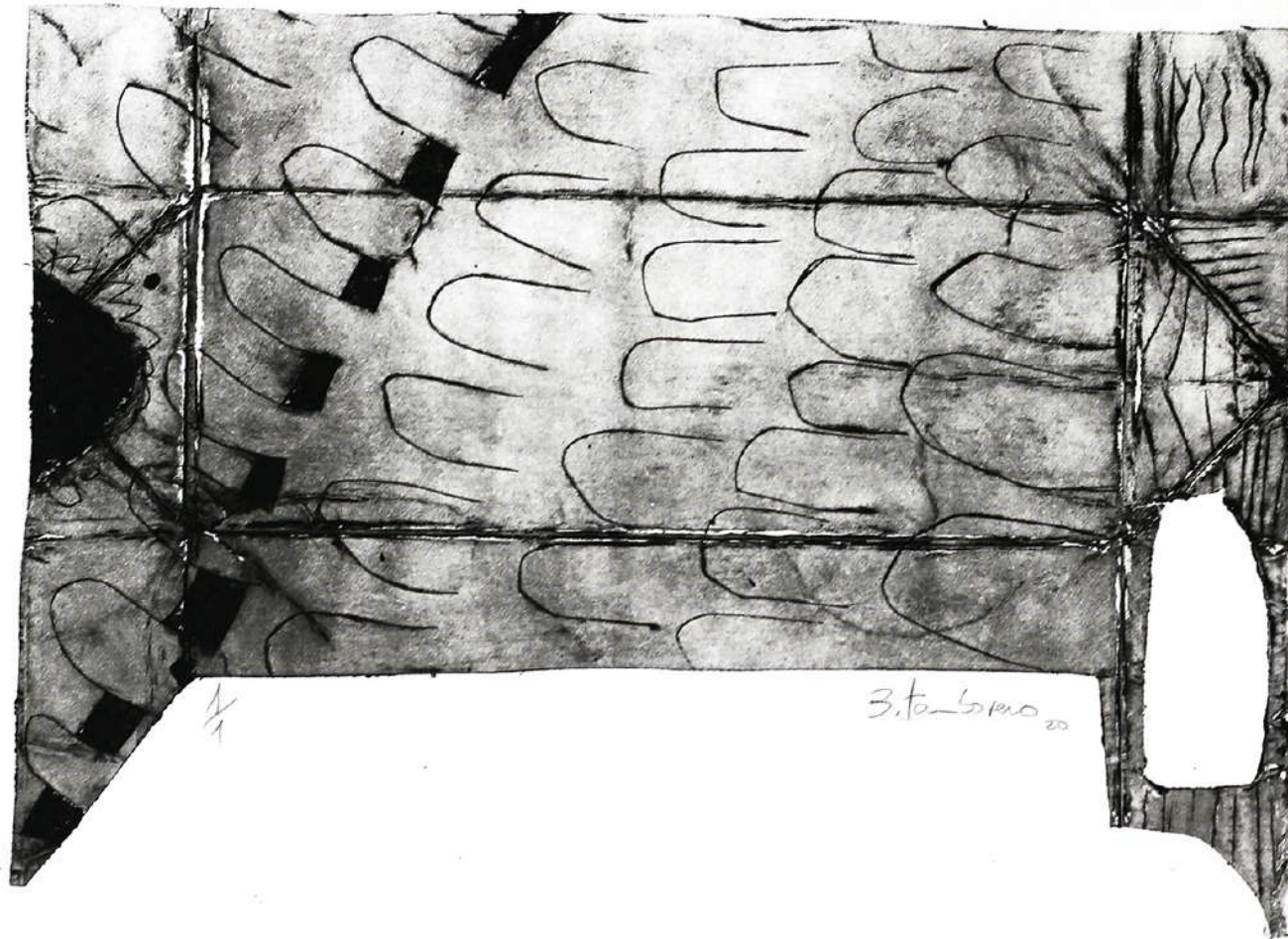


Figura 24: Bruno Tamboreno. Chão (2020). Gravura ponta-seca. 33 x 21 cm.

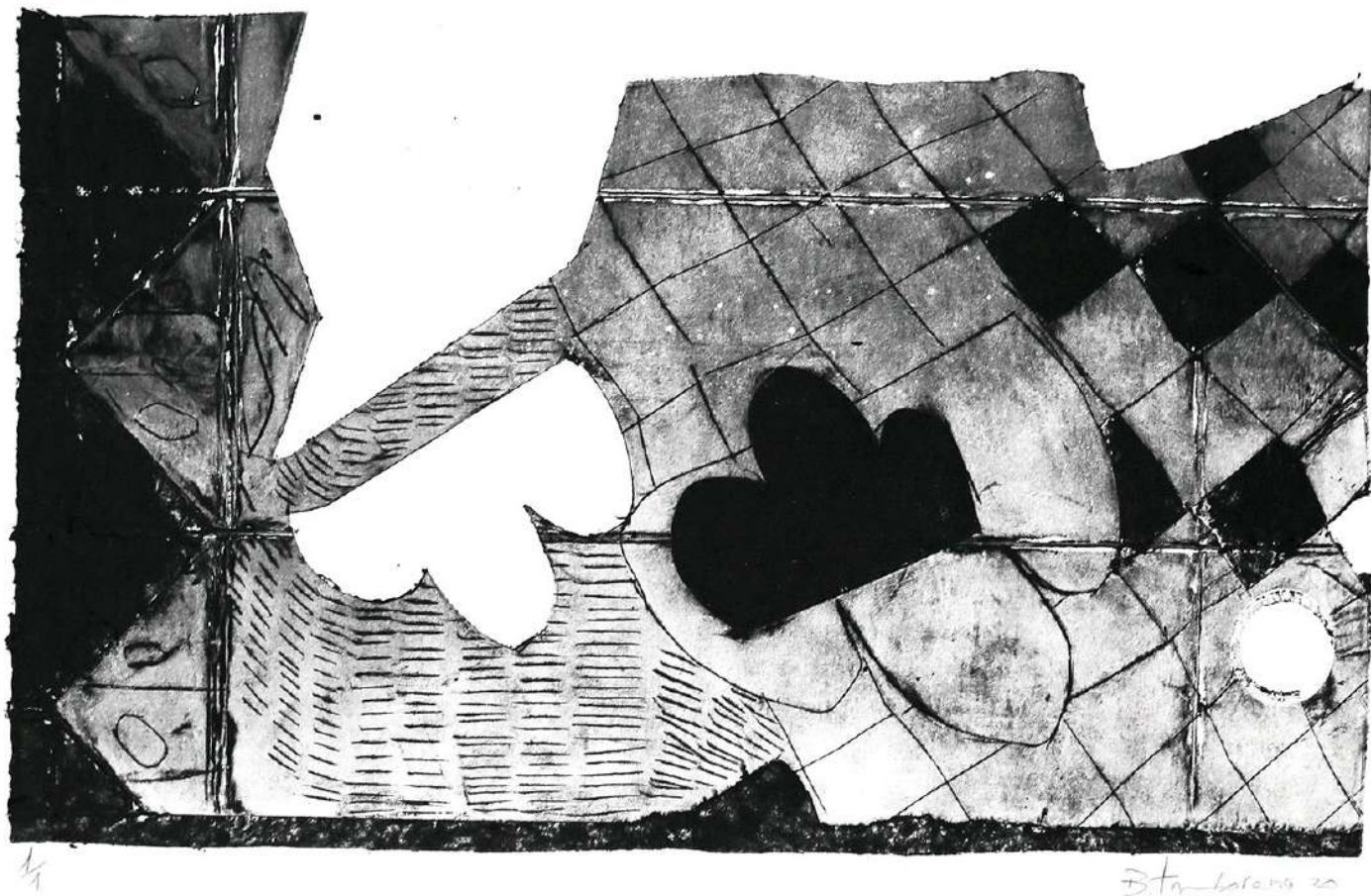


Figura 25: Bruno Tamboreno. Chão 2 (2020). Gravura ponta-seca. 33 x 25 cm.

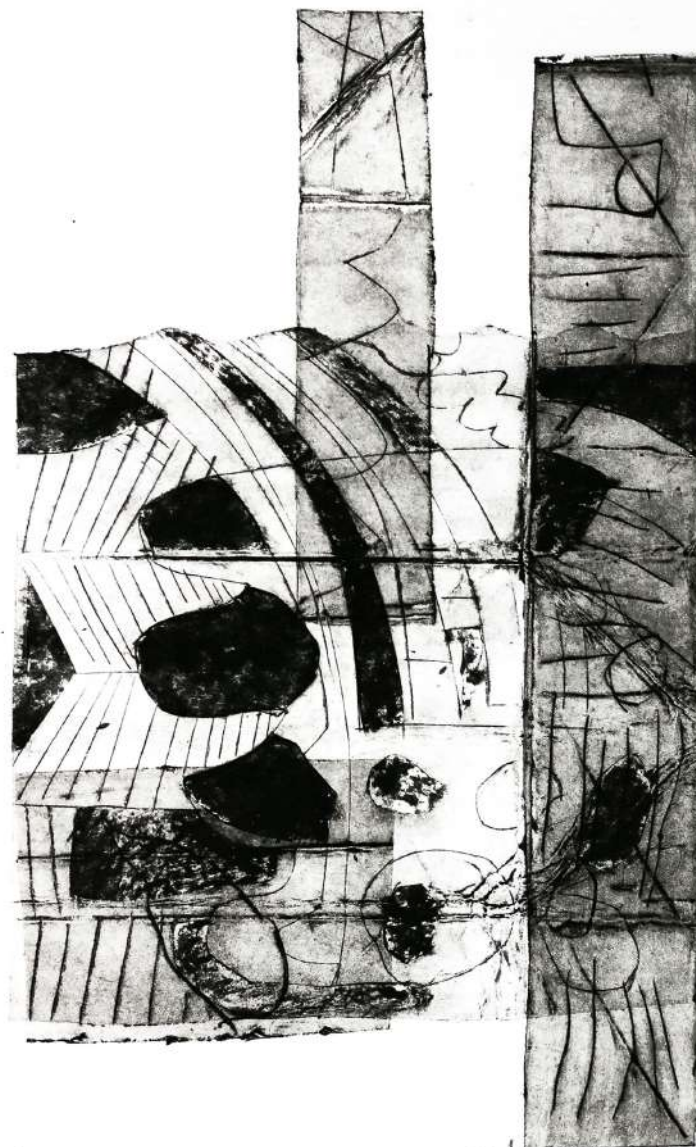


Figura 26: Bruno Tamboreno. Chão 4 (2020).  
Gravura ponta-seca. 26,8 x 16,5 cm.

1/1

B. Tamboreno 20



Figura 27: Bruno Tamboreno. Chão 3 (2020).  
Gravura ponta-seca. 25,5 x 16,5 cm.



Figura 28: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020). Litografia waterless sobre papel de restauração, desenho e colagem sobre chapa de alumínio.



Figura 29: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020). Litografia sobre papel de restauração, desenho e colagem sobre chapa de alumínio.





Figura 30: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020). Litografia sobre papel de restauração, desenho e colagem sobre chapa de alumínio.

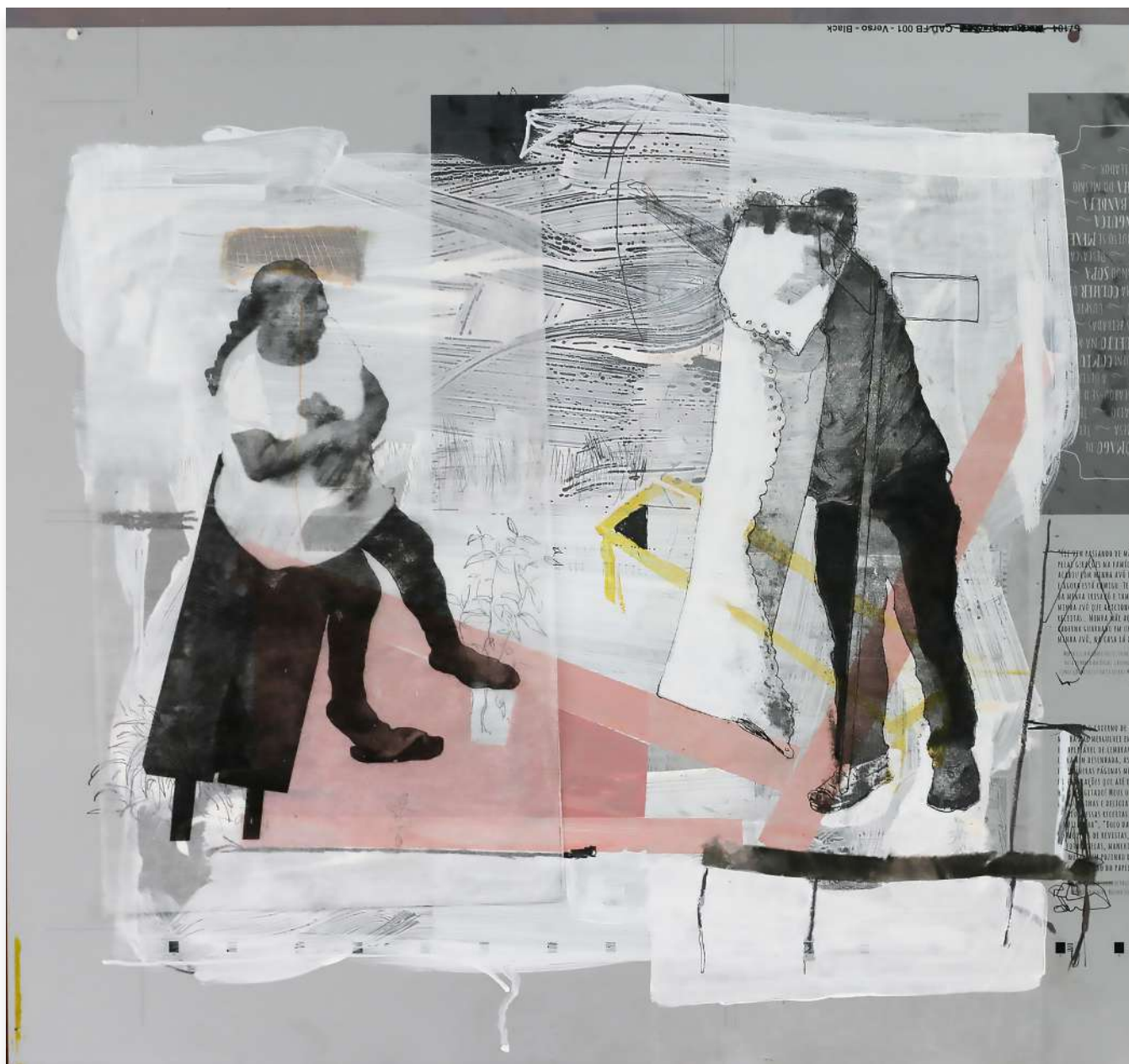


Figura 31: Bruno Tamboreno. Sem Título (2020). Litografia sobre papel de restauração, desenho e colagem sobre chapa de alumínio.



Figura 32: Bruno Tamboreno. Estudo - Sem Título (2021). Dobradura em matriz de litografia waterless, desenho e colagem.



Figura 33: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Praça Dom Feliciano (2021). Carvão e pastel seco sobre papel, 90x 100 cm (esq.). 100 x 90 cm (dir).



Figura 34: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Rua Senhor dos Passos (2021). Carvão e pastel seco sobre papel, 100x 90 cm (esq.). 90 x 100 cm (dir).



Figura 35: Bruno Tamboreno. Estamos abertos - Esquina (2021). Carvão e pastel seco sobre papel, 100x 90 cm (esq.). 100 x 90 cm (dir).



Figura 36: Bruno Tamboreno. Escada (2021). Desenho e colagem sobre papel. 84 x 107 cm.



Figura 37: Bruno Tamboreno. Mirante (2021). Desenho e colagem de papel artesanal com fibras de bananeira. 102 x 120 cm.



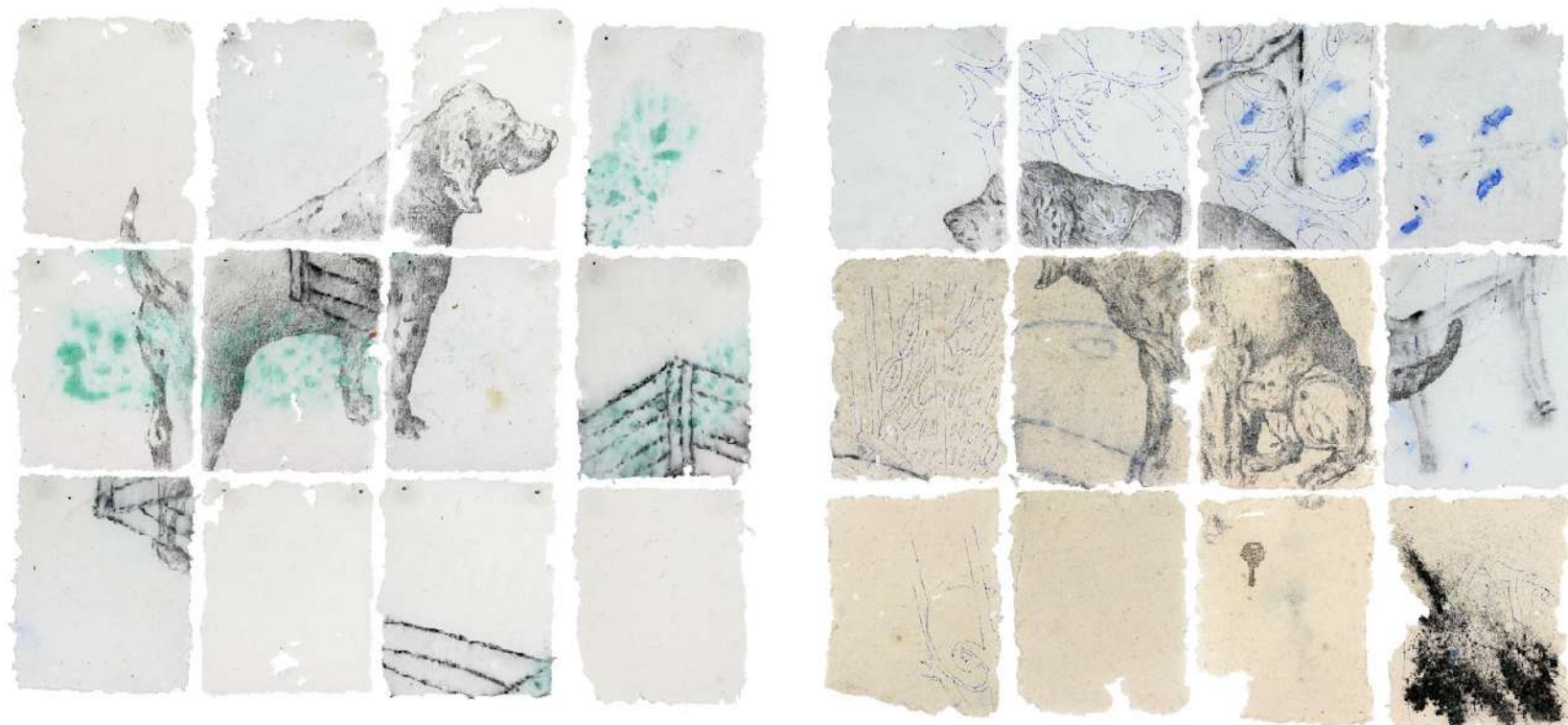


Figura 38: Bruno Tamboreno. Sem título (díptico) (2021). Desenho sobre papel artesanal com fibras de bananeira. 75 x 156 cm.



Figura 39: Bruno Tamboreno. Sem título (díptico) (2021). Desenho sobre papel artesanal com fibras de bananeira. 75 x 200 cm.



## INTRODUÇÃO

A pesquisa a ser apresentada nesta dissertação se dará a partir da minha produção artística. A intenção será construir uma reflexão sobre os diferentes aspectos do meu processo de criação, buscando analisar as dimensões formal, poética e conceitual dos trabalhos desenvolvidos no período da pesquisa. O recorte dado a essa pesquisa será a minha produção mais recente que abrange algumas experimentações gráficas em torno do desenho e da gravura a partir de 2019, contudo, ainda buscarei contextualizar algumas questões que hoje estão presentes retomando alguns pontos da minha trajetória enquanto artista para contextualizar a maneira como abordo o desenho na minha produção de forma geral. Minha investigação se desdobrará no movimento entre minha prática em ateliê e as ideias e conceitos que advém do processo de criação, sendo assim, concomitantemente o fazer e o pensar serão entrecruzados no percurso em que se buscará construir uma reflexão sobre os trabalhos realizados.

Entendendo que “o percurso de criação mostra-se como um emaranhado de ações que, um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições” (SALLES, 1998, p. 21), o olhar atento para os procedimentos adotados na construção de cada imagem, as escolhas e as recorrências, me auxiliará a tornar consciente, mesmo que de forma temporária, a estrutura atual de um processo de criação que, por sua natureza, se desenvolve no decorrer de um caminho com desvios e descobertas.

Dessa forma, as operações que ganham força no processo são aquelas que estão intrinsecamente ligadas à constituição dos trabalhos e devem ser entendidas como elementos que, além de produzirem qualidades sensoriais, carregam significados que podem apontar para os possíveis conceitos a serem aprofundados. Portanto, é a partir desse ponto de vista que entende a pesquisa como um movimento pendular constante entre reflexão e a prática intuitiva, que configura-se o motor dessa investigação, o qual me levou a chegar em leituras e modos de fazer

que se retroalimentaram e deram forma à pesquisa como escrita reflexiva e como um trabalho de arte. Assim como foram desenvolvidos e criados os desenhos aqui apresentados, o texto também foi, de certa forma, um conteúdo construído entre idas e vindas em um caminho de reflexão e descobertas.

O principal objeto de atenção dos meus desenhos é a cidade, e esta é percebida neste estudo como um *geoglifo urbano*<sup>1</sup>. Esse espaço da urbe, ao qual estou inserido, é o meio que propicia as referências do meu processo de trabalho. O olhar que é dirigido a essa cidade é o *olhar oblíquo*, que a vê do alto, e se dá pelo acúmulo de registros fotográficos que captam imagens fragmentadas da vida urbana a partir da janela do meu ateliê. Essas imagens, reunidas em uma forma de arquivo, são referências a serem revisitadas constantemente em meu processo de criação possibilitando a instauração do tipo de imagem que produzo no desenho e na gravura.

O *olhar oblíquo* que se dirige de forma enviesada em direção à superfície da cidade é um conceito operatório que abarca todos os procedimentos dados a construir as imagens produzidas por mim. Coloco-me no papel de um observador da cidade a partir da janela do sexto andar do prédio onde eu residi até o fim desta pesquisa. Desse posicionamento, a janela e a lente da câmera fotográfica são como uma escotilha que permite ver esses pedaços do território de mais perto ou de mais longe e, por consequência, possibilita que se reconheça paulatinamente esse espaço por aproximações e afastamentos.

Ao vislumbrar esse pedaço de cidade de modo a suprimir a linha do horizonte a tendência é que seus elementos sugiram uma bidimensionalidade, pois ocorre uma planificação (nem sempre total) que dá a ver elementos caros à linguagem do desenho como linhas, rastros e apagamentos. Entendo que a recorrência desse modo peculiar de perceber o espaço foi o que

---

1. Termo aqui empregado como imagem para as reflexões pertinentes à relação entre o desenho e olhar oblíquo sobre a cidade. Fonte de interesse de disciplinas como a Arqueologia, Geologia e Geografia, os geoglifos são inscrições no solo, linhas e formas produzidas por antigas civilizações e que só podem ser percebidas em sua totalidade a partir de um ponto de vista elevado. O assunto será abordado com mais atenção no subcapítulo *Geoglifos Urbanos: olhar a cidade pensando em desenho*.

me pôs a refletir sobre a minha experiência artística e as possíveis relações entre a superfície da cidade e a superfície do desenho. Por esse ângulo, busco transformar essa forma de olhar e de me posicionar geograficamente em uma ideia de *visão gráfica da cidade* que a percebe como um desenho que se encontra em estado de constante transformação.

Ao capturar imagens do ambiente urbano a partir da janela do atelier tento extrair alguns elementos do tempo contínuo, tempo o qual transforma a paisagem fluída do centro da cidade a cada segundo. Os fragmentos fotográficos do espaço e do tempo urbano se acumulam neste acervo de imagens que venho construindo desde 2014, eles formam um reservatório de referências para meus desenhos. Esse acervo de imagens de vista oblíqua, as quais todas se dão a ver pelo enquadramento da janela do ateliê, permitem-me associar diversos tempos e transformações de um mesmo local da cidade no transcorrer dos anos. Uma das minhas tarefas é transportá-los para o campo do desenho buscando recriar o diagrama desse espaço através de um pensamento ligado a montagem e a colagem de fragmentos. E assim reorganizando os elementos que compõem esse complexo cenário do cotidiano da cidade.

O interesse pelo desenho guiará a pesquisa, o mesmo será considerado em suas relações com outras linguagens, pois a fotografia e a gravura atravessam os processamentos das imagens que faço, portanto, é dentro da capacidade de transitar entre diferentes meios, tanto digitais como analógicos que o desenho será pensado. Neste ponto da pesquisa, atendo-me ao meu conjunto de trabalhos surgem questões como: Qual a relação do olhar oblíquo com a criação da imagem no meu desenho? De que maneira a captura e o arquivamento de fragmentos do espaço urbano em imagens digitais podem ser agenciados como material de trabalho? Como recriar pela imagem o espaço observado através de processos de montagem?

Nessa direção, a pesquisa se desenvolve em torno do desenho como diagrama de um espaço urbano que resulta em imagens que refletem as relações entre os elementos do microcosmo do centro da cidade. Capturar, armazenar e relacionar os fragmentos dessa paisagem são a base para tentar tratar dessas relações no desenho. A partir desse ponto, dá-se a oportunidade de vislumbrar algumas hipóteses, pois através das camadas do desenho, do choque entre imagens

distintas no mesmo espaço, formam-se zonas de densidade e de leveza que se anulam ou se mesclam em seu entrecruzamento, o que enfatiza a própria qualidade do desenho como matéria autônoma acima de sua dimensão representacional. Choques que podem dar força às imagens ao ressaltar a autonomia da linha do desenho.

A sensação de estranhamento trazida pelo desequilíbrio do olhar enviesado, faz-se importante, pois essa percepção espacial traz questões para pensar minha relação com a cidade e as consequências desse olhar no espaço do desenho. Aquilo que é familiar, torna-se estranho quando modificada a experiência habitual, perceber o espaço com distanciamento nos dá a ver as relações entre os elementos que compõem o cenário e, com olhar atento é possível singularizar cada objeto para concebê-lo como material a ser apropriado para o fazer artístico. Concorrendo com Flávio Gonçalves, coloco-me na posição de artista pesquisador “que escrutina seus próprios desígnios” (GONÇALVES, 2019, p.5), buscarei ancorar a escrita em meu processo de criação, lugar de onde emergem questões que induzem a pesquisa a provocar diálogos entre minha experiência pessoal e as ideias, processos e conceitos de outros artistas e teóricos que de alguma forma atravessam este percurso.

## 1. UM PERCURSO, UM LUGAR E UM OLHAR: A CIRCUNSTÂNCIA DO DESENHO.

Proponho neste capítulo abordar a minha relação com o desenho em duas dimensões: meu percurso enquanto artista em formação e a relação que desenvolvi com meus documentos de trabalho e o ambiente que me cerca. Pontos que de certa forma esclarecem o contexto no qual as imagens que produzo são concebidas. Inicialmente retomarei alguns aspectos do trajeto que percorri nos últimos anos enquanto um artista de pensamento gráfico na intenção de trazer alguns pontos importantes deste percurso que afloraram questões que atualmente são pertinentes à essa pesquisa, dando ênfase à transformação da minha relação com a paisagem urbana, a qual modificou meu modo de conceber o espaço em meus trabalhos.

Considerado outro objeto de interesse de minhas reflexões sobre a esfera contextual da minha produção artística, tomo o ateliê como lugar dos excessos, onde o pensamento projeta-se ao relacionar vários elementos que coabitam esse espaço. E, a partir da observação deste espaço, buscarei entender a importância das imagens e objetos que testemunham, documentam e impulsionam os movimentos do meu processo de criação. Assim como refletir sobre o papel do arquivo digital de imagens fotográficas que acumulei durante os anos de trabalho neste ateliê.

### 1.1 UM OLHAR PARA TRÁS

As questões que hoje fazem parte das minhas inquietações com o desenho têm se constituído gradualmente na minha experiência com essa linguagem e, de certa forma, o tempo, o distanciamento e o desenvolvimento de um olhar crítico me ajudam a perceber de que maneira





Figura 40: Bruno Tamboreno. Praça (2018). Desenho e colagem sobre módulos de madeira. 160 x 375 cm.

os questionamentos que surgiam de pequenas intuições, ou experimentações livres, se revelam como assuntos de real interesse. Neste momento, antes de tentar apresentar a forma da pesquisa em sua estrutura propriamente dita, seria importante trazer alguns pontos importantes da minha trajetória que me trouxeram até aqui.

Penso que a partir de 2014 comecei a descobrir o que me interessava tratar enquanto artista e que tipo de imagem me tocava. Em consequência, foi nesse trajeto que comecei a entender as estratégias que eu utilizava para pensar e formar meus trabalhos. Meu olhar inclinou-se para os trabalhos ligados à expressão gráfica, sobretudo o desenho e, a partir desse momento, comecei meus primeiros esforços na intenção de investigar as potencialidades dessa linguagem como forma de expressão autônoma. Depois de alguns anos transitando por diferentes modos de expressão entendi que no desenho estavam surgindo questões que eram mais caras ao modo como eu gostava de construir minhas imagens, utilizando o recurso da linha. Em um processo que se desenvolvia intuitivamente, as modulações, os acidentes e os ritmos dados pela linha sobre o papel que “pode passear num espaço de profundidade infinita” (POESTER, 2005, p. 58), passei a escavar da própria ação de desenhar o tipo de imagem que me interessava. Nesse tempo de descoberta, ainda na graduação, entendi que era o processo do desenho que me atraía pela própria natureza dessa expressão que apresenta de forma transparente toda sua história e estrutura em um instante ao espectador. Considerando que “a inscrição é reveladora das primeiras ideias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final” (GONÇALVES, 2005, p. 32) desenvolvi o interesse pelos gestos, hesitações e correções do ato de desenhar que se acumulam e ficam gravados na superfície do papel como testemunhos de um pensamento gráfico em ação.



Figura 41: Bruno Tamboreno. Transeunte (2018). Desenho sobre papel. 150 x 110 cm.

Na mesma época, a fotografia apareceu como ferramenta, porém a temática da cidade adentra de forma gradual ao meu repertório de imagens. Inicialmente, por um período, os meus desenhos partiam de imagens concebidas por terceiros - álbuns de família ou imagens da imprensa - sendo assim até eu sentir a necessidade de utilizar fotografias autorais para tomá-las como referência.

Nesse período de descoberta da fotografia, meu foco era múltiplo e captava imagens dos objetos de casa, de familiares e registrava caminhadas pelo centro da cidade. Com o passar do tempo, intuitivamente, as lentes foram apontando para o meu atual ponto de interesse: o recorte da cidade que me é dado pela janela do ateliê. Então, através da recorrência dessa projeção visual sobre a cidade, pude identificar que este olhar inclinado passava a ser importante na construção da minha poética. Passei a olhar para a rua e seus cruzamentos, para a praça arborizada e para os muitos carros e transeuntes que compunham e compõem esse microcosmo urbano. Imagens que, ao se acumular, também servem como testemunhas do movimento do tempo, o qual se nota por suas marcas impressas e desenhos inscritos na textura da paisagem observada. A partir desse novo entendimento do papel da fotografia no meu processo de criação, reinvesti em desenhos antigos inserindo novas imagens sobre eles. Por meio de intervenções como o apagamento e sobreposições, passei a praticar o espaço do desenho como abrigo para diferentes imagens coabitarem no espaço.

Hoje compreendo que já nessa época, a ideia de acúmulo de traços e manchas depositadas sobre o papel em função do decantamento de imagens distintas começa a ser construída de modo experimental mas com um sentimento de potência. As camadas de imagens que eram depositadas sobre o papel passaram a sugerir uma abertura permanente a novas intervenções e afluíam para uma sensação de inacabamento do desenho (fig. 41).

Explorar a imagem gráfica sempre me atraiu e, para tanto, me senti à vontade para investigar as possibilidades da linha também no campo da gravura. Dentre as inúmeras possibilidades de se gravar uma imagem adentrei ao campo da arte impressa pela técnica da monotipia dada pela fatura do material pictórico e pela calcografia que resulta em linhas aveludadas de grande força. Pude explorar a litografia tradicional, sua natureza próxima ao desenho somada às diferentes possibilidades do longo processo de gravação e impressão que me interessavam. Meu contato com a Litografia *waterless*<sup>2</sup>, técnica que investigo ainda hoje, foi definitiva para

---

2. O artista canadense Nick Semenoff começou suas investigações acerca da litografia sem água em placas *offset*

meu interesse pelo campo da gravura. Foi a partir desse modo alternativo de gravar que novas possibilidades entre o desenho e a fotografia se fizeram possíveis no meu trabalho.

No caminho da minha investigação gráfica, o desenho e a gravura acabam entrecruzando-se e influenciando na minha forma de fazer ou de apresentar o objeto artístico. Por exemplo, é da gravura que surge a prática de trabalhar com módulos justapostos no espaço e, precisamente por conta disso, passo a considerar importante a imagem para além dos limites do papel, começo a entender que o trabalho poderia ser manipulado não apenas na sua dimensão interna como abrigo de uma imagem, mas também na sua configuração externa podendo ocupar o espaço de diferentes formas.

Do mesmo modo, foi na experiência com a gravura que a materialidade do suporte tornou-se um dado relevante para mim. Em diferentes trabalhos utilizei diversos tipos de papel, desde gramaturas densas até aos papéis utilizados para a restauração. Em outros utilizei a transparência do acetato para produzir uma imagem que projetasse sua sombra na parede, como em *Sacolas* (2018) (fig. 42).

Ainda hoje minha produção se serve das possibilidades da litografia waterless, uma investigação estritamente técnica por ser uma técnica experimental, e que através do aprimoramento da técnica e de uma exploração livre encontro soluções que me interessam.

Para além de algumas experiências pontuais, quando me coloco a observar de forma mais ampla a construção do meu percurso artístico, constato a importante mutação que atravessou meu caminho: a noção de que meu olhar para o mundo modificou-se impactando na maneira que eu operava a construção das minhas imagens. No subcapítulo *Capturar e arquivar: um olhar gráfico sobre a cidade*, abordarei com mais atenção a questão da influência do ambiente circundante em meu trabalho, aqui, dedicando-me a um afastamento para buscar entender o que



Figura 42: Bruno Tamboreno. *Sacolas* (2018). Litografias Waterless sobre módulos de acetato.

---

a partir dos anos 90. Hoje na América Latina artistas como Pablo Delfini, Micaela Trocello, Lurdi Blauth e Danilo Perillo exploram essa técnica tanto em seu sentido prático quanto poético assim como uma alternativa menos tóxica ao meio ambiente em relação à gravura tradicional.

me trouxe até às preocupações atuais, gostaria dizer que desde minha chegada a Porto Alegre passei a produzir minhas imagens situado em uma nova posição, da qual observo muito mais a superfície do plano horizontal do que a vista natural do mundo em seu sentido vertical. Minha experiência de postura e visão da cidade converteu-se em noventa graus quando saí de uma cidade de fronteira para viver em um apartamento no centro histórico de Porto Alegre e essa alteração provocou mudanças na configuração dos meus desenhos.

No âmbito da arte essa questão foi abordada pelo crítico de arte Leo Steinberg que fez uma leitura das mudanças que ocorriam no contexto da arte nos anos 60 tendo como referência as obras de Robert Rauschenberg. Para o autor, um axioma que se estendia da tradição renascentista até à obras modernas como o cubismo e o expressionismo abstrato foi alterado pelas operações do artista americano. Essa modificação ocorreu em relação à orientação da “superfície pictural, cujo ângulo em relação à postura humana é a pré-condição de seu conteúdo transformado” (STEINBERG, 2008, p. 116). Para o crítico, por mais que a pintura tenha sido transformada, principalmente no contexto da arte moderna quando habitualmente buscava-se subverter os valores tradicionais da arte, ainda permanecia uma relação de coerência entre o que é pintado na superfície do quadro e a posição do espectador em pé diante dela. Um exemplo analisado pelo autor é Jackson Pollock que apesar de gotejar tinta em suas telas esticadas no chão sucessivamente as colocava na vertical para fazer uma leitura do quadro enquanto produtor e espectador, assim convivendo com suas pinturas “como um mundo confrontando sua postura humana” (STEINBERG, 2008, p. 116). Já Robert Rauschenberg, ao criar imagens que não aludem a uma visão que leva em conta nossa postura em relação à natureza (um agregado de ações e sinais distintos) estaria deixando de lado a ideia de um campo vertical para trabalhar sobre um campo horizontal. Essa transformação, segundo o autor, fez o tema da arte converter-se, passando da natureza para a cultura. Steinberg elenca o termo *Flatbed* que é a base plana de uma prensa gráfica para referir-se a esse tipo de trabalho realizado por Rauschenberg, os quais não buscam emular nossa experiência vertical com o mundo mas, pelo contrário, aproximam-se à opacidade do plano horizontal, como o próprio chão. Dessa forma, obras como a

de Rauschenberg aludem a esse tipo de 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). Como afirma o autor, a superfície da pintura de Rauschenberg liga-se a processos operacionais, um espaço aberto para agregar todo tipo de ação e informação, uma horizontalidade ligada ao “fazer”, diferente da verticalidade vinculada ao “ver”. É nesse sentido que o plano horizontal definiu-se como elemento importante em minha poética quando, ao trocar de cidade, passei a vislumbrar o espaço de uma posição elevada em relação ao solo e a observar os desenhos do plano de um recorte urbano enquanto nele a vida cotidiana acontecia. Esse giro de noventa graus fez-me ver como figuras distribuídas em uma mesa, os elementos plurais que compunham esse cenário deslocavam-se, cruzavam-se e transformavam o plano da cidade. Através da fotografia passei a registrar e acumular informações fragmentárias sobre esse espaço para assim poder jogar com essas imagens na superfície receptora do papel adicionando as informações que acessava pelo meu novo ponto de vista sobre a cidade. Como consequência, fui deixando em segundo plano as intenções de criar uma imagem que aludisse a um espaço coerente à visão do espectador em postura natural e a questão processual do desenho ganhou maior importância nas imagens que passei a produzir, essas sendo resultado do acúmulo de operações (sobrepôr, apagar, recortar) sobre o plano do suporte do desenho.

Nesse meu percurso de alguns anos em função da exploração da imagem gráfica, ideias e modos de fazer foram se afirmando enquanto pontos de interesse: a inclinação do meu olhar para a cidade, a sobreposição de imagens distintas, a materialidade do suporte e a formação de um arquivo de imagens.

Relatada minha relação com o desenho nos últimos anos, pretendo agora apresentar outro ponto de interesse que também é participe do que chamei de circunstância do desenho, ou seja, das bases do no meu processo de criação que, em parte, foi construída durante o acúmulo das experiências anteriormente descritas. Pensar o ateliê como espaço extensor do pensamento criador através dos meus documentos de trabalho.

### 1.1.1 SALA DO EXCESSO E DOCUMENTOS DE TRABALHO

Sala do excesso e documentos de trabalho - será dedicado a considerações sobre a acumulação que, no meu processo de trabalho, decorre da formação de um acervo de imagens fotográficas e de um reservatório de materiais provenientes do próprio fazer. Esses elementos que configuram meu ambiente de trabalho (o ateliê) e que participam implícita ou explicitamente do meu processo de criação, serão concebidos como documentos de trabalho<sup>3</sup>.

Para circunscrever de onde surge e o que considero documentos de trabalhos em relação à minha pesquisa, devo considerar os dois modos de acumulação acima relatados, são eles: um arquivo de fotografias capturadas desde 2014 e tomadas da janela em direção à cidade e um segundo arquivo que é formado por resíduos da minha prática em ateliê. Enquanto este é um acúmulo material, pois é formado pelas sobras e fragmentos deixados pelo próprio fazer do desenho, o primeiro se constitui por meio das mídias digitais na sua capacidade de armazenar inúmeras informações no computador.

A diferença entre esses dois modos de selecionar e acumular também se dá nas condições de sua formação. O arquivo fotográfico se constitui antes mesmo de qualquer ação no desenho e arquivo material inicia-se posteriormente às ações realizadas durante o processo da

---

3. Em 2001, no texto de apresentação da exposição Documentos de Trabalho Flávio Gonçalves apresenta esses tipo específico de documento como “apontamentos, imagens, objetos e outros materiais que participam do processo criativo dos artistas participantes” e os situa em relação ao olhar do artista quando diz que os mesmos “podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar.” Essas colocações parecem indicar a importância de se pensar o ambiente ao qual o artista está inserido, dessa forma também será tratada neste capítulo a importância do contexto de criação e a influência gerada pela própria configuração do ambiente de trabalho, o qual recupero o termo utilizado por William Kentridge como “Sala dos excessos” em 2012.

feitura dos trabalhos.

Considero esses elementos como documentos de trabalho em minha pesquisa pois, além de referência, são testemunhos do percurso do meu pensamento sobre o desenho. Em consequência, ao observá-los com maior atenção, eles ajudam a tornar consciente um processo de criação ao qual se está profundamente imerso e, simultaneamente, estimulam novas relações a serem exploradas, seja por suas qualidades materiais ou suas possíveis significações. O ateliê, local que abriga e testemunha muitas das ações e ideias do artista em trabalho parece o lugar propício para encontrar os documentos de um artista.



## 1.1.2 O ATELIÊ

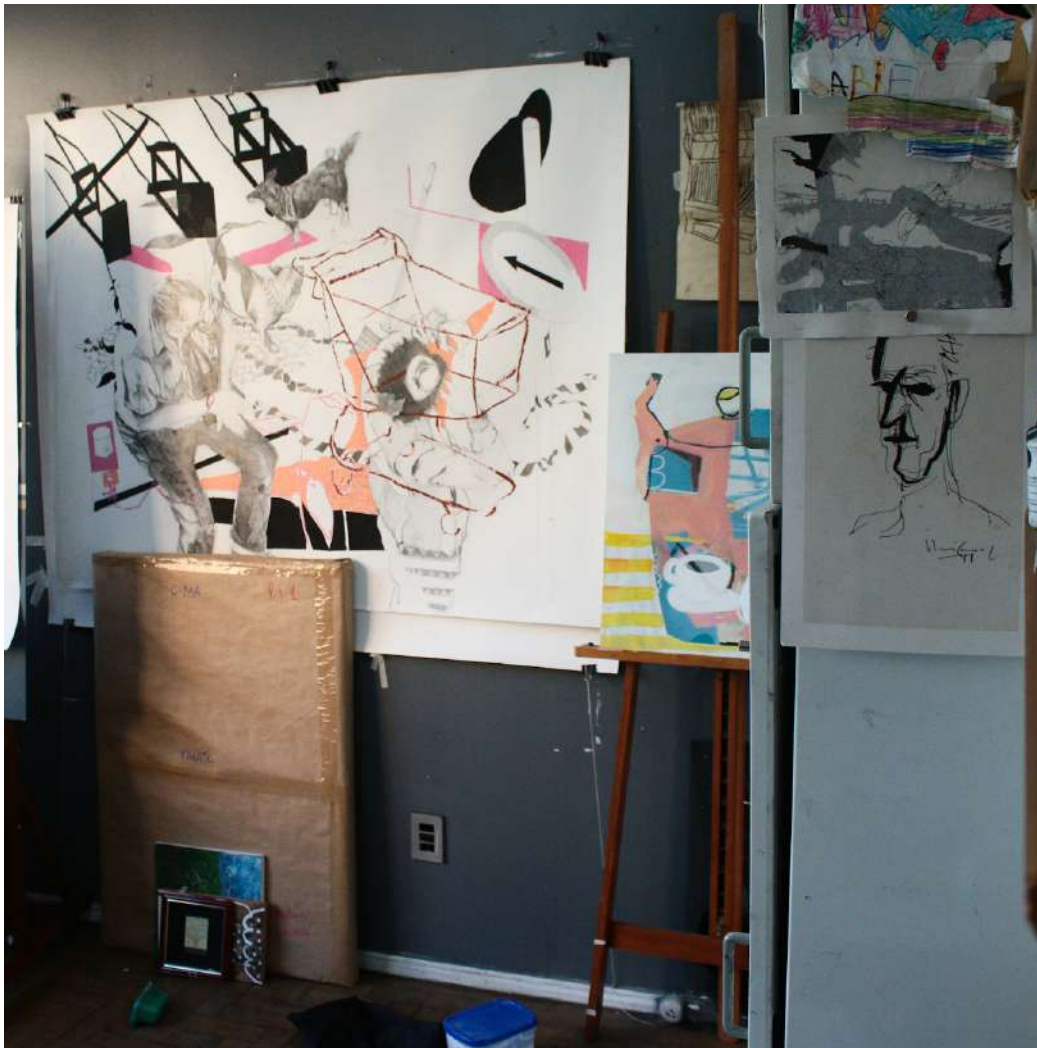


Figura 43: Bruno Tamboreno. Foto do ateliê, 2021.

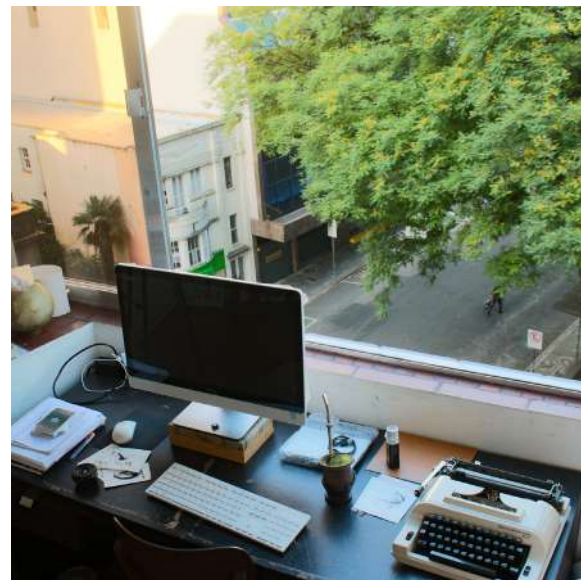
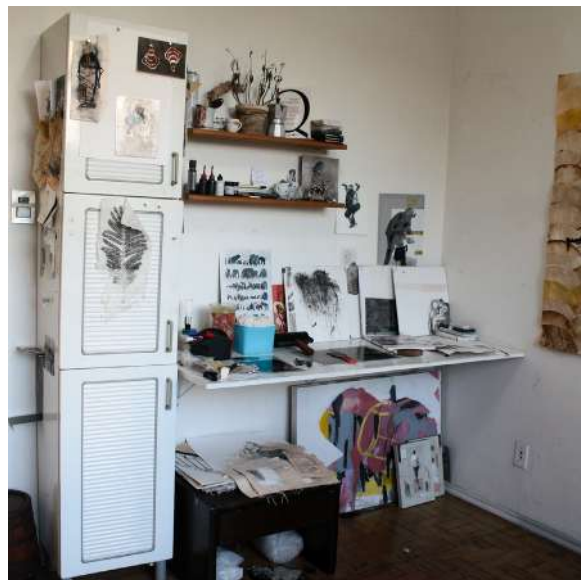


Figura 44: Bruno Tamboreno. Fotos do ateliê, 2021.

Considero que o espaço de trabalho, no ambiente de criação ao qual estou mergulhado, se dá como lugar do pensamento, das hesitações e das interferências. Meu ateliê possui sua dimensão de espaço privado, mas simultaneamente ele também se abre, através da janela, ao espaço público, e assim, é invadido por luzes, sons e cheiros do ambiente externo, os quais tornam-se parte constituinte do meu local de criação. Para Luiz Antônio Jorge, “a janela é elemento de inserção do ambiente habitado (pelo homem) na paisagem, no espaço urbano, na cidade” (JORGE, 1995, p. 95). Portanto há um diálogo entre esses espaços: a abertura que me dá a ver um fragmento da cidade também dá a ver um fragmento do meu espaço privado à cidade. Interferências mútuas que a janela produz que refletem na formação dos ambientes aos quais estamos inseridos.

O ateliê também é espaço onde acumulam-se as experiências do fazer, trabalhos, fragmentos, anotações e objetos que nos circundam silenciosamente mas que ali permanecem por algum motivo. Portanto, é nesse contexto que se constituem as condições do meu local de criação, um espaço que se abre para a cidade e propicia o acúmulo de materiais sensoriais, físicos e simbólicos.

Quando tratamos de um trabalho visual, que é motivado pelo desejo de construir imagens, muitos desses pensamentos, conjecturas e possibilidades se traduzem em matéria palpável. São ações que resultam em trabalhos que se desdobram no tempo até serem compreendidos, segundo os critérios do artista, como finalizados. No entanto, indo além, esses mesmos trabalhos, ou melhor, o percurso desses trabalhos, gera um outro tipo de matéria que pode interessar a quem lida com a imagem, são eles: os resíduos, as sobras, o resto. Matéria gerada paralelamente aos movimentos entre o pensar e fazer da prática artística. De proveniência duvidosa, tornam-se elementos frágeis e por vezes ignorados ao primeiro olhar. Nesse ponto pode-se identificar a importância do espaço do ateliê como lugar que acolhe e guarda esses documentos que testemunham os percursos do artista em diversos patamares do processo de criação.

O espaço do atelier foi entendido de diferentes maneiras em distintos contextos, foi concebido com ares de oficina, de escola, de lugar de criação do indivíduo isolado, e hoje não

se limita às paredes de uma sala retangular. Na visão do artista Sul Africano William Kentridge, o estúdio é visto como um território fértil para o surgimento de ideias, para o pensamento e a criação, pois é onde ocorrem cruzamentos, e é “essa incoerência, essa fragmentação de pensamentos diversos, que é preciso transformar num desenho coerente, num corpo de desenhos, numa obra” (KENTRIDGE, 2012, p. 25). Em sua fala para o público do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, ao justificar a forma como a exposição “Fortuna” foi montada no local, o artista afirmou que o estúdio é o lugar dos excessos, que sempre há nele mais coisas do que fazem sentido. É espaço para que as imagens migrem de mídias, conversem com outros objetos. Nesse sentido, o ateliê é um lugar de acolhimento, tanto do que é da ordem do intencional, do acabado quanto do que é da ordem do acaso, do processual, do inacabado.

Daniel Buren, ao refletir sobre a função do atelier, considera que este espaço tem a posição de um local de produção, de espera e de difusão das obras, se o relacionarmos à lógica do sistema das artes. “O ateliê, primeiro contexto da obra, é com efeito um filtro [...]”(BUREN, 1979, p. 49). Dessa forma, pode-se pensar o atelier como espaço de uma triagem, no sentido de que é o local onde o artista faz suas escolhas de acordo com suas intenções diante dos múltiplos acasos, e também é o local onde terceiros podem fazer suas escolhas, à exemplo dos curadores e *marchands* com os quais o artista se relaciona.

Da perspectiva do artista produtor, a ideia de triagem funciona não somente para ele distinguir o que é um trabalho satisfatório ou não. Se considerarmos o atelier como uma sala dos excessos, certamente a maioria dos objetos que ali se acumulam, mesmo os materiais mais banais como os resíduos do processo de trabalho, passam pelo olhar do artista que acaba se confrontando com esse material de diferentes formas. Entre 1985 e 1988, o artista Ilya Kabakov produziu a sua primeira grande instalação chamada *Ten Characters*, posteriormente exposta em Nova York. Um ambiente que reproduzia um andar dos prédios comunitários da União Soviética onde as famílias dividiam pequenos espaços privados para viver no início do século XX. Kabakov criou dez ambientes que eram acessados pelo público a partir de um corredor escuro, cada ambiente continha vestígios e histórias de personagens criados pelo artista, ao lado da

porta de cada sala era apresentado um texto que narrava a história dos distintos personagens. Em um desses cômodos, tal como é relatado textualmente, viveu o homem que não jogava nada fora, personagem que tinha por hábito guardar e organizar obsessivamente objetos banais do seu cotidiano. Kabakov faz uma abordagem sobre nossa relação com as coisas mais prosaicas do dia a dia que, apesar de frágeis, compõem a totalidade de nossa experiência com o mundo. Ao escrever sobre nossa relação com essa matéria residual da vida e a tarefa de julgá-los quanto ao seu valor, o texto e a instalação suspendem a ideia que temos do lixo, daquilo que pode ou não ser descartado. Segundo o artista “Privar-se desses símbolos e testemunhos de papel é como se privar de nossas memórias. Em nossa memória tudo se torna igualmente valioso e significativo.” (KABAKOV, 1998, p. 100) Ele contrasta, por um lado, a relação com a memória que essas miudezas compreendem em relação a nossa vida, e, por outro, o senso comum que diz que o que não é importante é destituído de valor e portanto deve ser descartado. De certa forma, enquanto produtores de resíduos é comum questionar sobre o que significam essas coisas. Ao pé da letra, todas carregam um testemunho, uma memória em relação ao nosso fazer, porém, nem tudo pode ser guardado, arquivado, pois existem as limitações espaciais.

Não valeria a pena enumerar quantas provas de impressão, rascunhos, fragmentos de desenhos, recortes, matrizes de gravura estragadas, superfícies manchadas, poderiam ter sido descartadas e, apesar de tudo, permanecem sob minha guarda e convivem comigo no ateliê. O que faz esses objetos sobreviverem ao senso comum do “jogar fora”, é o sentimento de que eles carregam algum tipo de potência, que pode restituí-los de valor quando inseridos novamente ao contexto de criação. Sejam tidos como referências visuais, um exercício de criação ou enquanto material apropriado para tornar-se parte de um trabalho.

Na sequência gostaria de me ater ao arquivo fotográfico de imagens digitais, apresentando algumas de suas imagens para contextualizar sua função em meu processo de criação e sua origem ligada à minha própria experiência visual com a cidade. Posteriormente será tratado do arquivo de materiais residuais das experiências de criação, o segundo tipo de documento de trabalho na minha produção.

### 1.1.3 CAPTURAR E ARQUIVAR: UM OLHAR GRÁFICO SOBRE A CIDADE



Figura 45: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Primeiro registro, 2014.

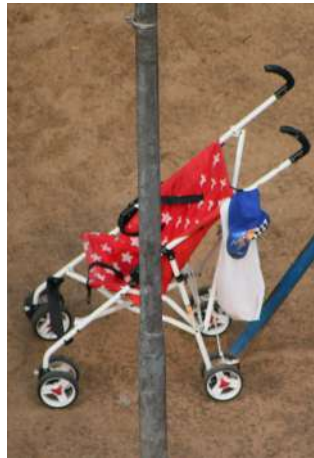


Figura 46: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Uma amostra do acervo de imagens.



Figura 47: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Um olhar para os grafismos da cidade.





Figura 48: Documentos de trabalho: Arquivo fotográfico. Um olhar para os grafismos da cidade.

Artistas se utilizam do conceito de arquivo em suas poéticas, cada qual com sua intenção e designando diferentes funções para esses documentos na criação de suas obras. Eles podem servir de apoio, no sentido de esquemas de elaboração, composição, referências visuais, mas também podem ser inseridos na obra finalizada. Pensando o arquivo no sentido de conjunto cumulativo de fotografias mantidas sob a guarda buscarei esclarecer a função desses registros em meu processo de criação.

Capturar e armazenar imagens do mesmo lugar a partir da janela do ateliê, no sexto andar de um edifício no centro de Porto Alegre. Esse hábito de fotografar exatamente este ambiente, nesse ângulo específico de forma contínua não é um completo acaso, pois em parte ele resulta da minha experiência particular com o espaço urbano. Se o ambiente ao qual estamos habituados e familiarizados nos acolhe, ao nos colocarmos no outro lado da moeda, em um lugar estranho, as nossas referências parecem se desestabilizar. Já no início do século XX, o sociólogo alemão Georg Simmel contrastava a experiência do indivíduo que habita nas grandes metrópoles com a do que vive em pequenas cidades, sua intenção era demonstrar as condições psicológicas provocadas pela vida nos grandes centros:

A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida da pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. (SIMMEL, 1973, p. 12).

Em certo sentido, essa colocação de Simmel diz algo sobre as motivações que me levaram a trabalhar com esse tema. No meu caso, o que propiciou uma inquietação em relação à minha posição diante da cidade foi o grande contraste da experiência visual de um espaço predominantemente horizontal - vivi e cresci em cidades menores da região da campanha gaúcha - contraposta com a experiência que é predominada pela verticalidade de uma cidade como

Porto Alegre.

A cidade da minha infância é a do interior, onde o processo de urbanização se caracteriza pela arquitetura de baixa estatura e pela proximidade entre zona central e rural, o que permitia o campo de visão estender-se até o horizonte com maior frequência. Um local propício a deslocamentos em que pratica-se a observação do mundo em um ritmo desacelerado, o qual vivenciei por dois terços da vida até, por necessidade, trocá-lo por Porto Alegre.

Diante dessa transição a densa atmosfera do centro comercial da cidade torna-se meu habitat onde passei a conviver com os constantes estímulos sensoriais que esse ambiente insistentemente provoca. Nesse cenário, a partir da janela passei a observar tantos movimentos simultâneos em um pequeno fragmento de cidade que, com o tempo, comecei a registrá-los sistematicamente através da fotografia, talvez como uma tentativa de compreender esse espaço fluido e atordoante.

Ao mesmo tempo em que conhecia a cidade pela fotografia, também conhecia a fotografia através da cidade, pois foram minhas primeiras experiências com essa linguagem e, nesse estágio, aprendi a utilizar e explorar seus recursos técnicos. Fotografar a cidade tornou-se um ato recorrente e, nesse exercício, comecei a perceber as características gráficas da cidade a partir das suas linhas, rastros e texturas que só podiam ser vistos de cima. Assim, as imagens oblíquas da rua e dos transeuntes foram se acumulando com o passar do tempo e ganhando real importância para o meu trabalho artístico na forma de um arquivo digital.

A forma de organizar esse conjunto de imagens, que continua em progressiva acumulação, até hoje não é regrado por assuntos ou por qualidades pictóricas, nem mesmo a datação é colocada como critério de disposição dos arquivos. Na verdade, nesse reservatório já coabitam registros dos distintos tempos da minha experiência nesse espaço ao longo de pelo menos seis anos, os quais tento rearranjar esses fragmentos para recriar, no desenho, esses cenários urbanos que refletem essa atmosfera.

Atualmente, esse arquivo tornou-se uma estratégia no meu processo de criação, ele serve como repositório de imagens as quais eu utilizo de distintas maneiras a depender do trabalho.

Por vezes elas são utilizadas como uma referência para os desenhos, de onde tiro elementos que me interessam para transformá-los graficamente. É um procedimento em que eu observo a imagem a ser desenhada através da tela de um *tablet* e as construo de acordo com as limitações e temporalidades dadas pelo instrumento utilizado seja o grafite, o bastão oleoso ou carvão. Nesse sentido, a imagem fotográfica fica implícita no trabalho finalizado até pelo fato de ser reinterpretada pela linguagem do desenho que envolve questões muito subjetivas, corporais e materiais de quem empreende esse processo.

Por outro lado, essas mesmas imagens mudam de função quando eu as incluo no corpo do trabalho através da transferência fotográfica por meios técnicos da litografia waterless. Nesse caso a imagem pode ser percebida ao cabo do trabalho, pois ainda preservam de algum modo as características da imagem fotografada. Esse procedimento resulta na possibilidade de explorar outras dimensões ao processo do desenho ao passo que permite se fazer intervenções digitais e analógicas na imagem original.

Esses documentos, Anne Bénichou considera como objetos contingentes, considerando que, a partir da atuação de artistas conceituais nos anos 60, poeticamente provocaram um diálogo entre a obra e o documento. “[...] inúmeros objetos que circulam no campo da arte atual referem-se tanto à documentação quanto à obra de arte” (BÉNICHOU, 2013, p. 172). Assim, essas imagens que documentam uma experiência, a depender da intenção do artista tornam-se ambíguos em relação a sua função podendo ser entendidas como uma referência ou um objeto artístico.

Dessa forma, é nesse sentido que esses documentos são entendidos por mim no meu contexto de criação. Penso que esse arquivo dado pela acumulação das imagens que eu capto da cidade, além de documentar minha experiência com esse lugar e de fazer que meu olhar perceba as possíveis qualidades gráficas do território da cidade, serve como matéria de referência e, de certa forma, também podem ser incorporados de maneira mais explícita nos meus trabalhos através de procedimentos da linguagem da gravura caracterizando a contingência de um documento artístico.

#### 1.1.4 Acúmulo de fragmentos: um repertório gráfico



Figura 49: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021). Montagem com documentos de trabalho: papéis artesanais, matriz, provas de impressão e fragmentos de desenhos.



Figura 50: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021). Montagem com documentos de trabalho: papéis artesanais, provas de impressão e fragmentos de desenhos.



Figura 51: Imagens provisórias, Bruno Tamboreno (2021). Montagem com documentos de trabalho: madeira, papéis artesanais, provas de impressão e fragmentos de desenhos.

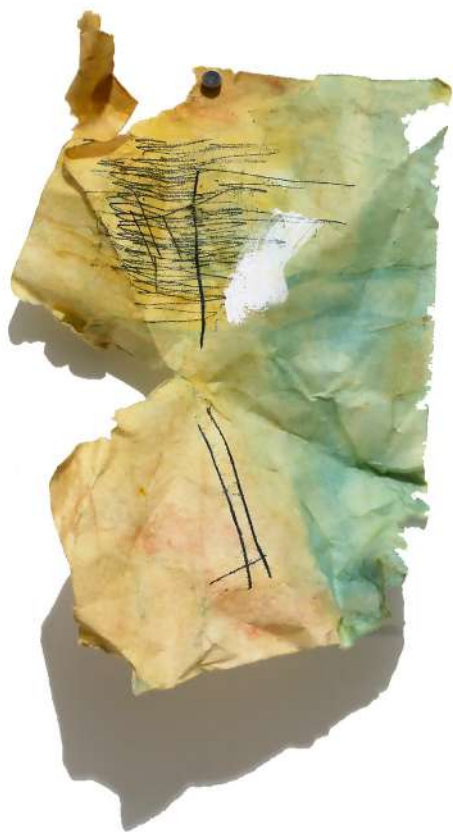


Figura 52: Documento de trabalho fixado na parede

Em paralelo à formação do arquivo fotográfico, venho dando maior atenção para um outro conjunto de documentos que também exigem do olhar o cuidado de considerar os elementos mais laterais, podendo-se dizer frágeis, que surgem no espaço do ateliê durante os momentos de criação em ateliê. Um arquivo material se configura com o armazenamento de elementos próprios do momento da feitura dos meus desenhos. São os resíduos do meu fazer e, ao contrário das imagens fotográficas, acumulam-se lentamente e se avolumam dispersos no ateliê. São recortes de desenhos antigos, fragmentos de papéis, matrizes de gravura e provas de impressão que me cercam e de forma indireta apresentam-se periféricamente ao meu olhar (fig. 52).

Para mim, esses materiais de distintas proveniências, ao habitarem o mesmo espaço, oxigenam o pensamento e se afirmam como elementos potentes para formar novas imagens. A força está justamente no cruzamento entre eles, pois do acaso desses encontros fortuitos surgem novas ideias. Cruzamentos que, de certa forma, sintetizam o gesto criador no qual “o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obras habitando o mesmo teto” (SALLES, 1998, p. 26). Realizados a partir dessa lógica a série de trabalhos que chamo de Construções efêmeras que, em sua contingência, por alguns instantes deixam de ser documentos ao se agruparem para formar imagens efêmeras. São elementos arranjados para tornarem-se imagem fotográfica, e em seguida dispersos pelo ateliê novamente. Fixado em imagem, esse conjunto provisório torna-se uma terceira referência que é derivada da convergência desse agregado de materiais fragmentados e residuais que documentam minha experiência no espaço de criação.

Nas construções efêmeras, aproprio-me desses documentos através da colagem e a montagem para retirar o material residual da minha produção (papéis, matrizes, retalhos etc.) da condição de sobra e assim devolvê-los para o ambiente de criação. Por consequência, atualiza-se sua função como elemento gerador de sentido em uma nova imagem. Fica a cargo da fotografia fixar o instante desse encontro enquanto esse conjunto efêmero se desconjunta e os fragmentos que o compuseram se dispersam no ambiente novamente para enfim tornarem-se abertos à novas relações.



## 2. ASCENSÃO EM BUSCA DA SUPERFÍCIE

Será abordado esse novo espaço criado pela inclinação do olhar através da fotografia e seus reflexos no campo da arte. A importância de ater-se, neste capítulo, à construção desse olhar oblíquo dado a partir da invenção da fotografia e desenvolvido pela arte, está na característica deste ponto de vista peculiar que elimina a profundidade do espaço através da anulação da perspectiva linear, tornando possível buscar semelhanças entre a superfície da cidade com a superfície branca na qual meus desenhos se instauram.

A intenção de ver o mundo do alto, de experimentar o espaço ausente de gravidade, a qual nos prende ao solo, não é apenas uma questão atual da qual nos habituamos a conviver acompanhando as corridas espaciais ou a evolução das imagens de satélites. Na verdade, esta inquietação está presente há muito tempo no imaginário e no pensamento humano. Aqui pontuo alguns casos emblemáticos para tomar como exemplos. Os poetas Virgílio e Ovídio escreveram, cada um à sua maneira, o mito grego que ilustra esse desejo. Ícaro, filho de Dédalo, personagem que adquire o poder de voar para escapar da prisão no labirinto criado anteriormente por seu pai para prender o Minotauro por desejo de Minos rei de Creta. Como se sabe, ambos escapam pelos ares, porém, Ícaro tomba ao deslumbrar-se com a realização de poder voar próximo ao sol. Ao não ouvir os conselhos do pai, suas asas construídas em cera derreteram e seu corpo caiu próximo a uma ilha que hoje chamamos Icária. Jacques Lacarrière sublinha a originalidade em relação a outros mitos gregos pois “todo seu sentido e todo seu interesse repousam numa astúcia técnica: asas artificiais” (LACARRIÈRE, 2003, p. 305). O autor completa sugerindo que daí viriam as inúmeras tentativas no decorrer dos séculos de tentarmos reproduzir o voo de Ícaro com as mais diversas invenções. Segundo Jean-Marc Besse, a vista aérea, consequência do alçar voo, também remontaria a uma tradição literária e filosófica do helenismo. A ideia de contemplação dos Estoicos, assim como era para Platão e Aristóteles como meio de atingir a verdade. Essa contemplação que se dirigiria ao todo “pressupõe um conjunto de exercícios

espirituais que tornem possível a elevação do espírito. Entre esses exercícios está a meditação cosmográfica.”(BESSE, 2014, p. 72). O autor ainda cita que as vistas a voo de pássaro também eram presentes nas meditações do imperador-filósofo Marco Aurélio (121-180 d.C) na obra *Pensamentos* e também por Luciano di Samosata (120-192 d.C) na obra *Icaromenippo ou o homem acima das nuvens*. Acrescento ainda um olhar aéreo idealizado sugerido por Claudio Ptolomeu (90-168 d.C). Este olhar nomeado pelos gregos como *Kataskopos* era baseado na pura abstração intelectual que deslocava o olhar para um ponto de vista elevado e, como consequência, formava uma imagem da terra vista de cima. Dessa maneira, seria possível contemplá-la à distância e construir um conhecimento geográfico. Portanto, olhar para a terra, ou passear sobrevoando-a, são reflexos dos desejos de liberdade (como em Ícaro), de busca da verdade (olhar aéreo enquanto reflexão filosófica) e de construção de conhecimento ( nos diversos estudos geográficos que datam desde a antiguidade).

Com uma técnica mais apurada as imagens das cidades produzidas por volta do século XVI como as publicadas em *Civitates orbis terrarum*<sup>4</sup> impressionavam pelos detalhes e coloração. Para Besse, elas apresentam duas características: produzem um “efeito real”, mas ao mesmo tempo são imagens impossíveis de serem feitas pois eram anteriores à qualquer condição aeronáutica que possibilitasse o ponto de vista ali retratado. (BESSE, 2014, p. 74). Com a evolução das técnicas de representação do espaço, essas vistas aéreas embasadas na *plausibilidade de um ponto de vista*, eram ligadas a produção imagética da geografia e da topografia para dar visibilidade a espaços complexos como o da cidade “onde permite captar a articulação da trama viária, a disposição e o tamanho dos prédios, as hierarquias funcionais do tecido urbano.” (BESSE, 2014, p. 77).

Outra importante evolução técnica que tornou a vista de “voo de pássaro” algo não mais hipotético mas possível foi a construção de aerostatos, os primeiros instrumentos de voo, sendo

---

4. Projeto editorial que publicou uma coleção de vistas panorâmicas e planos urbanos publicado por Geog Braun (1541-1622) entre 1572 e 1617.

os irmãos franceses Montgolfier os primeiros a construir um balão tripulado em 1773. A partir do século XIX as vistas panorâmicas das cidades começam a aparecer com mais frequência em publicações ou na própria arquitetura da cidade. Nesse período as cidades começam a verticalizarem-se através de “uma revolução dos insumos de construção, denotada a partir de novas técnicas e novos materiais fornecidos pela engenharia civil, cujas conquistas tecnológicas geraram um fascínio na construção em geral.” (HERCE, 2015 p. 152). A Torre Eiffel (1889) seria o maior exemplo da aplicação do ferro na engenharia e que possibilitou uma vista inédita sobre a cidade que “converte o formigueiro dos homens em paisagem” (BARTHES, 2001, p. 61). Assim como lembra Manuel Herce, a colaboração de Elisha Otis também constituiu uma das peças essenciais para a verticalização da cidade. O elevador, invenção ainda precária do século XVIII, foi aprimorada graças à avanços técnicos da mecânica e das melhorias implementadas por Otis na hidráulica e na elétrica. Americano, Otis associou sua invenção à construção de arranha-céus que posteriormente seriam característicos de seu país. “O elevador foi fundamental para poder construir a grandes alturas e, associado ao concreto armado e aos medidores individuais de fornecimento de serviços em domicílio, possibilitou o aparecimento do apartamento.” (HERCE, 2015, p. 161). Assim, a vida urbana em altos edifícios apresenta uma nova imagem da cidade aos seus habitantes, revelando sua estrutura, seu desenho. Foi assim o que ocorreu em Nova Iorque a partir do final do século XVIII. Testemunha desta transformação do olhar para a cidade, o também americano, Alvin Langdon Coburn, fotógrafo pictorialista, tornou conhecida a imagem do *Madison Square* feita a partir do *deck* de observação do *Metropolitan Life Tower*. (fig. 53). Para Davide Deriu, na imagem, o edifício é simultaneamente a plataforma de observação e o objeto visto (DERIU, 2016). Aqui sua sombra é uma nova camada gráfica sobre as linhas que riscam a superfície. A partir da evidência fotográfica do real é sugerida uma abstração, e a mesma permitiu o autor batizar sua obra de *The Octopus* devido ao traçado que lembra o molusco marinho.

Atenho-me agora principalmente ao olhar oblíquo construído neste período, o da modernidade, levando em conta a influência do advento da fotografia, a qual é um ponto de inte-



Figura 53: Alvin Langdon Coburn. *The octopus*. 1909. Processo da prata coloidal. Data de impressão: 1910–20.

resse dentro do meu processo de trabalho no desenho. O intuito é analisar e pontuar os aspectos que colaboraram para a elevação do ponto de vista e sua influência no campo da arte. A partir da evolução técnica científica e cultural em meados do século XIX que criam-se as condições para que ocorra essa inclinação do olhar, onde o espaço é explorado através dos primeiros experimentos em fotografia aérea e posteriormente nos experimentos das vanguardas artísticas no início do século XX. Segundo Thierry Gervais a partir dos primeiros experimentos de Félix Nadar com a fotografia aérea a bordo de um balão forma-se uma iconografia de imagens da superfície da terra, e esse conjunto de imagens afirmou essa nova percepção do mundo diversa da tradicional representação em perspectiva linear. (GERVAIS, 2001, p. 2)

A intenção é pontuar a recorrente aparição e singularidade desse ponto de vista, que exploradores da fotografia, pesquisadores em diversas disciplinas e também no campo artístico se debruçaram em diferentes épocas cada qual com sua intenção, seja de compreender o lugar que habitamos, de propor uma nova interpretação do espaço ou propondo novas formas de fazer artístico. Esse deslocamento do olhar decorreu junto ao avanço técnico industrial nos meados do século XIX, desafiou o paradigma da perspectiva linear clássica, e hoje pode parecer habitual para nós que estamos aptos a interpretar e processar todo tipo de imagem produzida.

A experiência do ser humano com o mundo real foi modificada e continua se transformando no decorrer dos séculos com as naturais transformações dadas pela cultura, religião e ciência. Os entrecruzamentos entre essas áreas permitiram a construção da nossa concepção do espaço ao qual estamos inseridos. Desde a antiga Grécia os filósofos se debruçaram sobre tal questão para explicar a organização do cosmos e suas lógicas separando corpo e espírito em distintas dimensões. Assim como na Era medieval a questão do espaço ainda era tratada com o mesmo dualismo grego, porém, separando alma e corpo por intervenção religiosa. (WERTHEIM, 2001). Em suas colaborações quanto à reflexão sobre as transformações da concepção do espaço na história a autora coloca que, por séculos, espaço da alma era privilegiado em relação ao espaço físico do corpo, apesar de pessoas inspiradas como Dante em Divina Comédia, que faz uma brilhante representação desses dois mundos de forma equivalente, e Giotto

que, distanciado da arte gótica, foi um dos primeiros artistas a explorar na pintura certo tipo de ilusão tridimensional do espaço. Cada um conseguiu, à sua maneira, distender o espaço, ampliando através da arte as concepções vigentes e assim colaborando para novos modos de representar o mundo. No século XV, a perspectiva linear já havia estabelecido suas regras de representação do mundo e condicionou a percepção sobre a realidade pautada no olho físico e não mais na visão ligada ao espírito, a qual era somente fruída pela arte simbolista típica da idade média. A ideia de transmitir a ilusão através de uma janela aberta, a qual Leon Battisti Alberti se refere, coloca o olho em um ponto ideal para assimilar a ilusão do real, a partir de um espaço de relações formais baseados na matemática. Esse espaço novo, homogêneo, contínuo e simulado em um plano bidimensional trouxe ao artista o poder de ceder seu lugar de criação ao espectador através das linhas oblíquas que convergem a um só ponto. A fotografia aérea, que é desenvolvida já no princípio da história da fotografia no século XIX e os movimentos artísticos como o cubismo e o suprematismo do início dos anos 1900, deslocam novamente a relação do olhar diante do mundo e possibilita outro tipo de experiência com a imagem. É evidente que todo o percurso de transformação da concepção de espaço dada do mundo medieval até o entendimento de espaço moderno ao qual já estamos condicionados, foi concebido de maneira muito gradual e apoiada sobre o cruzamento entre distintas áreas da cultura e do conhecimento científico. É importante salientar que esse processo continua em movimento, talvez de maneira vertiginosa, com as possibilidades da evolução técnica do aparato virtual.

Sabe-se que o advento da fotografia propiciou inovações que trouxeram modificações ao contexto cultural da metade do século XIX e início do século XX. As inovações quanto a forma de capturar como os meios para fixar as imagens foram evoluindo bem como, o outro ponto que nos interessa aqui, a evolução e popularização das técnicas de sobrevoos. Juntas, essas duas técnicas que nascem nos tempos modernos são empregadas em diferentes áreas de acordo com suas possibilidades.

Seja aplicada para estudos científicos ou artísticos, o tipo de imagem gerada por esse olhar contribuiu muito para a construção de uma nova experiência com o espaço. Os primeiros

registros dessa iconografia aérea foram feitos na França e nos Estados Unidos.

Se “A experiência do aeronauta testemunha a importante passagem da paisagem ao “planisfério”<sup>5</sup> (GREVSMÜHL, 2014) um deles é personagem conhecido em Paris por sua inventividade. Félix Nadar, entusiasta do grupo de artistas que promoviam uma revolução na maneira de representar o real, os impressionistas, era um caricaturista, fotógrafo profissional e amante da aviação. Afim de propor a demarcação de terras a partir de imagens fotográficas capturadas a bordo de um balão de ar sobre a cidade, entrecruza a técnica do voo com a da fotografia e é um dos primeiros na história tornar viáveis esse tipo de registro visual, que resultas primeiras imagens da terra a partir de um ponto de vista oblíquo ou perpendicular ao solo após séculos de especulações. Esses estudos voltados para a geografia, em seguida tornaram-se populares na sociedade por seu ineditismo tornando-se tema para campos do conhecimento científicos e culturais, como geografia, geologia, jornalismo e artes visuais.

Após diversas experiências com voos em balão, Nadar consegue suas primeiras imagens aéreas em 1858, as quais se tem documentado apenas o relato do fotógrafo em seu livro *Les mémoires du Géant*. Uma década após seus primeiros ensaios, com notável amadurecimento da técnica fotográfica e a bordo de um equipamento de voo mais estável, o fotógrafo consegue imagens nítidas sobrevoando a cidade a partir do Hipódromo de Paris em 1868.

Tierry Gervais comenta que essas imagens de Nadar “mais do que imagens científicas, elas formam um panorama de Paris caracterizado pelo pitoresco do seu ponto de vista” (GERVAIS, 2001, p. 6). De fato, há de se concordar com tal colocação, pois Nadar acaba desistindo de sua pesquisa sobre a possibilidade de demarcar o território a partir do auxílio da fotografia aérea, as dificuldades técnicas eram imensas e o que permaneceu foi a potência dessas imagens em sua especificidade, os múltiplos pontos de referência vistos em uma superfície plana através do desvio da linha do horizonte. O próprio fotógrafo anos depois ampliaria essas imagens para apresentá-las na *L'exposition de 1889* (fig. 54).



Figura 54: Vistas aéreas do bairro L'Étoile em papel albuminado de 23 x 29 cm, impressão de negativo de vidro com colódio úmido, 16 de julho de 1868.

---

5. L'expérience de l'aéronaute témoigne du passage important du paysage au “planisphère”.

A fotografia de Nadar vai influenciar tantos outros fotógrafos amadores e profissionais que, de diferentes formas, vão explorar esse novo ponto de vista com diferentes interesses à exemplo os experimentos em fotografia em pandorga de Artur Batut e Émile Wenz, que encontraram um meio de diminuir custos através desse novo recurso para captar imagens aéreas. A técnica da fotografia em pandorga trazia uma dificuldade de orientação para interpretar as imagens capturadas do alto. Batut explorou a utilização do barômetro aneróide acoplado no equipamento para tentar atribuir a altitude precisa de seus registros. Mas a inovação trazida por Louis Cailletet, além de solucionar em parte este problema de orientação, resulta em uma imagem que é sobreposta que registra ao mesmo tempo a vista vertical sobre a terra e a imagem do barômetro indicando sua posição, a simultaneidade da fotografia e seus metadados através de um procedimento próximo a colagem (fig. 55).

Também impulsionados pela criação do aeroclube da França em 1898 e a popularização do voo com a colaboração de Santos Dumont em Paris, os fotógrafos profissionais e amadores se encorajaram a explorar a iconografia aérea. Surgem obras como *Paris vu en ballon et ses environs, une trentaine de photographies aériennes* de André Schelcher e Albert Omer-Decugis, livro no qual é apresentada uma das mais famosas imagens aéreas de Paris.

A imagem da Torre Eiffel (fig. 56) chama a atenção para as afinidades que este ponto de vista tem com a linguagem gráfica. Esta imagem destaca as qualidades da linha contrastada. Ocorre o achatamento de uma estrutura grandiosa como a Torre Eiffel, que nivela o cume da estrutura piramidal com as marcas ao rés-do-chão. Incrições feitas pela demarcação das ruas, pelos contrastes da sombra das árvores e os trajetos que como uma coreografia de gestos cobrem a superfície da imagem. Esse tipo de fotografia se populariza e com frequência aparecem nos semanais jornalísticos como *L'Illustration*<sup>6</sup> tornando esse novo olhar sobre a cidade mais próxima do público comum.

O fato é que, considerando o aspecto sempre inclusivo da arte, ela absorveu toda essa

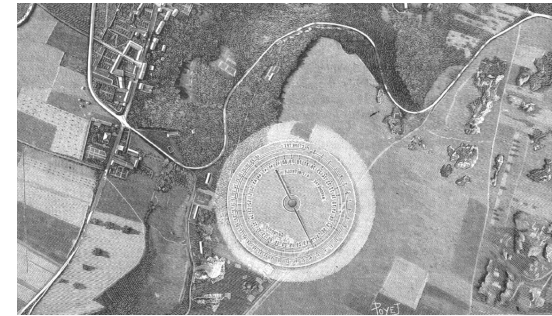


Figura 55: Gravura em madeira da fotografia automática de Louis Cailletet. Vista aérea da terra sobreposta pelo barômetro aneróide no centro da imagem.

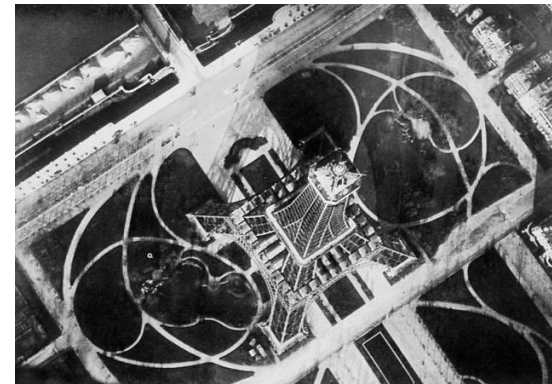


Figura 56: A. Schelcher et A. Omer-Décugis, *La Tour Eiffel* publicada em *Paris vu en ballon et ses environs* em 1909.

6. Jornal semanal francês, o primeiro a publicar uma fotografia em 1891.

iconografia aérea produzida para atividades não artísticas e os artistas passaram a trabalhar com essa nova ferramenta agora à disposição de suas pesquisas. Uma referência direta da influência dessas imagens aéreas a arte são as pinturas de Robert Delaunay, fundador do movimento orfista, que trabalhou por anos com a imagem abstrata a partir da vista aérea. Ele teria tido contato com a esse mesma imagem da Torre Eiffel feita por Schelcher durante a Exposição Internacional de Locomoção Aérea do *Grand Palais* em 1909 e a utilizou como referência em suas pinturas como em *Tour Eiffel et Jardin du champs de Mars* de 1922.

Kazimir Malevich é outro exemplo de artista que em busca da abstração do espaço também se serviu da estética da fotografia aérea para suas investigações no movimento suprematista. Os próprios diagramas didáticos de Malevich expressam de maneira clara as correlações entre a linha gráfica, abstração e a vista aérea. Em 1915, lecionando no Instituto de Cultura Artística de Leningrado, o professor e artista da vanguarda russa fabricou com seu grupo de estudos vinte e dois diagramas para serem utilizados em sala de aula. As montagens eram organizadas em três grupos nomeados “Análise de uma obra de arte”, “Métodos de sensações” e “Métodos de ensino”. No painel de número dezesseis, incluído no conjunto “Métodos de sensações” estão ilustradas as características do cubismo, futurismo e suprematismo (fig. 57). Christina Lodder, pesquisadora britânica e professora de história e filosofia da arte na Universidade de Kent no Reino Unido, propõe, em um de seus textos sobre a arte moderna russa, uma análise do diagrama dezesseis a fim de considerar o impacto desse ponto de vista aéreo no contexto da modernidade russa e o advento do movimento suprematista trazendo como referências textos de Malevich, nos quais ele considera as imagens aéreas como “o ambiente (“realidade”) que estimula o supremacista”<sup>7</sup>. No diagrama 16, são relacionadas ao movimento cubista a imagem de um violino e de elementos utilizados por Picasso para desconstruir o objeto original, o futurismo é resumido por imagens de máquinas, locomotivas e zepelins que sugerem movimento e repetição, e quanto ao suprematismo, são dedicadas imagens de vistas aéreas, imagens des-



Figura 57: Kazimir Malevich, Diagrama nº 16: A relação entre a cultura pictórica e o ambiente do artista (no Cubismo, Futurismo e Suprematismo)”, 1925.

7. The Non-Objective World (New York: Paul Theobald and Company, 1959), p.25, caption to plates 28–35.



providas de horizonte, que destacavam as linhas retas e abstratas da arte não-objetiva pautada na vida moderna. Pensar o espaço através dessas imagens se aplicava em seu trabalho e de todos que contribuíram com o movimento suprematista. E “é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório” etc”. (DUBOIS, 1993).

Também nesse contexto onde a conjunção cultural, científica e artística estava voltada a buscar nossas possibilidades de experienciar o espaço, destaco as fotografias de Aleksander Rodchenko. O artista Russo, natural de São Petersburgo, foi um dos colaboradores na construção de uma nova estética, desejada a partir dos movimentos gerados pela revolução Bolchevique em 1917. Vou me ater a um recorte de sua extensa produção, as suas fotografias da cidade, apesar de ter uma extensa produção como designer, pintor e cenógrafo. Rodchenko, chama atenção no texto “Ignorância absoluta ou um truque mesquinho”<sup>8</sup> para que os fotógrafos deixassem de olhar só para a frente, que fossem buscar um olhar novo. O fotógrafo afirma que a fotografia se utiliza de velhos pontos de vista, “todos aqueles do homem de pé sobre a terra olhando diretamente para frente. O que eu chamo “fotografar do umbigo” - com a câmera pendurada no estômago.” Expressão para se referir a câmera descansada na barriga de frente para os objetos. Numa clara oposição à imagem perspectivada fruto da tradição Renascentista.

Os motivos das suas imagens eram variados, mas boa parte de suas fotografias eram registros da vida cotidiana da cidade. Comum a boa parte dessas fotos, era justamente o ângulo escolhido pelo fotógrafo. Como observa Annateresa Fabris, a partir de 1926 Rodchenko passa a capturar imagens a partir do seu edifício destacando “recantos, jogos de luz, a passagem das estações, os movimentos dos habitantes as entregas feitas por carroças, e configurando desse modo uma crônica da vida miúda” (FABRIS , 2013, p. 265). A vista oblíqua desde sua sacada fazia ver o contínuo movimento de transformação do espaço visto à distância, e o fotógrafo tomava esses elementos do cotidiano como um material gráfico de um espaço geométrico para



Figura 58: Aleksander Rodchenko. Gathering for a demonstration, 1928.

---

8. “Krupnaia bezgramotnost ili melkaia gadost?” Noviy lef , nº6 (1928).

construir suas imagens (fig. 58).

Assim como as imagens feitas em balão na França, suas fotografias feitas a partir do topo dos prédios e sacadas de Moscou também causavam curiosidade e estranhamento e parecia ser um dos objetivos de Rodchenko, pois o fotógrafo desejava implementar uma reeducação do modo como era percebido o mundo, ignorando toda a tradição pautada na ilusão da imagem em perspectiva.

Nessa relação entre o realismo das cenas fotografadas e os aspectos geométricos que estruturam as imagens que seu ponto de vista lhe oferece, as imagens de Rodchenko revelam claramente o desenho do espaço urbano dinâmico, do lugar onde a vida acontece. Esse tipo de pesquisa visava uma nova leitura do espaço através da vista aérea, Rosalind Krauss comenta essa especificidade:

O que surpreende é que a vista aérea, ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir a questão da interpretação, da leitura. Ou, pelo menos, torna o problema tão premente que somos obrigados a conscientizarmo-nos dele. Não se trata simplesmente do fato de que, vistos de muito alto, os objetos são dificilmente reconhecíveis - o que de fato é verdade - mas, em particular, de que as dimensões esculturais da realidade tornam-se muito ambíguas: a diferença entre saliências e ocas - o convexo e côncavo - se apaga. A fotografia aérea nos coloca diante de uma “realidade” transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação. Existe uma cesura entre o ângulo de visão sob o qual foi tirado a fotografia e este outro ângulo de visão necessário para compreendê-la. A fotografia aérea desvenda portanto uma ruptura na tessitura da realidade, ruptura que a maioria das fotografias tomadas no solo conseguem dificilmente dissimular. Se toda a fotografia promove, aprofunda e encoraja nossa fantasia de relação direta com o real, a fotografia aérea tende a rasgar o véu deste sonho - através dos próprios recursos da fotografia. (KRAUSS, 2002, p. 101-102).

A autora refletiu sobre esse ponto de vista ao tratar das fotografias que Hans Namuth realizou de Jackson Pollock em pleno processo de produção de suas pinturas. “É este ângulo, em que se diluem as diferenças entre parede e solo, a marca, o ponto de vista mais significativa de todas as fotografias desta série.” (KRAUSS, 2002, p.101). Para a autora as imagens de

Namuth ultrapassaram o estatuto de uma imagem documental, penso que em parte pela atitude que o fotógrafo toma ao apropriar-se do ângulo de visão do artista que estava sendo fotografado trazendo as questões espaciais das pinturas de Pollock para sua fotografia. Tanto a fotografia quanto a pintura, neste caso, reivindicavam um tipo de leitura pois codificam a imagem de modo estranho à vista terrestre habitual.

Dubois coloca que, nas pinturas de Jackson Pollock, cuja relação com o suporte se dá de modo a ignorar qualquer tipo de referência espacial, o artista age “sem consciência clara de estar diante de um quadro, mas apenas de um território, onde erra infinitamente, girando, sem ponto de referência fixo, quase cego, como um avião na neblina” (DUBOIS, 1993, p. 266), e acrescenta que as marcas deixadas pelo embate com a tela na horizontal deverão ser interpretadas ao pendurar a tela na parede quando “somente então, ao final dessa rendição, abrir os olhos, encontrar “a distância correta” de olhar, contemplar e decifrar o “texto” da obra. (DUBOIS, 1993).

A partir dos anos 60, a fotografia aérea que no início do século XIX já era usada para estudos geográficos, foi um recurso também utilizado pelos artistas da Land-Art. Trabalhos como os de Robert Smithson e Dennis Oppenheim, ampliaram o campo da arte para o espaço topográfico. Nesse caso, a fotografia não substitui a experiência real do estar diante e dentro da obra de Smithson por exemplo, ela tem valor como testemunha da obra original. Quebra-mar espiritual (1970), uma “terraplanagem escultural” (KRAUSS, 2007) só pode ser percebida em sua completude do alto, como se fosse um geoglifo inscrito na superfície da terra. Um desenho em espiral num suporte plano que sintetiza, em certo sentido, o gesto criador do artista.

Sebastian Vincent Grevsmühl, historiador da ciência e especialista em história do meio ambiente e em estudos visuais observa que, desde sua origem militar e cartográfica a fotografia aérea criou “as condições históricas e materiais de um novo olhar sobre a terra, que inverte radicalmente o modelo de perspectiva da Renascença” (GREVSMÜHL, 2014). Essa inclinação do olhar em direção à terra trouxe colaborações para o avanço do controle racional sobre a terra e também influenciou, no campo da arte, diversos movimentos e artistas que viram no planisfério

uma estratégia dentro de suas poéticas. Perder o horizonte e ver o mundo como uma superfície destaca “a forma de organização principal do planisfério” (GREVSMÜHL, 2014) o mosaico. Em meus desenhos esses mosaicos urbanos são constituídos por peças as quais, através da montagem e da colagem busco encontrar novas relações para recriar esse espaço urbano através do desenho. Portanto, pretendo, no seguimento do texto, refletir sobre o modo como construo minhas imagens através do uso do olhar oblíquo como estratégia.

## 2.1 A LATÊNCIA GRÁFICA DA CIDADE

Para entender esse tipo de olhar sobre a cidade como estratégia fundamental para meus desenhos, interessa a este trabalho pensar na capacidade que temos de perceber a latência gráfica incorporada nos espaços que nos rodeiam, permitindo com que se possa afirmar que o desenho está em todo lugar. Trata-se de um tipo de desenho que não se origina da ação riscar sobre um plano ou da pura criação imaginária, ele emerge da nossa relação direta com o mundo que é confrontado por um olhar que o atravessa.

Edgar Degas dizia: “O desenho não é a forma, ele é a maneira de vê-la” (VALERY, 2012, p. 139). Concordando com essa afirmação pode-se considerar que o desenho é reflexo de uma visão particular sobre o mundo e suas coisas. O modo como o executamos se liga à maneira particular de como vemos e pensamos o espaço. Para o artista Stephen Farthing os desenhos “são ideias no limbo, designs esperando para serem ativados e tornados concretos”. Nesse sentido, podemos, através da projeção do olhar, fazer emergir o desenho que está inscrito no espaço que nos circunda, seja pelo simples gesto mental de ligar um ponto a outro ou quando traçamos um possível trajeto de deslocamento baseando-se na configuração do local. Farthing busca trazer uma visão mais ampla do desenho e coloca que o que fazemos quando desenhamos, escrevemos e anotamos é “traduzir eventos multidimensionais que podem ou não existir materialmente, em conteúdo bidimensional legível” (FARTHING, 2011, p. 21). Ou seja, pos-

suímos a capacidade intelectual de traduzir os diferentes eventos em grafismos que simplificam as coisas diagramaticamente.

Portanto, é plausível pensar que podemos vislumbrar desenhos em todo lugar. Leonardo da Vinci já apontava para a riqueza criativa contida na atitude de observar atentamente o ambiente que nos cerca. No *Trattato della pittura* (1792) pontuou que as manchas nas paredes, as formas das nuvens ou da água corrente possibilitam “que você encontre nelas invenções extraordinárias”. Para ele, essas formas naturais desafiam nossa mente a encontrar ali possíveis imagens ou formas que, surpreendentemente, surgem do acaso estimulando nosso pensamento criativo.

Gertrude Stein descreve essa sugestão gráfica dada pelo espaço à percepção do sujeito. Em seu livro sobre Picasso, ela relata que durante sua estadia nos Estados Unidos pôde vivenciar com frequência uma nova relação com o espaço ao sobrevoar a terra embarcando diversas vezes em voos comerciais. Ela sublinha a genialidade de Picasso que, mesmo sem ter vislumbrado o mundo desse ponto de vista, soube expressar em suas obras a configuração espacial que a vista aérea tornou possível experimentar:

[...] quando olhei para a Terra, vi todas as linhas do cubismo feitas numa época em que nenhum pintor tinha voado de avião. Vi, lá na Terra, as linhas de Picasso se misturando, indo e vindo, desenrolando-se e desfazendo-se, vi as soluções simples de Braque, vi as linhas movediças de Masson [...] (STEIN, 2016, p. 48).

Gertrude projeta e reconhece na superfície da terra um certo tipo de desenho que ela já havia visto abrigado em suportes como papéis ou telas, no entanto, como vemos neste relato, os traços por ela percebidos como similares às configurações cubistas são delineados em escalas infinitamente superiores às de Picasso, Braque e Masson.

A questão da escala é importante para o artista americano Robert Morris. Referindo-se aos geoglifos de Nazca no Peru, quando optou por andar sobre o local antes de sobrevoá-lo, afirmou que mesmo no papel de caminhante foi possível vislumbrar desenhos inscritos no plano

terrestre por conta da grande extensão territorial. No deserto, o plano do solo estende-se dos pés até a altura dos olhos à medida em que avança até o longínquo horizonte. Dessa forma o artista disse ter conseguido perceber, ainda que com dificuldades, as sutis linhas varridas pelas antigas civilizações ao rés-do-chão arenoso. Traços que, em sua concepção, transitavam entre “o conhecimento notacional de preocupações planas (sistemas, o diagramático, o logicamente construído e colocado, o preconcebidos) e as preocupações dos objetos (a relatividade da percepção em profundidade)” (MORRIS, 1975).

Particularmente vejo a cidade pelo ponto de vista que a atravessa diagonalmente, um olhar gráfico que parece evidenciar os elementos que compõem, em diferentes camadas, os geoglifos urbanos.

São traços que não percebo enquanto pedestre urbano, mas apenas quando tomo certa distância vertical desse espaço. Assim, o olhar oblíquo torna-se um vetor pelo qual a latência gráfica que dá forma aos diversos desenhos da cidade se potencializa. A linha pode ser a rua, a sombra, os sinais e as palavras. Estampas de roupa, padrões da calçada ou a aglomeração das pessoas podem ser percebidas como texturas. Tudo está inscrito na superfície da cidade e qualquer coisa torna-se uma notação, pois o tridimensional achata-se ao ser atravessado por esse *olhar de través*. Assim, o fragmento da cidade observado do alto torna-se um “imenso tapete sem bordas” (NADAR, 1899, p. 77) no qual eu projeto e percebo sinais gráficos que servem de material para pensar e construir os meus desenhos.

Ao tratar do desenho de observação, Valéry afirmou que há uma grande diferença entre ver as coisas com a intenção de desenhá-la ou não (VALÉRY, 2012, p. 61). Na minha posição de desenhista que projeta o olhar sobre a cidade, dirijo-me a ela com a vontade de desenhar, não com o lápis em mãos mas com a câmera fotográfica, um instrumento de intrusão. Essa visão deliberada e auxiliada por instrumentos ópticos faz com que se eleve em mais um grau as possibilidades de revelar a latência gráfica que se manifesta diante de mim e, ao mesmo tempo, permite capturá-las e arquivá-las como imagens. Ver, fotografar e traçar são procedimentos que se entrecruzam e se completam no percurso da criação das imagens que produzo como desenho.

## 2.2 GEOGLIFOS URBANOS: OLHAR A CIDADE PENSANDO EM DESENHO

Pretendo buscar uma aproximação entre o desenho e as inscrições<sup>9</sup> na superfície da cidade. Para tanto, o termo geoglifo urbano é a imagem em que tentarei condensar a ideia de desenho ligada ao olhar oblíquo sobre a superfície da cidade.

O olhar oblíquo, como anteriormente relatado, carrega afinidades com a ideia de superfície planar pois ameniza os volumes ao retirar a profundidade do campo de visão. Dessa forma, caminha-se para uma certa abstração gráfica que exige uma nova interpretação desse espaço que torna-se um desenho a ser lido à distância. Por tratar-se aqui de pensar o desenho a partir de uma posição espacial singular que possibilita um olhar específico sobre a terra, parece interessante dialogar com referências advindas de campos do conhecimento que olham para esse espaço, como a geografia e a geologia de onde eu tomo emprestado o termo geoglifo. Ambas disciplinas têm forte relação com a imagem no sentido de que buscam estudar o lugar que habitamos muitas vezes através de desenhos, fotografias, mapas e diagramas.

O geógrafo, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Paulo Cesar da Costa Gomes, propõe ir além da concepção comum da geografia, a qual refere-se a ela como o estudo do espaço terrestre. O autor comenta que a característica do que é geográfico deve ser entendida em diferentes domínios: o sensível, que refere-se à nossa capacidade de nos orientarmos espacialmente e de “construir traçados entre coisas diversas que estão no espaço” (GOMES, 2017). Outro domínio seria o da geografia como uma forma de inteligência: a geração e acumulação de conhecimento que é transmitido mediante o desenvolvimento da cultura de determinado agrupamento humano, ou seja, seu modo particular de usar, perceber, classificar

---

9. Considero aqui a ideia de inscrição no contexto de minha poética, ou seja, a imagem que tenho da cidade a partir do olhar oblíquo sobre a mesma, como por exemplo: linhas pintadas, linhas de sombras, linhas dos trajetos, texturas, os passantes etc. Tudo o que configura a morfologia desse espaço e a maneira como é usado.

e delimitar os espaços. O terceiro domínio seria o domínio científico, o campo que reúne as diferentes tradições do pensamento que se debruça sobre as questões dos “sistemas de lugares”. Em seu livro, *Quadros geográficos*, o autor acrescenta uma outra dimensão a esses domínios, ao qual liga a ideia de que a geografia é uma “forma autônoma de estruturar o pensamento” (GOMES, 2017) e isso passa pela sua relação direta com as imagens. Segundo o autor, a relação da geografia com as imagens vêm da antiguidade e cita alguns fundamentos do pensamento estóico como fonte de referência para esse tipo de investigação<sup>10</sup>. São exemplos os pensadores Estrabão (64 a.C.- 21 d.C.) e Cláudio Ptolomeu (90-168 d.C.), ambos buscavam “a apresentação da ‘imagem’ do mundo obtida pela notação das localizações e dos aspectos contidos em cada uma delas” (GOMES, RIBEIRO, 2018, p. 7). Foram dois pensadores que posteriormente influenciaram o projeto renascentista das cosmografias através das traduções de seus escritos<sup>11</sup> fazendo com que surgissem novas imagens da terra vista como *theatromundi*. Já na geografia moderna, com Alexander von Humboldt (1769-1859), as imagens (desenhos, mapas, diagramas etc) ganham, segundo o autor, maior valor enquanto ferramenta que compõem a essência do raciocínio geográfico<sup>12</sup>.

Pensar e formar um desenho a partir da observação do espaço visto de cima. Esse meu

---

10. A ideia de unidade do cosmos, tudo remete ao todo e os elementos se relacionam formando um sistema que em sua completude seria harmônico. Bem como ideia de contemplação como forma de atingir o conhecimento, a observação das coisas como elas se apresentam a nós.

11. Citada como exemplo: *Universalis* cosmografia de Martin Waldseemüller (1470-1520), *Cosmografia universal* de Sebastian Münster (1488-1552) e *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricate figura* de Gerard Mercator (1512-1594).

12. *Naturgemälde*, traduzido como “pintura da natureza” é um quadro apresentado no livro “*Essai sur la géographie des plantes*” (1805) de Humboldt onde de forma sintética representa o microcosmos da montanha Chimborazo no Equador.



procedimento de trabalho conversa com o olhar geográfico pelo simples fato de também lidar com a “trama locacional associada a um plano [...]” (GOMES, 2013, p. 17). Essa trama locacional inclui a minha posição como espectador e a posição de todos outros elementos que configuram a composição do lugar observado.

Nessa ideia de espacialidade como um jogo de posições a expressão ponto de vista é o termo que indica um determinado lugar, no meu caso a janela do ateliê. Este ponto permite-me ver algo que não veria se estivesse ocupando outra posição no espaço, dessa forma “o ponto de vista seria um dispositivo espacial (posicional) que nos consente ver certas coisas” (GOMES, 2013, p. 19).

Em meu processo de trabalho, a consequência desse posicionamento é o próprio olhar oblíquo que possibilita a visibilidade e me permite capturar os elementos gráficos dispostos no tecido da cidade. Da mesma forma, a visibilidade dos geoglifos, essas estruturas gráficas que marcam o solo, é muito favorecida por um ponto de vista elevado em relação à superfície terrestre. Essa é a posição que permite arqueólogos e geólogos visualizar as inscrições e diagramas feitos por antigas civilizações e que muitas vezes são apagados em meio à paisagem transformada com o passar do tempo.

Tomando emprestado o termo, cogito a hipótese de ser possível perceber as marcas e sinais na superfície da cidade como geoglifos urbanos. Os geoglifos, como sugere o nome, são “marcas na terra” (geo = terra; glifo = marca, sinal) são incisões na superfície geralmente de grandes dimensões, cuja perspectiva aérea permite perceber adequadamente sua extensão e configuração. São objeto de pesquisa dos geólogos, arqueólogos e antropólogos que vêem neles estruturas da organização social e do pensamento na antiguidade. Portanto, são marcas e sinais que permanecem inscritos na terra e que testemunham a vida em comunidade de antanho com seus costumes e crenças. Normalmente em lugares distantes e inóspitos essas imagens emergem do solo.

Na intenção de trazer uma “imagem” que comporte a relação entre desenho e o olhar oblíquo sobre a cidade, entendo ser viável unir o termo geoglifo à palavra urbano. A noção

do geoglifo, tratada como relação de determinada civilização com o espaço que ocupa, é aqui transportada para o espaço da cidade para referir-me aos registros inscritos ou estampados no plano deste espaço.

Dalton Delfini Maziero, historiador e sepecialista em arqueologia, investiga os geoglifos presentes na América do Sul, imagens que perduram desde a antiguidade marcando a face da terra em países como o Peru (Nazca), o Chile (Atacama) e o Brasil (Acre e Amazonas). O autor, preocupado em pensar o que levou as sociedades do passado a realizar tal obra, apresenta ao leitor um apanhado de teorias que partem do científico até o esotérico, as quais buscam esclarecer essas enigmáticas inscrições. Maziero propõe um “mergulho na cosmovisão indígena e no mundo simbólico [...]” (MAZIERO, 2016) para obter algumas respostas. Em seu entendimento, a atividade de produzir os geoglifos, era uma prática social comum a diversas sociedades sul-americanas, pois essas imagens não estão presentes apenas nos sítios arqueológicos mais conhecidos mas estendem-se por longos territórios do nosso continente. Muitas delas gigantescas, são reflexo da complexificação dos rituais de distintos agrupamentos que ocupavam esses lugares. Uma prática social que transformava a paisagem motivada pelas necessidades “comerciais, ideológicas ou simbólicas” (MAZIERO, 2016) de cada grupo. As possíveis leituras dessas linhas no solo atribuem a ele diferentes significados: desenhos que indicavam rotas, que marcavam um local para rituais sagrados através do deslocamento e da dança, que traçaram rotas comerciais, que formavam um espaço para culto funerário, que demarcavam a ocupação de territórios, prática esportiva, etc.

Um geoglifo era capaz de unir culturas, de estabelecer rituais sagrados, de fazer migrar grupos em devoção religiosa, de definir comportamentos sociais. Os antigos povos precisavam dos geoglifos assim como nós precisamos das nossas igrejas, das nossas estradas (caminhos) ou de qualquer espaço social que nos faça ter a certeza que pertencemos a determinado grupo. (MAZIERO, 2016).

As leituras apresentadas por Maziero indicam que essas figuras representavam uma or-

ganização social do espaço, um modo de organizar a vida em suas diferentes dimensões redese-  
nhando, por exemplo, o plano isomórfico do deserto, criando localizações e gerando dinâmicas.  
Neste trabalho interessa a ideia de que os geoglifos seriam práticas sociais que formam dese-  
nhos na superfície que organizam o espaço e a vida de diferentes sociedades. Feitos para se-  
rem percorridos, para serem fruídos em seu interior, esses desenhos também são imagens que  
podem ser lidas e contempladas à distância, vistos do alto. Assim, vejo uma possível relação  
com a cidade, por ser um espaço organizado e construído de acordo com nossas necessidades  
de vida em vários níveis, A cidade nasce de um desenho e forma um outro desenho a partir da  
maneira como vivemos ela. Ela já possui encerrado em sua formação essa estrutura diagramáti-  
ca que as vezes um mapa, um guia turístico (ou a janela de um prédio) nos faz ver de um modo  
particular.

Portanto, os *geoglifos urbanos* poderiam ser, ao meu ver, a imagem diagramática forma-  
da pela trama de relações entre os passantes, as mobílias urbanas, as calçadas, as sombras, etc.  
Enfim, todos os elementos do cenário urbano cuja perspectiva aérea permite vislumbrar e que  
podem ser relacionados a grafismos na superfície semelhantes aos feitos em um papel sobre a  
mesa.

Concordando com Gomes<sup>13</sup>, entendo que o espaço da cidade possui uma dinâmica mui-  
to intensa, na sua trama de localizações há uma sucessão de cenas simultâneas que são difíceis  
de tomá-las por completo, assim a fotografia alia-se ao olhar para dar conta de registrar e guar-  
dar diversos instantes desse espaço em transformação. Ao utilizar a fotografia como ferramenta,  
os instrumentos escópicos auxiliam meu olhar a se aproximar ou se afastar do plano da cidade,  
o que possibilita considerar referência para meus desenhos os grafismos urbanos em suas várias  
dimensões, assunto o qual abordarei no capítulo *Desenhar através do olhar: posição, proximi-*

---

13. Na ocasião de sua fala: “Pensando com imagens: uma proposta de interpretação geográfica.” para o Obser-  
vatório do Espaço Público em 2021.

*dade e distância.*

De forma sintética, portanto, aqui entendo que *geoglifos urbanos* são o resultado da operação do olhar oblíquo, o qual dá visibilidade aos diversos grafismos formados na superfície da cidade. Esses grafismos da cidade, assim como aqueles arcaicos, são percebidos “enquanto tradução e testemunho da maneira como os homens habitam coletivamente na superfície da Terra” (BESSE, 2014, p. 67). Quanto aos meus trabalhos propriamente ditos, eles são o resultado dessa experiência espacial do olhar sobre a terra somada à própria experiência do desenho enquanto meio expressivo. Por conta disso, seria importante pensar a relação do desenho com o plano horizontal.

## 2.2 O DESENHO E O PLANO HORIZONTAL

Assim como supracitado no começo desse trabalho, o plano horizontal, o qual me interessa pensar aqui, é voltado para processos operacionais, ao contrário do plano vertical que alude à vista de um espaço do mundo, como afirmou Leo Steinberg em *Outros Critérios* (2008). Ligado mais ao “fazer” do que ao “ver”, esse plano é o mesmo ao qual Walter Benjamin já havia referido quando buscou identificar as diferenças essenciais entre o desenho e a pintura nos textos *Peinture e Graphisme, de la peinture ou le signe et la marque* e *Peinture et Dessin*. Flávio Gonçalves resume a estratégia adotada pelo autor: “Benjamin desenvolve essa questão conjugando a forma como o fenômeno desenho e pintura é percebido pelo corpo do espectador, de um ponto de vista sensorial e de um ponto de vista mágico, mítico.” (GONÇALVES, 2005, p. 33). Do ponto de vista sensorial a diferença fundamental seria encontrada na forma de exposição, ou seja, no sentido em relação à nossa postura humana. Para Benjamin a pintura de cavalete necessita da “armadura arquitetural” e deve ser exibida verticalmente ao espectador enquanto “o desenho é simplesmente emancipado da parede” (BENJAMIN, 1991, p. 190). Nada nos impede de apresentá-los ou conservá-los em molduras, assim como as pinturas,

porém, seu lugar de neutralidade seria o plano horizontal. Ainda de acordo com o autor “Ele [o desenho] não precisa mais se inquietar da vertical e a areia, o asfalto [lhe são suficientes].” (Ibdem). O que lhe assegura essa possibilidade é o desenho enquanto fenômeno ser “[...] fruto da dialética entre a linha e o plano de fundo.” (GONÇALVES, 2005, p. 34). Enquanto a pintura não é subordinada a esse plano de fundo. Sendo assim, o desenho pode se instaurar em diversos lugares que não necessariamente à posição vertical.

No sentido mítico ou mágico, Benjamin busca encontrar a diferença entre os dois meios expressivos a partir das suas aparições mais elementares, aquelas relacionadas ao corpo humano, pois, retomando o pensamento de Benjamin sobre o desenho e a pintura, o corpo seria a instância central da magia. Para traçar essa diferença, o autor opõe a esfera da marca à esfera do signo.

A ideia de marca como fenômeno manifesto no corpo seria o rubescimento (ligado à vergonha), a inocência (estigmas de Cristo). Marcas que surgem. Diferente do signo ela não se imprime, ela se sobreleva. Nesse sentido, a pintura é o meio onde a marca se manifesta, pois, segundo o autor, ela prescinde do fundo e da linha gráfica.

Já o desenho seria relacionado à esfera do signo. Benjamin traz como imagem o *Bannkreis*, o círculo encantado usado na magia. Esse círculo, em seu sentido mágico, seria uma linha contínua que delimita um espaço o qual repele forças externas protegendo o que está no seu interior. Como consequência desse traçado, ocorre uma alteração na superfície, pois é instaurada sua oposição em relação à linha, surgindo assim o desenho.

Ainda sobre o texto de Benjamin, Gonçalves pontua: “A inscrição gráfica se referiria ao corpo naquilo que este se refere ao espaço horizontal: um espaço onde ele projeta trajetórias, delimita um território e estabelece coordenadas, o explorando na justa medida de seu passo” (GONÇALVES, 2005, p.35). O que está de acordo com a ideia de que “o desenho reproduz o mundo de forma que o homem pudesse, concretamente, caminhar sobre ele.” (BENJAMIN, 1991, p. 190).

Curiosamente, tanto a concepção sensorial quanto a mágica do desenho, estendem-se

aos próprios geoglifos, como aqui evocado anteriormente. Tanto como uma linha que atravessa uma superfície formando um desenho, quanto como um espaço mágico em que a linha se instala com todo seu poder de culto (geoglifos como espaços ritualísticos).

Ver, fazer registros fotográficos e desenhar tendo o olhar oblíquo como condição *à priori*, constrói um processo de trabalho condizente com o que a esfera do plano horizontal encerra, ou seja, “a forças sensório-motoras” (BENJAMIN, 1991).

### 3. O DESENHO EM CONSTRUÇÃO: ESTRATÉGIAS PARA RECRIAR UM CENÁRIO URBANO

Este capítulo é dedicado à análise e reflexão sobre questões inerentes ao próprio procedimento de alguns trabalhos e séries produzidas no período da pesquisa. Partindo da intenção de encontrar as relações conceituais e poéticas centradas em um processo de criação que se desenvolve junto às considerações anteriormente abordadas no decorrer do texto. Assim, partindo do meu diálogo com a cidade e da forma como me porto diante dela, atento para os significados dos fragmentos de imagens articulados na lógica de construção dos meus desenhos.

Sendo condição primeira da minha proposta de desenho, o olhar oblíquo, devido às suas especificidades comentadas neste trabalho, conduz-me a adotar procedimentos como a montagem e a colagem na elaboração das minhas imagens.

Conceitualmente, a montagem e a colagem estão ligadas às próprias transformações da prática do desenho. No modernismo, o reposicionamento do papel da arte influenciou no desenvolvimento do desenho enquanto expressão autônoma. Neste período, a arte começou a voltar-se para si, no sentido de preocupar-se com discussões inerentes às suas próprias especificidades. Em parte, seria reflexo do advento da fotografia em torno de 1840, a qual tomou da pintura, através de meios mecânicos, o ofício de retratar e representar o mundo visível. E “Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato, a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto dessa invenção”. (GOMBRICH, 1988, p. 416). Sem a necessidade de produzir imagens aludindo diretamente ao mundo real, os artistas passaram a valorizar os aspectos intrínsecos ao fazer e, dessa forma, construíram um novo espaço em suas investigações pictóricas. Neste cenário da modernidade que o desenho passou por importantes reavaliações, “Talvez a mais notável inovação do desenho em três séculos foi a introdução da colagem por Braque e Picasso na segunda década deste século.” (ROSE, 1976, p. 9).

Pertencente ao contexto de transformações no campo da arte no início do século, a pesquisa do movimento cubista engendrada pelos dois artistas foi desenvolvida sob efeito da influência poética e reflexiva de Paul Cézanne, da arte africana e das pinturas de Henri Rousseau. A proposta cubista desmontou a espacialidade estabelecida por representações esquemáticas herdadas da arte clássica. O quadro não era mais lugar para aludir a uma vista do mundo, mas sim para se fundir com o espaço e as coisas do mundo. Argan enumera questões em comum nos processos artísticos de Braque e Picasso durante o cubismo analítico sendo eles: equivalência entre figura e fundo, ausência de profundidade ilusória, decomposição da estrutura dos objetos, uso da sobreposição e da justaposição de pontos de vista, imagens em distintos tempos apresentadas simultaneamente, integração entre objeto e o espaço (ARGAN, 1992). Voltado para si, o quadro torna-se assim um objeto no mundo real e sua superfície passa a acolher os materiais dessa realidade. Materiais não-convencionais ao *métier* artístico como pedaços de papel e retalhos de tecido são aplicados à superfície da pintura. Assim, o procedimento que reflete o espaço fragmentado<sup>14</sup> da modernidade é de uma inovação técnica, a *collage*, “a mais importante invenção da arte moderna” (TASSINARI, 2001, p. 38)

Outras duas proposições foram importantes para o campo do desenho no âmbito moderno, sendo uma as investigações surrealistas na qual o desenho tornava-se um meio de expressão do inconsciente, do onírico e da projeção dos acasos, sendo a prática do desenho automático um meio para representar essas manifestações irracionais graficamente. O outro é a *estética da colagem* ensejada por Max Ernst, a qual tem origem diretamente ligada à pesquisa cubista de décadas anteriores, assim como a sua inovação técnica da *frottage* como um meio de capturar os grafismos do mundo através do contato direto com a superfície das coisas, uma relação completamente estranha à concepção de desenho enquanto observação, interpretação e execução.

No expressionismo abstrato, movimento iniciado em meados dos anos quarenta, obras como a de Willem De Kooning, deram ênfase a uma questão inerente à prática do desenho, o

---

14. (GONÇALVES, 1994).



inacabamento. O esboço, que comumente era colocado em segundo plano no contexto da criação, com De Kooning toma espaço na própria pintura. A superfície do quadro é um local de embate e descobrimento, assim como foi tradicionalmente nos papéis dos *sketches*. Resultado de um processo autocrítico, suas pinturas acumulavam sobreposições e apagamentos provenientes da lógica da prática do desenho, porém agora, produzida em grande escala e através de novos materiais.

Diante das inovações que incorporaram-se ao desenho na modernidade, a linha trilha o caminho de sua autonomia, não apenas como um meio abstrato de estruturar a imagem para representar o mundo tal como vemos, mas também como elemento dotado de valores expressivos e conceituais em sua própria manifestação. Teresa Poester e Edith Derdyk são exemplos de artistas contemporâneas que têm na linha seu objeto de interesse. Em propostas que ocupam o espaço do papel, o vídeo, o dentro ou o fora da galeria, ambas “levam a linha para passear” e encontram nela a potência de seus trabalhos.

Foi a partir de uma proposta de Teresa Poester que tive uma experiência pessoal inovadora explorando a linha. No desenho-performance “Até que meus dedos sangrem”<sup>15</sup>, junto a um grupo de artistas coordenados por Poester, a linha foi o mote do trabalho que estendeu-se em 26 metros quadrados de tela estendida ao chão. Literalmente caminhando sobre o desenho e passeando com as linhas, utilizando diversos instrumentos fabricados para acoplar as 600 canetas bic disponíveis. De forma simultânea, mas ainda orquestrada, os 23 artistas circulavam sobre a superfície criando trajetos e cruzamentos que eram registrados em traços vermelhos. Uma experiência coletiva com a linha em sua completa intensidade, o desenho produzido e apresentado ao chão exhibe a linha em seu lugar de origem e como um campo de força que deu a ver o denso significado poético e político da proposta da artista.

---

15. Na ocasião do Projeto Percurso do Artista da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2019, a exposição realizada na Sala João Fahrion teve curadoria de Eduardo Veras.

### 3.1 DESENHO POR FRAGMENTOS

Ao produzir meus desenhos pensando em procedimentos como a colagem e a montagem, como consequência construo um espaço fragmentado onde a figuração e a abstração se entrelaçam por meio de sobreposições e apagamentos, os quais provocados por choques de imagens, materiais e procedimentos distintos. Esses choques dão a ver o desenho não só enquanto representação mas são zonas de cruzamento que, através do acúmulo, dão densidade às imagens por mim produzidas.

Em meu processo de trabalho, nem sempre utilizo a colagem de forma literal, mas sim através de um pensamento em colagem, no sentido de trabalhar com um espaço manuseável, concebendo o espaço como um “território do fazer” (TASSINARI, 2001, p. 44).

Os trabalhos produzidos no contexto desta pesquisa funcionam através do agrupamento de elementos ou imagens fragmentados e em ambos a montagem e a colagem são as estratégias para gerar as formas e sentidos dos trabalhos. Ambos procedimentos aproximam-se da estrutura da alegoria, pois lidam com imagens fragmentárias que são arranjadas de modo a “dizer o outro” (KOTHE, 1986, p. 7).

Walter Benjamin expressa na obra *O drama barroco Alemão* uma crítica a leitura romântica sobre o símbolo como completude, e vê na alegoria um vão para a temporalidade dada pelo movimento entre a forma e o conteúdo, pois seria ela a única possibilidade de ler o presente através dos fragmentos que se depositam no tempo histórico. A noção de fragmento aparece no prefácio de seu livro, quando o autor alemão adota como método filosófico o modo de apresentação do tratado medieval, que considera o objeto descrevendo suas diferentes partes e expondo a sua estrutura para aproximar-se de sua verdade. O que me remete a pensar na minha experiência ao abordar o espaço urbano através do olhar, pois jamais o concebo em sua totalidade, consigo ver e capturar apenas algumas das múltiplas interações simultâneas através da imagem fotográfica. Minha tarefa enquanto artista é rearranjar esse material estático e frag-

mentário na prática do desenho, assim construo através de pedaços uma visão um pouco mais profunda deste lugar observado.

Vincent Amiel quando discute o tema da montagem no cinema lembra que o século XX não é ao século das imagens mas da combinação de imagens (AMIEL, 2016, p. 9), período onde nasce uma *estética do fragmento*, à exemplo das vanguardas artísticas, das publicação de histórias em quadrinhos e da televisão. Lembrando que o que hoje concebemos como natural, as imagens combinadas em fragmentos foram assimiladas lentamente em nossa cultura visual neste período. Ao tratar da montagem o autor subdivide esse procedimento em duas instâncias: a *montagem-planificação* e a *montagem-colagem*. A primeira seria a estratégia utilizada por muitos cineastas americanos entre os anos 40 e 50. A ideia de planificação é de que a concepção e o arranjo do filme é pré-concebido em prol de uma narrativa, aqui a montagem é ligada a continuidade, ao desenrolar do tempo e dos acontecimentos. Por outro lado, a *montagem-colagem*, comum ao cinema soviético da década de 20. Para o cinema contemporâneo ambas concepções de montagem trabalham juntas, prevalecendo ora uma, ora outra.

Transportando a noção de montagem trazida por Amiel para meu processo de trabalho, acredito que a minha estratégia de construção da imagem aproxima-se das definições que o autor dá a montagem-colagem pois “A montagem executada como uma ‘colagem’, substitui pela surpresa e pelo aleatório qualquer espécie de necessidade, como as colagens dos pintores surrealistas, ou as de Braque e Picasso, que associando matérias e figuras inesperadas, provocam formas novas, e acasos apaixonantes” (AMIEL, 2016, p. 19). E, da mesma forma, entendo que por conta dos fragmentos das diversas imagens do meu arquivo fotográfico, também pela própria variação material e tratamento de cada figura inserida no desenho eu provooco e incorporo aos trabalhos os acasos e desvios que só o prazer e a angústia do *fazer* propiciam, pois “A obra vai, assim, se desenvolvendo nesse ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, flexibilidade e resistência” (SALLES, 1998, p. 86).

Nos próximos subcapítulos que encaminham a parte final da dissertação, irei abordar as importantes estratégias utilizadas na construção das minhas imagens que são perpassadas

pela ideia de trabalhar com esses fragmentos, sendo elas: a produção do suporte do desenho, a fotografia e a ação de sobrepor e apagar.

## 3.2 DESENHAR ATRAVÉS DO PAPEL

O papel é um elemento que foi ganhando importância no decorrer da minha pesquisa, no desenvolvimento dos trabalhos a ideia de manipular o suporte foi ganhando força até decidir produzir o desenho a partir de sua confecção. Dessa forma, entendo ser necessário discorrer um pouco sobre a utilização dos papéis nos meus desenhos, tanto como suporte, quanto como elemento significativo, produtor de qualidades e sensações distintas.

O desenho acontece a partir da marcação de uma linha sobre uma superfície, que por sua vez, sofre essa ação e responde à sua maneira. Podemos dizer que ele surge da tensão entre essas duas forças, inscrição e suporte. Atendo-se à palavra suporte, vemos que sua definição conota a ideia de algo que sustenta ou suporta alguma coisa, geralmente compreendido como um amparo onde algo se fixa.

Ao senso comum, o papel parece ser a superfície mais lembrada quando pensamos na escrita ou no desenho e, a princípio, ele compartilha essa noção que vimos sobre a palavra suporte, o papel seria um meio para registrar e arquivar notações gráficas. Observando pontos de sua história vemos que o surgimento do papel ocorre pela necessidade de haver uma base sobre a qual pudesse-se registrar alguma informação ou conhecimento. As informações sobre sua invenção relatam que na China em 105 d.C, T'sai Lun, chefe de uma repartição da Corte Imperial, descobriu um modo de fabricar papéis a partir de fibras de linho, tecidos velhos e redes de pesca de linho fazendo com que os onerosos tecidos de seda e linho fossem gradualmente substituídos por esse material enquanto suporte dos documentos e registros oficiais do Império Chinês.

Desde o princípio, o papel era fabricado para ser a base que recebe e guarda informações, foi assim nos conflitos da Dinastia Tó com as tropas islâmicas em 702 d.C, quando o exército chinês possuía soldados especializados na fabricação de papel, pois era o meio utilizado para transmitir ordens e mensagens para as tropas. Esses mesmos soldados chineses, quando capturados pelo exército adversário, transferiram a técnica de confecção do papel aos povos islâmicos sendo responsáveis pela disseminação dessa invenção que gradualmente se espalhou

pelo Oriente Médio até chegar na Europa pela Sicília, na Itália, em 1050, para então difundir-se por toda Europa, no século XIII em Fabriano, na Itália, surgiu a primeira manufatura de papel e o uso da marca d'água para identificá-los. Já no Renascimento, com a sua popularização ele é grande aliado do desenho no sentido de possibilitar a prática, o exercício e a produção de esboços no período em que o desenho ganhava importância no campo das artes.

De puramente manual e artesanal em sua origem oriental, no ocidente a produção do papel evoluiu e se transformou, como a substituição da fibra do linho (escassa e de alto custo) pela fibra da celulose da madeira, dessa forma podendo produzir mecanicamente e em grande escala a custos reduzidos. A partir daí, com a incorporação dos avanços da tecnologia em sua produção na revolução industrial, o papel tornou-se cada vez mais presente, sendo colocado a nosso “serviço” e ao nosso redor na forma de embalagens, material de limpeza, panfletos, papel de rascunho, etc. Parece que a abundância do papel industrial e o nosso afastamento dos procedimentos mais tradicionais ligados à sua confecção contribuem para desviar nossa atenção sobre seu valor e sua importância. Do ponto de vista do artista, ainda assim há a opção de ir ao mercado em busca de diferentes papéis ou de nos apropriarmos de materiais que não são produzidos especificamente para o desenho, como jornais e folhas de livro, porém, essa escolha é condicionada ao que pode chegar até nós, aos limites de formato e gramatura que os papéis produzidos em grande escala. Deste modo, penso que a possibilidade de dar início a um desenho considerando sua construção desde o suporte pode oferecer uma autonomia que aconteceria no processo íntimo e manual da feitura do papel, uma relação tátil com a matéria.

Em meu processo de criação custei a questionar a função do papel, eu procedia de forma que a única função do suporte seria acolher as imagens assentadas por mim, deixando-o como elemento secundário em minhas reflexões. Por mais que no próprio ato de riscar sobre uma folha em branco estivéssemos ativando essa superfície anteriormente inerte ao confrontá-la com a linha, para mim a ideia de realmente perceber e compreender o papel como elemento relevante para a construção do desenho foi construída ao longo do tempo.

Durante o período dessa pesquisa produzi uma série de desenhos que trazem o papel

para um plano de maior notabilidade. Como relatado no capítulo introdutório, minha relação com a gravura que motivou a vontade de pensar a importância do suporte, foi na lida com a prensa calcográfica que pude explorar a impressão de imagens em distintos materiais e percebê-lo como um elemento ativo, distante da ideia de neutralidade que geralmente lhe é concebida. Cabe relatar também que a experiência e contato que tive com a produção de papel artesanal na oficina oferecida pela artista Marília Bianchini durante o período de sua exposição *Matéria Paisagem* na Galeria Mamute, em Porto Alegre, 2017, também me auxiliou a levar o olhar para o papel refletindo hoje em meus trabalhos atuais. Nos quatro encontros da oficina, além de me aproximar mais do trabalho da artista, pude aprender do zero a produzir o papel manufaturado a partir de fibras de bananeira desde o cozimento da fibra, até a modelagem e secagem da folha. Foi como dar um passo atrás para vislumbrar, durante o lento processo de fabricação, a importância desse material, o valor de sua contribuição para o trabalho e as diversas possibilidades de pensar o desenho antes mesmo de lidar diretamente com a imagem.

De certa forma percebo que fabricar o próprio papel era questão de tempo no decorrer das transformações do meu processo de criação. A própria ação de sobrepor imagens em uma mesma folha durante longos períodos, procedimento ao qual habitualmente recorri, também era indício da vontade de trabalhar em uma superfície maculada, quando o papel já possui suas particularidades enquanto uma superfície desgastada pelo uso e ação do tempo. A minha postura diante do papel durante meu percurso como artista foi se transformando. A princípio colocado como elemento secundário “invisível” em relação à imagem, em seguida usado como matéria para pensar a imagem através da montagem de fragmentos e, atualmente, através de sua manufatura tenho pensado em sua densidade enquanto elemento constitutivo do desenho, refletindo no modo como desenho minhas figuras.

O processo de feitura dos papéis que utilizei em algumas séries de desenhos se dá em diferentes momentos: etapa da triagem, da pigmentação e da modelagem. Comum a todo o meu processo criativo a ideia de reaproveitar desenhos antigos aparece novamente na etapa de triagem a qual consiste na ação de procura e seleção de papéis que estão no meu espaço de trabalho

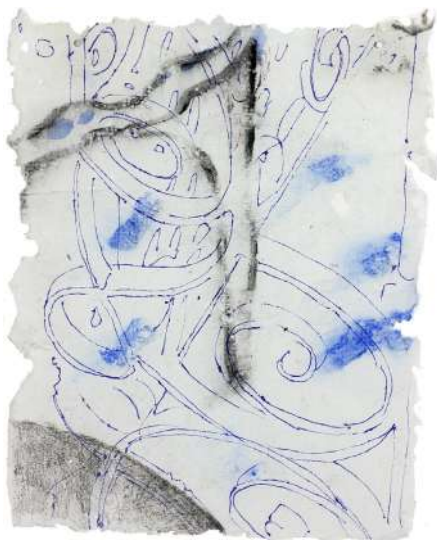


Figura 59: Fragmento do trabalho Sem título (díptico) (2021). Desenho sobre papel artesanal com fibras de bananeira.

e que possam ser matéria prima para a fabricação de papéis. Provas de gravura, desenhos antigos, retalhos provenientes de recortes, etc. Todo esse material, passa a ser pensado como uma primeira camada do desenho. Os papéis já desenhados deixam resíduos dos materiais utilizados e micro vestígios de imagens anteriormente trabalhadas que, ao fim desse processo, formarão a superfície que irá dialogar com outras intervenções gráficas posteriores.

Durante a triagem começo a rasgar todo esse material que algum dia foi fruto de um investimento de tempo e criação, um exercício de revisitação e desapego que a intenção de recriar alguma outra coisa me impulsiona a fazê-lo. Quando esses fragmentos todos decantam na água e são batidos até virar uma espessa polpa que pode variar de tons de acordo com a seleção feita. Foi durante esse processo que comecei a pensar na possibilidade de tingi-los com pigmentos de fontes diversas, sendo alguns retirados da natureza, como o pigmento das cascas de nozes, alguns materiais artísticos, como a tinta *gouache*, e também pigmentos menos nobres como o óxido de ferro, cada um gerando um tipo de resposta. Com a possibilidade de utilizar cores, as alternativas de montagem em módulos se ampliaram e passei a desenhar pelo simples gesto de justapor esses papéis de diferentes características sobre a mesma superfície (fig. 59).

A ideia de justaposição torna mais nítida a possibilidade de observarmos a semelhança ou diferença entre elementos dispostos lado a lado. Fica clara essa ideia quando pensamos em trabalhos de Alfredo Nicolaiewsky, que utiliza a justaposição como estratégia para criar suas imagens. Como no trabalho *O que é que tem na sua cabeça?* (1995/96) (fig. 60), o artista monta silhuetas da Nefertiti justapostas em repetição com padronagens de tecidos distintos e relacionados com um retrato da Carmen Miranda encomendada de um artista de rua, o artista relata propor um diálogo entre ícones de diferentes épocas (NICOLAIEWSKY, 1999, p. 42). No contraste entre imagens da cultura popular e da alta cultura, do profano e do sagrado, o artista se apropria de imagens de mundos distintos e as coloca no mesmo patamar, cabendo ao espectador criar as possíveis conexões entre esses elementos relacionados à sua experiência. Em minha investigação com os papéis justapostos reunindo diferentes texturas, gramaturas e variações sutis em sua forma e composição, percebi o surgimento de uma superfície densa, que convida o olhar



Figura 60: Alfredo Nicolaiewsky. O que é que tem na sua cabeça?. Mix mídia, 143 x 222 cm. 1995/96.



a passear através de suas variações, um modo de construir o desenho como um mosaico.

No decorrer do processo, tateando modos de fazer, questionei porque não intervir com o desenho no momento da confecção do papel? Assim, cheguei em um procedimento próximo ao da monotipia, técnica que através de uma matriz efêmera opera a transferência da imagem de uma superfície a outra sem a possibilidade de reproduzi-la. Pensar no desenho através da monotipia provém de alguns experimentos que havia feito pensando nas monotipias de Mira Schendel, um processo no qual coloca-se o papel japonês em contato com uma camada de tinta esticada em um vidro e desenha-se pelo lado avesso do papel (fig. 61).

A ideia era aproximar-me das marcas sutis que se observam na série de trabalhos chamada *Monotipias* (1964 - 1966), os “sinais imersos na ínfima substância do papel o mínimo suficiente para serem, aparecerem e não perturbarem, frequentemente dissolvendo-se no vazio e, no entanto, emergindo como presença essencial na sua frágil potência.” (FILHO, 2018, p. 33). Em alguns de seus trabalhos, os delgados suportes de papel arroz e as chapas de acrílico que a artista utiliza dão ideia de suspensão da imagem gráfica no vazio, porém esse vazio não nega a potência e o valor do suporte como elemento de contribuição essencial para o trabalho.

Meus pequenos ensaios inspirados nas monotipias da artista suíça refletiram-se no modo como desejei aplicar a monotipia ao processo de fabricação dos meus papéis. Desta maneira, após pescar a polpa necessária para moldar a massa de papel em uma tela de *nylon* faço desenhos com guache ou lápis aquarelável sobre a superfície plástica para onde essa polpa será transferida da tela e onde o papel secará. Ao depositar essa polpa na superfície já desenhada, o papel e os traços se fundem e o desenho incorpora-se no suporte, formando linhas que se dissipam delicadamente e parecem surgir de dentro para fora do papel. Uma forma de incorporar o desenho ao suporte, a linha e o suporte moldam-se simultaneamente e só após a ação do tempo, durante o período de secagem, que tem-se o resultado dessa interação (fig. 62).

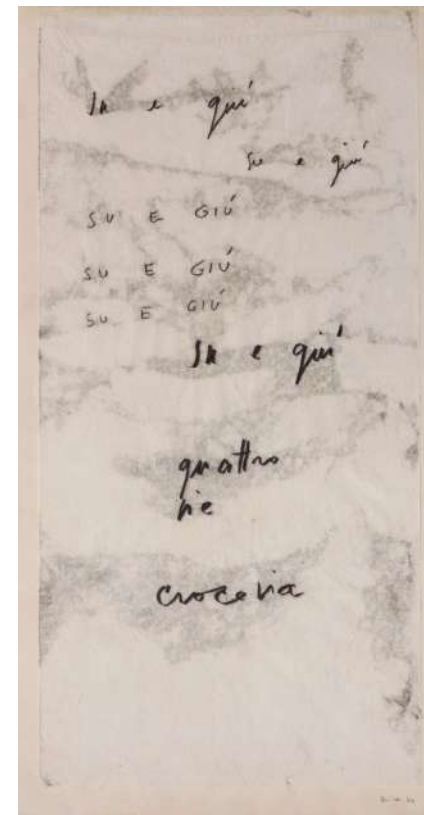


Figura 61: Mira Schendel. Série Monotipias. 49 x 34 cm. 1964.



Figura 62: Desenho e monotipia durante o processo de fabricação do papel.

Desde então a materialidade do suporte passa a me interessar e tenho buscado explorar esses recursos. A gravura sempre me instigou a experimentações nesse sentido e a presença das chapas de alumínio nos desenhos da série que venho desenvolvendo também derivam dela. As matrizes que utilizo na litografia waterless são chapas de off-set e trabalhando com elas na gravura que surgiu a ideia de adotá-las como suporte para o desenho.

Primeiramente utilizei essas placas como base nas quais sobrepus gravuras feitas em papel de restauração (figs. 28 a 31) em um outro momento experimentei expor as próprias matrizes das gravuras junto à suas impressões (figs. 18 a 22) e atualmente tenho dado atenção para outros recursos que esse material proporciona (fig. 32). O embate entre a minha ação de traçar e a resistência do material se realiza através da ponta-seca quando abro sulcos na superfície. Esses sulcos podem permanecer expostos refletindo a luz, ou podem ser preenchidos com matérias pictóricas como tinta litográfica e também com pó de carvão. O metal oferece um outro recurso, a possibilidade de sua corrosão (fig. 63). O desenho pode se dar por pinceladas mais gestuais embebidas em percloro de cobre sobre a superfície da placa. Por esse procedimento, cria-se zonas de rebaixamento do plano, manchas e linhas alargadas que, através da atuação da oxidação, transformam a matéria e, assim como a ponta-seca, escavam o plano horizontal.

A artista e pesquisadora Laurita Salles serve como uma referência nesse sentido, ela embasa seu trabalho em gravura na questão do gesto e a resistência dos materiais. Sua pesquisa deságua no deslocamento da matriz tradicional do seu espaço de produção para o espaço de apresentação. O raciocínio gráfico da artista dirigia-se à chapa de cobre e, “por entre os cortes, as fendas, as cicatrizes, as feridas [...] insinua-se uma espacialidade feita de subdivisões sutis, das quais emanam aquela cor e aquela luz que sublinham as diferenças entre uma e outra zona de tensão” (SALLES, 1997, p. 10), o que podemos ver nos trabalhos da série *Matéria Fendida* realizada em 1994 (fig. 64).



Figura 63: Bruno Tamboreno, 2021. Trabalho em processo. Chapa de alumínio em processo de corrosão e oxidação.



Figura 64: Laurita Salles, *Matéria fendida*, 1994.

### 3.3 DESENHAR ATRAVÉS DO OLHAR: POSIÇÃO, PROXIMIDADE E DISTÂNCIA

Um procedimento recorrente que se desdobra da estratégia da montagem nas imagens que faço é a minha relação com a proximidade e a distância vinculadas a meus objetos de interesse, neste caso os elementos que compõem o microcosmos que observo a partir da vista da janela do ateliê.

Em um olhar oblíquo sobre a cidade, a questão da proximidade e distância são variantes que influenciam na aquisição das imagens que utilizo como referência. Do ato da observação a olho nu até a captura de imagens com diferentes lentes construo minha conexão visual com o ambiente externo. Gostaria de refletir sobre como meu olhar atua em relação a esses movimentos buscando identificar sua influência no modo como eu reconstruo a imagem da cidade a partir desses fragmentos visuais.

O posicionamento, a distância e proximidade do olhar em relação à cidade são elementos constituintes da operação que desencadeia o modo como construo meus desenhos. Então, parece oportuno encontrar referências nas questões sobre o olhar apresentadas no longa-metragem *A Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, que em alguns aspectos espelha o modo como eu opero meu processo de aquisição de imagens da cidade.

O filme, sabidamente reconhecido como um clássico do cinema, tem um enredo que se desenvolve sumariamente na relação entre o olhar de um sujeito sobre a cidade a partir da janela de um apartamento. Jeff, personagem principal, é um fotógrafo dedicado a registrar acontecimentos singulares ou cenas improváveis, seu olhar é atento e atraído por instantes incomuns. No entanto, sua condição apresentada no início do filme não o permite, por sete semanas, sair do seu quarto para capturar suas imagens. Durante este período, com uma das pernas quebradas devido a um acidente de trabalho, Jeff passa a conviver apenas com a vista que a janela do seu

quarto oferece, um recorte da área residencial de *Greenwich Village* em Nova Iorque e como sintoma, rapidamente começa a interessar-se pelo conjunto simultâneo de acontecimentos que configuram o microcosmos o qual da janela ele assiste.

Observar essas micronarrativas que ocorrem lá embaixo na rua, como já mencionado, faz parte do meu contexto de criação, as imagens só são vistas porque estou disposto a captá-las oportunamente. Dessa forma, o tempo é um aliado, pois quanto maior o período de observação encontro mais subsídios para pensar o desenho. Aliados ao meu olhar também são as ferramentas que permitem ver em maior ou menor grau os detalhes desse ambiente.

No filme, o método adotado por Jeff para assim amplificar o seu olhar em direção aos pormenores que ocorrem ao seu redor dá-se pela utilização de ferramentas escópicas, o binóculo e a lente teleobjetiva.

Victor Stoichita em seu ensaio *A janela indiscreta de Hitchcock: avatares da pulsão escópica na pintura e no cinema* (2016), toca algumas noções que são importantes e que podem contribuir nesse momento. Stoichita discorre sobre a relação de proximidade de Hitchcock com a história da arte como ferramenta para pensar e produzir o cinema. Assim, o autor faz um pequeno percurso sobre o emaravilhamento do humano sobre o ato de ver a partir da análise desse “filme que expõe a persistência de toda uma tradição de espetáculo óptico cujo herdeiro é o cinema.” (STOICHITA, 2016).

Ver a cidade de uma posição distante, de modo que o observador não participe da cena observada toca a noção de voyeurismo, tratado como pulsão escópica no âmbito da psicanálise. O *voyeur* conota essa noção de, “pessoa que assiste a algo por curiosidade, (1883) ‘pessoal que se excita ao ver a nudez ou o ato sexual de outrem’, der. *De voir* ‘ver’” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2883). Indo ao largo de uma leitura psicanalítica profunda, o que certamente contribuirá futuramente para desdobramentos desta pesquisa, aqui a definição básica de *voyeur* como “aquele que vê” e a noção de prazer em olhar já é o suficiente.

Para Stoichita, a janela enquanto dispositivo óptico, meio usado pelo protagonista para observar o espaço externo, tem dívidas com a tradição artística. As escolhas de Hitchcock de

transformar uma janela em ecrã reverberam da importante noção de Alberti sobre o quadro enquanto uma janela sob a qual observamos uma cena.

Citando antigos dispositivos ópticos como o representado por Jean Dubreuil em *Um artista fazendo uso do bastidor do desenho* (1642) e a gravura de Albert Durer chamada *Artista desenhando um modelo Nu* (1525), onde os objetos observados são passivos em relação ao olhar do artista, Stoichita comenta que com o advento do cinema os objetos observados tornam-se elementos ativos e dinâmicos. A utilização desses instrumentos ópticos, que passa pela vontade de conhecer melhor o mundo que habitamos, parece ligar-se à ideia de prazer em olhar. Com isso, Stoichita reconhece na história da arte e na pré-história do cinema alguns pontos em que a escopofilia é tomada como tema e busca deduzir algumas possíveis referências para o filme de Hitchcock. Cito aqui as caixas perspécticas da arte holandesa do século XVII que apresentam “uma virtualidade que se oferece essencialmente ao olhar ou, para ser mais preciso, ao olho.” (STOICHITA, 2016). Esse dispositivo depende da intrusão do olho em seu ambiente interno, assim como a teleobjetiva utilizada por Jeff introduz-se nos ambientes externos a seu quarto invadindo a privacidade alheia.

Outra obra mencionada, a qual o autor observa uma relação ainda mais profunda com o longa é *Étant donné* de Marcel Duchamp. O artista trabalhou nesta obra em seu ateliê entre os anos de 1946 e 1966, curiosamente na mesma região de Nova Iorque em que se passa o suspense de Hitchcock. A obra é a construção de um cenário que para ser visto envolve a atividade do espectador. Um marco de tijolos emoldura uma envelhecida porta feita de tábuas de madeira, da qual, através de pequenos orifícios ao nos aproximarmos, movidos pela curiosidade vislumbramos uma cena interna. A princípio vemos parcialmente um corpo feminino ao chão, sem antes notar que uma moldura de tijolos provenientes de uma possível explosão contorna a cena. Estirada em uma paisagem bucólica a personagem tem o rosto ocultado, sua mão esquerda segura um lampião aceso enquanto suas pernas estão abertas de frente para o olhar do observador. Uma obra que “engloba todo o leque de alusões à tradição escópica ocidental” (STOICHITA, 2016), um mecanismo parecido com as caixas perspécticas que convoca a visão a se sobrepor a outros



Figura 65: Detalhe de *Estamos abertos* (2021).

sentidos na busca de um entendimento.

A obra de Hitchcock, *A janela indiscreta*, torna-se referência para pensar o olhar que se aproxima e afasta através de dispositivos ópticos, um procedimento ao qual recorro a todo instante na captação das minhas imagens de referência. No filme, o olhar panorâmico e o olhar aproximado que dão forma às tensões do suspense, nos meus desenhos este jogo de proximidade e distância do olhar provoca camadas de tensão entre as imagens do desenho. Portanto, este ir e vir do olhar artificial implica em alterações no resultado dos meus trabalhos.

Na pequena série chamada *Estamos abertos* (2021) ficam em evidência, no próprio resultado do trabalho, as operações que realizei para conceber as imagens. A série conta com três dípticos, são desenhos em carvão sobre papel. Quando justapostas as duas imagens a conexão é feita, tornando o observador, assim como o espectador do suspense de Hitchcock, sujeito interno e externo ao trabalho. Externo quando vê a figura desenhada do fotógrafo (eu) em ação e interno sendo cúmplice do olhar do fotógrafo (eu) desenhado. Concomitantemente a esse jogo o espectador depara-se com os índices da ação do gesto que constrói o trabalho através de linhas, manchas e apagamentos sobre o papel. Assim, é dessa forma que a própria dimensão estrutural do trabalho está aberta e exposta através do desenho.

Na maioria das cenas do filme vemos através da visão de Jeff, porém por vezes nos é mostrado suas reações, talvez para lembrarmos que o olhar é do fotógrafo e que há um esforço e uma posição, que é diferente da nossa, que permite capturar aquela imagem. Em *Estamos abertos* (2021)<sup>16</sup> percebe-se, nos desenhos dispostos à direita, essa investida da figura desenhada em dirigir-se obliquamente mergulhando o olhar ao chão. Essa é minha condição, a posição que me permite passear com o olhar sobre a superfície urbana a fim de perscrutá-la.

Os desenhos posicionados à esquerda no díptico, figuram o espaço da cidade e também dão pistas sobre a ferramenta utilizada na aquisição das imagens, a lente. No mesmo espaço duas referências visuais são sobrepostas e essas referências partem de distintos modos de cap-

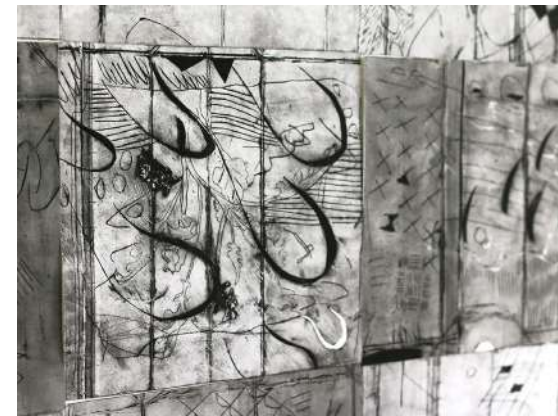


Figura 66: Detalhe de Sem título (2020).

16. Link para vídeo de parte do processo da produção do trabalho. <https://youtu.be/QS-Oif50BDo>

tar as imagens da cidade através da fotografia. Uma imagem em plano aberto e outra em plano fechado. No díptico *Praça Dom Feliciano* (2021), por exemplo, o desenho é feito a partir da imagem que engloba o cenário da esquina da praça, este desenho é sobreposto por outro que representa um detalhe deste mesmo ambiente, neste caso, um apelo publicitário do comércio local em tempos de pandemia que diz “estamos abertos”. Esse fragmento do espaço da cidade foi ampliado através da aproximação da lente e, com auxílio da projeção, eu sobrepus ao desenho um pedaço da frase escrita na esquina em vermelho de forma sintética. Esse jogo de proximidade e afastamento do olhar que se realiza mediante a exploração dos recursos ópticos propiciam ao meu modo de desenhar, possibilidades de inserções gráficas que recriam o espaço observado por meio de traços ora orgânicos, próximo à manchas e borrões e ora inorgânicos, como linhas geométricas que cortam a imagem sem obedecer uma lógica espacial coerente.

A aproximação de um olhar interessado em direção a uma cena revela coisas que a olho nu não podemos notar. Ainda em *Janela Indiscreta*, quando Jeff parecia interessar-se por determinada imagem ou cena, como quando observa as brigas do casal Lars e Ana Thorwald, o recurso do zoom através de sua teleobjetiva era usado para assim tentar entender o que estaria acontecendo no prédio vizinho. Em sua intenção de resolver uma dúvida o apelo era puramente visual e o zoom o meio de compensar seu afastamento da cena.

A partir da lente são possíveis gradações de proximidade que, por exemplo, em meu contexto me permite ver boa parte da praça, ou uma placa de trânsito, um sapato e até uma bituca de cigarro a partir da janela do prédio. Para mim, o recurso do zoom através das lentes é um modo de me ater às especificidades da cena urbana as quais reorganizo em partes para recriar esse espaço no desenho. Geralmente, através desse recurso, faço um primeiro recorte aproximado do objeto de interesse anteriormente visto a olho nu. No caso do trabalho *Chão* (2020) (fig. 24), meu interesse foi pelas texturas da calçada e do asfalto. A partir da observação aproximada dessas superfícies busquei, através da gravura ponta-seca, fazer marcas e manchas que lembrassem essa visão aproximada das texturas da cidade que vi através da lente.

Aqui fica claro como o uso e as escolhas no uso do dispositivo fotográfico influenciam





Figura 67: Dust Breeding, 1920. Man Ray/Marcel Duchamp.



Figura 68: Because of Dust Breeding, 1991. Ristelhueber.

no resultado das imagens que produz. Enquanto observador da cidade à meia distância as imagens que dali fazia me levavam a conceber figuras ainda reconhecíveis no desenho, apesar das distorções causadas pelo fato dos elementos estarem em escorço. E diferentemente, ao pensar o desenho através do apelo à teleobjetiva, as texturas as imagens vão ao encontro de abstrações. Para minha surpresa, neste trabalho percebi uma ambivalência na relação distância e proximidade a partir do olhar oblíquo. A superfície da gravura tanto poderia sugerir manchas e ranhuras das pedras da calçada quanto uma imagem captada à longa distância em direção à superfície de um campo por exemplo. Essa questão aparece também na fotografia enigmática de autoria de Duchamp e Man Ray intitulada *Dust Breeding* de 1920 (fig. 65). A fotografia foi publicada na revista *Littérature* em 1922. David Hopkins comenta que ao primeiro contato com a imagem o observador necessitaria de um “grau considerável de explicação para estabelecer que esta fotografia é na verdade uma visão oblíqua em *close-up* da seção inferior da seminal *La Mariée mise à nu par ces célibataires, même Le Grand verre*” (HOPKINS, 2013, p. 134). Discorrendo sobre a relação que teria esta imagem com a fotografia aérea o autor lembra que a legenda que dizia *Vue prise en aéroplane* fora adicionada apenas dois anos depois pelos dadaístas responsáveis publicação e que só em 1963, em sua autobiografia, Man Ray referiu-se a ela como vista panorâmica, assim o autor questiona se teria sido essa a intenção no momento da tomada desta fotografia.

O contexto de produção de *Dust Breeding* (1920) não nos permite pensar na ideia de panorama, pelo contrário, seria uma tomada fotográfica de dentro do ateliê de Duchamp, um *close-up* de visão angular que através de uma longa exposição e sob uma luz artificial conseguiu capturar mínimos detalhes da superfície de uma parte de *O Grande Vidro* de Duchamp. O acúmulo de poeira e fragmentos de algodão que foram usados no ateliê assim, vistos tão de perto, paradoxalmente, nos remetem a uma vista aérea, talvez uma paisagem de campo de guerra vista do céu. O movimento entre proximidade e distância coloca em cheque a questão da escala, abrindo-se a interpretações subjetivas.

Na exposição *Vues d'en Haut* (2013) no Pompidou Metz, intencionalmente foram dis-

postas duas obras que lado a lado demonstram muito bem como a posição e determinados enquadramentos podem sugerir diferentes interpretações. Uma delas é *Dust Breeding* de Man Ray e Duchamp que foi apresentada ao lado de *Because of Dust Breeding* (1991) (fig. 66) de autoria da fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber. A semelhança entre as duas imagens são evidentes, porém, enquanto Man Ray e Duchamp conceberam a fotografia utilizando a proximidade do olhar sobre o objeto, Ristelhueber a fez a partir de um helicóptero sobrevoando os céus do deserto do Kuwait no período final da guerra do Golfo. Em entrevista para o jornal britânico *The Guardian* a fotógrafa comenta: “Para esta foto, eu estava voando sobre o deserto e sabia exatamente o que estava procurando: todos aqueles rastros, as linhas das trincheiras.”<sup>17</sup>. A sua preocupação é registrar os territórios devastados pela guerra ou convulsões sociais, adotando, em grande parte de sua obra, o olhar oblíquo sobre esses locais, evidenciando os traços e as cicatrizes deixadas na superfície por esses episódios violentos. Somente depois de voltar para casa e observar a imagem que produziu que Ristelhueber percebeu que ecoavam semelhanças com a imagem de Ray e Duchamp, o que se confirma pela escolha do título do seu trabalho.

Apesar da diferença da tomada de posição dos artistas, é possível perceber semelhanças entre as duas imagens. Ambas podem indicar uma zona de guerra e destruição vista em um plano geral assim como, em um plano de detalhe, ambas podem parecer um vidro empoeirado. As duas imagens conversam com aquilo que é gráfico. Uma ambivalência formal mas também temporal, pois haveria uma grande diferença da imagem que remeteria à Primeira Guerra e a que remete à guerra do Golfo pelo menos setenta anos depois?

Essa ambivalência da imagem próxima e distante baseada em um olhar oblíquo está colocada e torna-se uma ferramenta para um processo em desenho que parte de um olhar fotográfico. A partir de meu arquivo mesclo imagens de diferentes épocas e busco nele os grafismos da paisagem em sua dimensão macro e micro. Assim, as imagens desenhadas que decantam sobre

---

17 Matéria disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/apr/28/photography-sophie-ristelhueber-best-shot>>. Acesso em: 1 de agosto de 2021.

o papel dialogam entre si, cada qual com seu ritmo e força expressiva sintetizando em grafismos minha experiência de fascínio visual com este local ao longo do tempo.

O olhar sempre fascinou, tanto que há muito já era objeto de discussões filosóficas da antiguidade e entre racionalistas e empiristas que buscavam entender nossa relação visual com o mundo. O desenho poderia ser um sintoma desse prazer em olhar, como relatou Martin Gayford: “Hockney certa vez especulou que desenhava quando era criança porque ‘tinha mais interesse do que as outras pessoas em olhar para as coisas’. Ou seja, queria desenhar porque o mundo visual o fascinava” (GAYFORD, 2012, p. 34).

### 3.4 SOBREPOSIÇÕES E APAÇAMENTOS

Como dito anteriormente, a imagem fotográfica tomada sob o olhar oblíquo pode sugerir distintas leituras em sua ambivalência. Quando notamos, em algumas dessas imagens, certas configurações gráficas decorrentes dos rastros e relevos de uma superfície, podemos ser remetidos às nossas próprias origens, pois assim como já foi sugerido, algumas das imagens capturadas desse ponto de vista poderiam ser percebidas como sítios arqueológicos ou geoglifos produzidos por antigas civilizações. Esse plano horizontal, o planisfério, é o lugar que recebe e guarda as marcas de quem nele habita e os rastros do tempo que nele atravessa. A terra seria o “plano horizontal de atração que o ser humano constrói as estruturas nas quais ele conduz a sua existência partindo de um ato similar àquele da inscrição: traçar, cavar, fundar, delimitar, etc.” (GONÇALVES, 2005, p. 32). Haja visto que estou buscando pensar a superfície da terra vista de cima relativa à superfície onde acontece o desenho poderia considerar este, no meu processo de trabalho, como um meio de expressão que se origina do acúmulo de marcas e rastros de ações que se desenrolam no tempo, ou seja, um espaço que também abriga memórias em diferentes camadas.

Meus desenhos são realizados, em sua grande maioria, pela soma de construções gráficas fragmentárias onde convivem no mesmo espaço ações e imagens de tempos bastante distintos. Essas camadas que decantam sobre o papel geram zonas de acúmulo e zonas de vazios. Por sua vez, o empilhamento das imagens através do desenho permite um manuseio específico no tratamento de cada uma delas, possibilitando-me trabalhar tanto com a adição de diferentes imagens e materiais quanto a subtração através de apagamentos. É neste sentido que, para mim, o desenho diferencia-se das imagens que faço na fotografia, pois sua construção tem um tempo distinto da imagem instantânea. No meu fazer, as imagens que transporto da fotografia para o desenho são construídas de forma lenta e gradual, não há a busca por um fim determinado, pois, efetivamente, meus desenhos sempre flertam com a ideia de inacabamento.

Em um percurso de trabalho no qual lido com a montagem, cada imagem que é desenha-

da está sujeita a adequar-se ao conjunto, no sentido de que posso alterar os materiais (carvão, guache, nanquim, bastão oleoso, pastel seco, etc.) e/ou também posso ignorar, acentuar ou mesmo alterar partes da imagem que uso de referência. Assim, penso que o que ocorre na formação do trabalho determina boa parte das minhas ações.

Nesse sentido, nada garante que esta imagem desenhada não seja maculada por outras intervenções ao longo do processo de construção do trabalho. Este é um processo de acúmulo de ações que dá espessura ao trabalho, no sentido de que na superfície do desenho tudo está retido, do primeiro traço ao último, ambos inscritos nesse *campo mnemônico* (GONÇALVES, 2005).

No texto *Uma nota sobre o bloco mágico* de 1925, Sigmund Freud relaciona a memória com a superfície quando sugere uma imagem ao que entende sobre a estrutura do nosso aparelho psíquico em relação à memória. Freud começa o texto falando da qualidade da nossa mente em possuir uma “ilimitada capacidade de receber novas percepções e cria duradouros - mas não imutáveis - traços mnemônicos delas. (FREUD, 2011, p. 243). O bloco mágico seria um invento que se portaria de modo similar. Esse instrumento tinha a função de guardar anotações como um bloco comum, porém permitia ao usuário apagar as notas feitas no intuito de reutilizar este mesmo espaço. Sua superfície é uma pequena área composta por três camadas que recebe e conserva informações gráficas produzidas por um material pontiagudo. A primeira camada é protetora, um fino papel de celulóide, a segunda é uma camada receptiva, um papel encerado, e a terceira é uma base de cera. Quando, através de um instrumento pontiagudo, as duas camadas superiores são pressionadas contra a base de cera, surge magicamente uma imagem, a qual poderá ser apagada completamente quando as camadas forem novamente separadas. Essa é a sua distinção em relação ao bloco de notas comum, sua ilimitada capacidade receptiva de informações, pois seu mecanismo permite apagá-las diversas vezes utilizando a mesma superfície. Contudo, Freud reitera que este apagamento não é total, se formos até a sua camada mais profunda, neste caso a base de cera da tabuleta, podemos, em certa medida, visualizar traços permanentes preservados como pequenos sulcos no plano.



Figura 69: William Kentridge. The Pool Ahead. Carvão e lápis vermelho sobre papel. 100.0 x 160.0 cm. 2018.

Calcar a superfície sempre deixa um registro, a marca de uma incisão que não permite voltar atrás sem deixar rastros. Por mais que busquemos retroceder, quando riscamos em algo, este gesto ficará inscrito na memória deste lugar. Riscar a superfície com um instrumento agudo deixa marcas permanentes na superfície que recebe o desenho. O desenho guarda e torna visível nosso pensamento, uma atividade que registra todas nossas ações, hesitações e arrependimentos.

Quando utilizamos a expressão “nos rastros de” estamos querendo demonstrar que estamos na busca de vestígios de algo que por ali passou, ou que aconteceu em um tempo distinto. Vejo essa questão em alguns trabalhos do artista sul africano William Kentridge. Em suas animações - apelidados pelo artista de cinema da idade da pedra - a adição e a subtração que dão forma e sentido ao trabalho. Kentridge opta pelo carvão, um material que marca a superfície mas que permite pagamentos, com um leve sopro ou com a ajuda de uma estopa ele consegue eliminar uma boa porcentagem dos grãos que compõem cada traço. Para seus vídeos em animação, cada *frame* era registrado a partir da fotografia de um novo desenho sobre o mesmo suporte. “Nos filmes animados, temos algo que foi apagado, mas pode-se ver o traço que foi apagado. O movimento através do tempo parece tornar o tempo visível, o que é similar a tornar a memória visível” (KENTRIDGE, 2013, p. 13). Observando seus trabalhos percebi que a ação de apagar dividia com o ato de riscar a mesma importância durante o processo de construção das imagens, e que os rastros são resíduos desse jogo. As idas e vindas da ação e do pensamento do artista estão ali, esses rastros retidos no papel são a memória visível da construção do próprio trabalho.

Em outro contexto, Robert Rauschenberg, pela ação do apagamento, “destruiu” uma obra para assim construir outra. A legenda de seu trabalho é auto explicativa, em *Erased De Kooning drawing* (1953) o artista partiu da ideia de apropriar-se de uma obra para então trabalhar a ideia de apagamento. Em meados dos anos 1950 nos Estados Unidos, Rauschenberg, ainda jovem artista, foi ousado ao dirigir-se a Willem De Kooning - que a esta altura já era figura de grande importância no cenário artístico, mestre do expressionismo abstrato - no intuito

de pedir-lhe um desenho de sua autoria para que posteriormente, ele pudesse apagar e reduzir a rastros mínimos. Em entrevista, Rauschenberg relatou que já havia trabalhado com o apagamento de alguns desenhos seus, porém, não o via como um ato de grande significado, dessa insatisfação surgiu a ideia de apropriar-se de uma obra que fosse de unânime reconhecimento no campo da arte para obter o efeito pretendido. O artista americano segue seu relato e comenta que, ao ser confrontado com o seu pedido, De Kooning não se opôs à ideia, porém quis dar-lhe algo que realmente fosse difícil de apagar, que exigiria um esforço no embate com a matéria. A obra a ser apagada possuía camadas com óleo, giz de cera e carvão. Por esse motivo, Rauschenberg levou cerca de um mês apagando uma área não muito grande (64,1 x 55,2 cm) de desenho. Além disso, De Kooning fez questão de oferecer algo importante, um desenho que lhe faria falta, situação que tornaria a tarefa mais intimidatória, porém tornava o trabalho ainda mais potente em seu significado.

Na época, o ato teria sido visto por alguns críticos como uma questão de reação ao expressionismo abstrato, uma forma de protesto do artista emergente, porém o próprio autor nega: “Não foi um ato destrutivo. Apaguei aquele desenho porque estava a tentar fazer outro com a outra ponta do lápis que tinha uma borracha” (HESS, 2009, p. 7). Com esta proposta, Rauschenberg amplia a noção de apagamento, designando-o como uma ação que subtrai a matéria através de gestos (deixando rastros) que simultaneamente contribuiu ao trabalho adicionando-lhe uma outra camada de sentido. A força do trabalho parece residir na complexidade desse gesto que “por um lado apagava-o [o desenho original], ao mesmo tempo que os traços da borracha que Rauschenberg “escreveu por cima” o preservaram: um gesto auto contraditório de identificação e rejeição” (Ibdem).

Entre avanços e recuos o desenho se constrói, desse movimento pendular de adição e subtração herdamos os rastros que, por mais sutis que sejam, são índices de gestos produzidos em distintos tempos que são gravados na memória deste espaço. Recuar só é possível porque anteriormente avançamos, no sentido de que antes de apagar investimos sobre a superfície alguns gestos que delineiam, borram e sujam o suporte. Desde quando comecei a explorar o



desenho como meio expressivo, eu o fazia a partir de uma abordagem intuitiva, no próprio fazer ia descobrindo o que me interessava no desenho. Em situações como a de “salvar” um desenho que estava condenado ao fracasso, avançava com outras imagens e assim, por vezes tinha sucesso, por outras não. Este modo de trabalhar com a imagem ainda faz parte do meu processo de criação em alguns aspectos. Mesmo que com o tempo sinto tê-lo sintetizado, o gesto de sobrepor imagens permanece.

Ao começar um desenho, busco em meu arquivo fotográfico uma imagem inaugural: geralmente começo com a imagem de algum transeunte. A partir dessa imagem lanço os traços básicos do desenho e vou construindo a figura através de texturas finas com lápis mais duros e aos poucos vou trazendo contrastes com os lápis mais macios. A imagem surge em um ritmo lento (trabalhada em alguns dias) e geralmente é abandonada, não é concluída. Assim, começo a pensar em outras possíveis inserções, em novas imagens para dialogar com o que foi até então desenhado. Quando retorno a consultar minhas imagens de referência já não tenho mais um papel em branco a ser trabalhado, mas uma superfície já desenhada e conseqüentemente tento filtrar minhas escolhas a partir daí. Geralmente a escolha resulta em algo imprevisível, pois no momento em que as imagens interagem entre si, com sua forma e com o aspecto material do traço, tudo passa a acontecer a partir do que estou vendo à minha frente. Não só as imagens, mas as formas de tratamento dadas a cada uma, chocam-se, provocando zonas de intersecção onde o desenho se constrói por acasos. No começo cada imagem ainda é pensada individualmente, mas em seguida o que se pensa é o conjunto. Baseando-se no diálogo entre as imagens que estão sendo desenhadas, faz-se necessário os apagamentos ou o uso de veladuras com tinta branca para rearmonizar o conjunto que precariamente vai se construindo.

Penso que essas camadas dialogam como em um palimpsesto, palavra usada frequentemente para aludir à memória. Em grego significa “raspado novo”, segundo Flávio Cauduro os palimpsestos têm origem na reutilização do pergaminho, superfície mais utilizada para a escrita antes do advento e popularização do papel. De origem animal, “essas peles eram amolecidas em cal, raspadas e polidas até apresentarem uma superfície fina, lisa e sem falhas, re-



Figura 70: Detalhe de Sem Título (2020). Grafite e pastel seco sobre papel

sistente ao manuseio [...]” (CAUDURO, 2000, p. 135). Aos poucos tornando-se escasso pela proliferação de textos filosóficos e religiosos, os pergaminhos tinham seus textos raspados (restando rastros) e eram sobrepostos por textos com temas distintos. Assim como no palimpsesto, nos meus desenhos geralmente há algo subjacente, uma camada inferior que ainda interage com o que está a frente e que fora adicionado em uma outra situação. Trabalhar com o desenho é também trabalhar com camadas de tempo. John Berger ao falar sobre a experiência do desenho diante da perda comenta esta noção temporal do desenho:

Desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências. Um desenho de uma árvore não mostra uma árvore, mas uma árvore-sendo-olhada. Assim que o olhar sobre uma árvore é registrado, quase que instantaneamente o exame desse olhar sobre uma árvore (uma árvore sendo olhada), toma não apenas uma fração de segundos, mas minutos ou horas; o que envolve, deriva e se refere a muitas experiências prévias do olhar. Dentro do instante da visão de uma árvore se estabelece uma experiência de vida. É desse modo que o ato do desenho refuta o processo de desaparecimento e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos. (BERGER, 2011, p. 56)

Criar um desenho envolve a congregação de distintos momentos, pois desenhar é reagir e traduzir graficamente o que estamos a observar (através das inúmeras aproximações possíveis), mas também é responder às próprias demandas da imagem em construção. É difícil afirmar que um desenho está acabado, pois no convívio com ele em ateliê, entre semanas e meses a observá-lo algo que não via antes passo a ver ou vice-versa.

Na lógica de um trabalho que se faz entre sobreposições e apagamentos, enquanto estão à vista, os desenhos convidam-me a repensar seu estado atual.

Anteriormente mencionei que durante o processo de sobreposição de imagens no desenho, existe a questão da imprevisibilidade, mas há também momentos em que consigo antever os próximos passos, isso se dá quando utilizo a projeção. Geralmente faço o uso da projeção para enquadrar objetos e imagens geométricas, coisas inorgânicas, como por exemplo uma placa de trânsito ou uma mensagem publicitária. A adoção desse mecanismo deriva de interven-



Figura 71: Detalhe Panorama (2021).

ções que fazia no desenho através das projeções de sombras ou de contornos em objetos sobre o papel. Diferente do tratamento orgânico dado às imagens de transeuntes, plantas e animais, ao inserir um elemento “duro”, como uma espécie de carimbo, desejo quebrar a intersecção entre os planos que se misturam pelo emaranhado de linhas. Imagens mais sintéticas e geométricas atravessam o desenho em uma ação nitidamente feita em outro momento e de outro modo, sem a gradação de tons, cores chapadas produzidas com carvão comprimido ou tinta guache.

A partir dessa experiência de adicionar algumas imagens através da projeção, concebi o trabalho *Panorama* (2021) (fig. 9). Neste caso o recurso foi usado de outra forma, não na intenção de criar camadas através de contraste, mas auxiliando na integração das imagens sobrepostas. A opção por esse meio era poder antever, mais do que a imagem em si, a posição das figuras entre si e em relação ao formato do papel. Trabalhando com o traço mínimo (bico de pena) em um espaço amplo (um tríptico de grande formato) comecei a gradualmente depositar linhas e texturas a partir das imagens que fiz dos passantes da rua. Em *Panorama* (2021) as camadas diluem-se completamente uma na outra, o recurso material, linhas de nanquim, dão o mesmo tratamento e intensidade tanto às imagens mais antigas quanto às mais recentes ali desenhadas. Com as camadas mais porosas e translúcidas os contrastes se dão pelo choque entre as imagens e a forma do desenho pelo jogo de posições. Visto à distância, o desenho forma uma espécie de nuvem e, ao aproximar o olhar, nota-se o cruzamento de imagens que transparecem em camadas diluídas. O choque entre as imagens diversas geram no desenho espaços de convergência que só surgem por conta da sobreposição onde a dinâmica da imagem não se dá mais pela figuração em si mas pelos contrastes da linha material em si através das áreas de leveza e densidade (fig. 68).

O empilhamento de imagens, seja o mais sutis ao mais denso, é característico do meu modo de desenhar, percebo que independente do material utilizado a tendência é adensar a superfície do desenho construindo-o através da soma de fragmentos (como imagem e como matéria). Sua estrutura aberta, sempre plausível de novas intervenções é também reveladora de sua própria estrutura. Aproximando novamente o desenho à reflexões sobre o olhar direcionado à

superfície da terra, penso que para ambos a inscrição passa por rearranjos, sobreposições, apagamentos. Para Besse:

“A fotografia aérea é o instrumento que restitui transparência às camadas de história humana que marcaram a paisagem e foram se superpondo, e assim permite a o geógrafo, ao arqueólogo, ao historiador, reencontrar e captar, em um mesmo olhar e um mesmo pensamento, a verdadeira profundidade temporal da paisagem” (BESSE, 2014, p. 93).

De forma parecida que também no desenho a superfície constrói e exhibe sua temporalidade ao acolher os traços do mergulho do artista no *abismo* que é desenhar e ao apresentar abertamente as idas e vindas do pensamento e do embate material durante o ato de desenhar, tornando-se assim uma profunda superfície a se escavar com o olhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta etapa final da pesquisa, a qual encerra um envolvimento muito intenso em torno da minha experiência artística, lembro da dificuldade que é marcar um ponto final naquilo que estamos envolvidos. Como por exemplo, definir por acabado um desenho, por mais simples que este seja. É por esta razão que, ao tentar amarrar as pontas de um percurso poético e reflexivo que é intrínseco ao meu modo de ser e ver o mundo, considero esta uma tarefa demasiada complexa. Parecido com a dificuldade dos começos, momento que exige um certo afastamento em relação ao que fazemos para compreender onde estamos e o que poderá se fazer a partir do ponto onde estacionamos.

Necessárias, essas considerações finais significam para mim um momento de parada, no qual posso atravessar meu olhar por esse percurso e perceber a estrutura do pensamento que foi aqui construído e também para vislumbrar uma ideia de futuro no sentido de que sempre restam aberturas para que se possa, a partir delas, aprofundar as reflexões em torno da minha produção artística.

Esta pesquisa tem como mote meu próprio processo de trabalho, pois é do fazer que os conceitos surgem e o pensamento poético se desenvolve. Dessa forma, ambos adquirem sua pertinência, resultado da coerência do trabalho artístico entre suas esferas prática e teórica.

Embarcado neste movimento pendular, minha prática intuitiva, exploratória, por vezes angustiante, mas sempre prazerosa do ato de desenhar constituiu um processo de retroalimentação quando relacionado à atividade da escrita reflexiva. Na forma de apontamentos, descrições, palavras e pensamentos fragmentários, o ato de escrever me auxiliou a perceber relações, ideias e conceitos presentes nas idiossincrasias da minha prática artística que, sem ser por este caminho, não os alcançaria. Dessa maneira emerge a relação do olhar oblíquo e a cidade através do desenho como o núcleo dessa pesquisa e, conseqüentemente, tudo o que deriva dessa relação em meu trabalho.

Busquei dividir o texto em uma estrutura que se aproximou da forma como construí meu pensamento. Primeiramente abordando a questão contextual, a qual considera as circunstâncias gerais que formam o ambiente e propiciam o desenvolvimento do trabalho poético. No breve relato da minha trajetória enquanto artista em formação aponte para recorrências e hábitos que concernem o meu fazer que de certa forma ainda reverberam em meu interesse pelo desenho. Neste momento descritivo da pesquisa pude demonstrar como minha percepção do espaço foi alterada a partir de uma nova experiência com a cidade, da adoção de um novo ponto de vista sobre ela. Transformação que influenciou na forma com que construía minhas imagens.

Outro elemento contextual, o espaço do ateliê também é abordado como lugar da construção do pensamento. Minha relação com os objetos, fragmentos e imagens que coabitavam este espaço comigo são considerados meus documentos de trabalho e estes concebidos como elementos estimulantes a formação de novas ideias. Conexo a esse entendimento está meu arquivo de imagens fotográficas, no qual acumulei imagens desse ponto de vista há pelo menos sete anos e que compõem um repertório de figuras, linhas, padrões, e texturas que são referenciais para meus desenhos.

Na segunda parte, adentrei no meu objeto de estudo que é o olhar oblíquo sobre a cidade. Identificada em meu contexto de criação a recorrência e a importância da especificidade desse olhar busquei me aproximar do tema primeiramente para entender sua história e influência para o campo da arte e depois para pensar, dentro de suas especificidades, suas possíveis relações com o desenho. Para isso acabei escrevendo um subcapítulo voltado para uma breve história da inclinação do olhar, para demonstrar que este é um olhar cultural. Sua construção foi sendo constituída junto ao desenvolvimento do pensamento humano traduzido também pela evolução da técnica, como por exemplo a aerostação e fotografia, também dos diferentes campos do conhecimento como a geografia, arqueologia, topografia, arquitetura, etc.

Para ligá-lo ao desenho, o *olhar oblíquo* foi entendido como ferramenta para observar os desenhos inscritos na cidade, a qual possui uma latência gráfica que em meu processo de criação é este ponto de vista específico que o torna evidente.

A ideia de observar os desenhos da cidade apontou para a intenção de vê-la como um geoglifo urbano e, para tanto, debrucei-me a encontrar as possíveis relações entre esses dois termos. Assim, os geoglifos dos sítios arqueológicos foram aqui tomados como inscrições sobre a superfície da terra, uma prática social de diversas civilizações que, ao desenvolverem seus costumes e formas de uso do espaço habitado, formaram desenhos os quais podemos caminhar sobre mas que também podem ser percebidos estruturalmente através de um olhar aéreo. A cidade contemporânea seria este desenho formado na superfície em sua forma mais dinâmica. Em ambos os casos a fotografia é um meio privilegiado de registrar e acentuar o potencial gráfico dessas inscrições, portanto, a utilizo como aliada para capturar o comportamento dinâmico dos desenhos da cidade em diferentes tempos e escalas. Esse material torna-se uma referência, suas imagens fornecem um repertório gráfico que será transportado para outras superfícies, as dos desenhos aqui apresentados.

Finalmente dediquei o último terço da dissertação para refletir sobre o trabalho em sua dimensão prática, ou seja, minhas estratégias e procedimentos adotados na produção dos meus desenhos. O *olhar oblíquo* enquanto condicionante da minha visão sobre o objeto de atenção a ser desenhado, o espaço da cidade, reflete na própria organização espacial dos meus trabalhos assim como na maneira como o construo. A montagem através de um pensamento em colagem, é o procedimento que de certa maneira remonta o desenho do espaço urbano observado, pois o reconfigura através da soma de distintos fragmentos e do uso de diferentes materiais e tratamentos gráficos que entrecruzam-se no mesmo espaço.

Formar imagens por fragmentos é análogo a trabalhar em uma superfície ligada a procedimentos operacionais na qual manuseamos os elementos para, através da combinação, chegar a determinada configuração. A ideia de manusear fragmentos chega, em alguns trabalhos, na própria manufatura do suporte do desenho ou no reprocessamento de desenhos anteriormente produzidos, trazendo a reflexão de que o suporte não é um elemento neutro em minhas escolhas poéticas nem secundário em relação à imagem.

Observar e capturar imagens a partir da janela do atelier é para mim o primeiro recorte

desses fragmentos da imagem da cidade e as escolhas por mim proferidas no momento dessa captura influenciam diretamente no resultado dos desenhos que produzo. Assim, também analisei a função do dispositivo óptico no âmbito do meu processo de trabalho. Um dispositivo que captura instantes do cotidiano da vida urbana e que também me auxilia como um extensor do olho, aproximando ou afastando o olhar em relação à superfície da cidade, permitindo registrar imagens panorâmicas ou em *close-up* do espaço observado e, como consequência, fazendo-me perceber o desenho da cidade em suas distintas escalas.

Por fim foi feita uma reflexão sobre a ideia de sobreposição e apagamentos, dois procedimentos que são inerentes ao modo como construo minhas imagens. Ao trabalhar com fragmentos, aceito incorporar os acasos ligados à imprevisibilidade das distintas imagens e materiais gráficos que coabitam o espaço do desenho. Esses acasos são acolhidos ou apagados gerando uma série de camadas que se decantam sobre o suporte utilizado denotando em uma temporalidade diferente das fotografias por mim arquivadas. O suporte do desenho memoriza todas as intervenções a ele proferidas e apresenta ao observador as camadas de um pensamento em construção, ou seja, minha tentativa de criar, através do desenho, uma outra imagem do espaço urbano.

Este *olhar oblíquo*, que também atravessou minha experiência enquanto artista visual na forma do texto aqui apresentado, auxiliou-me a perceber e em seguida abordar pontos que julgo fundamentais na construção do meu processo de criação. Mais do que fechamento, essas reflexões aqui propostas apontam para aberturas e caminhos a serem percorridos. Portanto, encerrar uma etapa também é abrir fendas para novas descobertas.

Como encerramento de um ciclo, a conclusão desta pesquisa culmina juntamente com minha despedida do lugar que impulsionou minha produção poética e reflexiva por todo esse período. Porém, ao deixar o lugar de onde observei um fragmento do centro da cidade por mais de nove anos penso na possibilidade de tantos outros espaços a serem observados e tantos outros trabalhos a serem realizados.



## REFERÊNCIAS bibliográficas

AMIEL, Vincente. Estética da montagem. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2016.

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2ª. Ed, São Paulo : Martins, 1975.p. 69-77

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo : Cia. das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. La Torre Eiffel. 1964. in La Torre Eiffel: textos sobre la imagen. Ediciones Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Sérgio Paulo Rouanet (Tradução, apresentação e notas). São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Crise da pintura/pintura e desenho; in Écrits français. Paris: Edições Gallimard, 1991, pp. 189-192.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... Porto Alegre: Revista-Valise, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013

BUREN, Daniel (1979), “A função do ateliê” [Fonction de l’atelier], in LOOCK, Ulrich, Ed., Anarquitectura de Andre a Zittel, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.

BERGER, John. Sobre el dibujo. Editorial Gustavo Gili, 2011.

BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo: exercícios de paisagem. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

- CATTANI, Iclea. O desenho como abismo. Porto Arte. Porto Alegre, V.13, n. 23, nov. 2005.
- CAUE92. Catálogo da exposição Survols: photographie aérienne des villes. Nanterre, 2018.
- CAUDURO, Flávio. Design gráfico & pós-modernidade. Porto Alegre: revista FAMECOS nº 13, 2000.
- HOPKINS, David. 'The Domain of Rrose Sélavy' Dust Breeding and Aerial Photography, em: Seeing from Above: the aerial view in visual culture. Editado por: Mark Dorrian e Frédéric Pousin. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2013.
- DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Spicione, 1994.
- DERDYK, Edith. Disegno, Desenho Desígnio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- DERIU, Davide. 'Don't look down!': A short history of rooftopping photography. London: Faculty of Architecture and the Built Environment. University of Westminster, 2016.
- DORRAN, Mark, POUSIN, Frederic. Seeing from above: The aerial view in visual culture, London: I.B Tauris & Co.Ltd, 2013.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 2a. ed., Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FARTHING, Stephen. The bigger picture of drawing. in Thinking Throught Drawing: practice into Knowledge. Edited by Andrea Kantrowitz, Angela Brew and Michelle Fava. Teachers College, Columbia University, 2011, pp. 21-25.

FILHO, Paulo. Mira = Olhe. in: Mira Schendel - Sinais/Signals. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o bloco mágico (1925) in: Obras completas volume 16. O Eu e o Id. "Autobiografia". E Outros Textos. (1923-1925). Tradução Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAYFORD, Martin. Uma mensagem maior: conversas com David Hockney. São Paulo: Editora DBA, 2012.

GERVAIS, Thierry. Un basculement du regard, Études photographiques Online, 2001. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916>> Data de acesso: 18 de dezembro de 2020.

GOMBRICH, Ernst H. A história da arte. 4ª. ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 1988.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2013

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Quadros Geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017. Formato: epub.

GOMES, Paulo Cesar da Costa, RIBEIRO, Leticia Parente. O olhar geográfico: episódios da construção de uma identidade metodológica, 2018. Disponível em: <[https://catedradocoral.files.wordpress.com/2018/04/paulo\\_cesar\\_da\\_costa\\_gomes-leticia\\_parente\\_ribeiro.pdf](https://catedradocoral.files.wordpress.com/2018/04/paulo_cesar_da_costa_gomes-leticia_parente_ribeiro.pdf)> Data de acesso: 10 de outubro de 2021.

GONÇALVES, Flávio. Armas do desenho: análise da minha produção de 1992 e 1993. 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. In Porto Arte, Porto Alegre, V.23, 2005.

GONÇALVES, Flávio. Fragmentos e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens. Artigo não publicado, 2021.

GONÇALVES, Flávio. Documentos de trabalho: percursos metodológicos. Revista Valise, Porto Alegre, V.9, n. 16, ano 9, dez. 2020.

GREVSMÜHL, Sebastian. La terre vue d'en haut: L'invention de l'environnement global. Paris: Éditions du Seuil, 2014. Versão digital.

GUASCH, A.M. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar . Porto Alegre: Revista-Valise, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013.

HERCE, Manuel. O negócio da cidade: evolução e perspectivas da cidade contemporânea. Tradução Salvador Pane Baruja. Rio de Janeiro: MAUAD, 2015.

HESS, Barbara. Willem De Kooning: conteúdo como vislumbre. Lisboa: Taschen, 2009.

HOPKINS, David. 'The Domain of Rrose Sélavy' Dust Breeding and Aerial Photography; em: Seeing from above: the aerial view in visual culture. Editado por: Mark Dorrian e Frédéric Pousin. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2013.

MACARTHUR, The Figure from Above. On the Obliqueness of the Plan in Urbanism and Architecture, em: Seeing from above: the aerial view in visual culture. Editado por: Mark Dorrian e Frédéric Pousin. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2013.

JORGE, Luís Antônio. O desenho da janela. São Paulo: Annablume, 1995.

KABAKOV, Ilya. 'The Man Who Never Threw Anything Away' (Moscow, c.1977); first published English in Ilya Kabakov: Ten Characters (London: Institute of Contemporary Arts, 1989); reprinted Boris Groys, David.A. Ross, Iwona Blazwick, Ilya Kabakov (London: Phaidon Press, 1998) 99-103.

KENTRIDGE, William. FORTUNA. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

KOTHE, Flávio R. A Alegoria. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flávio R. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976

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

LACARRIÈRE, Jacques. Grécia: um olhar amoroso; tradução de Irene Ernest Dias e Véra dos Reis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LODDER, Christina. Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View; em: Seeing from Above: the aerial view in visual culture. Editado por: Mark Dorrian e Frédéric Pousin. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2013.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. Imanência e História: A crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MATZUDA, Koichi, Washi: o papel artesanal japonês, Tradução: Takeomi Tsuno e Raimundo Gadelha, São Paulo: Aliança cultural Brasil-Japão, 1994.

MAZIERO, Dalton. Sacralizando o solo: o uso simbólico e prático dos geoglifos sul americanos. São Paulo: SCORTECCI, 2016. Versão Kindle.

METZ, Centre Pompidou. Texto de apresentação da exposição “Vues d'en Haut” curadoria de Angela Lampe, Paris, 2013.

MORRIS, Robert. ALIGNED WITH NAZCA, Revista ARTFORUM, 1975. Disponível em: < <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062> > Acesso em: 24 de maio de 2021.

NADAR, Félix. À terre et en l'air... Les Mémoires du Géant . Paris: Dentu, 1864.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Desenhos e pinturas. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

POESTER, Teresa. Sobre desenho. Porto Arte. Porto Alegre, V.13, n. 23, nov. 2005.

PIGNATTI, Terísio. O desenho: de Altamira a Picasso. Tradução: Maria Helena Grembecki, São Paulo: Editora Abril, 1982.

ROSE, Bernice. Drawing Now. New York: Museum of Modern Art, 1976.

SALLES, Cecília Almeida. O gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SIMMEL, Georg. A metropole e a vida mental; in: O fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1973.

STEIN, Gertrude. Picasso. Tradução Priscilla Catão. Belo Horizonte: Editora ÂYINÉ, 2016.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STOICHITA, Victor I. A Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock: Avatares da pulsão escópica na pintura e no cinema (YMAGO ensaios breves) eBook Kindle, 2017.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VALERY, Paul. Variedades. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Illuminuras, 2011.

WEDEKIN, Luana Maribele e MAKOWIEKY, Sandra, Kazimir Malevich: teoria e história da arte em montagem. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 9 | Segundo semestre 2016, pp. 44-53.

WEDEKIN, Luana Maribele Um levantamento iconográfico dos diagramas pedagógicos de Kazimir Malevich: Revelando um pensamento por imagens. 25° encontro da ANPAP. Porto Alegre, 2016. Disponível em: < [http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/luana\\_maribele\\_wedekin.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/luana_maribele_wedekin.pdf) > Acesso em: 20 de novembro de 2021.

WERTHEIM, Margaret. Uma história do espaço de Dante à Internet. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.