

T522

PROJETO DE GRADUAÇÃO EM DESENHO

DE

ADELAIDE HELOISA OLIVEIRA AMORIM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

CURSO:  
ARTES PLASTICAS  
BACHARELADO EM DESENHO

SEMESTRE:  
93/01

PROFESSOR ORIENTADOR:  
UMBELINA BARRETO

BANCA:  
EVELISE ANICET  
MONICA ZIELINSKY

## S U M A R I O

APRESENTAÇÃO .....	04
HISTORICO .....	06
DESENVOLVIMENTO .....	08
CONCLUSÃO .....	12
REFLEXÕES PARALELAS .....	13
BIBLIOGRAFIA .....	16
PORTFOLIO .....	18

## APRESENTAÇÃO

Os desenhos, deste Projeto, resultam de um processo de encadeamento entre trabalhos de tamanho grande com outros de pequeno porte. As soluções de um serviam de parâmetro para o outro. Estas conexões traziam novas idéias que eram registradas em esboços.

Na execução foram utilizados os seguintes materiais:

- Papel Canson comum, tamanho A4 e Fineface 70 x 100 cm;
- tesoura, estilete e arame;
- essência de terebentina;
- grafite em pó e em lápis de vários tipos;
- dermatográfico preto;
- pastel seco preto;
- caneta sem tinta;
- borracha;
- estopa;
- dedos e mãos, diretamente na superfície;
- fixador aerosol Winsor & Newton.

Como suporte para os papéis grandes:

- Superfície de madeira pintada (90 x 120 cm) e mesa de desenho.

Perfazem um total, dentre esboços e desenhos, de 17 trabalhos. Sendo que as técnicas utilizadas enfatizam o nível representacional, com tridimensionalidade implícita, intensa manifestação de detalhes e texturas; manipulação tonal, luz e sombra; uso de frotagem.

A frotagem é uma técnica que foi amplamente utilizada por Max Ernst. Consiste em colocar estruturas sob o papel, e riscar sobre ele fazendo, com isso, surgirem texturas ópticas.

Contudo, aqui, esta técnica foi manipulada de tal maneira que fez vir a tona a textura da fibra do papel, e não só o que estava por trás deste. Porém, sem, com isso, ficar apenas no registro. Mas sim, unir as duas coisas e levá-las a ir ao encontro da imagem que se desejava fazer emergir.

As texturas tem-se dedicado especial atenção nos últimos anos. O resultado disso aflorou de maneira gratificante nesta conclusão de curso.

As influências mais significativas provém de várias fontes do conhecimento, a saber:

- Art Nouveau e Surrealismo, nas Artes Plásticas;
- o Realismo Fantástico, em obras teóricas;
- o Caos, na ciência; além dos textos com as idéias de Gaston Bachelard e Merleau-Ponty.

Apesar dos vários interesses, eles convergem na busca de respostas para questões complexas. E muitos foram os questionamentos surgidos neste período - de intenso trabalho prático e estudos teóricos. E para muitos, também, obteve-se respostas. Outros, entretanto, mantêm-se em aberto e, talvez, uma vida não baste para respondê-los.

## HISTÓRICO

O Projeto começou como uma instalação. Nela, questões de luz-sombra-escuridão, ocupação do espaço (real e virtual) e o tema do infinito - enquanto possibilidade mágica de interpretação visual - eram predominantes. Além disso, havia a presença intrínseca de texturas (táteis e ópticas).

Entretanto, partindo-se do pressuposto de que um projeto de desenho requer trabalhos em desenho, partiu-se para a transposição das linguagens.

Contudo, isto não ocorreu de imediato. Nos primeiros trabalhos havia, ainda, forte tendência à tridimensionalidade real (papel com volumes de amassados, arames, recortes internos e externos em sua superfície).

Passa-se à nova transposição. E, desta vez, finalmente e definitivamente, para o plano bidimensional. Porém, a tridimensionalidade teimou em permanecer, só que agora de modo ilusivo.

Resolvida esta questão de transposição, surgem outras: o que é real, o que é virtual - jogo de conversão/transposição um no outro; o espaço a ser trabalhado - pequeno (tamanho A4) ou grande (70 x 100 cm): permaneceram ambos (do macro para o micro, até entrar na fibra do papel).

O trabalho torna-se, nesse momento, um questionador visual - do que está por trás da aparência das coisas -, num questionar estético e filosófico. Além disso, entram questões do próprio fazer: de como ele é feito e da necessidade de

fazê-lo assim. E as respostas encontram-se na natureza de quem o fez, na soma de suas vivências, mais suas leituras, mais suas percepções, enfim: nas experiências que impregnaram seu ser - àquelas referidas por Dewey - e que fazem com que cada um tenha a sua maneira própria, única de ver as coisas.

## DESENVOLVIMENTO

*"Será o real uma mistificação, um reflexo especular deformado?*

*O que pinte, afinal: a coisa real ou um 'conceito' da coisa? E onde está o real?"<sup>1</sup>*

Os volumes, recortes e linhas / arames reais, são transformados em imagens virtuais que já não fazem mais parte do mundo real do lado de cá, mas do mundo real naquele espaço: no espaço do papel.

E nesse espaço que as transposições ocorrem agora. Transposições de universos diferentes. Num contexto em que a realidade invisível a olho nú, ou visualmente oculta - como a das fibras do papel e a da superfície do suporte onde ele encontra-se sobreposto - revela-se.

Esta revelação dá-se através da sobreposição de materiais (grafite sobre papel Canson) na técnica da frotagem. Só que a frotagem surgiu como consequência do que se estava fazendo, pois de início não era intencional, ela surgiu por obra do acaso. Como uma interferência negativa é, de início, negada.

Ocorre, então, uma luta do ser com a matéria. Mas era preciso deixar que ela se mostrasse para saber com o que se estava lidando. E a mágica se fez: aquela matéria (o papel)

<sup>1</sup> Coelho, Teixeira, *in* Arte e Utopia, p.20



tem um mundo contido nela que quer falar. E a luta torna-se um diálogo.

Pouco a pouco o real vai assumindo um papel secundário e passa a materializar o "supra-real", através da "intensificação das faculdades visionárias", como já diziam os surrealistas, num espreitar das "mínimas solicitações desta superfície mágica".<sup>2</sup> Contudo, não versa só sobre o real, mas opera diretamente nele. Criando-se a partir das sugestões contidas nele.

As texturas, visualmente ocultas no papel, são mostradas, interpretadas e reinterpretadas, contextualizadas. Numa interação de todos os sentidos. \*

Clara e limpidamente, vê-se o que Max Ernst<sup>3</sup> já tinha visto de tantas outras maneiras. Mas estas coisas só podem ser vistas com um certo olhar: "o olhar desperto", do qual nos fala Louis Fauwels (*in*: O Despertar dos Mágicos - Introdução ao Realismo Fantástico, 1978).

<sup>2</sup> Ponge, Robert *et al*, *in* O Surrealismo, p.96

<sup>3</sup> Ver "Max Ernst livros e gráficos" ("Max Ernst Bücher und Grafiken")

\* Sob este aspecto se faz aqui um parêntese que diz respeito às texturas e aos estudos dedicado a elas e que resultam na observação de que: as texturas criadas pelo homem (intencionalmente ou não) ou próprias da natureza - com suas variações sutis, efêmeras ou permanentes, reais ou aparentes; sugeridas pelo olhar, auferidas pelo tato, pressentidas pelo olfato, ou as que nos remetem os mais diferentes sons - podem ser percebidas por este ou aquele sentido, mas como nos diz Merleau-Ponty: "Os sentidos se traduzem uns nos outros sem precisar intérprete" (*in* "O Olhar", p.218)

Mas, para isso, não se pode olhar de fora, como mero espectador, é preciso olhar-se para dentro, não só como os surrealistas, na sua maioria, olharam - para dentro de si, para o inconsciente. E preciso olhar para dentro das coisas, por trás dos fatos, entrar e ver o que está contido, apesar das aparências. Olhar bem de perto.

Paradoxalmente, quando isso ocorre numa experiência puramente visual, não se vê nada, ou antes: a visão embaralha-se e só se vê o borrão. E, nesse plano, é preciso ver com todos os sentidos, perceber. Entrar no realismo do realismo que a visão por vezes nega.

Só na procura do oculto, nestes termos, na mágica da realidade - tornada obsessiva - é que se vai ter as respostas que vão surgindo ao longo do processo.

Esse processo de transposição do real para o virtual e vice-versa - quando ele ocorre dentro da superfície que vai sendo trabalhada, em passagens não mais de um plano para o outro, mas nas relações do plano bidimensional com ele mesmo, nos recursos técnicos empregados e do que eles permitem transpor de uma realidade à outra - dá-se como num jogo, onde o lúdico e o onírico (aqui no sentido de quem sonha acordado, pois é preciso estar desperto para perceber) afluem espontaneamente, fazendo com que um novo universo se descortine.

Este é um universo que faz parte do realismo fantástico no qual é possível fantasiar - apesar de Pauwels dizer o contrário, pois estamos lidando com uma outra ética, a da estética - e fazer a fantasia e a realidade misturarem-se. Sem, contudo, fazer transposições literárias e sem perder o contato com a realidade e a racionalização que fazemos dela.

O jogo, então, faz do espectador seu cúmplice. E, como o mágico que tira da manga, em truques ilusionistas, as coisas mais improváveis de estarem ali, é possível enganar o olho, que se ilude com o que vê (as dimensões implícitas da perspectiva no plano bidimensional), e fazê-lo crer que o que vê é real, quimérica suposição.

O real está por trás do que o olho vê, por trás do que "O falso espelho" <sup>4</sup> vê.

---

<sup>4</sup> "O falso espelho", René Magritte, 1928

## CONCLUSÃO

De todas as considerações efetuadas neste percurso e de seus imbricamentos, auferiu-se o seguinte: as questões iniciais do projeto - enquanto instalação, na sua adequação à linguagem do desenho no plano bidimensional - mantiveram-se como conteúdo implícito.

Esta relação pode ser observada no tratamento da superfície trabalhada: com suas gradações tonais - luz e sombra; ênfase de volumes aparentes; ocupação do espaço (em ambos invadido por formas e, ainda, inter-relações do real e do virtual); o tema do infinito, com as múltiplas interpretações que nos remetem; as texturas (o caráter de superfície dos materiais visuais) com todas as suas concatenações.

As conexões efetuadas e os resultados obtidos, contudo, não se esgotaram nesta etapa. Deixam em aberto, uma gama significativa de possibilidades futuras.

## REFLEXÕES PARALELAS

As reflexões, transcritas abaixo, transcorreram em paralelo ao trabalho prático. Para além das decorrentes do próprio fazer e do que se fazia em si. Elas iam do particular para o geral. Coloca-se aqui uma parcela delas, no intuito não só de registro, mas também de que outras mentes pensem sobre isto.

Todas as transformações pelas quais a arte passou, até nossos dias, nos trazem muitas dúvidas e inquietações:

*"Com o que sonha a arte,  
o que quer a arte da utopia,  
o que a utopia quer da arte,  
com que sonha a sociedade  
quando sonha com a arte,  
para onde olha a arte, o que  
vêem seus olhos?"* <sup>2</sup>

Por mais que tentemos nos tornar imunes às interferências externas, elas nos aterram dia-a-dia na congruência de suas instâncias e circunstâncias. Somos levados por enxurradas de informações que mais nos turvam a vista do que nos ajudam a ver. E um eterno arquivar e selecionar.

---

<sup>2</sup> Coelho, Teixeira in "Arte e Utopia", p.8

Convivemos com tudo isto achando ou fazendo de conta que não nos afeta. Mas lá, no âmago de nosso ser, nas nossas gavetas bem organizadas ou 'bagunçadas', existem conexões capazes de sintetizar todo este "resto" ou fazê-lo aflorar neste ou naquele momento.

Percebamos ou não, somos parte de um sistema que não nos permite ser inteiramente livres. A busca surrealista de liberdade é uma utopia.

O homem jamais se verá livre de seus grilhões - pelo menos enquanto ele mesmo estiver fazendo as amarras. Pois, não é a Natureza que nos oprime. Somos oprimidos por nós mesmos. Se, como disse Sartre, "o inferno são os outros", onde nos colocamos nesse contexto? Não somos os outros de outrém?

Outra questão fundamental: a interpretação do real não atingiu a sua máxima no momento em que foi substituída pela abstração. Apenas queimou-se etapas, pulou-se simplesmente, por causa da grande vilã nessa história: a fotografia - com tudo o que já se disse sobre ela em relação ou não aos trabalhos de representação realística.

Porém, novas maneiras de ver o mundo surgem a todo o momento. Seja pela constatação do que transcorre ao redor, seja pelos avanços tecnológicos. E a fotografia é apenas um enfoque - uma tradução na maneira de ver - e através de uma máquina. Existem outros enfoques e cada um, por sua vez, o traduz à sua maneira.

Apesar desse borbulhar caótico de nossa era, a ciência do Caos nos remete à análise das infinitas possibilidades de um sistema caótico e do quão criativo ele pode ser, além de toda a ordem contida nele.

Fala-se muito em leitura da imagem. E as que povoam nosso universo, na sua totalidade, ainda estão por serem vistas - se é que um dia chegaremos a percebê-las todas.

O interesse aqui, são as imagens que estão além do visível. Aquelas que nos questionam a cada olhar que lhes dirigimos, sem que entendamos seu significado oculto. Significado que permeia o além do possível. E que pode estar exatamente lá, além do possível, para a maneira que vemos o mundo agora.

Pois, "O olho não pode ver-se a si mesmo (...), o olho vê-se no avesso do olho (...), silêncio: Olho do furacão."  
(Haroldo de Campos). ◊

---

◊ *Op. cit., ibid.*

B I B L I O G R A F I A   C O N S U L T A D A

- AGUIAR, Flávio et al. O Olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira, 1991.
- COELHO, Teixeira. Arte e utopia. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- . Moderno pós moderno. Porto Alegre: L & PM, 1990.
- DEWEY, John. El arte como experiência. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- DONDIS, Donis A.. Sintaxe da linguagem visual. [s.l.]: Martins Fontes, 1991.
- ECO, Humberto. A definição da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- DO SURREALISMO ao Impressionismo. In: GENIOS DA PINTURA. São Paulo: Abril Cultural, c1984, v. VIII
- GLEICK, James. Caos - a criação de uma nova ciência. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- LAMBERT, Rosemary. A arte do século XX. São Paulo: Zahar / Circulo do Livro, 1988.
- LASCAULT, Gilbert. Sur la planete Max Ernst. Paris: Maeght Editeur, 1991.
- MAX ERNST livros e gráficos. Trad. por Marcello Kahns. São Paulo: [s.n.], 1991. Tradução de: Max Ernst Bücher und grafiken.
- PAUWELS, Louis, BERGIER, Jaques. O despertar dos mágicos. São Paulo: Difel, 1978.
- PONGE, Robert et al.. O Surrealismo. Porto Alegre: Ed. da UFRGS., 1991.
- REYNOLDS, Donald. A arte do século XIX. São Paulo: Zahar/ Circulo do Livro, 1990.
- STERNER, Gabriele. [Comentários]. In: Catálogo da exposição: Arte nova/jugendstil/modern style. Munique: Goeth - Institut, 1980



WOLFE, Tom. A palavra pintada. Porto Alegre: L & PM, 1987.

WOODFORD, Susan. A arte de ver a arte. Rio de Janeiro:  
Zahar/ Circulo do Livro, 1987.

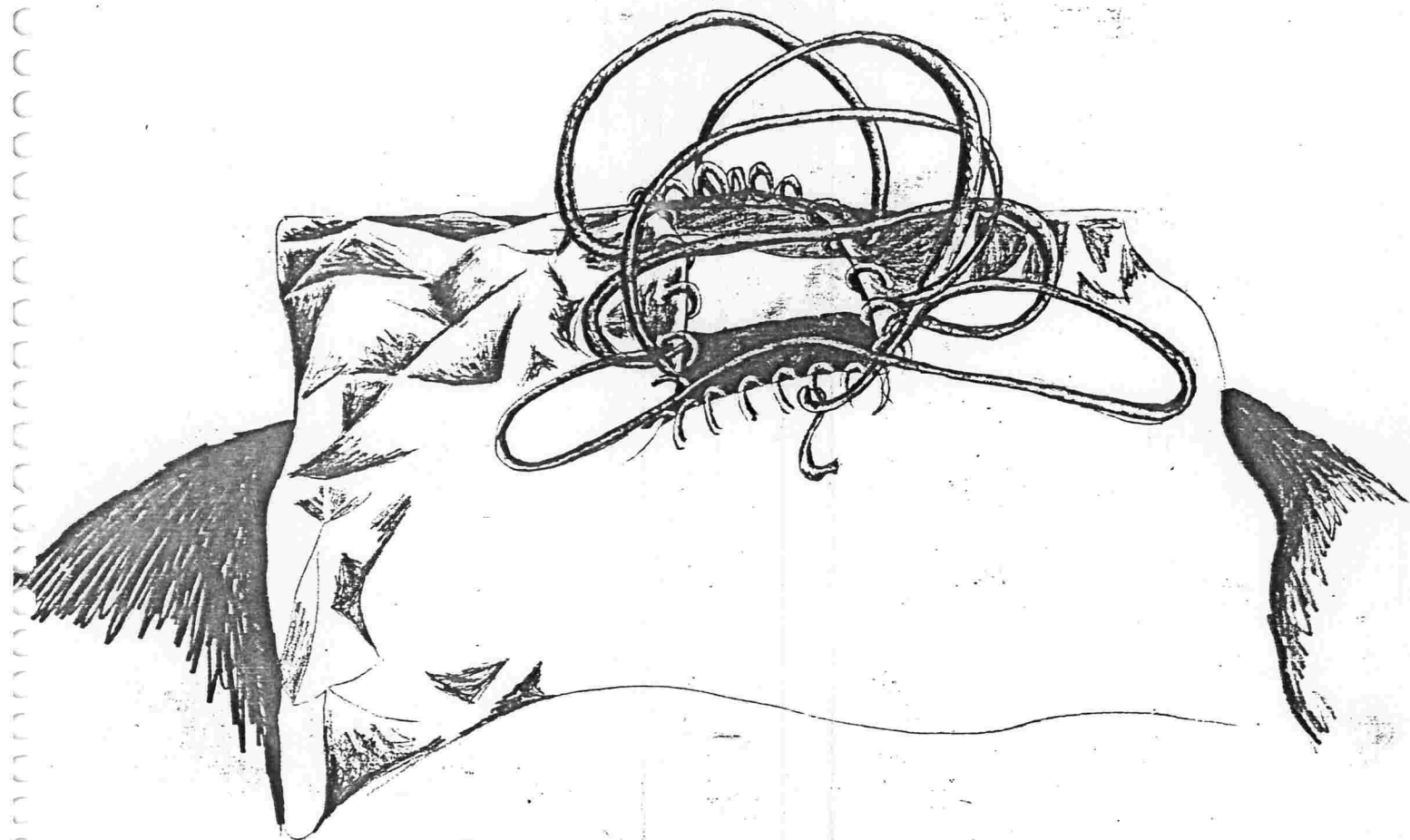
**PORTFOLIO**



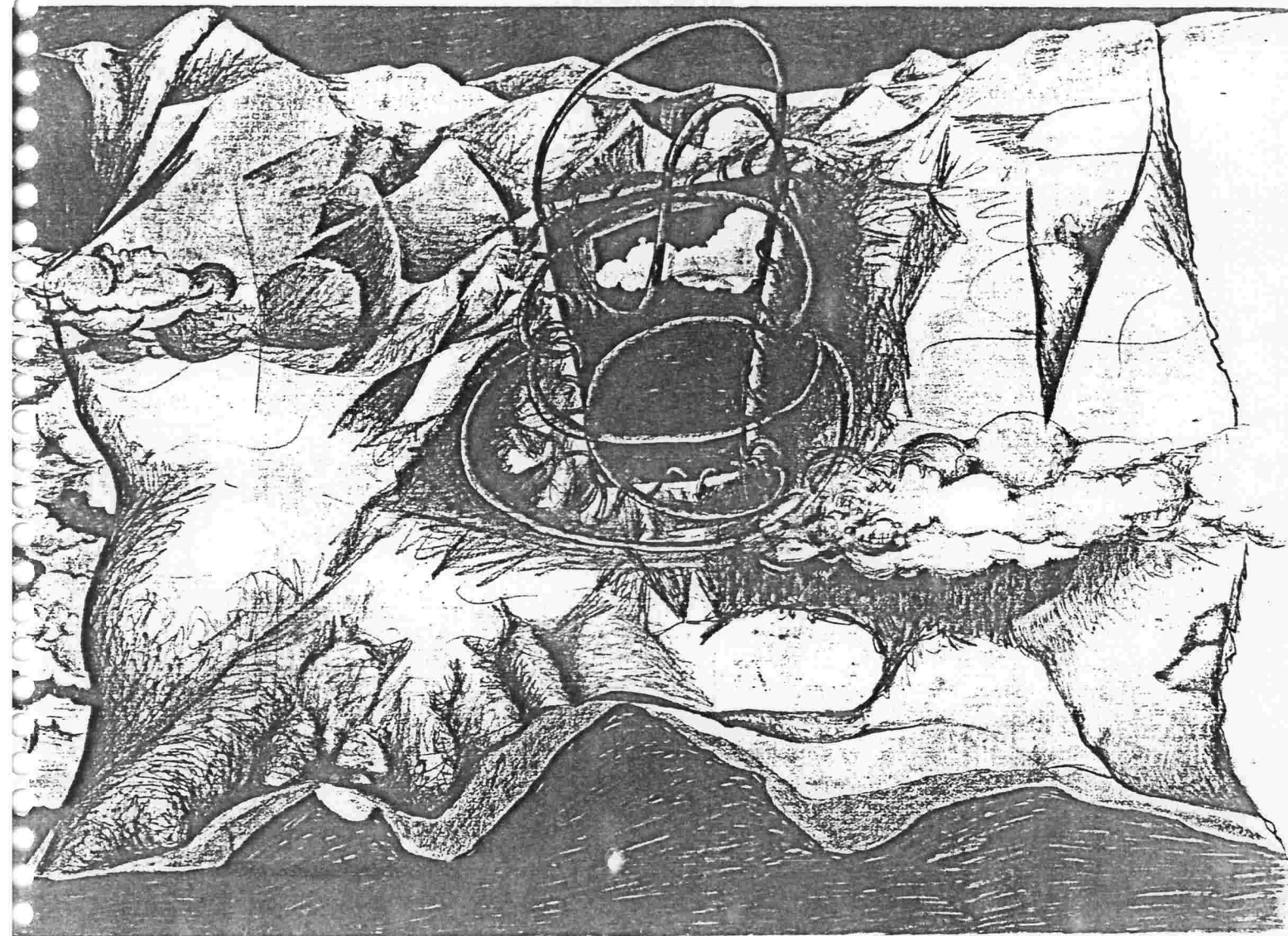
2. Transposição da instalação:  
- Papel Canson Fineface 70 x 100cm; desenho com grafite;  
passados; arames; recortes com tesoura e estilete.



1.1. Detalhe.



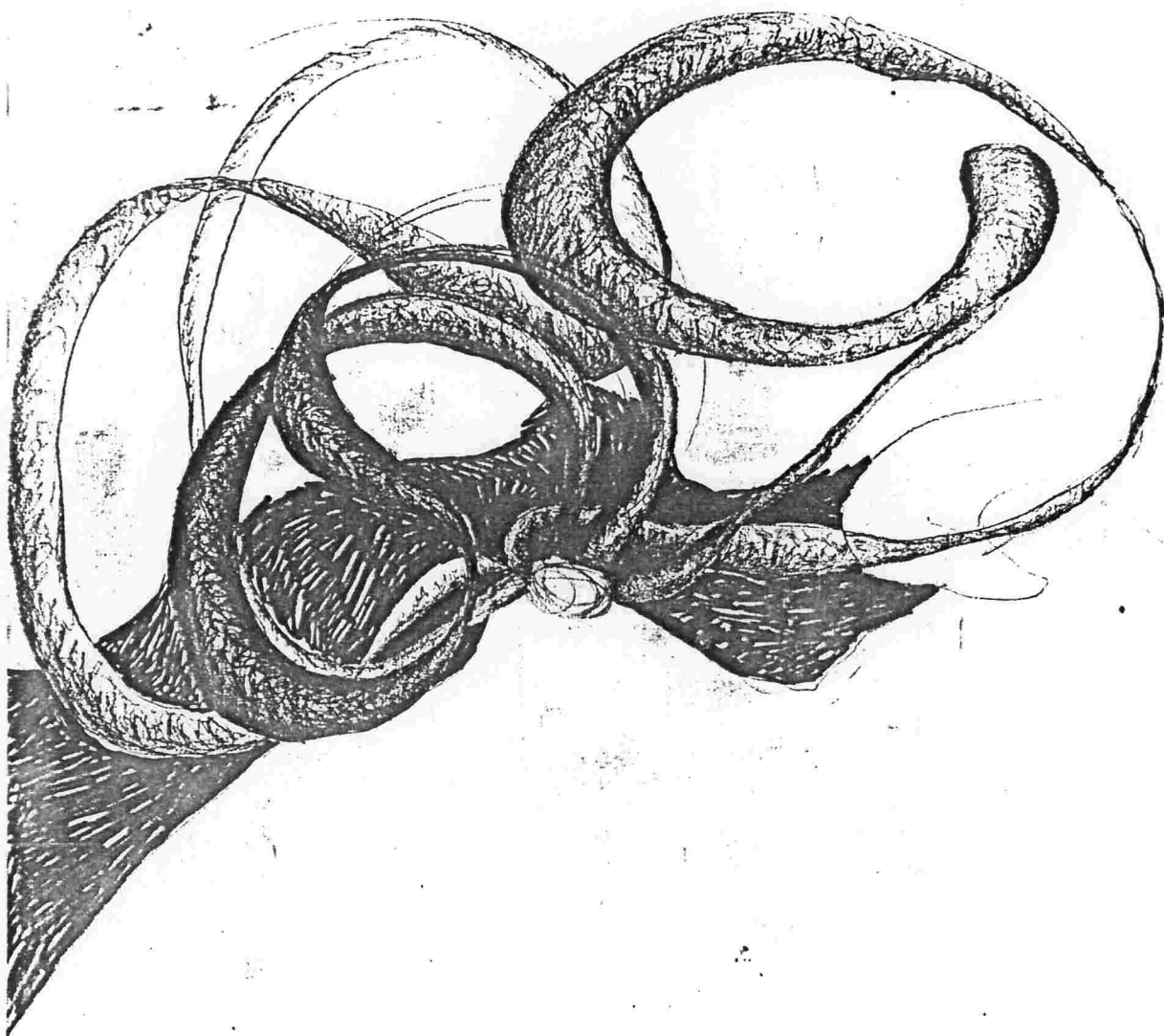
2. Transposição do trabalho anterior para o plano bidimensional:  
- Grafite 2B (lapiseira 0,9) sobre Canson comum A4.



3. Grafite 2B em lapiseira 0,9 sobre Canson comum A4.



4. Grafite 2B em lapiseira 0,9 e caneta sem tinta sobre Canson comum A4.



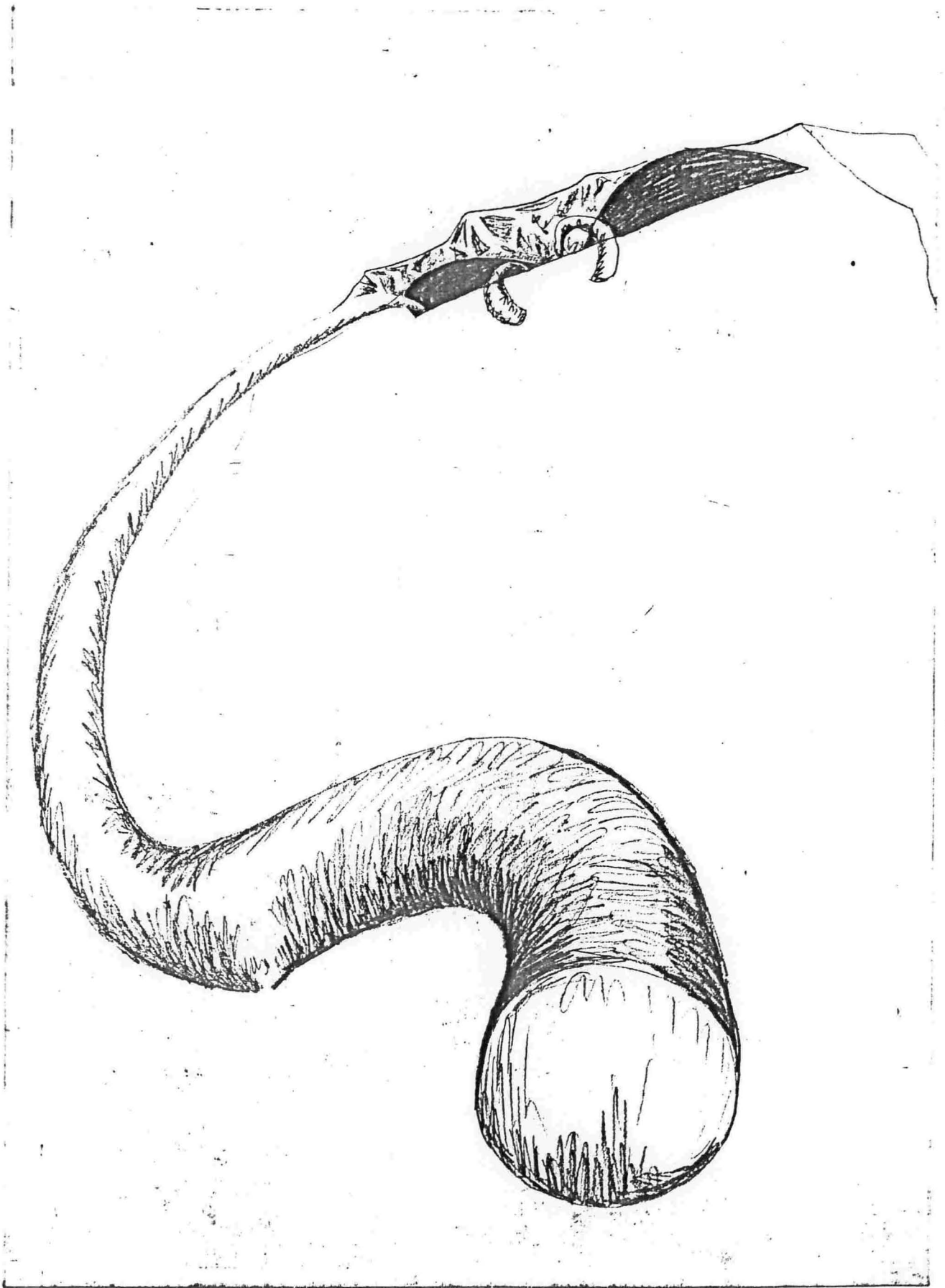
5. Esboço:  
- Grafite (2B - 0,9) sobre Canson comum A4.





6. Dos desenhos grandes este foi o primeiro a ser começado e penúltimo a ser concluído:

- Grafite em: pó, lapiseira 0,9, lápis: 2B, 4B, 6B;
- Essência de terebentina;
- Vários tipos de borracha;
- Estopa (para esfregar sobre o papel);
- Dedos e mãos sobre a superfície do papel;
- Papel Canson Fineface 70 x 100cm, inicialmente trabalhado sobre a mesa de desenho e posteriormente sobre a superfície de madeira (90 x 120);
- Fixador

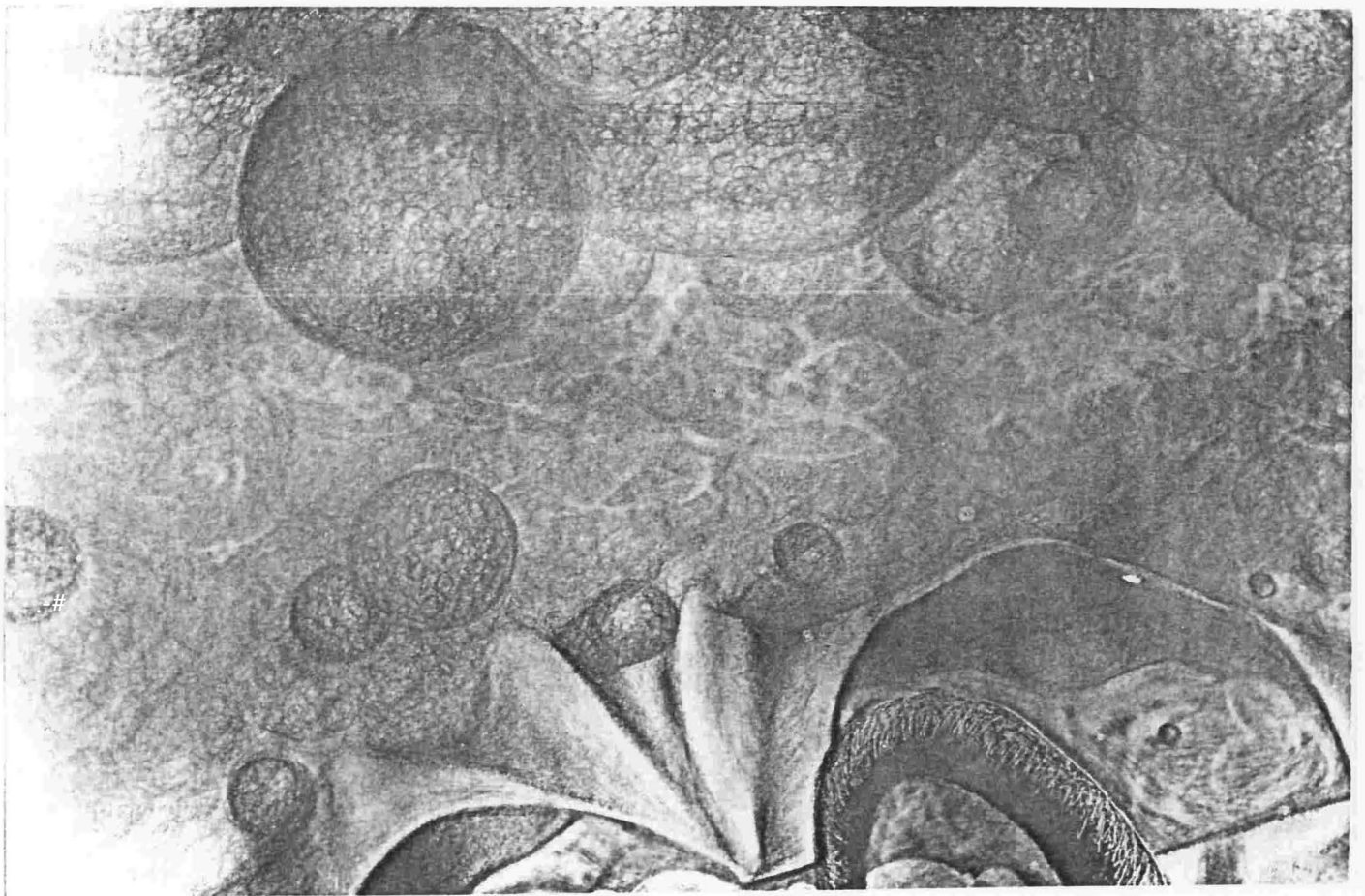


7. Esboços  
- Grafite (2B - 0,9) sobre Canson Commu A4.

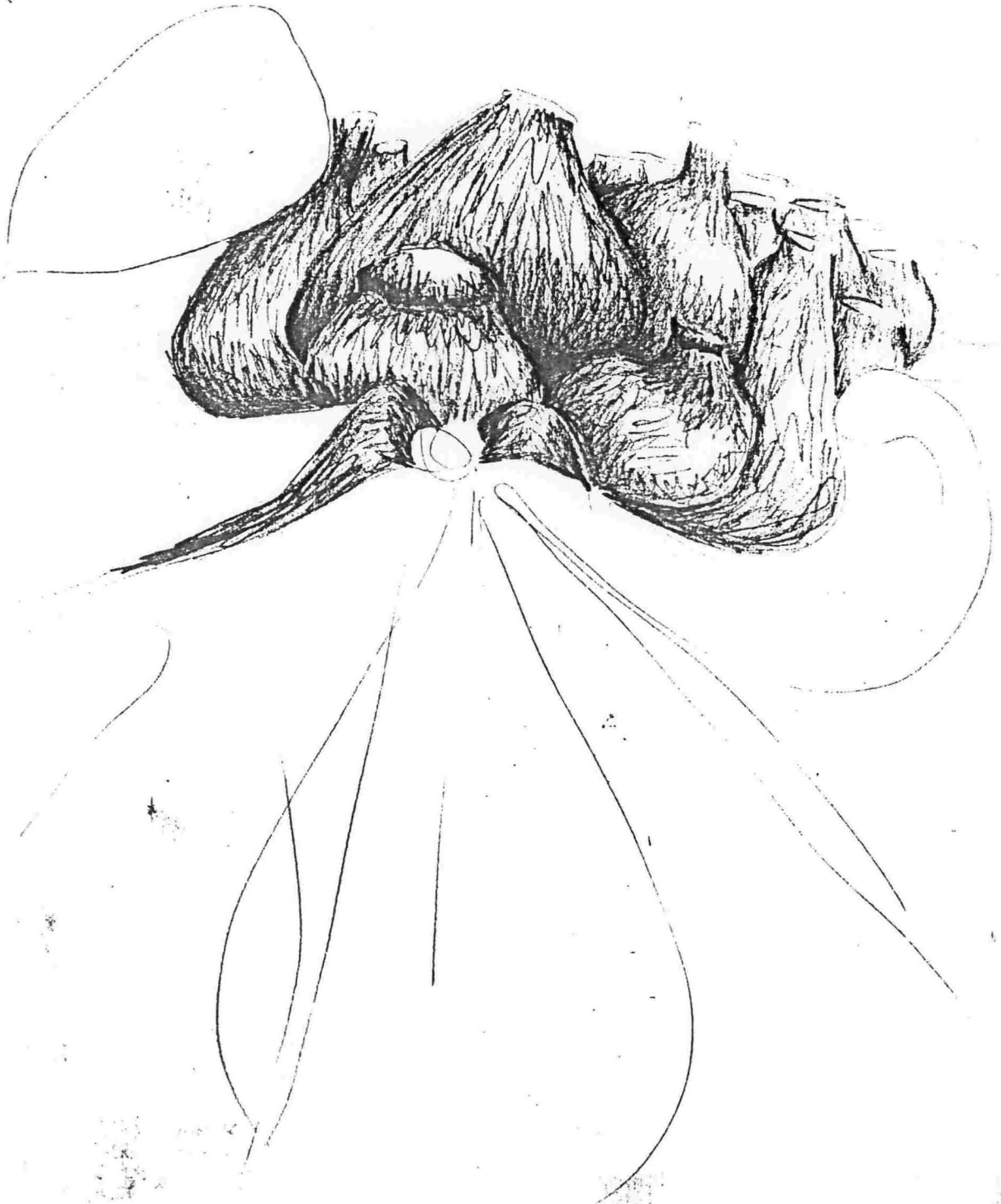


8. Segundo a ser trabalhado (dos grandes) e último a ser concluído (a foto é antes da conclusão):

- Lápis grafite de vários tipos;
- Lápis dermatográfico;
- Borrachas;
- Dedos e mãos sobre a superfície do papel;
- Ponta-seca (caneta sem tinta);
- Estopa;
- Pastel seco;
- Papel Canson Fineface 70 x 100cm;
- Suporte para o papel: mesa de desenho e madeira 90 x 120cm.



8.1. Detalle.



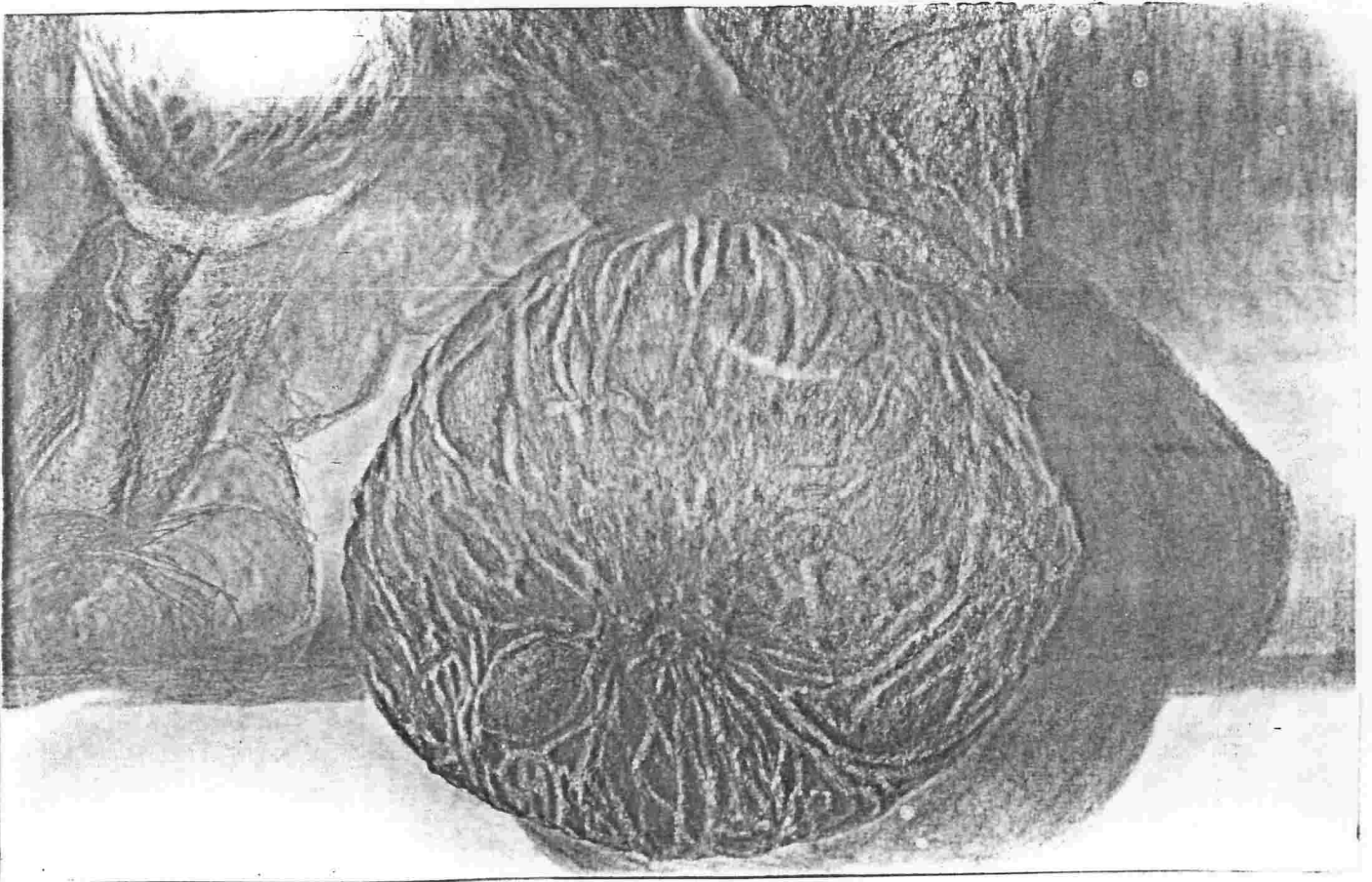
9. Esboço  
- Grafite (2B - 0,9) sobre Canson comum A4.



10. Terceiro dos grandes a ser trabalhado. Surge a interferência da textura do suporte de madeira (frotagem) que é aproveitada nos outros.

**Materiais:**

- Grafite, vários;
- Pastel seco;
- Dedos e mãos;
- Borrachas;
- Fixador;
- Papel Canson Fineface 70 x 100cm, sobre madeira.

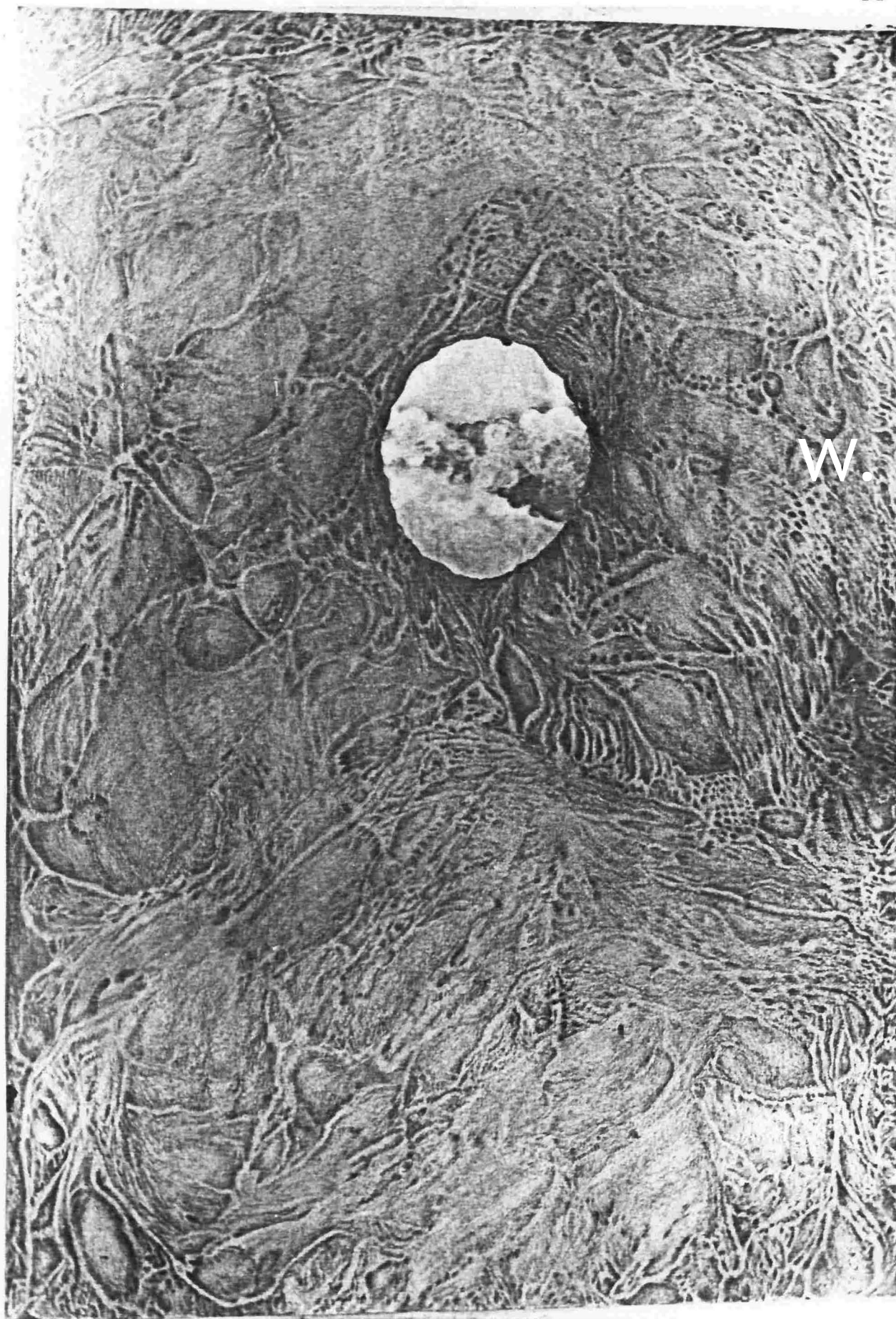


*10.1. Detalhe.*



**11.** Descoberta da textura da fibra do papel:  
- Grafite (2B - 0,9) sobre Canson comum A4.

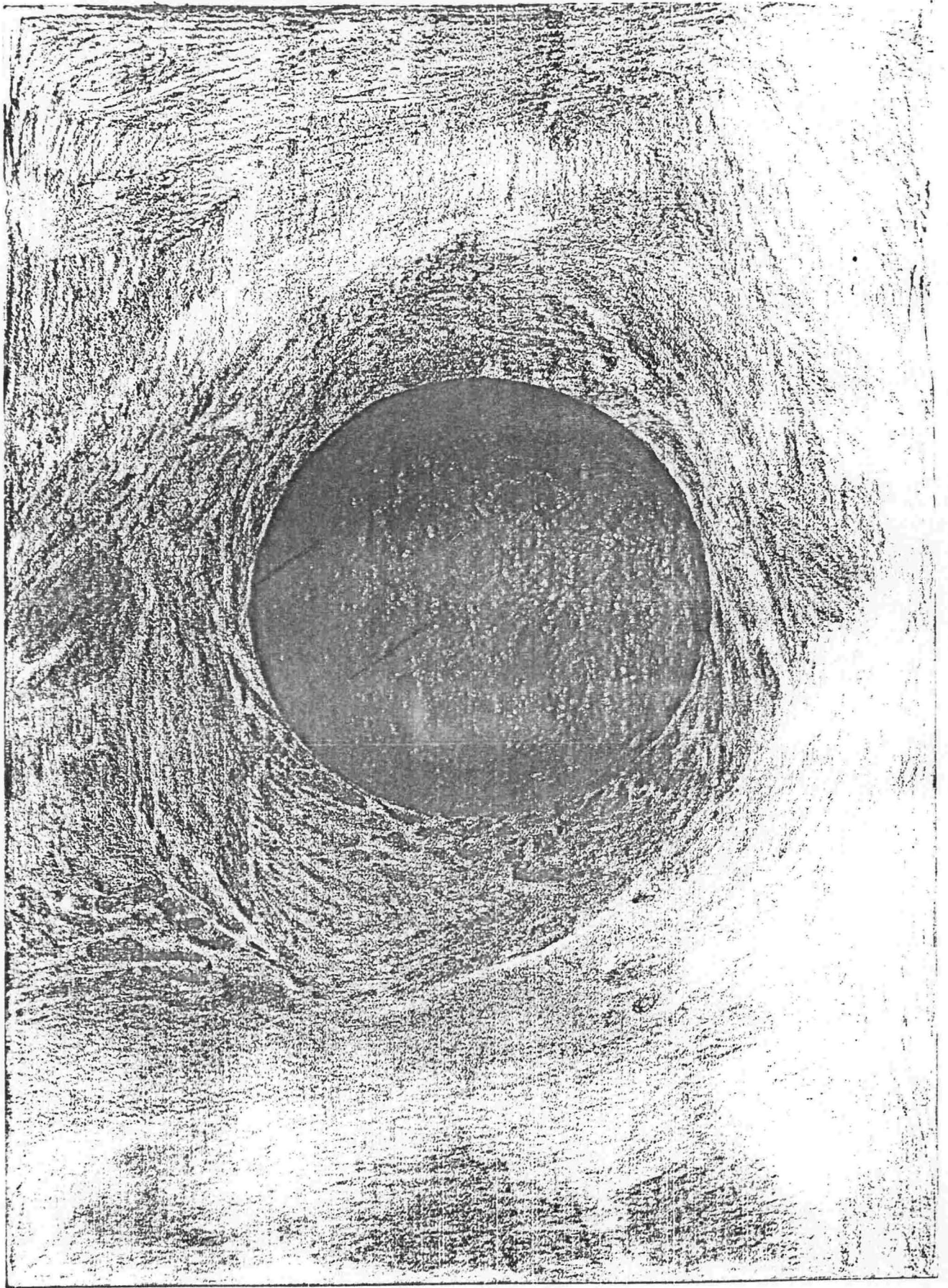




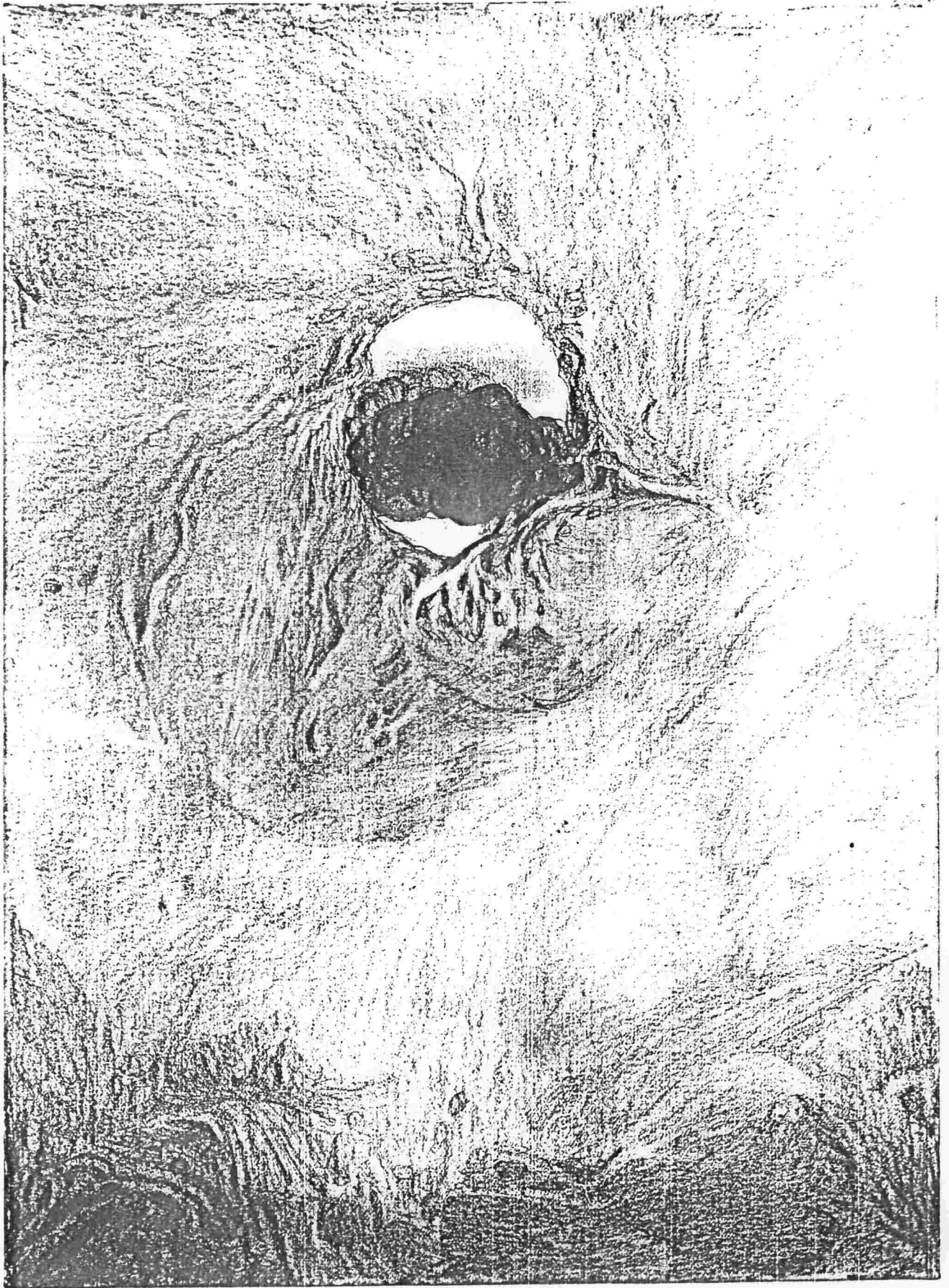
12. Transposição e união de descobertas: texturas do suporte do papel (frotagem) e das fibras deste (retorne aos trabalhos grandes anteriores):

- Grafites vários;
- Estopa;
- Borrachas;
- Dedos e mãos sobre a superfície;
- Papel Canson Fineface 70 x 100cm, sobre madeira;
- Fixador.

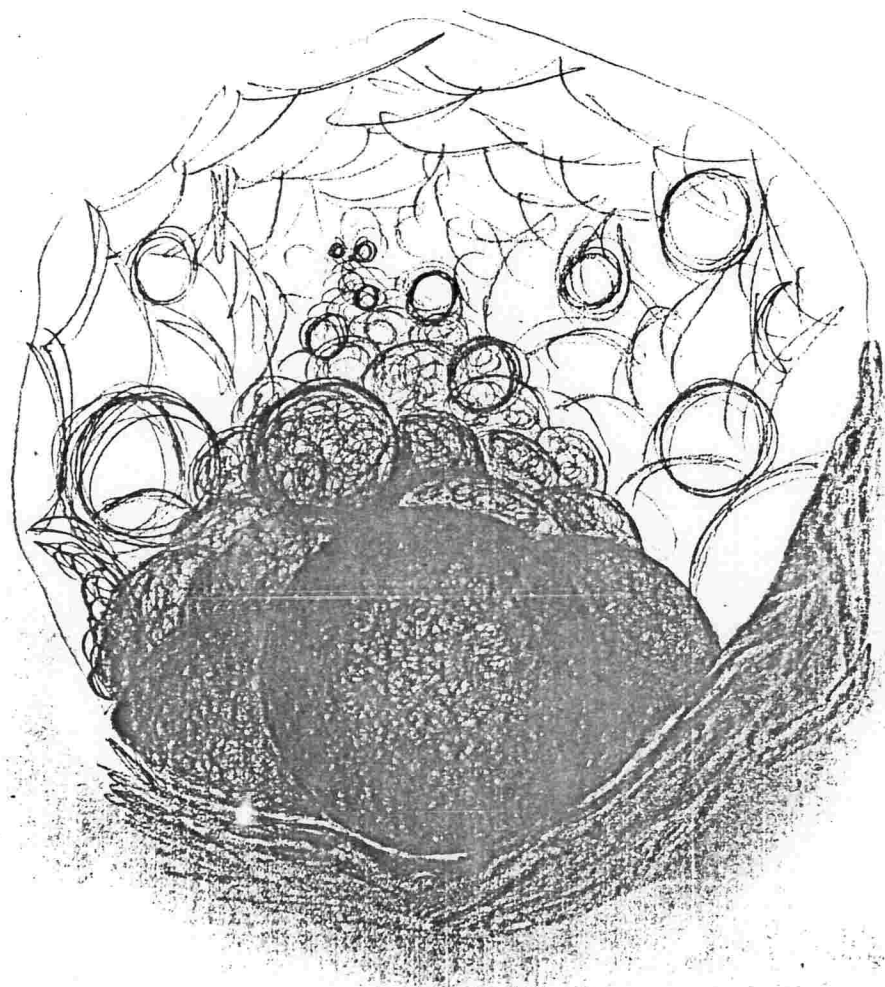
13. Registro de idéias decorrentes dos trabalhos anteriores para posterior retomada. Todos em grafite (2B - 0,9) sobre papel Canson comum A4.

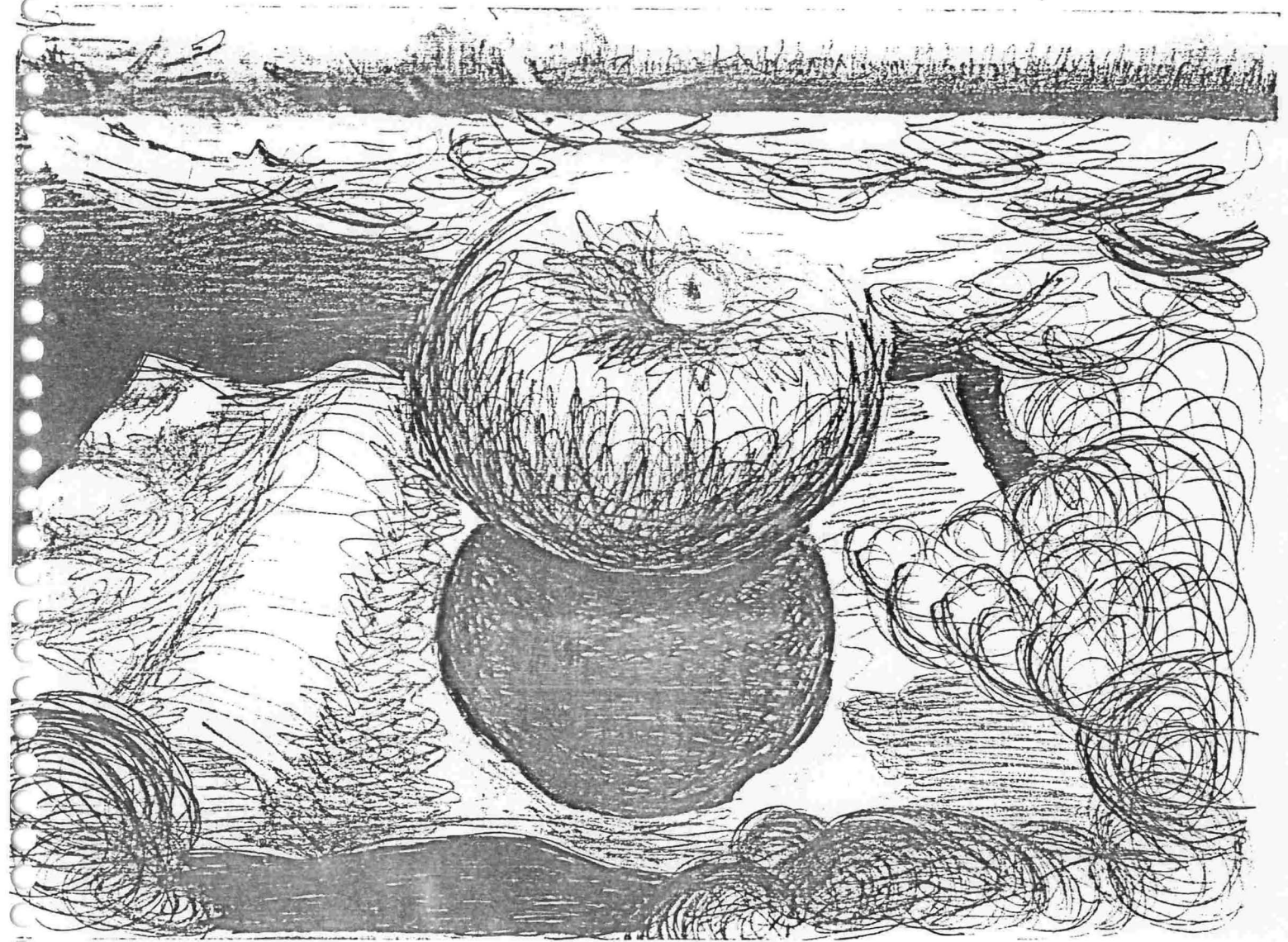


13.1

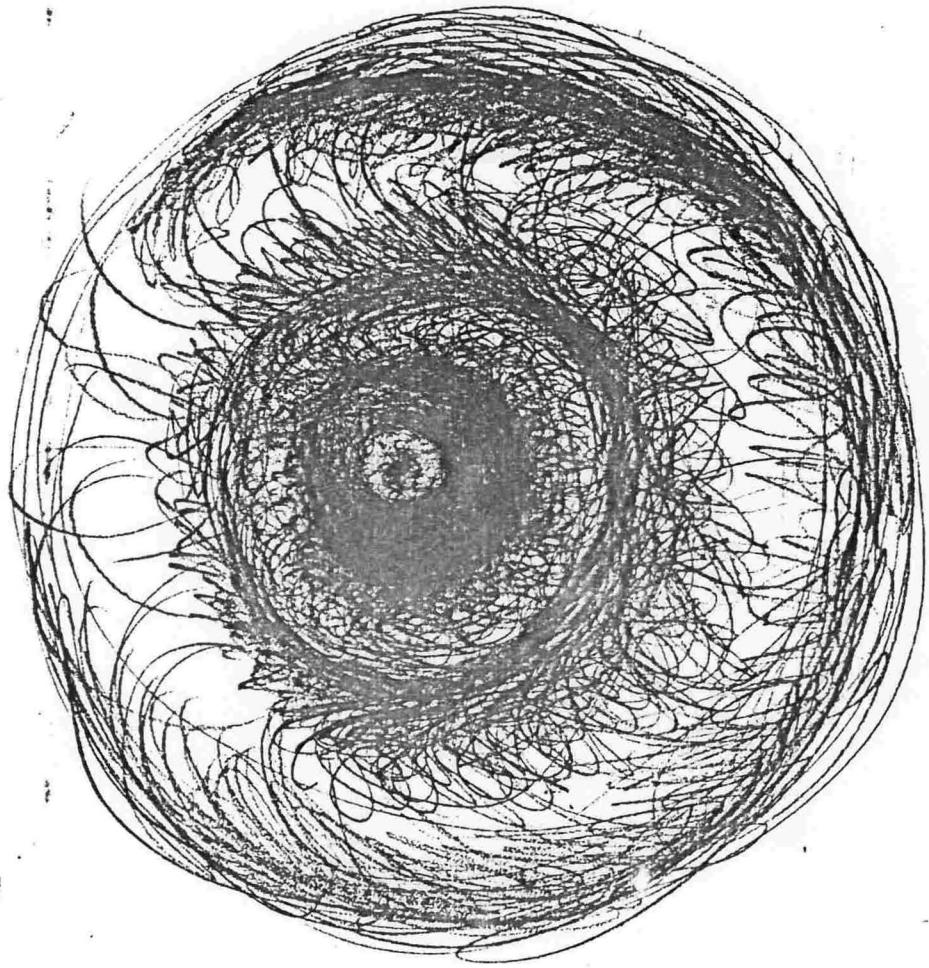


13.2

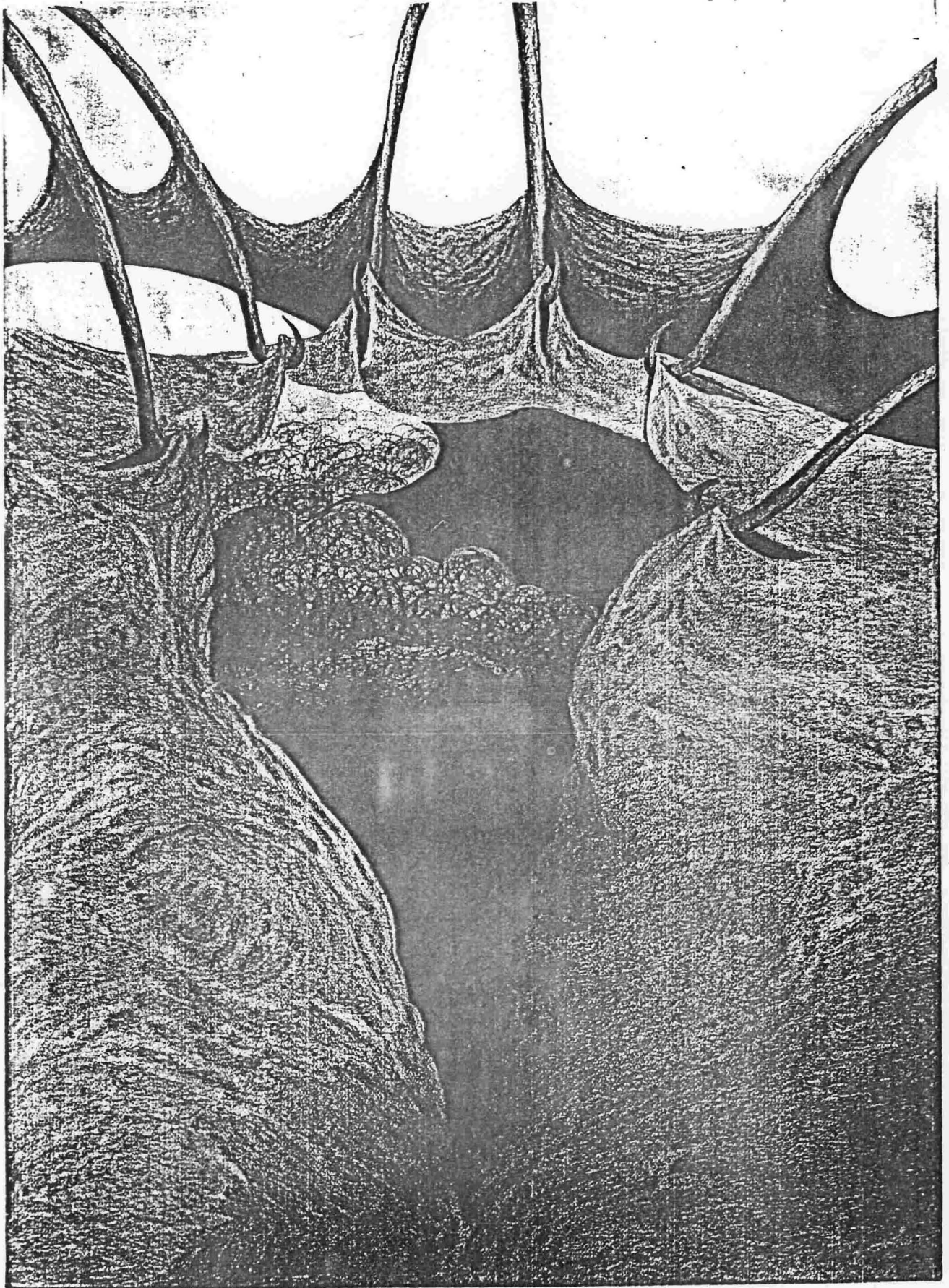




13.4



43.5



13.6