

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

**ÀS MARGENS DO DESENHO:**  
uma investigação sobre rastros, resíduos  
e marcas do processo de criação

**Claudia Inês Hamerski**



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

Claudia Inês Hamerski

ÀS MARGENS DO DESENHO:  
uma investigação sobre rastros, resíduos  
e marcas do processo de criação

Porto Alegre  
2022



Claudia Inês Hamerski

# ÀS MARGENS DO DESENHO:

uma investigação sobre rastros, resíduos  
e marcas do processo de criação

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Rey

**Banca Examinadora:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nivalda Assunção de Araújo (UnB)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Camila Moreira Rodrigues Cruz (UFMG)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

**Suplentes:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Azevedo Gonçalves (UFPeI)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Vicari Zanatta (UFRGS)

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Hamerski, Claudia Inês

Às margens do desenho: uma investigação sobre rastros, resíduos e marcas do processo de criação / Claudia Inês Hamerski. -- 2022.

244 f.

Orientadora: Sandra Rey.

Tese (Doutorado) -- 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. rastro. 3. resíduo. 4. marca. 5. processo de criação. I. Rey, Sandra, orient. II. Título.

*Aos desenhadores.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Sandra Rey, pela oportunidade de tê-la como orientadora. Agradeço pela confiança, pelos conselhos, diálogo e pela orientação durante o período de doutorado.

Aos professores Nivalda Assunção de Araújo, Flávio Roberto Gonçalves e Eduardo Ferreira Veras, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação, pelas trocas ao longo do processo e por aceitarem fazer parte desta etapa final.

Às professoras Camila Moreira Rodrigues Cruz, Eduarda Azevedo Gonçalves e Claudia Vicari Zanatta, por acompanharem o momento de finalização desse percurso. Agradeço a todos, pelas contribuições na avaliação e leitura da tese.

Aos artistas Lin Lima, Laura Lydia, Eduardo Haesbaert, Flávio Gonçalves, Rommulo Vieira Conceição, Frantz, Guilherme Dable e Atelier D43 pelas trocas e material de pesquisa.

Aos professores e colegas da turma 11, obrigada pela partilha e presença, tanto no modo presencial quanto virtual, por se desdobrarem para se adaptar ao modo distanciado de compartilhamento, nos momentos de embate e direcionamentos, dentro e fora da sala de aula. Especialmente, aos colegas de Poéticas Visuais pela conversa mais próxima e às colegas Sarah Hallelujah, Raquel Alberti e Mariane Rotter, por nossos encontros de podcasts nos momentos de incerteza, por desenvolvermos a pesquisa durante dois anos de enclausuramento (2020-2021) devido a um período de pandemia global da Covid-19.

Aos colegas do grupo de Pesquisa Arte & Natureza, processos e poéticas híbridas, pelos encontros virtuais e trocas ao longo do processo.

Às professoras Jéssica Becker e Laura Castilhos e aos seus alunos, por me receberem nos estágios de docência *on-line*, foi uma partilha imensurável.

À equipe da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS por receber a exposição final da tese e pelo espaço e empenho de todos na realização da banca de defesa.



Um agradecimento especial à minha família, Antônio e Inês, meus pais, Juliano, Silvana e Bruna, meus irmãos, sempre presente nos momentos tensos, de dúvidas e também de alegrias e de descobertas.

Especialmente à minha irmã, Bruna Hamerski, que acompanhou comigo todo o processo, participando ativamente, me dando apoio nos momentos de crise, sendo conselheira e amiga, dando conforto e, também, assessoria acadêmica, pelas considerações serenas e pelos apontamentos que tornaram a escrita mais clara e objetiva.

Ao amigo Diego Rafael Hasse, pela parceria ao longo de todo o caminho, pelo olhar atento ao trabalho e à escrita, pelo diálogo e pelas trocas e por estar presente.

À Thais Ueda, pela parceria, pelo ombro amigo, pelos debates nos momentos de dúvida e turbulência e por participar desse fechamento na diagramação do trabalho.

Aos amigos Marcelo Eugênio e Giovana Ellwanger, pelas conversas on-line, pelas contribuições sinceras e pelas discussões bem-humoradas, que tornaram esse processo mais divertido.

À CAPES, que, parcialmente, oportunizou a realização desta pesquisa com a disponibilidade de bolsa de estudos, e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e seu corpo docente e técnico, que viabilizaram o desenvolvimento deste trabalho.

À Universidade pública, gratuita e de qualidade.



Não desistiremos de explorar  
E o fim de toda a nossa exploração  
Será chegar aonde começamos  
E pela primeira vez conhecer esse lugar.

T. S. Eliot

## RESUMO

A pesquisa intitulada *ÀS MARGENS DO DESENHO: uma investigação sobre rastros, resíduos e marcas do processo de criação* consiste num estudo que envolve questões processuais e conceituais de trabalhos que abrangem o período de 2016 a 2022. A partir da produção de desenhos em grandes dimensões, que partem da observação de elementos de uma natureza que brota espontaneamente nas fissuras das cidades, são gerados resíduos, que se desdobram em objetos, ações, instalações ou obras bidimensionais. É nesse contexto que a hipótese central deste trabalho tem como mote a ocorrência de um desenho que está à margem do processo de desenhar, e que indica a possibilidade de desdobramentos poéticos das ações centrais. Partindo da produção dos desenhos de vegetação em escalas ampliadas, são analisadas as transformações e questionamentos que surgiram acerca da linguagem, com atenção para os elementos residuais que passaram a constituir trabalhos, sendo, portanto, incorporados ao processo de criação. Dessa forma, os rastros, resíduos e marcas, identificados a partir da construção dos desenhos em grandes formatos, evidenciam um desenho que surge de um modo não convencional de desenhar. Contudo, do meu ponto de vista, são de igual importância ao desenho que lhes deu origem, contribuindo para compreender os desdobramentos do processo de criação, como ampliadores do pensamento sobre o desenho.

**Palavras-chave:** Desenho. Rastro. Resíduo. Marca. Processo de criação.

## ABSTRACT

The research entitled *TO THE MARGINS OF DRAWING: an investigation into traces, residues and marks of the creation process* consists in a study that involves procedural and conceptual matters of works that cover the period from 2016 to 2022. From the production of drawings in large dimensions, that starts from the observation of elements of nature that spontaneously sprouts in the cracks of the cities, some residues are generated, which unfolds in objects, actions, installations or two-dimensional works. In this context, the main hypothesis of this work has as its motto the occurrence of a drawing that takes place on the sidelines of the drawing process, and that indicates the possibility of poetic unfolding from the central actions. Starting from the production of vegetation drawings on enlarged scales, the transformations and questions that arose about the language are analyzed, with attention to the residual elements that became works, being, therefore, incorporated into the creation process. In this way, the traces, residues and marks, identified from the construction of the drawings in large formats, show a drawing that arises from an unconventional way of drawing. However, from my point of view, they are of equal importance to the drawing that gave rise to them, helping to understand the unfolding of the creation process, as expanders of the thinking about drawing.

**Keywords:** Drawing. Trace. Residue. Mark. Creation process.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>1 PERCURSOS: do desenho em grandes dimensões até o olhar para o resíduo</b> .....	31
1.1 SOBRE ESTAR EM OUTRO LUGAR .....	34
1.2 TOPOFILIAS - ABERTURA PARA OUTROS PROCESSOS .....	38
1.2.1 Criar lugares de afeto .....	44
1.2.2 Cruzamentos entre fotografia e desenho .....	48
1.2.3 Exposição TOPOFILIAS e suas reverberações .....	54
1.2.3.1 Desenhos em grandes dimensões .....	54
1.2.3.2 Desenhos como anotações .....	65
1.2.3.3 Processos e vestígios de ateliê .....	69
1.2.3.3.1 8B lápis e 8B lascas .....	70
1.2.3.3.2 Série Improvisações .....	76
<b>2 TRANSBORDAMENTOS: um mergulho nos processos e ocorrências de ateliê</b> .....	89
2.1 O QUE BROTA NOS INTERSTÍCIOS .....	92
2.1.1 Sobre nomear para aproximar: plantas espontâneas .....	92
2.1.2 Entender o espaço entre .....	99
2.1.2.1 Desenhos como instalações .....	102
2.1.2.1.1 O desenho Rua Caldas Junior, 375 .....	103
2.1.2.1.2 Entre .....	107
2.1.2.1.3 A periferia do desenho .....	108
2.1.2.1.4 Perspectiva .....	117
2.1.2.2 Objeto - O tempo presente pode ser longo? .....	120

2.2 A COR: escalas ampliadas, o detalhe e a mancha .....	128
2.2.1 Série Details .....	134
2.2.2 Como uma fina película de cor que marca o papel .....	136
2.3 UM PROCESSO À MARGEM .....	145
2.3.1 A coleta das sobras no ateliê .....	145
2.3.2 Desenhos como ações .....	152
2.3.2.1 Pulso e repouso .....	154
2.3.2.2 Situação de risco .....	160
2.3.2.3 Apague os rastros .....	164
2.3.3 Desenhos em camadas .....	167
2.3.4 O desenho como rastro .....	179
<b>3 INCORPORAÇÕES: quando os processos se somam .....</b>	<b>187</b>
3.1 FATURA .....	189
3.2 ERRO: NA SOBRA E NO RASTRO .....	190
3.3 PONTOS DE CONTATO .....	203
3.3.1 Ações que geram desenhos, desenhos que geram ações .....	204
3.4 ECOS .....	212
3.4.1 Figura Fundo .....	214
3.4.2 Risco .....	217
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>231</b>



**Figura 1.** Registro da performance *Pulso e Repouso*, desenho – performance. Duração 2 horas, 2018. Ação desenvolvida em paralelo à exposição *Processos Abertos*. 8 de maio de 2018 – 16h às 18h – Galeria de Arte Mamute, Porto Alegre, RS, Brasil.



# INTRODUÇÃO

Nas rotinas de ateliê, um dos processos que compreendem a minha prática de desenho diz respeito a preparar o material que irei utilizar para concretizar o trabalho.

Nesse empreendimento, maior familiaridade é com os materiais de desenho mais fundamentais: o lápis e o papel. Dentre os lápis, costumo selecionar os de natureza mais seca, dentre os papéis, os mais encorpados. Nas operações empreendidas, fui descobrindo, pouco a pouco, na experiência do fazer, quais materiais, suportes e modos de operar eram mais propícios a cada projeto. A prática de ateliê tem me proporcionado conhecer as especificidades dos materiais e agenciá-los na direção do meu objetivo em cada projeto.

Assim, desenvolvi algumas preferências, jeitos de fazer, modos de olhar e estratégias de abordagem para o meu assunto e, nesse contexto, também passei a refletir de maneira mais aprofundada sobre os materiais. Desse modo, fui me voltando, cada vez mais, para a observação e reflexão sobre o que acontece no ateliê quando estou produzindo, buscando perceber, para além dos eventos centrais, o que acontece à margem desses processos. Onde o desenho acontece? Como o desenho acontece? O que mais pode ser desenho, pode conter desenho ou se transformar em desenho?

Quando passei a refletir sobre essas questões, percebi características nos trabalhos que iam além do seu produto final e que estavam pulsantes também no que é resíduo, marca ou rastro.

Parto desses comentários iniciais para apresentar o estudo centrado nos desdobramentos dos desenhos em grandes dimensões que venho desenvolvendo desde 2016. Esses eventos ganharam relevância a partir de um olhar periférico que me acompanha no ateliê, olhar esse compreendido pela observação de todas as ações que envolvem o ato criativo e as reflexões advindas deste. Nesse sentido, ao observar um dos rastros do processo, evidenciado pelos resíduos e marcas da produção dos trabalhos em desenho de grande formato, passei a investigar a potência poética dessa segunda camada do meu fazer.

Na realização dos trabalhos em escala ampliada, oriundos de registros fotográficos realizados em caminhadas pelas ruas das cidades por onde ando, o foco é a observação de pequenas vegetações surgindo espontaneamente nas soleiras das calçadas, fachadas e muros.

Essas plantas, que nascem de modo espontâneo, contrariando as expectativas de uma arquitetura planejada que as considera como invasoras, rompem o concreto e sobrevivem sob as mais adversas circunstâncias. Daí surgiu o interesse por registrá-las através da fotografia e investigá-las através do desenho. Então, dentre um conjunto de imagens capturadas, ao avaliar os registros das plantas, seleciono as imagens que me despertam maior interesse e trabalho na construção de desenhos em grandes escalas.

No processo de elaboração dos trabalhos, que se inicia com a seleção das imagens que serão motivos para os desenhos, inicio ampliando as imagens e esboçando-as sobre o papel. Às vezes, com recurso de projeção, outras, a partir da observação das fotografias na tela do celular. Em seguida, trabalho os desenhos com lápis de materiais distintos: grafite, crayon, carvão, coloridos. Nesse momento, a ação de desenhar, apontar o lápis, preparar essa ponta, suspender o papel na parede, em seguida retirá-lo e aparar as bordas, vai gerando resíduos, deixando rastros e marcas. Esses restos do processo se evidenciam como aparas e sobras de lápis, pó de grafite ou de carvão, pontas que caem, bordas de papel e, até mesmo, grafismos aleatórios realizados pela ação de afinar o lápis (Fig. 2).

O tempo de realização destas etapas no ateliê pode compreender semanas ou até meses, dependendo da elaboração de cada trabalho. Assim, da permanência no ateliê em contato com os



**Figura 2.** Registro de resíduos dos processos de desenhos no ateliê.  
Foto Claudia Hamerski.

trabalhos e os materiais, da observação e reelaboração dessas ocorrências e dessas sobras, passaram a emergir outras camadas do processo criativo. A atenção para estes eventos desencadeou reflexões sobre a linguagem, de modo que o desenho passou a se desdobrar em objetos, ações, instalações ou obras bidimensionais. Em consequência desses procedimentos, concernentes a minha prática como artista, identifiquei uma camada à margem do processo, que se coloca como um desdobramento periférico das ações centrais que instauram o processo criativo dos desenhos.

A palavra margem faz referência ao contorno, a algo que não está no centro, mas nas bordas. Pode ser o espaço em branco que rodeia a parte escrita de uma página, o limite exterior de alguma coisa, a borda, a periferia. A margem, em outro sentido, também se refere a oportunidade, “dar margem para”. Por esse viés, me propus a olhar para as margens do processo, referente aos desenhos de vegetações, para investigar as ocorrências que se manifestavam paralelamente ao processo no qual estava focada.

Nesse sentido, os resíduos passaram a ser vistos como uma parte ativa do processo, na qual está presente um desenho não programado, que sinaliza um espaço aberto para o acaso e, assim, para reflexões sobre a própria prática. Deste modo, passei a desenvolver novos projetos, que incorporam esses resíduos e ações comuns às minhas rotinas de ateliê, e os assimilei numa reflexão sobre meu modo de fazer arte. Em vista disso, desenvolvo um estudo a partir de questionamentos e mutações que o meu pensamento sobre o desenho sofreu nesse período, com ênfase nos desdobramentos ocorridos no processo de criação e na relação entre o desenho tido como central, e o periférico.

A partir desses movimentos, emergiram questões norteadoras dos processos em desenho, que estão intimamente relacionadas à pesquisa. Tais questões se referem a busca por compreender: quais cruzamentos possíveis entre o processo dos desenhos em grandes dimensões e os resíduos produzidos pelo agenciamento dos materiais e o ato de desenhar? O que resulta das interferências de um processo no outro? O que significa trabalhar a partir do material residual de outros trabalhos? O que ocorre quando resíduos e práticas de ateliê são incorporados, constituindo novos trabalhos, mas mantendo as marcas de sua origem?

Dessa maneira, ao articular minha prática artística à reflexão teórica, esta pesquisa tem como foco o processo de criação e a ocorrência de um desenho em paralelo à produção dos desenhos em escalas ampliadas. Isto é, a investigação parte da realização dos trabalhos que se apresentam como desenhos de plantas e dos desdobramentos que surgem a partir dos resíduos da fatura de tais trabalhos.

Tomando como base a fatura dos desenhos em grandes dimensões, o problema central da pesquisa consiste em explorar possibilidades de uso criativo desses rastros e resíduos e compreender

em que medida podem gerar um trabalho artístico, sob que circunstâncias isso ocorre e como colaboram para a ampliação do pensamento sobre desenho.

No percurso da minha produção, identifiquei momentos instauradores de novos desdobramentos, como a abertura do olhar para o residual. Desde o momento em que passei a me interessar pelos materiais do processo, venho reservando esses materiais residuais, como peças que ficam por um tempo guardadas, em suspensão, até que sejam trabalhadas. Essa coleta tem origem na observação dos processos que ocorrem na elaboração de desenhos em grande escala e dizem respeito às especificidades que surgem no momento de utilizar os materiais e preservar as sobras. Isto é, são acumulados, à medida que os trabalhos se desenvolvem.

Ao levar em conta o suporte como essencial para a ocorrência do desenho e, ao mesmo tempo, da marca, considero, também, a presença basilar do instrumento que aplica ou imprime o grafismo e a marca. Assim, ambos passam a ser incorporados à criação em sua forma mais rudimentar, adicionando camadas de significação ao instrumento lápis, ao suporte papel e aos elementos provenientes da fatura como pó de grafite e carvão, aparas de lápis, que passam a constituir peças tridimensionais.

Outro ponto a observar são os materiais reservados, que, mesmo não sendo usados, produzem questionamentos em relação aos demais, atuando como disparadores para outras criações. Para a concretização dos trabalhos que se originam desses resíduos e marcas do processo dos desenhos em grandes formatos, são levadas em conta as características do objeto, sua função como instrumento de desenho e/ou diálogos possíveis que possam promover com outros trabalhos e os processos de criação dos desenhos.

Na busca por compreender essas relações, o olhar para os resíduos e os processos com o desenho de plantas são trabalhados concomitantemente, de modo que um processo intervém no outro. Desta forma, em certo momento, passei a incorporar algumas características desses desenhos, que são marcas, resíduos e rastros, aos trabalhos em grandes dimensões.

Diante disso, ao longo do desenvolvimento da presente investigação poética e reflexiva, os questionamentos iniciais de pesquisa acima mencionados sugerem a seguinte hipótese: de que a partir dos desenhos de segunda via, que resultam dos desenhos da primeira via, o afeto à margem é trazido para o centro do processo indicando a possibilidade de desdobramentos poéticos das ações centrais. Assim, busquei investigar o que caracteriza o rastro como desenho e, vice-versa, o desenho como rastro? Como os tensionamentos produzidos nesse processo podem ampliar as concepções sobre o desenho?

Na esteira dessa discussão, entendo que a pesquisa flui em um *continuum*, não como algo novo, mas a partir de um mergulho nas especificidades da minha prática, identificando uma camada, antes submersa, agora visível, como parte importante e estrutural da criação em desenho.

Ao pensar o processo de escrita que trabalha os fragmentos, me dediquei à investigação dos detalhes e exploração da essência de cada parte constituinte do todo, assim como a estratégia de Georges Didi-Huberman, em *Cascas* (2017), onde tudo é vasculhado ao redor. No processo de minuciosa observação, a memória e os vestígios são revisitados e analisados. Através desse exercício precioso de observação com a atenção e apuração arqueológicas, o autor nos mostra que: “[...] nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). Assim, o autor nos impele a desconfiar do que vemos e investirmos em avançar um pouco mais além, “[...] o que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque, o bosque de bétulas, me diz a respeito de Birkenau” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 69). Por intermédio do uso de imagens simples, até mesmo insignificantes, como a casca de uma árvore, Didi-Huberman trabalha escavando o passado e comparando “[...] o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2017, orelha).

A estratégia de abordagem adotada em *Cascas* ressalta um modo de olhar que desconfia e procura além da aparência, olhando para o que aparenta ser insignificante. Ao adotar este modo de

olhar, permito que os materiais se potencializem e os desdobramentos sejam contínuos. Igualmente, na escrita, o que busco é uma abordagem que possibilite, a cada passo, ir levantando uma camada que permita chegar até o núcleo. Do mesmo modo, para efeitos dessa pesquisa, me debrucei sobre um processo de inúmeras entradas, sem início ou fim. Isto é, ao contrário da árvore chonskyana<sup>1</sup>, me interessei pela propagação rizomática de Deleuze e Guattari, no âmbito da qual as abordagens são feitas a partir de projetos distintos, mas que se conectam através de uma raiz comum, de onde brotam florescências de pontos distintos. Ou seja, a partir do olhar para as plantas de crescimento espontâneo nas fendas do concreto nas cidades e dos desenhos iniciais em grandes dimensões, surgem outras proposições. Assim, esses são dois pontos que acompanham a produção e dos quais decorrem inúmeros desdobramentos em virtude da atenção ao detalhe, do processo de ateliê, dos materiais, dos resíduos e das implicações que conectam uma ação a outra.

Com efeito, à medida que nos aproximarmos de nosso objeto de estudo, penetramos com certa temeridade, tateando e, ao mesmo tempo, ávidos por o abarcarmos em sua totalidade e, por fim, passamos a compreendê-lo num contexto de complexidade maior. Assim:

Um pesquisador em artes visuais tem a tarefa de operar entre o fazer e a reflexão, articulando entre teoria e prática. Nesse movimento, existe a necessidade constante da observação e imersão no processo para que, de dentro de sua prática, possam emergir questões, reflexões, conclusões intrínsecas ao trabalho. Ao mesmo tempo, é necessário lançar-se ao processo e permitir a deriva, quebrar ou burlar as próprias regras, abrir mão de condutas muito fixas. É possível que o momento do artista seja precisamente o instante em que o artista se torna ele mesmo aquilo em que sua arte o transforma (LANCRI, 2002, p. 26).

---

1 Em *Mil Platôs* pelos 1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 15).

Nesse sentido, resgato os momentos iniciais, em que o olhar se volta para as ações periféricas no trabalho de ateliê, os quais se situam em ações muito corriqueiras, como organizar os materiais que sobravam de cada processo. Ao olhar para tais materiais de modo desprezioso, mas repetitivo, a presença de marcas, de resíduos e as ações pontuais necessárias para a concretização do trabalho se tornavam pontos de reflexão e indícios cada vez mais evidentes de uma camada antes oculta do processo, de tal forma que passei a refletir sobre um modo de tornar presente esse desenho, que se desenvolvia concomitantemente ao trabalho em escalas ampliadas.

Esse momento da pesquisa diz respeito ao estado de indagação quando algo nos inquieta e pode nos levar para a etapa seguinte.

As questões contíguas à pesquisa em arte são, em certa medida, o motor propulsor que nos impele a seguir. As tomadas de decisões e os direcionamentos são, quase sempre, pautados por essas indagações de ordem prática ou provenientes de uma camada mais profunda, nem sempre tão fácil de identificar. Nesse sentido, como artistas, podemos empreender uma vida toda em busca de uma resposta, ou debruçados em uma incumbência a qual nos propomos. “Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes” (REY, 2002, p. 126).

Conforme a pesquisadora e artista Sandra Rey:

Ao contrário do que se possa imaginar, a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados (REY, 2002, p. 125).

Nesse sentido, olhar para os materiais e compreender os processos que me conduziam a determinados resultados me permitiu ampliar a prática, possibilitando ramificações que se concretizaram no momento que me lancei à experimentação, sem um objetivo determinado, me



permitindo pensar e fazer de outro jeito, testar outros modos de olhar e, até mesmo, de ressignificar materiais e ações.

Assim: “A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria” (REY, 2002, p. 125). Desse modo, o artista pesquisador está em constante diálogo com sua prática, articulando-a com conceitos e teorias que emanam das ações empreendidas na realização do seu trabalho, bem como das reflexões e questionamentos provenientes desse fazer. Logo: “Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões” (REY, 2002, p. 127).

Dessa forma, ao me perguntar se os grafismos aleatórios eram desenhos, que outra função os tocos e aparas de lápis poderiam desempenhar ou quais ações eram inerentes ao meu modo de desenhar, as respostas surgiram como trabalhos, materializados na série *Improvisações* (2016-) (Fig. 3) e nos trabalhos *8B lápis* e *8B lascas* (2016), elementos iniciais para a reflexão que articula os modos de instauração voltados para os desenhos em grandes dimensões e os desdobramentos de outros trabalhos, partindo da atenção para o residual.



**Figura 3.** Claudia Hamerski. Desenhos da série *Improvisações*, 2016-, lápis grafite e crayon sobre papel, dimensões variadas. Foto Claudia Hamerski.

Levando em conta que o percurso de uma poética<sup>2</sup> abrange um mergulho no próprio ser, vamos desvelando a origem das motivações e nosso modo de perceber e explorar o entorno. Assim, o mergulho na pesquisa apresenta uma dimensão de abismo. Quando se trata de uma pesquisa em desenho, este “[...] pode ser um abismo para o artista, mesmo quando criado sob normas rígidas” (CATTANI, 2005, p. 24). Neste sentido, nos lançamos em investidas que podem partir do conhecido para o desconhecido, surgir como processos casuais ou maquínicos. Com efeito, nesse movimento, damos espaço a inúmeras aberturas e desdobramentos.

Para a estruturação do pensamento, os desenhos em grandes dimensões são como um eixo central, do qual surgem diversas camadas ou grupos de trabalhos, de modo que o texto é estruturado a partir desses conjuntos. Assim sendo, tais aspectos colaboraram para o entendimento dos processos que aconteciam mesmo sem eu ter, inicialmente, consciência sobre eles, sendo que, a partir da tomada dessa consciência, passei a compreender e incorporar os resíduos, as marcas e grafismos como uma forma não convencional da ação de desenhar.

Deste modo, a presente tese está estruturada em três capítulos. Procuo apresentar inicialmente a caminhada que gerou esta pesquisa e as experiências instauradoras do olhar para os materiais residuais, para, em seguida, apresentar seus desdobramentos poéticos e mergulhar nos processos que revelam outras camadas do meu trabalho, centrado no desenho e como a linguagem se ressignifica e, por fim, as ocorrências oriundas dos cruzamentos entre os processos.

No primeiro capítulo, intitulado *PERCURSOS: do desenho em grandes dimensões até o olhar para o resíduo*, procuro apresentar as motivações e os processos que deram origem a este estudo. Deste modo, apresento trabalhos de momentos anteriores, que suscitam questões sobre a participação da fotografia no processo de desenvolvimento da pesquisa e sobre as relações estabelecidas entre o olhar, a

---

<sup>2</sup> “A poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas, trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador” (CATTANI, 2007, p. 13).

fotografia e o desenho no interior do processo. Neste sentido, a reflexão é desenvolvida sob a perspectiva da contaminação entre *o que vemos e o que nos olha*, a partir do texto de Didi-Huberman (2010) e o conceito de *punctum*, de Roland Barthes (2012).

Ao tratar do meu processo de trabalho, proponho uma discussão acerca da ideia e da relação que temos com o lugar, em consonância com as proposições do autor Yi-Fu Tuan, nas obras *Topofilia* (2012) e *Espaço e Lugar* (2013), pelas quais me interessei, respectivamente, pela abordagem do conceito de “[...] topofilia como elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou o ambiente físico” (TUAN, 2012, p. 19) e pela ideia de que o lugar é construído a partir da perspectiva da experiência e dos sentidos (TUAN, 2013). Foram traçados paralelos com obras históricas como dos artistas Albrecht Dürer (1471-1528) e Karl Blossfeldt (1865–1932) para discutir o desenho com traços naturalistas, bem como a escolha do tema e a relação com a fotografia de elementos da paisagem ampliados em escalas superiores às reais.

Ainda, são elencados os processos originários de um olhar para o resíduo entre os artistas que tomo como referência. Me debruço sobre produções como da artista Laura Lydia (1979), que tem como procedimento a caminhada, a atenção para a vegetação espontânea e periférica nas cidades. Ademais, da artista Edith Derdyk (1955), nos trabalhos em que investiga a matéria e os instrumentos de desenho, assim como Lin Lima (1976). Também em Cy Twombly (1928-2011), sobre a matéria do traço. Deste modo, investigo essas características como possibilidades de ampliação da reflexão sobre a linguagem do desenho e como colaboram para as discussões a partir da investigação sobre os resíduos, marcas e rastros do meu processo.

No segundo capítulo, *TRANSBORDAMENTOS: um mergulho nos processos e ocorrências de ateliê*, investigo os movimentos que passam a acontecer dentro do processo criativo, a partir do interesse pelas vegetações periféricas na teia urbana. Neste sentido, são importantes os conceitos de plantas espontâneas e ruderais e o surgimento de outras camadas relacionadas com o que surge nos entremeios dos processos, abrindo espaço para outras linguagens e suportes.

Assim, trato do potencial da coleta desses resíduos do processo, o que me permitiu pensar os materiais e suas potencialidades para se resignificar e gerar trabalhos artísticos outros – que aparecem como desdobramentos dos desenhos em grandes dimensões. Dessa forma, surgem: os desenhos que se apresentam como ações geradas a partir da observação de operações comuns em meu ateliê - como riscar, afinar a ponta do lápis, apagar, preencher - tendo como elemento disparador a frase de Richard Serra (1939): *Drawing is a verb* (1967-68); e os desenhos em camadas, que evidenciam um jogo de mostrar e ocultar, que se congrega com o pensamento de imersão no processo, camada por camada.

Para aprofundar questões referentes ao central e periférico, tanto na produção de desenhos de plantas espontâneas quanto no residual, me aproximo de produções e as obras de artistas cujos trabalhos e proposições se dedicam ao olhar para as plantas ruderais, como na produção de Lois Weinberger (1947-2020); naqueles cujas obras se apresentam como desdobramentos dos processos desempenhados no ateliê, como em algumas proposições de Tom Marioni (1937) e Ellsworth Kelly (1923-2015); e em diálogos com a história da representação, em propostas de Jorge Macchi (1963) e Rommulo Vieira Conceição (1968). O diálogo com as diversas camadas presentes no ateliê, incluindo o tempo, é discutido a partir da produção de Willian Kentridge (1955), assim como o olhar voltado para o resíduo é discutido na produção de Frantz (1963).

Ao abordar o desenho como ação, além da lista de Serra, lanço um olhar para trabalhos das artistas Trisha Brown (1936-2017) e Teresa Poester (1954). Para tratar do pensamento que se refere aos trabalhos constituídos por camadas, investigo essa ocorrência de modos distintos, em trabalhos de Thiago Rocha Pitta (1980), Lucia Koch (1966) e Flávio Gonçalves (1966).

Ao final deste capítulo, procurei aprofundar a abordagem sobre a condição do olhar de quem desenha, a partir da reflexão de Jacques Derrida, em *Memoirs of the blind* (1993) e dos conceitos que se aproximam do desenho através da ideia de rastro, marca e vestígio, a partir de Jean-Luc Nancy, em *Os Vestígios da Arte* (2012).

O terceiro capítulo, *INCORPORAÇÕES: quando os processos se somam*, foi dedicado a apontar as ocorrências do processo que dizem respeito a fatura, ao “dar forma” e os meandros que povoam esse momento da criação. A partir do estudo de textos de John Berger e Juan J. G. Molina, abordo as especificidades da linguagem do desenho. Nas reflexões sobre o desenho como erro e hesitação, trabalhados pelo professor Mario Bismarck, traço relações a respeito da fatura no processo de criação. Por fim, identifico os pontos de contato que se expressam através da congregação entre fazeres que conectam procedimentos iniciais e atuais dentro do percurso da minha produção em desenho.

A partir dos autores Jean-Luc Nancy e Tim Ingold, reforço a abordagem sobre o rastro presente nos resíduos e vestígios dos processos e um desejo de trazer as coisas de volta à vida. Já na leitura dos estudos do professor Joaquim Marques, encontro aporte para tratar do processo como experiência vivida.

Na produção de Eduardo Haesbaert (1968), trato dessa dimensão do erro incorporado ao trabalho, assim como da investigação de processos em que uma ação gera outros desdobramentos de trabalhos. Nesse sentido, lanço um olhar para proposições do artista Willian Anastasi (1933), Livia dos Santos (1987) e Guilherme Dable (1976).

Por fim, é importante mencionar que esta abordagem tem início a partir do meio de um processo: o entremeio da conclusão da pesquisa de mestrado e o início da pesquisa de doutorado. Nesse ínterim, ocorreram experiências e transformações no processo de trabalho, do qual surgiram outros que, por sua vez, abrem muitas possibilidades. Reafirmando Dewey: “Toda conclusão é um despertar, e todo despertar resolve algo” (DEWEY, 2010, p. 312). Deste modo, cada conclusão de um processo deste percurso, partindo do estudo das relações entre a fotografia e seu referente, o desenho e fotografia<sup>3</sup>, trabalhando o desenho em escalas cada vez mais ampliadas, até chegar a investigação sobre os materiais empregados no desenho e os descartes provenientes desse fazer, foram o início e a descoberta de novos processos, que são investigados no presente texto.

---

<sup>3</sup> Investigação realizada na pesquisa de mestrado, com o título, *Relações imprecisas: a fotografia e seu referente, desenho e fotografia* e foi desenvolvida de 2012 a 2014, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Rey (HAMERSKI, 2014).



# 1 | PERCURSOS: do desenho em grandes dimensões até o olhar para o resíduo







Ao ter o desenho como uma prática de minha pesquisa como artista, compreendo-o como um processo que nunca se esgota. Deste modo, o desenho presente em meu cotidiano desde a infância apresentou-se, primeiramente, como uma forma de contato com o mundo, um modo de comunicação que se mostrou mais efetivo para tratar de assuntos que, até hoje, nem eu mesma sei explicar com clareza em palavras. Como posto por Pierre Soulages: “O que faço ensina-me o que procuro” (*apud* LANCRI, 2002, p. 27). Assim, o pensamento sobre o desenho transborda a linguagem e se incorpora à natureza mais íntima, que congrega a descoberta do ofício à descoberta de si, igualmente, estendendo a busca na prática ao mergulho no próprio ser, como no livro de David Lynch, no qual o autor procura investigar de onde vêm as ideias. Assim, aponta que: “Tudo, qualquer coisa que seja essencial, vem de um nível mais profundo” (LYNCH, 2008, p. 01), um gatilho para investir cada vez mais intensamente, buscando e revelando camadas.

Nesse sentido, ao mergulhar nas origens e motivações que conduzem a minha prática como artista, investigo as ocorrências desde o desenho em que apresento elementos da natureza resistente nas cidades. Um processo que já era margeado pelos resíduos, marcas e seus rastros, como ocorrências em paralelo. Assim, busco o desvelamento das diversas camadas que compõem essa construção e se apresentam como desdobramentos dentro da minha produção em desenho.

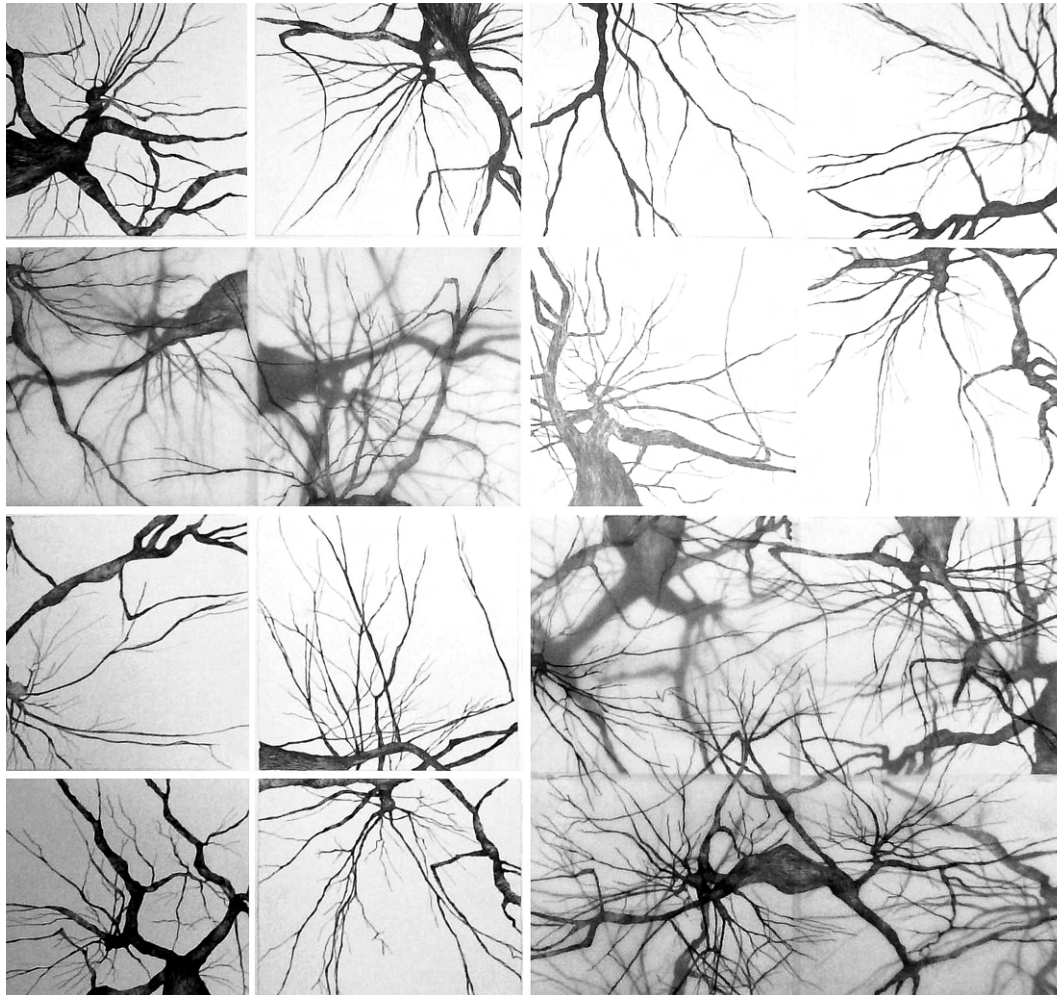
## 1.1 SOBRE ESTAR EM OUTRO LUGAR

Um dos primeiros trânsitos que realizei se tornou determinante para a condução do meu percurso como artista. Foi na ocasião de decidir sobre a escolha de um curso de graduação, ponto em que senti que precisava entender o desenho que eu já tinha como prática cotidiana, e buscar modos para desenvolvê-lo ao investir em uma carreira como artista visual.

Ao mudar de residência - de uma propriedade rural no interior do estado, na cidade de Seberi, para a metrópole Porto Alegre - para estudar Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o olhar buscava por algo familiar ao que eu conhecia na cidade de nascimento. Esse deslocamento e a experiência de rotinas e realidades muito diferentes influenciou na escolha pelo tema, que passou a ser o foco do trabalho e continua até o presente momento. Assim, meus desenhos de observação configuravam o que eu via no céu: galhos de árvores que se espraiavam em uma propagação desordenada em busca da luz, o que se apresentava como uma sofisticada teia de linhas em contraste com o azul celeste (Fig. 4 e 5).



**Figura 4.** Registros fotográficos obtidos para a realização de desenhos, 2008, Porto Alegre. Fotos Claudia Hamerski.



**Figura 5.** Claudia Hamerski, *Fragmentos*, 2006-2007, grafite sobre papel, 100x100cm. O trabalho resultou da pesquisa na Graduação de Bacharelado em Desenho<sup>4</sup> no ano de 2006. Foto Luciana Manoli.

<sup>4</sup> O Trabalho de Conclusão de Curso tinha como título: *A re-significação do modelo através da multiplicação modular: formação de uma superfície e sua relação com o modelo individual* e foi desenvolvido e apresentado no ano de 2006, sob a orientação do Professor Dr. Alfredo Nicolaiewsky (HAMERSKI, 2006).

Com o tempo, esse olhar - somado a investigação de ateliê, os percursos de observação e a captura fotográfica - foi descendo até encontrar o chão, as fendas, as rachaduras e o que delas brota, o que através delas respira e vive: pequenas plantas espontâneas nascendo nas soleiras das cidades (Fig. 6).



**Figura 6.** Registros de vegetações nascendo no meio fio das calçadas das ruas de Porto Alegre, 2015. Fotos Claudia Hamerski.

O caráter dessas vegetações que resistiam à camada de cimento nas cidades me pareceu uma metáfora interessante para pensar nossa relação com a natureza, a inversão que provocamos ao pensar que essas plantas invadem a cidade quando, na verdade, a cidade e o processo de urbanização é que invadem e comprimem a natureza. Desse modo, me interessei por elevar à escala monumental os elementos tidos como irrelevantes ou desimportantes no contexto urbano.

Tal investigação partiu do trabalho com a fotografia, de modo que o processo consistia em realizar percursos nas ruas das cidades, fotografando as vegetações espontâneas nascidas nas fissuras. Na sequência, essas imagens fotográficas eram ampliadas (Fig. 7).



**Figura 7.** Claudia Hamerski. Da série *Rua 24 de outubro, 200*, 2013, fotografia impressa sobre papel fotográfico, 80x120cm.

A observação das ocorrências no ateliê e o acompanhamento através de um diário de bordo com notas, fotografias e desenhos me levou a perceber o elemento que seria fundamental para o desenvolvimento do processo.

Como meu objetivo era ampliar as imagens desses elementos vegetais em escalas muito maiores que as das plantas no ambiente, percebi que isso poderia ser realizado através do desenho, linguagem

com a qual eu vinha trabalhando, antes mesmo de explorar a fotografia como meio de apresentação dos trabalhos, conforme já mencionei anteriormente. Neste momento, iniciei um processo de investigação e experimentação que foi elevando, cada vez mais, a escala, sempre utilizando preto e branco, bem como testando materiais e suportes, propondo relações entre as linguagens e explorando a ideia de ampliação também através da repetição.

Os processos nos quais explorei o desenho e a fotografia, investigando suas relações e contrastes, foi apresentado na pesquisa de mestrado<sup>5</sup>. Na sequência, permaneceu a relação com as caminhadas, a ampliação e o desenho em escalas cada vez maiores.

Nesse sentido, a exposição *TOPOFILIAS* (2016)<sup>6</sup> foi um momento em que os processos se desdobraram em outras operações, que promoveram ramificações dos desenhos que eu vinha desenvolvendo até então.

## 1.2 TOPOFILIAS - ABERTURA PARA OUTROS PROCESSOS

No conjunto de trabalhos apresentados na exposição foram explorados três aspectos do processo criativo (Fig. 8 a 11). O primeiro se conecta com o termo *topofilia*, um conceito cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), que trata da relação de afeto que podemos estabelecer com o lugar. Nesse sentido, propunha a possibilidade de um *sentimento topofilico* com os lugares criados através do desenho, transpondo a visão da fotografia para uma visão proveniente de memórias e elementos do meu imaginário, e que pretendia trazer para os trabalhos (desenhos de plantas em escalas ampliadas).

---

<sup>5</sup> A pesquisa desenvolvida no mestrado, intitulada *Relações imprecisas: a fotografia e seu referente*, desenho e fotografia, teve como foco a articulação entre fotografia e desenho, procurando apresentar possíveis vistas da cidade através do olhar para pequenas vegetações, consideradas ervas daninhas. O tema perpassa questões referentes ao trânsito entre as linguagens e ao caráter ficcional atribuído às imagens, ao produzir um deslocamento do referente pelo deslocamento do meio. A pesquisa foi desenvolvida de 2012 a 2014, sob a orientação da Professora Dra. Sandra Rey (HAMERSKI, 2014).

<sup>6</sup> A exposição *TOPOFILIAS* foi apresentada nas Salas Negras do Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) e teve a curadoria de Mario Gioia (1974). De 18 de agosto a 02 de outubro de 2016. Porto Alegre, RS, Brasil.



Figuras 8, 9, 10, 11. Imagens da exposição *TOPOFILIAS*, apresentada nas Salas Negras do MARGS. De 18 de agosto a 02 de outubro de 2016. Porto Alegre, RS, Brasil. Registro: Anderson Astor.









Outro aspecto se relacionou aos materiais, à sua constituição e combinação com os suportes, configurando o que considero desenhos objeto, que se apresenta pela justaposição e composição destes materiais sobre a superfície definida, assim como os desenhos mais soltos, gerados a partir de operações desempenhadas durante a produção, como, por exemplo, afinar a ponta do lápis apoiando-o sobre o papel, o que originou os trabalhos da série *Improvisações*. Ambos aspectos serão abordados na sequência.

O terceiro aspecto presente na proposta expositiva de *Topofilias* esteve relacionado ao desejo de ficção, uma vez que a escolha por fotografar plantas de nascimento espontâneo em locais inusitados da cidade possibilita a conexão com esse universo, que se refere ao imaginário. Nesses locais, visualizo microuniversos, como se sua ampliação, de certo modo, sugerisse nossa miniaturização e, assim, a possibilidade de entrar em contato com esses pequenos locais que não podemos ver em completude na passada rápida pelas ruas. Com a captura em fotografia e ampliação na tela do computador, os detalhes são revelados, e quando são ampliados, tornam-se outra coisa: caules frágeis adquirem o aspecto de caules robustos, e a fenda no concreto pode sugerir uma caverna, por exemplo.

Em certa medida, é como se pudéssemos nos metamorfosear e explorar essas sarjetas que configuram ambientes vivos<sup>7</sup>. Isto porque as pequenas vegetações consideradas inço e habitualmente indesejadas e eliminadas de nosso campo de visão, seja no sentido literal ou por serem ignoradas, ao serem ampliadas, passam a ser vistas de outro modo, sendo que, além da dimensão alterada, os desenhos conferem um aspecto agradável ao que era feio e desprezível, pela interpretação de muitos.

Os locais de onde se originam as imagens se perdem em um universo amplo e concretado, o verde que aponta tímido é resistência e potência para pensar o íntimo, o particular. Nesse sentido, me aproximei de textos de Gaston Bachelard (2008), sobre a miniatura, e me interessei pela sugestão de

---

<sup>7</sup> O termo metamorfosear é empregado aqui como referência ao livro *A metamorfose* (1988), de Franz Kafka, no qual o personagem acorda transformado em uma barata. Assim, procuro referir esses pequenos seres que habitam os esgotos e promovem a manutenção desses locais sobre os quais não pensamos e que, geralmente, nos provocam asco.

um retorno à infância e do desejo de “abraçar” o mundo, criando um universo particular, próprio, de modo que: “A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens” (BACHELARD, 2008, p. 159).

### 1.2.1 Criar lugares de afeto

*Topofilias* se originou de um momento de intensa produção teórica e prática, em decorrência dos estudos que vinha empreendendo no período da organização da exposição de mesmo nome. Entre os anos de 2015 e 2016, minha pesquisa esteve centrada com maior ênfase nas caminhadas, registros fotográficos de plantas nas fendas das cidades e ampliação dessas imagens em desenho, explorando em escalas cada vez maiores essa possibilidade de reapresentação dos elementos vegetais.

Em 2015, na exposição *Passagens*<sup>8</sup>, apresentei três desenhos inéditos e trabalhos que compreendiam a pesquisa do Mestrado. Incorporados ao conjunto e à proposta da exposição, os trabalhos novos tinham dimensões superiores aos anteriores e inauguravam a abertura para a perspectiva de uma relação por equivalência de escala entre observador e objeto observado, no caso, o sujeito que olha o desenho e o próprio desenho.

Nesse contexto, me aproximei da leitura de Yi-Fu Tuan, primeiramente, através do livro *Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012), no qual o autor define o termo como:

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente

---

<sup>8</sup> *Passagens*, exposição realizada no IEAVi, Galeria Augusto Meyer, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, RS, Brasil. 20 de março a 21 de abril de 2015.

fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com o lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (TUAN, 2012, p. 135-136).

À vista disso, ao me aproximar do termo, propunha seu deslocamento para a relação de afeto estabelecida através do processo de criação com os lugares produzidos em desenho. Dessa forma, as imagens construídas procuravam alterar nossa percepção em relação a imagem fotográfica, ou seja, o que se apresentava no desenho possibilitava aberturas para lugares ficcionais. Em tais lugares, hastes muito sensíveis passavam a remeter a troncos robustos, canos quebrados de calhas de escoamento e bueiros se assemelhavam a cavernas ou buracos escuros, cacos do asfalto e tijolos do meio fio pareciam rochas e montanhas. Assim, através do desenho, outras imagens surgiam, carregadas de percepções e sentimentos conectados às experiências da infância, período em que nossa percepção sobre as dimensões do mundo é outra.

Nessa sequência, a leitura de obras como os livros de Lewis Carrol<sup>9</sup> e um vocabulário de imagens de animações, sobretudo, as de Hayao Miyazaki<sup>10</sup>, como em *O mundo dos pequeninos* (2010), possibilitou o contato com referências, oriundas de um interesse particular. Nessa direção, um universo de elementos carregados de afetividade é adicionado às criações no intuito de compartilhar a experiência dessas leituras e percepções através do desenho. Assim, ao lançar um olhar para o processo de elaboração dos desenhos, ou seja, as etapas de sua criação, desde a caminhada até o desenho final em escala ampliada, além do tempo empreendido e as reflexões que acontecem durante a experiência da ação no ateliê, tais procedimentos resultam em um somatório de camadas compositivas de cada imagem para além de sua fisicalidade.

---

9 As obras de Lewis Carroll que pretendo aludir aqui são *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*.

10 Hayao Miyazaki (Tóquio, 1941) é um animador, cineasta, roteirista, escritor e artista de mangá japonês. É co-fundador do Studio Ghibli, uma companhia de cinema e animação, criador de vários longas-metragens de animação, os quais ele normalmente escreve e dirige. Os trabalhos de Miyazaki são caracterizados pela recorrência de diversos temas, como a relação da humanidade com a natureza e tecnologia, a integridade de padrões de vida naturais e tradicionais, a importância da arte e perícia e a dificuldade de manter uma ética pacifista em um mundo violento (Fonte site Studio Ghibli Brasil).

Portanto, além da memória do processo, outras memórias e espessuras povoadas de histórias, lembranças, *insights*, idas e vindas, decididas no percurso de sua elaboração são expressadas através da simbologia que carregam. Em Tuan, “[...] a topofilia necessita um tamanho compacto reduzido às necessidades biológicas do homem e às capacidades limitadas dos sentidos” (TUAN, 2012, p. 147). A proximidade, o aconchego, o pequeno e familiar são favoráveis à *topofilia*.

Nesse ponto, o conceito soa consoante com as questões que me habitam, as quais se relacionam com um sentimento *topofílico*, direcionado aos pequenos universos, povoados de detalhes. Como Bachelard sublinha em *A poética do Espaço* (2008): “Só habita com intensidade aquele que soube se encolher” (BACHELARD, 2008, p. 21). Com efeito, esse habitar sugere a apropriação do espaço e sua reconfiguração a partir do cruzamento da experiência estética que tal imagem provoca e os códigos que carregamos conosco. Nessa perspectiva, especialmente em minha prática, estão presentes as experiências da infância, a relação com a natureza, a experimentação da cidade e a descoberta de possibilidades que elementos vegetais, para muitos insignificantes, são capazes de oferecer.

Nesse contexto, passei a investigar a possibilidade de uma relação de *topofilia* nos desenhos realizados em grandes dimensões. Assim, refletir sobre o sentido de afeto e afetar me permitiu a proximidade com a relação do duplo olhar: afetar e ser afetada pela imagem, no caso, os desenhos, coloca em questão o olhar que olha e que é olhado.

Acrescente-se que, somadas às questões de afinidade com o elemento vegetal, geralmente, assunto do meu desenho, está presente em minha pesquisa poética um encantamento pelas sutilezas, um olhar direcionado para o que costuma não ter importância. De certo modo, em um universo de possibilidades, dentre os assuntos em foco, geralmente, direciono o olhar justamente para o periférico, seja para as plantas nascendo à margem, na periferia do olhar, seja para os resíduos do processo, o que geralmente, é descartado.

Para além das questões pertencentes à subjetividade, investigar nas consideradas “ervas daninhas” o potencial para uma criação poética em arte compreende, também, uma atenção para

o sentido de resistência e resiliência intrínseco a essas pequenas plantas. Devido à sua natureza e constituição biológica, tais plantas apresentam propriedades que lhes permitem resistir e se propagar com habilidade, seja através do transporte realizado por animais, água da chuva, vento e até por nós, ou através de mecanismos desenvolvidos pelas próprias espécies, tanto para atrair polinizadores quanto para lançar as sementes por si mesmas (Documentário *A vida das plantas*)<sup>11</sup>.

Contudo, a razão primeira do estudo sobre as plantas apresenta-se como uma metáfora para processos, através dos quais me permito aprofundar em camadas cada vez mais densas da investigação sobre o desenho e seus transbordamentos. Assim, iniciando com o estudo sobre o sentido e sentimento *topofílico* em relação às conexões estabelecidas com os desenhos, motivo dessa investigação, deriva uma série de processos, que levam a outras camadas da produção.

Na exposição *TOPOFILIAS*, a aproximação com o conceito se evidencia com maior ênfase nos desenhos em grandes dimensões, cujos títulos fazem referência a endereços: *Rua Demétrio Ribeiro, 1194*; *Rua Demétrio Ribeiro, 1188*; *Rua General Câmara, 318* e *Rua Caldas Júnior, 120* (Fig. 12-15). Nos referidos trabalhos, o título refere-se ao endereço mais próximo da captura fotográfica e, na mostra, tinha relação com as ruas circundantes ao local da exposição.

Outro aspecto de relevância diz respeito às escalas em proximidade com a escala humana, utilizadas como mecanismos para fazer ver o que anteriormente não era visto, ou ver de outro modo e, deste modo, proporcionar uma experiência ao interlocutor. Segundo Tuan: “Os objetos que percebemos são proporcionais ao tamanho do nosso corpo, à acuidade do nosso aparelho perceptivo e ao propósito” (TUAN, 2012, p. 32). Nesse sentido, ao provocar uma alteração na escala, me interessava criar a possibilidade do despertar do olhar do observador e, assim, explorar a capacidade do desenho em mostrar além do que está diante dos olhos.

---

<sup>11</sup> *A vida das plantas*, documentário sobre as estratégias de sobrevivência das plantas selvagens em territórios adversos. Apesar dos esforços do homem para destruí-las, muitas se desenvolvem em ambientes instáveis e imprevisíveis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0CSQ4PIbqA>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Deste modo, ao operar com o desenho, estou sempre investindo em duas forças que irão atuar no sentido de comunicar algo pertencente a um código comum e algo assimilável e compreensível, a partir de elementos que incorporo de minha narrativa pessoal. Deste modo, as características pertencentes a linguagem, como a percepção do traço, da linha, a ilusão de volume e profundidade são códigos pertencentes ao desenho, que serão compreendidos a partir da observação. Já elementos como os citados anteriormente, que se referem ao meu repertório de vivências, leituras e interesses, proporcionarão tantas interpretações quantos forem os olhares, pois estes também estão equipados de seus repertórios para acolher imagens e experiências.

#### 1.2.2 Cruzamentos entre fotografia e desenho

Nessa breve introdução, através da qual procurei apresentar os pontos significativos para a abordagem do desenho que se constrói à margem do processo considerado central, convém aprofundar a discussão sobre a participação da fotografia nos procedimentos que utilizo.

Minha relação com essa linguagem teve início a partir da experimentação nas disciplinas introdutórias de fotografia analógica, no período da graduação em desenho, primeiro momento de reflexão e compreensão da fotografia como linguagem e meio de expressão.

Nas práticas de laboratório, compreendi a fotografia com seu potencial de criação, desenho, grafia, sua capacidade de reprodução, fixação e, sobretudo, o potencial de transformação da imagem. Nesse universo de exploração, me interessei pelos fotogramas e pelas possibilidades de alteração da imagem a partir do negativo fotográfico, o que eu desconhecia até então.

Nos primeiros trabalhos realizados, a fotografia esteve conectada com os processos relacionados à caminhada, à observação de plantas, especificamente, árvores e a vegetação envolvida pelo urbano. O desenho de observação ao ar livre se mostrou pouco efetivo no decorrer dos processos desse período, pois, ao capturar o modelo através do gráfico no ambiente de origem, os períodos de trabalho ficavam



limitados ao tempo disponível na rua, às intempéries e estavam sujeitos às intervenções dos passantes, diálogos, muitas vezes, indesejados, que se prolongavam, quando o objetivo era trabalhar. Desse modo, a fotografia permitia a captura do elemento referencial para, posteriormente, ser trabalhada no ateliê, tendo a flexibilidade de horário e condições, além do fato de poder fotografar para trabalhar na posteridade, utilizando imagens de outros locais e outros momentos. Assim, a fotografia entrou no processo de modo tão contundente quanto o próprio desenho.

Apesar de estar até o momento em uma camada oculta à apresentação final, a fotografia é o veículo de captura e projeção<sup>12</sup> da imagem, ou seja, o meio de passagem do elemento inicial visto no contexto da cidade para a sua depuração e finalização em distintas ramificações do pensamento sobre o desenho. Assim, as plantas espontâneas, ao passarem para a apresentação fotográfica a partir de seu registro, adquirem outra configuração, para, na sequência, terem outra passagem para o gráfico.

Nesse contexto, o uso da técnica e do aparato fotográfico são apenas parte dessa transformação, de modo que existem algumas etapas que vão depurando o pensamento até a construção do trabalho final. Dessa forma, a caminhada em busca de elementos que me interessam, o posicionamento para o melhor ângulo possível de captura, pensar e testar enquadramentos são operações que fazem parte dos processos realizados fora do ateliê. Posteriormente, no espaço de trabalho, olhar e selecionar as imagens no computador para, então, trabalhar o desenho tendo essa imagem como um argumento são procedimentos imersivos.

Na etapa de escolha das imagens, o registro selecionado pode receber alterações no enquadramento, na construção do desenho a partir da referência, podendo receber interferências pela adição ou subtração de elementos. A fotografia se torna, assim, uma importante ferramenta de reflexão e observação do processo em todas as suas etapas. Quando olho para as fotografias que compõem o

---

<sup>12</sup> Ao utilizar o termo projeção, quero me referir a capacidade de ampliar, refletir e, ao mesmo tempo, transformar uma imagem inicial em outra pelo uso de outro suporte.

meu banco de imagens, me interesse por compreender o que essas imagens têm a dizer ou o que posso dizer com elas, talvez através delas, ou a partir delas.

Em vista disso, ao me aproximar da leitura de Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), passei a questionar alguns trânsitos no processo. Ao aprofundar a reflexão sobre o fato de que a ambivalência das imagens gera inquietação e, com isso, o ato de ver gera um vazio, ficou pulsante a existência desse vazio, o qual percebo primeiro na relação com as fotografias, que esperam de mim uma resposta, do mesmo modo que espero delas. Como bem coloca Beatriz d'Agostin Donadel:

O que fazer então diante desse 'vazio' que nos inquieta? Didi-Huberman detecta duas atitudes: a do homem da crença - que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê; e a do homem da tautologia - que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto (DONADEL, 2008, p. 269).

A autora complementa que, para Didi-Huberman, somente a “[...] ‘experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia’ (p. 169)” (DONADEL, 2008, p. 269). Assim, o autor trabalhará tais aspectos ao longo do ensaio, ao tratar da escultura contemporânea dos minimalistas.

Em segundo lugar, e justamente o ponto do qual me aproximo no ensaio de Didi-Huberman, e que me auxilia a refletir sobre a potência da imagem fotográfica nesse banco de imagens, é essa ambivalência da crença e da tautologia, um desejo de ver mais do que se vê, ao mesmo tempo que se procura não ver nada além do que é visto. Ao revisitar inúmeras vezes o meu arquivo de imagens fotográficas, esse duplo está sempre presente na busca por algo além e a capacidade de ver o que está diante dos olhos.

Em terceiro lugar, destaco a consciência de que a relação com tais imagens se inicia ainda na rua, no momento em que determinada vegetação me adverte, convida, chama a atenção, me capturando em meio ao fluxo. Identifiquei aqui o *studium*, ao refletir a partir de Roland Barthes e propor o conceito de modo expandido em relação a captura fotográfica dos elementos vegetais no contexto urbano. Tendo a visão desse todo que me cerca como uma experiência de imagem, essas plantas são a fisgada, o que absorve o meu olhar no contexto da cidade.

Em *A Câmara Clara* (2012), ao fazer sua análise a partir de um olhar sobre a fotografia, e não como o produtor da imagem fotográfica, Roland Barthes define *punctum* como o elemento que, na imagem fotográfica, nos punge e nos fere, nos captura, o que nos atrai e é capaz de mudar a nossa percepção em relação a imagem (BARTHES, 2012, p. 319). De modo geral, a apreciação de uma fotografia possui dois momentos, que o autor designa como o *studium* e o *punctum*. O *studium*:

[...] é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias... (BARTHES, 2012, p. 31).

Trata-se de uma relação de interesse humano por alguma coisa, tendo a ver com um afeto médio, ao apreciar uma fotografia. Através do *studium*, surge o interesse pela imagem fotográfica em seu contexto mais geral.

Por sua vez, o *punctum* é o elemento que transgride esse interesse geral por uma fotografia. É o elemento que nos fere, nos acerta “em cheio”, não buscamos pelo *punctum*, ele nos atinge:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. [...] ... chamarei então de *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2012, p. 31-32)

Ao considerar os primeiros registros fotográficos do ambiente, onde invisto na cidade, como um *studium* em campo ampliado e, conseqüentemente, potencial contribuinte para a localização do *punctum*, o que me punge na paisagem como um todo é o pequeno recorte fotográfico que realizo ao priorizar as gramíneas que passam a constituir o todo da imagem. A “flecha” que me atinge são pequenos resquícios de verde que percebo nas soleiras da cidade e que depois de vê-los, toda vez que encaro a paisagem na cidade, são estes os elementos que figuram ao meu olhar, os pontos para os quais direciono o foco e os quais não consigo desviar ou subtrair de meu campo sensorial. Neste contexto,

localizo o *punctum* nos elementos vegetais que vislumbro na cidade e que surgem e/ou criam fissuras, rompem o concreto e subsistem a despeito de quaisquer agenciamentos. Assim, o elemento pujante da imagem, conforme proposto por Barthes, está situado na presença de uma natureza resistente que passo a investigar a partir da captura fotográfica. Esse é o primeiro momento em que essa imagem das vegetações na cidade me olha e é olhada por mim.

Nessas situações de caminhada e busca, quando o olhar é fisgado, não é um olhar neutro, é um olhar povoado pelo desejo de ver além, ver algo que está em mim e que já prevê o desenho a partir dessa imagem, ao mesmo tempo que busca abarcar todos os detalhes e pormenores da vegetação, seu entorno, condição, texturas, diferenças e semelhanças dos elementos pertencentes. Cada vez mais, quando busco esses registros, o que vejo neles é o desenho que virá na sequência (Fig. 14 e 15).

Nesse sentido, as imagens primeiras, das plantas na natureza, são um convite a perceber nuances, texturas, estruturas, detalhes que serão interessantes na exploração gráfica, o que não limita a ação do registro, sendo que muitas imagens fotografadas não são e não serão utilizadas. Essas imagens ou são da ordem do “não era bem isso que eu queria” ou foram feitas pelo desejo de ver. Como afirma Didi-Huberman “[...] a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Dessa forma, o ver contempla o desejo de ter. Assim, a captura é a tentativa de guardar essa imagem para a posteridade para que possa ser melhor observada, examinada e faça, ou não, parte do processo seguinte, ou serão imagens reservadas para algo que ainda não surgiu.

No entanto, seguindo a reflexão em Didi-Huberman, “[...] a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Neste contexto, o que escapa ao nosso olhar em tais imagens pode suscitar algumas relações: como dessa vegetação em relação ao seu contexto, a dimensão da resiliência, a constituição desses seres vegetais que são

indesejáveis, isto é, parecendo, eles mesmos, resíduos de uma organização urbanística idealizada e, assim, a oportunidade de explorar o que essas ocorrências podem nos comunicar.

Como afirma Silveira:

A rigor, para o autor francês nunca se tratou de entender as imagens, as imagens em si, em si mesmas, enquanto formas e campos expressivos definidos e delimitados, mas os sintomas, as forças míticas que elas carregam, a potência fantasmal e intempestiva que fazem sobreviver (SILVEIRA, 2014, p. 263).

Desse modo, as fotografias desempenham, dentro do processo, um olhar que busca por aquilo que nos escapa no fluxo do trânsito cotidiano, ao passar por essas vegetações nas margens das calçadas, de modo que, ao fotografar, procuro capturar aquilo que se perde e que pretendo trazer para o desenho, ou ainda, ampliar no desenho o que essas imagens podem dizer.

Didi-Huberman recupera a Idade Média,

[...] quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o *traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34-35).

Desta forma, trata-se da tentativa de produzir uma imagem, ou, como escreve Didi-Huberman, “[...] um objeto visual que mostrasse a perda, a destruição, o desaparecimento, dos objetos ou dos corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 35).

Por fim, ao pensar na insurgência dessas vegetações nas cidades concretadas como sintomas do processo de urbanização, me proponho a recuperar algo dessa essência vegetal e da essência do lugar que anteriormente possuía vegetação abundante, uma natureza que, cada vez mais sufocada pelo concreto das cidades, hoje se pronuncia apenas como vestígio dessa vegetação, e/ou dá lugar a outro tipo de desenvolvimento da flora que aí se pronuncia.

### 1.2.3 Exposição TOPOFILIAS e suas reverberações

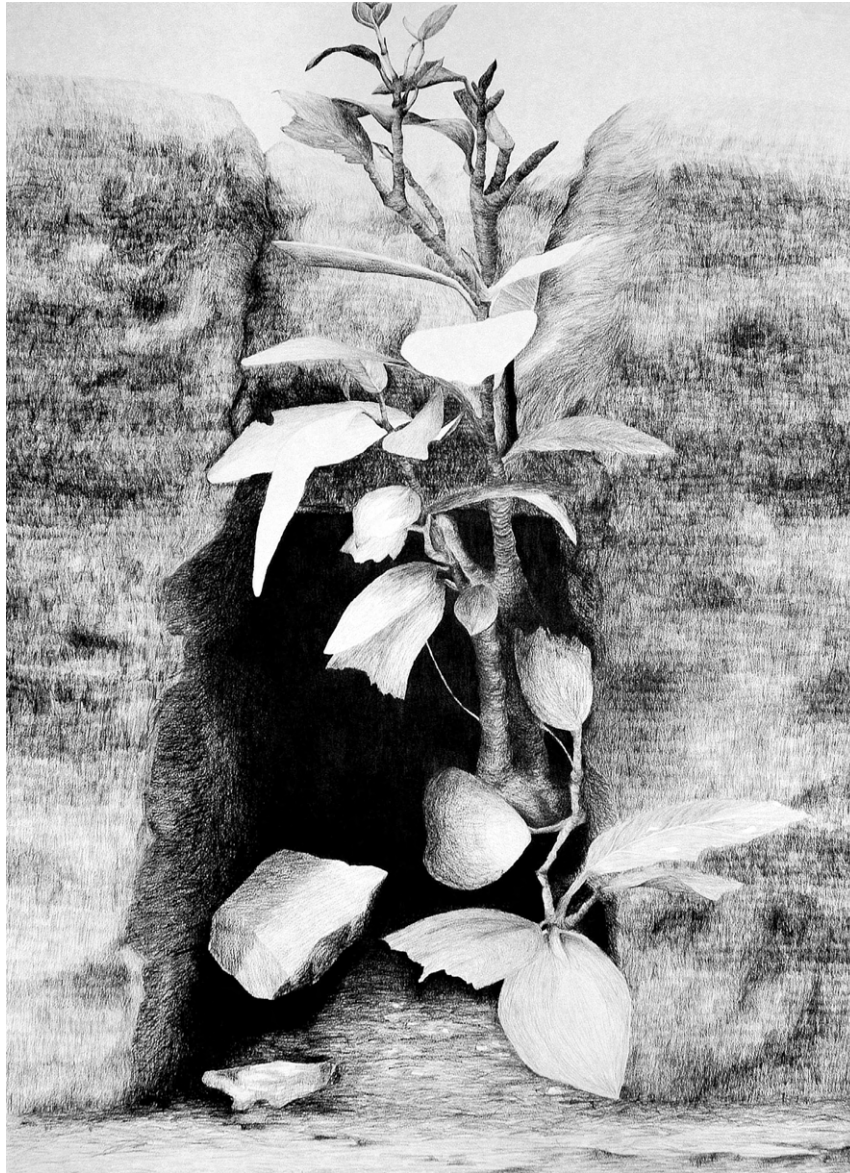
Ao descrever os trabalhos expostos na exposição *TOPOFILIAS*, passo a apresentar características que se evidenciaram neste grupo de desenhos e que passaram a reverberar em outras produções e pensamentos sobre esta linguagem. Deste modo, são abordados os desenhos em grandes dimensões, criados a partir do registro das plantas espontâneas nascendo nas fissuras da cidade, bem como os desdobramentos em séries que evidenciam detalhes dessas ampliações e dos registros em fotografia, e o olhar para os processos e resíduos de ateliê.

#### 1.2.3.1 Desenhos em grandes dimensões

Na exposição *TOPOFILIAS*, os desenhos em grandes dimensões apresentados foram: *Rua General Câmara, 318*; *Rua Caldas Júnior, 120*; *Rua Demétrio Ribeiro, 1194* e *Rua Demétrio Ribeiro, 1188*. O fato de os títulos serem endereços de lugares, como já mencionado, refere-se ao local mais próximo da captura fotográfica.

Os dois primeiros desenhos, *Rua General Câmara, 318* e *Rua Caldas Júnior, 120*, seguiram o formato de trabalhos que eu vinha realizando, sendo que o primeiro destes era um desenho de 2014 e o segundo inédito no momento da exposição (Fig. 12 e 13).

Já os desenhos realizados a partir de registros na Rua Demétrio Ribeiro têm uma característica distinta dos demais (Fig. 14 e 15). Um fundo preto que, na exposição, tinha o objetivo de fundir-se com o ambiente, visto que as salas têm as paredes escuras - pintadas de preto. Ou seja, os desenhos foram pensados intencionalmente para este espaço. Acresce que as imagens capturadas eram fotografias feitas em um sumidouro, popularmente conhecido como “boca de lobo”. Assim, o fundo infinito propiciado pela cor preta refletia a imagem conforme o enquadramento escolhido e a característica da captura no ambiente (Fig. 16).



**Figura 12.** Claudia Hamerski. *Rua General Câmara*, 318, 2014, desenho de lápis grafite black sobre papel, 178x131cm. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 13.** Claudia Hamerski. *Rua Caldas Júnior, 120*, 2016, desenho de lápis grafite black sobre papel, 175x130cm. Foto Claudia Hamerski.



Observando os registros fotográficos e os desenhos em exposição, surgiu o questionamento sobre a capacidade de transposição que a imagem teria, em paralelo com o meio. Ao mimetizar-se com o ambiente, fundo e parede assumiram o aspecto de continuidade da imagem, o branco do papel enfatizado através do desenho assumiu o destaque de maneira oposta ao que se vê na fotografia, de modo que o elemento vegetal oprimido pelo entorno, na imagem do desenho, passou a ser o protagonista.

Embora a imagem do desenho tenha semelhanças com a fotografia, o enfoque no desenho aponta para elementos muito distintos da fotografia. Não se trata apenas de representar, mas de apresentar de um modo novo.



**Figura 14 e 15.** Registros fotográficos realizados na Rua Demétrio Ribeiro em 2016. A partir dessas imagens foram selecionados os recortes dos detalhes que geraram os desenhos *Rua Demétrio Ribeiro, 1194*, *Rua Demétrio Ribeiro, 1188*, ambos realizados em 2016. Banco de imagens pessoal.

O questionamento presente, neste sentido, é sobre a capacidade que teriam, ou não, tais desenhos, de nos transportar para lugares afetivos, capazes de propiciar, a cada observador, sensações e percepções distintas, experiências topofílicas, a partir do contato com as imagens e com as vivências que trazemos conosco.



**Figura 16.** Vista dos trabalhos *Rua Demétrio Ribeiro, 1194*, *Rua Demétrio Ribeiro, 1188* na exposição *TOPOFILIAS*, nas Salas Negras do MARGS. De 18 de agosto a 02 de outubro de 2016. Porto Alegre, RS, Brasil. Registro: Anderson Astor.

Ao mesmo tempo que identifico características capazes de nos transportar para lugares existentes em nosso imaginário e possibilitar encontros com locais ou experiências existentes em nós. Seriam os desenhos, esses lugares afetivos, capazes de propiciar, a cada observador, sensações e percepções distintas, experiências topofílicas a partir de seus códigos?

Nesse caminho que conecta as relações temporais, ao construir um olhar sobre o corriqueiro, o rasteiro e o que foge aos fluxos predominantes, existe a pretensão de enraizar abordagens que cruzam o banal e as camadas da história da arte, o que me permite observar a proximidade entre *Rua Caldas Júnior, 120* (2016) e o desenho em aquarela e bico de pena, de Albrecht Dürer (1471-1528), datado de 1503.



**Figura 13 e 17.** Claudia Hamerski. *Rua Caldas Júnior, 120*, 2016, desenho de lápis grafite lumograph black sobre papel, 175 x 130 cm. Foto Claudia Hamerski. Albrecht Dürer, *The Large Piece of Turf* (O Grande Pedaco de Gramado), 1503, aquarela e guache em papel, 41x32cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.



**Figura 17.** Albrecht Dürer, *The Large Piece of Turf* (O Grande Pedaco de Gramado), 1503, aquarela e guache em papel, 41x32cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.

O desenho de grafite sobre papel, *Rua Caldas Júnior, 120* (2016) tem 170x130cm e, de modo contrário aos anteriores, apresenta grandes zonas de branco e traços leves. O desenho feito a partir do registro de uma moita de capim nas proximidades do endereço que o intitula, apesar da diferença de escala, tem por referência ao *The Large Piece of Turf* (1503), de Albrecht Dürer. Ao me deparar com a cena dessa gramínea no momento do registro fotográfico, veio à memória a imagem dessa aquarela de Dürer (fig. 17).

Na sequência da investigação, observando a fotografia e a imagem da aquarela de 1503, várias questões foram acionadas. A mais instigante se refere à escolha do assunto da aquarela, um tufo de grama, tema bastante ousado para o período de sua realização. Outro ponto se refere a uma indagação de como a obra foi feita, a partir da observação no local? O artista se ajoelhou na terra e observou o seu modelo meticulosamente? Ou será que Dürer arrancou o pedaço de terra com as gramíneas para realizar estudos em seu ateliê? Esses pontos me pareceram instigantes ao observar a aquarela, devido à sua riqueza de detalhes e trabalho com variedade de elementos vegetais, tonalidades, direção das linhas, trabalho com a cor e os pormenores da pintura, sobretudo, pela diversidade de elementos em um pedaço tão pequeno de natureza.

No período de 1400 a 1600, ocorreram grandes mudanças na representação pictórica das plantas. Sendo usadas, de início como modelos para representação de livros de cura, mais tarde aparecem nos livros de modelos e finalmente como estudo independente da natureza. Ao longo dos séculos XII ao XV os livros de medicina, com representações de origem antiga e naturalista, os *Circa Instans*, das representações de plantas, deram lugar a uma ilustração ornamental e impressionante (ZOLLER, 1988). São representantes emblemáticos desse percurso os estudos de Pisanello (1395-1455), Leonardo Da Vinci (1452-1519), Konrad Gessner (1516-1565), Albrecht Dürer (1471-1528) nomeados no artigo de Zoller<sup>13</sup>. No entanto, conforme aponta o autor, é difícil classificar as ilustrações

<sup>13</sup> Prof. Dr. Heinrich Zoller (1923-2009), Instituto de Botânica, Departamento de Sistemática de Plantas e Geobotânica, Universidade de Basel, Basel.

botânicas de Albrecht Dürer nessa linha de desenvolvimento da representação botânica. Sobretudo, porque poucas pinturas de plantas podem ser atribuídas com certeza ao artista.

*O Grande Pedaco de Gramado* teria sido um estudo para o painel *A Virgem e o Menino* ('A Madona com a Íris') (Cerca de 1500-10), pintura desenvolvida pela Oficina de Dürer a partir de estudos e outras referências disponíveis na oficina do artista, ainda assim na referida pintura é possível ver o cuidado nos detalhes destinados a representação vegetal seja na íris, na videira, na peônia, no clarim, no lírio e as pequenas vegetações presentes na pintura (fig. 18).

Segundo Zoller, mesmo que possamos identificar plantas presentes na aquarela de 1503, representadas em *A madona com a Iris*, se observamos o lado esquerdo da pintura, e mesmo que as relações com o simbolismo medieval das plantas medicinais possam ser demonstradas, ainda assim a representação da natureza se apresenta nesse microcosmo como um propósito, suficiente em si mesmo. Conforme o artigo de Zoller, pela época em que a imagem foi feita, representa um esforço do artista para capturar uma cena diária, mas muito específica, da natureza orgânica em seus brotos em crescimento (Fig. 17).

De precisão semelhante aos desenhos de botânica, o trabalho remete, também, aos artistas viajantes e seus estudos de caráter investigativo e catalográfico. Além da grande contribuição e material valioso para pesquisa e conhecimento histórico, que nos possibilita acessar outras camadas da história até o momento presente, muitos registros, tanto escritos quanto de obras em desenho, pintura e outras linguagens, demonstram, por vezes, uma ligação para além do interesse científico, manifestando sentimentos de apreço e zelo pelos elementos documentados, bem como para com a terra.

Nesse escopo de trabalhos, é possível apontar a artista viajante Maria Graham (1785 – 1842), motivo do estudo desenvolvido pelo pesquisador Diego Hasse<sup>14</sup> em 2018. O que interessa aqui é a investigação da aquarela produzida por Graham, intitulada *Helicônia* (c.1824).



**Figura 18.** Oficina de Albrecht Dürer (1471 – 1528). *A Virgem e o Menino* ('A Madona com a Íris'). Cerca de 1500-10, óleo sobre cal, 149,2x117,2cm. The National Gallery, Londres, Inglaterra.

<sup>14</sup> *Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski* (2018). Na referida pesquisa, o enfoque de Hasse está na apreensão da paisagem feita pelas artistas, observando suas dimensões críticas, frente à relação do homem com o meio ambiente (HASSE, 2018).



**Figura 19.** Maria Graham. Helicônia, c. 1824, Grafite e aquarela, 26 x 17,5 cm Arquivo Kew Gardens, Londres, Inglaterra.

Na obra, a artista representa, com precisão científica, a imagem da referida planta em grafite e aquarela sobre papel, com medidas de 26x17,5cm, e o que me parece um dado diferencial em relação aos registros de outros artistas viajantes é o modo como a imagem está representada. Visto que, na composição, a helicônia está em primeiro plano e, ao fundo, delineia-se a silhueta de uma paisagem, na qual podemos identificar montanhas e vegetação. Além desses elementos, a imagem apresenta as anotações da artista (Fig. 19) .

Deste modo representada, temos a sensação de que, a partir de uma perspectiva fotográfica, a câmera teria sido posta apoiada no chão, próxima da planta em primeiro plano, tendo a paisagem ao fundo. Com isso, o objetivo da artista era a representação desta planta, sobretudo por representá-la em escala superior ao restante da paisagem, mas mais que isso, Graham coloca a planta em evidência, em grau de comparação de importância com a paisagem sugerida ao fundo.

O ponto de encontro entre o desenho *Rua Caldas Junior, 120* (2016), *O Grande Gramado* (1503) e a *Helicônia* (c. 1824) está justamente no modo como o elemento vegetal, “plantas daninhas”, exemplares de uma “natureza selvagem” ou “marginal” é apresentado. Seja nos 1500, 1800 ou 2000, o foco está em uma natureza frágil de plantinhas ínfimas e desprezadas, apresentando sua face mais original: a vida, a existência. Sem um objetivo ou uma razão de ser, as plantas apenas existem. Assim a sua representação, de certo modo, é a tentativa de uma captura dessa elementaridade intrínseca ao ser.

A elevação de tais elementos à escala monumental, perceptível no modo como estão representadas no seu suporte em épocas distintas, acentua para mim, e quiçá para os outros artistas o desejo de comunicar aos outros uma experiência, ou talvez uma percepção. A helicônia, outrora selvagem, hoje habita os jardins, o dente-de-leão (presente na aquarela de Dürer de 1503) pode ser visto em nossas mesas, assim como outros matinhos à beira das calçadas são reconhecidos pelo seu alto valor de nutrição. Da mesma forma que se altera o *status* desse elemento vegetal enquanto a sua recepção e valorização, se altera também o *status* da representação. Para além das paisagens emblemáticas, os elementos marginais têm espaço e ênfase nas discussões de artistas da contemporaneidade.

Nesse sentido, convém ressaltar a pesquisa da artista Laura Lydia (1979), realizada na cidade de São Paulo e intitulada *Projeto Ervas SP* (2015), um exemplo da potência desse olhar para o periférico. Através de oito expedições pelo Elevado Costa e Silva, a artista realizou o mapeamento da vegetação que brotava ao longo de toda sua extensão, fazendo registros em desenho, intervenções, fotografias e filmagens. Na ação desenvolvida pela artista, existia um desejo de ver e tornar visível. Segundo Laura Lydia: “Esse trabalho é fruto do desejo de um novo tipo de cidade, de uma transformação de nossa relação com o espaço e a vida” (LYDIA, 2015).

Por meio do registro de plantas que localizou em seu percurso, a artista promoveu a permanência dessas vegetações de caráter tão efêmero, devido à rudeza dos espaços urbanos onde surgem. Esse processo consistiu em localizar a planta, identificar, nomear, com o auxílio de bibliografia sobre as “ervas daninhas”, pintar um fundo branco no chão cinza do cimento e desenhar cada plantinha determinada com pincel e tinta (Fig. 20). Deste modo, como indícios dessa existência, os desenhos da artista apontam novos pontos de destaque no cinza do concreto.

Outro aspecto importante no *Projeto Ervas SP* refere-se à questão cartográfica, que é esse mapeamento de um perímetro determinado, que a artista faz delimitando a sua atuação e propondo outras ações nesse território. Com isso, Laura Lydia tem a possibilidade de demarcar um local específico, catalogando a incidência das espécies vegetais, tanto por sua diversidade quanto por grau de ocorrência. Acrescente-se, marcando a presença e a permanência desse corpo vegetal sobre a cidade, ora o elemento vivo e outrora a marca da sua existência.

Saliento, ainda, a identificação do processo empreendido pela artista à catalogação botânica dos artistas viajantes, sendo que muitos deles consideravam a experiência estética experimentada no local como insubstituível, assim como tal experiência permitia o reconhecimento não apenas das espécies vegetais, mas de suas singularidades, distribuição dos vegetais pelo planeta e tipo de sociabilidade de cada planta (KURY, 2001). Já a artista contemporânea pretendia trazer à vista a “novidade” do próprio lugar, descortinar o olhar impregnado de cinza, e fazer ver de outro



**Figura 20.** Laura Lydia (1979). Registros das intervenções *Projeto Ervas SP* (2015). Fonte site Laura Lydia.

modo esse corpo impresso e oprimido na cidade. Segundo Laura Lydia, seu interesse moveu-se no sentido de “[...] entender a metrópole em sua complexidade, [...] observar a grandiosidade de suas construções e inter-relações humanas, culturais e sociais, em contraponto aos mais ínfimos e ocultos detalhes” (LYDIA, 2015).

A partir desse novo olhar apontado pela artista e impresso na cidade através de suas intervenções, ações e material de catalogação da pesquisa, se revelou uma nova relação com esse espaço demarcado pela artista, assim como as anotações e dados coletados e convertidos em trabalho de arte figuram como material acessível para quem se interessar. A partir dessa experiência, a artista realizou outras ações em espaços da cidade, de modo que o processo se manteve vivo e se desdobrando.

No processo empreendido pela artista, a caminhada parte de um itinerário definido, tendo como objetivo a catalogação desses elementos vegetais. Neste sentido, pude refletir sobre o momento do meu processo no qual invisto no encontro com essas plantas enquanto exploro novos caminhos na cidade. Assim, ao percorrer as ruas em busca de elementos, que, de certo modo, me capturem, vou criando o meu itinerário a partir dos registros, novos pontos de referência, que passam a constituir uma cartografia pessoal.

Outro ponto de investigação se refere aos meios empregados, especialmente, a linguagem do desenho. A fotografia presente na produção de Laura Lydia é utilizada como meio de registro, de captura das imagens, de certo modo como uma anotação, para trabalhos posteriores ou registro de ações. Assim, a ferramenta para a construção do trabalho que será instaurado tem como elemento central o desenho. A artista fixa a sua percepção na rua, tendo o concreto como sua tela de trabalho, onde deixará a presença de cada planta registrada mesmo quando essa não estiver mais lá.

Ao refletir sobre o meu processo, a partir do projeto da artista Laura Lydia, identifico que, em minha pesquisa, a presença das plantas periféricas, que foram registradas na rua, é como uma reapresentação desses elementos sob o meu ponto de vista. São apresentadas, assim, na superfície do papel, em grandes dimensões, e catalogadas através do título de cada trabalho, que indica qual era o seu lugar no contexto



da cidade. Nesse sentido, existe um esforço em apontar para essas espécies vegetais e registrar sua existência, como um mecanismo para torná-las visíveis e, como potência criativa, visto que são agregadas distintas ferramentas e acionados pontos de conexão entre a arte, a natureza e o contexto urbano.

### 1.2.3.2 Desenhos como anotações

Seguindo nesse percurso, é importante assinalar que os desenhos de observação no ambiente tomados como anotações já eram uma prática dos artistas viajantes. Essas notas gráficas eram utilizadas posteriormente para construções maiores ou com maior detalhamento, obras gráficas em livros ou pinturas, trabalhos que seriam realizados, muitas vezes, no retorno de suas expedições ou por outros artistas, a partir dessas primeiras impressões. Assim, os diários de bordo, cadernos em que anotavam impressões e imagens sobre os lugares por onde passavam, faziam parte do material que acompanhava os viajantes. Nesse caminho é que me refiro ao conjunto de trabalhos que têm como título *Notas de rodapé*. São miniaturas de 7x5cm e 5x7cm, tomadas como espécies de anotações gráficas advindas da observação dos desenhos em grande escala e das fotografias. Desse modo, a série evidencia um movimento contrário, no sentido de que as notas são provenientes dos desenhos maiores, de modo inverso ao caminho dos viajantes que, a partir das suas anotações, produziam composições mais detalhadas.

No caso dos artistas viajantes, o objetivo era apreender o todo em cada pormenor. No caso de *Notas de rodapé*, o que pretendo destacar são detalhes dentro de um todo que também é detalhe, sobretudo, quando os desenhos são realizados a partir de outro desenho, destacando, assim, o modo como uma folha se apresenta, um ramo, um movimento desse elemento, um ângulo focado, detalhes de outro desenho ou do registro fotográfico (Fig. 21). Assim, as imagens apresentam detalhes dos desenhos maiores observados em suas minúcias. Tais desenhos foram criados em papel branco, preenchendo o fundo de preto e deixando a imagem surgir da sombra. Deste modo, o branco do papel constitui a imagem e, assim, os trabalhos assemelham-se ao negativo fotográfico, trazendo, mais uma vez, a relação com a fotografia.



**Figuras 21.** Claudia Hamerski. *Rua Demétrio Ribeiro, 1194*, 2016, desenho de lápis grafite black, 130x153cm e trabalho *Nota 7*, 2016 (série *Notas de Rodapé*), desenho de lápis sobre papel, 7x5cm. Foto Claudia Hamerski.



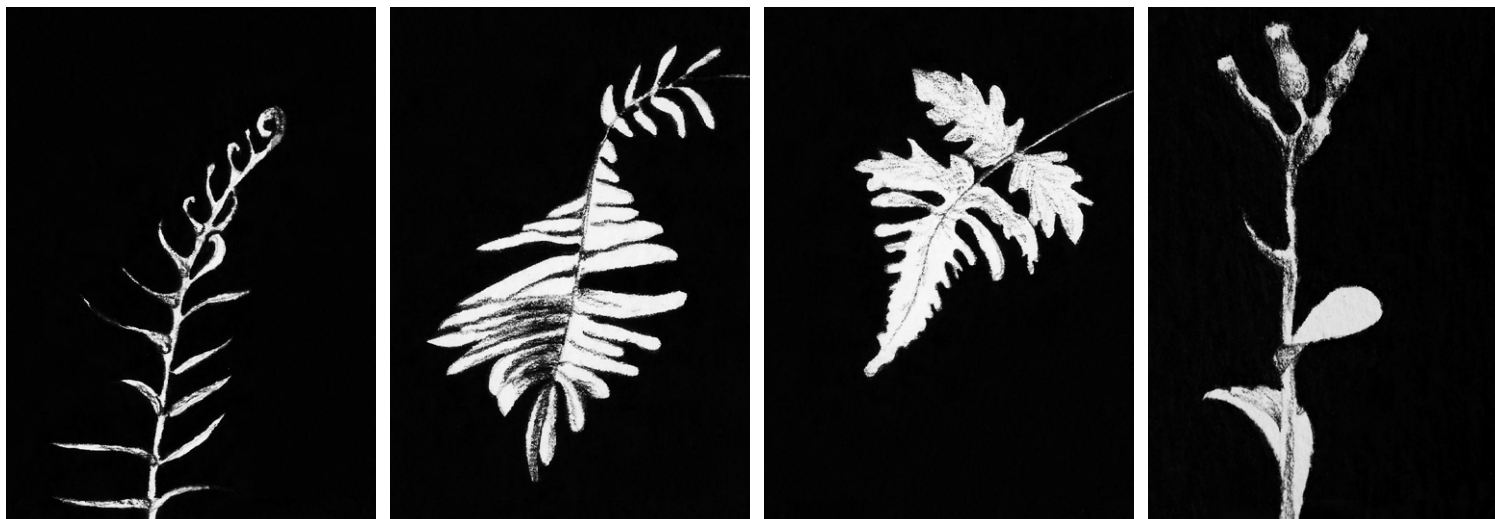
**Figura 22.** Linha comparativa entre registro na natureza, trabalho produzido em desenho em grande escala e *Nota de Rodapé*. Fotos Claudia Hamerski.

Nessa série, a ampliação se dá também pela propagação, é um conjunto em constante multiplicação, pois é uma série aberta, em construção. Em *Notas de rodapé*, é promovido um movimento circular: um desenho primeiro parte do detalhe fotográfico, que é ampliado, e, então, as notas provêm dessas ampliações, retornando, assim, à escala menor, ainda que não equivalente ao elemento vegetal na natureza (Fig. 22).

Na exposição *TOPOFILIAS*, esse conjunto de desenhos diminutos foi apresentado em linha, em frente aos dois desenhos em dimensões ampliadas e fundo preto. Desta maneira, justapostos, sugerindo uma escrita linear, traziam informações de outros trabalhos e apontavam para algo que é ínfimo. Isto é, me interessava chamar a atenção para o detalhe do detalhe (Fig. 23).

Algumas referências importantes para pensar o trabalho, além da conexão com o olhar dos naturalistas, têm reflexos na própria história da fotografia e nos registros de Karl Blossfeldt (1865 – 1932)<sup>15</sup>. O fotógrafo desenvolveu registros de detalhes de plantas ampliados em escala dez vezes maiores que as reais e utilizou recortes deslocando as imagens do contexto em que estavam inseridas. Assim, produziu novas imagens para

<sup>15</sup> Karl Blossfeldt (1865 – 1932) foi um fotógrafo, escultor e professor alemão que atuou no início do século XX. Suas fotos, em macro, da natureza, tiveram grande influência sobre os ornamentos orgânicos do *design* e das artes.



**Figuras 23.** Claudia Hamerski. Trabalhos da série *Notas de Rodapé*, 2016, desenho de lápis sobre papel, 7x5cm cada. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 24.** Vista da série *Notas de Rodapé*, na exposição TOPOFILIAS, Salas Negras, MARGS, 2016. Foto Claudia Hamerski.

os detalhes de um elemento ínfimo, provocando interpretações mais abertas em relação aos referentes da fotografia. Em alguns casos, não percebemos de imediato que se trata de plantas<sup>16</sup> (Fig. 25).

Esses trabalhos foram uma inspiração para o desenvolvimento da série *Notas de Rodapé*, onde busquei tornar esses detalhes autônomos em relação aos desenhos dos quais eles são originados.

Nas fotografias de Blossfeldt, vemos detalhes que eram quase imperceptíveis nas plantas, ampliados em escalas bem superiores às de tais elementos na natureza. Deste modo, as fotografias nos convidam a olhar com um certo distanciamento e requerem que nos afastemos para termos a compreensão da imagem. Ao refletir sobre esse aspecto no trabalho do artista, observei que, em relação às escalas trabalhadas, embora eu realize a ampliação dos detalhes através do desenho, estes ainda se apresentam em escalas diminutas. Assim, o detalhamento que realizo convida a olhar de perto, de modo que os desenhos são pequenos e requerem proximidade e atenção.

Nesse contexto, o trabalho se desdobra a partir do olhar para a fotografia e para a produção de desenhos em grandes dimensões. A partir de movimentos como este, passei a investigar as ocorrências que circundavam o próprio fazer.

### 1.2.3.3 Processos e vestígios de ateliê

Para iniciar este tópico, gostaria de solicitar a atenção para o valor da experiência no processo de criação e, posteriormente, para o próprio objeto de arte finalizado, de modo que o que a experiência com a obra de arte oferece pode resultar de percepções, sensações e emoções que nos acometem instantaneamente, em uma catarse que nos influencia subitamente, ou ainda, vamos absorvendo em etapas o conjunto de percepções, reflexões e reverberações oriundas desse contato.



**Figura 25.** Karl Blossfeldt (1865 – 1932). Fotografias ampliadas de detalhes de plantas. *Acanthus mollis* (Soft Acanthus, calções de urso. Bracteoles com as flores removidas, ampliado 4 vezes) 1898–1928. Estampa de gelatina prata, 29,8×23,8cm. *Equisetum hyemale* (Cavalinha em bruto ampliado 25 vezes) 1898–1928. Estampa de gelatina prata, 59,5×23,7cm. *Saxifraga wilkommiana* (Saxifrage de Willkom. Roseta de folhas ampliado 10 vezes) 1898–1928. Estampa de gelatina prata, 29,5×23,6cm. MOMA, Nova York, Estados Unidos. Fonte site do MoMA NY.

<sup>16</sup> Esses registros foram também referência para aspectos da arquitetura.

Deste modo, é possível ter um efeito tardio em relação ao que a obra nos comunicou, que iremos perceber após um contato subsequente, até mesmo com outra experiência ou como a reverberação em processos nos quais possamos empreender. Ainda, os significados que daremos e, do mesmo modo, a experiência com a obra de arte, como repercutirá em nosso proceder e nossas emoções, é de caráter muito subjetivo.

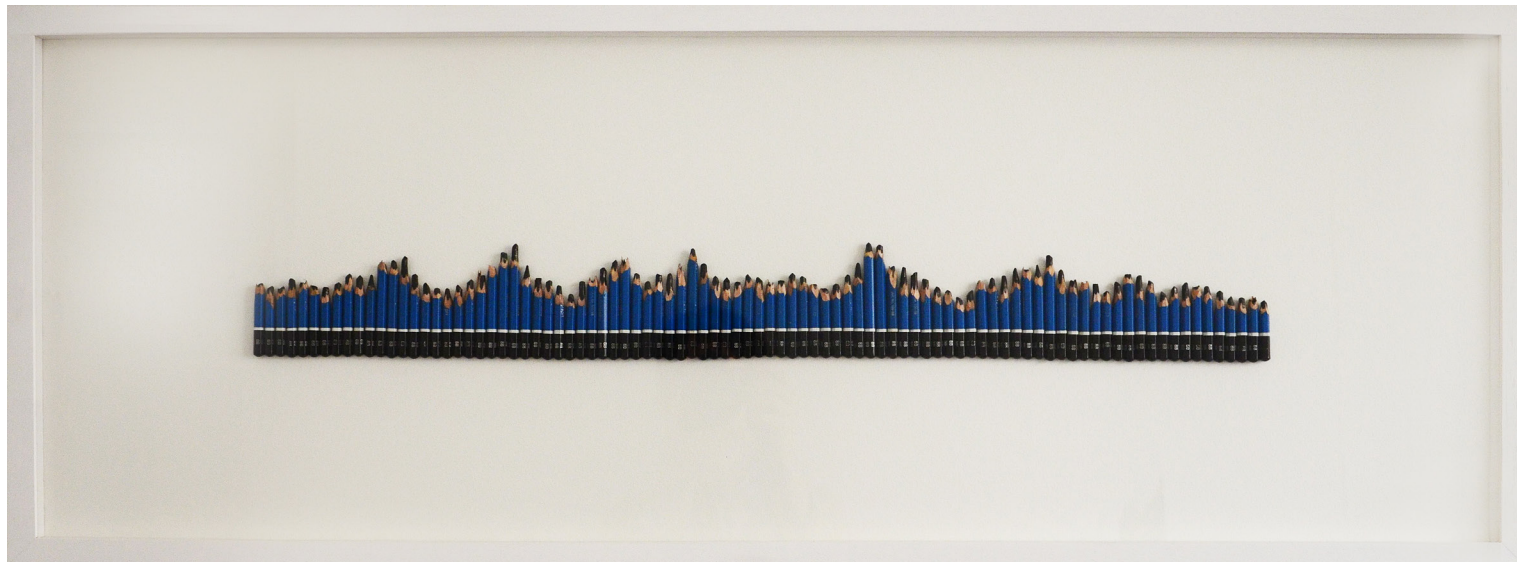
A forma como a experiência repercute na constituição de um trabalho em arte está igualmente relacionada à subjetividade do artista, aos seus códigos, representações e valores. A maneira como observa e se relaciona com os objetos e a matéria que manipula, como interage com o meio, com as pessoas e com as situações a que se permite expor é o que direciona a sequência e a condução do seu fazer.

O olhar atento e o estado de presença no momento da gênese da criação são aspectos determinantes das decorrências e desdobramentos do trabalho inicial. Não somente no sentido de perceber como o processo se desdobra ou pode se desmembrar, mas no sentido de vivê-lo com doação e intensidade, no intuito de retroalimentá-lo, de buscar no processo a sua continuidade pela curiosidade e empolgação de realizá-lo, de desvendá-lo, de perceber como se amplia, o que ainda pode oferecer, como transcende, de onde vem, de sorte que talvez o processo seja para o artista, a obra de arte, e o resultado a expressão dessa experiência.

Deste modo, aponto duas experiências de fundação de trabalhos como resultantes da observação atenta e embates no ateliê como o momento de novas aberturas dentro do meu processo de criação. Primeiramente, os trabalhos *8B lápis* e *8B lascas* e, conseqüentemente, a série *Improvisações*, ambos produzidos em 2016.

#### 1.2.3.3.1 8B lápis e 8B lascas

*8B lápis* e *8B lascas* são dois trabalhos, sendo o primeiro composto por “tocos” de lápis justapostos sobre papel branco em caixa de madeira com moldura branca e, por sua vez, o segundo composto por lascas de lápis em caixa de madeira. Ambos têm 35x100cm cada. Esses trabalhos surgiram de um



**Figura 26.** Claudia Hamerski. Trabalhos *8B Lápis* e *8B Lascas*, 2016, lápis de grafite justapostos sobre papel em caixa sobre papel, 35x100cm. Foto Claudia Hamerski.

olhar para o material, que é a minha ferramenta para desenhar, e o que resulta dessa ação, material este que eu venho reservando desde que iniciei as pesquisas em desenho. Especificamente, o lápis de grafite 8B, que venho usando a partir de 2013, compõe esses trabalhos, embora tenha mais material reservado, inclusive, de períodos anteriores.

Os trabalhos *8B lápis* e *8B lascas* (2016) apresentam características semelhantes em sua constituição, pois são resultantes de uma coleta, que compreende um tempo de espera, de observação dos materiais e de necessidade de formação de um conjunto para a constituição do trabalho (Fig. 26). Deste modo, os lápis justapostos e as lascas, materiais do desenho, são convertidos no próprio desenho, são acúmulo e silhueta, são a matéria do desenho, remetem a desenhos em potência e delinham um desenho de fato quando observamos sua forma, sua estrutura, as linhas formadas pela alternância de cores e a composição como um todo.

O despertar para essas características surgiu durante o processo de concretização dos trabalhos apresentados na exposição *TOPOFILIAS*. Em determinado momento, a imagem dos tocos de lápis azuis justapostos veio como uma sugestão para a concretização de um desenho que era composto pelo próprio material. Nesse sentido, me pareceram instigantes as linhas formadas pela acumulação desses materiais lado a lado, sugerindo cinco extratos. Iniciando na base com o tom preto, em sequência, o branco, posteriormente, o azul, acima a madeira, e ainda, o grafite do lápis, e nesse contexto, a imagem das cores como extratos sugere um desenho que é formado pela organização da composição, criando linhas nesta imagem. Nessa conformidade, o trabalho *8B lápis* denota um “*skyline* metropolitano”, como pontuou o curador da exposição, Mario Gioia (2016). A interpolação das linhas retas e irregulares e o contraste entre as cores agregam informações que, por si só, sugerem desenhos.

De modo semelhante, surge o trabalho *8B lascas*, a partir do interesse pelo material, instrumento de trabalho e de um olhar para o resíduo, bem como a partir do desejo de apresentar as esferas que dizem respeito ao fazer no espaço da criação. Surge, portanto, com o objetivo de unir trabalhos e contexto de criação, através dos elementos que refletem os processos no momento da construção.

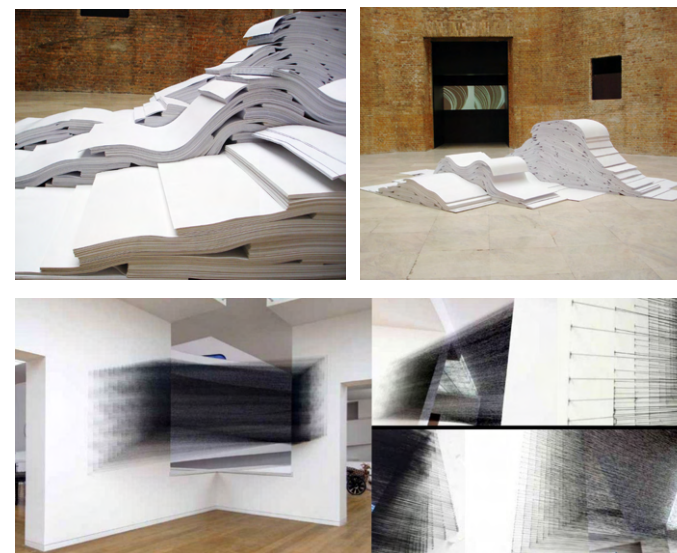


Se o material é tomado aqui como um memorial de outros processos e de seu próprio processo de transformação até se tornar objeto de arte, por outro lado, temos artistas que exploram o próprio instrumento como matéria para a criação.

Nesse caminho da condução dos processos que refletem a materialidade e os materiais do desenho, a produção da artista Edith Derdyk (1955) foi uma referência importante para refletir sobre a natureza do desenho. Nas palavras da artista “Em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra” (DERDYK, 2007, p. 17). Em seu desenho, Derdyk se dedica a estudar e extrapolar os limites dessa linguagem, ampliando, cada vez mais, os diálogos que propõe através de sua produção. Em algumas de suas instalações a artista utiliza as ferramentas fundamentais do desenho - o papel e a linha. Contudo, operando de um modo um pouco distinto do esperado, a artista apresenta tais materiais em sua singularidade e pureza, assim como assinala Jacopo Crivelli Visconti:

Aparentemente, o trabalho de Edith Derdyk é simples. Surge da acumulação de materiais ordinários, mantidos pela artista em seu estado puro, sem algum tipo de intervenção que altere as características originárias. O papel, por exemplo, é apenas papel (papel à enésima potência, poder-se-ia até dizer, haja vista a sua alvura), exatamente como os fios de algodão, as chapas de ferro, os livros que confluem para as suas instalações ou esculturas nunca deixam de ser o que eles mais intimamente são. E contudo, essa simplicidade é, como se dizia, aparente. Apenas isso (VISCONTI, 2013, p. 1).

Nas instalações de Derdyk, o desenho se configura no espaço, seja pelo empilhamento de papéis, seja pela criação de zonas densas de linhas que se sobrepõem, sugerindo um desenho no espaço. Ainda assim, o papel se mantém papel e a linha conserva seu estado de linha. A linha utilizada por Derdyk nesses trabalhos não é a linha gráfica inscrita sobre a superfície do papel, mas a linha que, como afirma Agnaldo Farias, é tomada concretamente pela mão da artista (FARIAS, 2014, p. 90). Assim, em trabalhos como *Onda seca* (2007) e *Anoiteceu em mim* (2014), a linha e o papel estão presentes em sua inteireza, o material não foi alterado (Fig. 27 e 28).



**Figuras 27 e 28.** Edith Derdyk (1955). Acima, *Onda Seca*, 2007, papel. Fonte site da artista Edith Derdyk. Abaixo, *Anoiteceu em mim*, 2014, instalação com linha preta de algodão/polyester (20.000m) e grampos (10.000 unidades). Vista do trabalho na exposição Iberê Camargo Século XXI. Fonte Catálogo da exposição.



**Figura 29.** Lin Lima (1976). *Alcatéia* (acima). Tinta automotiva e caneta acrílica sobre papel, 150X220cm, 2014. Abaixo, um detalhe do desenho. Site do artista Lin Lima.

Nesses trabalhos, a matéria do desenho é o próprio suporte, o papel. A linha está no espaço, desenhando no ar. Dessa forma, os trabalhos se especializam e solicitam a nossa movimentação para serem apreendidos, observados, e à medida que nos deslocamos, vamos percebendo mais detalhes e sensações que esses desenhos como corpos no ambiente nos disparam.

Na produção do artista carioca Lin Lima (1976), o desenho é trabalhado com enfoque nas características referentes à linha como representação e seus significados e a observação para os materiais encarados como a matéria da produção pelo artista.

Os desenhos de Lima constituem uma rede de linhas, sugerindo uma trama em expansão, de modo que sua constituição aciona relações com formas orgânicas, semelhante a algo como uma colônia em propagação. Igualmente, seu volume e aspecto tridimensional simulam profundidade e relevo (Fig. 29).

Outra face do trabalho do artista está concentrada no objeto lápis de modo mais enfático. Lima se apropria desse material para revelar e trabalhar a partir das características do objeto lápis, desenvolvendo propostas que exploram a constituição do instrumento. Logo, o artista manipula o lápis, esculpindo as formas que virão a compor trabalhos bidimensionais ou tridimensionais (Fig. 30).

O que busco são as linhas formadas pelas sequências dos lápis. Num primeiro momento essas linhas se confundiam com desenhos de paisagens, mas com o tempo as formas foram abstraindo cada vez mais até onde sempre quis no início: desenhar linhas (LIMA, 2020)<sup>17</sup>.

Questões que surgiram com o desenvolvimento do trabalho, como comenta o artista, se referem à fragilidade do material, sobretudo, em partes da estrutura em que o grafite é esculpido e fica a uma distância do papel. Ao contrário do que habitualmente acontece, o grafite não é friccionado, ele nem toca a folha, a linha é o próprio instrumento. Estão envolvidos aí esse desenho prestes a acontecer, mas que não acontece, e também a sensação de que o material pode se quebrar (LIMA, 2020).

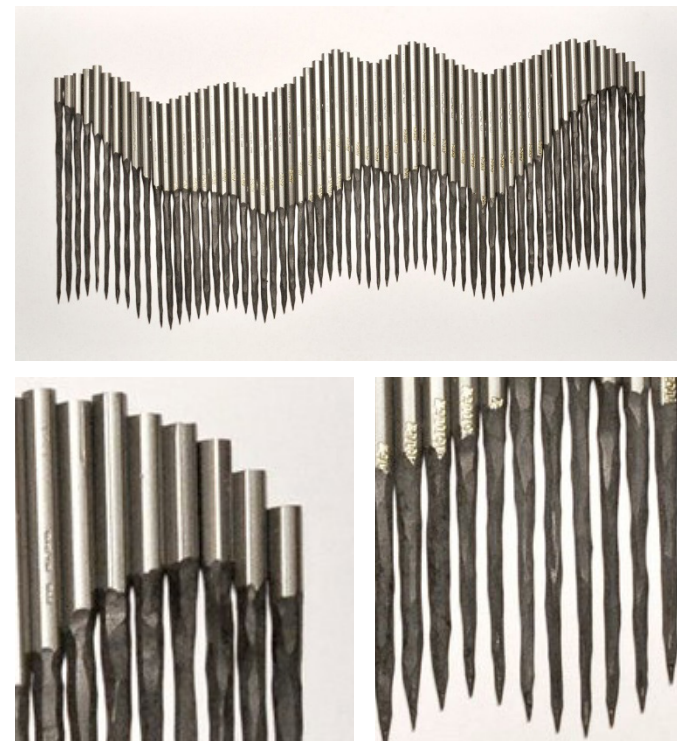
<sup>17</sup> Lin Lima, em conversa pelo *Instagram* sobre o seu processo de criação para os lápis esculpido. LIMA, L. [Sobre o processo de criação dos lápis esculpido]. *Instagram*. 13 out. 2020. Perguntas enviadas e respondidas através de mensagens.

Essa fragilidade está presente em trabalhos como *Mina* (2016), onde a maior parte da mina do lápis está aparente, enquanto, no chão, se acumula um grande volume de aparas, sendo essa linha tênue a conexão entre o que resta do lápis e tudo que supostamente já foi extraído (Fig. 31). Para a realização deste trabalho, Lin Lima utilizou as aparas de lápis que vem reservando desde o início do trabalho, focado neste material, procedimento no qual o artista continua investindo, com o objetivo de ampliar o volume a cada exposição da obra.

Em seus trabalhos, Lin Lima se apropria do instrumento para trabalhar a partir dele, esculpindo ou conformando em proposições que exploram sua característica como matéria-prima. Nesse aspecto, por outro lado, ao me apropriar do material residual para a construção dos trabalhos *8B lápis* e *8B lascas*, demonstro a minha curiosidade em relação à transformação do material no decurso de sua utilização. Ao mesmo tempo, percebo esses materiais como um rastro residual do acontecimento, de modo que o elemento atuante no processo é resgatado e passa a exercer outra função, constituindo, por justaposição (lápis) e empilhamento (lascas), novos trabalhos.

Assim sendo, tanto nos trabalhos de Edith Derdyk quanto nos de Lin Lima, as formas de atuar sobre os materiais do desenho refletem esse olhar dos artistas para o interior do processo e de sua prática.

Nas produções de Edith Derdyk o papel está em branco, nos faz lembrar do embate da folha imaculada no ateliê, é um corpo com densidade e volume no espaço, gera linha, acúmulo, sobreposição. A linha, por sua vez, se prolonga por metros e metros de fio, num processo errante empreendido pela artista, indo e vindo, cruzando o espaço, sustentando outros materiais ou criando densidade e volume. A experiência de ver esses trabalhos ao vivo amplia nosso entendimento sobre o desenho e a materialidade da linha, pois essa linha instalada no ambiente ganha consistência e movimento, à medida que nos movimentamos para observá-la. A natureza do desenho se mantém, é papel e é linha e, ao mesmo tempo, é outra, pois se apresenta no espaço, é corpo, é movimento, se torna objeto e se instala.



**Figura 30.** Lin Lima (1976). *Grafiti*, 2013, lápis esculpido sobre papel, 35X60cm. Abaixo dois detalhes dos materiais esculpido. Site do artista Lin Lima.



**Figura 31.** Lin Lima (1976). *Mina* (processo contínuo), 2016. Site do artista Lin Lima.

No trabalho de Lima, a exploração e transformação do instrumento de desenho desconstrói a expectativa habitual de se pensar lápis e desenho, pois o lápis é parte do trabalho. Assim, a própria ferramenta é parte do desenho e é também esculpido, é objeto justaposto e ora é resto do processo.

Tais produções me auxiliam a refletir sobre o processo de justaposição empreendido em *8B lápis* e *8B lascas*. Alinhada com o pensamento dos artistas citados, penso o material em sua fisicalidade, olho para o ateliê, buscando referenciar o instrumento do desenho. Por isso, os títulos se referem ao tipo de lápis utilizado, assim como, em uma justaposição, se referem ao fato de criar linhas e contrastes. No entanto, o que difere das propostas e se torna ponto essencial para as discussões que são sugeridas nesta tese é que, em *8B lápis* e *8B lascas*, o material é também resíduo e sobra de uma ação, é um rastro, um coadjuvante de um processo anterior e, ao mesmo tempo, determinante para que esse desenho anterior acontecesse.

A ideia de que o lápis é a ferramenta fundamental do desenho é apresentada em essência, através da própria materialização do instrumento e através do material residual. Nas propostas com o lápis 8B, está contemplada, também, a dimensão que se refere a passagem do tempo, o tempo de uma coleta, uma reserva de materiais gerados pelo processo de desenhar e que são acumulados para que, por fim, resultem nos dois trabalhos.

Do mesmo modo, passo a tratar de outra experiência que se originou também desse acúmulo, no caso, de marcas gráficas, inicialmente aleatórias, mas que revelaram um modo distinto de desenhar.

#### 1.2.3.3.2 Série Improvisações

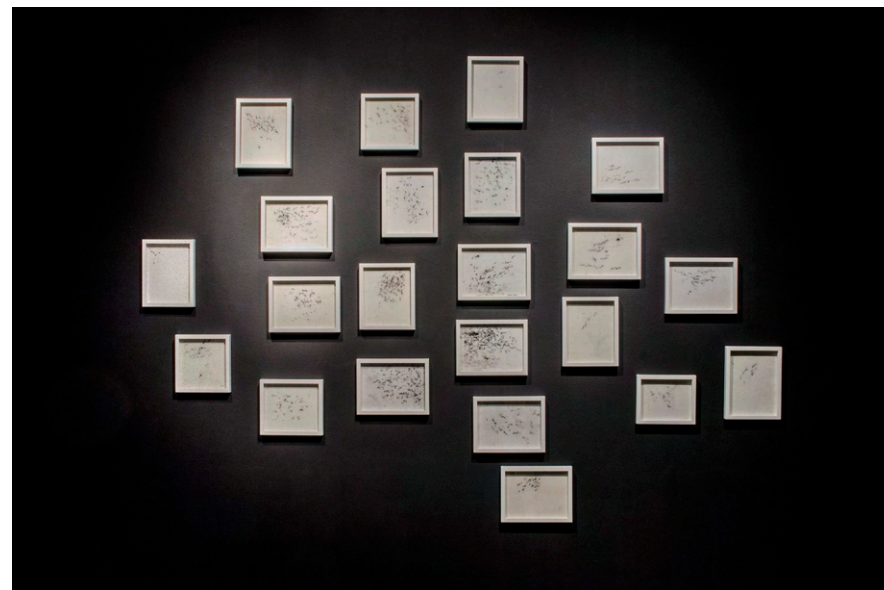
A série de desenhos, também integrante da mostra *TOPOFILIAS*, que tem como título *Improvisações*, é proveniente da observação dessa ação que era operada com o intuito de preparar o material para o uso. Assim, ao observar as marcas deixadas pelo lápis quando apoio o mesmo sobre o papel para produzir uma ponta mais fina, percebi um desenho intuitivo e gestual, provocado pelo

deslocamento da mão e do instrumento lápis na folha. A partir disso, me detive a experimentar suportes diversos e concentrações distintas dos grafismos e manchas enquanto praticava a ação de apontar o lápis. Ao final da concretização de um conjunto de experimentos, foi produzida a série de desenhos que partiram da improvisação para, então, serem realizados de modo direcionado.

Envolvidos nesse processo estão o material, os grafismos e manchas produzidas e também o pó que desprende da ação de apontar, seja de grafite, carvão ou outro material. De certo modo, esses resíduos e marcas estão impregnados de outros trabalhos, pois acontecem em função de outras elaborações. As imagens das figuras 32 e 33 mostram como o lápis é apoiado sobre o suporte e trabalhado de modo a gerar involuntariamente esse traçado, e, ao lado, um dos desenhos, *Improvisação XIII*, que constitui a série, que continua em andamento paralelamente a outros processos.



**Figuras 32 e 33.** Registro da ação de afinar a ponta do lápis no ateliê e desenho da série *Improvisações*, *Improvisação XVI*, 2016, desenho de grafite sobre papel, medidas variadas. Foto Claudia Hamerski.



**Figuras 34 e 35.** Vista de um conjunto de 22 desenhos da série *Improvisações*, na exposição *TOPOFILIAS* (2016), Salas Negras do MARGS, Porto Alegre, RS. Registro Anderson Astor.



**Figura 36.** Vista de um conjunto de 22 desenhos da série *Improvisações*, na exposição *TOPOFILIAS* (2016), Salas Negras do MARGS, Porto Alegre RS. Registro Anderson Astor.

A série foi o ponto inicial para gerar proposições, como a ação performance *Pulso e repouso* (2018), que será abordada no ponto em que trato dos desenhos como ações. O conjunto de trabalhos foi apresentado além da exposição *TOPOFILIAS* (2016) (Fig. 34, 35 e 36) e também no ano de 2019, na exposição *Exercícios de convivência*<sup>18</sup> (Fig. 42), na ocasião, com desenhos novos, outra disposição e um número ampliado de criações.

---

<sup>18</sup> A exposição *Exercícios de Convivência*, com curadoria de Bruna Fetter, propôs a reflexão sobre possibilidades, dificuldades e potencialidades de coabitarmos espaços hoje. A mostra teve a participação dos artistas Claudia Hamerski, Daniel Escobar, Diego Passos e Juliano Ventura, Elaine Tedesco, Glaucis de Moraes, Guilherme Dable, Leticia Lopes e Rommulo Vieira Conceição, Carla Borba, Marcelo Monteiro e Xadalu, e foi apresentada de 30 de março a 18 de maio de 2019, no Paço dos Açorianos (Paço Municipal), em Porto Alegre.

Na primeira montagem, em *TOPOFILIAS*, os trabalhos foram expostos emoldurados, configurando uma espécie de mapa na parede preta da Galeria, de modo que os trabalhos eram a primeira visão de quem entrava no ambiente. Com dimensões variadas e marcando pontos brancos na imensidão escura da sala, foram dispostos aleatoriamente, e sua composição gráfica se configura no espaço de cada folha de papel (Fig. 35). Assim, saltando de um desenho a outro, era possível visualizar o percurso ritmado de um jogo aleatório de grafismos e texturas, que variavam de suporte para suporte (Fig. 36).

O que está presente nestes trabalhos é um momento do ateliê que perpassou, e ainda perpassa, vários projetos. Assim sendo, em uma camada que borda o processo de criação, os desenhos de *Improvisações* são formados à medida que outros trabalhos evoluem, deixando suas marcas e rastros nesse conjunto de expressão mais livre, um desenho que se faz em paralelo ao desenho de apresentação dos desenhos de plantas, um não excluindo ou preterindo o outro, ambos com códigos e prospecções de sentidos visualmente distintos. Nessas explorações gráficas, investigo o verbo desenhar, elas surgem do improvisado, ampliando as fronteiras do modo de fazer.

No conjunto de desenhos que faz parte de *Improvisações*, busco um traço mais solto e desprezioso, uma organização não programada, que foi se revelando à medida que cada trabalho era realizado. Assim, no momento em que o lápis toca a superfície do papel, ora mais firme, ora mais leve, agregando marcas, manchas e resíduos do material, se formam os desenhos. Dessa maneira, a série em constante evolução agrega elementos e revela possibilidades a cada elaboração.

Neste sentido, a partir do encontro com a produção do artista Cy Twombly (1928-2011) e da leitura de Roland Barthes, em *O óbvio e o obtuso* (1990), a investigação sobre alguns aspectos na produção deste artista me permitiu refletir sobre o pensamento que me move na construção dos trabalhos da série *Improvisações*.

Como afirma Roland Barthes, em *O óbvio e o obtuso* (1990), o rabisco, a mancha e a sujidade são os gestos através dos quais Cy Twombly enuncia a matéria do traço. Assim, o rabisco é produzido



pela intensa confusão de linhas em suas telas, a mancha vem de um leve toque e a sujidade como a tentativa de encobrir ou apagar os traços anteriores (BARTHES, 1990, p. 162-163).

Como afirma Barthes:

Pode-se observar que esses gestos, cuja finalidade é instalar a matéria como um fato, têm, todos, uma relação com a sujidade. Paradoxo: o fato, em sua pureza, define-se melhor por não ser limpo. Tomemos um objeto usual: não é seu estado de novo, virgem, que melhor traduz sua essência; é mais bem seu estado de resíduo, um pouco desgastado, um pouco abandonado: é no resíduo que se lê a verdade das coisas. É no seu rastro que está a verdade do vermelho; é na tênue marca de um traço que está a verdade do lápis (BARTHES, 1990, p. 163).

Ao observar alguns desenhos produzidos pelo artista nos anos 1960, me deparei justamente com essa profusão de linhas, traços, manchas, e a sensação de uma desordem nos elementos que estão inseridos na folha (Fig. 37 e 38). Segundo a artista e pesquisadora Flávia de Lima Duzzo, em uma observação mais atenta, os desenhos de Cy Twombly demonstram um cuidado na composição, assim como uma despreocupação, ligada a liberdade e não ao descaso, pertencentes a uma lógica interna do trabalho (DUZZO, 2019, p. 87). Dessa forma, percebo que, nos trabalhos do artista, os componentes se somam, se sobrepõem e atuam de uma forma livre e gestual. Seus trabalhos lembram um desenho solto, a rasura, o erro, sem o medo de errar, como se mantivessem algo dos desenhos da infância, com uma espontaneidade que, mesmo que eu busque por ela, não seria possível reproduzir.

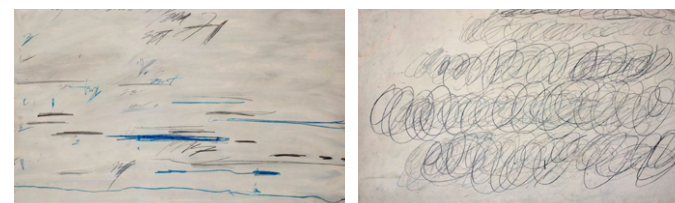
Em um sistema que, em alguns momentos, revela uma linha marcada e segura, e, em outros, uma sobreposição de camadas ou traço mais leve, há lugar também para a repetição, que surge como um gesto circular, uma trama embaraçada e desfigurada, que sugere o movimento da mão (Fig. 39 e 40).

Como coloca Barthes em outro momento de seu texto:

A arte de Twombly consiste em mostrar as coisas: não aquelas que representa [...], mas aquelas que manipula: essa ponta de lápis, esse papel quadriculado, esse tom de rosa, essa mancha escura. [...]. Poder-se-ia pensar que, para dizer o lápis,



**Figuras 37 e 38.** Cy Twombly. À esquerda, *Sem título*, 1968. Roma. Lápis, caneta esferográfica, 45,8x61 cm. À direita, *Delian Ode 10*, agosto de 1961. Delos. Lápis, giz de cera, lápis de cor, caneta esferográfica, 33,5x35,2cm. Fonte site Cy Twombly Foundation.



**Figuras 39 e 40.** Cy Twombly. À esquerda, *Beyond (A System for Passing)*, setembro de 1971. Roma. Tinta a óleo, lápis, giz de cera, 70x100cm. À direita, *Sem título*, 1967. Roma. Tinta para casa à base de óleo, lápis, giz de cera, 70x100cm. Fonte site Cy Twombly Foundation.

é necessário calcar, apoiar, tornar seu traço negro, intenso, espesso. Twombly pensa de maneira oposta: é controlando a pressão da matéria, deixando-a pousar-se como que indolentemente, de maneira que seu grão se disperse um pouco, que a matéria vai revelar sua essência, afirmar a certeza de seu nome: é lápis (BARTHES, 1990, p. 162).

Assim, os materiais são revelados no trabalho do artista pela forma como os manipula, revelando as superfícies, buscando a essência em sua leveza. Através do *rabisco, da mancha e da sujidade*, a matéria se instala como um fato.

Desse encontro com o texto de Barthes e da Produção de Cy Twombly resultou a reflexão sobre esse dado da presença da matéria na série *Improvisações*, isto é, ao apresentar um traçado espontâneo, quase casual, no conjunto dessa série, também busco a potência da matéria. Assim, essas composições trazem as marcas de uma operação realizada para um segundo desenho, que também cria desenho ao se realizar. Se apresentam, portanto, traçados aleatórios e com linhas, espessuras e intensidades bastante diversas, em função do suporte utilizado, ou do lápis, ou da intensidade e da velocidade em que a ação de pressionar o material sobre o papel e raspá-lo é empreendida.

Dessa forma, antes que o desenho possa ser visto, uma camada residual de pigmento encobre o traço, como pontas que se quebram, lascas de madeira e resíduos dessa ação (Fig. 41). Na sequência, o pigmento é retirado da folha e, então, podemos ver a marca do lápis, seja mais ou menos intensa e/ou concentrada, a mancha da mão ou camadas finas do pigmento que ficam depositadas sobre o papel.

Está presente nesse conjunto o desejo de abrir espaço para um modo um pouco distinto de produzir o traço, uma busca pela espontaneidade de uma linha menos controlada e menos direcionada, de um resultado mais incerto e imprevisto.

O modo de apresentação destes trabalhos também gerou circunstâncias ampliadoras, que propiciaram transbordamentos, influenciando no meu desenho, inicialmente mais centrado na



**Figura 41.** Desenho da série *Improvisações* em processo, no ateliê. Foto Claudia Hamerski.

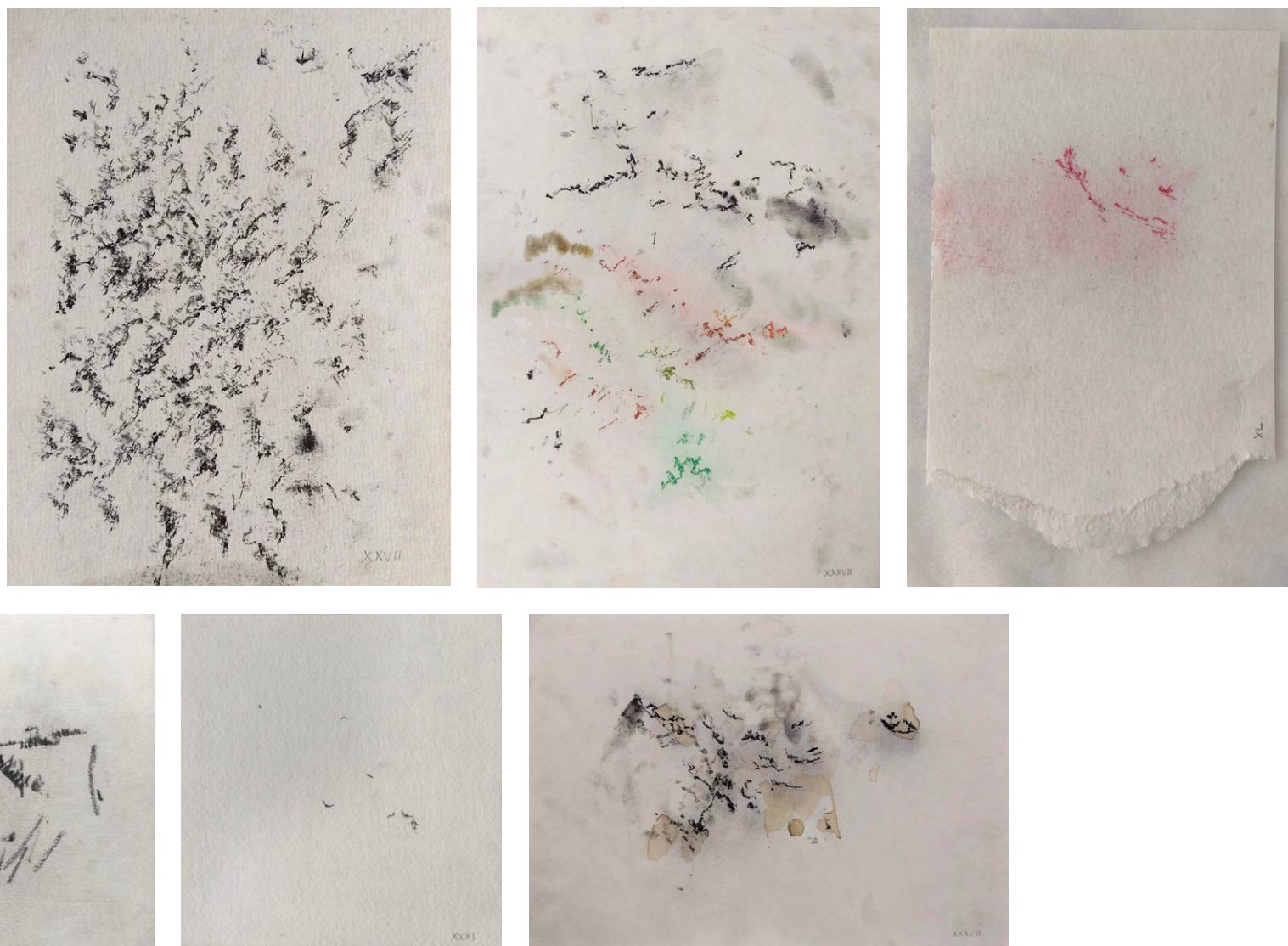
representação. Assinalo a própria experiência de uma segunda montagem desse conjunto de trabalhos, que se deu em 2019, na Sala do Paço Municipal em Porto Alegre.

Na ocasião, apresentei um conjunto de 24 desenhos, diferentes dos anteriores, fixados de modo aleatório em sobreposições diretamente na parede da Galeria que, assim como todo o espaço, faz parte de uma construção mais rústica, com os tijolos expostos (Fig. 42). Nessa montagem, me interessei por explorar o caráter de improvisado dos desenhos, pois, assim como surgiram como anotações a partir de um processo central de desenhos de plantas, no ateliê, mantive esse conjunto de imagens sempre visíveis,



**Figura 42.** Trabalhos da série *Improvisações*, instalados na exposição *Exercícios de Convivência*, exposta de 29 de março a 18 de maio de 2019, no Paço dos Açorianos, Porto Alegre, RS. Foto Claudia Hamerski.

como anotações, para estar atenta aos processos periféricos. Quando montei os desenhos, em conjunto, sobrepostos e sem moldura, pude perceber as variações no conjunto, dimensões, peculiaridades dos diferentes papéis usados como suporte, que, simplesmente, pela textura distinta, resultavam em traços adição de cor, manchas e aguadas (Fig. 42 e 43). Essa configuração chamou a atenção para o conjunto



**Figura 43.** Claudia Hamerski. Desenhos da série *Improvisações*, 2016-. *Improvisação XXVIII*, *Improvisação XXXVII*, *Improvisação XL*, *Improvisação XXIV*, *Improvisação XXXI* e *Improvisação XXXVIII*, 2019, desenho de grafite e crayon sobre papel, medidas variadas. Foto Claudia Hamerski.

como uma solicitação de agrupamento e acúmulo, que o trabalho me parecia exigir, assim como ficou pulsante o interesse por explorar este desenho em dimensões maiores.

O passo seguinte foi incorporar esses grafismos aos desenhos das plantas espontâneas, que irei abordar no capítulo três, onde trato das *incorporações*. Assim, nos trabalhos em grande escala, sobretudo, nos coloridos, está presente esse desenho, realizado de um modo diferente, sem a necessidade de um traço controlado ou preciso.

Outro dado bastante relevante na experiência de *TOPOFILIAS* diz respeito à ambientação da mostra. Quando me reporto à experiência expográfica da exposição, pretendo adicionar a informação de que ela alterou minha percepção em relação a outros projetos que realizei na sequência. Os recursos utilizados foram as obras, a luz e o ambiente. As salas escuras favoreciam o conjunto de trabalhos que, em sua maioria, eram desenhos em preto e branco, constando apenas os trabalhos *8B lápis* e *8B lascas*, coloridos. Deste modo, ao trabalhar com a luz, havia o interesse em criar um ambiente de intimidade, de modo que pudesse dar a sensação de envolver o participante nessa experiência. Os trabalhos na sala de entrada, do mesmo modo, davam uma indicação sobre o processo, enquanto a segunda sala apresentou trabalhos em grande escala, procurando trazer esse sentimento do afeto para com o lugar, assim como as *Notas de rodapé*, como um convite a observar o detalhe (Fig. 8 a 11).

O que percebi nesta exposição foi como o ambiente pode ter uma influência determinante para a experiência do visitante. Com certeza, essa é uma informação que já temos, mas perceber quando essa experiência ocorre de fato foi a diferença nessa situação. A partir da exposição, os projetos que seguiram passaram a ter, para mim, uma conversa mais efetiva com o que pretendia criar no ambiente da exposição, que tipo de percepção subjetiva pretendia estimular.

Os trabalhos que compuseram o conjunto exposto na mostra foram disparadores para processos que se desdobraram na sequência, ampliando a minha percepção, reflexão e atuação com a linguagem do desenho.

Nesse caminho, no capítulo que segue, apresento as raízes dos processos, procurando retomar os passos da investigação, no momento em que me volto para os movimentos que dizem respeito as rotinas e modos de proceder em minha prática de ateliê e concepção sobre o desenho e desdobramentos em trabalhos poéticos.





## 2 | TRANSBORDAMENTOS: um mergulho nos processos e ocorrências de ateliê





Neste capítulo, abordo o motivo gerador do pensamento sobre o resíduo - que já vinha esboçando no capítulo anterior - antes mesmo da consciência sobre ele. Exploro questões relacionadas ao meu interesse e olhar para a natureza e as florescências que surgem de um apego pelo lugar. Trato sobre como somos habitados pelo que nos conecta ao lugar de origem e como o pensamento imbuído de tal sentimento procura meios e percursos que corroboram para a reflexão sobre este. Na articulação e desenvolvimento de uma poética em desenho que olha para o ínfimo, procuro refletir sobre as vegetações que estão à margem, sobre o resíduo e o que está na borda do processo, do nosso olhar e do contexto urbano. Nesse sentido, o que, para muitos, é feio, desprezado, ignorado, por vezes, passa a ter presença como uma imagem atrativa, escalas elevadas, e como o convite a permanecer um pouco mais.

É nesse contexto que discorro sobre o transbordamento da produção poética e o que caracteriza o desenho como rastro. A partir do olhar para as plantas de nascimento espontâneo e para as bifurcações do fazer, procuro revelar as camadas de percepção sobre o que surge no entre. Investigo, assim, os tensionamentos produzidos sobre o poder gerativo dos processos que se interconectam, o sentido de central e periférico a partir da borda e a participação da cor na dinâmica da operatividade gráfica como ampliadora das concepções sobre o desenho.

## 2.1 O QUE BROTA NOS INTERSTÍCIOS

Ao pensar o interstício a partir de sua designação como o espaço que existe entre as partes de um todo, investigo desde os elementos vegetais que brotam nas fendas do concreto urbano, as intersecções entre a migração de um lugar para outro, até as ramificações a partir de uma poética centrada no desenho, os diversos modos de pensar e apresentar o desenho e o que é gerado a partir dos espaços, folgas, respiros entre eles. Penso, assim, o *entre processos*, o *entre linguagens*, o *entre projetos* em relação a um corpo maior que compreendo o todo.

### 2.1.1 Sobre nomear para aproximar: plantas espontâneas

Como já mencionado no primeiro capítulo, um aspecto determinante para a condução da minha produção e investigação na constituição de minha poética artística foi o deslocamento da cidade de nascimento e uma vivência com a natureza em um ambiente rural, para uma cidade grande e um ambiente urbano com a natureza limitada.

A partir desse deslocamento, após algum tempo de produção e criação artística, hoje, tenho a compreensão de como essa situação vivenciada por mim está vinculada ao pensamento e ao direcionamento do olhar e a reflexão na poética que investiga o desenho.

Como já referido, o autor Yi-Fu Tuan é a principal referência para pensar as relações de afeto que estabelecem com o ambiente e o lugar. No livro sobre a *Topofilia* (2012), o autor se dedica a compreender o efeito do meio ambiente físico em nossa percepção, como isso nos afeta e impacta em nossas atitudes e visão de mundo (TUAN, 2012, p. 111). Ao tratar do conceito de *topofilia*, o enfoque está nas “[...] manifestações específicas do amor humano por lugar” [...] (TUAN, 2012, p. 135).

Desse modo, dentre os assuntos que interessam aqui, Tuan irá tratar das variações na apreciação visual e estética e, até mesmo, do contato corporal, assim como do impacto da urbanização na apreciação do campo e do selvagem (TUAN, 2012, p. 135).

A aproximação com o conceito de *topofilia* (TUAN, 2012), assim como o modo de ver o espaço e o lugar a partir da perspectiva da experiência (TUAN, 2013), sob o prisma do autor, me permitiu compreender o quanto a ligação e, em outro momento, o afastamento deste lugar, no caso, a casa da infância, colaboraram para a condução de minha poética, no sentido de direcionar o olhar para elementos específicos da natureza e desenvolver um modo de observar e trabalhar, a partir dessa observação, o desenho e suas implicações em um processo artístico. Ao mesmo tempo, me permitiu perceber interferências no processo, que foram determinantes para a condução da produção e reflexões sobre a mesma, através dos desdobramentos para outras linguagens, indo além do desenho e da relação entre arte e natureza.

A partir dessas reflexões, me dediquei à abordagem do aspecto que se refere a minha vivência pessoal e como impactou no modo de direcionar o olhar e selecionar um tema para desenvolver uma pesquisa artística que se inicia na graduação e vem se desdobrando até o momento presente. Nesse percurso, identifiquei os vários desdobramentos que, cada vez mais, ampliam a compreensão da linguagem do desenho para a manifestação em outros meios, mas sempre com um olhar que parte da observação de elementos da natureza, no caso específico, as plantas de nascimento espontâneo, muitas vezes, consideradas ervas daninhas, que se apresentam nas cidades, nascendo entre as fissuras do concreto.

A aproximação com o ambiente natural na infância nutriu um olhar que foi se interessando por observar os processos e as sutilezas, sobretudo, em relação a vegetação, perceber e investigar texturas, estruturas, densidades, superfícies e variações. Esse tem sido o meu foco ao observar tais elementos. O ponto de partida vem de uma experiência pessoal de imersão, de pertencimento ao ambiente, conectada à natureza, e não da apreciação ou observação de quem apenas a visita. Daí surgiram as motivações que me levaram a procurar por essa conexão em um contexto diferente, o contexto urbano.

Ao me aprofundar na investigação de tais elementos, fui ampliando, cada vez mais, o conhecimento sobre a ocorrência desses ecossistemas urbanos e o vocabulário sobre as denominações dessa vegetação que surge em meio ao contexto da cidade. Dentre as várias denominações, elas são chamadas de ervas-daninhas, inço, plantas invasoras, plantas espontâneas, algumas são plantas alimentícias não-convencionais (PANCS), plantas indicadoras, plantas ruderais, entre outras.

Destaco, neste momento, aspectos referentes a tais denominações, pois compreender cada grupo em seu contexto colaborou para o estabelecimento de relações entre o olhar para essa vegetação resistente e persistente no meio urbano e a coleta e utilização dos materiais residuais nos trabalhos de desenho.

De modo geral, os conceitos dizem respeito a ocorrência dessas plantas em lugares onde não são desejadas e, como coloca o pesquisador Harri Lorenzi: “O conceito de “planta daninha” é relativo, porque nenhuma planta é exclusivamente nociva; as circunstâncias do local e momento determinam as que são desejadas ou indesejadas” (LORENZI, 2008, p. 21).

Em minha investigação, o conceito que utilizo é o de plantas espontâneas, mas me interessa, também, a denominação de plantas ruderais, em virtude dos locais em que tais vegetações costumam se desenvolver.

As plantas ruderais são frequentemente associadas à vegetação espontânea. Sobre sua designação, a pesquisadora Ana Rita Barreto Simões nos coloca que:

As plantas ruderais são frequentemente associadas à vegetação espontânea na cidade ou em ruínas. A palavra ruderal é um termo ecológico para as plantas que naturalmente ocorrem nos estágios primários de uma sucessão ecológica; a origem da palavra vem do latim “rudus” (detritos, entulho) da mesma origem da palavra ruína; inicialmente os cientistas categorizavam estas plantas relacionando com o seu habitat – elas crescem em lugares fortemente perturbados pelo homem, não sendo cultivadas (Sukopp, 2008) – por exemplo cascalheiras, depósitos de entulho, aterros, bermas de caminhos e espaços similares. São plantas pioneiras que prosperam em resposta a níveis elevados de distúrbio ecológico; têm crescimento e ciclos vegetativos rápidos, tipicamente produzem muitas sementes (Grime, 1977),

o que permite a rápida colonização do solo descoberto e consequente produção de biomassa. As plantas ruderais são compostas por plantas nativas e exóticas, e a sua dominância ecológica e especificidade de habitat por vezes é preocupante, estando algumas listadas como “plantas invasoras” (SIMÕES, 2019, p. 29).

O conceito de ruderal é importante aqui, por nomear essa classe de plantas que virão a habitar, em um estágio primeiro, o local inóspito, sendo assim, as pioneiras, ou seja, “[...] plantas evolutivamente desenvolvidas para a ocupação de áreas onde, por algum motivo, a vegetação original foi profundamente alterada [...]” (LORENZI, 2008, p. 21). Surge, ainda, o fato de a palavra ter sua origem no latim como “rudus”, relacionando-se com a ruína, de modo que a designação de detrito e entulho tem relação com o descarte e com a sobra, pelos quais me interesso no processo de criação.

Nesse sentido, trabalhar a partir da apresentação dos elementos destacados na vegetação urbana, que, dentre os aspectos da paisagem na cidade, é considerado o de menor relevância, é olhar para o descarte, para a margem, que, embora, aparentemente, ignoremos, tem profunda importância para o contexto no qual se desenvolve. Desse modo, o interesse pelo periférico se manifesta já a partir da pesquisa concentrada no desenho de reapresentação de elementos vegetais e trabalho com alteração de escalas até o momento de se desdobrar e, a partir dessa investigação na borda, das diversas camadas de elaboração, voltar a atenção para o rastro, para o que surge na margem.

Já o termo plantas espontâneas, que prefiro utilizar, tem maior abrangência, podendo englobar outras categorias, pois são plantas que nascem espontaneamente, de modo não programado, em locais inesperados, podendo conter as outras definições. Assim, em minha catalogação, já verifiquei a ocorrência de plantas de distintas classificações, sendo algumas delas consideradas ervas daninhas, as alimentícias não-convencionais ou até plantas domésticas que, por ventura, nascem a partir da dispersão de suas sementes por eventos diversos (Fig. 44 e 45).



**Figura 44 e 45.** Registros realizados nas ruas Caldas Junior, em 2018 e Santana, em 2019, ambos em Porto Alegre, RS. À esquerda uma planta doméstica se desenvolvendo na fachada de uma construção em ruínas e à direita uma PANC, conhecida como a serralha. Foto Claudia Hamerski.

Outro motivo para a utilização desse termo se refere a apreciação de tais elementos pela capacidade de resistência, resiliência e propagação, além de manifestarem o que é essencial à natureza, ou seja, uma organização não programada, que tende sempre a proliferar, a expandir. Assim, como escreveu o naturalista francês Jean-Henri Fabre, no final do século XIX: “[...] em relação aos animais, na maioria dos casos, dividir significa destruir, para os vegetais, dividir é multiplicar” (FABRE *apud* MANCUSO, 2019, p. 32). Tal capacidade de expansão e retorno, mesmo após as plantas serem subtraídas, me impressiona nesses seres aparentemente frágeis, os quais busco apresentar com robustez e exuberância.



A partir desse pensamento, o contato com a produção do artista austríaco Lois Weinberger (1947-2020) foi um encontro muito amplificador a respeito desse olhar para a vegetação ruderal, bem como para pensar seus fluxos migratórios e sua capacidade de expansão, sobretudo, a partir da perspectiva deste artista, que pesquisou a natureza como um terreno cultural e social. O olhar para as vegetações selvagens tem espaço desde o início de sua produção, nos anos 1970. Em algumas de suas propostas mais emblemáticas, se interessou por observar as plantas de nascimento espontâneo, transferindo essas vegetações para espaços específicos<sup>19</sup>. Na proposição realizada para a Documenta 10<sup>20</sup>, Weinberger semeou outras espécies entre as plantas já existentes no local, tipos de vegetação de crescimento rápido que se espalham com rapidez e expulsam a flora nativa. Conforme Catherine David, “A luta instigada pelo artista é uma metáfora para os problemas migratórios do nosso tempo”<sup>21</sup> (Fig. 46).

Na Documenta 14, de 2017, ele fez uma “cicatriz” de cem metros de comprimento no parque Karlsaue, um jardim paisagístico barroco do final do século XVIII, em Kassel. Weinberger abriu uma faixa de cem metros de comprimento, 1,3 metro de largura por 20 centímetros de profundidade, no gramado, para liberar a terra e o solo embaixo. “Lois só queria desmontar discreta, sóbria e diretamente – um empreendimento humano: o parque paisagístico” (CAUTEREN, 2020) (Fig. 47). Segundo Weinberger: “Você nunca viu jardins reais / apenas seus restos miseráveis na superfície / os jardins reais estão embaixo. ”, assim “O parque é devolvido ao invisível, ao marginal, ao inútil, ao feio mesmo. A parte indesejada da natureza pode proliferar à vontade durante a exposição” (CAUTEREN, 2020).



**Figura 46.** Lois Weinberger (1947-2020). *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen*, 1997. Via férrea, neófitos do sul e sudeste da Europa, comprimento 100m. Fonte site do artista.

19 Informação consultada no site do artista. Disponível em: <http://www.loisweinberger.net/>. Acesso em: 6 jul. 2022

20 O Museum Fridericianum é uma organização sem fins lucrativos apoiada e financiada pela cidade de Kassel e pelo Estado de Hesse, bem como pela Fundação Cultural Federal Alemã. A Documenta é considerada uma das maiores e importantes exposições da arte contemporânea e da arte moderna internacional, e ocorre a cada cinco anos em Kassel, Alemanha. Site da Documenta. Disponível em: [https://www.documenta.de/en/about#16\\_documenta\\_ggmbh](https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh). Acesso em: 6 jul. 2022.

21 Informação consultada no site do artista. Disponível em: <http://www.loisweinberger.net/>. Acesso em: 6 jul. 2022

Em ambas proposições, além dos temas abordados, que concernem aos eventos migratórios da sociedade e a criação desse viveiro subversivo, o trabalho diz respeito justamente a essa espontaneidade e abundância da natureza, a capacidade de proliferação e adaptação das plantas espontâneas.

Por ser nascido e criado em uma família de agricultores, tendo seu primeiro trabalho como montador de aço estrutural, o artista pesquisou a natureza como um terreno cultural e social. Assim, o mundo do trabalho agrícola e industrial, de certo modo, formou a base para sua prática criativa (FUCHS, 2020).

Conforme Tom Trevor:

As plantas são centrais no discurso de Lois Weinberger sobre a relação entre natureza e sociedade. Sua poética radical do “runder” – literalmente, o crescimento das plantas em terrenos baldios – contraria o ideal antropocêntrico da “natureza primária”, agindo, como ele diz, “contra a estética do Puro e do Verdadeiro, contra as forças de ordenamento.” As derivações de vegetação selvagem que florescem em terrenos baldios pós-industriais e na periferia urbana são materialmente indomáveis e, portanto, mais “naturais” do que as zonas rigidamente controladas da vida “selvagem” contemporânea. Ruderais são a subclasse sempre presente do mundo das plantas, a “multidão” pronta para romper a superfície da cidade em qualquer oportunidade, quebrando o verniz da ordem e estabilidade humanas (TREVOR, 2017, p. 1)



**Figura 47.** Lois Weinberger (1947-2020). *Ruderal society: Excavating a Garden*, 2017. Instalação, Karlsaue Park, Kassel, Documenta 14. Foto Mathias Völzke. Fonte site da Documenta 14.

Em outra proposição, em um festival em Salzburgo, ele abriu espaço no asfalto de uma das praças centrais da cidade, possibilitando o desenvolvimento natural das ervas daninhas (Fig. 48).

A percepção e relação do artista com a natureza, fundada em experiências de seu próprio cotidiano, como um aspecto de grande relevância para a condução de sua produção, é, dentre outros, um dos pontos pelos quais me interessei na produção do artista. Ao criar outros espaços e meios para que a natureza migratória possa ressurgir em seu modo selvagem, ocupando lugar, Weinberger cria fissuras nas estruturas construídas, meios por onde o desenvolvimento seja espontâneo, natural.

Nesse sentido, a partir do encontro com o pensamento e com a obra do artista, me deparei com as minhas questões. Ao refletir sobre os movimentos, migrando de um ambiente rural, onde a natureza

fazia parte do entorno, para a cidade, onde a cobertura é de concreto, passei a buscar essas brechas por onde a terra respira, assim como lugares com alguma condição para a vida vegetal. Primeiramente, nos parques e canteiros, que são como ilhas e refúgios para a subsistência das árvores e, em sequência, as fendas, brechas e fissuras da construção urbana, seus locais abandonados, úmidos e inóspitos, os quais propiciam alguma condição para as plantas espontâneas nascerem e se desenvolverem.

Olhar para a fissura possibilitou uma série de reflexões e conexões, que resultam em experiências visuais, primeiramente, no desenho e, em sequência, na expansão da produção para a instalação e outras manifestações.

### 2.1.2 Entender o espaço entre

A partir do olhar que investiga as bordas e os resíduos vegetais na cidade, se desencadeia, também, uma série de processos, através dos quais irei pensar a fissura, ou a partir da fissura, da fenda, do rasgo na teia urbana, momento em que me interessei por pensar o *entre*, o que ocorria no intermício de um processo e outro, o que os conectava e os separava.

Alguns trabalhos demonstram, de modo mais explícito, essa ideia de um *espaço entre*, de uma fissura, estando a designação da palavra, inclusive, no título. O primeiro deles, intitulado *Fissura - Rua 24 de outubro, 200*, abre caminho para outros desenhos com características semelhantes, realizados a partir de registros de vegetações, resistindo nas fissuras das fachadas e construções. Essas pequenas aberturas, presentes nas construções como cicatrizes da malha urbana, quando rerepresentados no desenho, tornaram-se mais evidentes e adquiriram um aspecto de maior profundidade em relação a abertura no local de onde se originaram os registros.

A partir da definição de Deleuze sobre a fissura: “A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal” (DELEUZE, 1974, p. 158), reflito sobre o que



**Figura 48.** Lois Weinberger (1947-2020). *Burning and Walking*, 1993. Foto Josef Neuhauser. Arquivo Lois Weinberger. Fonte site do artista.





**Figuras 49, 50 e 51.** Claudia Hamerski. Na página anterior, à esquerda, *Fissura – Rua 24 de outubro*, 200, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 145x100cm. À direita, *Fachadas II*, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 128x76cm. Nesta página, *Fachadas III*, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 76x136cm. Foto Claudia Hamerski.

pretendia com esses trabalhos, ao tatear, através da linguagem gráfica, a ideia da fissura. Dessa forma, passei a compreender que mais significativo para mim do que trazer ou sugerir imagens de elementos naturais retirados do contexto urbano era ressaltar características que apontassem para essas eflorescências no concreto, na pedra, no muro. Logo, pensar sobre a oposição entre a aparente fragilidade e a rigidez, de modo que o elemento vegetal se impõe à construção humana. Aqui, a fissura não era mais a fenda no concreto, mas essa ruptura com uma expectativa, a de que não houvesse vida. Assim, a construção cede espaço, através da fissura, à manifestação da natureza em seu fluxo natural de crescimento (Fig. 49, 50 e 51).

Desse modo, a vida não pede permissão, apenas acontece. Igualmente, como uma proposição metafórica, pensar a partir desse espaço que existe na fissura, entre o concreto, me possibilitou ver outras camadas que surgiam no trabalho.

A fissura é como esse *espaço entre*, como um reduto, um recuo, um refúgio presente no caminho da produção, pensada, então, como o acontecimento que vem a interromper um processo, reivindicar a atenção para outros aspectos, talvez, em algumas situações, causando um impacto de direção oposta ou de reavaliação das trajetórias. Igualmente, a fissura é uma abertura, uma fenda, algo que rompe. Desse modo, pode remeter a inúmeras imagens gráficas, como um corte, o sulcar ou um rasgo no papel.

#### 2.1.2.1 Desenhos como instalações

Como consequência, de pensar no que pode ocorrer ou estar no entre, partindo de desenhos que mostram a imagem da fissura, os trabalhos passaram a adquirir caráter cada vez mais processual e ambiental, procurando a relação com as etapas da criação e com o ambiente de exposição. Desse modo, passei a trabalhar com a espacialização dos desenhos através da instalação, buscando tensionar a expectativa em relação ao bidimensional e alterar os fluxos de circulação no ambiente.

#### 2.1.2.1.1 O desenho Rua Caldas Junior, 375

Dentre os trabalhos que promovem uma relação com o local onde são instalados, está o desenho *Rua Caldas Junior, 375*<sup>22</sup>, representativo desse momento de abertura para outras abordagens, no qual me propus a trabalhar com o suporte bidimensional, sob uma perspectiva diferente. O trabalho é uma instalação de um desenho de 500x150cm, realizado em 2018, a partir de um registro fotográfico de uma planta se desenvolvendo no interior da fachada de um prédio da rua de mesmo nome. Na instalação, o desenho fixado na parede descia até encontrar o chão e prolongava-se pelo ambiente em que estava instalado. Como proposta conceitual, sugeria a imagem de uma planta em crescimento na parede e causava uma rachadura a partir de suas raízes, descendo até o chão e seguindo sua trajetória (Fig. 52 e 53). Na sala, rompia com o fluxo habitual imaginado, convidando assim, o visitante, a alterar sua trajetória, de maneira que era preciso contornar o desenho para seguir o curso e para observá-lo de frente.

Assim esse trabalho é o primeiro de outras proposições que irão pensar o espaço, o deslocamento, a relação do corpo do trabalho com o corpo do ambiente e o corpo do observador. Nesse sentido, como uma fissura, o trabalho promoveu uma ruptura no modo de proceder e trabalhar com o bidimensional, ou seja, no momento que passei a observar as relações que cada proposta gerava com o ambiente e com as pessoas, do mesmo modo, me interessei por abordar a questão que envolve o tempo de elaboração, de permanência, o estado de presença e o envolvimento com cada processo.

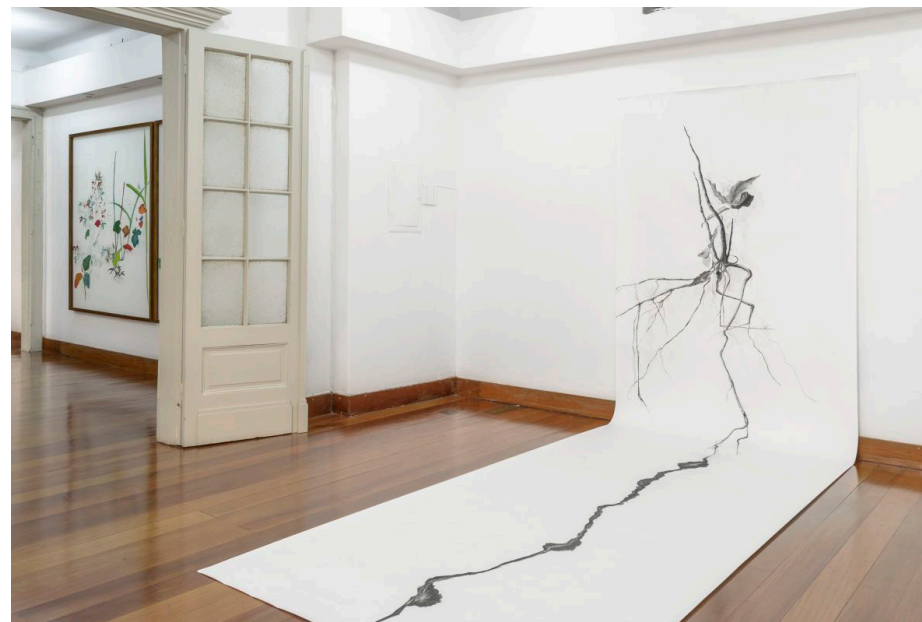
Dentre os trabalhos de artistas que me auxiliam na reflexão sobre a instalação de *Rua Caldas Junior, 375* - embora a proposição tenha propósitos muito distintos - estão as obras de Tom Marioni

---

<sup>220</sup> trabalho *Rua Caldas Junior, 375* fez parte da exposição individual *Entre fissuras*, com curadoria de Elaine Tedesco, realizada de 17 de setembro a 31 de novembro, na Galeria Mamute, em Porto Alegre, RS, Brasil.







**Figura 52 e 53.** Claudia Hamerski. *Rua Caldas Junior*, 375, 2018, desenho de lápis grafite, crayon e carvão sobre papel, 500x150cm. Registros da instalação na exposição individual *Entre fissuras* realizada na Galeria Mamute de 14/09 a 30/11/2018. Fotos Anderson Astor.



**Figuras 54, 55 e 56.** Acima, Claudia Hamerski, *Rua Caldas Junior*, 375, 2018, desenho de lápis grafite, crayon e carvão sobre papel. 500x150cm. Foto Anderson Astor. À esquerda, Tom Marioni (1937). *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (Edinburgh Drawing), 1972, grafite sobre papel vegetal montado em suporte de papel, 281.94x106.68x233.68cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Fonte site do artista Tom Marioni. À direita, Ellsworth Kelly (1923-2015). *Ângulo branco*, 1966, alumínio pintado, 183,5x91,4x183,5cm. Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Fonte site do Museu.

(1937), *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (Edinburgh Drawing), 1972 e o *Ângulo Branco* (1966), de Ellsworth Kelly (1923-2015) (Fig. 55 e 56).

No trabalho de Marioni, o desenho é originado da performance, na qual o artista desenha uma linha até onde seu braço alcança sobre um papel fixado a parede e rente ao chão, traçando, assim, uma linha vertical e horizontal contínua (Fig. 55).

Já o trabalho *Ângulo Branco* (1966), de Ellsworth Kelly, é uma placa de alumínio pintada de branco, de 183,5x91,4x183,5cm, formando um ângulo de 90° entre parede e chão. Essa peça foi realizada a partir de uma situação inesperada no ateliê do artista, quando um pedaço de papel caiu na frente de uma colagem, apoiada verticalmente em sua escrivaninha. Esse evento gerou a peça em escultura monocromática *Ângulo branco*. Primeiramente, o artista experimentou a junção de duas telas pintadas de branco, que se encontravam na junção parede e piso, para, em sequência, realizar a escultura.

Apesar de concebidas por processos muito distintos e objetivos também, tanto o trabalho de performance e o desenho de Marioni quanto a escultura de Kelly conectam parede e chão, vertical e horizontal. Marioni explora especificidades do desenho, do processo de criação e as limitações e experimentações através do corpo. Kelly parte da observação, atenta aos processos de ateliê, essa camada que permeia toda a criação, que é o que acontece em paralelo ao objetivo principal. Dessa queda, se origina uma outra possibilidade, que irá expandir seu olhar e gerar outras produções, reflexões e situações no contexto de sua obra. Este trabalho se tornou fundamental dentro do processo de minha investigação, pois, desde que tive o conhecimento de como essa obra surgiu, fiquei com esse fato em suspensão na mente. Assim, esse trabalho, e mais que isso, o modo como ele surge, foi o disparador para os trabalhos intitulados *Risco* (2021), que abordarei na sequência, desenvolvidos um tempo depois, a partir de uma situação observada no ateliê.

A respeito do trabalho de Marioni, o traço sobre o papel é o divisor do espaço em branco e se destaca como uma fenda, remete a sensação de fração, de uma ruptura, causando a ilusão de uma

abertura, como um rasgo no suporte de papel, ação comum durante o processo de desenhar, pois, muitas vezes, ferimos acidentalmente o suporte, rasgando sem querer. No entanto, esse rasgo não existe materialmente, só temos a sua sensação.

No trabalho de Kelly, a superfície é branca, intacta, o que a marca é apenas a dobra que nem percebemos, pois ela sugere estar seguindo os contornos do ambiente, descendo a parede e correndo o chão, ou ainda, pela rigidez do material, estamos mais atentos ao fato de a peça manter-se em pé.

Quando o meu desenho se especializa e se apresenta, tanto em sua verticalidade quanto horizontalidade, unindo parede e chão, alguns pontos, já destacados a partir das produções de Kelly e Marioni, são importantes. Destaca-se a presença dessa fissura, que se apresenta rompendo o espaço da folha, e que exige um tratamento distinto quando aparece em sua verticalidade e outro em sua horizontalidade. Igualmente, em seu processo de construção, o desenho que se vê na parede foi desenhado com o papel fixo na parede e o desenho que se vê no chão foi desenhado sobre uma superfície horizontal.

#### 2.1.2.1.2 Entre

A proposta de instalação que surge na sequência das questões pensadas e abordadas em *Caldas Júnior, 375* manteve a conexão com a imagem da ruptura e de pensar um espaço que ocorre entre. No entanto, nessa proposta, o *entre* era também um convite. Assim, a instalação intitulada *Entre* (2019), apresentada na exposição *Cá e lá... Utopos*<sup>23</sup>, era composta por dois desenhos, de 580x75cm cada, que foram fixados nas paredes laterais da Galeria, um de frente para o outro. Ambos foram presos pela

---

23 Com a coordenação geral e curadoria de Sandra Rey, a exposição *Cá e lá... Utopos* abordou a relação com o meio ambiente, seja natural, seja cultural, através de um recorte de artistas e obras de caráter pluricultural. A mostra apresentou artistas que vivem e desenvolvem suas carreiras no Brasil — Camila Moreira, Cláudia Hamerski, Carlos Donaduzzi, Fernando Bakos, Glaucis de Moraes, Sandra Rey — e na França — Eliane Chiron, Hervé Penhoat, Lina El-Herfi e Susanne Müller. Foi realizada de 25 de outubro a 1º de dezembro na Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), em Porto Alegre, RS.

sua parte superior e desciam a parede prolongando-se pelo chão, ao ponto de quase se encontrarem, havendo um intervalo proposital para o fluxo dos visitantes, de modo que, com o trabalho, se pretendia alterar a percepção e circulação pelo ambiente, induzindo as pessoas a transitar por esse espaço, deixado entre os dois desenhos (Fig. 57 e 58). Assim, se colocar entre, também como aquele que conecta e, ao mesmo tempo, entrar, atender ao convite e passar para o outro lado, já que a exposição intitulada *Cá e lá... Utopos* abordava questões relacionadas ao pensamento sobre fronteira, território e trânsitos possíveis, a partir de trabalhos de artistas brasileiros e de outros países.

Como na proposta anterior, permanecia a imagem de uma vegetação que se desenvolve fixada a uma estrutura vertical e a ideia de uma fissura que se prolonga pela parede e chão, embora, nessa situação, o desenho não só cortava o espaço, como pretendia se conectar ao outro, sendo impedido por um pequeno intervalo.

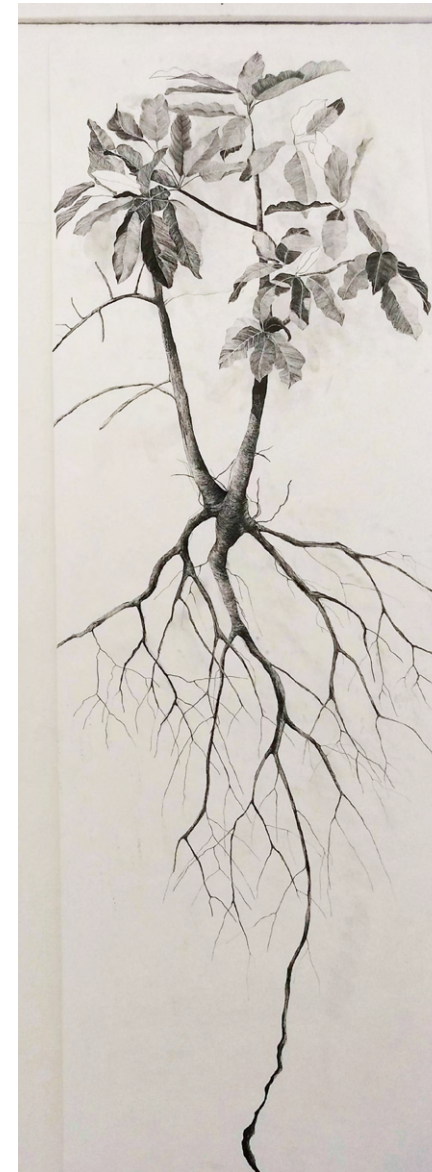
#### 2.1.2.1.3 A periferia do desenho

Semelhante a *Rua Caldas Junior, 375* (2018), a instalação dos desenhos que compunham *Entre* (2019) gerou indagações sobre os materiais, sobre os elementos do desenho e sobre a relação com o local de exposição e como ativá-lo. Nesse sentido, ao olhar para os desenhos, refletir sobre sua construção, o material do qual eram feitos, a função dos pigmentos, do suporte e como estava abordando cada elemento em sua materialidade, resgatei o material proveniente de outros desenhos em grandes dimensões, que vinha guardando e estavam em suspensão. Nesse contexto, surge o trabalho que se origina das sobras de papel reservadas a partir da elaboração de desenhos em grandes dimensões.

*Periferia* (2020) faz parte dos trabalhos que se configuram como instalação. No entanto, nessa abordagem já não está presente o desenho que apresenta elementos vegetais, ou que sugere a fissura.



**Figura 57 e 58.** Vista da exposição *Cá e lá... Utopos*, MACRS – Galeria Xico Stockinger, 6º andar da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre RS Brasil, 25/10 a 01/12/2019. Claudia Hamerski. *Entre*, 2019 (à direita detalhe), desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, dois desenhos de 580x75cm cada. Fotos Claudia Hamerski.



Nesse trabalho, abordei algumas questões relativas a dimensão de um olhar para o periférico, a partir do olhar para aspectos da minha produção em desenho, que margeiam as discussões mais recorrentes, fazendo face ao outro lado do processo, a sobra.

Assim, pensar a periferia do desenho é transitar pela borda, uma borda que não é fixa, nem determinada, mas contextual. O trabalho *Periferia* foi produzido a partir de bordas de desenhos desenvolvidos de 2015 a 2020. Esses resíduos oriundos de outros processos foram coletados e guardados durante esse período sem a pretensão de serem outra coisa, mas pelo interesse que os desenhos formados nessas bordas me despertaram. As manchas, riscos, as cores, nuances, marcas e sobras dos desenhos em grande escala ali contemplados convidavam o olhar a permanecer. Então, reservar estas aparas foi uma necessidade, no que tange poder observá-las por mais tempo.

No ano de 2020, ao refletir a respeito da natureza de tais materiais, tentar dispô-los no chão, me dei conta de que seu lugar era na margem, pois são restos de outros desenhos que foram aparados. Assim, de certo modo, são como molduras que não foram utilizadas. Então, ao ver as tiras dispostas desse modo, comecei a pensar nesse espaço vazio que ficava no centro sem ter o desenho e, ao mesmo tempo, me questionar sobre como o desenho, digamos principal, tensionava esse desenho na borda (Fig. 59). Desses questionamentos, vieram algumas reflexões, como: pensar o central e o periférico, tanto na paisagem urbana - assunto que atravessa o meu processo - quanto em meu processo de desenhar, bem como em relação ao lugar do desenho no contexto da arte.

Daí surgiu a proposta de trazer tais inquietações para o espaço de exibição. Assim, o trabalho foi apresentado em uma exposição intitulada *O lugar costuma ser o centro* (2020)<sup>24</sup>. Nesse contexto, a proposta era de um diálogo com o título e toda a estrutura pensada para a exposição, tendo em vista que o trabalho recebeu o nome de *Periferia* e foi apresentado no centro da sala expositiva, e

---

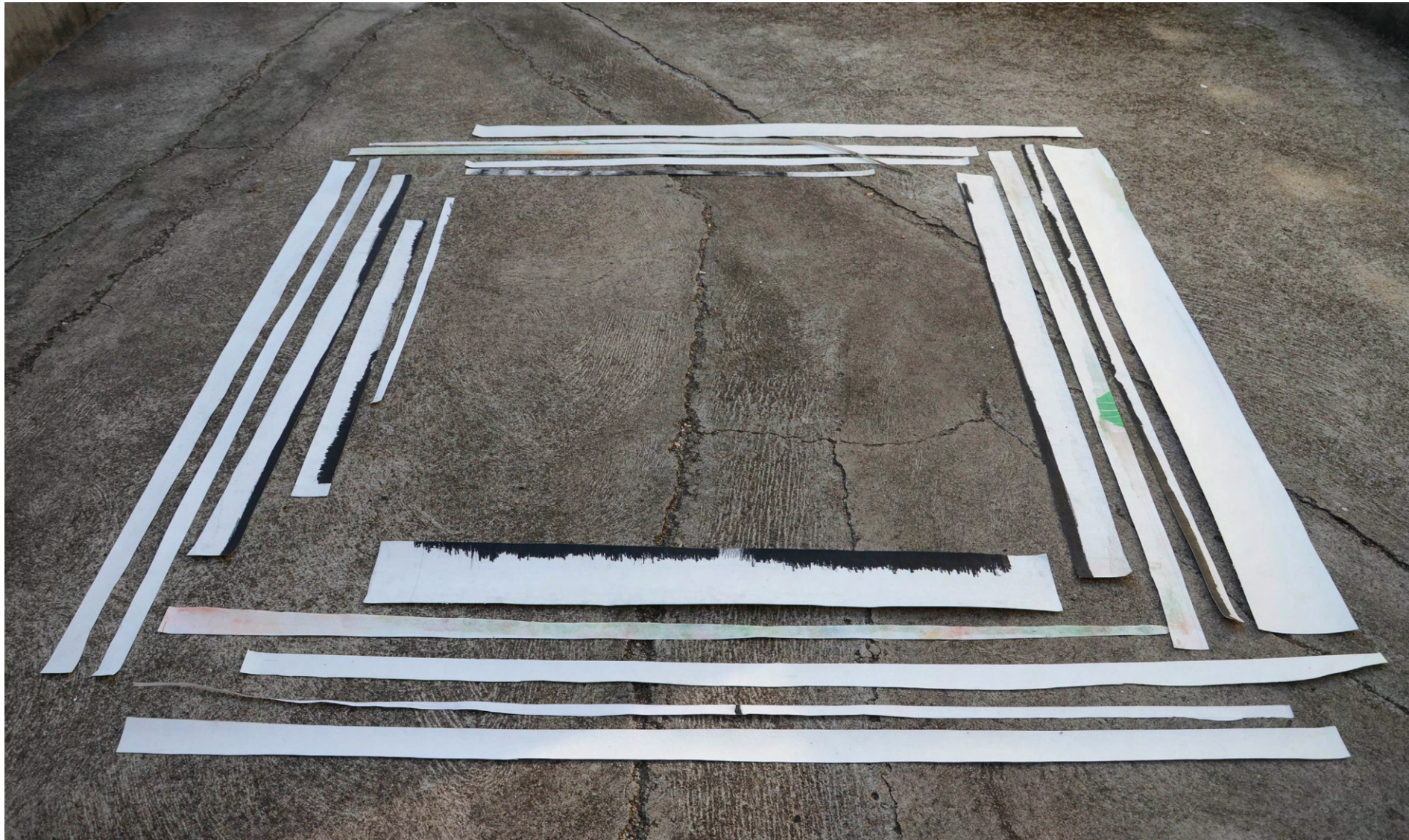
<sup>24</sup> A exposição *O lugar costuma ser o centro*, foi apresentada no Projeto Perímetros 3 realizado pelo Adelina Instituto, com curadoria de Mario Gioia. A exposição aconteceu de 10 de junho a 1º de agosto no Adelina Instituto em São Paulo, SP, Brasil. Em virtude da Pandemia da COVID 19 não foi aberta ao público, sendo disponibilizada pelo canal do Youtube da Instituição em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGmovakVNxo>.

nas paredes foram apresentados trabalhos no modo mais habitual de quadro com moldura e alguns desenhos sem moldura.

Neste formato de apresentação, com o trabalho *Periferia*, procurei pensar o espaço, tanto na relação entre central e periférico quanto o espaço da própria montagem, como a instalação se espacializava e que movimentos poderia causar. Em um âmbito mais ampliado, em diálogo com a exposição, a *Periferia* era deslocada para o centro, e o que estava apresentado ali eram restos de processos, os descartes dos desenhos emoldurados na parede, causando, assim, uma inversão, pois, nessa configuração, a parede se tornava a periferia (Fig. 60). Ou seja, o que se esperava como um elemento central estava na periferia e o que se esperava periférico estava no centro. Ademais, além de estar no centro, alterava a relação com o espaço, mudando a circulação e, ao mesmo tempo, criando um novo lugar em seu centro, que poderia, ou não, ser utilizado, pois o centro estava livre para ser ocupado.

O desenvolvimento desse projeto me levou a refletir sobre questões referentes às etapas do meu processo de trabalho, assim como do processo de elaboração mental do trabalho. Nesse sentido, o contato com o texto de Tim Ingold, *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* (2012), foi decisivo para trazer à luz questões que me são essenciais, ao refletir sobre a natureza e trabalhar seus aspectos através da arte.

No texto do autor, identifiquei alguns pontos, sendo o mais relevante para minha reflexão a busca por diferenciar objetos de coisas: “[...] quero insistir que o mundo em que habitamos é composto não por objetos, mais por coisas” (INGOLD, 2012, p.27). Assim, o autor nos convida a pensar a situação fictícia de estar em seu escritório e, de repente, todos os objetos ali desaparecerem, deixando o espaço vazio e, em sequência, considera como seria se estivesse em um ambiente externo, em uma mata, por exemplo. Poderia considerar uma árvore um objeto? Se, ao se aproximar da árvore, percebesse uma infinidade de seres que a habitam e outros integrantes que a constituem, como sua casca, que, ao ser removida, revela um universo de organismos que moram debaixo dela, ou outras plantas e musgos que



**Figura 59.** Claudia Hamerski. *Periferia*, 2020, desenho instalação composto por bordas de desenhos coletadas de 2015 a 2020, aproximadamente 180x180cm. Foto Claudia Hamerski.





**Figura 60.** Claudia Hamerski. Vista da exposição *O lugar costuma ser o centro* apresentada em 2020 no Adelina Instituto, de 10 de junho a 1º de agosto de 2020. Foto Anna Bogaciova.

coexistem em seu tronco, assim como as interconexões que estabelece com o solo, o ar, as aves, seria a árvore assim, não um objeto, mas uma coisa (INGOLD, 2012).

Ao citar o ensaio *A coisa*, de Heidegger (1971), comenta que “[...] O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas [...]”. A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião (INGOLD, 2012, p. 29). Na continuidade, segue exemplificando as conexões existentes na natureza, para, então,

estender esse raciocínio às “estruturas mais ostensivamente artificiais”. Cita o exemplo das construções, um prédio ou uma casa, que, segundo afirma, nunca estarão completamente prontos, pois estarão a todo momento sofrendo interferências do ambiente, do clima, do surgimento de fungos, visitas de pequenos insetos e animais, aves, necessitando de constante acompanhamento e manutenção. Assim, complementa: “Não muito diferente da árvore. A casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar à reunião [...]” (INGOLD, 2012, p. 30).

O autor nos apresenta a possibilidade de percebermos um “*ambiente sem objetos*, ASO” (INGOLD, 2012, p. 32). A partir de nossa compreensão de que o céu e a terra se misturam e as superfícies são porosas:

As coisas estão vivas, como já notei, porque elas vazam. A vida no ASO não é contida; ela é inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução. É através de sua imersão nessas circulações, portanto, que as coisas são trazidas à vida (INGOLD, 2012, p. 32).

Ao trazer uma experiência que realizou com seus alunos, relata a construção de uma pipa que, ao ser finalizada em um ambiente fechado, apresentava-se como um objeto inerte. Contudo, ao levar as criações para fora, os objetos adquiriram movimento, rodopiando no ar, voando, não sendo mais objetos, mas coisas.

Ingold nos coloca que: “Se as pessoas podem agir sobre os objetos que as circundam, então, argumenta-se, os objetos “agem de volta” e fazem com que elas façam, ou permitem que elas alcancem, aquilo que elas de outro modo não conseguiriam [...]” (INGOLD, 2012, p. 33). Desse modo, é justamente na incapacidade de capturar e conter que podemos descobrir a vida das coisas. Ao citar Deleuze e Guattari, ele observa que os autores insistem que “[...] onde quer que encontremos matéria, esta é “matéria em movimento, em fluxo, em variação” (INGOLD, 2012, p. 33).

Com essa explanação sobre o texto de Ingold, pretendo discutir a respeito desse fluxo existente como a possibilidade de sobrevivência dos materiais. No início do texto, Ingold cita uma frase dos cadernos de Paul Klee, na qual o pintor diz que: “A forma é o fim, a morte” e que “o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida” (INGOLD, 2012, p. 26). Assim, o autor nos apresenta seu propósito: “Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (INGOLD, 2012, p. 26).

É como a própria natureza, que segue um fluxo, onde a tendência é a propagação. Como as plantas espontâneas que surgem e têm seus ciclos de morte e renascimento, tudo está sempre crescendo, se desenvolvendo, indo adiante. Deste mesmo modo, imagino os materiais como na corrente de um ciclo. O aparentemente descartável pode ter um novo uso, ser transformado em outra coisa, adquirindo nova natureza, ser ressignificado, ou simplesmente ser abordado de um ponto de vista novo.

Nos processos do trabalho, os desencadeamentos não são estáticos, nem previsíveis. Geralmente, não sei o que um desenho inicial pode desencadear, à medida que o trabalho vai acontecendo, as situações vão surgindo e pontos vão sendo revelados. Assim, os caminhos que surgem podem ser seguidos, ou não. Tenho investido em experimentá-los, mesmo que não resultem aparentemente em nada, pois a experiência já é um grande aprendizado. Essa abertura para os fluxos dentro do processo é o que tem gerado movimento dentro da prática, tanto para mim, como um propulsor de novas investidas, quanto para o próprio desenho, ou para os trabalhos como um todo, que adquirem apresentações diversas e, de certo modo, se interconectam, seguindo um fio norteador que, metaforicamente, vejo como um bulbo subterrâneo ou como o rizoma de Deleuze e Guattari, que ora lança suas florescências para a superfície (DELEUZE; GUATTARI, 2006).

O que não se vê, mas que acompanha todo o processo, é o que é trazido para o centro da discussão: “[...] Nesse centro que é também uma borda, na qual se decide quem está dentro e quem

está fora” (RANCIÈRE, 2021, p. 5)<sup>25</sup>. Como a metáfora sugerida na relação entre o trabalho *Periferia* e a exposição *O lugar costuma ser o centro*, trazer os restos do processo para o centro da produção e, assim, conceder a tais materiais um caráter distinto daquele que habitualmente têm - de sobra ou lixo descartável – me permitiu percebê-los de outro modo e apresentá-los sobre uma nova perspectiva, dando a possibilidade de adquirirem outros sentidos. Assim, esses materiais são percebidos e avaliados por outros pontos de vista e passam a ser mais do que eram. Ao investigá-los sob outra perspectiva, ressaltam aspectos de sua composição, sua visualidade, seu repertório de possibilidades. Nesse ponto, deixam de ser objetos para tornarem-se coisas. A borda de papel, quando subtraída do desenho e depositada no canto do ateliê, é muito distinta da borda que é instalada no centro da exposição, configurada como uma moldura de um centro vazio. É aqui que adquire nova vida, e onde passamos a procurar sentido para o que ela sugere.

Esse apreço pelos materiais está conectado, também, com um senso pessoal de responsabilidade ecológica, em procurar dar o melhor encaminhamento possível para aquilo que descartamos, de modo que sempre procuro reutilizar materiais do meu uso cotidiano, ou, então, descartá-los de uma forma correta, sendo que me acompanha uma certa culpa por utilizar materiais através da arte, que, de modo prático, seriam desnecessários, mas aqui caberia outra discussão que será guardada para um momento futuro.

Retornemos, então, ao que a borda pode esclarecer sobre o processo. Como esse elemento da nossa visão periférica, ela é também essencial quando pretendemos olhar o todo, ao abarcar uma situação complexa em uma visão panorâmica. O que é visto de modo indireto, ou seja, mesmo fora do campo visual central, é crucial para montar o quebra-cabeças, que nos permite compreender os fluxos no interior do processo.

Qual a utilidade da borda, da sobra, do descarte? Se pensamos que tínhamos um projeto, um trabalho a realizar e, para tanto, utilizamos determinados materiais, e assim, geramos resíduos, sobras,

---

<sup>25</sup> No contexto em que foi citada, a frase se referia ao ponto em que o autor se coloca como filósofo. Entrevista com o filósofo francês Jacques Rancière, realizada por Fabienne Brugère (RANCIÈRE, 2021).

partes que vão se soltando durante o percurso, esses materiais são, assim, participantes do “dar forma”, da ação, e tão integrantes do trabalho quanto o resultado final, só não são mostrados.

#### 2.1.2.1.4 Perspectiva

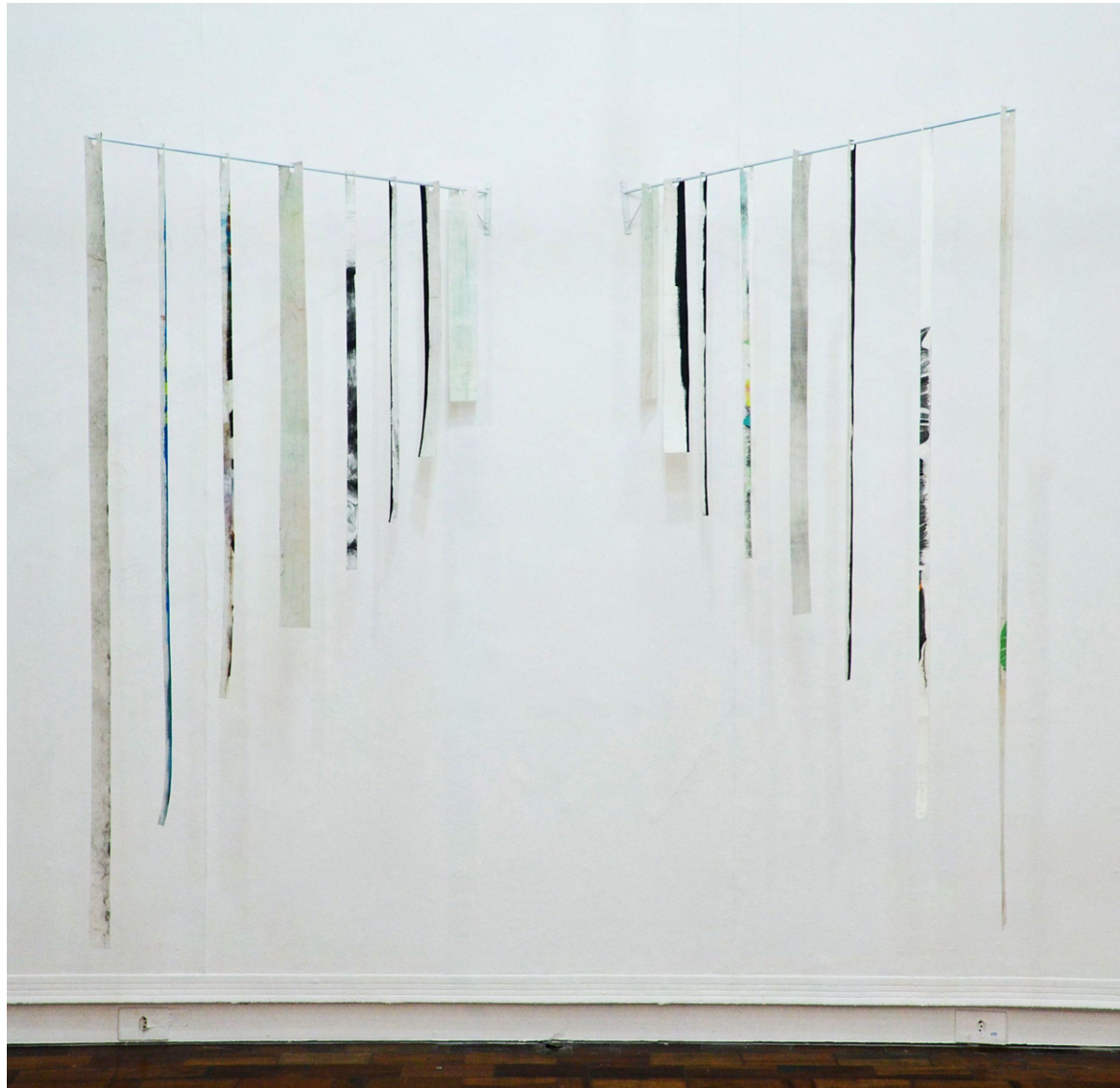
Através desse pensamento, tenho explorado as características dos materiais que sobram e como me auxiliam a refletir sobre o próprio desenho. Posterior à *Periferia*, a composição *Perspectiva* (2021) é outro trabalho gerado a partir das bordas.

O trabalho é constituído por duas hastes, que são instaladas na parede, formando ângulos de 45° para a esquerda e para a direita, nas quais estão suspensas as bordas de papel em dimensões variadas, dispostas de modo a sugerir uma perspectiva. Assim, o título remete a tradição do desenho e ao surgimento da técnica que permitiu trabalhar a representação tridimensional, a ilusão de espessura e profundidade (Fig. 61). Por um viés da borda, do que está à margem, essa apresentação do trabalho remete a um tema central e muito difundido no uso do desenho, a perspectiva. Deste modo, através dessa instalação, procurei refletir sobre aspectos do desenho e das suas técnicas mais tradicionais.

Nesse sentido, os artistas Jorge Macchi (1963) e Rommulo Vieira Conceição (1968) problematizam a história da representação através de trabalhos como os desenhos da série *Representatividade: o óbvio I, II e III*, de Rommulo Vieira Conceição, e *Perspectiva*, de Jorge Macchi.

Nos desenhos da série *Representatividade: o óbvio I, II e III*, de Rommulo Vieira Conceição:

Rommulo problematiza a história da representação ao usar simultaneamente diferentes soluções técnicas, desde a japonesa, que coloca o maior na frente e o menor atrás; a clássica, que trabalha com ponto de fuga; até as limitações dos programas de computador que, segundo ele, distorcem a perspectiva clássica para tornar os objetos mais reais do que eles de fato são (CANETTI, 2013).



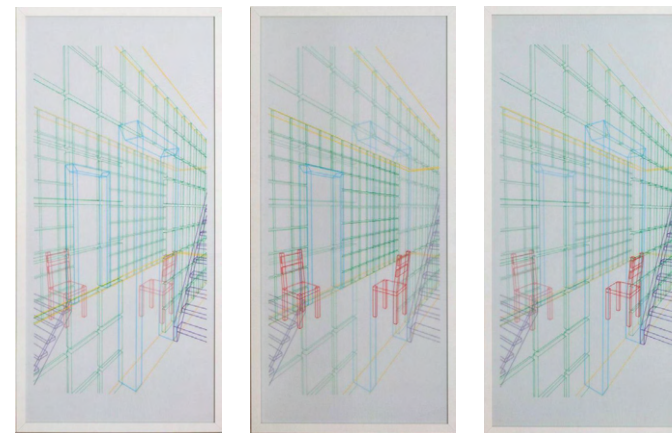
**Figura 61.** Claudia Hamerski. *Perspectiva*, 2021, desenho instalação, bordas de desenhos realizados entre 2015 e 2021, 180x150x100cm aproximadamente. Foto Claudia Hamerski.

Assim, nos três desenhos de acrílica sobre papel vegetal, o artista apresenta as soluções técnicas japonesa, clássica e de programas de computador, utilizando a perspectiva. A partir da abordagem proposta, para percebermos as diferenças entre as três apresentações, é preciso permanecer para observar o que ocorre em cada desenho, pois a transição de planos e destaque de cada camada do desenho torna-se sutil em função do material (Fig. 62).

Em outra proposta, de Jorge Macchi, intitulada *Perspectiva* (1991), o artista trabalha com corda e concreto, em uma montagem que simula uma perspectiva de profundidade, através da justaposição, dimensão e distância entre os objetos (Fig. 63).

As questões que ressoam a partir das propostas destes dois artistas se relacionam ao desdobramento dessa técnica clássica de representação na história da arte, para uma reflexão contemporânea, tensionando a possibilidade de sua distorção e/ou distintos modos de abordagem no trabalho de Rommulo, ou trazendo, em sua materialidade, a possibilidade de ilusão pelo uso da técnica da perspectiva, uma vez que Macchi cria um desenho que é composto por objetos através do qual temos a sensação de podermos adentrar na superfície em que a obra está instalada. Ao testar e desdobrar o uso do desenho e a da perspectiva, as obras convidam a refletir sobre as estratégias de representação na arte e como podemos apreender ou subverter seu uso e a imagem.

Assim, a relação com o trabalho composto por sobras de recortes de bordas do papel passa pelas temáticas abordadas pelos dois artistas e busca uma abordagem que materializa o desenho. Em *Perspectiva* (2021), são tensionados a concepção de perspectiva como uma premissa do desenho clássico e o desenho que está na borda. Deste modo, os elementos compositivos dessa proposta são os resíduos de um desenho criado no modo mais clássico, o de representação de plantas espontâneas. No entanto, neste formato de apresentação, o que está presente é a sobra como uma possibilidade de desenho, e que se apresenta como a própria linha, ao sugerir uma perspectiva. Através desses pontos, proponho o alargamento



**Figura 62.** Rommulo Vieira Conceição (1968). *Representatividade: o óbvio I, II e III*, 2013, desenho de acrílica sobre papel e plástico, 198.4x98.3cm (cada). Acervo Pinacoteca de São Paulo. Fonte site da Pinacoteca de São Paulo.



**Figura 63.** Jorge Macchi (1963). *Perspectiva*, 1991, corda, concreto, 220x180x150cm. Fonte site do artista.

do termo, que serve como título da instalação, ao mesmo tempo que deixo implícito o sentido que esta palavra pode ter.

Nesse sentido, nas duas instalações que são geradas a partir da sobra, *Periferia* e *Perspectiva*, procuro pensar os materiais de outra forma, a partir de sua função e quando adquirem outro caráter. Ou seja, ao perderem sua função de suporte, tais materiais passam a ser recebidos de outra maneira, são restos, são recortes. No entanto, quando as bordas são dispostas no formato exigido por cada instalação, já não é no papel que procuramos o sentido ou a importância.

#### 2.1.2.2 Objeto - O tempo presente pode ser longo?

Pensar sobre o que caracteriza os materiais torna-se um ponto relevante para nomear aquilo que resta no decorrer do processo, ou, como já mencionado, as partes que vão se soltando durante o percurso. Do mesmo modo, se torna relevante pensar sobre os materiais que nos cercam no contexto do ateliê ou espaço dedicado a produção. Ainda, se faz relevante pensar sobre a forma como estamos atentos aos processos e o quanto os objetos e tudo que envolve o momento da criação nos afetam, como os percebemos e manejamos. Tudo isso estará sempre imbricado no resultado de cada proposição. Nesse sentido, quando conformados em uma organização ou contexto diferente do esperado, os materiais que são sobras como bordas de papel, lascas de lápis e resíduos de pigmentos adquirem outro aspecto e sentido.

No texto *Obras e sobras: rupturas na arte contemporânea* (1997), Élica Tessler trata, em certa passagem de um romance de Paul Auster, da significância das coisas no sentido de sua função, questionando se os objetos deixam de ser o que são após perderem sua serventia. Pensemos aqui nas situações específicas da produção apresentada na tese. Basicamente, o papel de desenho serve para ser suporte do desenho e o lápis para desenhar. Tais materiais se desdobram nesse processo e vão deixando pelo caminho suas partes residuais, como as aparas, o resto de pó pigmento, os retalhos de papel (Fig. 64).





**Figura 64.** Sobras de materiais, bordas de papel, aparas de lápis, pontas e pó de grafite e carvão, crayon. Registros feitos no ateliê de 2016 a 2021. Fotos Claudia Hamerski.

O papel ainda é papel, em tiras, mas ainda papel. Já o lápis não pode mais exercer a sua função quando só restam as aparas e o pigmento, de modo que tanto o que o lápis deixa pelo caminho quanto o que o papel deixa pelo caminho é um rastro, conectado diretamente à ação, pois somente no movimento de desenhar é que esses materiais são transformados, é que as partes ficam pelo caminho.

Nesse contexto, um trabalho que surge do desprendimento de alguns materiais, como resíduos de outro processo, como aquilo que cai, é o trabalho *O tempo presente pode ser longo?* (2018). O trabalho é composto por resquícios de pó de grafite, crayon e carvão, coletados de 2013 a 2018, contidos em uma ampulheta de vidro (Fig. 65). Essa proposta solicitou procedimentos muito específicos, que incluíram observar esse material proveniente dessa reserva que eu já vinha empreendendo há algum tempo, no caso, os pigmentos que caem pela fricção do lápis sobre o papel. Na sequência, ao relacionar esse material com o tempo de trabalho em ateliê e ter em mente que, no vidro em que guardava esse pigmento estavam contidos, metaforicamente, cinco anos de tempo de produção, ocorreu-me resignificar esse material e trazer a abordagem do tempo e como sentia a sua passagem no ateliê. A partir dessas relações, a ampulheta foi a imagem que veio à mente.

Num segundo momento, passei a investigar as relações entre esses materiais e como conformá-los em uma proposta: os resíduos de pigmento e a ampulheta. Assim, passei a explorar a composição dos materiais, sua natureza e fatura fizeram parte dessa etapa. Passei a refletir sobre as rotinas de ateliê, o tempo empreendido em cada projeto, o que antecede a ação, o momento da realização do trabalho na prática, o quanto dedico a observar, deixar em suspensão, tanto ideias quanto trabalhos em andamento, bem como objetos e materiais que me atraem. A partir disso, surgiu a ideia de substituir a areia da ampulheta pelos resíduos de carvão e outros materiais.

Nessa etapa, precisei enviar o material para ser introduzido na peça de ampulheta durante a sua fabricação. Foi preciso uma peça por encomenda, com especificidades. Solicitei uma abertura um pouco maior, pois tinha a ciência de que o pó não escoaria com a mesma facilidade que a areia, devido

às propriedades dos materiais. Na verdade, isso era justamente o que eu esperava, pois o trabalho trata desse tempo em suspensão, um tempo que, quando estou imersa no trabalho de ateliê, deixa a sensação de passar em outra velocidade, às vezes contida, às vezes acelerada. Assim, a peça contém os resíduos coletados nesse período de imersão e, quando observamos a ampulheta, o tempo não passa, está suspenso, é preciso que atuemos movimentando o objeto para que o pigmento escoe.

O título do trabalho, *O tempo presente pode ser longo?*, surgiu a partir de uma reflexão sobre a leitura do texto *O homem e o tempo*, do livro *Confissões de Santo Agostinho* (1987). No texto, o autor apresenta as três divisões do tempo, o passado, o presente e o futuro, e realiza uma reflexão sobre a possibilidade, ou não, de o tempo presente ser longo (AGOSTINHO, 1987, p. 323). A partir dessa leitura, ocorreu-me lançar a questão para convidar outras pessoas a refletir sobre o assunto. Desse modo, o título do trabalho lança uma pergunta, deixa em suspensão.

Através dessa proposta, ocorreu-me pensar a respeito dos elementos que se referem a experiência de ateliê e, nesse contexto, a respeito da relação temporal que estabelecemos com esse contato. Buscar refletir sobre o tempo que dedicamos a cada produção e como sentimos a sua duração. Em certa medida, também contempla as implicações do trabalho de ateliê: o ambiente e o espaço físico, os objetos que povoam esse lugar, como nos influenciam e interferem no processo. Nesse sentido, as percepções sobre os acontecimentos durante o período em que estamos trabalhando, os pensamentos, a relação com os materiais, as interferências e ocorrências dos materiais e como vamos manejando. Por fim, o tempo de permanência, de ausência, de observação e de trabalho. Todos esses elementos, essas camadas que margeiam o fazer, influenciaram no processo de criação do mesmo.

No texto escrito para a exposição *Willian Kentridge: Fortuna*<sup>26</sup>, Lilian Tone escreve sobre o presente contínuo na obra de Kentridge (TONE, 2012). Assim, aborda o processo do artista e sua prática, que consiste

---

<sup>26</sup> A exposição *Willian Kentridge: Fortuna* foi exposta no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, de outubro a fevereiro de 2013; na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, de março a maio de 2013; e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo, de agosto a novembro de 2013.



**Figura 65.** Claudia Hamerski. *O tempo presente pode ser longo?*, 2018. Resquícios de pó de grafite, crayon e carvão coletados de 2013 a 2018 em ampulheta de vidro, 24x12cm Foto Anderson Astor.

na produção de desenhos em movimento. Nas animações de seus filmes, ao invés de usar um desenho para cada fotograma, como nos métodos convencionais de animação, “[...] Kentridge retrabalha continuamente cada desenho num ritual obsessivo de adição e subtração, acumulação e apagamento” (TONE, 2012, p. 9).

Como explica Kentridge:

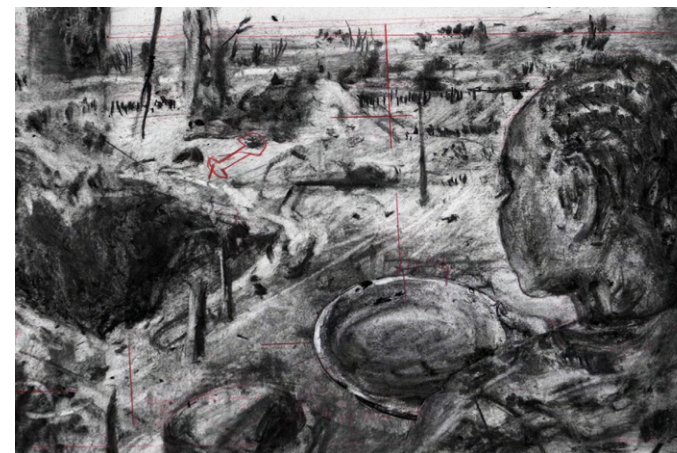
Minha técnica consiste em prender uma folha de papel na parede do estúdio e, no meio da sala, colocar minha câmera, geralmente uma velha Bolex. Começo um desenho no papel, caminho até a câmera, disparo um ou dois fotogramas, volto ao papel, mudo o desenho (um pouco), volto à câmera, volto ao papel, à câmera, e assim por diante. Assim, cada *sequência*, e não cada *fotograma*, é um desenho único” (KENTRIDGE, 2012, p. 294).

Deste modo, o artista fotografa o desenho a cada nova alteração. Assim, as animações nos permitem acompanhar as cenas em movimento e também o caminho do desenho, que foi sendo continuamente retrabalhado nesse processo de desenho e apagamento, onde as camadas vão se sobrepondo e deixando rastros e marcas do desenho anterior.

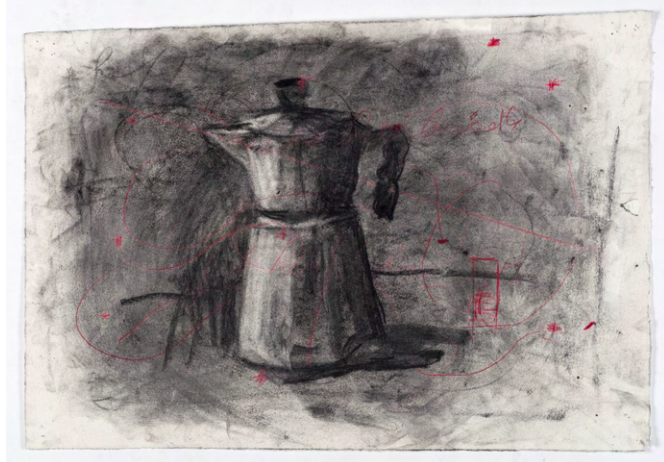
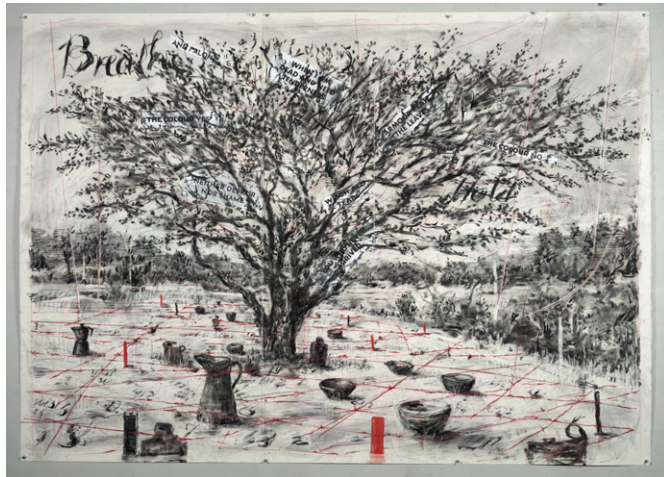
Segundo Lilian Tone:

Em termos poéticos, esses trabalhos estabelecem uma conexão inequívoca com o Agora – o presente em sua *presenticidade* contínua, irrevogável. No entanto, é uma *presenticidade* reproduzida como um processo de constante vir a ser – uma mediação entre passado, presente e futuro. Em certo sentido, trata-se de uma alegoria do próprio processo de produção da arte: o espectador observa a criação da obra como se ela estivesse acontecendo naquele exato momento do encontro perceptual com a projeção do fenômeno visual na tela (TONE, 2012, p. 10, grifos da autora).

Nesse sentido, a percepção do tempo no trabalho do artista acontece de modo diferente quando observamos as animações, pois vemos o desenho se fazer e desfazer continuamente diante de nós. Como o suporte material do desenho é sempre o mesmo, não existem vários frames, temos acesso ao processo e as suas etapas no próprio trabalho, a animação (Fig. 66).



**Figura 66.** William Kentridge (1955). *City Deep*, 2020. Vídeo HD, 9 min 41 seg, edição de 9. Fonte site do artista.



**Figuras 67 e 68.** Willian Kentridge(1955). À cima, *Drawing for Studio Life (Breathe)*, 2020. Carvão e lápis vermelho sobre papel, 152x209cm. À baixo, *Drawing for Studio Life, Episode 1 (Coffe pot)*, 2020, Carvão e lápis vermelho sobre papel, 42x60cm. Fonte site do artista.

Como características de sua produção, Willian Kentridge utiliza diversas linguagens. Deste modo, desenho, filme, vídeo, objeto, escultura, gravura e a *performance* se somam, apresentadas através de suas camadas de desenhos, colagens e objetos tridimensionais que se movimentam, trabalhados em suportes e elementos muito simples, como sucata e livros antigos. Tais elementos atuam segundo um fio condutor, onde as ideias estão em constante transformação e movimento. Sua produção é marcada pela “[...] paisagem e pela história de sua terra natal, a África do Sul, e seus trabalhos vinculam política e poética, drama coletivo e individual, sem dispensar humor e ironia” (TONE, 2012, p. 5).

Deste modo, em muitas de suas animações, vemos objetos e cenários que fazem parte desse contexto mais íntimo do processo de criação, o local de trabalho do artista. Então, surgem na tela objetos como, por exemplo, uma caneta, uma linha animada, uma folha de papel, que, por vezes, se transformam e, então, surge uma cafeteira, ou uma máquina de datilografar ou, então, um megafone, objetos que circundam o espaço de trabalho e fazem parte das rotinas de ateliê e do processo criativo do artista. Assim, Kentridge revela, generosamente, seu estúdio e seu processo, o erro, o acerto, a rasura, o borrão, a mancha (Fig. 67 e 68). Deste modo, vemos marcas e borrões do processo, assim como as marcações do artista para a construção de cada sequência.

Ao descrever o estúdio, Kentridge comenta:

O estúdio sempre tem dentro dele mais coisas do que fazem sentido. Há restos de projetos presos às paredes. Os primeiros esboços de projetos a ponto de começar. Os vestígios de projetos que foram abandonados. Há objetos nas paredes e no chão do estúdio que estão ali há anos, esperando ser completados ou guardados. Da mesa do estúdio posso ver um tripé de madeira, um batedor de ovos grande. Debaixo de um desenho de uma xícara quebrada. Ao lado do desenho de uma paisagem. Ao lado de um molde de madeira de um cavalo, coberto com desenho de nanquim. Há uma lista de horários de apresentações para este ano e para o próximo. Há um boneco de cachorro feito de papel: três anos. A silhueta de uma pessoa num barco: 12 anos. A silhueta de uma pantera: 11 anos. Uma lista de legendas para as páginas de um livro a terminar. Oito pranchas de gravura em linóleo de amostras coloridas, em preto e branco. Três ampulhetas. Duas prensas

de relevo. E 163 outros objetos específicos visíveis de minha mesa. Perto de mim, há 52 desenhos independentes para um livro de animação. É a partir desse caos de excesso que acontece o trabalho no estúdio. É essa incoerência, essa fragmentação de pensamentos diversos, que é preciso transformar num desenho coerente, num corpo de desenhos, numa obra. Na exposição, “A sala do excesso” não tenta recriar o estúdio, mas sim mostrar algo da superabundância de imagens e impulsos que constantemente circulam na realização do que acontece no estúdio (KENTRIDGE, 2012, p. 25).

No ateliê, estão em diálogo distintas camadas, que fazem parte do processo de criação, desde os elementos que povoam o imaginário e polos de atração, motivadores, ou instigadores de quem produz.

Ou seja, está em diálogo aquilo que diz respeito ao conteúdo de um universo de formulação, relativo a linguagem, desde livros, notas, textos que possam agregar, assim como um universo de impressões, que pode vir através de uma música utilizada no momento do trabalho prático, um cheiro, um sabor, através dos quais se cria uma atmosfera. Ainda, cabe considerar os objetos utilitários, os instrumentos, os tipos de materiais, mais convencionais, ou que foram descobertos, agregados ou inventados, e também as conversas, os encontros, os registros feitos no ateliê. Todos esses elementos atuam como os documentos de trabalho. Conforme coloca Flávio Gonçalves, no texto *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, são eles: os “[...] elementos materiais e imateriais que participam do processo de trabalho em arte e da constituição dos modos de operar do artista [...]” (GONÇALVES, 2020, p. 20).

Deste modo, através da proposta de pensar sobre o tempo da produção, de imersão no ateliê, observo, também, tudo que concerne ao espaço, ao processo, o que nele habita e como o habito. Nesse sentido, a partir do elemento residual, sua percepção, coleta e ressignificação, como um trabalho que se materializa no objeto da ampulheta, são contemplados vários estratos do processo do desenho, que dizem respeito a todos os elementos que venho elencando neste tópico, no qual trato do *espaço entre*.

Dessa maneira, busquei, com a proposta de *O tempo presente pode ser longo?*, transcender a materialidade dos elementos para, e então, propor um outro olhar para o objeto, a partir da percepção de um tempo que não passa e um título que não responde.



**Figuras 69.** Registro do artista Willian Kentridge trabalhando em seu Studio. Fonte site The Artist' Press.

## 2.2 A COR: ESCALAS AMPLIADAS, O DETALHE E A MANCHA

Como um novo elemento que brota nos interstícios, a cor surge em meu processo de trabalho na sequência de outros processos que transbordam o desenho em grandes dimensões, com foco nos elementos da natureza. Para entender como essa inserção acontece, é necessário observar que, no momento primeiro da investigação, havia uma busca por revisitar e ressignificar a paisagem na cidade, repensar esses elementos e trazê-los através do desenho em grande escala como a possibilidade de uma paisagem, ficcional. À medida que o processo foi se adensando, outros aspectos se tornaram relevantes, como olhar para os movimentos de ateliê e retrabalhar os materiais que eram descartes, assim como as próprias ações, e repensar esses produtos do desenvolvimento do desenho.

No desenho sobre papel, aconteciam movimentos em paralelo, de modo que o método de trabalho que se iniciou com a ampliação a partir da projeção passou a ser desenvolvido a partir da observação da tela do celular, em ampliação à mão livre. A imagem a ser trazida para a composição foi se desprendendo cada vez mais do contexto, restando, no interior da folha do papel, somente o elemento vegetal. Além disso, as experiências de desenhos se prolongando pelo espaço no qual eram instalados agregam mais que uma imagem e as séries de desenhos voltados para os grafismos e as dimensões menores receberam informações, ampliando a experiência de ateliê para outros modos de fazer e ver.

O ponto culminante para trazer a cor para a investigação foi a experiência do trabalho com a gravura em metal, a experimentação desse processo e suas diversas camadas, idas e vindas, até o resultado final, que, muitas vezes, foge ao controle e às expectativas.

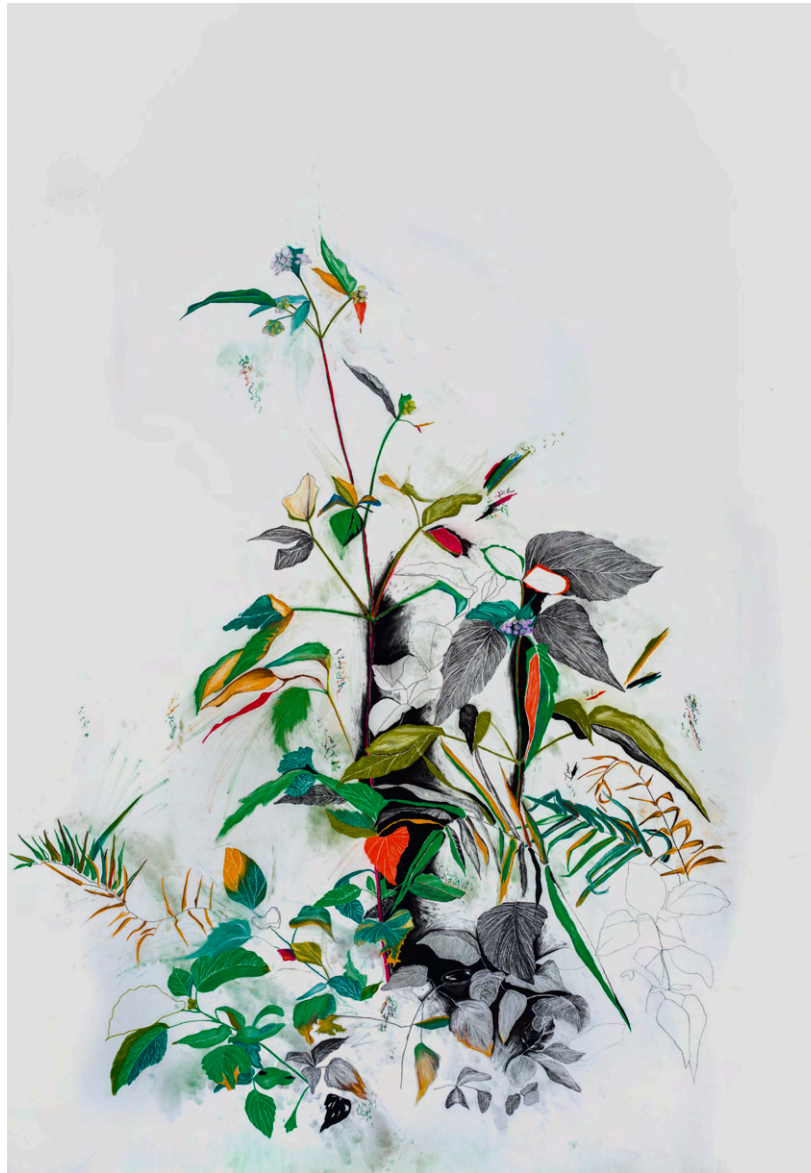
O somatório desses acontecimentos no processo de investigar o desenho foi um convite a experimentar a cor, o que teve início em 2018, com a produção de desenhos em grandes dimensões, buscando um desprendimento maior da imagem fotográfica e da representação, através da subversão



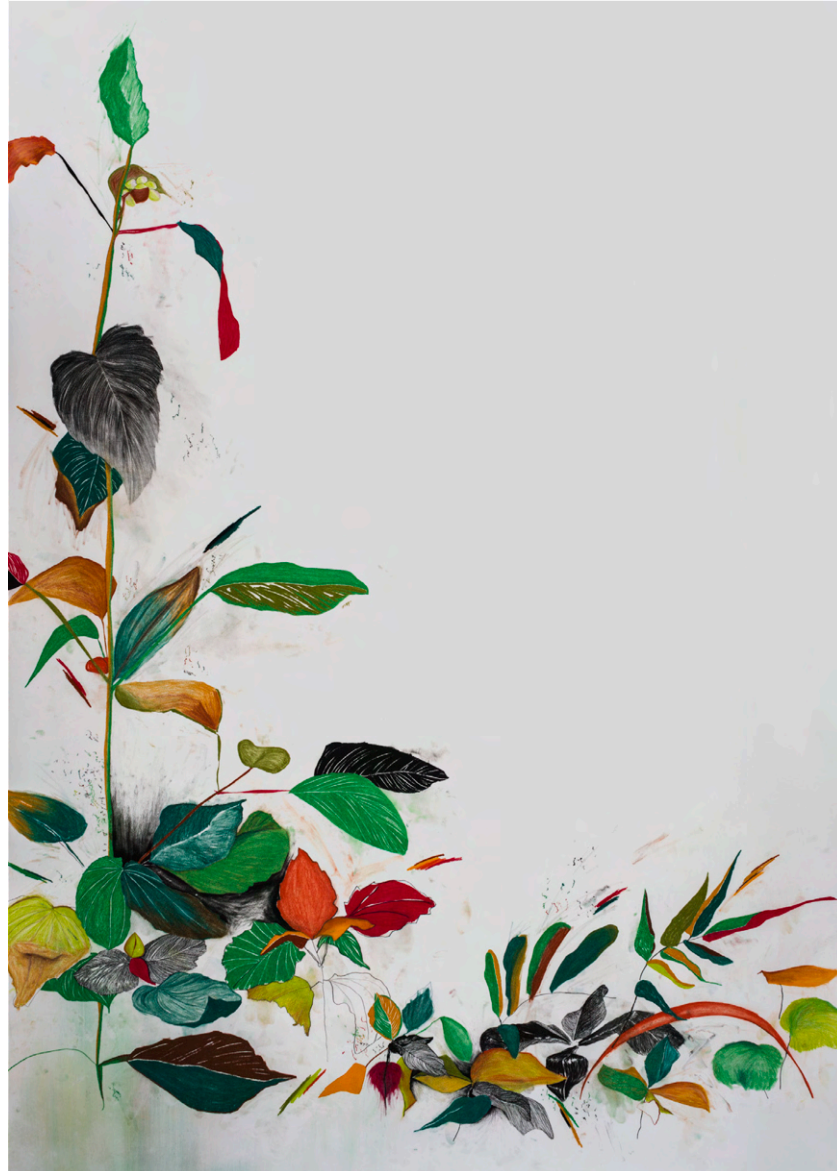
das cores reais dos elementos desenhados e da inserção de outras informações, além das pertencentes à imagem fotográfica no desenho. Embora ainda vinculada ao referencial fotográfico, busquei nos desenhos com cor, trazer maior liberdade na criação da imagem, procurando adicionar traços marcados do próprio grafismo do desenho, as cores chapadas da gravura, e manter as informações do processo de construção, ou seja, as experimentações de cor, marcas de deslocamento da mão, borrões pelo uso da borracha, grafismos da ação de apontar o lápis. Desta maneira, o desenho procurava reunir as experiências gráficas que me interessam, ao explorar as possibilidades e combinações de materiais, cores e modos de fazer.

Os desenhos que seguem são os primeiros trabalhos nos quais trabalhei com a cor (Fig. 70, 71 e 72). A partir de registros fotográficos, no caso aqui, na cidade de São Paulo, foram feitos os três desenhos, com interesse em manter as camadas do processo, explorar maiores variações nos traços e tratamentos sem a necessidade de estar presa ao modelo referencial fotográfico. Assim, a fotografia é uma referência ao local de registro, um argumento para pensar a imagem e o lugar, bem como as sutilezas dos elementos vegetais.

Nesses desenhos, a cor está presente como matéria, como acúmulo, como linha, como borrão e também constituindo uma fina camada de cor em alguns pontos dos trabalhos (Fig. 73). A busca pela forma tal qual se encontra na natureza ou as cores de cada elemento cede espaço para a experimentação, para a testagem de combinações, sem uma palheta pré-definida. Assim, as cores e elementos vão sendo incorporados à composição de acordo com o que o trabalho solicitar, numa coordenação intuitiva de combinações e contrastes. Existe um desenho inicial, que é esboço e que permanece até a apresentação final como uma camada primeira, sendo adicionadas, em sequência, as camadas que definem a forma, a espacialização, a distribuição dos elementos, cores, texturas, assim como marcas, testes de cor, experimentos, grafismos, pela ação de apontar o lápis e camada de pigmentos.



**Figura 70.** Claudia Hamerski. *Liberdade, 161 (1)*, 2018, desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 217x152cm. Foto: Vivafoto.



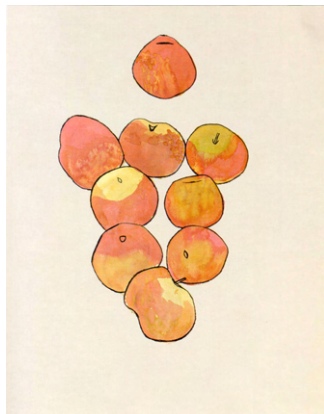
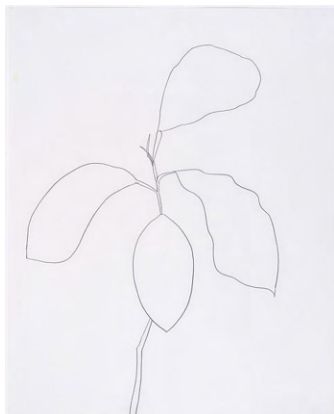
**Figura 71.** Cláudia Hamerski. *Liberdade*, 161 (2), 2018, desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 217x152cm. Foto: Vivafoto.



**Figura 72.** Claudia Hamerski. *Liberdade, 161 (3)*, 2018, desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 200x152cm. Foto: Vivafoto.



**Figura 73.** Detalhes *Liberdade*, 161 (1, 2 e 3), 2018. Fotos Claudia Hamerski.



**Figura 74, 75 e 76.** Ellsworth Kelly (1923-2015). Acima, *Corn*, 1959, aquarela, 72x57cm. Glenstone Museum. Abaixo à esquerda, *Orange*, 1968, grafite sobre papel, 74 x 58,7 cm. The Metropolitan Museum of Art. À direita, *Apples*, 1949, aquarela e grafite sobre papel, 62x49,5cm. Aquarela e grafite sobre papel. Glenstone Museum. Fonte Site Ellsworth Kelly Foundation.

Tais elementos farão parte do trabalho final, como um memorial que o constitui, procurando resgatar nos rastros visíveis do processo, as etapas que ele compreende. A partir dessa experiência com a cor, a pesquisa olha para si, resgatando momentos anteriores, sob outros vieses, como a série *Details*, que, de certo modo, faz referência a série de *Notas de Rodapé*, embora com uma proposta bastante distinta. Ainda assim, olha para o detalhe, para a minúcia, e aponta algo.

### 2.2.1 Série Details

Uma referência importante quando o processo engloba a cor é o trabalho de Ellsworth Kelly, já citado, especialmente, a série de desenhos de plantas que o artista produziu a partir dos anos 40 (Fig. 74, 75 e 76). Esses desenhos são como afirma Sara Evans: “[...] abstrações representacionais, na medida em que extraem e transmitem, na mais simples das linhas, a própria essência de cada planta que ele desenha” (EVANS, 2012). Nesses estudos, Kelly trabalhou o contorno de desenhos de folhas, caules, flores, utilizando traços limpos de lápis ou caneta e centralizando o desenho na folha. O artista não utiliza sombreamento, mas temos a sensação de profundidade pelo trabalho de sobreposições. A simplificação das formas, assim como a leveza e, ao mesmo tempo, os movimentos assertivos que evidencia nos traços são algumas das características que procurei absorver do trabalho de Kelly. Segundo o próprio artista, os desenhos de plantas são “[...] uma espécie de ponte para um modo de ver que foi a base das primeiras pinturas abstratas” (ROSENBERG, 2012).

Os desenhos de plantas de Ellsworth Kelly acompanham toda a sua carreira e foram apresentados em algumas grandes exposições, além de estarem presentes em acervos particulares e museus. Ao comentar o trabalho, o artista conta que cada desenho remete a um tempo e lugar determinado e suscita memórias específicas. Segundo ele, cada desenho realizado foi feito a partir do encontro com essas plantas, eram elementos que ele quis desenhar (ROSENBERG, 2012).



**Figura 77.** Claudia Hamerski. Imagens da série *Details: Empilhamento*, 2020, desenho de lápis crayon sobre papel, 39x29,5cm. *Pendente*, 2018, desenho de lápis crayon e sanguínea sobre papel, 75,5x52cm. *Linha*, 2021, desenho de lápis grafite black sobre papel, 42x30cm. *Movimento ascendente*, 2020, desenho de lápis crayon sobre papel, 39x29,5cm. *Forma em pb*, 2020, desenho de lápis crayon sobre papel, 39x29,5cm. *Vibra terra*, 2020, desenho de lápis crayon sobre papel, 39x29,5cm. *Duplo*, 2018, desenho de lápis crayon sobre papel, 60x48cm. Fotos Claudia Hamerski.

Outras referências que visitei durante a investigação do uso da cor foram os trabalhos de Margaret Mee (1909-1988) e os artistas viajantes botânicos. Contudo, não me interessava a precisão científica, mas uma busca por trazer um olhar distinto, que percebia mais no trabalho de Kelly.

Como desdobramento dos desenhos em grande escala e do uso da cor, iniciei, em 2018, a série *Details*, realizando trabalhos com dimensões mais próximas aos desenhos de Kelly. Esse conjunto de trabalhos, que segue em andamento, se origina de pontos de atração, detalhes dos desenhos maiores, sendo que, nessa série, me interesse por explorar não a representação, mas suas características enquanto forma, linha, preenchimento. Assim, esses desenhos são redutivos e contemplam também a ideia de um duplo, um jogo de visão, tanto na interpretação das formas quanto das relações de figura e fundo em algumas situações (Fig. 77). Embora a série tenha semelhança com as *Notas de rodapé* (2016-), no olhar para o detalhe, aqui se distingue pelas dimensões e pela proposta do conjunto, através do qual olho para os traços e elementos fundamentais que definem a forma, o movimento, a estrutura, o cheio e o vazio, de modo que os títulos de cada construção fazem referência a uma percepção a partir da imagem produzida. Nesse sentido, o que priorizo no conjunto desses desenhos é a estrutura do desenho e não a descrição.

#### 2.2.2 Como uma fina película de cor que marca o papel

Outro desdobramento a partir do trabalho com cor em grandes escalas veio da observação desse material, que se desprende pelo ato de friccionar o lápis contra o papel, visto que o material utilizado é o lápis crayon (Fig. 78). Assim, durante o momento da criação da imagem, partículas de pó vão caindo pela folha do papel e se agregando como uma fina película de cor.

Nos trabalhos das figuras 79, 80 e 81, os desenhos são construídos a partir de registros de plantas e o contexto já não está presente na composição (Fig. 82). Nestes trabalhos, a presença vegetal





**Figura. 78.** Registro no ateliê do pigmento depositado na parte inferior do papel ao ser gerado pela fricção do lápis sobre o papel, 2019. Foto Claudia Hamerski.

é o que predomina, sendo que há a construção da imagem pela união de mais de um registro e também uma distorção em relação ao que se observa nas fotografias. Ainda assim, elas referenciam um lugar, no caso Seberi, minha cidade de nascimento, inclusive, o primeiro título, *Rio de pedras preciosas*, se refere ao significado da palavra Seberi de origem indígena<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> “Seberi, em língua Guarani, significa Rio das Pedras Preciosas, Coxilha de Pedras Brilhantes, terra de Pedras que emitem Luz [...]” (GUTERRA, 2020, p. 180).



**Figura 79.** Claudia Hamerski. *Rio de pedras preciosas*, 2020, lápiz crayon sobre papel, 200x152cm. Foto Anna Bogaciova.



**Figura 80.** Claudia Hamerski. *Seberi II*, 2020, desenho de crayon sobre papel, 198x152cm. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 81.** Claudia Hamerski. *Seberi III*, 2020, desenho de lápis crayon, carvão e grafite sobre papel, 200x152cm. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 82.** Claudia Hamerski. Alguns dos registros de plantas espontâneas fotografadas em Seberí que foram o argumento para a construção dos desenhos. Foto Claudia Hamerski.

O que destaco nessas produções é a evidência do rastro deixado pelo pigmento do crayon, que se desprende pela ação de friccionar o lápis contra o papel, e assim vai formando uma fina camada de cor, ao escorrer sobre a superfície. Quanto mais intenso o tratamento dos desenhos de plantas, mais material se desprende e mais intensa se torna a mancha de cor. Nesse sentido, me interessei por reforçar essa marca do pigmento e dos grafismos, dando espaço para que sejam vistas na folha.

Deste modo, cada desenho dos anteriores tem um processo particular em sua elaboração. O primeiro deles, *Rio de pedras preciosas*, se constitui a partir da união de registros de mais de uma imagem fotográfica e, nele, a vegetação está na parte superior do papel (Fig. 79). Aí está disposta uma presença densa de elementos vegetais, que trabalhei com lápis de materiais secos, explorando formas, linhas, texturas criadas através do traço e que não necessariamente faziam parte das plantas registradas.

Nessa imagem, busquei ressaltar a presença do pigmento que cobre o papel e acrescentei os grafismos oriundos do processo de apontar e afinar a ponta do lápis, já presentes na série *Improvisações* (2016-).

Neste desenho, essas marcas gráficas passam a atuar na composição com o desenho figurativo, ocupando grande parte do espaço do papel usado para a concretização do trabalho. Essa marca indicial do processo é revista e passa a ser parte da composição da imagem, assim como a mancha e a marcação do pigmento, que desenha suaves linhas verticais, ao correr o papel de cima a baixo (Fig. 83).



**Figuras 83.** Registros de detalhes do desenho *Rio de pedras preciosas*, 2020, grafismos e pigmento marcando a folha do papel. Fotos Claudia Hamerski.



**Figura 84.** Imagens do trabalho *Seberi II* (2020) durante o processo de feitura no ateliê. Fotos Claudia Hamerski.

Como na sua condição no ateliê, o desenho foi exposto tendo a sua parte superior fixa a parede e a parte inferior solta.

No desenho *Seberi II*, existem camadas adicionadas intencionalmente, como a película de pigmento que, ao contrário dos demais trabalhos, está mais acentuada na parte superior do desenho (Fig. 80). Para que isso ficasse evidente, o processo seguiu etapas prévias definidas, de modo que o trabalho foi inicialmente esboçado e fixado na parede na sua posição invertida, para que o desprendimento do pigmento pela fricção do lápis no papel gere essa situação, em que o pó vai aderindo ao papel e, contrariamente aos demais, isso fique em destaque na parte superior da imagem, onde geralmente o papel permanece branco (Fig. 84).

Depois de ser trabalhado de modo a constituir uma zona de cor na parte superior, o desenho voltou a posição final para a sua conclusão. Mesmo assim, em ambos processos, o espaço para o imprevisto segue aberto, e as diversas camadas foram sendo construídas entre o programado e o imprevisto.

No trabalho *Seberi III* (2020) (Fig. 81), em alguns detalhes do desenho, trabalhei apenas a linha de contorno sobreposta pelo pigmento. Para esse tratamento, o primeiro passo foi definir o desenho de contorno, o que estava concluído e o que era esboço, para que o pigmento caísse sobre as áreas desejadas, formando uma camada sutil de cor sobre a linha. Assim, embora, em um contexto geral, os desenhos contemplem a sensação de inacabado, experimental, alguns procedimentos são muito precisos para que se alcance efeitos e resultados, deixando sempre um espaço para o não previsto, para as insurgências que podem gerar situações novas (Fig. 85).



**Figura 85.** Detalhe do desenho *Seberi III*, desenho de linhas e a sobreposição da camada de pigmento colorido. Foto Cláudia Hamerski.



A observação desse processo desencadeou a produção de desenhos em camadas, nos quais me interessei por destacar justamente essa fina marcação, que é um desenho sutil acontecendo, de modo que, para a construção desses trabalhos, o desenho das vegetações fica oculto e o que é ressaltado são as camadas de pigmento.

## 2.3 UM PROCESSO À MARGEM

No decorrer do texto, venho apresentando os processos desencadeadores do pensamento sobre o desenho que está à margem, ou seja, o desenho que identifiquei ao olhar para os resíduos e as marcas que indicam o percurso como um rastro do processo. Nesse tópico, procurei focar nas ações geradoras desses trabalhos, que surgem nas sobras das rotinas de ateliê e de seus desdobramentos.

Neste sentido, apresentar e definir os conceitos de tais operações, que ocorrem em paralelo ao processo de desenho tido como central, me permitiu compreender as imbricações do material tido como sobra no contexto da abordagem de um desenho identificado no rastro do processo.

### 2.3.1 A coleta das sobras no ateliê

A primeira etapa, que se refere ao desenho que identifiquei a partir dos resíduos, diz respeito ao acúmulo de sobras de materiais. Em certa medida, meu trabalho esconde o processo e mostra o resultado. No entanto, a partir de experiências iniciadas em 2016, surgiram desdobramentos através dos quais me interessei por apresentar traços ou rastros do processo. Assim, houve um movimento na direção dos materiais do processo de trabalho e comecei a destacar pequenos indícios do que acontece no ateliê e como acontece.

Nos procedimentos que utilizo, não existem esboços ou projetos separados do trabalho. O desenho é feito direto no papel, sem experimentos prévios. Assim, o que seria o esboço torna-se participante

do trabalhado como a primeira camada a constituí-lo. Raramente algo é descartado. Muitas vezes, é transformado. Então, o que resta como documentação desse processo se apresenta como marcas e resíduos dos materiais empregados na ação de desenhar.

Desse modo, ao realizar a coleta desses resíduos do processo, percebi uma camada em minha produção que está à margem do foco central no desenho. Os materiais que compõem esta camada, embora não se apresentem como o trabalho final, estão intimamente envolvidos com o ato criativo, sobretudo, porque, quando os materiais estão em estado de suspensão, estão propensos a se transformarem em inúmeras criações. Logo, existe uma potência do que estes resíduos podem se tornar.

Para aprofundar o sentido da ação que emprego ao coletar, procurei investigar o sentido dos termos coletar e colecionar. Assim, percebi que raramente encontraremos o termo coletar relacionado a arte. Com frequência, a coleta aparece associada a pesquisa de campo em diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, coletar é um verbo de ação e, geralmente, está conectado à investigação, à exploração. Assim, a coleta é feita com o objetivo de se descobrir algo novo. O objeto coletado é sempre elemento de observação e, conseqüentemente, gera um conhecimento a partir de seu estudo. Temos como exemplo os estudos dos naturalistas, que empreendiam a coleta como método de comparação, classificação e, posteriormente, organização e formação de coleções (PATACA, 2011).

Ao examinar os casos em que a palavra coletor é comumente usada, uma das significações do termo é: *todo recipiente em que se juntam coisas*. Um coletor de lixo, por exemplo. Outro significado indica a presença de relações de reunir, juntar, *pessoa que colige, compila*. Assim, identifico minha ação muito mais com o verbo coletar, que tem como sinônimos recolher, colher para uso, com o intuito de observar, pensar sobre elas.

Por outro lado, colecionar implica um conhecimento prévio, que permite ao colecionador agrupar, reunir, compilar elementos pertencentes a uma categoria pré-estabelecida.

Assim, os elementos que são objeto da coleta que empreendo ao observar as sobras nos processos de ateliê, quando observados como simples materiais residuais, contêm em si a potência de todas as ideias possíveis e ainda não realizadas, constituindo um reservatório, onde são depositadas essas diversas camadas compostas por materiais, reflexões, questionamentos. Ao mesmo tempo que recebe, o reservatório tem a capacidade de estocar, manter por um tempo, até que as percepções transbordem para novas elaborações passíveis de contemplar a história ou histórico dos objetos, e, sobretudo, do processo, como um memorial, reforçando, assim, o desejo como artista de trazer para perto o percurso da criação. Desse modo, o ateliê torna-se um campo fecundo para a investigação, para a experimentação, e, igualmente, para a coleta de percepções, alusões e vestígios da elaboração de cada trabalho. Assim sendo, estar cercada pelo próprio processo me impeliu a imergir no núcleo, fazendo emergir nas camadas que o revestem as características dos materiais que despertaram a minha atenção, embora uma vez identificadas tais especificidades se corre o risco de lhes imprimir qualidades determinadas pelos nossos códigos de interpretação, de modo que projetamos para concretizar, criar uma previsão de nosso resultado final. Nesse ponto, o contato com os elementos coletados e, igualmente, o período de observação e reflexão são responsáveis pelas camadas de significação atribuídas aos objetos.

Assim, ao retomar às materialidades que constituem o meu reservatório de ideias, percebo que tais elementos carregam, também, uma parte da história desses materiais, da qual só me é revelado um fragmento a partir do momento em que estes estão comigo. Geralmente, são materiais do desenho, usados para o desenho, e que, para mim, exercem atração e curiosidade, acredito que comum a outros desenhadores, como a satisfação de ter um lápis novo em mãos, o material pronto para uso e a expectativa de que algo está prestes a nascer. Do mesmo modo, olhar para este material já em seu estado de resíduo, como resto, lasca ou pó, apresenta a indicativa de um percurso e a possibilidade de uma nova utilização, individual ou reunida a outros materiais.

Como já mencionado, desde o momento em que o interesse pelos materiais do processo se tornou mais efetivo, tenho reservado esses restos como peças que ficam por um tempo em suspensão. Assim, dentre os materiais coletados, figuram os “tocos” de lápis, aparas de lápis, pó de grafite ou de carvão que se desprende no ato de desenhar, bordas de papel de desenhos finalizados e, até mesmo, grafismos aleatórios, realizados pela ação de afinar o lápis (Fig. 86).

Esse procedimento da coleta iniciou no momento em que passei a realizar desenhos em grandes dimensões e observar as sobras de lápis que se acumulavam. O modo de proceder utilizando um lápis 8b para a criação de desenhos em escalas aproximadas de um metro e meio por dois metros é um fator que colabora para o acúmulo dos resíduos, seja de lápis e aparas, seja pelo processo de preparar o material para o uso e, assim, produzir um desenho em paralelo, seja ao final, ao fazer o recorte da área a ser enquadrada e reservar as bordas, de modo que os vestígios são atuantes no processo, como um desenho não programado, que possibilita a abertura para o acaso.

As questões de como abordar um desenho que tem origem no resíduo e, ao mesmo tempo, como trabalhar e apresentar esse desenho que surge do rastro de outro processo, tornaram-se preponderantes no momento em que me propus a estabelecer relações entre os processos iniciais de meu desenho e as marcas presentes nos resíduos.

Neste momento, passei a observar os materiais com mais foco e me empenhei em permitir que outros processos ocorressem de modo menos controlado paralelamente ao desenho mais controlado.

Nesse sentido, os materiais residuais originados das ações produtivas desempenhadas no ateliê, quando em suspensão, no ponto que antecede a ação da criação, ou seja, enquanto em estado de espera e observação, existem na iminência do *vir a ser*. Portanto, na condição da espera, os materiais assumem um caráter de suas potencialidades infinitas, até que sejam entregues a uma forma e apresentação, quer sejam apresentados como objetos, desenhos ou obras em ação. Deste modo, quando olho para tais elementos, é na expectativa dessa potência que o pensamento se entrega ao fascínio, é na indagação do



**Figura 86.** Imagens de materiais residuais do processo. Lascas e tocos de lápis, bordas de trabalhos, pó de lápis grafite, crayon e carvão. Foto Claudia Hamerski.



**Figuras 87, 88 e 89.** Frantz. Acima, Sem título, 100x300cm, acrílica sobre tela, 2011. Abaixo, à esquerda, *Aquele que lá não está*, 2015, acrílica, 6x13x13cm, acrílica, 2015. À direita, Sem título, 60x40cm, acrílica sobre papel museológico, 2015. Fonte site da Galeria Mamute.

que possa *vir a ser*. Igualmente, os trabalhos gerados assumirão novamente o caráter de seu potencial como reverberações, a partir de suas proposições e recebimento pelos distintos pontos de vista.

Dentre os processos de artistas que se dedicam a pensar sobre aquilo que cai, a produção do artista Frantz (1963), mais conhecida pela sua investigação em pintura, apresenta características e indagações que dizem respeito à elementos que me interesse por analisar.

O processo do artista parte da observação da produção em ateliê, sendo que Frantz não olha apenas para a sua produção. Da experiência de realizar o seu trabalho e também dar aulas no ateliê, o artista está sempre atento às ocorrências que envolvem o momento de criação. Também de seu interesse e afinidade com os materiais surge o seu olhar para os imprevistos e marcas do fazer. Assim, está atento ao contorno da tela marcado pela tinta na parede, aquilo que respinga, cai ou é derramado no chão e, conseqüentemente, as marcas de deslocamento sobre essa tinta, o que fica impresso desse contato, o que sobra no pote utilizado para misturar, dissolver, preparar a tinta. Desse olhar para os acontecimentos dos bastidores, surgiu o projeto no qual Frantz convida artistas amigos a forrarem o seu ambiente de trabalho com uma lona, de modo que o local é revestido por essa tela, seja a parede, a mesa, o chão ou outro suporte. Então, depois de algum tempo, Frantz vai até o ateliê e recolhe essa tela, e aí tem início a composição do seu trabalho, pois é nesse momento que o artista decidirá onde está a pintura da tela, selecionando o enquadramento e o movimento que julgar apropriado para o trabalho. Ele faz o recorte e coloca no bastidor, sem interferir nesse processo da captura da imagem no ateliê que o recebeu (Fig. 87).

Em outro trabalho, se dedica a recolher a tinta que vai aderindo, a cada uso, ao vasilhame que os artistas utilizam para a mistura ou preparo das cores. Quando essa tinta se torna mais espessa, após camadas e camadas aderidas ao recipiente, Frantz opera no processo de descolar esse material do receptáculo, ficando, assim, com uma espécie de molde, que geralmente é multicolor, em função do que foi sendo aderido a cada uso, e também tridimensional, embora maleável (Fig. 88). Em outra proposta, utiliza formas circulares, que são criadas também pelo depósito das tintas sobre as superfícies (Fig. 89).

Em seu movimento de perceber a pintura, é possível afirmar que Frantz está em busca da captura em seu estado de “tomar forma”, mais do que da forma final. Seu olhar está voltado para o movimento e para os depósitos desse movimento. Na sequência, como afirma, irá destacar os pontos da tela “onde a pintura acontece” (REDIN, 2021).

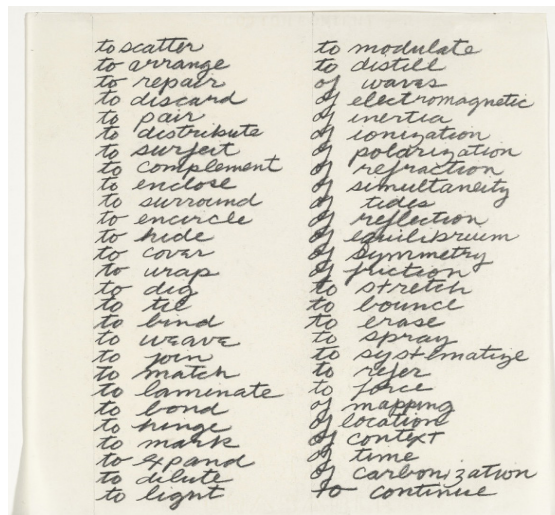
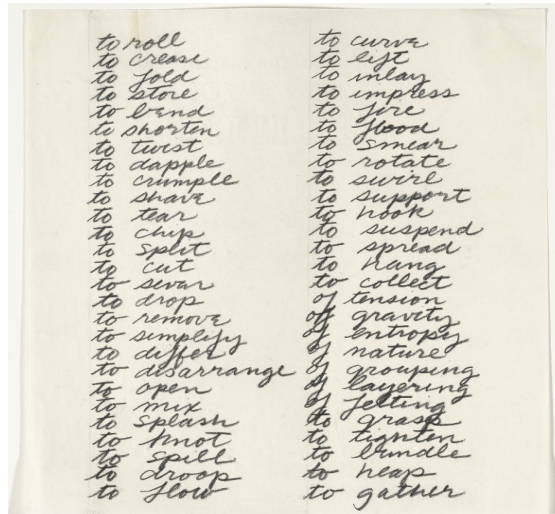
As coletas dos resíduos desse ato gerativo são geralmente provenientes daquilo que cai, seja a tinta que escorre e marca a lona presa na parede, seja a tinta depositada na tela fixa ao chão, sejam os respingos provenientes do descuido ou do próprio gesto de pintar, os resíduos e marcas da superfície que tudo acolhe.

Nas palavras do pesquisador Francisco Dalcol:

Nessa investigação inquiridora e problematizadora, suas experimentações e reflexões resultaram em desdobramentos diversos, que em comum expandem nossa compreensão não só do *fazer-pintura*, mas também de valores e premissas como criação, individualidade, autoria, intencionalidade e originalidade. Assim, na produção de Frantz, a pintura passou a ser questão de escolha, apropriação e edição. Ou de encontro, pensamento e decisão. Mas, contudo, sendo também e ainda pintura (DALCOL, 2019, grifos do autor).

A receptividade da tela está em relação com a abertura que o artista tem em estar receptivo aos acontecimentos e, assim, transitar por distintos processos e procedimentos para refletir sobre a pintura e, de modo mais abrangente, a arte e seus contextos.

A partir desse olhar para o trabalho do artista, ficaram pulsantes questões relacionadas ao meu pensamento sobre a observação e coleta das sobras e resíduos do meu processo de desenho, de modo que esses materiais indicam diretamente o que é a matéria do desenho. Nesse sentido, o desenho é muito mais que a imagem que posso representar através da inscrição gráfica que realizo utilizando lápis e papel. O desenho envolve, também, o contato com os materiais, a manifestação do corpo em diálogo com o pensamento, sendo que, assim, o desenho está presente em tudo que envolve a sua realização. É nesse contexto que busco apresentar o desenho que está presente naquilo que sobra, no material



**Figura 90.** Richard Serra (1939). *Verb List*, 1967–68. Grafite sobre papel, 2 folhas, cada uma com 25,4x20,3cm. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte site do MoMA NY.

residual, que é um rastro do processo, ou ainda, que surge a partir do encontro desses dois momentos, um mais focado na elaboração de uma proposta e outro como elemento participante, como caminho, como resíduo desse percurso.

### 2.3.2 Desenhos como ações

Outro aspecto desse desenho que acontece na experiência de criação no ateliê, em paralelo ao desenho centrado no figurativo, diz respeito às ações conectadas com o ato de desenhar, quais sejam: riscar, apontar, afinar, apagar, marcar. A atenção para esse fazer que denota o movimento e a ação, muitas vezes, mecânica, ao mesmo tempo que solicita a presença, sugere paralelos com momentos em que as operações conectadas a prática do artista centrado em seu processo foram apresentadas, questionadas ou alargadas. É nesse sentido a provocação de Richard Serra, ao afirmar que *Drawing is a verb* e a criação da *Verb list* (1967-68) são pontos que me fizeram refletir acerca do desenhar como um verbo de ação.

Nos anos 60, o artista Richard Serra desenvolveu uma lista de verbos, escrevendo a lápis em duas folhas de papel. A lista é composta de 84 verbos no infinitivo, referentes a ações como: rolar, vincar, dobrar, armazenar, etc. e 24 contextos possíveis - de gravidade, de entropia, de natureza, etc. Em quatro colunas, Serra descreveu a lista como uma série de “[...] ações para se relacionar consigo mesmo, material, lugar e processo”. A lista seria usada posteriormente para realizar trabalhos (FRIEDMANN<sup>28</sup>, 2011) (Fig. 90).

Segundo o artista:

Ocorreu-me que, em vez de pensar o que uma escultura vai ser e como você vai fazer em termos de composição, e se você apenas decretasse esses verbos em relação a um material e não se preocupasse com os resultados? Então, eu comeci a rasgar, cortar e dobrar chumbo<sup>29</sup> (SERRA, *apud* MCSHINE, 2007, p. 4, tradução nossa).

<sup>28</sup> Samantha Friedman, Curadora Assistente do *Department of Drawings and Prints* no *Museum of Modern Art* em *New York*.

<sup>29</sup> Texto original da fonte consultada: “It struck me that instead of thinking what a sculpture is going to be and how you’re going to do it compositionally, what if you just enacted those verbs in relation to a material, and didn’t worry about the results?”



Em sua investigação, no processo de redefinição do conceito de escultura, Richard Serra passou a estabelecer relações com a dança, com a música e com o cinema contemporâneo. Assim, em suas primeiras propostas, “[...] a importância da ação e de seu desenrolar no tempo já se encontra presente, em forma de ‘resíduos de atividades’ em sua lista de verbos” (SILVA, 2009, p. 2389). Tanto nas ações propostas na lista, quanto em seus filmes, a dimensão temporal do processo está presente. Porém, são ações sem início, meio e fim, não há uma cronologia, apenas as ações em seu tempo de duração (SILVA, 2009, p. 2390).

Nas ações “agarrar” (*to grasp*) e “soltar” (*to drop*), que deram origem ao vídeo *Hand Catching Lead*, 1969 (*Mão agarrando chumbo*), no qual o artista agarra e solta no ar peças de chumbo, temos a visão apenas da mão desempenhando essa ação e das peças caindo (Fig. 91).

Segundo Rosalind Krauss:

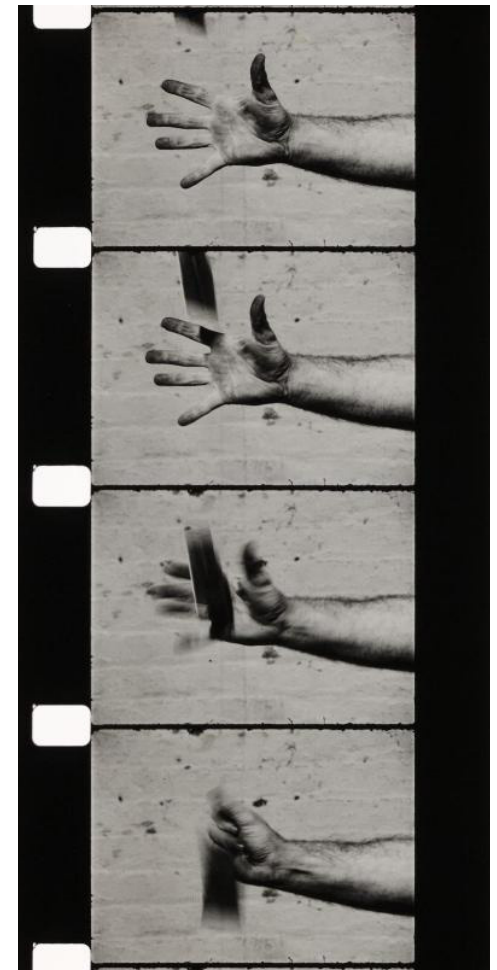
Ao assistir ao filme, compartilhamos o tempo real da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista é essa tarefa: seu próprio ser está representado por essa demonstração externa de comportamento contraída até uma única extremidade (KRAUSS, 1998, p. 331).

Está presente aqui o interesse pelo desempenho da ação, como o próprio Serra afirma, sem pensar no planejamento de uma escultura, mas concentrar-se na designação proposta pelo verbo. Deste modo, ao traçar um paralelo entre a proposta do artista em relação à escultura e a discussão que me interessa sobre o desenho como ação, a afirmação de que “desenhar é um verbo” me permitiu retomar processos e a reflexão sobre a natureza do desenho, de modo que passei a me interrogar acerca das operações desempenhadas no decorrer de cada criação.

Ao listar tais ações, conhecidas de quem desenha, mas, sobretudo, perceber que modos específicos de realizar tais ações influenciavam e influenciam ou particularizam meu processo e meus

---

*So I started tearing and cutting and folding lead*“(SERRA, 2007).



**Figura 91.** Richard Serra. *Hand Catching Lead*, 1971. Filme 16 mm preto e branco, silencioso. Colaboração câmera Bob Fiore. Fonte site do Centre Pompidou.

resultados, passei a deslocar esses fragmentos do processo para proposições pontuais. Considerando que a escolha de um material já é uma decisão capaz de alterar todo o trabalho e, do mesmo modo, desenhar em determinada direção, ou no plano vertical ou horizontal também gera movimentos, procurei contemplar as ações que colaboram com o processo. Observando as etapas presentes no meu desenho, nomeei alguns momentos como ações: a ação de apontar e afinar, a ação de riscar e preencher e a ação de apagar. Desta exploração derivam três propostas que compreendem esses verbos em ato: *Pulso e repouso* (2018), *Situação de risco* (2018) e *Apague os rastros* (2019).

#### 2.3.2.1 Pulso e repouso

Na primeira ação que propus, *Pulso e repouso* (2018), o papel foi posicionado na horizontal, no chão e a proposição consistia em apontar o lápis e afinar essa ponta, como se estivesse preparando o material para o uso. Isso acontecia de modo repetitivo, até que a ponta quebrasse para ser preparada novamente e, assim, sucessivamente, até que o lápis acabasse. Dentro da proposta, a ação teve a duração de duas horas. Nesse ato, foram produzidos desenhos aleatórios, resultados gráficos da ação de apoiar o lápis sobre a folha de papel. Ao me colocar sobre o papel, ao mesmo tempo que desenhava, ia encobrendo esse desenho com o pigmento do lápis. Igualmente, na tentativa de preservar o que já foi inscrito, ia me deslocando para os espaços em branco, provocando uma espécie de isolamento, onde o corpo ficava restrito a um pequeno espaço em branco no papel. Na trajetória gráfica da ação, “[...] o olho que observa o desenho precede o pé” (BENJAMIN, 1991, p. 190), de modo que o desenho projetado no eixo horizontal, como afirma Benjamin, nos aproxima da possibilidade de caminhar sobre o mundo através de sua reprodução (BENJAMIN, 1991, p. 190). Assim, tomando a superfície horizontal como o lugar do desenho, essa inscrição nos permitiria uma espécie de vista cartográfica, a possibilidade de

apreender o todo. No entanto, aqui, através da experiência da ação, o que procurei investigar é o mergulho na experiência do desenho, dando liberdade para a ação intuitiva, como bem coloca Joaquim Jorge da Silva Marques:

Fazer, apenas fazer, na linguagem de Sol LeWitt, é partir, sem rede, para a experiência do desenho, que interroga e espera respostas, que arrisca nos movimentos e nas ações do desenho, uma espécie de reflexividade do corpo. O corpo torna-se o eixo de todas as trocas com o mundo e o desenho, com o desenho e consigo próprio (MARQUES, 2014, p. 76).

No texto, Marques retoma a carta de Sol LeWitt a Eva Hesse, escrita em 1965, como resposta a artista que passava por um período conturbado na vida pessoal e artística, de dúvidas e inquietações. No texto, LeWitt propõe a Hesse a vivência dos processos por eles mesmos, sem um programa definido, sem a preocupação com um bom desempenho ou dar respostas ao mundo ou até a si mesma. LeWitt provoca Hesse para fazer errado, para fazer diferente do que costuma fazer, para fazer pior, para apenas fazer e se abrir a experiência (Fig. 92).

A provocação de Sol LeWitt me permitiu refletir sobre a essência do desenho e de todo o processo artístico que necessita, primordialmente, da ação, para que possa gerar, a partir dela, trabalhos físicos, resultados da experiência prática, para que, então, seja possível pensar, questionar, refletir a partir deles ou através deles. Nesse intuito, os desenhos como ações atravessam minha pesquisa nessa busca pelo inusitado, seguindo uma intuição com vistas à experimentação, à experiência. Em tais propostas, são articulados mecanismos através dos quais procuro expor o processo a situações distintas do habitual cenário e agenda de desenho no ateliê. Assim, as ações geralmente ocorrem em público, ou com alguma exposição pública em sessões imersivas, onde se busca também alcançar um nível distinto de concentração e presença. A implicação do corpo, nessas empreendas, buscava presentificar uma dimensão do processo que remete a repetição, saturação, por vezes introspecção e controle, outras, intuitividade e fluidez.

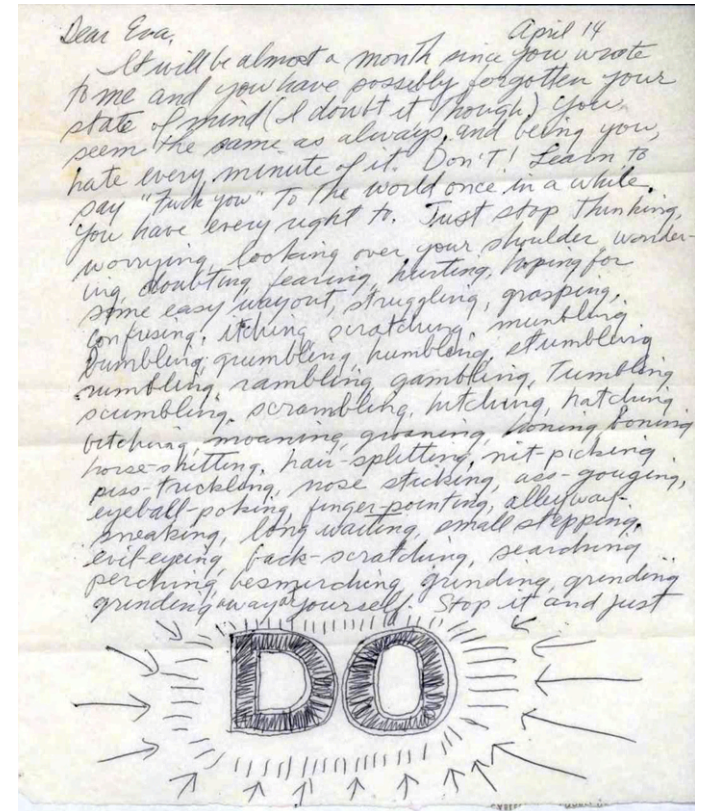
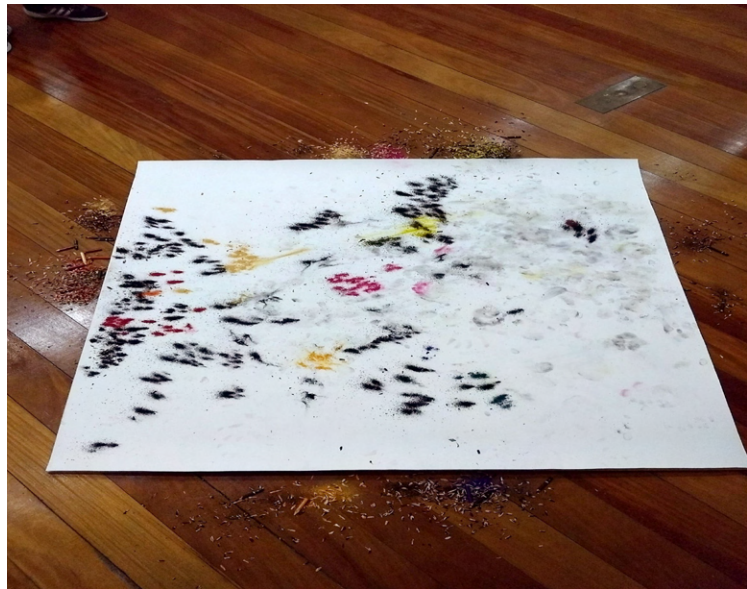
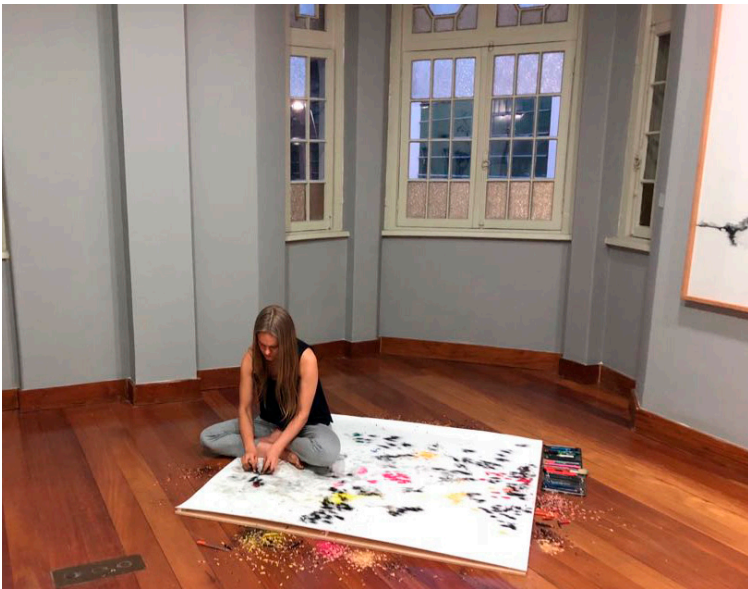
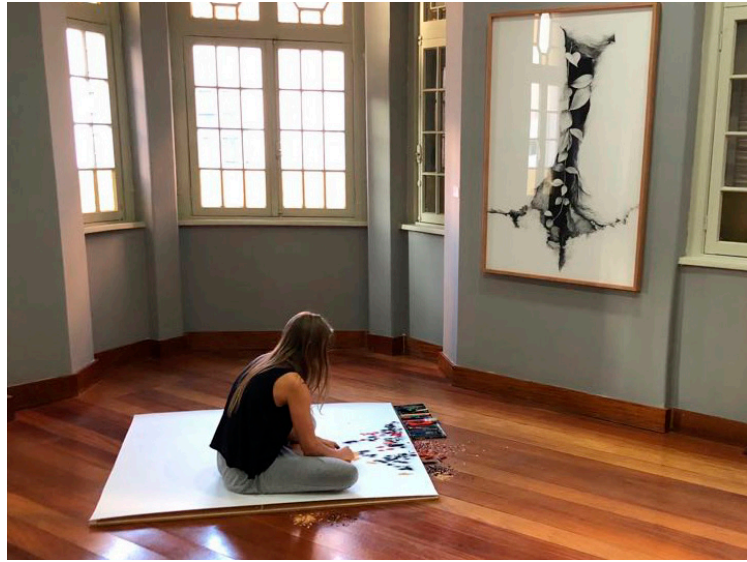


Figura 92. Sol LeWitt (1928-2007). Carta de Sol LeWitt a Eva Hesse (1965). Fonte site Gwarlingo.





**Figura 93.** Cláudia Hamerski. *Pulso e Repouso*, Desenho – performance. Duração 2 horas, 2018. Ação desenvolvida em paralelo à exposição Processos Abertos. 8 de maio de 2018 – 16h às 18h – Galeria de Arte Mamute, Porto Alegre, RS, Brasil.

Em *Pulso e repouso*, ao mesmo tempo que existia o despojamento de desenhar no chão, borrar, marcar, rabiscar, existe a exigência de um certo controle dos movimentos durante o deslocamento, assim como no manuseio dos materiais, como comentado anteriormente (Fig. 93).

A partir da ação concreta, esses pontos foram surgindo do mesmo modo que remetem a memória da infância e a associação com o brincar no chão, relacionar-se de modo próximo com a terra, como desenhar com um objeto na própria terra, cavar, demarcar, enterrar. Nesses movimentos, todo o território ao nosso redor e elementos visíveis podem ser incorporados, de modo que o plano horizontal acolhe tudo que seja depositado sobre ele e como afirma Flávio Gonçalves:

É nessa perspectiva que o campo do desenho mostra a sua enorme capacidade de expansão de seus limites técnicos e conceituais. O que nos leva a propô-lo como um espaço capaz de projetar estruturas que possam ser sonhadas ou concretizadas além de seus limites factuais (GONÇALVES, 2005, p. 39).

Nessa ação do corpo sobre o papel, ao mesmo tempo que são produzidos os desenhos espontaneamente, o deslocamento pela superfície branca deixa marcas da própria ação do corpo contra o papel. Outra questão que surgiu diz respeito a demarcação desse território delimitado pelo papel, no momento que também é limitado a duas horas, tempo que leva em conta os próprios limites do corpo e possibilidade de concentração e a presença na ação.

Embora compreendido em uma superfície em grandes dimensões, é um desenho construído a partir de gestos muito pequenos que, ao serem inscritos pela ação repetitiva, imprimem suas marcas, como um tracejado no papel. Reafirmando Gonçalves: “Desenho não é contornar, é emergir” (GONÇALVES, 2005, p. 40), sobretudo, o que emerge, no que se refere a ação apresentada, só pode ser visto ao final, depois que o pigmento que fica sobre o desenho e a folha de papel é removido. Assim, se apresentam duas situações de desenho, a ação e o desenho produzido que a sucede.

A ação acontece como um trabalho com regras muito específicas, já o desenho é o resultado, não planejado, mas que se evidencia como um trabalho ao final. Desse modo, camadas vão se sobrepondo,

sendo que a ação surge como um fragmento, uma segunda camada de um processo principal, e o desenho dessa ação seria, assim, a terceira camada desse processo, ao ser o rastro da ação.

Nesse caminho, foi importante a pesquisa sobre a prática da artista Trisha Brown (1936-2017), cujos trabalhos, ao se relacionarem com o chão, geralmente, remetem à questão da gestualidade ou ao ato de agregar elementos.

Além de coreógrafa e bailarina, Brown teve uma produção reconhecida no campo das artes visuais. Sobre o aspecto da gestualidade, os desenhos de Trisha Brown, inicialmente, configuravam-se como anotações/instruções para suas coreografias, para, em seguida, se apresentarem como processos espaciais, nos quais a artista explorava o desenho a partir dos movimentos corporais, da gestualidade e da improvisação com que realizava esses gestos sobre o papel.

Os desenhos eram realizados sem uma prescrição, em uma folha grande de papel, que comportava todo seu corpo, com grafite e pastéis nos pés e nas mãos. Brown desenhava orientada por movimentos que talvez fizessem parte de uma memória impressa no corpo, já conhecida e praticada na dança.

Assim, ao mergulhar no processo da performance *It's a Draw/Live Feed*, o primeiro aspecto a que me detive está relacionado a postura do corpo que está liberto e se entrega a gestualidade, se expande, se expressa sem regras ou imposições (Fig. 94). Os materiais são variados na performance de Brown e explorados de todas as formas, de maneira espontânea e intuitiva. Na performance, a artista procura trazer para o papel o registro da gestualidade da dança, a entrega do corpo. Assim, os movimentos tendem à expansão, à liberação e ao improviso.

Ao me deter no trabalho da artista, pude refletir sobre a proposta de *Pulso e repouso*. Através dessa performance, proponho o deslocamento de um fragmento do processo do ateliê, a ação de apontar e afinar a ponta do lápis. Nesse sentido, reproduzi um procedimento que é processual. Identifico na proposta posturas que se opõem ao que acontece na performance de Brown, pois em *Pulso e repouso*, o corpo está contido, sofre, repete, e cansa, detido pela solicitação da ação de apontar e, com isso, gera traços muito sutis, movimentos pequenos, próximos do seu centro.



**Figura 94.** Trisha Brown (1936-2017). Performance *It's a Draw/Live Feed*, 2003. Museu de Arte da Filadélfia. Foto Kelly & Massa Photography, Filadélfia. Fonte site do Museu de Arte da Filadélfia.

Os materiais são determinados e limitados: o lápis e o estilete, sobre o suporte papel. Como uma transposição desse momento que concerne à produção, a ação é realizada num contexto expositivo, exigindo outras posturas e ampliando, também, a percepção sobre o uso dos materiais e sobre o modo de proceder.

Através da obra de Brown, pude compreender situações do meu processo como: esse resgate de momentos do processo, o contato com o chão, onde a folha é o receptáculo, tanto dos corpos em movimento quanto das marcas deixadas por estes, o estado de presença, imersão e concentração, quando corpo e mente se entregam a ação.

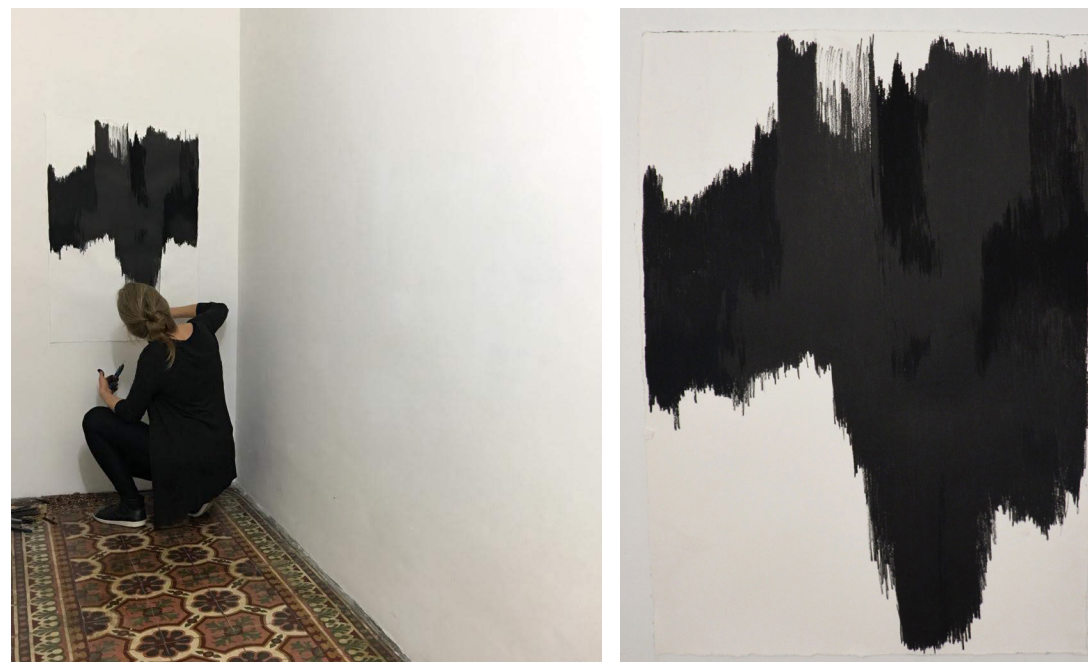
#### 2.3.2.2 Situação de risco

Em outro momento propositivo, a ação que se conecta com os verbos riscar e preencher tem como título *Situação de risco* (2018) e promove a experiência do desenho no plano vertical. Nessa ação, em um papel fixado na parede, durante o período de duas horas, vou riscando e preenchendo esse suporte de preto. Para tanto, utilizo vários lápis de composições variadas, não há uma predefinição de imagem, o objetivo único é riscar e preencher (Fig. 95).

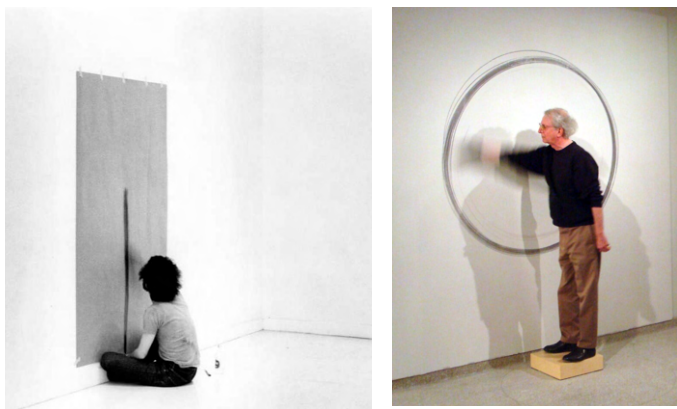
Tanto nessa ação quanto em outras duas realizadas a partir do mesmo pressuposto - uma desenhando diretamente na parede e outra cumprindo a regra estabelecida de duas horas de desenho por dia -, minha relação com o desenho-ação é pautada pelo ato repetitivo e por uma busca pela presença no ato.

Nessas ações, que surgiram como propostas desprentensiosas, sem objetivos muito rígidos ou expectativas de um resultado, o que pautou os processos foi o fazer, dito de outro modo, as palavras tomadas como verbos em ação. Nesses empreendimentos, o que me propunha era vivenciar o momento





**Figura 95.** Claudia Hamerski. *Situação de risco*, Desenho – performance. Duração 2 horas, 2018. Ação desenvolvida durante a exposição *Entre fissuras*. Na abertura 14 de setembro de 2018 – 16h às 18h – Galeria de Arte Mamute Porto Alegre, RS, Brasil.



**Figura 96 e 97.** Tom Marioni. À esquerda, *Drawing a Line as Far as I Can Reach*, 1972; registro da performance. Coleção do Museu da Oakland da Califórnia. Fonte site do artista. À direita. *Out of Body Free Hand Circle*, 2007–2009; registro da performance, grafite na parede preparada; dimensão variável; vista da instalação no Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Fonte site do artista Tom Marioni.

de cada operação de ateliê de um modo mais imersivo, dando atenção a cada operação e permitindo que, desse movimento, pudessem decorrer sensações, percepções ou aberturas para outros andamentos.

Ao observar cada proposta e suas especificidades, algumas percepções se sobressaíram. A respeito da relação estabelecida com o desenho na horizontal e na vertical: existe uma relação de proximidade, quase que intimidade com o desenho quando este está na horizontal. Já no plano vertical, a experiência está muito conectada com a observação. A todo momento, o corpo sente a necessidade de se afastar para apreender o todo, e nesse ato de aproximar e afastar é que as decisões são tomadas em relação ao próximo passo. A apreensão do todo necessita deste afastamento.

Com relação a experiência física, para estes trabalhos, foi adotado o procedimento repetitivo de fazer linhas verticais, ora curtas, ora longas. Assim, existe uma mobilidade um pouco maior, ainda distante da gestualidade, pois os movimentos são repetitivos e constantes.

Deste modo, ao me aprofundar sobre o processo que prima pela repetição de uma ação e, ao mesmo tempo, explora os limites do corpo empenhado no ato, identifiquei na produção do artista citado anteriormente, Tom Marioni, uma prática utilizada nos desenhos que realizou nos anos 1970, nos quais estavam em pauta as relações de escala e proporção, relacionadas ao próprio corpo. Nas performances *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (1972) e *Out of Body Free Hand Circle* (2007–2009), o corpo do artista operava dentro de um espaço definido pelo seu alcance mais distante, a criação do desenho tem a ver com a extensão do seu braço em ações que demarcam um desenho, cuja extensão é limitada pela distância até onde o braço do artista pode alcançar (Fig. 96 e 97).

As ações de Marioni eram pautadas pela repetição do movimento que define uma marcação. Na linha que se estendia na horizontal e na vertical até onde o braço alcança, existia uma relação com o elemento natural árvore, segundo Marioni: “A peça era sobre como uma árvore cresce - não se tratava de fazer uma imagem de uma árvore” (MARIONI, 2017). No entanto o que fica marcante na proposta é o elemento do desenho como um gesto. No caso da obra, essa marcação que sulca a folha e se assemelha a um corte no papel.

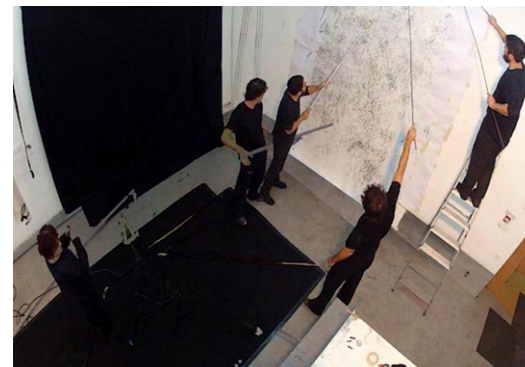
Já em *Out of Body Free Hand Circle*, a sugestão da imagem está em perfeita conformidade com a indicação do título, o círculo está fora do corpo e se relaciona também com as experiências em que a consciência humana individual se desconecta e paira sobre o corpo. Os desenhos fora do corpo emergem diretamente do corpo do artista, uma marcação das ações físicas repetidas, registro do corpo, dimensões, movimentos naturais e resistência. Nas ações, os desenhos fora do corpo são construídos ritmicamente, a partir de muitos gestos repetitivos, com absoluta concentração e acompanhadas de sons criados por Marioni (TANNER, 2007, p. 3).

A ação de riscar e preencher se apresenta em Situação de risco como um processo de repetição. O silêncio e a ideia de imersão são outros aspectos presentes. Nesta proposta, o limite que estabeleço é o tempo, a duração de duas horas. O desenho se desenvolve na ação, é a ação, e não prima pelo resultado, que, neste contexto, é uma parte secundária do acontecimento.

Na produção da artista Teresa Poester (1954), está presente essa investigação, a partir das práticas que unem a delimitação de procedimentos com a experimentação. Ao explorar as possibilidades de um desenho gestual, ao mesmo tempo, a artista o limita, através de materiais e circunstâncias às quais condiciona o desenho.

Nas performances que realiza com o Grupo Atelier D43, os participantes se colocam na situação de experimentação, testando os limites da linguagem e dos materiais, condicionados pelo material, suporte e limitações que o grupo cria para o processo de desenhar. Os participantes exploram a performance centrada no processo de ateliê. Assim, os processos são filmados e, em seguida, apresentados publicamente, juntamente com os desenhos (Fig. 98).

Aqui, o processo do desenho em ateliê é compartilhado através de seu registro. No momento em que os artistas se propõem a realizar a prática, operam, também, com o seu registro. A partir de algumas regras estabelecidas em espaço físico e de tempo determinado, estão abertos à experiência do desenho, que, na sequência, poderá, ou não, ser compartilhada. Assim, o tempo e as circunstâncias também passam a influenciar a ação.



**Figura 98.** Grupo Atelier D43 Caju Galon, Kelvin Koubik e Teresa Poester em processo de criação no Atelier. 2017. Porto Alegre. Foto Atelier D43. Fonte arquivo Atelier D43.

### 2.3.2.3 Apague os rastros

Outra experiência de ação pertinente ao ato do desenho e realizada a partir de uma situação muito específica, na qual as circunstâncias foram responsáveis pela geração de um trabalho, corresponde ao ato de apagar. Sabemos que a inscrição da linha sobre o papel, que nada mais é que o depósito de uma concentração de pigmento deixando uma marca, nos permite ver o traço e, assim, criamos a ideia de desenho. No entanto, o desenho também pode ser criado a partir de procedimentos de extração, o que acontece de modo mais simples e direto através do apagamento pelo uso da borracha.

No processo de desenhar, o apagar está intimamente conectado com a construção da imagem, principalmente, quando se trata do desenho mais conectado com a representação.

Em meu procedimento de construção da imagem, essa ferramenta permite corrigir erros e borrões, suavizar linhas e manchas e trazer zonas de luz e, em outros momentos, criar linhas mais acentuadas de branco ou, até mesmo, de cor, quando o material fica impregnado de pigmentos e é, então, impresso a partir da fricção da borracha.

Apagar, nesse sentido, é uma ação que acompanha o desenhar. A partir dessa percepção e de uma situação específica de exposição, surgiu a proposta *Apague os rastros* (2019), no contexto da mostra *Cá e lá...Utopos*, já mencionada. Na ocasião, apresentei uma instalação, já abordada no tópico em que apresento as instalações, constituída por dois desenhos expostos nas paredes laterais da Galeria do MACRS. Os desenhos eram fixados à parede um de frente para o outro, e desciam até o chão, quase se encontrando, mas deixando um espaço para circulação. Para retomar, o trabalho intitulado *Entre* (2019) trazia uma conexão com a ideia de fronteira, ao mesmo tempo rompimento e convite a entrar. Ao deixar um espaço entre um desenho e outro, indiquei uma possibilidade de passagem. No entanto, ao longo da exposição, as pessoas acabaram ignorando esse aspecto do trabalho e pisaram sobre o desenho, deixando impressas marcas de pegadas, riscos e borrões. Tal situação foi o propulsor para



**Figura 99.** Claudia Hamerski. Registros da performance *Apague os rastros*. Ação realizada no dia 8/11/2019, 16h, na Galeria Xico Stockinger, 6º andar da CCMQ. Porto Alegre, RS, Brasil. No contexto da exposição *Cá e lá... Utopos*, MACRS – Galeria Xico Stockinger, 6º andar da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS, Brasil, 25/10 a 01/12/2019.

a ação *Apague os rastros* (2019). Realizada no espaço expositivo, a performance consistiu em uma tentativa de apagar essas marcas e pegadas deixadas pela circulação das pessoas e outras situações. Sem um tempo determinado, me propus a apagar o máximo possível de rastros. Isso aconteceu durante o período da exposição, com a presença de público (Fig. 99).

Mesmo antes da execução dessa ação, tinha consciência de que nem todas as marcas e rastros seriam apagados, mas a proposição era justamente essa tentativa. No papel, estavam impressas marcas de sapatos, manchas, borrões e até sinais de uma vassoura que possivelmente foi utilizada sobre o desenho. Assim, tudo imprimia novos traços à imagem e eram como elementos agregados à instalação.

Em virtude disso, a ação, que é parte integrante do processo de desenho que realizo, sobretudo, em desenhos anteriores, nos quais manchas, borrões e traços não programados eram apagados, ganha uma visibilidade maior no contexto de outra proposta. Aqui, o apagar tem o propósito de restaurar o desenho do modo como foi posto na Galeria, mas mais do que isso, trazer o foco para o ato de apagar. Ao utilizar uma borracha comum, os materiais se agregaram: a borra da borracha, o pigmento e fragmentos de pisadas sobre o papel, formando, assim, outros resíduos. Já com a borracha maleável não há resíduo, pois o material agrega todo o pigmento. Essa também é uma borracha que permite apagar sem borrar as bordas e pode ser modelada de acordo com o detalhe que se queira apagar. Por outro lado, nos desenhos mais atuais, é a borracha que utilizo muitas vezes para riscar, pois fica impregnada de pigmento, o que torna isso possível, ou também para uniformizar o pigmento de crayon sobre a superfície, suavizando as tonalidades. Assim, a ferramenta utilizada para apagar pode também ser explorada com o intuito de borrar ou agregar pigmentos que são apagados em uma área e riscados com a borracha em outra.

É nesse sentido que as ações que discutem os fragmentos do processo revelaram, para mim, uma camada que é uma reflexão pessoal externalizada através da ação. Desse modo, me permitiram refletir sobre as especificidades de cada ação dentro do todo, como o fato de trabalhar com o

papel fixo na parede e não no chão, de eleger determinados tipos de lápis, de riscar e preencher, trabalhando no sentido do traço vertical e não em outras direções, ou eleger determinados tipos de borracha para apagar.

Deste modo, riscar, apontar, apagar quando integrantes de um processo maior são vividos como atos mecânicos e cotidianos, porém, quando deslocados do contexto e apresentados em sua particularidade, são proposições abertas, nas quais o foco principal é a ação, sem a exigência de um objetivo ou resultado, priorizando um aprendizado do corpo, um estado de presença, uma compreensão mais profunda sobre cada parte desse todo que engloba o desenhar.

### 2.3.3 DESENHOS EM CAMADAS

Por sua vez, os desenhos que são constituídos em camadas se referem ao trabalho que é apresentado, mas também ao todo da produção. Cada série, cada conjunto de propostas que se assemelham, cada desdobramento é pensado como uma camada que faz parte do percurso.

Nos trabalhos que se apresentam fisicamente, as camadas são provenientes da observação dos processos onde o pigmento cai da ação de friccionar o lápis sobre o papel, formando uma camada sutil de cor sobre o desenho e superfície do papel. Deste modo, a construção acontece pela sobreposição de camadas de papel. Os desenhos das plantas espontâneas são concentrados na parte superior da folha, assim, durante a realização do desenho, o pigmento corre o papel até a base, marcando a superfície com uma fina camada de pigmento.

Durante o momento da realização, a folha é fixada à parede na parte superior, ficando curvada na parte inferior. Assim, se apresenta como um receptáculo, para o pigmento que escorre, pelo menos, por algum tempo, antes que este caia do papel, como nas imagens que apresento na sequência. Assim, as sobreposições de finas camadas de pó vão sendo depositadas e acolhidas no papel.



**Figura 100.** Claudia Hamerski. *Casero*, 2018, desenho de lápis crayon sobre papel, 152x54cm. Imagens do processo de construção do trabalho. Fotos Claudia Hamerski.

A cada movimento do papel, seja pelo processo ou deslocamento, esse desenho se movimenta também, mudando nuances e criando formas, deixando escapar um pouco mais de pigmento a cada balanço ou contato. Mesmo o uso de um fixador não é capaz de prender as partículas ao papel. Nesse desprendimento, ocorre um apagamento lento e incontrolável, até mesmo, imperceptível.

A dificuldade de fixar o material se apresenta como um problema ou, talvez, a melhor resolução possível, pois, ao mesmo tempo que não é possível fixar o material, ele me desafia a entender essa dimensão e questões que o trabalho propõe a partir dela.

Assim como as coisas que escapam - a vida, o tempo - o desenho formado pelo pigmento deixa fluir, deixa correr, abre espaço para o imprevisto.



Nesses desenhos, ocorre uma busca pelo efêmero, fugidio e, ao mesmo tempo, oriundo de algo presente e persistente. Assim, nos desenhos, o que se mostra é o pó pigmento e o que se oculta é o desenho figurativo de plantas rasteiras, em constante movimento de se propagar, locomover, ocupar território. Na imagem anterior, apresentei o trabalho intitulado *Casero*<sup>30</sup>, esse foi o primeiro desenho em camadas que se constituiu como um trabalho, um estudo ou disparador para os próximos que o sucederam (Fig. 100).

O desenho, como se mostra aqui, é um percurso, o rastro ou indício de outro processo que aconteceu. Como um desenho à margem do processo de desenhar, revela uma parte do fazer, que diz respeito àquilo que é um rastro de um processo primeiro. A partir do momento que passei a provocar maior ou menor intensidade de pigmento se desprendendo sobre o papel através da escolha da cor, pela saturação da imagem, pela ordenação da colocação de cada pigmento, com o intuito de dirigir um resultado, o que passa a ser determinante no processo de construção de cada camada não é o desenho de cima, e sim o pigmento que cai (Fig. 101).

Dessa maneira, a tonalidade de cada imagem foi selecionada em função da cor que eu queria em cada camada e o desenho foi trabalhado de forma mais densa e chapada, favorecendo o desprendimento do pigmento. Desse modo, o que seria uma camada secundária passa a ser o objetivo do desenho.

No trabalho *Eco*, de 2019, existe um jogo, mesmo que não evidente, do que se mostra e o que se esconde (Fig. 102). Os desenhos nos quais trabalho com a representação, ou melhor dizendo, a apresentação das plantas espontâneas, é constante na minha produção, e paralelo a eles, realizo outras propostas a partir de desdobramentos dos resíduos de tais desenhos. No entanto, não há o desejo de uma migração, mas sim da incorporação dos elementos de um processo ao outro.

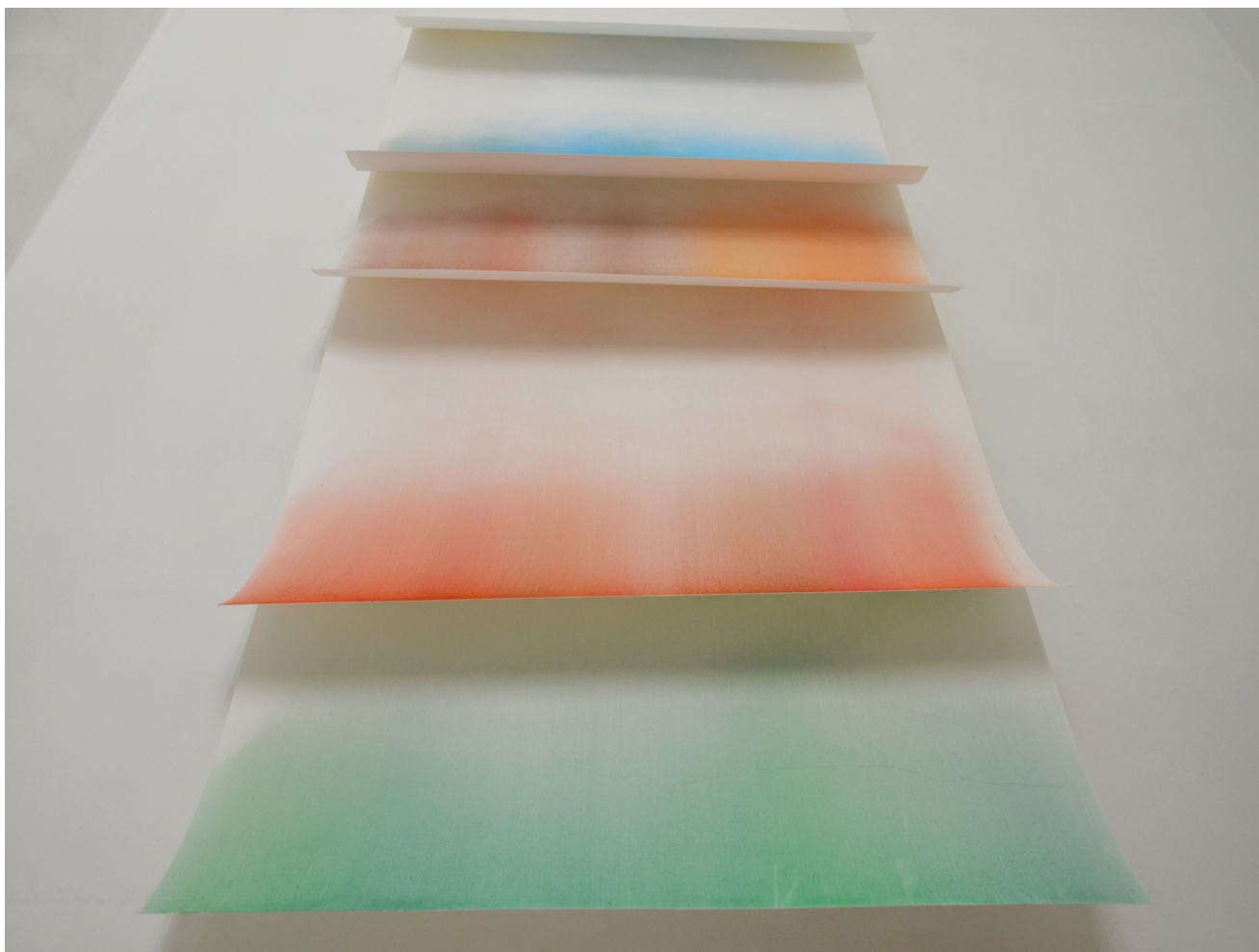
---

<sup>30</sup> O trabalho *Casero* foi desenvolvido na Ocupação RAREFEITA. Residência Artística de PRIMAVERA do CASERO Residência, com acompanhamento crítico de Paula Borghi, foi realizada no período de 11 a 17 de outubro de 2018, no Parque Nacional de Itatiaia, RJ, Brasil.



**Figura 101.** Registros no ateliê, camadas do desenho *Eco* (2019). Fotos Claudia Hamerski.

Desse processo de refletir acerca do desenho, vão brotando ramificações, como um desejo de expansão, não com o objetivo de transformar ou mudar o modo de operação, mas como desdobramento e transbordamento da ação de desenhar e pensar o desenho. Assim, o processo vai se revelando em etapas, constituindo camadas que particularizam meu modo de pensar e colocar em ação um jeito de desenhar particular, no qual minha atenção é direcionada também para os resíduos e rastros, de modo que cada desdobramento do processo é visto como uma camada com uma dimensão oculta, que se refere a algo da essência do fazer.



**Figura 102.** Claudia Hamerski. *Eco*, 2019, desenho de lápis crayon sobre papel, 200x76 cm. Foto Anna Bogaciova.



**Figura 103.** Thiago Rocha Pitta (1980). *projeto para uma pintura com temporal #5*, pó de ferro sobre tela, 11x6m, 2010. Instalação para Cavalariças do Parque Lage, 2010. Acima, obra em montagem. Fonte site do Prêmio PIPA e Klat Magazine.

Como nos desenhos em camadas, também no processo como um todo, está presente uma parte nem sempre visível ou consciente, sendo que o que é visto, nesse sentido, é apenas o rastro de toda a ação empreendida até a instauração da obra. Nesse diálogo, faço uma escolha sobre o que será mostrado, a partir daquilo que vejo, que me é consciente, mas quanto mais mergulho no processo, mais camadas vão se tornando visíveis.

Dessa forma, olhar para outros processos auxilia a entender e perceber partes ou questões do meu próprio trabalho. Na instalação de Thiago Rocha Pitta (1980), *projeto para uma pintura com temporal #5* (2010), o processo se mostra em tempo real (Fig. 103). Nessa proposta, o artista configurou uma instalação ambiental “com dados atmosféricos do lugar” - como o próprio artista definiu (SCOVINO, 2011) - que reage às mudanças climáticas sem jamais se estabilizar. A instalação era composta de um tecido em dimensões monumentais, com a ideia de um relevo topográfico, com limalha de ferro, que sofreu lentamente uma erosão pela excessiva umidade do local. Com a ajuda da umidade do ar, o ferro foi oxidando em ritmo muito lento, permitindo a percepção das mudanças àqueles que acompanharam o processo de perto. Segundo Felipe Scovino:

Há a suspensão de uma qualidade de tempo para que o mundo se faça e seja percebido naquele tecido. Nessa experiência de tempo-duração, o cronológico fica em suspenso. As modificações no tecido - suas marcas, texturas e manchas - tecem a passagem de um corpo vidente e visível, meio geral de possuir um mundo (SCOVINO, 2011).

No trabalho de Thiago Rocha Pitta, o gráfico, característico da linguagem do desenho, não está presente, assim como a ação do corpo do artista em relação ao suporte, a conexão com a mão ou outros métodos de desenho, também não participam do início ao fim.

No entanto, o que destaco neste trabalho é um desenho que acontece. Percebo a ação do material sobre o suporte como a inscrição de uma marca e, ao mesmo tempo, o rastro desse acontecimento. A obra não está pronta quando instalada, pelo contrário, ela inicia no agenciamento com o ambiente

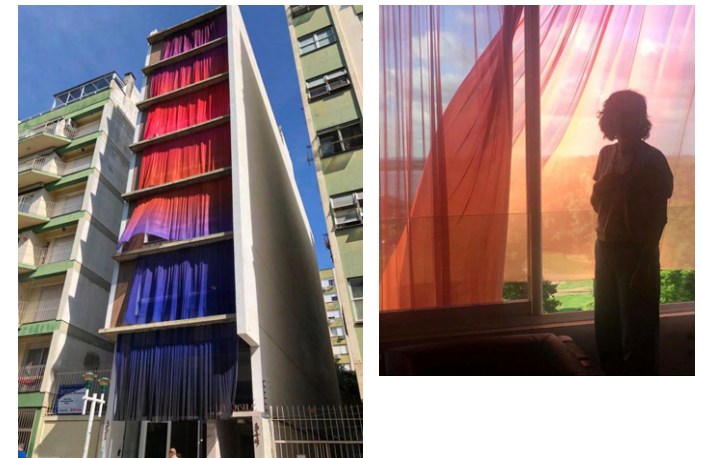
e suas condições, de modo que, ao contrário da maioria dos trabalhos que vemos em exposições, a obra estará finalizada quando a exposição terminar. Outro aspecto que me interessa é o desenho que se percebe nas demarcações pela textura, dobras e relevos do suporte, que se acentuam ao receber o pó de ferro, assim como nas demarcações e linhas criadas por esse deslocamento do pigmento, ao deslizar pela inclinação da tela, de modo que surgem zonas mais e menos densas, linhas espessas e outras sutis, manchas e marcas, independente da denominação pintura ou desenho, existe uma inscrição que fica gravada na superfície.

Já trabalhos como *Vento*, de Lucia Koch (1966), têm a sutileza da veladura (Fig. 104), através de tecidos muito leves e translúcidos, compostos por cortinas instaladas na parte externa das janelas da fachada de um edifício na Rua dos Andradas, em Porto Alegre.

A artista convidou os moradores para uma experiência que alterou a percepção de quem estava dentro do ambiente e, ao mesmo tempo, causou um impacto visual, destacando a fachada do prédio da Galeria Península e trazendo camadas de cor, com a sutil sensação da passagem de uma tonalidade para outra.

Koch aborda a sutileza da passagem da cor, a apresentação em camadas, a relação corporal que os trabalhos promovem, além de provocar uma alteração de percepção distinta para o indivíduo que vê a obra do ambiente interno e outra para aquele que vê do ambiente externo. No trabalho de Koch, existem duas percepções, duas situações, de certo modo, dois trabalhos, a partir da percepção de ver de fora e ver de dentro, sendo que o acesso ao interior nessa situação específica da instalação só é possível ao habitante de cada andar. Assim, aquele que vê de fora, pode nem cogitar como seria ver de dentro.

Tanto no trabalho de Rocha Pitta quanto no de Koch, as camadas compõem a obra. Em *Pintura com temporal #5*, o tempo pode ser visto como uma camada e gerador de novos desenhos, novos nuances e alterações, que foram ocorrendo e constituindo o trabalho final. Em Koch, as cores produzem



**Figura 104.** Lúcia Koch. *Vento*, 2019, vista externa e interna da instalação da artista no prédio da Galeria Península, Porto Alegre. Fonte arquivo Galeria Península.

uma atmosfera agradável e envolvente. O movimento e a leveza do material e a disposição na fachada vertical criam uma situação de cascata, que dá vida e movimento ao trabalho pelo balançar do *Vento*.

Nas obras em camadas, tanto de Pitta quanto de Koch, existe a presença envolvente do que pode e não ser visto, seja pela necessidade de deixar o tempo passar, para que, assim, se revele a pintura, seja pela posição do espectador, que vê de fora ou de dentro. Ambas se destacam pela dimensão e verticalidade. Não é algo que nos envolve, mas que nos enfrenta.

Em ambos trabalhos, há mais para ver do que aquilo que é mostrado, existe a necessidade da permanência, para perceber o que se revela e o que permanecerá oculto. Tanto no processo de Pitta quanto no de Koch, o ambiente determina resultados e percepções. O sol, a umidade, o vento agem sobre ambos de maneiras nem tanto sutis.



**Figura 105.** Registro de um detalhe do trabalho *Eco* (2019). Foto Claudia Hamerski.

Dessa maneira, os aspectos ressaltados em ambas as obras me são caros, à medida que se referem a questões que investigo ao pensar em camadas, seja nas obras físicas, seja no corpo do trabalho como um todo. Questões que se referem a espera diligente na coleta dos materiais, aguardando que se acumulem para, por fim, trabalhar a partir do que eles me mostram, me indagam ou me revelam, ou a sutileza presente nesse desenho, que é camada de pigmento, e que, por mais que o tente fixar, se movimenta a cada movimento do suporte, ou do papel que uso para o proteger (Fig. 105).

Nas camadas do trabalho *Eco*, percebi, além da camada de pigmento, um desenho muito sutil, que acontece cada vez que o trabalho é deslocado, formando nuances, zonas de cor mais e menos intensas. Embora pareça que foram produzidos intencionalmente, esses movimentos são ocorrências das surpresas que os materiais podem revelar.

Um terceiro trabalho, *Zonas de contágio*<sup>31</sup>, que é composto a partir da sobreposição de camadas, foi realizado no ano de 2020. Neste desenho, optei por trabalhar somente com o preto sobre o papel branco, utilizando lápis de composições diferentes e acentuando a fixação dos pigmentos no momento da produção, com o auxílio de um borrifador de com água. Nas camadas desse desenho, os resíduos que se desprendem ficaram mais evidentes e marcados no papel (Fig. 106).

Nessa composição, optei por trabalhar na camada bem de cima com um preto intenso. Desse modo, o desenho se apresenta não só como imagem, mas em sua materialidade. A densidade do pigmento sobre o papel, que, de certa forma, interdita a imagem, impedindo que tenhamos acesso a alguns aspectos dessa construção, é um dado que vem reforçar que o desenho, antes de tudo, é constituído de matéria. Assim, a matéria se adensa no papel, corre, marca o suporte, se mistura com a água e é assim fixada, de modo que cada folha carrega a sua marca e uma folha se sobrepondo a outra se contaminam, visualmente e na sua constituição (Fig. 107). Isto porque, no momento da construção, cada desenho foi realizado

---

<sup>31</sup> O trabalho foi apresentado na exposição *Pule antes de olhar*, realizada pelos alunos de Poéticas Visuais da Turma 11 do PPGAV / UFRGS. Participaram da mostra: Bruno Borne, Camila Leichter, Claudia Hamerski, Guilherme Dable, James Zortea, Marco Antonio Filho, Marcos Fioravante, Mariane Rotter, Raquel Alberti, Sarah Hallelujah e Vinicius Figueiredo. Período: 14 de maio a 5 de julho, no Atelier da Pedras, em Porto Alegre, RS, Brasil.



**Figura 106.** Registros do processo, camadas do trabalho *Zonas de contágio*, 2020, desenho de crayon sobre papel.  
Foto Claudia Hamerski.





**Figura 107.** Claudia Hamerski. *Zonas de contágio*, 2020, desenho de crayon, grafite e carvão sobre papel, 180x76cm. Fotos Claudia Hamerski.



**Figura 108.** Flávio Gonçalves (1966). *Desenho 1 e Desenho 2*, (2009). Desenho sobre papel, 172x100cm (cada parte). Vista dos trabalhos no ateliê do artista e na exposição *Flávio Gonçalves: desenhos*, Espaço Cultural ESPM em 2009. Fonte: imagens cedidas pelo artista Flávio Gonçalves.

individualmente, exceto o desenho bem de cima, um bloco denso de preto, que foi realizado sobreposto a todas as camadas. Assim, esse pigmento contaminou todas as camadas anteriores de desenhos.

O que apresento é um desenho que é constituído de matéria, no caso o crayon, como a presença concreta num bloco denso de preto. Também o rastro desse desenho que contamina as camadas e se soma às marcas dos desenhos das camadas de baixo. Ainda, o outro desenho, que faz parte de um processo mais conectado com a representação, onde esses elementos estão ocultos e o que está visível é o rastro do processo.

Por mais que tente fixar o pigmento que corre as camadas, consigo reter muito pouco desse material que se desprende, sendo que a maior parte do material é depositada na curva do papel que, na sequência, transfiro para um recipiente onde reservo esses resíduos.

Nos desenhos desenvolvidos em 2009<sup>32</sup>, Flávio Gonçalves (1966) criou uma espécie de receptáculos para receber os resíduos que se soltavam dos trabalhos (Fig. 108).

Esse artifício criado pelo artista tinha a função de conter os resíduos que se soltam pela fricção do material em contato com o papel e, geralmente, se espalham pelo espaço de trabalho. Em um segundo momento, as canaletas são feitas com o intuito de serem incorporadas ao trabalho. Neste caso, os trabalhos apresentados na exposição *Flávio Gonçalves: desenhos*, no espaço da ESPM, em 2009.

Segundo Flávio Gonçalves:

[...] uma outra característica do desenho, da linguagem gráfica é esse aspecto de ser uma linguagem gregária, que se acomoda bem à adições, à cruzamentos com outros materiais. E, sempre deixando esse aspecto aberto, uma espécie de visibilidade das entranhas dele, porque tu vês várias camadas, várias etapas que esse processo teve (GONÇALVES, 2015)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> A exposição *Flávio Gonçalves: desenhos* foi realizada no Espaço Cultural ESPM, de 24 de outubro a 21 de novembro de 2009.

<sup>33</sup> Flávio Gonçalves em entrevista para o Projeto Catálogo Brasil de Marcos Ribeiro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHRcK5I79Ms&feature=youtu.be>. Acesso em 10 jul. 2022.

Nesse sentido, o desenho proporciona a sobreposição de camadas, às quais se somam outros materiais e modos de resolver e pensar a linha, a mancha, materiais que são reinterpretados e levados para dentro do trabalho, de modo que uma solução para uma questão do fazer pode ser incorporada ao próprio trabalho, como no caso desses continentes de matéria.

Nos desenhos em camadas, o que é ressaltado é o ato de produzir desenho, produzir camadas, criar a possibilidade de outra forma de perceber a linha, o pigmento marcando o papel, o preenchimento, traços, marcas gráficas que são concernentes a linguagem do desenho. Por outro lado, apontar para o processo e, nele, escolher mostrar o que geralmente escapa aos desenhos finalizados, que diz respeito àquilo que se solta durante o momento da criação.

Nesse sentido é que investigo a existência desse desenho no rastro, em busca de suas evidências e manifestações nos processos de desenvolvimento dos trabalhos, assim como nos desdobramentos e propostas que surgem a partir destes aspectos.

### 2.3.2 O desenho como rastro

Ao tratar do desenho como rastro, retomo alguns pontos que se referem a olhar para as insurgências que ocorreram após tomar consciência de processos que vinham acontecendo paralelamente ao desenho em grandes dimensões. Assim, ao perceber esse movimento, me dei conta que o interesse pelo residual existia já nesse olhar para as *plantinhas* periféricas que podem ser percebidas, em certa medida, como resíduos vegetais nas cidades. Dessa forma, olhar para a fissura e examinar esses elementos que nascem espontaneamente gerou um movimento que me levou a tatear o processo, prestar maior atenção aos detalhes, descobrir pormenores em cada elemento, investigar mais a fundo o que brotava nessas brechas do concreto. Desse modo, me permiti abrir espaço para o acaso, ao considerar as ações comuns ao meu modo de operar enquanto desenhava

como riscar, preencher, apagar, preparar materiais e a partir delas ampliar o meu desenho. A partir desse momento, o desenho bidimensional se expandiu, de modo que passei a ver o que acontecia após a produção em grandes dimensões, olhar para as sobras, olhar para os resíduos e, a partir deles, perceber as etapas que envolviam o desenhar.

Essa tomada de consciência, ou seja, a exploração da hipótese de que, na sobra, poderia haver um desenho, me levou a investigar outras formas de proceder, experimentando outros modos de apresentar, olhar e trabalhar nessa linguagem. Assim, ao identificar nos resíduos a possibilidade de desenho, passei a pesquisar com profundidade o que acontecia nesse limiar do processo, de modo que me interessei por testar as possibilidades dos materiais e o alargamento da minha concepção de desenho. Por consequência, ocorreram as proposições de instalações, investigações com a cor, ações e desenhos em camadas.

Nessa investida, foi preciso retomar o percurso do desenho desde o registro das plantas espontâneas nascendo nas fissuras até o momento em que investigo as sobras dos materiais empreendidos no desenho. Assim, o que apresentei até aqui foi essa busca, a partir da qual procurei refletir sobre as diversas camadas do desenho e transbordamentos desde o ponto inicial, que são os trabalhos em grandes dimensões.

Nesse sentido, olhar para os vestígios, as sobras e as marcas me levou a pensar sobre o rastro, desde o rastro do pigmento, que corre a folha do papel nos desenhos em camadas, até os grafismos, inscrições e manchas fixadas sobre o papel. Todos esses elementos apontam um processo anterior, remetem a uma ação passada e, assim, sinalizam o rastro de outros processos.

Em vista disso, através das reflexões no texto de Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (1993), procurei aprofundar a abordagem sobre a condição do olhar de quem desenha, colocando em questão aqui uma situação do desenhar como um tatear, fluir ou ver no escuro, um olhar mais conectado à memória<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Texto produzido por Jacques Derrida para a exposição organizada pelo filósofo no Museu do Louvre, de outubro de 1990 a janeiro de 1991, acerca da temática da imagem de cegos.

Em seu texto, Derrida aborda o mito fundador que envolve o desenho e a pintura, contado por Plínio o Velho, em *História Natural*. Em tal mito se conta a história do oleiro Butades de Sición, cuja filha, apaixonada por um jovem que estava de partida, tenta preservar a sua imagem, desenhando o contorno da sombra do amado projetada na parede (PLÍNIO, 2001, p. 124). O que Derrida assinala é que a filha de Butades vê a sombra de seu amado e não a ele, seus olhos não se encontram, “*como se desenhasse apenas sob a condição de não ver*”<sup>35</sup> (DERRIDA, 1993, p. 49, tradução nossa).

A partir da reflexão proposta por Derrida e da experiência de desenhar, sobretudo, o desenho de observação, destaco que, mesmo diante do objeto, quando busco no modelo os detalhes, as formas, as linhas, os pormenores, uma curva, uma quebra, para então inscrevê-los no papel, o que realizo nesse momento é um exercício de memorização, em um esforço de reter aquele aspecto observado para, então, trazê-lo através do traço na folha. Assim, mesmo que, num lapso muito curto de tempo, existe a captura, a memória e a tentativa de trazer para o suporte o dado observado. É nesse sentido que concebo a afirmação de Derrida de que o desenho é cego, pois, durante a inscrição da linha sobre a superfície, já não vejo o modelo e não tenho a previsão do resultado dessa linha, o traço flui a partir do instrumento utilizado numa investida cega conectada a memória e ao vislumbre de uma expectativa de resultado.

Como escreve John Berger, no livro *Sobre el Dibujo* (2011) “[...] para o artista, desenhar é descobrir”, não apenas como uma frase de efeito, mas sim:

É o próprio ato de desenhar que obriga o artista a olhar para o objeto à sua frente, a dissecá-lo e montá-lo novamente em sua imaginação, ou, se você desenha de memória, o que o obriga a mergulhar nela, até que encontre o conteúdo de seu próprio estoque de observações passadas (BERGER, 2011, p. 7).

Com efeito, o desenho tem relação estreita com a memória, como já mencionado em Derrida. Tanto a memória de outro tempo e outros desenhos, outras imagens, quanto a memória do momento,

---

<sup>35</sup>Texto original da fonte consultada: [...] *as if one drew only on the condition of not seeing* [...] (DERRIDA, 1993, p. 51).

do desenho em ato, no movimento que olha, busca apreender e desenha conforme vê, de modo que o desenho, deste modo, tem relação em primeiro grau com um modo de ver.

Além disso, esse mesmo traço é o que demarca, captura a primeira impressão, seja sobre o elemento observado, ou um gesto que se busca, e é ele também, o primeiro esboço que posteriormente ficará numa camada oculta, como memorial, como registro prévio, como rastro de um movimento primeiro, de uma intenção.

Assim, como observa a pesquisadora Maria Elisa Campelo de Magalhães, em seu artigo, *Ver: Modo de Olhar*, “O traço é rastro, é memória, re-traçamento do traço, ou o traço em abismo” (MAGALHÃES, 2012, p. 102). Como se exige do traço uma demarcação, se exige igualmente a sua invisibilidade, pois ele delimita a fronteira entre o interior e o exterior de uma figura, nas palavras de Derrida:

Um traçado, um contorno, não pode ser visto. Na verdade, não se deve vê-lo (não digamos no entanto: “Não se deve ver”), pois toda a espessura colorida que ele retém tende a se desgastar para marcar a única borda de um contorno: entre o interior e o exterior de uma figura<sup>36</sup> (DERRIDA, 1993, p. 53, tradução nossa).

Deste modo, nos trabalhos configurados a partir desses processos a margem, pretendo justamente tocar no ponto central, que é o limiar do desenho, o limiar de uma experiência, de modo que a borda aqui está entre aparecer e não aparecer, ser ou não ser vista, é mais da ordem da percepção sensível que da compreensão racional. Ora surge no processo como linha constituinte da imagem, como preenchimento ou como marcação, ora surge nos resíduos e marcas, como um rastro.

Por outro lado, esse traço que é esboço e que se pretende invisível é justamente o que eu busco explorar, assim como a marca, a mancha, os resíduos como elementos que constituem e integram os trabalhos. Deste modo, ao invés de olhar apenas para o que se denomina o produto final, mover o olhar

---

<sup>36</sup> Texto original da fonte consultada: *A tracing, an outline, cannot be seen. One should in fact not see it (let's not say however: "One must not see it") insofar as all the colored thickness that it retains tends to wear itself out so as to mark the single edge of a contour: between the inside and the outside of a figure* (DERRIDA, 1993, p. 53).



**Figura 109.** Registro de detalhe do trabalho *Improvisação*, 2021, no ateliê. Foto Claudia Hamerski.

também para o que é vestígio, explorar aí o desenho (Fig. 109). Nesse sentido é que o desenho é rastro e busquei explorar a sua potência no processo de fazer e pensar desenho.

No livro *De la grammatologie* (1967), o conceito de rastro trabalhado por Derrida evoca o movimento da *différance*, como nos coloca a pesquisadora Maria Angélica Dedngeli (2008): “o rastro anuncia e difere”, anunciando algo que já está lá, “[...] mas, ao mesmo tempo, impedindo (adiando) sua realização absoluta, tal conceito coloca a impossibilidade de uma origem pura e de um “fechamento do devir”. Todo rastro é rastro de rastro (*trace de trace*)” (DEDNGELI, 2008, p. 176).

Nas palavras de Derrida:

A pista não apenas o desaparecimento da origem, significa aqui – no discurso que mantemos e de acordo com o curso que seguimos — que a origem nem sequer

desapareceu, que nunca foi constituído apenas em troca de uma não-origem, o rastro, que se torna assim a origem da origem<sup>37</sup> (DERRIDA, 1967, p. 90, tradução nossa).

Essa definição, a partir de Derrida, permite a aproximação com uma característica que me é essencial neste percurso, de modo que os resíduos e marcas encontram-se no meio do caminho, como traços de um processo e indicativos de um próximo.

Desse modo, através dos rastros, busco resgatar as etapas de cada trabalho, os pensamentos em suspensão e, na sequência, procuro trazê-los através da materialização em objetos, instalações, ações e outros desdobramentos.

Ao aprofundar o pensamento sobre o rastro e os conceitos relacionados, ou que permitem compreender melhor sua utilização na pesquisa, me aproximei do conceito de vestígio<sup>38</sup>, trabalhado por Jean Luc Nancy, no texto *Os Vestígios da Arte* (2012). No referido texto, ao tratar do vestígio, o autor procura abordar o sentido que escapa. Deste modo, analisa o fato de o que resta da arte ser apenas um vestígio, do mesmo modo que levanta a hipótese de “[...] que o que resta é também o que resiste mais” (NANCY, 2012, p. 289):

[...] supondo-se que não reste com efeito senão um vestígio – ao mesmo tempo um rastro evanescente e um fragmento quase inapreensível –, isso mesmo poderia ser apropriado para nos colocar na pista da própria arte, ou pelo menos, de alguma coisa que lhe seria essencial, se pudermos levantar a hipótese de que o que resta é também o que resiste mais (NANCY, 2012, p. 289).

Assim, ao apontar para os rastros do processo de desenhar, o contato com as ações que margeiam o processo me permitiu compreender outras camadas presentes no meu desenho.

---

37 Texto original da fonte consultada: *La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici — dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons — que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine* (DERRIDA, 1967, p. 90).

38 Embora, em minha abordagem, priorize o conceito de rastro, através do texto *Os Vestígios da Arte* (2012) de Jean Luc Nancy, encontro aporte para tratar do sentido que escapa e, nesse contexto, ao invés da procura de um sentido primeiro, buscar vislumbrar o resto de um passo e os passos sucessivos por detrás da pegada (NANCY, 2012, p. 304).



Nas sobras, reconhecia presença de um desenho à margem, materiais suscetíveis a reelaboração, estabelecendo, assim, aberturas para a construção de outros sentidos, a partir dos resíduos, tanto para os materiais quanto para os trabalhos que se originaram destes.

Nancy complementa:

Em seguida, teremos de nos perguntar se essa alguma coisa de essencial não seria, por sua vez, da ordem do vestígio, e se a arte toda não manifesta da melhor forma possível sua natureza ou sua aposta quando se torna vestígio de si mesma: quando retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos, parece passada mostrando apenas sua passagem (NANCY, 2012, p. 289).

Em seu texto, Nancy enumera dez debates necessários a se esclarecer sobre o “ser da arte”. O autor aborda, assim: o debate sobre o mercado da arte ou a arte como mercado; o debate estético; a questão, segundo Nancy, bastante desgastada do fim da arte; a definição Hegeliana da arte como apresentação sensível da ideia; o fato de a arte estar perdida por não haver mais ideia a apresentar e aqui, a possibilidade de pensar na arte da ideia residual; o fato de que a ideia, quando apresentada, já não pode ser o que era enquanto ideia; a proposição do resto como vestígio.

Nas palavras do autor:

É aqui que o resto é vestígio. Se não há invisível, não há imagem visível do invisível. Com a retirada da ideia, isto é, com o acontecimento que abala nossa história há dois séculos (ou então, há vinte e cinco séculos...), a imagem também se retira. E como veremos, o outro da imagem é o vestígio (NANCY, 2012, p. 300).

Assim, Nancy coloca que o que resta com a retirada da imagem é o vestígio. Ao trazer a análise de São Tomás de Aquino:

[...] o vestígio é um efeito que “representa apenas a causalidade de sua causa, mas não sua forma”. São Tomás de Aquino dá como exemplo a fumaça, cuja causa é o fogo. Com efeito, acrescenta ele referindo-se ao sentido da palavra *vestigium*, que

designa primeiramente a sola ou a planta do pé, um rastro, uma pegada de passo: “O vestígio mostra que houve movimento de algum passante, mas não de qual” (NANCY, 2012, p. 301).

A fumaça como a ausência do fogo, da forma do fogo, “não se refere à impresentabilidade do fogo, mas à presença do vestígio, a seu resto ou a sua frenagem de presença” (NANCY, 2012, p. 302).

Na sequência, o autor irá distinguir imagem e vestígio:

O homem é *imago* enquanto *rationalis*, mas o *vestigium* é sensível. Isto é, tanto quanto o sensível é o elemento no qual, ou igual ao qual a imagem se apaga e se retira. A ideia aí se perde – deixando seu rastro, sem dúvida, mas não como a impressão de sua forma: como o traçado, o passo de seu próprio desaparecimento. Não a forma de sua autoimitação, nem a forma em geral como auto-imitação, mas o que dela resta quando ela não ocorre (NANCY, 2012, p. 303).

Para concluir, Nancy localiza o vestígio como sendo do homem. Assim, “[...] O vestígio é o resto de um passo” (NANCY, 2012, p. 304). Um lapso muito breve de tempo. Nesse sentido, o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir.

Assim, ao pensar o vestígio, através da construção, operada pelo autor ao longo do texto, penso no conceito se referindo àquilo que escapa. Dessa forma, é como um vislumbre do que se desejava e, ao mesmo tempo, sinal de um acontecimento seja materializado ou como ideia. Deste modo, me aproximo do conceito ao refletir aspectos que pretendem dizer desse “de passagem”, esse pensamento, esse sentido que escapa, tão logo pensado escapa, tão logo concretizado escapa. Dessa forma, os resíduos materiais do processo são aqui a sombra do vestígio, são a prova de um acontecimento, o rastro de uma ação.

### 3 | INCORPORAÇÕES: quando os processos se somam





O capítulo a seguir é dedicado a apontar as ocorrências do processo que dizem respeito a fatura, ao “dar forma” e aos meandros que povoam esse momento da criação. Assim, são apresentados os trabalhos provenientes dessa intersecção entre os dois modos de apresentação dos trabalhos: os desenhos em grandes dimensões e os trabalhos provenientes dos rastros, marcas e vestígios desse processo.

As reflexões são traçadas pensando a partir de um ponto inicial e, na sequência, as mudanças, ocorrências e transformações, coisas que vamos soltando e coisas que vamos multiplicando. A partir desse olhar, procuro localizar os pontos de contato entre processos e suas reverberações, seus ecos.

### 3.1 FATURA

Ao longo do capítulo, apresento momentos, situações e contextos que se referem ao interior do processo de criação do desenho, especificamente, no que diz respeito à minha poética e às reflexões acerca desta. Um percurso que iniciou, como já foi pontuado, mais vinculado ao desenho de observação e representação conectado à fotografia, às caminhadas e uma investigação sobre as plantas espontâneas que nascem nas cidades, mas que, no decorrer de sua busca, foi se desdobrando em outras linguagens e solicitando outros modos de apresentação, bem como revelando novas camadas reflexivas.

Tratar do processo pode ser uma tarefa muito prazerosa e, ao mesmo tempo, muito íntima, pois, ao mesmo tempo, que reconstruo o trajeto, descubro elementos novos ao revisá-lo. No caso do desenho, existe uma situação peculiar, pois, geralmente, é o desenho o primeiro momento de todo processo de criação, seja na arte ou em outras áreas do conhecimento.

O desenho está presente, seja como esboço, como rascunho, como projeto, como indicação, nos mais distintos formatos, como a apresentação da ideia inicial. Assim, o desenho é o meio que encontramos para comunicar aquilo que não pode ser explicado com palavras e também a forma que encontramos para comunicar nossas imagens aos demais.

No desenho, tenho a sensação de resposta imediata, de modo que, ao traçar uma linha, um ponto, uma marca, um grafismo, posso ver o resultado da minha ação nesse instante. Assim, o esboço, o traço definido e o definitivo, todos podem estar juntos, a mostra ou se sobrepondo. Nesse sentido, no desenho, posso contar a história de seu próprio processo, evidenciar ou ocultar os erros e acertos ou trabalhar com os dois. Deste modo, em meu processo, que inicialmente ocultava a linha primeira, o erro e as marcas, cada vez mais, fui investindo em revelar cada ocorrência da construção dos trabalhos.

Em consequência disso, tenho encontrado no erro mais do que um motivo para fazer novamente, mas motivos para fazer de outro modo, ou perceber que já estava feito, que errar era acertar.

### 3.2 ERRO: NA SOBRA E NO RASTRO

Em seus sentidos mais conhecidos, o verbo errar se refere a cometer erro ou engano, deixar de acertar, tem o sentido de equívoco, de falha, de culpa, mas também remete ao sentido de perambular, vaguear. Desse modo, ao examinar o meu processo de construção de cada trabalho, retomo aspectos que se referem ao erro como um certo descompasso entre aquilo que imaginamos e aquilo que realizamos ou o que conseguimos, e como a possibilidade do deslocamento dentro do processo.

Em meu trabalho, esse “erro” acontece de modo sutil, manifesto em uma linha no lugar indesejado, um borrão, um rasgo no papel. Devido ao fato de eu não trabalhar com esboços prévios além do desenho, nem projetos iniciais ou simulações em escalas menores, esse desenho é pensado, ampliado a partir de uma linha de base inicial e, então, concretizado. Em seguida, no momento de trabalhar o desenho definitivo é que ocorrem os eventos não programados. Quando isso acontece, procuro seguir o rumo que o erro aponta. Assim, não há descarte, pois um desenho que não siga o caminho desejado é transformado em outro desenho.

Nesse sentido, me atendo a alguns conceitos, trabalhados no texto intitulado *Pentimento, ou Fazer e feito*, ou *O desenho “Abs-ceno”*, ou, talvez, *O elogio do erro* (2010), de Mario Bismarck. Neste texto, um dos conceitos ressaltados pelo autor é o significado da palavra pentimento:

No seu sentido de uso geral exterior ao universo das artes, o termo pentimento significa, “arrependimento, remorso, pesar”, mas significa também “mudança de parecer”. O termo é utilizado na Itália desde, pelo menos o século XVI, e deriva da palavra *pentire* (arrepender) que advém do latim *rependere* (BISMARCK, 2010, p. 8).

Assim, o termo *pentimento* se refere ao processo artístico, em que são realizadas alterações em uma pintura enquanto ela está em andamento. A partir do que nos coloca Bismarck, o *pentimento* não apenas se refere ao arrependimento, mas a mudança de parecer. Nesse contexto é que a abertura para seguir os rumos que o desenho ou trabalho aponta é o modo de me permitir errar.

Ao examinar mais de perto o erro como deslocamento, um vaguear, me refiro ao exercício da experimentação e de apostar em percursos incertos, dar vazão ao acaso e permitir que o caminho se mostre. Nesse sentido, a partir dos processos que se desdobram dos desenhos em grandes formatos, investi em processos que apontaram outros caminhos. Assim, um rasgo no papel, devido ao uso da fita adesiva para prender o material na parede, é incorporado ao trabalho, seja no contexto de um desenho em grandes dimensões ou na borda que é extraída e reservada.



**Figura 110.** Claudia Hamerski. Desenho da série *Improvisações*, 2021, desenho de lápis grafite e crayon sobre papel, 48x55cm. Foto Claudia Hamerski.



No desenho da série *Improvisações*, ocorreu uma situação comum de ateliê, em que a fita adesiva provoca uma rasura no papel, subtraindo uma camada mais superficial do papel e avançando na área do desenho. Essa situação não prevista surge como o erro (Fig. 110). No entanto, o resultado desse erro me pareceu mais interessante e significativo para o projeto do que a forma como estava antes, assim que essas rasuras passaram a fazer parte da proposta. Inclusive, no trabalho da série *Improvisações*, as marcas da fita que receberam pigmento de grafite e ficaram evidentes, assim como as bordas do papel, ou um risco que se vê bem acima à esquerda, tudo seriam erros, se não incorporados ao processo. Em resumo, o que estava programado era a forma irregular do corte no papel e os grafismos mais no centro, os demais elementos são eventos incorporados ao trabalho.

Nesse contexto, percebi, no trabalho do artista Eduardo Haesbaert (1968), um procedimento que, cada vez mais, apresenta características desses eventos não programados que vão se somando ao trabalho. Nos desenhos em grandes dimensões feitos com pastel seco sobre papel, o artista realiza um trabalho de isolamento das áreas onde quer que o branco do papel permaneça. Assim, vai trabalhando as áreas não isoladas com o preto e as vezes outras cores. Para realizar esse isolamento, Haesbaert utiliza a fita crepe aderida ao papel e no momento de retirar essa fita, eventualmente, uma camada do papel se rasga e é subtraída, ficando aderida a fita. É nesse momento que o “acidente” é incorporado ao trabalho. Em desenhos anteriores, percebi uma menor incidência desse modo de proceder, mas, cada vez mais, o artista vem explorando essa dimensão do acaso em suas construções.

Em trabalhos anteriores, onde percebemos um olhar do artista para formas da arquitetura dos ambientes e linhas mais retas, temos a impressão de maior controle com áreas de branco e preto bem delimitadas. O que percebi é que o artista foi, cada vez mais, dando espaço para essa ocorrência dos acidentes, que, na produção atual, já não se configuram a partir de acidentes, mas situações provocadas. Desse modo, o desenho agrega as formas mais retas e definidas, associadas a espontaneidade desse desenho, que é rasgo, que é mancha e que é preenchimento, pois Haesbaert utiliza como ferramenta também as próprias mãos,



**Figura 111.** Eduardo Haesbaert (1968). *Rasgado*, 2017 pastel seco sobre papel, 75X110cm. Acervo Galeria Bolsa de Arte. Fonte site Galeria Bolsa de Arte.

intervindo sobre o preto, criando áreas extremamente escuras e, nelas, essa presença gestual da mão, que também cria tons diferentes, de acordo com a intensidade trabalhada por pelo artista.

No trabalho intitulado *Rasgado*, os elementos anteriormente citados estão presentes (Fig. 111). Trata-se de um desenho construído em grade onde, na área superior esquerda da imagem, é possível ver uma linha muito fina em branco, criando um desenho geométrico que nos dá a ilusão de profundidade. Já nas outras áreas, o artista trabalhou com o preto intenso e podemos ver traços da interferência de suas mãos. O outro elemento é justamente a presença do branco do papel que o artista recupera, como afirma Paulo Pasta, não por meio de adição, mas por meio de rasgos no papel (PASTA, 2019, p. 34).

Já no trabalho *Desabamento*, percebemos mais áreas de branco, um tom que, na verdade, já não é mais branco, e sim uma sobreposição de tons que são intensificados, desta vez, pelos rasgos no papel, pois, nestas áreas, o pigmento do pastel seco adere mais (Fig. 112). Assim, o artista utiliza essa ação de rasgar para desenhar, de modo que, nesse rasgo, ele já não tem controle sobre a linha que será formada, mesmo que direcione para um ponto específico. Ao puxar essa fita e a camada do papel, pode ocorrer, inclusive, um movimento inverso ao desejado.

Nessa busca dos desenhos de Haesbaert existe uma abertura ao erro, que se mostra nos movimentos operados nos limites do suporte. Tanto nos trabalhos apresentados quanto no conjunto de sua produção, a experimentação e a permissão para o acaso estão sempre presentes.

Essa postura de abertura para o erro e o acaso tem sido um movimento necessário para fazer e compreender o meu desenho, ou uma tentativa de compreender o processo. Assim, o que percebi é que, quanto mais dou espaço aos acontecimentos imprevistos e deixo de focar apenas no planejamento, tenho a oportunidade de avançar por onde ainda não conhecia. Nesse ato de me permitir, o desenhar é, muitas vezes, como afirma Bruce Nauman, “[...] falar alto e ver se acredita” (MOLINA, 2005, p. 35). Consequentemente, permitir que outros ouçam e ver o que eles também têm a dizer, de modo que algumas proposições precisam acontecer, para que então se entenda a dinâmica do trabalho.

Como afirma Molina, “[...] o desenho ao mesmo tempo que configura uma ideia, comunica e informa a respeito da estrutura com que cada pessoa capta o fenômeno, refletindo ao mesmo tempo o valor simbólico que assume”<sup>39</sup> (MOLINA, 2011, p. 18, tradução nossa). Assim, o desenho trata do modo de absorção do mundo e dos fenômenos e como cada pessoa elabora essa compreensão/apreensão particular.

Sendo assim, falar do processo de uma poética que aborda o desenho é falar também do processo do desenho. Desse modo, procurei apresentar o meu modo de fazer desenho e também esse processo se fazendo, se descobrindo, se ampliando e se desdobrando.

Em seu livro, Molina retoma a definição de Bruce Nauman para a exposição *Drawing & Graphics*, de 1991, na qual o artista declarou que:

Desenhar é equivalente a pensar. Alguns desenhos se fazem com a mesma intenção que se escreve: são notas que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura em particular, ou imaginar como funcionaria. Existe um terceiro tipo, desenhos representativos de obras, que se realizam depois das mesmas, dando-lhes um novo enfoque. Todos eles possibilitam uma aproximação sistemática do trabalho, inclusive se frequentemente forçam sua lógica interna até o absurdo (MOLINA, 2005, p. 33, tradução nossa)<sup>40</sup>.

A afirmação de Nauman reforça dois aspectos do desenho: como o meio através do qual podemos reforçar uma ideia, personificá-la, torná-la mais clara e o seu papel de instrumento que possibilita a inscrição das imagens mentais no momento de configurá-las.

Com base na afirmação de Nauman, podemos inferir que os dois aspectos se fazem presentes e indispensáveis em todo o processo que envolve o desencadeamento das ideias, e a estruturação da forma, da imagem, do conteúdo que queremos apresentar.

39 Texto original da fonte consultada: “[...] el dibujo, al mismo tiempo que se configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que assume” (MOLINA, 2011, p. 18).

40 Texto original da fonte consultada: “Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar como funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos possibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo” (MOLINA, 2005, p. 33).



**Figura 112.** Eduardo Haesbaert (1968). *Desabamento*, 2017, pastel seco sobre papel, 214X150cm. Acervo Galeria Bolsa de Arte. Fonte site Galeria Bolsa de Arte.

No texto de Mário Bismack, ele apresenta, também, um outro aspecto concernente ao desenho, que é o estado da hesitação, da incerteza:

[...] o estado da hesitação, do incerto, da dúvida, na consideração que é esse um dos campos privilegiados do desenho – campo subterrâneo e na maioria das vezes invisível a terceiros – e é essa uma possível grande distinção e diferença: é aí que o desenho se apresenta qualitativamente em estado de potência (BISMARCK, 2010, p. 4).

A potência, pois, se mostra naquilo que se refere a um tatear. Nessa perspectiva, muitos dos processos que permeiam meu pensamento sobre o desenho têm sido atravessados por incursões que dizem respeito a experiências oriundas da observação do caminho, ao caminhar, nesse desenho que surge como um rastro do processo, do erro e do acaso.

Provenientes de uma outra dinâmica de operar, as bordas de papel subtraídas de desenhos em grandes dimensões são as sobras, o erro de cálculo (Fig. 113). Meu processo de desenhar acontece na vertical. Para isso, fixo os desenhos com uma fita adesiva e, quando necessário, pregando na parede. Nessa ação de fixar à parede, nos desenhos primeiros, não tinha a noção da margem a ser deixada, de modo que, ao tirar o papel da parede, perdia uma parte do desenho, nessas arestas, pois a fita, além de deixar a sua marca, em algumas situações, rasgava fragmentos do papel ou da camada mais superficial. Por isso, de certo modo, me interessei em reservar esses fragmentos de papel que também eram fragmentos do desenho. Com a repetição dos processos, passei a deixar uma margem extra para essa fixação, e também para que possa desenhar com tranquilidade, mesmo avançando a margem.

No texto de Bismarck, o erro “[...] incorpora também o sentido de desvio do caminho traçado, do equívoco, daquilo que é ambíguo, dúbio, incerto e indeciso”. Assim, os resíduos de bordas, em certo momento, possibilitaram um espaço para ver o desenho de outro modo, um desvio do foco principal (BISMARCK, 2010, p. 9). Isso permitiu que fossem pensados outros modos de apresentar esse processo em sua integridade. Assim, esses desenhos pensam a borda, remetem à borda e, conseqüentemente, às situações periféricas. Na instalação do trabalho *Periferia*, as sobras de bordas de papel foram instaladas



**Figura 113.** Registros de bordas de desenhos no ateliê. Fotos Claudia Hamerski.

no chão, criando entre outras conexões, a ligação com o olhar para as plantas crescendo no horizonte rente ao chão, os meios-fios, essas bordas de calçadas.

Já em *Perspectiva*, um trabalho mais recente, já mencionado, as bordas estão suspensas, apoiadas em uma haste de metal, enfileiradas e organizadas por dimensão, para causar a sensação de perspectiva (Fig. 61). Na apresentação na vertical, se assemelham mais a tiras ou régua. Ao mesmo tempo que dirigem o olhar para o centro, para um ponto convergente, elas são projetadas da parede pela suspensão e se multiplicam através da sombra das tiras, gerando, assim, esse duplo do desenho em tiras e suas sombras.

Outro modo de errar acontece através das marcas, grafismos e manchas não desejados, quando ocorrem durante um processo e não deveriam estar aparentes (Fig. 114). Em meus desenhos em escalas ampliadas mais iniciais, tais eventos eram evitados ou apagados, até o momento em que passo a pensar neles como parte do trabalho, parte do caminho, etapas da construção do desenho e, conseqüentemente, partes integrantes.

Nessa direção, outro termo trabalhado no texto de Bismarck (2010) é o “*abbozzo*”, que o autor define como:

Podemos assim perceber melhor o sentido etimológico, do termo *abbozzo* que, segundo Luigi Grassi deriva de “*bozza*” (rascunho, borrão), na referência a um “*trabalho irregular e não acabado*”. O *abbozzo* identifica assim uma primeira concretização do conjunto, mas imediata e tecnicamente imprecisa e incompleta da obra (BISMARCK, 2010, p. 18, grifos do autor).

Segundo Bismarck, em seus escritos, Leonardo Da Vinci usava a palavra *abbozzo*, pois lhe interessava tratar de um desenho em movimento, se desenvolvendo a partir de um começo, incompleto, impreciso, sempre em via de elaboração (BISMARCK, 2010). Desse modo, a discussão sobre o termo errar é abordada no texto de Bismarck, a partir de vários pontos, como o sentido de errático, como aquilo que erra, que muda de lugar, que não se fixa, ou seja, pensar em um desenho errático é, pois, dar espaço para a proposição de Bismarck:

O que propomos é a recuperação do sentido leonardiano do *abbozzo* como campo de batalha, especulativo e operativo, sempre conflituosamente irresoluto, pois o que pode interessar ao desenho não é tanto o produto de imagens mas a sua questionação; é, como diria Bruce Nauman, “forçar a sua lógica até ao absurdo”, é testar a sua existência, questionar a sua validade como afirmação (BISMARCK, 2010, p. 18, grifos do autor).

Como afirma Bismarck, na citação “[...] o que pode interessar ao desenho não é tanto o produto de imagens, mas a sua questionação” (BISMARCK, 2010, p. 18). Nesse sentido, os desenhos em



**Figura 114.** Registros de processos em andamento, marcas, grafismos e manchas criados no percurso. Detalhes de desenhos em grandes dimensões. Foto Claudia Hamerski.

grandes dimensões são trabalhos na busca pelo melhor modo de trazer os elementos vegetais. Assim, na grandeza de sua existência e relevância, explorar da melhor forma as características e possibilidades do desenho como *reapresentação* de algo. Estes trabalhos levam em conta a relação com a imagem fotográfica, o olhar para o ínfimo, uma paisagem que surge nas margens da cidade. São desenhos de fácil compreensão e recepção, tornam agradáveis imagens de elementos que nascem em lugares inóspitos e que eram indesejados. Por outro lado, os processos periféricos, que mostram a rasura, o borrão, o grafismo, a mancha, os descartes, se originam de questionamentos sobre o próprio processo de desenhar. Assim, as respostas surgem ao afirmar, através de propostas, que o desenho é ação, que o desenho é sobra, que o desenho é rastro, que o desenho se constitui de um memorial do processo carregado de todas as suas etapas. Este é um desenho em movimento que acontece à margem, sem um começo definido, é um desenho hesitante em constante formação.



**Figura 115.** Claudia Hamerski. *A imagem vem antes*, 2022. Desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 153x203cm. Foto Claudia Hamerski.





**Figura 116.** Claudia Hamerski. *Só habita com intensidade aquele que soube encolher*, 2022. Desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 153x150cm. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 117.** Claudia Hamerski. *Até atingir as dimensões do céu*, 2022. Desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, 153x104cm. Foto Claudia Hamerski.

Portanto, cada vez mais, os trabalhos de grandes dimensões recebem essa contaminação de outros processos. Estes desenhos carregam consigo essa primeira intervenção do esboço, que acontece diretamente no suporte definido, que será também definitivo. Ao serem concluídos, contemplam todos os desenhos: o esboço, o teste de linhas, o teste de cores, as manchas e marcas, assim como os borrões.

Os desenhos anteriores contemplam algumas das questões abordadas, dando a sensação de que ainda estão em processo, que falta algo para ser concluído, ao mesmo tempo que carregam o rastro do processo, todos os jeitos, as experimentações de linhas, de traços, de testes, de usos da cor, do esboço ao detalhamento preciso, permanecem nas imagens (Fig. 115, 116 e 117).

O que me interessa nessas investigações, além do já considerado é, também, essa visão, esse conhecimento de tudo que está exposto e presente na imagem, mas que faz parte do “campo subterrâneo e na maioria das vezes invisível a terceiros” (BISMARCK, 2010, p. 18). O campo do processo são as peculiaridades, verdades e camadas do fazer que só o autor conhece, como se existisse sempre um segredo entre os materiais, os processos e quem os realiza.

### 3.3 PONTOS DE CONTATO

Nos meandros que envolvem o momento da fatura, a instauração dos trabalhos e sua apresentação existem cruzamentos que conectam trabalhos, criando ligações entre os processos, seus desdobramentos e o resultado final, de modo que a conclusão de um trabalho gera o desdobramento em outro ou um novo início, a partir da perspectiva do meu olhar. Nesse sentido, se faz necessário refletir sobre tais encadeamentos no percurso da produção.

### 3.1.3.1 Ações que geram desenhos, desenhos que geram ações

Inicialmente, aponto uma reflexão do professor e pesquisador Joaquim Marques, de que “ [...] enquanto processo, o desenho é, pois, a dinâmica que advém das operações através das quais estabelecemos vínculos com a realidade, simultaneamente exterior e intrínseca ao desenho” (MARQUES, 2014, p. 75). Por isso, é importante refletir sobre as experiências suscitadas pelas diferentes operações realizadas no desenho. Do mesmo modo, pensar nas funções cumpridas pelos materiais, nos meios de criação e nas possíveis superfícies e/ou suportes para o desenho, ou seja, o que os materiais, os meios e as circunstâncias podem indicar sobre o desenho (MARQUES, 2014, p. 75).

Todos esses são elementos determinantes para a criação, para a condução e para a resolução final de qualquer projeto em desenho, assim como as condições de quem o realiza sejam físicas, materiais, ou circunstanciais, ou seja, perceber ocorrências no ateliê, estar imerso em uma residência artística, atender a uma demanda ou investir em uma descoberta, um projeto novo são condições distintas, que exigirão atuações igualmente diferentes e, conseqüentemente, trarão respostas distintas, de acordo com a ação empreendida.

Marques chama atenção para o fato de que:

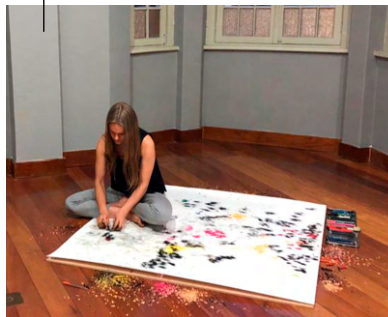
Considerar o processo como experiência vivida e não como categoria formal do desenho é, pois, refazer as etapas do trajecto que une a génese do desenho à sua forma conclusiva, identificando o processo de produção com a formação do pensamento e construção do sentido (MARQUES, 2014, p. 75).

A partir das considerações do autor sobre a importância de pensar as circunstâncias da criação do desenho como um possível formador das camadas de sentidos que serão atribuídos aos trabalhos, alguns desdobramentos de processos são pontos importantes para refletir sobre os materiais, sobre as circunstâncias e sobre o sentido atribuído.

Desenhos em  
grandes dimensões



Performance  
*Pulso e repouso*



Desenho  
*Improvisação*



Série  
*Improvisações*



Desenho  
*Rastro*



**Figura 118.** Claudia Hamerski. Imagens em sequência da linha de sucessão iniciando por desenhos em grandes dimensões, série *Improvisações*, performance *Pulso e repouso*, desenho *Rastro* e desenho *Improvisação*. Fotos: Eduardo Montelli e Claudia Hamerski.

Assim, aponto aqui uma relação que se desencadeia partindo dos trabalhos em grandes dimensões, que, por seu contexto de produção, deram espaço para o surgimento da série de desenhos *Improvisações* (2016-), que, por sua vez, se desdobraram na ação *Pulso e repouso* (2018), gerando o desenho *Rastro* (2021), que desencadeou o processo para o desenho em grandes dimensões, com o título de *Improvisação* (2021) (Fig. 118).

Nessas propostas, um trabalho surgiu em função do outro. Dessa forma, trabalhar em grandes dimensões e a ação de utilizar determinado lápis, preparando-o de determinada maneira, desencadeou a série de desenhos que surgem em paralelo, a série *Improvisações*. Por sua vez, olhar para esse conjunto de desenhos, se desdobrou na proposição *Pulso e repouso*, que gerou um desenho em paralelo, o desenho *Rastro*, e olhar para esse desenho e todos os processos que o sucederam gerou o trabalho *Improvisação* (Fig. 119 e 120). O que pretendo ressaltar aqui é a presença de um constante agenciamento entre o improvisado, o acaso e o intencional. As ações ocorrem em um fluxo contínuo, conectadas muito mais ao fazer e reelaborar a cada momento o pensamento sobre o que este desenho pode ser do que produzir um resultado. Dessa forma, as propostas programadas geram trabalhos não programados e vice-versa. Assim, o desenho surge do rastro, ao mesmo tempo que o rastro é criado ao fazer desenho.

Ao retomar processos que transitam entre o acaso e o planejado, assim como abrem espaço para outras possibilidades de pensar o desenho a partir da relação física entre meios, ambiente e o fluxo de criação, os “desenhos de bolso” de Willian Anastasi (1933), desenvolvidos nos anos 1960, constituem um processo bastante relevante, sobretudo, para tratar de ações que levam em conta muito mais a experiência do que o resultado (Fig. 121).

Nos desenhos em questão, o artista dobrou folhas em partes até que coubessem em seu bolso e utilizou um lápis macio, que imprimia o traçado da fricção contra o papel, à medida que o artista se locomovia caminhando. Assim que ele considerava o desenho pronto, abria o papel



**Figura 119.** Claudia Hamerski. *Rastro*, 2021. Desenho de lápis crayon, carvão e grafite sobre papel, 140x140cm.  
Foto Claudia Hamerski.



**Figura 120.** Claudia Hamerski. *Improvisação*, 2021. Desenho de lápis crayon, carvão e grafite sobre papel, 153x200cm. Foto Claudia Hamerski.



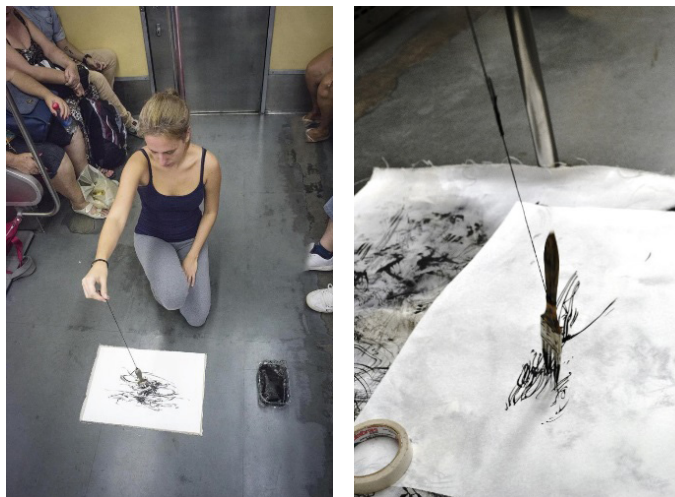
expondo outra face. Ao final, tinha um conjunto de desenhos de seus movimentos inscritos nas partes das dobras do papel. Anastasi afirmou que a caminhada tem um papel importante em seu processo de construção mental, segundo declarou: “Eu amo andar. Acho que andar faz algo ao meu pensamento, ao meu processo mental, que é diferente de sentar ou deitar” (NACKMAN, 2012). Tais desenhos fazem parte de um conjunto de trabalhos que o artista denominou como “sem visão”, ao qual são incluídos também os desenhos que ele realizou segurando um bloco de papel enquanto caminhava e desenhava com o olhar fixo no seu destino, assim como os desenhos de metrô que registram os solavancos, hesitação, paradas, partidas, grafando a intensidade da linha conforme o movimento do metrô (Fig. 122 e 123).

Nos processos empreendidos por Anastasi, a ação do desenho está diretamente ligada ao movimento do corpo em uma situação contrária a esperada. O corpo não se movimenta para desenhar, mas ao se movimentar, o corpo desenha, de modo que o artista pratica ações simultâneas como caminhar e desenhar, seja na prancheta, seja no bolso, seja ao andar de metrô e desenhar. Nas palavras do artista: “Quando houver movimento, deixe que esse movimento, em vez de predeterminação, seja a energia para o desenho [...]” (NACKMAN, 2012). Nos três exercícios, o olhar para o desenho é cego, estando, assim, o seu desenho, condicionado a uma negociação entre o programado e o acaso. Logo, não existe um projeto para o que será inscrito sobre o papel, mas existe uma meta de onde chegar com a caminhada ou a viagem de metrô. Então, no decorrer desse percurso, os desenhos são configurados como ocorrências do movimento desse deslocamento.

A artista Livia dos Santos (1987) opera um procedimento semelhante ao de Anastasi, ao desenvolver sua pesquisa em viagens de trem no percurso de Porto Alegre a Novo Hamburgo. A artista criou instrumentos de desenho que funcionam como pêndulos nos quais, em uma das extremidades de um cordão, está preso um pincel ou outros materiais que ela foi incorporando. Então, Livia segura o pêndulo sobre o suporte e os movimentos no interior do vagão promovem o balançar desse instrumento,



**Figuras 121, 122 e 123.** William Anastasi (1933). Sem título (Desenhos de bolso), 1969, desenho de lápis sobre papel, 27,6x35,6 cm. Fonte site MoMA. Sem título (Desenho do metrô), 2009, grafite sobre papel, 20,3x29,2cm. Fonte site Notations about Drawing. Díptico Sem Título (Desenho Andante), 2010, desenho de lápis de lápis sobre papel, 2,845x37,465x3,81cm. Fonte da imagem: site do Museu da Academia de Belas Artes da Pensilvânia (PAFA).



**Figura 124.** Livia Santos. Série dos *impulsos*, 2016, nanquim sobre papel, dimensões variadas. Fonte da imagem: catálogo da exposição *Aqui é tudo diferente*, 2016, Santander Cultural.

que vai gerando grafismos, como desenhos ou pinturas, de acordo com o material utilizado (Fig. 124). Outro momento do processo são as notas que Livia faz a partir da experiência, movida pelas cenas, situações e pessoas que participam desse trajeto.

Sua experiência com o desenho é deslocada do ateliê para as vivências cotidianas. O trajeto que anteriormente era realizado para se deslocar tornou-se uma busca pela experiência com o desenho. Então, a artista transformou a sua rotina de se locomover, segundo ela, com o objetivo de pegar o trem para chegar a algum lugar, para o deslocamento, com o objetivo de produzir seus trabalhos durante a viagem (SILVA, 2014, p. 45). Em seu trabalho, a força do desenho está nessa busca, por meios, por novos dispositivos e por colocar-se em situação de imprevisibilidade e estar sujeita ao que o processo possa lhe oferecer. O desenho é uma consequência da sua ação de deslocamento e dos instrumentos auxiliares que improvisa.

Assim, na proposição dos dois artistas, existe um desenho que acontece como uma consequência da ação de se deslocar, sendo essa a força motriz das propostas. O que surge como resultado desse proceder acaba sendo uma próxima camada ou outro trabalho.

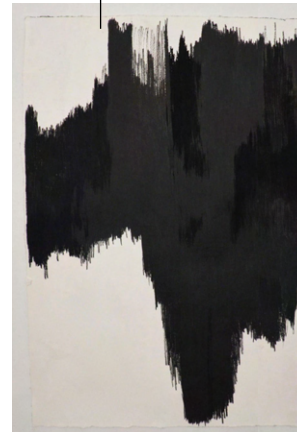
Outra linha de sucessão de processos que apresento se inicia com os trabalhos em grandes dimensões e fundo preto. Os trabalhos *Rua Demétrio Ribeiro, 1194* e *Rua Demétrio Ribeiro, 1188*, apresentados na exposição *TOPOFILIAS* (2016), e sua construção com fundo preto, foram o ponto inicial para a proposição *Situação de risco* (2018), que gerou um desenho do qual se desdobra o trabalho *Figura fundo* (2021), que será abordado em profundidade na sequência (Fig. 125).

No caso específico dos trabalhos mencionados, o que provém de um detalhe nos desenhos primeiros, o fundo preto, transbordou para projetos bastantes distintos. Na performance e na instalação não tenho mais a imagem, mas sim o rastro, de modo que a extensão dessa proposta inicial, onde trabalhei o fundo preto, me conduziu para caminhos não imaginados. A ação desenvolvida olha para o processo, para os materiais e para os meios, obedece a protocolos e o resultado não é o objetivo, mas uma consequência desse fazer.

Desenhos com  
fundo preto



Desenho gerado  
a partir da ação



Performance  
*Situação de risco*

*Figura Fundo*

**Figura 125.** Claudia Hamerski. Imagens em sequência da linha de sucessão iniciando por desenhos em grandes dimensões *Rua Demétrio Ribeiro, 1194*, na sequência *Situação de risco, 2018*, desenho – performance. O desenho gerado a partir da ação e o trabalho *Figura Fundo, 2021*. Fotos Vilma Sonaglio e Claudia Hamerski.

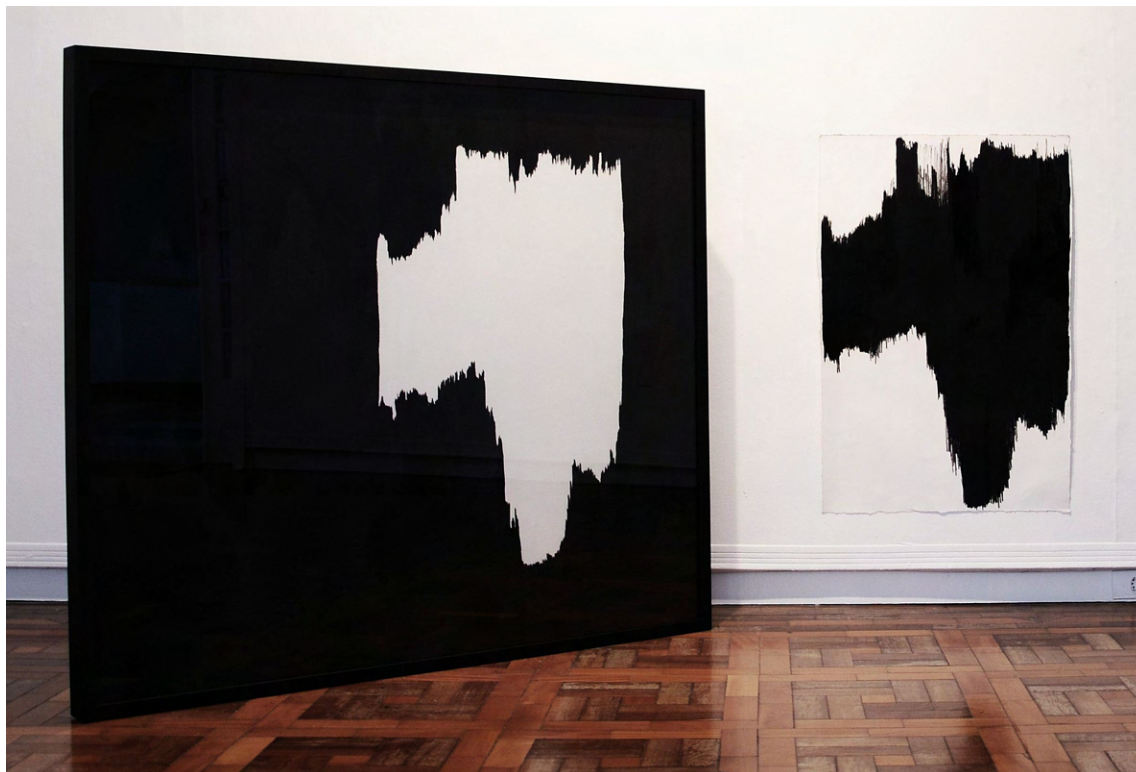
Tal interconexão entre os projetos me levou a refletir sobre esse desenho que segue o rastro, mais que isso, que está no rastro, que se conecta com uma pista indicativa do caminho e segue no transbordamento dos processos, seja como nessa sequência no desdobramento de propostas, seja na atenção para os vestígios, seja no tratamento dos resíduos, seja na atenção para a borda.

Por fim, nesta seção do texto, o que procurei abordar foi o pensamento no que tange a fatura para, assim, trazer, através da reflexão de Mario Bismarck, esse olhar para o desenho que erra, que é hesitante, que se expõe ao acaso e a experimentação. Igualmente, busquei apresentar alguns processos, através dos quais procurei demonstrar um pouco de como o pensamento vai se desencadeando em um fluxo contínuo, o que, por vezes, torna difícil classificar ou categorizar os trabalhos, fato que tornou difícil em alguns momentos, até mesmo, a organização da escrita.

A seguir, me dedico a proposições que são trabalhos que surgem como ecos dos processos e da reflexão sobre o trabalho de ateliê, uma vez que incorporam percepções de outros projetos e se desdobram como algo para além deles.

### 3.4 ECOS

Na seção que segue, me refiro ao eco como repercussão, ressonância e ruído. Assim, os trabalhos que seguem reverberam a partir de um conjunto de experiências e percepções dos processos que acontecem à margem ou paralelamente ao trabalho central, sejam os desenhos que apresentam elementos vegetais, sejam as produções a partir de seus desdobramentos. Dessa forma, tais trabalhos poderiam ser a margem da margem. Por isso, os entendo como ecos, causando ruído nas situações anteriormente postas.



**Figura 126.** Claudia Hamerski. *Figura Fundo*, 2021, desenho instalação, desenho de crayon, grafite black e carvão sobre papel, 130x152x10 cm e 98x64cm. Simulação da obra instalada no espaço. E ao lado registro da performance *Situação de risco* (2018). Foto Vilma Sonaglio.

### 3.4.1 Figura Fundo

O trabalho *Figura fundo* (2021) é um projeto que surge na produção, como uma ressonância de outros processos. O trabalho é composto por dois desenhos, um de 130x152x10cm e 98x64cm, o primeiro emoldurado estilo caixa e o segundo sem moldura, somente papel fixo na parede (Fig. 126). O percurso desse trabalho iniciou com a performance *Situação de risco*, realizada em 2018, pois o desenho gerado através da ação faz parte de um grupo de trabalhos em suspensão, que precisam de um certo tempo de observação. Então, em 2021, realizei outro desenho de 130x152cm, a partir da imagem fixada como desenho na ação de 2018.

A partir dessa figura, preenchi o fundo, riscando a superfície do papel branco, com materiais pretos, até restar a imagem vazada da figura inicial. Assim, a ação se desdobrou em desenho que se desdobrou, posteriormente, em outro desenho e ambos, lado a lado, formam um trabalho composto por um desenho fixo na parede e outro no espaço. Tal proposta colocou em jogo o critério de classificação, pois fica difícil definir se é uma peça escultórica um desenho-objeto no espaço ou uma instalação. Desse modo, trabalhos que acontecem paralelamente aos trabalhos em grandes dimensões e aos trabalhos realizados a partir das sobras constituem um outro grupo, que reverbera a partir das questões trazidas pelas investigações dos processos anteriores.

A proposta de *Figura Fundo* colaborou para a discussão sobre alguns aspectos do desenho, que compreendem o movimento de migrar de uma situação para outra, ou seja, da performance para um desenho bidimensional e para uma instalação. Outro ponto são os movimentos no interior do trabalho, como a imagem que sugere uma forma em preto e configura-se como a figura e, em seu duplo, ela é o espaço vazio, ou espaço vazado em branco, envolvida novamente pelo fundo preto.

Neste trabalho, o que busquei está diretamente relacionado com o seu título, uma alternância entre o que é figura e o que é fundo na composição. Desse modo, há a ilusão de tridimensionalidade,



**Figura 127.** Claudia Hamerski. *Figura Fundo*, 2021, desenho instalação, desenho de crayon, grafite black e carvão sobre papel, 98x64cm e 130x152x10cm. Foto Claudia Hamerski.

gerando a sensação de que existe um buraco no interior do quadro. Dependendo de como focamos na imagem, como a observamos, ora existe uma abertura, ora existe uma figura sobreposta. Esse jogo entre os planos e as relações no interior dos quadros é que aproxima os desenhos. Quando o desenho se torna um objeto deslocado da parede em diagonal no espaço, existe uma busca por romper com a expectativa e proporcionar uma experiência diferente em relação ao espaço e às relações estabelecidas entre um desenho e outro. Nesse sentido, ver os dois trabalhos, um ao lado do outro e em ângulo, proporciona modos de ver e receber as imagens que são distintos. Nessa direção, a minha percepção ao ver o trabalho em ângulo é de que a forma em preto se projeta a partir do desenho de fundo preto até transpor o quadro. Deste modo, gera um desejo de encaixe, de trazer a peça faltante para o seu lugar (Fig. 127).

No texto, *The Pleasure in Drawing* (2013)<sup>41</sup>, Jean-Luc Nancy apresenta o desenho como princípio e abertura. Ao falar da forma, o autor trata do dinamismo intrínseco a linguagem do desenho, combinando ato e força. Em sua discussão, procura nos aproximar daquilo que é inerente ao desenhar, no sentido de que o desenho está relacionado intrinsecamente ao mesmo tempo a “um sentido de gesto, movimento e devir” (NANCY, 2013, p. 1).

Assim, assinala:

O desenho é a abertura da forma. Isso pode ser pensado de duas maneiras: abertura no sentido de início, partida, origem, expedição, ímpeto ou esboço, e abertura no sentido de disponibilidade ou capacidade inerente. De acordo com o primeiro sentido, o desenho evoca mais o gesto de desenhar do que a figura traçada. Segundo a segunda, indica a incompletude essencial da figura, um não fechamento ou não totalização da forma (NANCY, 2013, p. 1)<sup>42</sup>.

---

41 O texto original *Le plaisir au dessin* foi publicado pela primeira vez em 2007, em francês, como ensaio de abertura do catálogo que acompanha uma exposição de desenho com curadoria de Jean-Luc Nancy com Sylvie Ramond e Eric Pagliano para o Musée des Beaux-Arts em Lyon. [Le plaisir au dessin: Carte blanche à Jean-Luc Nancy (Paris and Lyon: Hazan and Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007)].

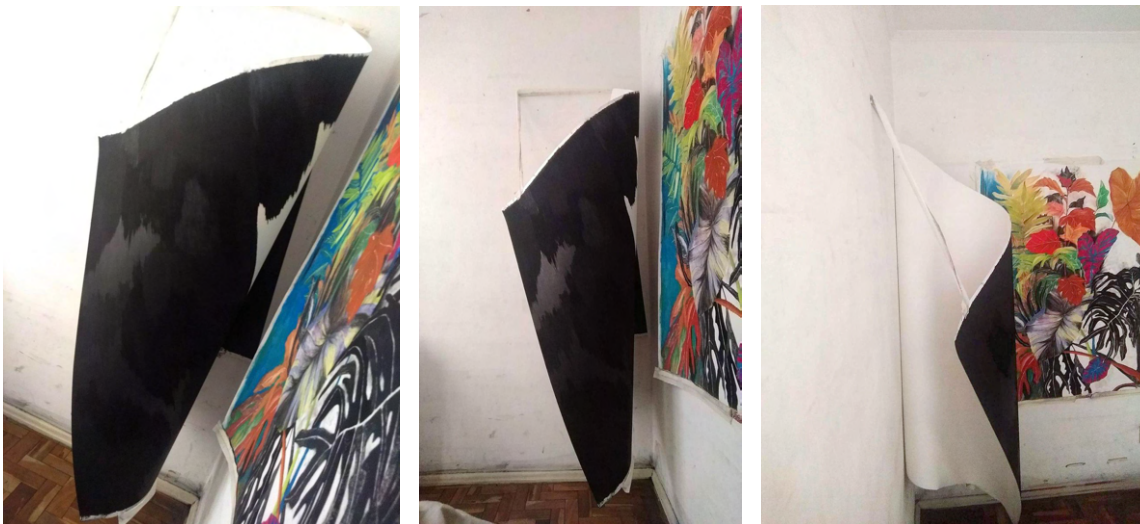
42 Texto original da fonte consultada: *Drawing is the opening of form. This can be thought in two ways: opening in the sense of a beginning, departure, origin, dispatch, impetus, or sketching out, and opening in the sense of an availability or inherent capacity. According to the first sense, drawing evokes more the gesture of drawing than the traced figure. According to the second, it indicates the figure's essential incompleteness, a nonclosure or non-totalizing of form* (NANCY, 2013, p. 1).



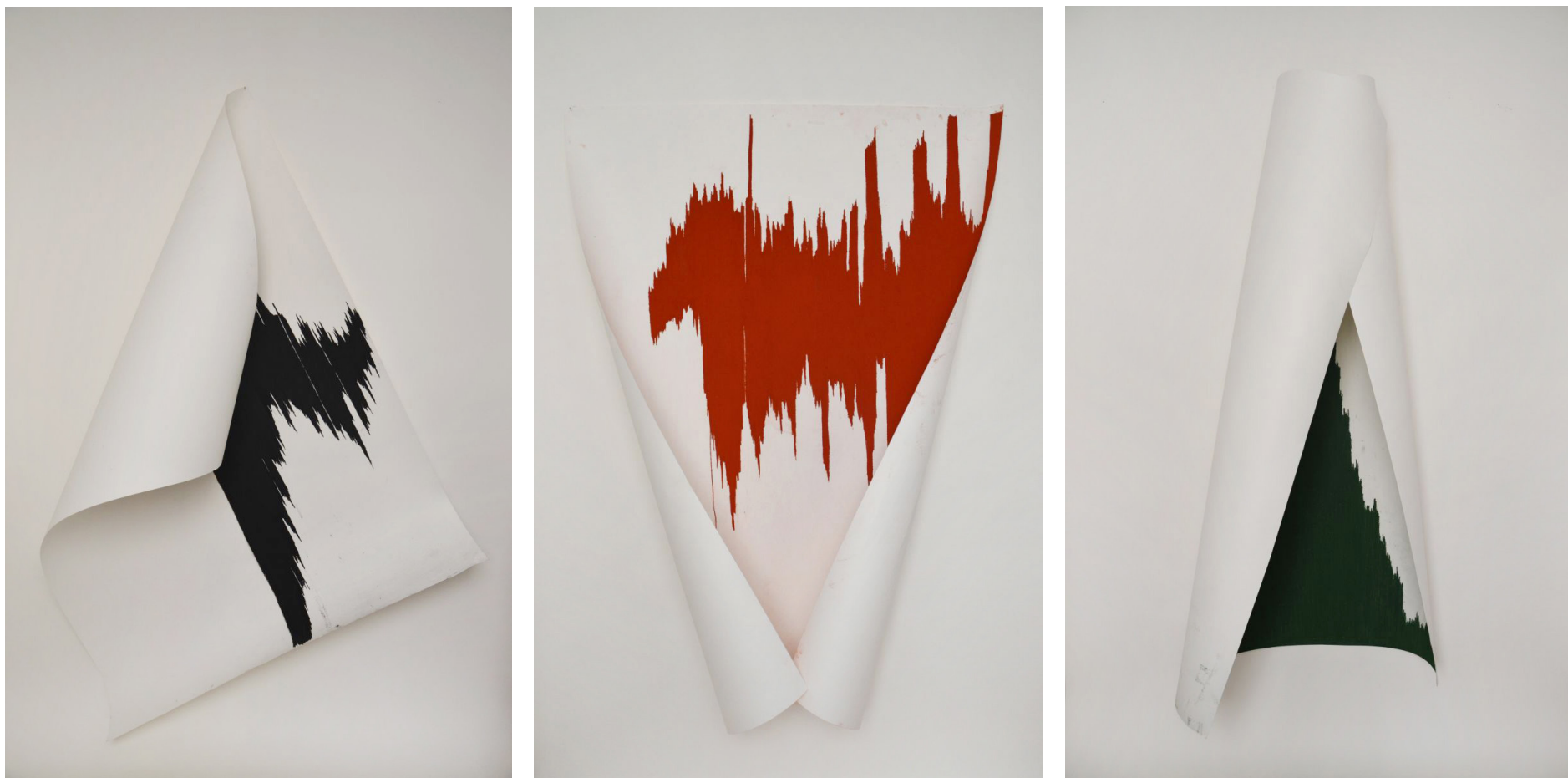
Assim, o desenho lança, propõe, sem limitar. O desenho é o ponto de partida, do mesmo modo que é a possibilidade a abertura, uma reconstrução constante. Ou seja, se, por um lado, antecipamos o que uma forma poderá ser, por outro, desenhar implica uma percepção que interroga, ao mesmo tempo que regista. Nesse sentido, embora os desenhos pareçam imagens, eles não nos dão apenas a imagem dos objetos, mas os objetos a serem interrogados.

#### 3.4.2 Risco

O trabalho surge como um ruído nos contextos estabelecidos e um ponto de instabilidade para refletir sobre o desenhar, de modo que estes são desenhos que desenvolvi procurando problematizar a ideia do risco como uma constante no desenho, na produção e nas rotinas de ateliê. O *Risco* é originado



**Figura 128.** Registros no ateliê do trabalho *Figura Fundo* em processo, momento em que o desenho pende da parede. Foto Claudia Hamerski.



**Figura 129.** Claudia Hamerski. *Risco*, 2021, desenho de crayon sobre papel, 3 desenhos de 152x120cm cada. Foto Claudia Hamerski.

da observação de uma situação específica no ateliê. Ao realizar um procedimento habitual, que é deixar o desenho fixado na parede do ateliê por alguns dias para observá-lo, em um dos meus retornos encontro o trabalho caindo da parede, suspenso apenas pela fita adesiva que o fixava. Essa imagem desencadeou algumas reflexões que trouxeram o episódio do *Ângulo branco*, trabalho de Ellsworth Kelly, apresentado no capítulo dois, ao tratar dos desenhos como instalação.

Assim, ao observar o desenho se projetando da parede, percebi, nessa imagem, outros desenhos, uma situação de objeto e, a partir dele, algumas possibilidades (Fig. 128). Desta maneira, a partir da reflexão e algumas experiências em que busquei desdobrar essa observação, foram gerados três desenhos intitulados *Risco* (2021) (Fig. 129).

Através dos desenhos, procurei refletir sobre essa situação de ateliê, bastante corriqueira para mim. Como trabalho com grandes dimensões e papel de gramatura alta, a ocorrência de quedas não é rara, chegando, em algumas situações, a danificar o papel que se quebra, deixando uma marca, um vinco, muitas vezes, irreversível. Assim, todo barulho que ouço vindo do ateliê é um sinal de alerta.

No trabalho *O domador* (2015), do artista Guilherme Dable (1976), me deparei com questões semelhantes. Diante de uma situação de ateliê inesperada, a partir de um acontecimento casual, um papel que cai no chão e é balançado pelo vento, o artista capturou esse momento criando o vídeo, que mostra o papel sendo domado por uma cadeira apoiada em uma garrafa d'água (Fig. 130). Um jogo “entre acaso e manipulação”, nas palavras do pesquisador Francisco Dalcol (2018), pois não sabemos o que, nessa cena, é programado ou não. Segundo Dable “[...] é um trabalho que aconteceu [...]” (DABLE, 2022)<sup>43</sup>. Ao mesmo tempo, o artista convida a investigar em nosso repertório de imagens o que o vídeo nos permite refletir, desde as questões que dizem respeito ao processo em desenho, e aqui, aos acidentes de ateliê e à busca incessante do artista por “dominar”, atuar, tendo a sua frente o desafio



**Figura 130.** Guilherme Dable (1976). *O domador*, 2015, vídeo 1'53" (Captura de um frame do vídeo). Fonte Vimeo.

<sup>43</sup> Fala do artista Guilherme Dable, em conversa realizada por chamada de Whatsapp. Porto Alegre, março de 2022.

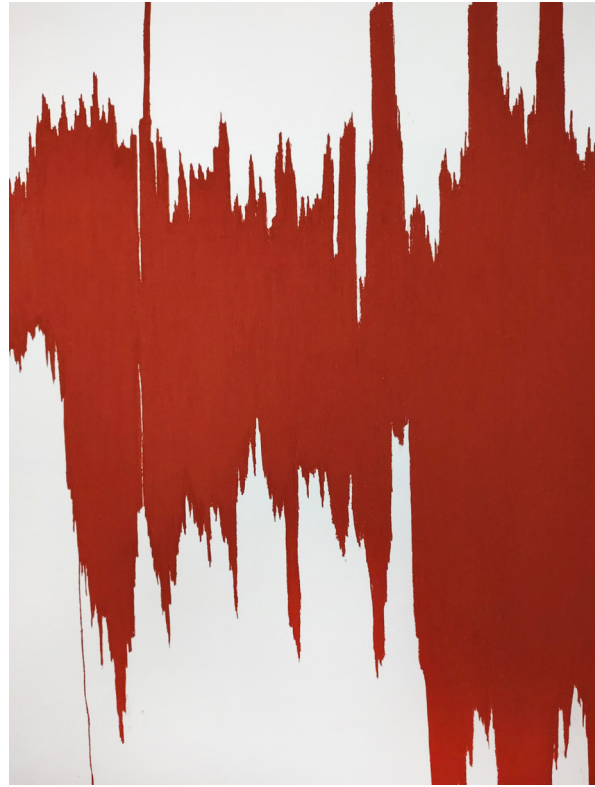
da folha em branco. Em conversa, Dable comentou que a proposta “[...] é uma alegoria do trabalho no ateliê, um espaço em que negociamos com monstros [...]” (DABLE, 2022).

Nesse caminho, o processo de construção de *Risco* abrange questões que têm início com os elementos técnicos do processo, como os materiais, o espaço de produção, como trabalhar, desdobrar essa ideia na mente. Em sequência, observo a questão circunstancial em que o trabalho surge, a partir de um evento inusitado e uma imagem suspensa na memória, o trabalho de Kelly, bem como a dinâmica de sua realização e como pensar suporte e configuração.

A ideia de *risco* contemplada no trabalho se refere ao risco da queda e também ao *risco* como marca, incisão na superfície do papel (Fig. 131). Aqui, uma sucessão de *riscos* gera a ideia de massa e preenchimento. Depois de feito o desenho, a segunda parte determinante para o trabalho é a sua fixação no local de apresentação, pois deve ser suspenso por pontos específicos que permitam, ora revelar, ora ocultar a imagem e, ao mesmo tempo, causar a sensação de instabilidade.

Ao refletir sobre o significado de *risco*, fui em busca de uma definição. Então, me deparei com alguns conceitos a serem considerados na proposição do trabalho. Segundo o que podemos localizar nos dicionários da língua portuguesa, destaco algumas definições. Dentre as definições que interessam aqui, *risco* se refere a 1. Probabilidade de insucesso de determinando empreendimento, em função de acontecimento eventual, incerto, cuja ocorrência não depende exclusivamente da vontade dos interessados. 2. Traço colorido e/ou pouco acentuado sobre superfície, feito com um instrumento próprio ou artefato pontiagudo; risca. 3. Na ISSO 31000, *risco* é definido como sendo o “efeito da incerteza nos objetivos”.

Desse modo, tais designações apontam alguns indicativos sobre o processo de realização e articulação dessa proposta, que se refere às situações eventuais, não programadas, mas que ocorrem no desenrolar da criação, podendo, assim, ser geradores de outros desdobramentos. Tais ocorrências são alheias às previsões, mas versam sobre um aspecto importante do processo criativo: estar atento e aberto ao que acontece na margem, na camada secundária que nos acompanha como uma sombra, um evento suspenso, pairando sobre o fazer.



**Figura 131.** Imagens de detalhes dos desenhos *Risco* em processo, no ateliê. Fotos Claudia Hamerski.

A definição que se refere ao gráfico é fundamental e constituinte do resultado plástico visual. Assim, o risco nos diz que algo aconteceu, traça um percurso, aponta um sentido, indica uma separação, evidencia um movimento, uma incisão, um ferimento ou demarcação na superfície. Por fim, a definição três aborda o fato do não ter controle, o fato de lidar com situações imprevistas. E é nesse sentido que tal trabalho olha para o risco, aborda o risco e propõe um estado de risco, pois, na sua instalação, se prevê que permaneça em estado de risco, suspenso por um ponto ou à mercê do toque e do ambiente.

O trabalho em questão aponta, ainda, algumas especificidades em relação a linguagem, é um desenho que se apresenta como uma instalação. Assim, pensar o seu surgimento dentro do processo extrapola o previsto e marca esse espaço entre, de algo que preenche um lugar antes vazio, mas também de algo que fica migrando entre as fronteiras, não encontra seu espaço de aterrissar, difícil de categorizar.

Por fim, os dois trabalhos como ecos de uma série de acontecimentos dentro do processo movimentam algo da ordem do inesperado ou que se fixa como um rastro. Um dos desenhos de *Figura Fundo* é o rastro de outro processo, não um desenho programado, mas gerado por uma ação, sendo, assim, um desenho à margem de outro processo, no caso, a performance *Situação de risco*. Nesse sentido, ecoa a partir de outras operações e é instaurado de um modo bastante diferente do modo que surgiu, pois, ao compor *Figura Fundo*, este desenho constitui a imagem da forma, uma forma que se repete e que alterna a atuação como figura ou fundo.

Já os desenhos de *Risco* trazem o risco como a marca no papel e como uma constante presente no ateliê do qual desenha, remetem a esse momento gerativo de instabilidade e inconstância, onde os passos não determinados podem conduzir a caminhos melhores até que o previsto. Este trabalho foi realizado com o objetivo de correr o risco. Portanto, ainda não está concluído, pois não foi exposto a situação prevista, de instalação em um ambiente, suspenso por pontos determinados e exposto ao que possa ocorrer durante o tempo de permanência nesse espaço, sendo que pode permanecer intacto, sofrer uma queda, rasgar, alterar a sua forma. Esta é exatamente a dinâmica em que consiste o trabalho, a exposição ao risco do que possa vir a ocorrer.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS







“É sempre entre as coisas que eu pensei que estava fazendo que o trabalho real aconteceu.”

William Kentridge

Este trabalho teve como objetivo investigar, a partir de minha trajetória e das reflexões oriundas dos desdobramentos ocorridos ao longo de minha produção artística, em que medida os resíduos, marcas e rastros podem gerar um trabalho artístico, sob que circunstâncias e como colaboram para a ampliação do pensamento sobre desenho. Assim, a partir da hipótese central de trabalho que teve como mote a ocorrência de um desenho à margem do processo de desenhar, indicando a possibilidade de desdobramentos poéticos das ações centrais, busquei analisar e distinguir um conjunto de características processuais manifestas no meu desenho, no trabalho de ateliê, na coleta de resíduos do processo e na atenção às marcas deixadas pelo fazer.

Na articulação entre prática e teoria, lancei-me ao erro em diversos e distintos momentos, sempre perseguindo, identificando e aprofundando a compreensão das camadas que possibilitassem captar o rastro. Busquei entender, ademais, de que forma a compreensão do rastro, das marcas e dos resíduos contribui para o alargamento das fronteiras da linguagem do desenho e, conseqüentemente, para a própria ampliação do pensamento sobre desenho.

Desse modo, ao propor uma abordagem sobre as *margens do desenho*, levei em conta o processo que se desencadeia paralelamente ao foco central. Foram localizados aí os movimentos que dizem

respeito às rotinas, aos materiais e aos resíduos das atividades no ateliê e, sobretudo, à postura de questionamento e experimentação como artista em relação à minha prática do desenho.

Nesse sentido, o problema central da pesquisa, conforme colocado na introdução, esteve concentrado na exploração de possibilidades de uso criativo dos rastros e resíduos e na busca por compreender em que medida poderiam gerar um trabalho artístico, sob que circunstâncias isso ocorre e como poderiam colaborar para a ampliação do pensamento sobre desenho.

Assim, através da seleção de artistas e obras que se relacionam com o desenho e com os trabalhos desenvolvidos na pesquisa, procurei apresentar o que pode constituir, ou me permite refletir sobre o desenho, no contexto dos materiais e métodos utilizados.

Partindo do entendimento de que a prática cotidiana do desenho é uma série de perguntas sem respostas, ao adotar tal postura de questionamento e experimentação, observei a ampliação da linguagem de meu processo de desenho, à medida que explorava cada processo. Neste contexto, passei a apresentar os trabalhos como performance, como instalação, como objeto pensando o ambiente e no que concerne ao processo de criação. Notei, portanto, que os processos se interconectam e funcionam como um campo geracional, onde são gerados e geradores, a partir de um fluxo de criação sempre em movimento, que dá origem a novos desdobramentos.

Portanto, considerando que são diversos os aspectos que envolvem os desdobramentos, pensar a margem envolve desde as situações que concernem à minha produção com o olhar para a natureza, abrangendo as bordas das cidades, as vegetações que surgem nesses locais periféricos, sua conceituação e relevância no contexto de organização e estruturação das cidades, até as relações que dizem respeito ao pensamento sobre a *topofilia*, e que transbordam os processos, voltando o olhar para o residual.

Nesse sentido, ao compreender que o que constitui o desenho está sendo revisitado constantemente, tanto em meu processo, quanto de outros artistas, à medida que exploramos as múltiplas potencialidades da disciplina, o residual pode gerar desenho autônomo. Uma vez que o resíduo é parte constituinte do

processo do desenho, remetendo às operações empreendidas nesta linguagem, os trabalhos passam a atuar como desenho. Um desenho que evidencio nos trabalhos ao produzir camadas: trabalhar com o pigmento velando o papel, com o preenchimento, com a percepção de modos distintos de produzir traços e marcas gráficas, que são concernentes ao desenho.

A partir da articulação entre prática e teoria, na busca por explorar e compreender o que caracteriza o rastro como desenho e o desenho como rastro, e, de que modo os tensionamentos produzidos nesse processo poderiam ampliar as concepções sobre o desenho? Ao apontar para o processo, revelando o que geralmente escapa aos trabalhos, o que se solta no percurso da fatura, apresentei o desenho que está no rastro. Ao mesmo tempo que busquei reconstruir o trajeto, surgiram elementos novos, ao revisá-lo. Desta maneira, na reconstituição desse rastro surgiram tensionamentos entre os componentes de cada camada, sendo que, além do cruzamento e incorporação entre os processos, uma nova via de possibilidades passou a fazer parte do percurso da investigação, como um eco dos processos.

Nos trabalhos que considero *ecos*, o rastro se evidencia nas *reverberações dos processos*, no momento que se interconectam em uma cadeia onde um projeto é desencadeador de outro. Tais trabalhos aconteceram no percurso da pesquisa como uma terceira via, que seguiu o rastro dos processos focados nos desenhos de grandes dimensões e a pista nas marcas e resíduos.

Como uma das mais importantes contribuições desta pesquisa, destaco que, através da reflexão sobre o fazer e os meandros que povoam o processo de criação, o erro apresentou-se como a possibilidade de investir por caminhos incertos, de hesitação e propensos ao fracasso, o que pode acabar revelando camadas que estavam ali, porém, à margem.

Ao pensar nos limites da pesquisa, me interessei pela investigação de processos que possam ser apresentados ainda em elaboração, ou seja, que contam com o momento de sua exposição e outros agenciamentos para se completarem, como a proposta de Thiago Rocha Pitta, em *projeto para uma pintura com temporal #5*, abordada no momento que trato do desenho em camadas. Assim investir na

criação de propostas que tenham como premissa o imprevisto, como proposto no trabalho *Risco*, que trata dessa incerteza de o que poderá acontecer com o desenho após um certo período de exposição.

Outro ponto que me interessa por aprofundar diz respeito ao sentimento de responsabilidade ecológica. A partir da investigação sobre o residual, ao abordar o modo como o meu desenho é produzido, passei a repensar os materiais e seus usos, o que despertou o interesse por continuar a investigação sobre materiais que são descartados, sejam eles no processo de desenho, ou outras possibilidades que pretendo aprofundar. Investir em novos usos e modos de avançar na poética que privilegia o desenho, com o mínimo de exploração possível da natureza.

Por fim, concluo que o desenho alcança amplitude à medida que nos concentramos nas esferas referentes ao processo e substituímos o “fazer algo que tenha sentido” pelo “fazer algo e ver se faz sentido”. O caminho da dúvida e da hesitação pode se apresentar como um campo com maior propensão a aproximação com o que possa ser a essência do desenho.





# REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. Livro XI - O homem e o tempo. *In: Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 324 p.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. – Ed. Especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução Lea Novaes. - Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. Crise da Pintura / Pintura e desenho. *In: Écrits Français*. Edições Gallimard, Paris, 1991. P. 189-192.

BERGER, J. **Sobre el dibujo**. Editorial Gustavo Gili, 2011.

CARROLL, L. **Alice através do espelho**: classic edition/Lewis Carroll; tradução de Marcia Heloisa; ilustrações de John Tenniel. – Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. Título original em inglês: Alice in Wonderland (1866). Tradução da edição de 1999 da Nord-Süd Verlag, Zurique. Tradução Márcia Feriotti Meira. São Paulo: Martins Claret Ltda, 2006.

CATTANI, I. M. B. Poéticas e poéticas da mestiçagem. *In: Mestiçagens na arte contemporânea*. 3.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. 2. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 436 p.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Trad: Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. – Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio** / Organização Edith Derdyk. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DERRIDA, J. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 1967.

DERRIDA, J. **Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins**. Translate by Pascale-Anne and Michael Nass. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. [French ed. Originally published on the occasion of an exhibition held at the Louvre Museum, Paris, Oct. 26, 1990-Jan. 21, 1991].

DEWEY, J. **Arte como experiência**. Trad: Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMANN, G. **Cascas**. Trad: André Telles; inclui entrevista do autor a Illana Feldman – São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMANN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. - São Paulo: Editora 34, 2010. 2ª ed.

GUTERRA, Ana Lucia Rodrigues. **Seberi e sua história**/ Ana Lucia Rodrigues Guterra; Hedy Elsenbach Mioto; Maria Diva Bazzanela Dalla Valle (org.). – Frederico Westphalen: Litografia Pluma, 2020.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Trad: TEIXEIRA AGUILAR, J. A. Biblioteca de Ouro da Literatura Universal. Sociedade Comercial y Editorial Santiago LDA, y Publicações Europa América, LDA. Para esta edição especial, 1988.

KRAUSS, R. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo, Martins Fontes: 1998. p. 331.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes, plásticas na Universidade. *In*: BRITES, B.; TESSLER, E. (orgs.) **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. Traduzido por Sônia Taborda.

LYDIA, L. Ervas SP – **Ocupação minhocão** [Elevado Costa e Silva]. Catálogo. Funarte, 2º Prêmio Mulheres nas Artes Visuais. São Paulo: 2015.

LYNCH, D. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. [tradução Márcia Frasão]. – Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.



LORENZI, H. **Plantas daninhas do Brasil:** terrestres, aquáticas e tóxicas. 4 ed. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2008.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas:** um novo modelo par o futuro/ Stefano Mancuso: traduzido por Regina Silva. – São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MOLINA, J. J. G. **Las lecciones del dibujo.** 5. ed. Madrid: Catedra, 2011.

NANCY, J. L.. Os Vestígios da Arte. *In.* HUCHET, Stéphane (org.) **Fragmentos de uma Teoria da Arte.** São Paulo: EDUSP, 2012.

NANCY, J. L. **The pleasure in drawing.** Trad.: Philip Armstrong. New York: Fordham University Press, 2013.

PLINÍO, V. **Textos de Historia del Arte.** 2. Ed. Madrid: Ed. Visor, 2001

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. – Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Y. F. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 2012.

#### TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

BENJAMIN, W. Peinture et graphisme De la peinture ou le signe et la marque. in **La Part de L'oeil :** Dossier Dessin, n° 6, Bruxelles, 1990, pp. 10-15. Tradução do alemão Pierre Pénisson. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 2.). Tradução livre a partir da presente tradução em francês e da tradução portuguesa do original em alemão de Maria Filomena Molder in *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 18-33. Prof. Flávio Gonçalves, PPGAV/UFRGS, disciplina O desenho e seus Percursos, 2019. Disponível em PDF.

BISMARCK, M. **Contornando a origem do desenho.** 2004. Repositório Aberto da Universidade do Porto. Disponível em PDF : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79706/2/103310.pdf>. Acesso em 21 jan. 2022.

BISMARCK, M. **Pentimento, ou Fazer e feito, ou O desenho “Abs-ceno”, ou, talvez, O elogio do erro.** 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Mario-Bismarck>. Acesso em 17 abr. 2022.

CANETTI, Patrícia. Rommulo Vieira Conceição na Casa Triângulo, São Paulo. Blog **Canal Contemporâneo**. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/005597.html>. Acesso em 04 jul. 2022.

DALCOL, F. **Frantz – Também e ainda pintura.** Texto curatorial para a exposição realizada no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) de 13 de junho a 1º de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-exposicao-individual-frantz-tambem-e-ainda-pintura/>. Acesso em 08 abr. 2022.

DALCOL, F. **O lugar enquanto espaço.** Texto da exposição realizada na Galeria Baró de 30/06/2018 – 21/07/2018. 2018. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/o-lugar-enquanto-espaco-reune-artistas-contemporaneos-do-rio-grande-do-sul/>. Acesso em 08 mar. 2022.

DUZZO, Flávia de Lima. Cy Twombly: Rabiscos, Manchas e Borrões. **REVISTA APOTHEKE**. ISSN 2447-1267. v.5, n.1, ano 5, 2019.

EVANS, S. A love affair with plants. **Art of the times Magazine**. Verão, 2012. Disponível em: <https://artofthetimes.com/category/cover/>. Acesso em 12 abr. 2022.

FRIEDMAN, S. To Collect. ARTISTS, COLLECTION & EXHIBITIONS. **A MoMA PS1 Blog**. Postado em 20 de outubro de 2011. Disponível em: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/10/20/to-collect/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect/). Acesso em 20 nov. 2020.

FUCHS, Rainer. Passages. Lois Weinberger (1947-2020). **Artforum**. 4 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.artforum.com/passages/lois-weinberger-1947-2020-83148>. Acesso em 6 jul. 2022.

GONÇALVES, F. R. Documentos de Trabalho: percursos metodológicos. *In*: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/87091>. Acesso em 8 jul. 2022.

GONÇALVES, F. R. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. *In*: **Porto Arte**: revista de artes visuais v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 31-40: il.

HAMERSKI, C. i. **A re-significação do modelo através da multiplicação modular**: formação de uma superfície e sua relação com o modelo individual [manuscrito]. 2006. [37] f. : il. Projeto de Graduação orientado pelo Prof. Alfredo Nicolaiewsky. Trabalho de conclusão(graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2006.

HAMERSKI, C. I. **Relações imprecisas**: a fotografia e seu referente, desenho e fotografia. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2014. 130p. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/106479>. Acesso em 20 set. 2020.

HASSE, D. R. **Dimensões críticas da paisagem**: Maria Graham e Claudia Hamerski. Trab. de conclusão (graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Bacharelado em História da Arte, Porto Alegre, 2018. 104p. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/172662>. Acesso em 08 de out de 2020.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Traduzido do inglês por Leticia Cesarino. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>. Acesso em 10 de mar. de 2021.

KURY, L. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. **História ciencia saude**, Rio de Janeiro, v. 8, p.863-880, 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702001000500004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000500004&lng=en&nrm=iso). Acesso em 10 out. 2020.

MAGALHÃES, M. E. C. Ver: Modo de Olhar. **Ítaca**. n.19. UFRJ. Edição Especial. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/185>. Acesso em 14 de mar. 2022.

MARIONI, Tom. **Entrevista com Tom Marioni**. Por Terri Cohn. 17 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.artpractical.com/column/interview-with-tom-marioni/>. Acesso em 20 mar. 2021.

MARQUES, J. J. S. **O processo como circunstância do desenho**. Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2014. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?pi\\_pub\\_base\\_id=114601](https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=114601). Acesso em 14 jan. 2022.

NACKMAN, R. **Entrevista com William Anastasi**. Por ocasião da exposição Exosição Notation: contemporary drawings as idea and process. Nova York, Março de 2012. Disponível em: <http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>. Acesso em 14 mar. 2022.

PATACA, E. M. Coletar, preparar, remeter, transportar – práticas de História. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 125-138, jul / dez 2011.

RANCIÈRE, J. O pensamento das bordas. Entrevista com o filósofo francês Jacques Rancière realizada por Fabienne Brugère. Tradução de Ângela Marques publicada no **Caderno de Leituras** n.132. Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, Agosto de 2021. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno132/> . Acesso em 29 jan. 2022.

REDIN, M. M. **Sobre pintura – Frantz**. 2021. Disponível em: <https://www.frantz.art.br/post/sobre-pintura-frantz> . Acesso em 11 abr. 2022.

ROSENBERG, K. **Ellsworth Kelly's Plant Drawings at the Met**. The New York Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/06/08/arts/design/ellsworth-kellys-plant-drawings-at-the-met.html> . Acesso em 12 abr. 2022.

SCOVINO, F. **Sobre como domesticar o imprevisível**. 2011. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/artistas/thiago-rocha-pitta/textos/felipe-scovino3>. Acesso em 5 out. 2019.

SILVA, M. T. M. A experiência com a dança, a música, o cinema e a escrita na redefinição do conceito de escultura de Richard Serra. 18º **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/martha\\_telles\\_machado\\_da\\_silva.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/martha_telles_machado_da_silva.pdf) . Acesso em 6 out. 2019.

SILVA, L. S. **O processo criativo a partir do deslocamento urbano: do voo e pouso no desenho**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2014, 161 p. Orientador Goncalves, Flavio Roberto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/106982> . Acesso em 29 mar. 2022.

SIMÕES, A. R. B. **Do terrain vague ao desenho de ecossistemas urbanos - planeamento ecológico da vegetação urbana**. Caso prático: Arborinho e Espaço envolvente do antigo Gabinete Real de História Natural da Ajuda, Jardim Botânico da Ajuda. Dissertação (Mestrado), Lisboa: ISA, 2019, 79 p. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/19538> . Acesso em 5 out. 2021.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Poesia Material, Material Poetry**, Texto para a exposição Arcada, translation Izabel Murat Burbridge. 2013. Disponível em: <https://files.cargocollective.com/602014/2013-Jacopo-Crivelli-ARCADA-Pre-mio-Funarte-Artes-Visuais-SP.pdf> (Tradução). Acesso em 30 jun. 2022.

VOGEL, Sabine B. Lois Weinberger. **Artforum** de 1999. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/199906/lois-weinberger-50519> . Acesso em 6 jul. 2022.

ZOLLER, Heinrich. Zum Wandel der Pflanzendarstellung während der Renaissance. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts zu Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Conrad Gessner. Manuskript eingegangen am 24. Oktober 1988. **Bauhinia** 9/2 (1989) 109-123. Disponível em: [https://www.zobodat.at/pdf/Bauhinia\\_9\\_0109-0123.pdf](https://www.zobodat.at/pdf/Bauhinia_9_0109-0123.pdf) . Acesso em: 7 dez. 2020.

#### CATÁLOGOS, REVISTAS E FOLDERS

CATTANI, I. M. B. O desenho como abismo. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n. 23, novembro/2005.

CAUTEREN, Philippe Van. Letter: To Lois Weinberger. **Spike Art Magazine**. Portrait 68 Portrait 69. 2020. Disponível em: <https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/portrait-lois-weinberger>. Acesso em 6 jul. 2022.

DUARTE, P. S. **Catálogo 5ª Bienal do Mercosul**. A persistência da pintura: Núcleo Contemporâneo. Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. 256p.

FARIAS, A. **Iberê Camargo**: século XXI / Agnaldo Farias, Icleia Borsa Cattani, Jacques Leenhardt. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. 416p.

GIOIA, M. **TOPOFILIAS**. Claudia Hamerski. Museu de Artes do Rio Grande do Sul. Exposição de 18 de agosto a 2 de outubro de 2016. Folder. Realização MARGS e Secretaria da Cultura do RS. Porto Alegre RS, 2016.

KENTRIDGE, Willian. Sala do excesso. O presente contínuo de Willian Kentridge. **Catálogo da exposição Willian Kentridge**: fortuna / organização Lilian Tone; tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. – São Paulo: Instituto Moreira Salles: pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.

KENTRIDGE, Willian. “O que aprendi na hora do jantar”: textos escritos por Willian Kentridge. O presente contínuo de Willian Kentridge. **Catálogo da exposição Willian Kentridge:** fortuna / organização Lilian Tone; tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. – São Paulo: Instituto Moreira Salles: pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MCSHINE, K. **Richrad Serra Sculpture:** forty years. Catalogue. MoMA The Museum of Modern Arte. 2007. Disponível em: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_14\\_300324579.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_14_300324579.pdf). Acesso em 20 nov. 2020.

PASTA, Paulo. Escuridão e rutilância. Texto para a exposição Torrente. Galeria Bolsa de Arte, São Paulo, 2019. *In:* Eduardo Haesbaert: um rio que passa. Fundação Iberê. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2021. **Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê** de 01/05/2021 a 25/07/2021.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In:* O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Org. Blanca Brites e Elida Tessler. – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (**Coleção Visualidade;** 4.)

SILVEIRA, Fabrício. (2014). Para entender as imagens: como ver o que nos olha?. **Significação:** Revista De Cultura Audiovisual, 41(41), 258-265. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83429/86419> . Acesso em 7 dez. 2021.

TANNER, M. **TOM MARIONI** Out-of-Body Free-Hand Circles. Catalogue 2007, Gallery Paule Anglim Art, Tom Marioni Essay. 2007. Disponível em: <http://www.tommarioni.com/wp-content/images/tommarioni-book.pdf> . Acesso em 20 fev. 2021.

TESSLER, E. Obras e sobras: rupturas na arte contemporânea. *In:* **Educação, subjetividade e poder.** n° 4. Vol. 4. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

TONE, Lilian. O presente contínuo de Willian Kentridge. **Catálogo da exposição Willian Kentridge:** fortuna / organização Lilian Tone; tradução de José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. – São Paulo: Instituto Moreira Salles: pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.

TREVOR, Tom. Lois Wienberger. **documenta 14:** Daybook. 2017. Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/artists/13483/lois-weinberger> . Acesso em 6 jul. 2022.

## DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

AULETE Digital – **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa:** Dicionário Caldas Aulete, vs online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Vários acessos em datas distintas.

**ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Vários acessos em datas distintas.

JAPIASSU, H. Dicionário Básido de Filosofia. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. Disponível on-line com acesso restrito à comunidade da UFRGS em: <http://sabi.ufrgs.br/>. Vários acessos em datas distintas.

## SITES

**ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte.** <http://abca.art.br/httpdocs/>. Acesso em 08 mar. 2022.

**Bienal de Arte do Mercosul.** <https://www.bienalmercosul.art.br/>. Acesso em 08 out. 2020.

**Casero.** Disponível em: <https://www.caseroresidencia.com/>. Acesso em 29 set. 2020.

**Claudia Hamerski.** Disponível em: [www.claudiahamerski.com](http://www.claudiahamerski.com). Vários acessos.

**Centre Pompidou.** Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/>. Acesso em 18 mai. 2021.

**Cy Twombly Foundation.** Disponível em: <http://www.cytwombly.org/>. Acesso em 08 jun. 2022.

**Documenta 14.** Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/artists/13483/lois-weinberger>. Acesso em 28 mai. 2022.

**Frantz.** Disponível em: <https://www.frantz.art.br/>. Acesso em 12 abr. 2022.

**Galeria Bolsa de Arte.** Disponível em: <https://www.bolsadearte.com.br>. Acesso em 14 jan. 2022.

**Galeria de Arte Mamute.** Disponível em: <https://www.galeriamamute.com.br/>. Acesso em 29 out. 2021.

**Gwarlingo.** Sol LeWitt. Carta de Sol LeWitt a Eva Hesse. Disponível em: <https://gwarlingo.com/2011/sol-lewitts-advice-to-eva-hesse/>. Acesso em 14 jan. 2022.

**Jorge Macchi.** Disponível em: <https://www.jorgemacchi.com/>. Acesso em Acesso em 13 jun. 2022.

**James Cohan Gallery, Spolio de Robert Smithson.** Disponível em: <https://www.jamescohan.com/>. Acesso em 24 set. 2020.

**Kentridge Studio.** Disponível em: <https://www.kentridge.studio/>. Acesso em 08 jul. 2022.

**Klat Magazine.** Disponível em: <https://www.klatmagazine.com/>. Acesso em 20 abr. 2019.

**Krobath Galerie.** Disponível em: <http://www.galeriekrobath.at/>. Acesso em 29 set. 2020.

**Laura Lydia.** Disponível em: <https://www.lauralydia.com/>. Acesso em 09 out. 2020.

**Lin Lima.** Disponível em: <https://linlima.carbonmade.com/>. Acesso em 13 out. 2020.

**Lois Weinberger.** Disponível em: <http://www.loisweinberger.net/>. Acesso em 13 jul. 2021.

**Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS).** Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/>. Acesso em 08 abr. 2022.

**Museum of Modern Art (MoMA).** Disponível em: <https://www.moma.org/>. Acesso em 8 dez. 2020.

**Museum Solomon R. Guggenheim, NY.** Disponível em: <https://www.guggenheim.org/>. Acesso em 25 jan. 2021.

**Notations About Drawing.** Disponível em: <http://notations.aboutdrawing.org/>. Acesso em 12 jan. 2021.

**Pennsylvania Academy of the Fine Arts.** Disponível em: <https://www.pafa.org/>. Acesso em 24 abr. 2022.

**Philadelphia Museum of Art.** Disponível em: <https://www.philamuseum.org/>. Acesso em 21 out. 2020.



**Pinacoteca de São Paulo.** Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/>. Acesso em 12 jun. 2022.

**Prêmio Pipa.** Disponível em: <https://www.premiopipa.com/>. Acesso em 20 abr. 2019.

**Projeto Ervas SP.** Disponível em: <https://www.lauralydia.com/>. Acesso em 08 out. 2020.

**San Francisco Museum of Modern Art.** Disponível em: <https://www.sfmoma.org/>. Acesso em 23 nov. 2021.

**Studio Ghibli Brasil.** Hayao Miyazaki. Disponível em: <https://studioghibli.com.br/diretores-studioghibli/hayao-miyazaki/>. Acesso em 14 de jun. 2022.

**The Artist' Press.** Disponível em: <https://www.artprintsa.com/>. Acesso em 10 jul. 2022.

**The National Gallery, London.** Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/>. Acesso em 08 dez. 2020.

**The Metropolitan Museum of Art.** Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em 13 abr. 2022.

**Tom Maroni.** Disponível em: <http://tommarioni.com/>. Acesso em 08 dez. 2020.

**Traspuesto de un Estudio para un Retrato Comum.** Disponível em: <https://traspuestodeunestudioparaunretratocomun.wordpress.com/>. Acesso em 08 out. 2020.

## MÍDIAS DIGITAIS

**A vida das plantas.** Documentário. Versão brasileira: MG Estúdio. Elenco: Marcio Simões. 40:39 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0CSQ4PIbqA>. Acesso em 15 jan. 2021.

Drawing Talks - **The limits of contemporary drawing ?**. DRAWING NOW ART FAIR. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aR9g9YPFi3I>. Acesso em 29 set. 2020.

**Flávio Gonçalves** em entrevista para o Projeto Catálogo Brasil de Marcos Ribeiro, Direção, roteiro e edição Marcos Ribeiro. Produção executiva Marco Alterg. Produção Marcos Ribeiro. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHRcK5I79Ms&feature=youtu.be>. Acesso em 10 jul. 2022.

**O lugar costuma ser o centro** - Claudia Hamerski. Adelina Instituto. PERÍMETROS 3. junho | julho 2020 organização e curadoria: Mario Gioia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGmovakVNxo>. Acesso em 20 mai. 2022.

**O domador.** Guilherme Dable. Vídeo 1'53". 2015. Disponível em: <https://player.vimeo.com/video/170028655>. Acesso em 15 mar. 2022.

Richard Serra. **Hand Catching Lead**, 1971. Filme 16 mm preto e branco, silencioso. Colaboração câmera Bob Fiore. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/CAXpry>. Acesso em 15 jan. 2022.

#### RECURSOS VIRTUAIS

DABLE , G. [**Sobre o processo de criação do vídeo *O domador***]. Em conversa realizada por chamada de whatsapp. Porto Alegre, março de 2022.

LIMA, L. [**Sobre o processo de criação dos lápis esculpidos**]. Instagram. 13 out. 2020. Perguntas enviadas e respondidas através de mensagens.



