

# Olhar para o que está próximo, desenhar

Alex Mattos

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

**OLHAR PARA O QUE ESTÁ PRÓXIMO, DESENHAR**

Alex William Fernandes de Mattos

Porto Alegre  
2022

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

OLHAR PARA O QUE ESTÁ PRÓXIMO, DESENHAR

Alex William Fernandes de Mattos

Orientador:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marilice Villeroy Corona

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marina Bortoluz Polidoro

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família, pelo apoio e confiança, pelos primeiros lápis, papéis e histórias em quadrinhos.

Ao Flávio, meu orientador, pelo profissionalismo e seriedade nas conversas sobre os trabalhos - ainda que muito divertidas.

A Marilice e Marina pela disponibilidade e pelas generosas contribuições.

A Amelia e Guilherme, pelas oportunidades, parceria e ensinamentos.

Aos queridos amigos que conheci no Instituto de Artes, Erika, Evelyn, Milena e Victor, pela companhia, risadas e pelos diversos pacotes de merengue compartilhados nos intervalos de aula.

Aos meus amigos de longa distância, Pietro e Fernanda, pelas conversas quilométricas.

Por fim, agradeço a todos os professores e colegas de curso que tornaram esta experiência extremamente enriquecedora.

## **Resumo**

Este trabalho analisa minha produção em desenho, desde o período inicial da graduação até as obras que fazem parte deste projeto de conclusão de curso. Os trabalhos apresentam-se na linguagem do desenho e têm, como ponto de partida, a observação de objetos e assuntos do meu entorno imediato, além da utilização da grade como forma de organização e interferência nos desenhos. No texto são apontadas as recorrências, motivações e questionamentos que surgem durante meu processo criativo.

**Palavras-chave:** Desenho de observação. Processo criativo. Grade.

## **Abstract**

This work analyzes my production in drawing from the early graduation period to the works that are part of this conclusion project/written paper. The works are presented in the language of drawing and have as their starting point the observation of objects and subjects in my immediate surroundings, in addition to the use of the grid as a form of organization and interference in the drawings. In the text recurrences, motivations and questions that arise during my creative process are pointed out.

**Keywords:** Observation drawing. Creative process. Grid.

*“É só desenhando muitas vezes, desenhando tudo, desenhando incessantemente, que um belo dia você descobre, para sua surpresa, que fez algo em seu verdadeiro caráter.”*

- Camille Pissarro

<b>1. Introdução</b>	<b>7</b>
<b>2. Traçando uma linha</b>	<b>8</b>
<b>3. Olhar para o que está próximo, desenhar</b>	<b>16</b>
3.1 Estojo	19
3.2 Sem título (tomadas)	23
3.3 Mochilão	25
3.4 Canto	28
3.5 Sem título (estrada)	31
3.6 Reconheço minha displicência	35
<b>4. A grade</b>	<b>39</b>
4.1 A grade como organização	40
4.2 A grade inserida	49
4.3 A grade como interferência na imagem	55
<b>5. Algumas considerações</b>	<b>58</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>59</b>
<b>Apêndice - outros desenhos desenvolvidos durante o Projeto de Graduação</b>	<b>60</b>

## **1. Introdução**

O presente texto apresenta reflexões e relatos sobre meus processos de criação durante o período de graduação, abordando assuntos fundamentais presentes na minha trajetória, como o desenho de observação e o uso da grade como ferramenta de organização do suporte e forma de evidenciar a planaridade do mesmo. Conforme discorro sobre meus trabalhos, aproximo artistas que são referência para minha produção e aponto questionamentos e escolhas que são feitas no espaço de trabalho — que também é meu quarto.

## 2. Traçando uma linha

Entrei para o curso de Licenciatura em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS em 2017, porém, após o primeiro semestre de estudos, optei pela transferência para o Bacharelado, pela grande curiosidade que o fazer artístico e a experimentação nas aulas introdutórias me despertaram. A proximidade que tenho com o desenho começa logo na infância, com revistas em quadrinhos que ganhava de presente de meus pais. Sentado no chão, copiava e reimaginava algumas das histórias, até o momento em que comecei a desenvolver personagens próprios - sempre com vidas curtas, sem histórias concluídas.

Mantive essa prática por alguns anos (em papéis e classes de sala de aula — me desculpem, professores!), no intuito de me tornar ilustrador ou desenhista de quadrinhos. Um plano que durou até o primeiro semestre no Instituto de Artes. Foi ali que, de fato, vi diversas possibilidades para o desenho, com materiais que não conhecia, dimensões que anteriormente me assustariam ou exercícios que antes não executava.

As primeiras aulas de desenho que tive com o professor Alfredo Nicolaiewsky tratavam de desenho de observação com lápis grafite e papel, seguido de nanquim e carvão. Destaco, também, as aulas de desenho com o professor Flávio Gonçalves, e de pintura, com a professora Marilice Corona, importantíssimas para o aprofundamento e reflexão sobre o processo de construção dos trabalhos, onde aprimorei a prática de desenho e pintura em grande formato, que exigem um envolvimento do corpo todo ao trabalhar. As aulas de pintura me aproximaram de um melhor entendimento de contraste e, principalmente, tonalidade, que, para mim, é um elemento fundamental quando trabalho com o desenho apenas em escala de cinza ou preto e branco.

Com a execução de tais propostas, fui me aproximando cada vez mais da observação, dando mais importância para esse momento de atenção e apreensão dos objetos, e da minha própria relação com os elementos do meu entorno, sejam as ferramentas diretamente envolvidas no processo (lápis, borracha, papel, pincel, etc) ou não. Menciono essas disciplinas, e para mim é extremamente difícil pensar minha trajetória dentro e fora da universidade sem elas, pois foi pontualmente nesse espaço que/onde minha linguagem visual e gráfica melhor se desenvolveu, e minha prática de desenho foi melhor fundamentada.

Dessa maneira, comecei, também, a desenvolver trabalhos fora das propostas das disciplinas, que apontavam para assuntos de meu interesse, ainda que carregando em si, pontos abordados em aula.

De 2018 a 2019, produzi uma série de trabalhos que articulavam desenho a partir de fotografias e pintura abstrata (Fig.1). Tinham como ponto de partida imagens de grandes caixas d'água, ferragens de torres de energia ou antenas de transmissão. Sempre tive interesse por essas estruturas, pelas questões gráficas que apresentavam, e a dificuldade e curiosidade que tinha em como representar seus reflexos, variações de tonalidades ou aspecto de sujeira. Em contrapartida, a pintura vinha de forma mais vibrante, com cores limpas e estruturando o suporte em diversas partes geométricas sempre seguindo a forma anteriormente lançada, como um jogo de perguntas e respostas.

Eram trabalhos de pequenas dimensões, não passando de 42x29,7cm. Na maior parte deles, os desenhos eram posicionados nos cantos do suporte, e os pequenos campos de cores que eram

criados, pressionavam esses elementos para as extremidades do mesmo. Em outras ocasiões, o desenho aparecia sobre a pintura, o que expandia esse espaço virtual do suporte empurrando a cor para o fundo, ou, através da adição do desenho no papel vegetal, o próprio branco do papel que ganhava a projeção de um fundo infinito. Depois, por necessidade do próprio processo e disponibilidade de um espaço físico maior, outros trabalhos próximos da mesma linha ganharam maiores dimensões. (Fig. 2)

Muitas das construções apresentadas nesses trabalhos são encontradas em Porto Alegre. Durante o caminho entre minha residência e o Instituto de Artes, por exemplo, fotografava tais estruturas para em um momento seguinte serem utilizadas como referência. Além das questões gráficas que me interessam nesses elementos, há também a maneira como estão inseridos na paisagem e como os percebemos, que despertam minha curiosidade; estão no alto de prédios, erguidos em ferragens ou em campos sustentando fios de alta tensão, logo, nosso olhar tende a ser direcionado para cima.

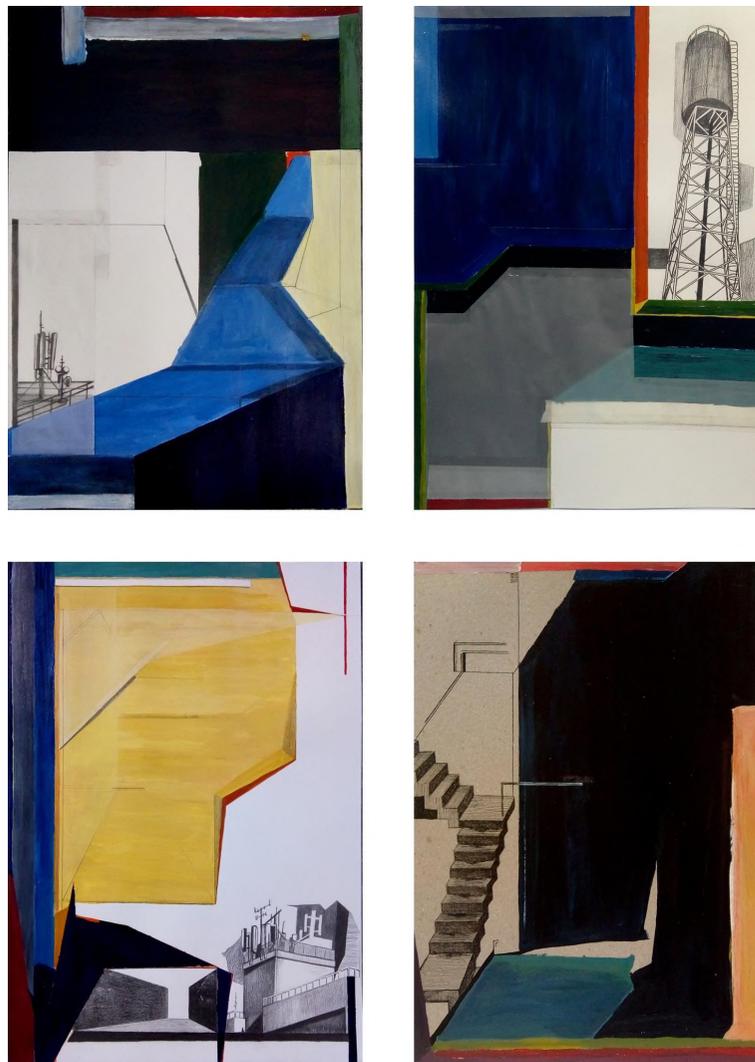


FIGURA 1 – Trabalhos *Sem título*. Técnica mista sobre papel. 42 x 29.7 cm cada. 2018.

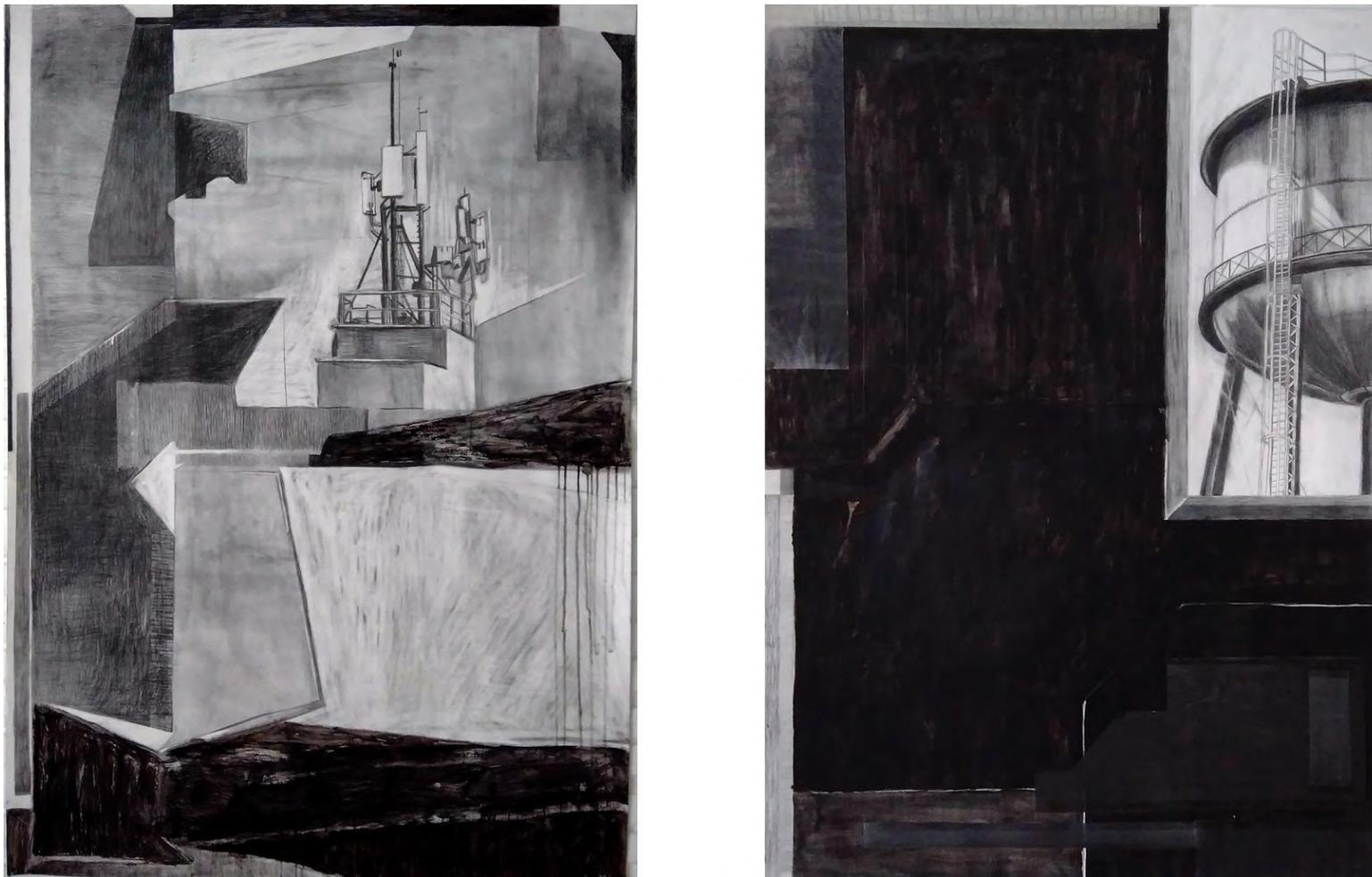


FIGURA 2 – Trabalhos *Sem título*. Técnica mista sobre papel. 100 x 70 cm cada. 2019.

No ano de 2019, participei de um curso de desenho ministrado pelo artista e professor Guilherme Dable. A proposta era simples: explorar a linguagem do desenho a partir do desenho de observação, usando materiais básicos, como lápis, papel, borracha e fita crepe (Fig. 3). Tínhamos duas horas semanais de aula, onde desenhávamos quase todo o tempo, com exercícios que iam do mais básico – como fazer um desenho de linha única – a trabalhar nos desenhos dos colegas. Pausas eram feitas em determinados momentos para comentarmos sobre processos e resultados obtidos. Os encontros eram sempre acompanhados das referências de artistas que Dable trazia de livros ou imagens da internet, servindo de impulso para os desenhos. Os objetos e elementos que eram nossos modelos de observação iam de plantas e pequenos galhos até ventiladores de teto retorcidos e bateadeiras estragadas. Lá havia uma mesa com tralhas cercada por cavaletes em prontidão. Esses últimos objetos eram, de certa forma, uma extensão do que estava interessado, pois via neles o mesmo aspecto de sujeira e os reflexos metálicos da ferragem. O processo, muitas vezes, também resultava em um desenho mais carregado, com a utilização da borracha para retrabalhar alguma área, fazendo com que os vestígios dessa ação ficassem impregnados no suporte pela insistência com que era executada.

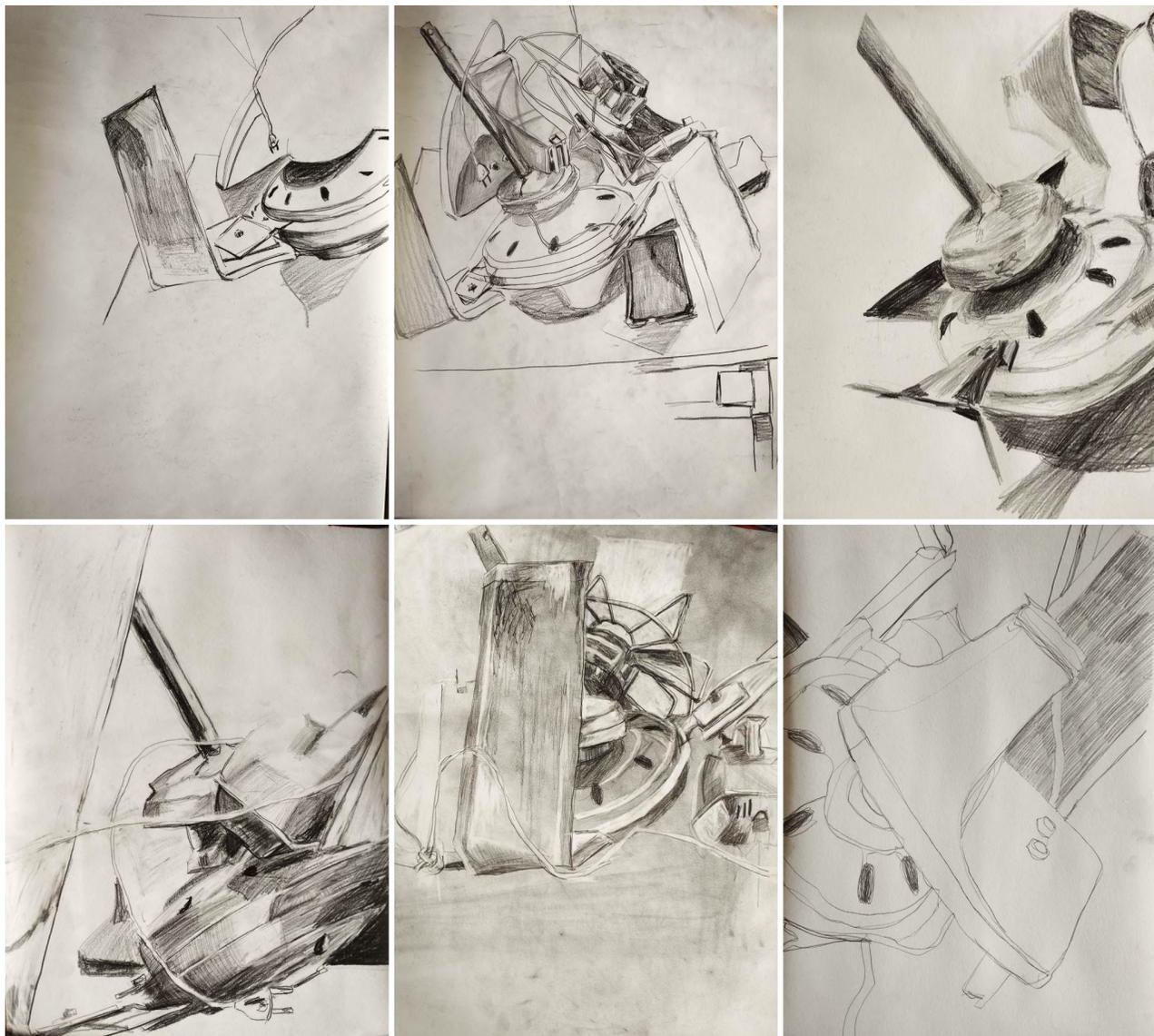


FIGURA 3 – Desenhos variados do curso ministrado por Guilherme Dable. Dimensões variadas. 2019.



FIGURA 4 – Trabalhos variados. Pinturas de tinta acrílica. Dimensões variadas. 2018 - 2022.

Além dos trabalhos mais próximos da linguagem do desenho, também mantenho uma prática em pintura de observação e a partir de fotografias que faço (Fig. 4), todas a partir de assuntos próximos. Busco a pintura quando vejo cores que me despertam o interesse, que me desafiam a construir luzes e sombras que ainda não fiz, ou combinações que ganham minha atenção pela insistência em que aparecem e as percebo, principalmente em utensílios domésticos ou ferramentas.

Um ventilador e uma bateadeira velha. Itens comuns, ordinários e descartados e que, de um momento para o outro, tornavam-se as coisas mais importantes, tendo todos olhares voltados para eles, como se depois daquelas duas horas deixassem de existir, ainda que soubéssemos que na semana seguinte estariam lá, nos esperando, prontos para serem obsessivamente observados novamente.

E se antes eu precisava levantar a cabeça para observar algo que estava lá em cima, volto meu foco de visão para meus pés, ou o que está a poucos passos dele.

### 3. Olhar para o que está próximo, desenhar

Uma cama, dois travesseiros e uma jaqueta. Livros, um armário, cavalete, lápis e fita crepe sobre a mesa. Esses são alguns dos objetos que compõem meu espaço de trabalho. É um quarto, mas também é ateliê. “Quarteliê”, como gosto de chamar. Pensando agora mesmo, enquanto escrevo, muitos desses objetos compartilham espaço comigo há uns bons anos. Ainda assim, a maneira como me colocava em relação a eles se limitava a um uso automático, quase inconsciente, no costume de dedicar mais atenção ao que estava distante ou me era desconhecido. Porém, com o próprio hábito do desenho que comecei a desenvolver, percebi que o que me era cotidiano e rotineiro poderia, sim, ser assunto para um trabalho, e não apenas um exercício. Poderia, de certa forma, responder uma pergunta que constantemente aparece enquanto preparo o material para iniciar um trabalho: “então, o quê desenhar?”.

Os objetos que acabo por selecionar são facilmente reconhecíveis. São objetos que podem ser encontrados praticamente em qualquer casa. Tons escuros, sujos ou uma sombra bem marcada

constituem um pequeno *check-list* para a procura do assunto a se desenhar - ainda que a valorização da luz e dos tons mais claros também entrem como um fator de escolha. Em outros momentos, procuro por aspectos muito mais simples e diretos, como o contorno das formas ou a relação entre eles num mesmo espaço. Além disso, pela facilidade de acesso a esses objetos, tornam-se uma fonte próxima e muito rica, bastando diferentes abordagens e novas formas de observá-los para se ter uma variação do mesmo motivo.

Às vezes o assunto para o desenho surge de repente, num passar de olhos sobre a mesa ou em meio à bagunça dos materiais. Me proponho estar atento para detalhes que podem vir a ser um trabalho – se é que podemos, de fato, “desligar” e “ligar” essa função, como um interruptor. De maneira um pouco diferente, a ideia inicial de que determinado elemento pode vir a ser um trabalho necessita tempo de maturação e, a partir daí – também com a frequência em que é visto –, fica gravado na retina e na memória. No fim das contas, me parece que é o objeto que *convence* a desenhá-lo.

Ainda, há uma outra maneira em que o ponto de partida para os desenhos é tomado, e engloba tanto esse encontro repentino com um possível motivo, quanto com a observação constante, e que também está diretamente ligada com a memória. Trata-se, no caso, da construção de uma composição, a partir dos objetos disponíveis.

Pois, ao observar um tema passível de virar um desenho, existe também a possibilidade de aproximá-lo de outros elementos que já vi ou que compartilham o mesmo espaço.

Cabe destacar que os critérios para a escolha ficam num campo um tanto quanto abstrato. Como definir o que é um contorno interessante? Como definir o que é uma sombra interessante? Alguns saltam aos olhos – e normalmente são os escolhidos mais rapidamente. Porém, são questões que a busca por uma resposta acontece no processo de desenhar. A alteração de posição na folha de papel, a mudança de escala ou a escolha de materiais podem, também, fazer com que o mais banal ganhe tamanha importância e potência.

Em um segundo momento, os elementos que servem de início para o trabalho tomam uma posição secundária. Não que a busca por uma representação que demonstre o que estou observando seja descartada, mas há, antes de tudo, a exploração imediata das possibilidades do desenho como construção de imagem a partir de linhas, pontos, manchas, planos, jogos de luz e sombra e demais resultados que a técnica pode fornecer.

Colocar-me diante do que será desenhado abre possibilidades de interpretação e redescobrimiento do que já conheço. Não só no momento de escolher o quê desenhar, mas o momento de estar em

um estado de observação constante do meu entorno – até onde minha visão consegue chegar – abre um caminho para acessar pequenos enredos, elementos e situações. São pequenos objetos disparadores de trabalhos. Aqui, encontramos o que Marilice Corona chama de *Espaço da Memória*:

“Costumo chamar também de energia vital ou geradora do trabalho artístico. São as imagens/objetos que nos afetam, que nos colocam em certa disposição de alma. São as experiências que me distinguem do outro, são particulares. São vivências, objetos, imagens que provocam outras imagens.” (CORONA, 2009, p. 2-3)

Os objetos podem disparar em mim o interesse inicial em desenhá-los, porém, é só durante o processo que de fato esse interesse começa a se concretizar; o interesse está em como construí-los, nas escolhas que são feitas durante o percurso do trabalho, nas dúvidas que surgem, nos erros que são cometidos, no apagar e desenhar de novo, na insistência em chegar a um objetivo que, muitas vezes, não sei qual é. Picasso descreve o processo criativo como um “objetivo a atingir, um mistério a penetrar” (apud SALLES, 1998, p. 30).

Uma sombra presente no chão gerada por um armário apresenta uma história, pois é densa, projeção imaterial de algo presente no mundo, que possui uma história. Olhar para essa sombra é adentrar um caminho que vamos pouco a pouco penetrando as camadas, indo ao fundo e retornando às camadas acima, numa sucessão de investidas que desdobra esse outro espaço criado pela falta da luz. Como entrar em um quarto escuro: o olho precisa de tempo para se adaptar e, assim, absorver as diferentes gradações que uma sombra pode apresentar. Da mesma forma, ao observar o que possuo de mais próximo, é impossível não tentar lembrar ou criar uma falsa memória de quando tive o primeiro contato com determinado objeto. Um presente? Uma compra? Algo encontrado na rua? No desenho, essa imaterialidade quase tangível da sombra ou a incerteza dessas lembranças se apresentam como própria matéria do processo em forma de borrados, linhas trêmulas e repetições de um mesmo gesto até que a linha seja colocada onde deve estar. No desenho vive a experiência do olhar e a vivência do tempo.

O desenho de observação fala, diretamente, sobre como apreender os elementos e o ambiente a partir da experiência de olhar. Assim, opera como uma ferramenta que serve para transcrever essas informações para um determinado meio de forma direta, pois não necessita de extensos materiais; neste caso, qualquer papel, caneta ou lápis disponível. É a partir do desenho que se pode, de fato, enxergar melhor. “Desenhar é descobrir”, afirma John Berger (2011 p. 7). O processo de construir essa representação nada mais é do que o percurso feito pelo olhar – sobre determinado lugar ou objeto – transportado para o campo gráfico, um percurso de descoberta e investigação.

Partindo da escolha dos objetos banais e cotidianos, surge outra questão: “como desenhá-los?”. Como reflexo do tempo de atenção dedicado a eles, optei por produzir em maiores escalas. Assim, a expansão desses objetos, diversas vezes em suas dimensões originais, coloca-os em total evidência. Ou, melhor dizendo, o processo de desenhá-los é que afirma sua importância.

### 3.1 Estojão

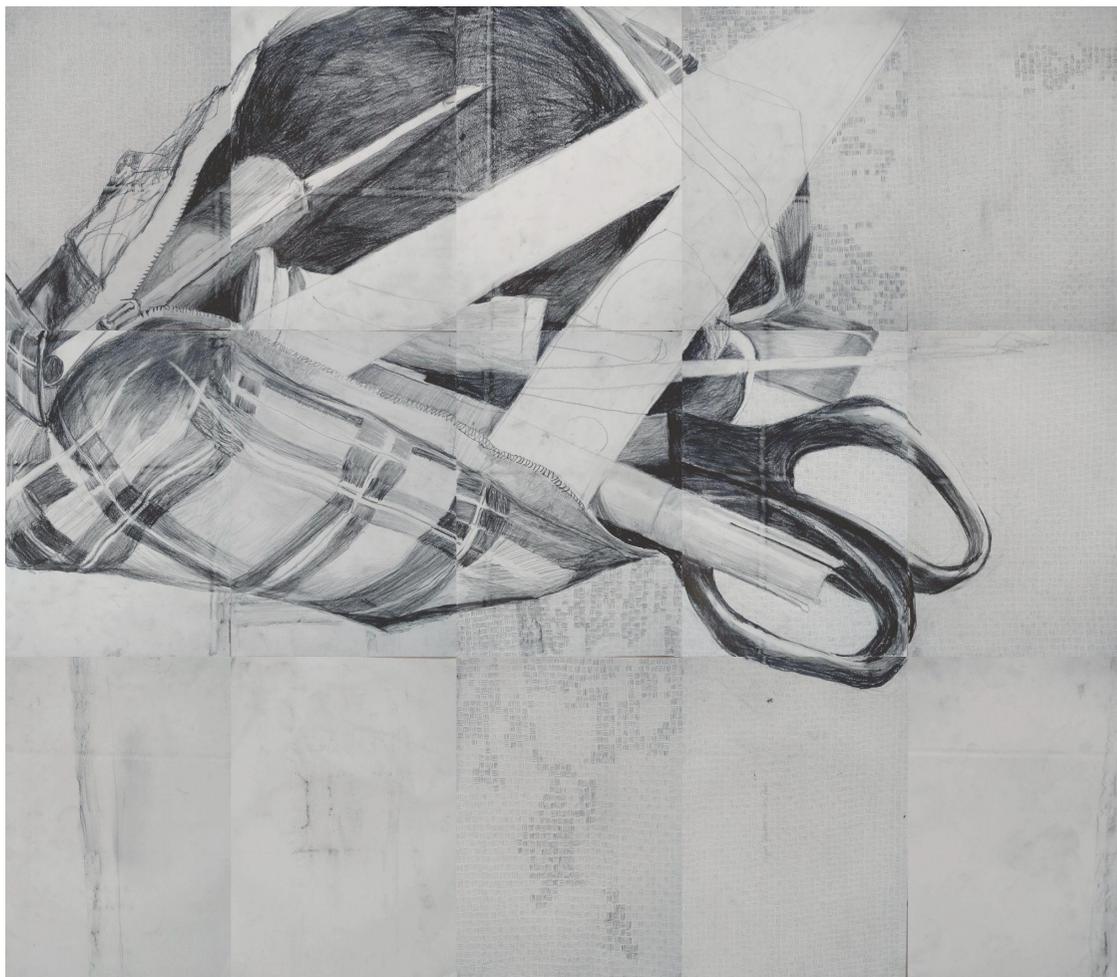


FIGURA 5 – *Estojão*. Grafite sobre papel. Políptico. 126 x 148,5 cm (42 x 29.7 cm). 2022.

O desenho *Estojo* (Fig. 5) teve início a partir de um motivo sempre presente no espaço onde trabalho. Na ocasião, notei a forma como o estojo estava posicionado enquanto um outro desenho estava em andamento. Em cima de um banco, a tesoura que guardo dentro dele estava quase escorregando para fora. Havia, nesse detalhe, certa tensão; a qualquer momento a tesoura poderia cair. Com quinze folhas A3 (42 x 29.7cm cada) fixadas ao chão com fita crepe, construí um suporte de 126 x 148.5 cm de dimensão. Para os primeiros lançamentos no suporte, prendi um grafite integral 6B na ponta de uma vara de taquara, e assim comecei construindo o desenho de pé, caminhando sobre as folhas de papel e, quando necessário, desenhando ajoelhado.

Ter lascas de madeira e papéis se desenrolando ao meu redor me remetem a estar no chão da sala de casa, copiando figuras das revistas em quadrinhos ou criando personagens e imaginando histórias quando criança. Sobre essa relação do suporte em contato direto com o solo e a respeito da proximidade que essa atividade apresenta com as brincadeiras de infância, discorre o artista e professor Flávio Gonçalves:

“Brincar no chão, construir estradas, fazer barragens, cavernas, expandindo estes projetos aos limites do domínio familiar, parece-me a atividade mais próxima do prazer e do senso de projeção que se experimenta durante a execução de um desenho.” (GONÇALVES, 2005, p. 37)

Existe certa liberdade ao trabalhar com o suporte em contato com o chão. Além da possibilidade de caminhar ao redor dele, como o estojo na beira do banco, “tudo pode cair sobre ele e tornar-se trabalho” (GONÇALVES, 2005, p. 38). Nesse caso, algo não caiu sobre o suporte, mas acabou se aderindo a ele, trata-se dos pequenos relevos do piso onde o desenho estava fixado, que, conforme o grafite por ali passava, registrava o padrão do piso no papel, em um processo de *frotagem*<sup>1</sup> (Fig. 6). Propositalmente ou não, essas interferências de processo acabam agregando novas camadas para o desenho, pois deixam visíveis as estruturas, ideias, transformações, ou até mesmo acidentes que ocorrem durante o trabalho.

Tendo concluído uma boa parte da representação do estojo, surgiu-me outra ideia a considerar: o espaço em branco. Não totalmente branco, apresentava as manchas e borrões que resultaram de seu desenvolvimento. Em contrapartida com a figura do estojo,

---

<sup>1</sup> Técnica utilizada para capturar relevos e texturas de superfícies que consiste em esfregar um lápis ou material de desenho sobre um papel em contato com o local texturizado.

construída principalmente em gestos amplos de pulso ou braço, queria inserir no trabalho algum tipo de repetição gráfica mínima, que mantivesse a brancura do papel, ou melhor, que tornasse o branco uma forma ativa no desenho. Sendo assim, comecei a inscrever pequenas linhas horizontais e verticais em cada módulo, com uma gradação de grafite mais clara que a utilizada no desenho

maior (Fig. 6). Tinha o objetivo de obter uma variação de cinza que fosse visível de longe mas que, ao nos aproximarmos, ficasse claro que essas “manchas” eram, na verdade, repetições de pequenos traços, agregando uma outra camada temporal à apreensão total do trabalho.



FIGURA 6 – detalhes de *Estojão*. 2022



FIGURA 7 – Registros do processo de *Estojão*. 2022.

### 3.2 Sem título (tomadas)

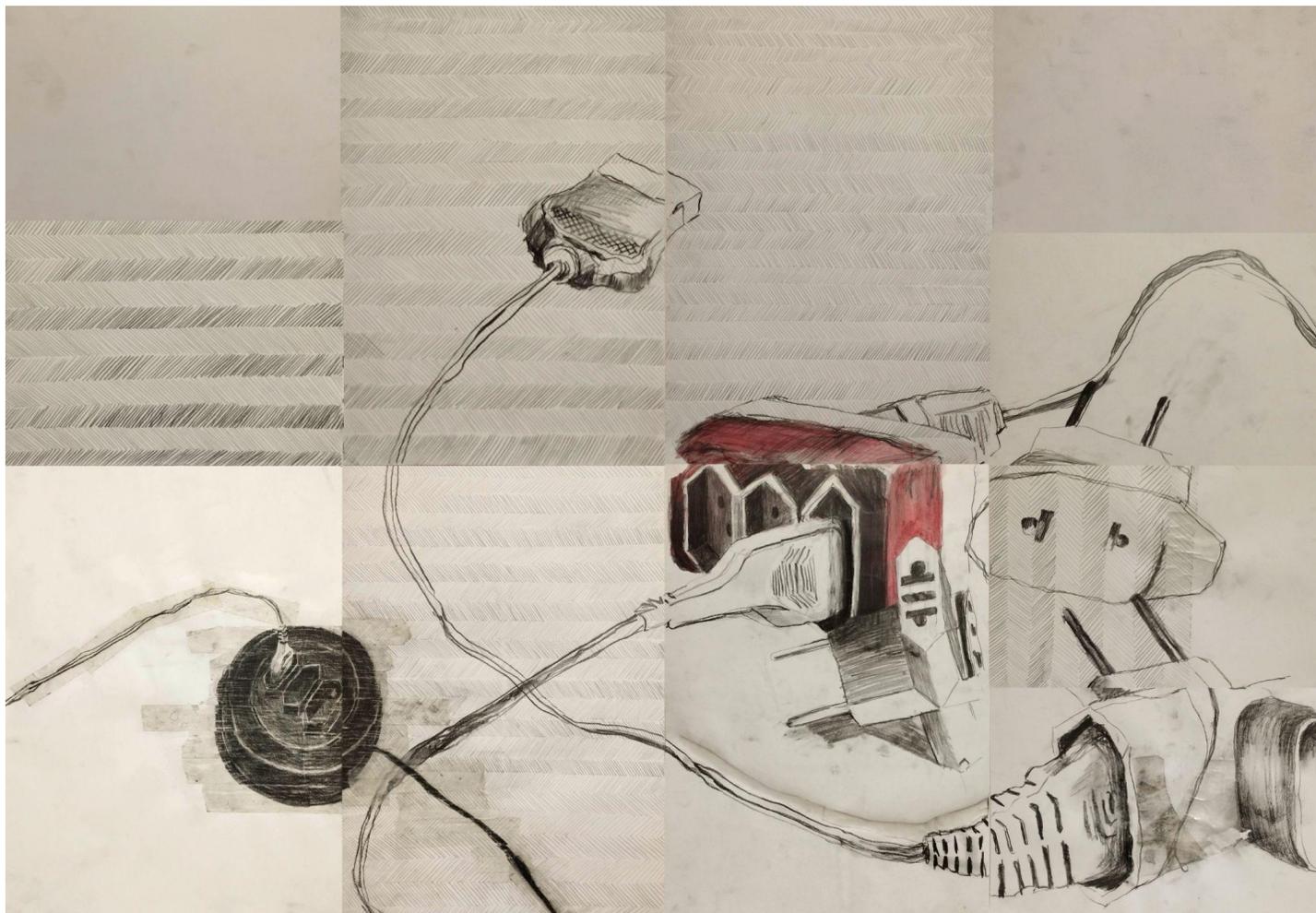


FIGURA 8 – *Sem título*. Lápis grafite, lápis aquarelável e colagem sobre papel. Políptico. 84 x 110 cm, 2022.

Após uma mudança de residência no final do ano de 2021, percebi que os pinos das tomadas dos aparelhos eletrônicos que possuo são, em maioria, incompatíveis com as tomadas das paredes. Logo, comprei um punhado de adaptadores em uma ferragem próxima. O problema foi que, numa aquisição às pressas, boa parte dos adaptadores não resolveram o problema, me deixando com várias peças sem serventia.

Ainda assim, os mantive por perto, pois seus formatos, cores e fendas me despertaram interesse em como essas peças eram constituídas. Manuseando-os, encaixei e desencaixei uns nos outros, como pequenas peças de montar, brinquei com eles e senti que sua função de utilidade havia se esgotado. Foi nesse processo de manuseá-los que os desenhos começaram a sair, em dimensões maiores do que são as peças, na tentativa de transportar para o campo gráfico este interesse que as mãos tateavam e tentavam compreender.

Seguindo a variedade das peças, o próprio suporte do desenho foi fragmentado em diversas partes de diferentes dimensões, buscando uma organização mais horizontal, que jogasse com o movimento dos fios de uma extensão.

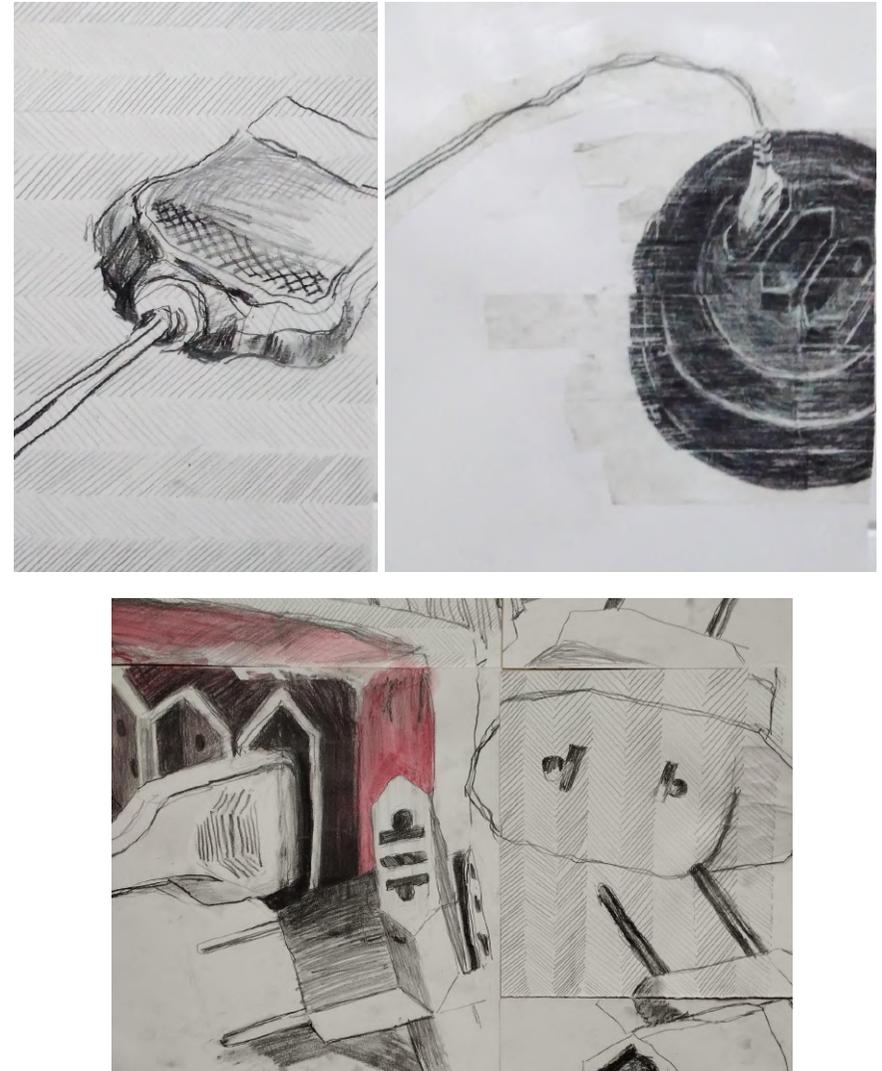


FIGURA 9 – detalhes, trabalho sem título. 2022

### 3.3 Mochilão



FIGURA 10 – *Mochilão*. Desenho de grafite e lápis aquarelável sobre papel. 128 x 91,1 cm (42x29,7 cm cada módulo). 2022.

Para este trabalho, tomei como motivo de observação, uma pequena mochila que uso para carregar alguns poucos pertences quando vou sair de casa. Esse desenho seguiu um processo inicial muito parecido com *Estojão* (Fig. 5), com o objeto em cima de um banquinho, tendo os papéis organizados e colados em contato com o chão. Porém, neste desenho, queria que houvesse um pequeno espaço entre os módulos, então os dispus com 1cm de distância entre cada folha de papel. Para mim, é de extrema importância ter essa proximidade com o material, fazer medições, marcar, cortar o papel, aproximar ou afastar as partes, repensar, remontar, e assim por diante. Penso nessa montagem do suporte já como parte do desenho, a projeção de um espaço que irá receber uma série de ações, e que já apresenta como ponto de partida o básico de fundamento para o desenho: a linha.

A camiseta que aparece no desenho final foi adicionada após a conclusão de parte da figura da mochila, pois, novamente, o branco do papel me gerava certo incômodo. Não queria que a figura “pairasse” solitária em um fundo qualquer, e percebendo os espaços entre as folhas, uma camiseta listrada surgiu para mim como outra maneira de falar desta estrutura que ali foi gerada a partir desta distância.

Estrutura que também foi repetida sobre todo o desenho, dessa vez em vermelho, pois com as figuras aparentemente concluídas, o desenho parecia para mim um tanto “frio” e inexpressivo, e realçar essa grade poderia gerar um tipo de interferência na imagem que, naquele momento, tive interesse em explorar. Sendo assim, a grade foi construída com um centímetro de espessura, da mesma forma que a distância entre as folhas de papel.

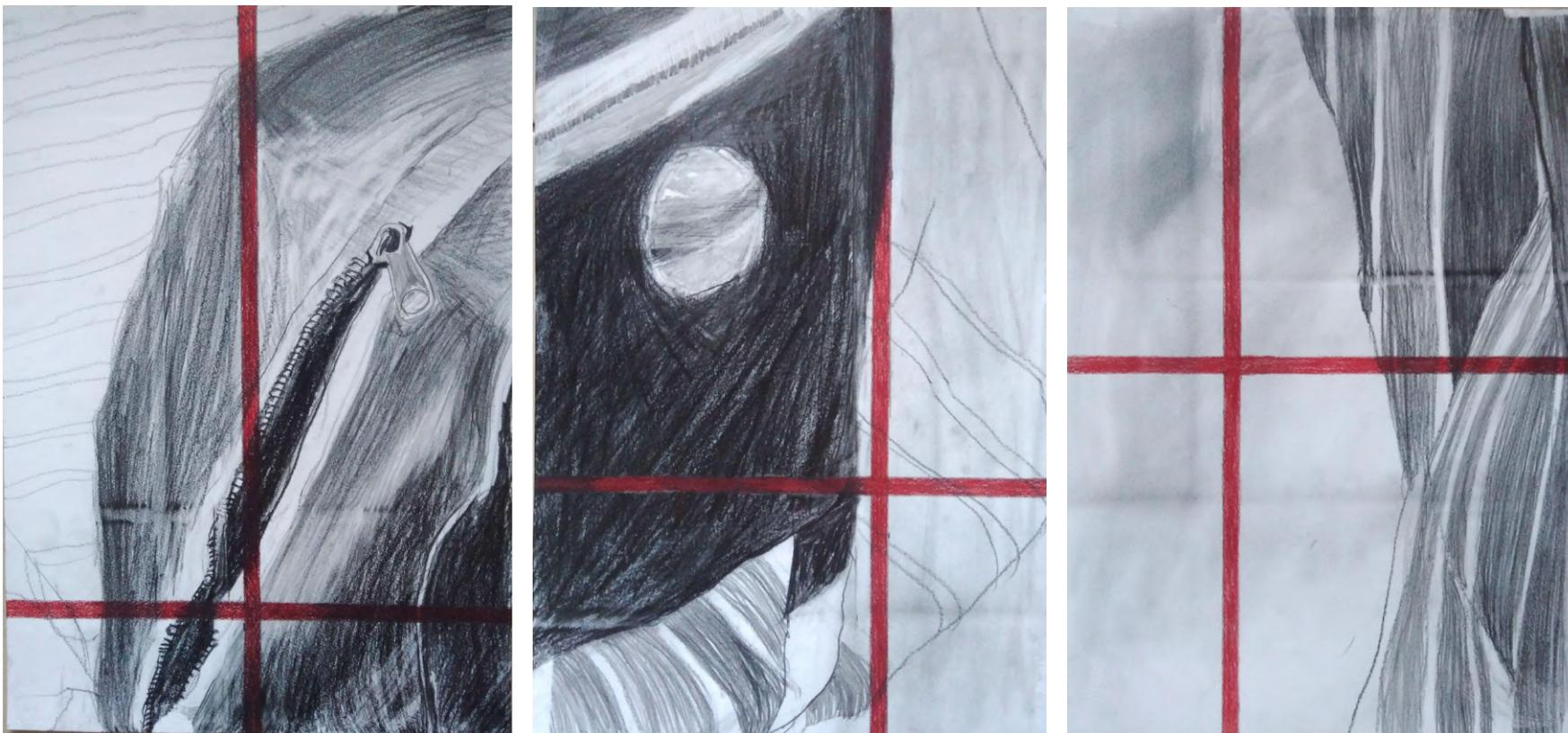


FIGURA 11 – Detalhes, *Mochilão*. 2022.

### 3.4 *Canto*

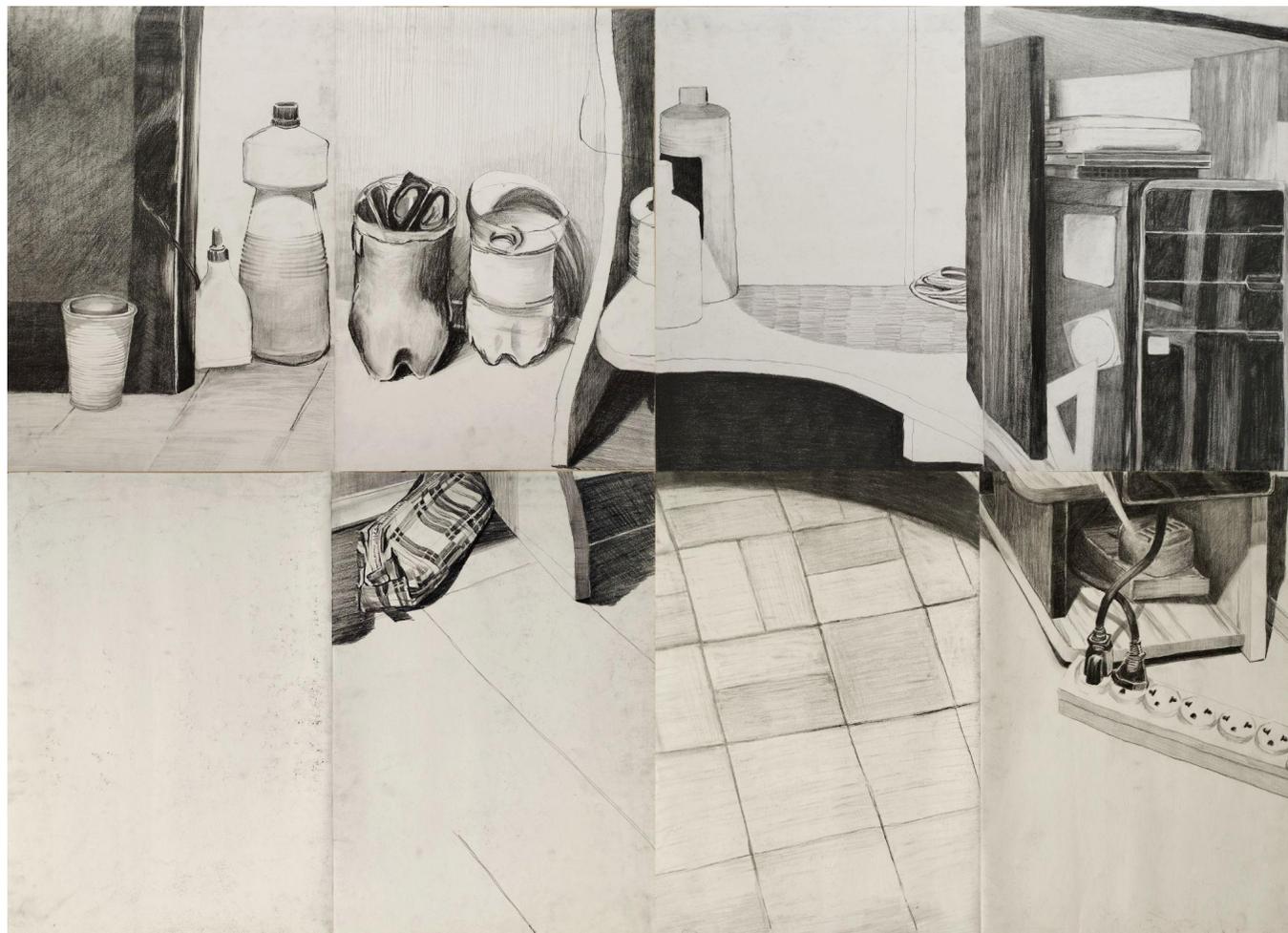


FIGURA 12 - *Canto*, Grafite sobre papel. Políptico. 84 x 118 cm (42 x 59 cm cada módulo). 2021.

Como diz o título, *Canto* (Fig. 12) é um desenho de observação do canto do quarto da casa em que morei no ano de 2021. Nele, representei a mesa onde ficava – e ainda fica, porém em uma casa diferente – meu computador, dois *videogames* e alguns objetos ao redor. Nessa época, o espaço em que trabalhava era menor, o que dificultava até mesmo utilizar uma folha de papel A2. Assim, a solução foi dobrar ela ao meio e fazer o desenho em partes. Os elementos incompletos, apresentando desequilíbrios, encerramentos abruptos e mudanças no pontos de vista, neste e em outros trabalhos, originam-se, também, da maneira como me coloco no espaço de trabalho: um corpo ativo, que se movimenta, observa de pontos diferentes, que efetua uma alteração no ambiente mudando os objetos de lugar, se aproxima e se afasta deles, ou do próprio suporte onde o desenho está acontecendo. O processo de *Canto* foi pautado nesse ritmo, em que assim que cada parte do desenho era considerado concluído, pelo menos momentaneamente, mudava meu ponto de observação e iniciava o seguinte.

Entre esse afastamento e aproximação, existe um espaço onde o artista se coloca. Um espaço entre a atenção afiadíssima à representar o que é tão conhecido e um afastamento necessário para se colocar em uma situação em que o que se mira, tenha de ser visto como algo novo, ou que será visto pela última vez. São os meus

sapatos, a minha mochila ou o meu estojo. Mas poderiam ser quaisquer sapatos, mochila ou estojo.

Essa dialética entre o afastamento e a aproximação acontece diariamente na forma como *olhamos* para as coisas. Prestamos atenção em pontos específicos, não visualizamos de maneira absoluta uma paisagem, por exemplo. O artista David Hockney, em entrevista a Martin Gayford, nos apresenta um belo exemplo de como nosso olhar funciona tanto de forma geométrica quanto psicológica – esta segunda sendo, para ele, o que falta na câmera fotográfica:

“Quando olho para o seu rosto, ele me parece grande porque estou me concentrando em você e não nas outras coisas. Mas, se eu deslocar o olhar para lá por um instante, seu rosto ficará pequeno.” (HOCKNEY in GAYFORD, 2012, p. 53)

Tempo depois, quando tive espaço suficiente para montá-lo na parede e observá-lo por alguns dias, retornei a acrescentar camadas de grafite, dedicando mais atenção às diferentes gradações que tinha disponível em lápis, e como elas poderiam se relacionar. Com isso, existem pontos em que há a indicação de uma profundidade pela variação tonal de cinzas e pretos, ou ainda, um espaço que é sugerido não pela intensidade de matéria inscrita, mas pela falta dela. Com poucas linhas, o branco do papel se abre num espaço vazio, um espaço onde se pode projetar um fundo e retornar, “onde poderia mover-se, mas não ver através” (BERGER, 2011).



FIGURA 13 – detalhe do trabalho *Canto*. 2021

### 3.5 Sem título (estrada)

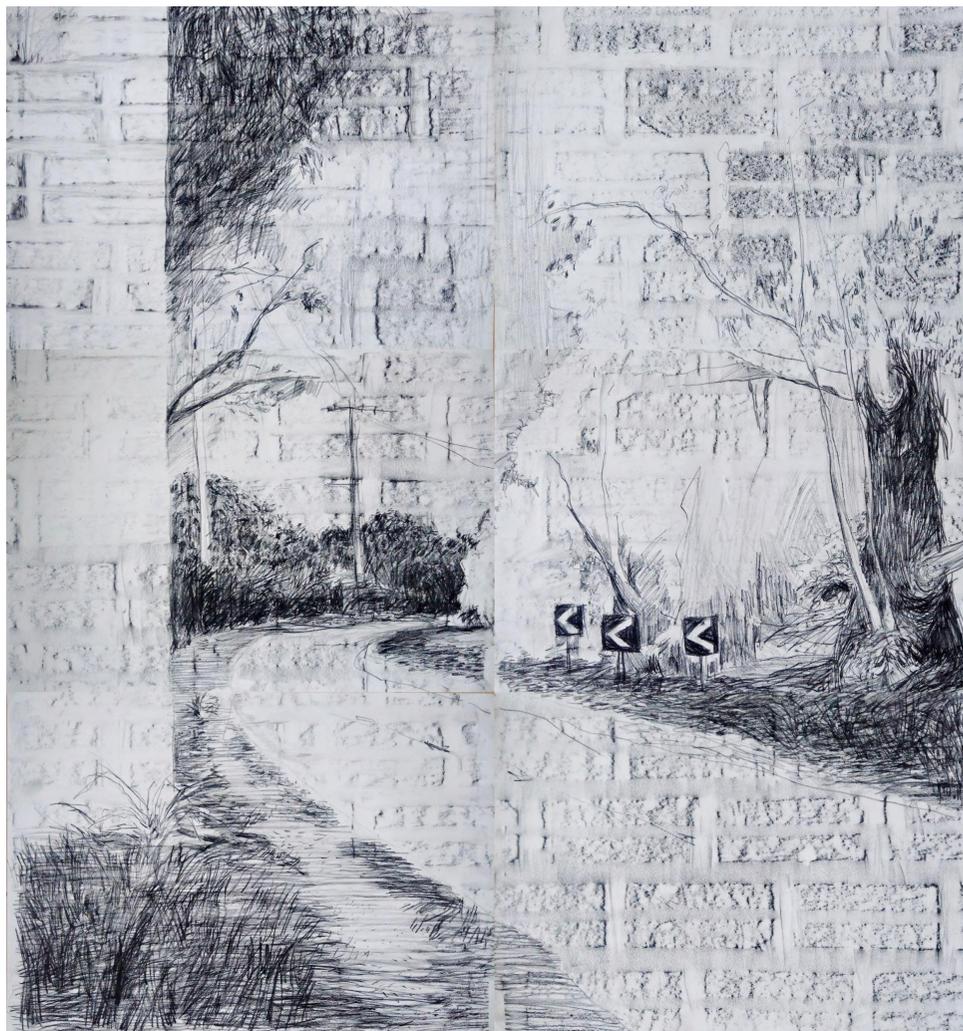


FIGURA 14 – Sem título. Carvão e grafite sobre papel. 126 x 118.8 cm. 2022.

Parte dos meus desenhos são produzidos sobre um compensado de madeira que dei algumas demãos de gesso. Seu acabamento ficou mal feito, cheio de desníveis, marcas de pincel e soltando pó depois de seco. Ainda assim, gosto de alguns momentos do desenhar sobre ele: alguns desvios de linha ou a mudança de textura entre uma parte lisa e outra mais áspera. No geral, poucas vezes desenhei sobre um plano totalmente liso. Como vimos, ter trabalhado em contato com o chão resultou no registro das marcas do piso.

As paredes do espaço onde produzo têm a textura dos tijolos aparentes. O que poderia ser um obstáculo, dessa vez foi agregado de forma proposital ao trabalho. Aqui executei, em grafite, uma frotagem desses volumes em 6 papéis A2 (42 x 59,4 cm). Com a borracha, fui eliminando certos pontos, recuperando espaços em branco ou ressaltando a estrutura capturada.

Destaco que esse foi um dos únicos desenhos que não foi produzido a partir da observação direta do objeto/elemento. Faço curtas caminhadas pelo bairro no fim de semana e em algumas delas levo um caderno e um lápis para desenhar (Fig. 15); com ele em mãos, faço rápidos esboços e estudos do que vou encontrando pelo caminho. São assuntos que dificilmente tornam-se trabalhos, mas servem para variar um pouco o tipo de elemento que observo e

represento. No entanto, a composição de um desses lugares (e consequentemente do desenho) me interessou pela simplicidade, uma ideia de paisagem genérica: uma estrada que segue adiante, em perspectiva, e uma sequência de postes de luz acompanhando a vegetação dos dois lados da estrada.

Além disso, esse esboço teve de tomar outros rumos no seu processo de ampliação para outro suporte: a linha rápida e curta do caderno teve de ser ampliada em um gesto maior e variado, e a mudança do grafite para o carvão a fim de evitar que a luz refletisse sobre o desenho. A vegetação do desenho menor, que seguia a mesma direção em busca do preenchimento de uma área, ganhou camadas, linhas curvas ou que se cruzam repetidamente, com pontos de maior contraste, buscando a densidade da folhagem. Em outros momentos, para a grama baixa e mais próxima do observador, executo inscrições que seguem horizontalmente e perpassam boa parte da folha.

A sobreposição da frotagem com o desenho da estrada destaca certa ambiguidade nesse espaço sugerido pela perspectiva da paisagem: temos a ilusão de que esse caminho segue adiante, porém, a estrutura dos tijolos vêm para nos lembrar que o papel é bidimensional. A folhagem volumosa das árvores mescla com a dureza da parede impenetrável.

O desenho de caderno se tornou meu material de referência principal, um registro do olhar para esse ambiente, ainda que todo o processo dele tenha ligação direta com a memória de ter visitado tal lugar. A partir daí, a imaginação também toma liberdade para construir arbustos que não existem ou agregar árvores e galhos de outras páginas do caderno, de uma outra localidade.



FIGURA 15 – Desenho de caderno. 2022.



FIGURA 16 – Caderno de desenhos. 2022.

### 3.6 Reconheço minha displicência



FIGURA 17 – *Reconheço minha displicência*. Carvão, nanquim e grafite sobre papel. 89,1 x 99 cm (29,7 x 33 cm cada módulo). 2022.

Como mencionado anteriormente, meu ponto de partida para um desenho tem ligação direta com o tipo de assunto que vou trabalhar, e que geralmente apresenta características como tons e cores mais escuras. Ainda que o motivo para o desenho seja algo um tanto quanto “limpo” ou em tons mais claros, muitas vezes começo o trabalho criando um tom médio no suporte a partir de pó de grafite ou carvão. A partir disso, um processo que pode ser resumido como um resgate da luz se inicia, momento em que a borracha toma protagonismo. Um detalhe do trabalho *Reconheço minha displicência* exemplifica este processo (Fig. 18). É possível notar as investidas da borracha sobre o suporte, buscando luminosidade e as variações de volume que o pano que estava observando apresentava.



FIGURA 18 – Detalhe de *Reconheço minha displicência*. 2022.

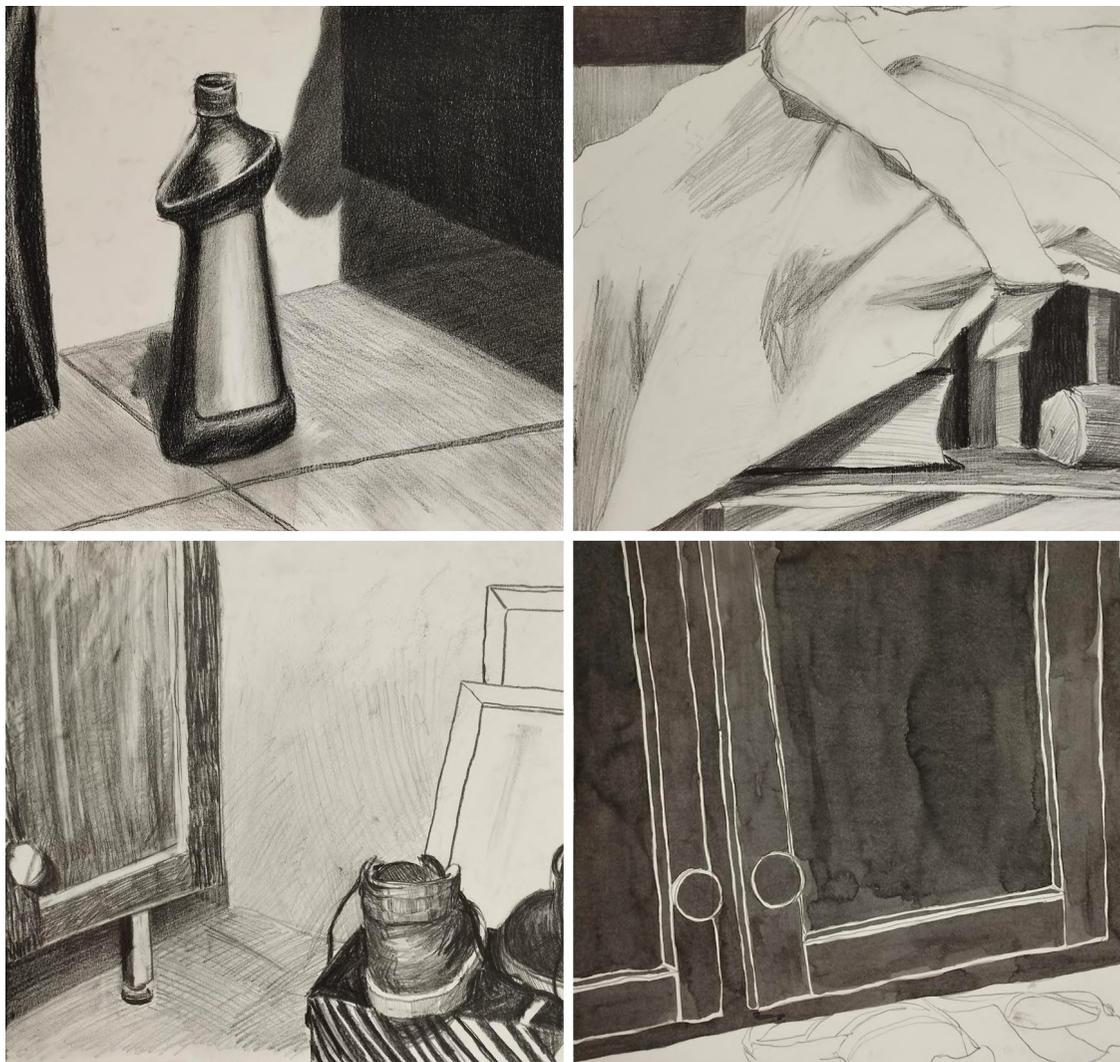


FIGURA 19 – Detalhes de *Reconheço minha displicência*. 2022.

Colocando a ação de apagar como um fator que também move o trabalho, é para William Kentridge que olho; o artista sul africano é conhecido por suas animações quadro a quadro feitas em carvão. Sem utilizar um fixador sobre os desenhos, com o passar de um pano ou borracha, partes deles são facilmente apagadas, assim, o artista cria uma sequência de *frames* sobre o mesmo suporte, e os vestígios do que foi apagado ficam aparentes no resultado de suas animações (Fig. 20).

Ainda que a área apagada seja novamente recoberta por grafite ou carvão, ela vem como uma nova camada sobre esse terreno, e não descarta o que existia ali. O branco do papel não vibra do mesmo modo e a própria textura do papel se modifica, alterando também a maneira como a linha é inscrita. Esses processos podem parecer um tanto simples se vistos de longe, porém, no processo de desenho, a atenção também está na ponta da lâmina do grafite que pressiona o papel, que abre vincos, corta espaços e delimita áreas; na borracha que retira matéria e agride o papel, abrindo buracos e borrando territórios demarcados pela linha. A atenção faz dessas pequenas ações, eventos magníficos.



FIGURA 20 – William Kentridge. Desenho para a animação *Stereoscope*. 1999.

Fonte: <https://www.thebroad.org/art/william-kentridge/stereoscope>.

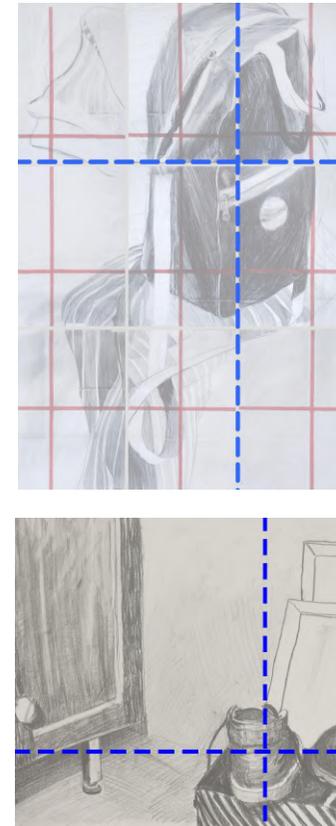
#### 4. A grade

Durante o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso, analisei uma boa parte da minha produção e percebi um ponto que era característico dos meus desenhos: a presença da grade. Aproximando trabalhos e analisando-os, posso apontar três maneiras como ela aparece no meu processo:

- como forma de organização do suporte e composição
- como inserção direta no trabalho
- como interferência

Ainda há uma outra maneira em que a grade aparece no meu processo, e diz respeito a uma forma mais indireta e não material; ao me deparar com o suporte, normalmente em branco, para iniciar o trabalho, penso na ocupação desse espaço a partir do encontro entre linhas horizontais e verticais. Não são linhas traçadas, mas projetadas mentalmente, como forma de seleção de onde será posicionado o que estou observando, e como isso vai ocupar o espaço do papel (Fig. 21). Essa maneira de dispor os elementos da composição remete, também, à regra dos terços (técnica de composição que divide uma imagem em uma grade 3x3) e os pontos

de ouro, ou pontos de interesse, que surgem a partir da interseção das linhas e que podem ser utilizados para atrair o olhar do observador.



**FIGURA 21** – Exemplos de pensamento inicial de onde posicionar no papel o objeto observado a partir do cruzamento de linhas imaginárias

#### 4.1 A grade como organização

De maneira geral, a grade aparece nos meus trabalhos como uma solução para criar obras maiores, já que o espaço que tinha disponível me limitava a um cavalete e um compensado de madeira medindo aproximadamente 66 x 96 cm. Construindo o suporte a partir de módulos, cada parte poderia ser trabalhada individualmente sobre a mesa ou compensado, e que poderiam ser articulados para se completarem sem muita interrupção entre uma parte e outra, ou deixando que os desencaixes entre elas se sobressaísse de forma natural, de acordo com o andamento do desenho.

Para o desenho *Reconheço minha displicência* (Fig. 17), selecionei um assunto “maior” para observação – um armário, e a partir dele outros objetos que estavam próximos. Além disso, estava pensando em um método de “mapear” meu entorno. Sendo assim, recortei uma pequena janela em um pedaço de papel (Fig. 22). Com ela em mãos, a direciono para alguma parte do ambiente que acho interessante, me servindo como uma ferramenta de “seleção e recorte” para o que será meu motivo de observação. Mirando um detalhe a partir da janela, simultaneamente desenho em um papel o que estou observando através dela. Após os primeiros lançamentos

no papel, posicionando cada elemento em seu lugar, deixo o visor de lado.

Aqui também me propus uma pequena instrução: mudar minha posição em relação ao objeto conforme cada desenho era concluído.



FIGURA 22 – Visor feito em papel recortado e detalhe do processo de *Reconheço minha displicência*. 2022.

Essa ferramenta remete diretamente ao dispositivo que o artista Albrecht Dürer, no século XVI, desenvolveu para auxiliar a desenhar em perspectiva e dentro das proporções. Como demonstra a ilustração (Fig. 23), feita pelo próprio Dürer, o desenhista olha para a modelo a partir de um ponto de vista fixo (nota-se um marcador vertical para o desenhista manter a posição), através de um suporte retangular contendo uma grade com linhas pretas. Sobre a mesa, há um papel do mesmo tamanho que o suporte e com a mesma grade. Assim, o artista desenha no papel seguindo as linhas e curvas de

acordo com o que ele vê dentro de cada quadrado, fazendo comparações com as linhas verticais e horizontais, o que resulta em um desenho mais preciso (em termos de linhas e posicionamento), e de acordo com o que se está observando.

Esse recurso é um exercício básico no ensino do desenho. No livro “Desenhando com o lado direito do cérebro”, de Betty Edwards, tem o seu uso exemplificado: as linhas em grade são retiradas, e o visor acaba servindo como um dispositivo para criar enquadramentos a partir do entorno do artista.

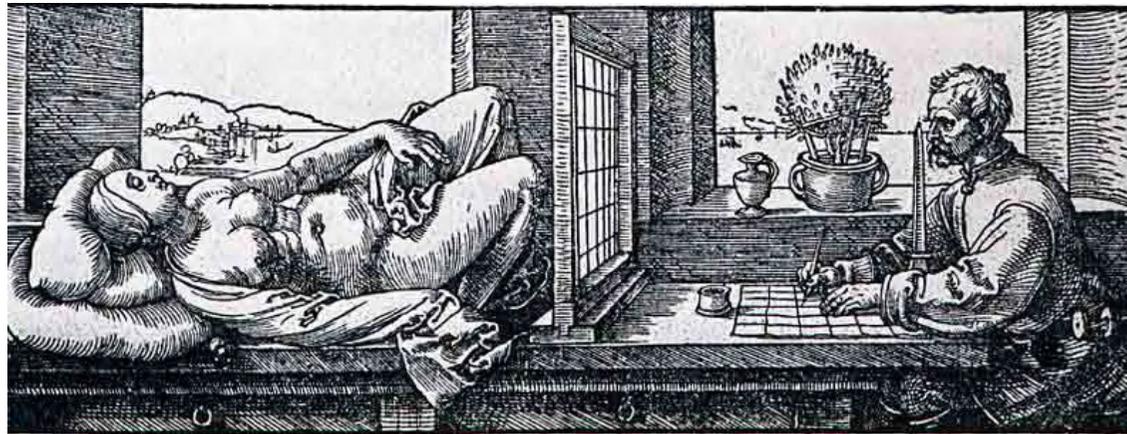


FIGURA 23 – Albrecht Dürer, *Desenhista fazendo um desenho em perspectiva de uma mulher*, 1525.

Fonte: <https://www.sightsize.com/about/history/>

Para *Reconheço minha displicência*, não é uma janela que segue uma proporção exata do suporte que utilizo para desenhar, ou que o intuito seja transpor com exatidão o que é visto dentro desse visor para o papel, a janela é simplesmente uma ferramenta para “mais ou menos” direcionar o olhar para detalhes, partes de atenção do que estou observando. Trata-se de um auxílio para lançar um novo olhar sobre cenas muito conhecidas, que fazem parte do meu cotidiano, tornando um determinado assunto quase que inesgotável, sendo a experiência de observação desses assuntos uma constante construção, assim como é a prática do desenho.

De certa forma, essa experiência acaba por ser ressaltada dentro dos próprios desenhos, onde elementos que são menores em relação aos outros aparecem muito maiores, fora de proporção. Não penso isso como um defeito ou erro na organização espacial dos trabalhos, mas sim como outra forma de desdobrar questões que

também me interessam na composição, tais como equilíbrio e peso. Logo, a escolha de materiais é feita pensando sempre em como tornar determinada parte da composição mais pesada ou mais leve que outra.

Aproximo o processo deste trabalho, assim como em *Canto* (Fig. 12), às composições em Polaroid de David Hockney. Na década de 1980 o artista desenvolveu uma série de trabalhos de fotocollagens utilizando uma Polaroid, e neles coloca em questão o ponto de vista fixo e perspectiva única da fotografia (Fig. 25 e 26). O trabalho, como um todo, é composto de diversas fotografias capturadas não em uma fração de segundos, mas ao longo de horas e a partir de várias posições diferentes. Dessa forma, o trabalho resulta em fragmentos, tanto pelos módulos que compõem a obra, como a própria composição de uma série de seleções e recortes da experiência de olhar.



FIGURA 24 – Registro de processo do desenho *Reconheço minha displicência*. 2022.

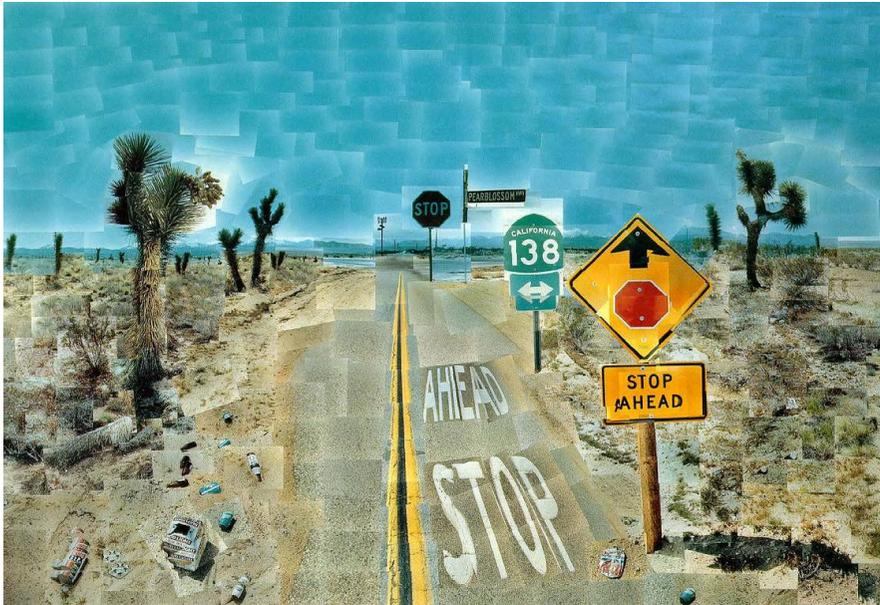


FIGURA 25 – David Hockney, Pearblossom Hwy. 11 – 18th April 1986. The J.

Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, USA. Fonte:

<https://www.dailyartmagazine.com/david-hockney-photographs/>

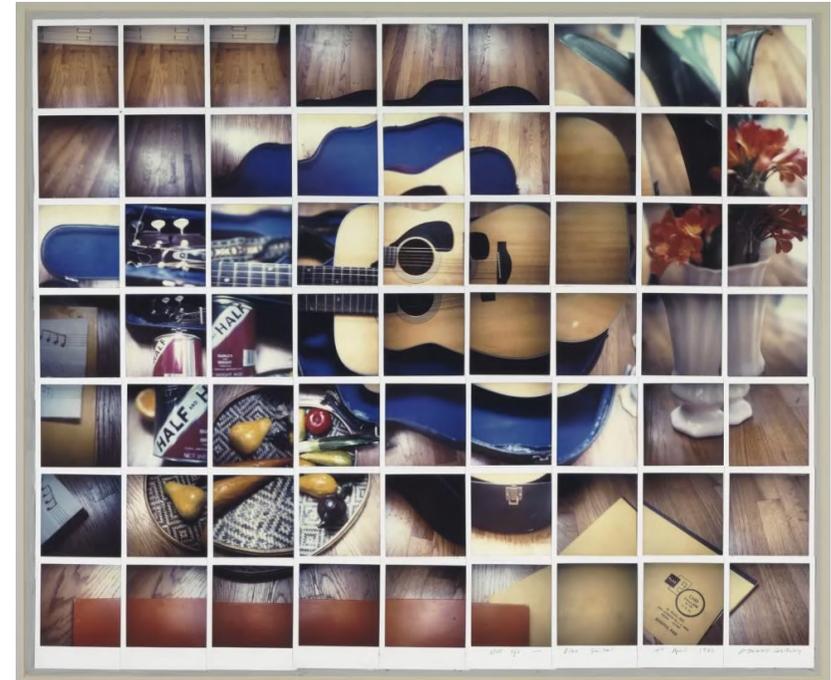


FIGURA 26 – David Hockney, Still Life Blue Guitar 4th April 1982, 1982. Photo

credit: Richard Schmidt. Fonte:

<https://www.dailyartmagazine.com/david-hockney-photographs/>

Hockney também possui uma extensa produção em desenhos e pinturas (Fig. 27) em que trata diretamente de assuntos muito próximos a ele, tais como objetos, a paisagem, amigos ou animais de estimação, o que faz dele uma importante referência para mim.



**FIGURA 27** – David Hockney. Desenhos sobre papel e desenhos digitais. Materiais variados. Dimensões variadas. 1960 - 2010.

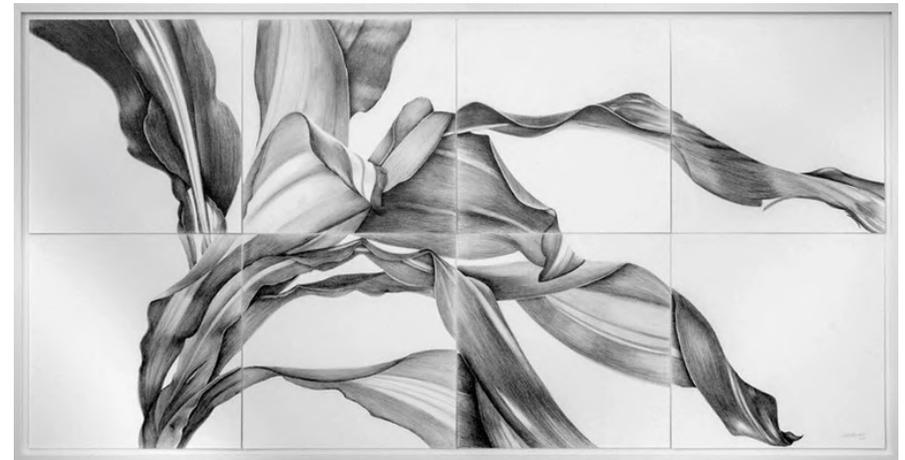
Fonte: <https://www.hockney.com/home>.

Os diversos módulos que compõem *Reconheço minha displicência* possibilitaram várias formas de organizá-lo (Fig. 24), explorando cada vez mais os desencaixes entre as partes. Logo, a construção da obra seguiu para além da ação dos materiais *sobre* o suporte, mas na forma como o mesmo poderia ser montado. As escolhas acerca da posição de cada módulo foram feitas de acordo com o tipo de relação tonal ou de contraste, de movimento ou peso que se criava entre os pares.

Amélia Brandelli é outra artista que trabalha em desenho com assuntos muito próximos para ela – no caso, as plantas, fazendo uso também do desenho em módulos (Fig. 28 e 29). A partir do registro fotográfico, a artista projeta as imagens sobre os papéis que farão parte da composição, aumentando ou diminuindo a escala da parte projetada de acordo com seu interesse. A intimidade que a artista tem com esses elementos, se reflete no processo de desenhá-los. A partir de linhas que seguem a direção das folhagens, a artista constrói suas obras em uma sucessão de gestos que pouco a pouco dão forma aos elementos. Ao desenhá-los, a artista se coloca

em um estado de atenção aos pequenos detalhes, às nervuras de cada folha, aos espaços entre elas, e os caules que, à menor brisa, mudariam completamente.

No desenho, fica registrado o desejo de eternizar esses momentos que se desfazem num piscar de olhos.



**FIGURA 28** – Amélia Brandelli. *Sem título*, políptico de 8 partes. 2020. Grafite sobre papel. 100 x 200 cm. Fonte:

<https://ameliabrandelli.wixsite.com/ameliabrandelli>



**FIGURA 29** – Amélia Brandelli, sem título. 2022. Grafite sobre papel, políptico de 6 partes. 84 x 126 cm

Fonte: imagem disponibilizada pela artista.



FIGURA 30 – *sem título (fogão)*, grafite, carvão e nanquim sobre papel.

59,4 x 60,4 cm (29,7 x 30,2 cm cada parte). 2022

## 4.2 A grade inserida

Além da utilização da grade como forma de organização do suporte e do desenho, ela também aparece em meus trabalhos como uma inserção direta no desenho, como vimos em *Estojão* (Fig. 5), por exemplo, e como podemos ver em *são apenas sombras que moram na alma de um estranho* (Fig. 31), este último sendo feito a partir de fotografia, e não de observação como os outros.

Os objetos representados são o telefone do local onde estagio e meu crachá de acesso ao prédio. Construí a figura em diversas camadas de nanquim aguado com diferentes tonalidades (Fig. 32), com o objetivo de chegar a uma imagem com tons densos, que apresentasse, no resultado final, todas as camadas construídas. Além do nanquim, usei carvão para os tons mais escuros, criando maiores contrastes e pretos mais opacos. Nessa etapa, facilitado pelo material, repeti ações como apagar, borrar e redesenhar.

Aqui, o gesso acrílico entra como outro material que me possibilita apagar, ao mesmo tempo que cria uma nova camada; por ser diluível/solúvel em água, é possível obter uma série de transparências. Cobrindo determinada parte do desenho, o que está por baixo continua a aparecer, e por deixar uma textura áspera quando seco, é possível desenhar novamente com carvão sobre esta camada.



**FIGURA 31** – *são apenas sombras que moram na alma de um estranho.*  
grafite, carvão, nanquim e gesso acrílico sobre papel. 97 x 71cm. 2022

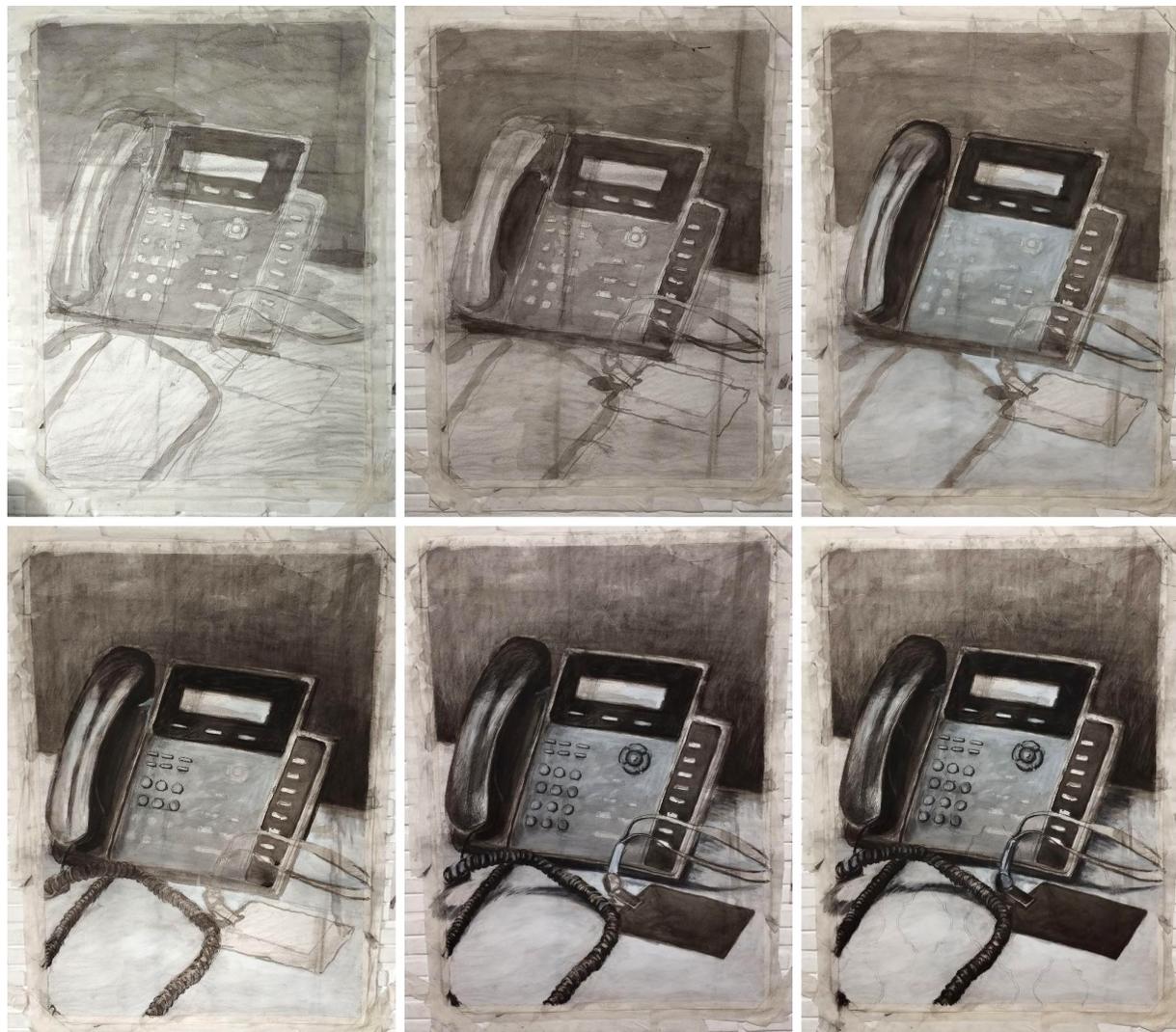


FIGURA 32 – Processo de são apenas sombras que moram na alma de um estranho. 2022

Ainda com o intuito de agregar novas camadas ao trabalho, e com o interesse de explorar a estrutura da grade neste desenho, transferei o padrão de azulejos do banheiro da minha casa (Fig. 33). Neste caso, não é uma grade composta por arestas que se cruzam e dividem o desenho em partes, mas uma repetição da mesma forma. Para este processo, copiei o padrão de linhas dos azulejos em um papel vegetal de tamanho A3 (42 x 29,7 cm). Do outro lado deste mesmo papel, refiz as linhas em grafite 9B. Colocando o papel vegetal sobre o desenho do telefone, tracei novamente as linhas com um lápis. Assim, a pressão exercida sobre o vegetal fez com que o grafite 9B do outro lado fosse transferido para a imagem do telefone. Esta operação foi repetida diversas vezes, até que boa parte do desenho principal fosse coberto com os mesmos grafismos existentes da parede do banheiro. Logo, o padrão foi anexado ao desenho de forma indireta, sem a inscrição direta do lápis grafite sobre o papel. As formas gráficas foram capturadas e transferidas para este outro contexto, estabelecendo novas conexões e significados.

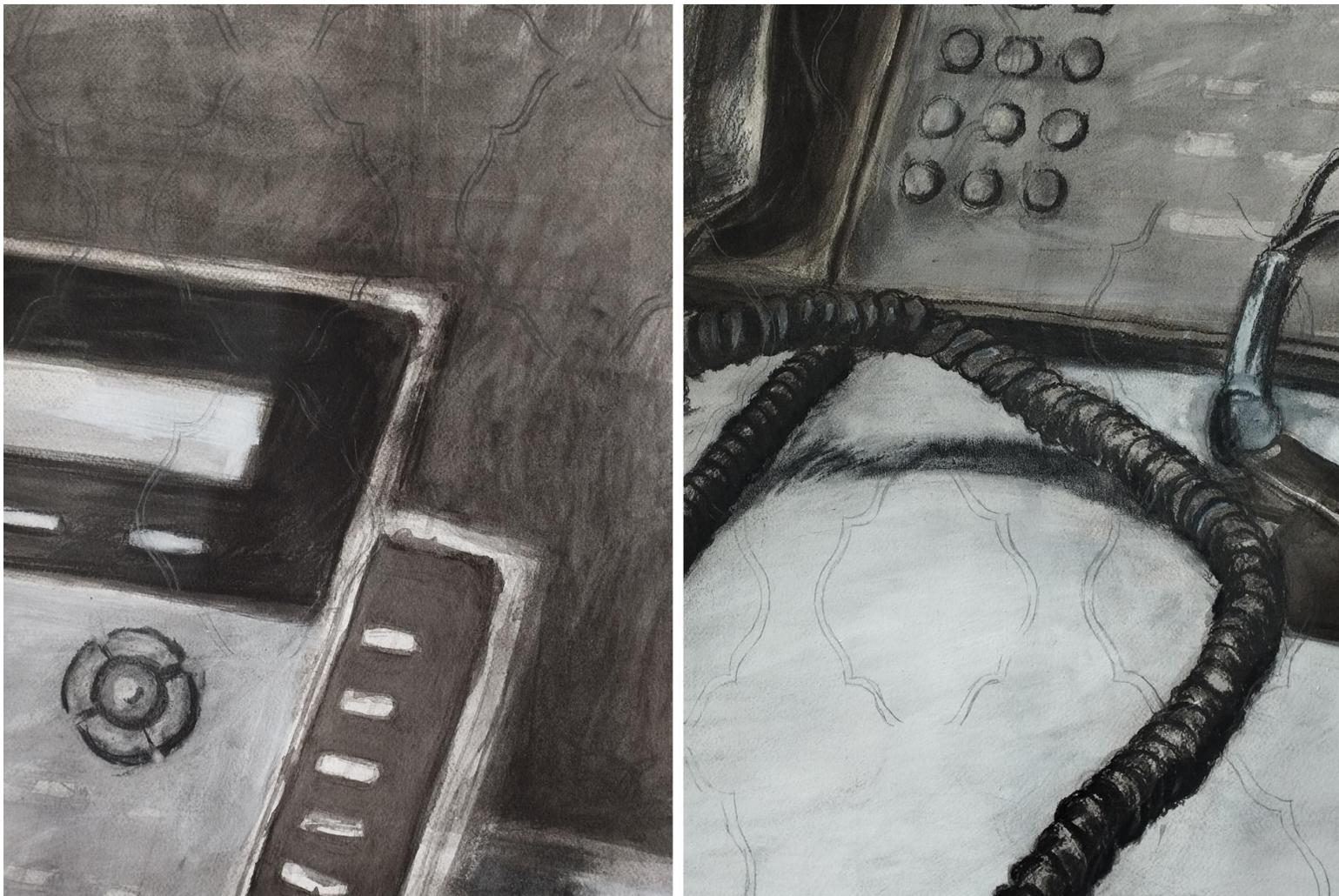
A diferença de opacidade entre o carvão e o nanquim, junto da característica brilhante do grafite, faz com que essa estrutura seja percebida em determinadas partes do desenho, conforme a luz do ambiente é refletida no material e conforme o observador se aproxima ou se distancia da imagem. Ainda que de maneira mais *sutil* do que em *Estojão* (Fig. 5), essa estrutura exerce função na imagem, agregando outra camada material e temporal no desenho.

Rosalind Krauss desenvolve uma reflexão sobre esta estrutura emblemática no modernismo. A autora reconhece, na grade, o anúncio de uma imposição pela autonomia da arte, que segue em direção ao silêncio e ao geométrico, ao invés da mímese, da narrativa e do discurso. Assim, ao contrário da perspectiva que mapeia as figuras e elementos de uma paisagem para a superfície da pintura, a grade acaba por mapear a superfície da própria pintura.

Por sua construção lógica, a grade se constitui em repetições, estendendo-se em todas as direções, ao infinito. Logo, a obra se apresenta como "um mero fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente recortado de um tecido infinitamente maior." (KRAUSS, 1979, p. 60)



FIGURA 33 – Desenho e padronagem de azulejos. 2022.



**FIGURA 34** – Detalhes de *são apenas sombras que moram na alma de um estranho*. 2022.

### 4.3 A grade como interferência na imagem

Por fim, em decorrência da inserção da grade diretamente nos trabalhos, nota-se que esta ação gera um tipo de interferência no desenho. Nos trabalhos que vimos até então, essa estrutura era sempre adicionada *sobre* o desenho. A partir disso, surgiu outra questão: e se eu seguisse o caminho inverso e *subtraísse* a matéria para criá-la?

Utilizar a borracha deixaria vestígios, e para a investigação dessa pergunta queria uma ação mais incisiva no suporte, que gerasse algo quase que irreversível no desenho. Sendo assim, tomei a opção de construir uma grade por recortes.

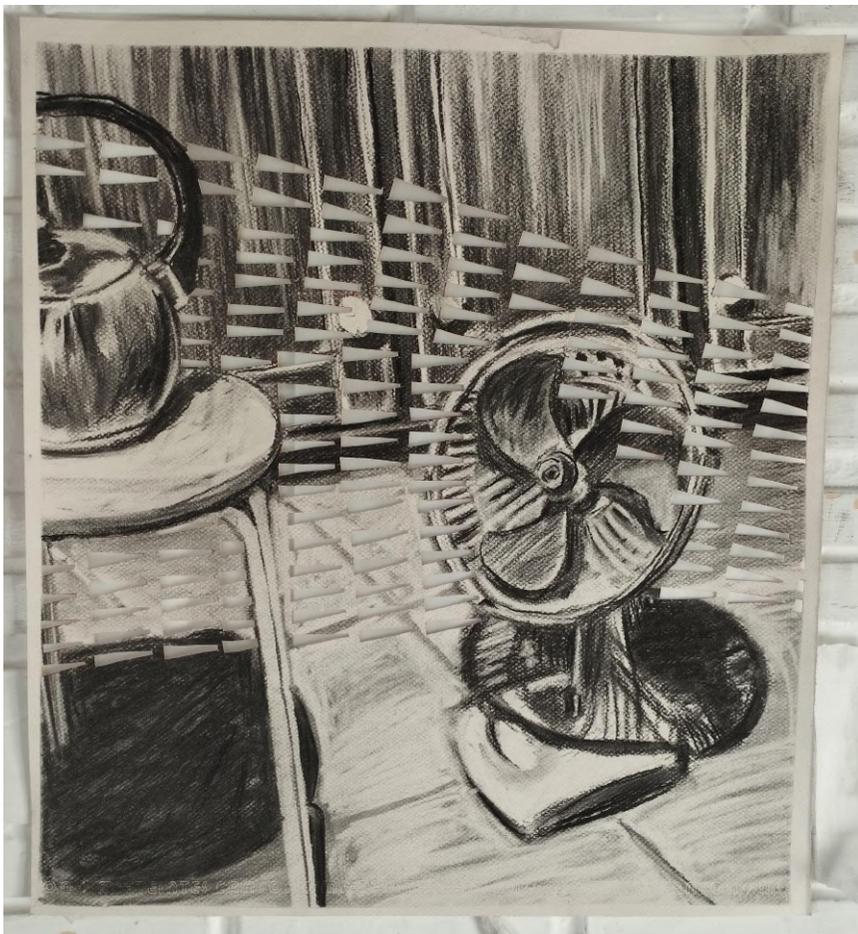
Em um primeiro desenho (Fig. 35), a partir da observação de uma cadeira e alguns materiais sobre uma mesa improvisada, repeti, em recortes, as formas circulares que aparecem na imagem. Esses recortes foram primeiro desenhados a lápis sobre o suporte, e depois recortados com estilete, por isso apresentam certas irregularidades em sua forma e organização.

Em um segundo e terceiro desenho (Fig. 36 e 37), também de observação, a abordagem para os recortes foi um pouco diferente. No desenho da figura 36, optei por uma estrutura que não seguisse a orientação ortogonal do papel, e sim que viesse em um ângulo diferente.

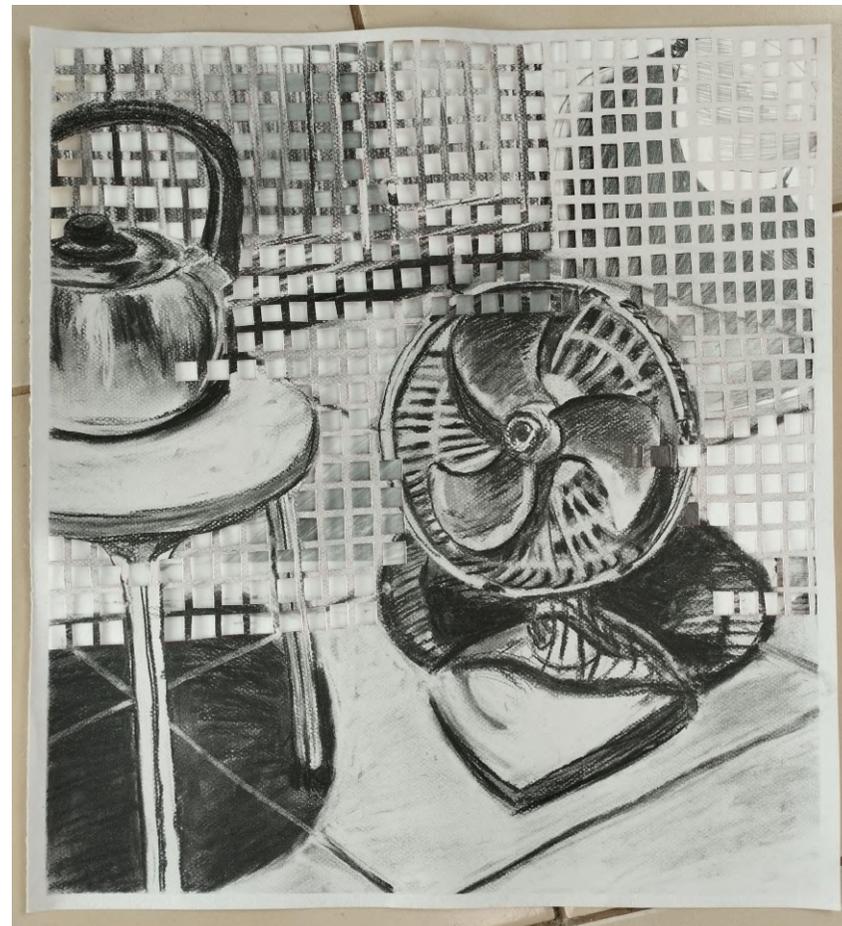
A partir desses recortes surgem esses pequenos espaços e, com isso, o que está fora do suporte (atrás) acaba por também participar do trabalho. Sobre a mesa ou pendurado na parede, por exemplo, uma nova configuração começa a agir no desenho, de acordo com a cor ou textura do local em que o trabalho está colocado. Por um lado, posso alterar a intensidade desta interferência sobrepondo papel vegetal na parte de trás do suporte, como é o caso do desenho da figura 36. Por outro lado, a existência destes pequenos espaços me possibilita trabalhar em uma outra camada, agregando papéis diversos, com desenhos ou não, e preenchendo esses espaços com grafismos de outra temporalidade (Fig. 37).



**FIGURA 35** – *Sem título*. Nanquim sobre papel. 29,7 x 42 cm. 2022.



**FIGURA 36** – *Sem título.* Carvão e papel vegetal sobre papel canson mi-teintes. 50 x 46 cm. 2022.



**FIGURA 37** – *Sem título.* Carvão, grafite e papel vegetal sobre papel canson mi-teintes. 50 x 46 cm. 2022.

## 5. Algumas considerações

Durante esta pesquisa, pude perceber uma série de recorrências na minha produção, que aqui foram melhor repensadas e organizadas. As contribuições da banca serviram como importantes disparadoras de reflexões acerca das minhas motivações com o desenho de observação, meus processos criativos e minhas escolhas.

A reflexão acerca dos artistas e autores de referência foi importante para um melhor aprofundamento e entendimento do que é o desenho para mim. Em vários momentos me percebi imerso na atividade de desenhar, resultando em uma quantidade considerável de desenhos executados (tanto os que considero trabalhos, como estudos/esboços), em comparação com outros períodos.

Ao produzir os desenhos para esse trabalho de conclusão de curso, acabei por inserir o visor como uma ferramenta fundamental na minha rotina de criação, o que tem me animado a continuar produzindo, observando de maneiras diferentes o que já vi tantas vezes.

Percebi que muito do meu processo criativo é fundamentado em questões básicas, como o próprio desenho de observação ou a utilização da grade. Começar um desenho pelas partes negativas do que é observado, desenhar com a mão *não tão* habilidosa ou juntar dois lápis de gradações diferentes com uma fita crepe, são pequenas etapas presentes na maioria dos trabalhos aqui apresentados. Vejo nelas formas de não me manter entediado, estímulos que podem gerar desvios e me colocarem em movimento. E assim, seguir traçando outras linhas.

## Referências bibliográficas

Amelia Brandelli – <https://ameliabrandelli.wixsite.com/ameliabrandelli>

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

Camille Pissarro, *It is only by drawing often...* – [https://www.brainyquote.com/quotes/camille\\_pissarro\\_309705](https://www.brainyquote.com/quotes/camille_pissarro_309705)

CORONA, Marilice. Meus Documentos: a casa e o espaço da memória. Revista Panorama Crítico, n. 3, out. 2009. Acesso em: 25/08/2022. Disponível em: <https://panoramacritico.com/revista/edicoes-anteriores/edicao-03/>

EDWARDS, Betty. Desenhando com o lado direito do cérebro. tradução Ricardo Silveira - Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GAYFORD, Martin. Uma Mensagem Maior: Conversas com David Hockney. Tradução de Allan Vidigal. São Paulo: Editora DBA, 2012.

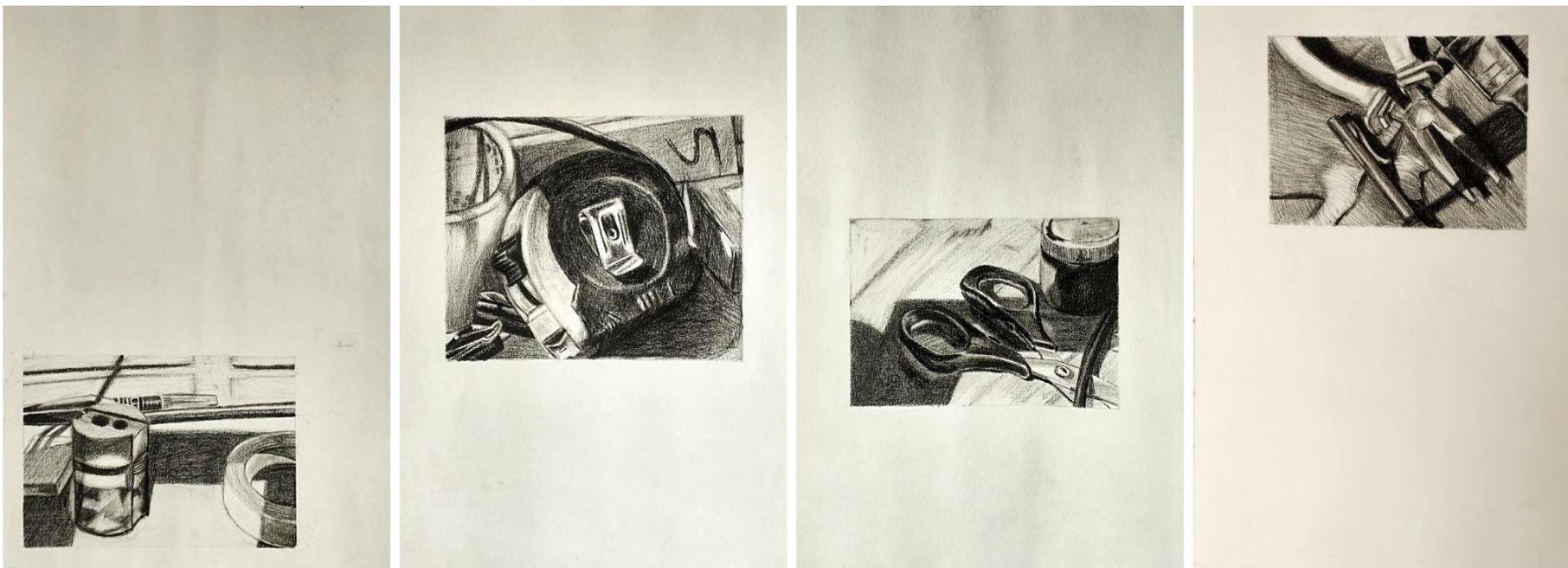
GONÇALVES, Flavio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. *Revista Porto Arte*, 13(23), 31–40. 2005. <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27917/16526> Acesso em: 17/08/2022

IVERSEN, Margaret, 'Index, Diagram, Graphic Trace: Involuntary Drawing', in Tate Papers no.18, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace> . Acesso em: 20/08/2022

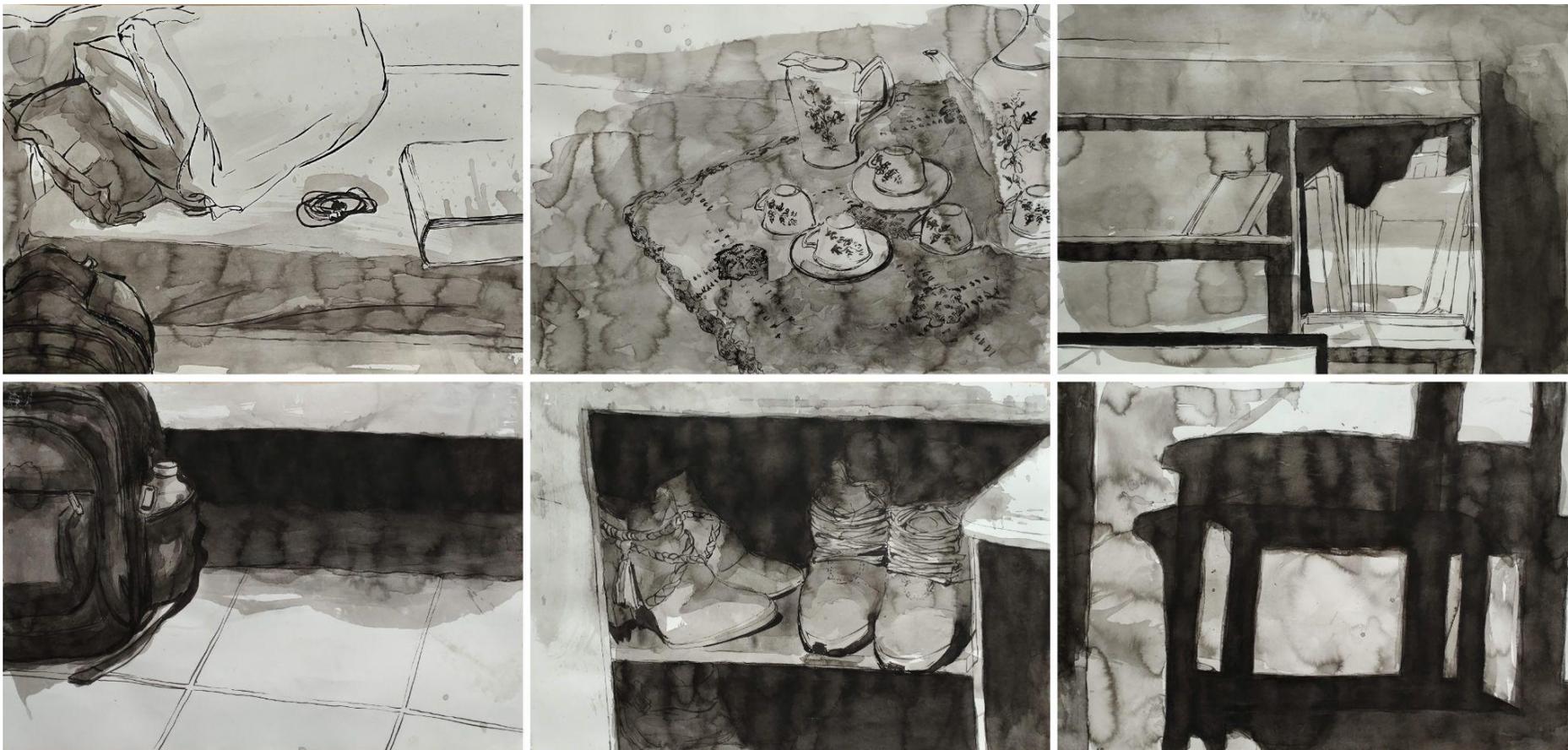
KRAUSS, Rosalind. (1979). Grids. *The MIT Press*, 9, 50–64. Acesso em: 12/09/2022. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778321>

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado : processo de criação . São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.

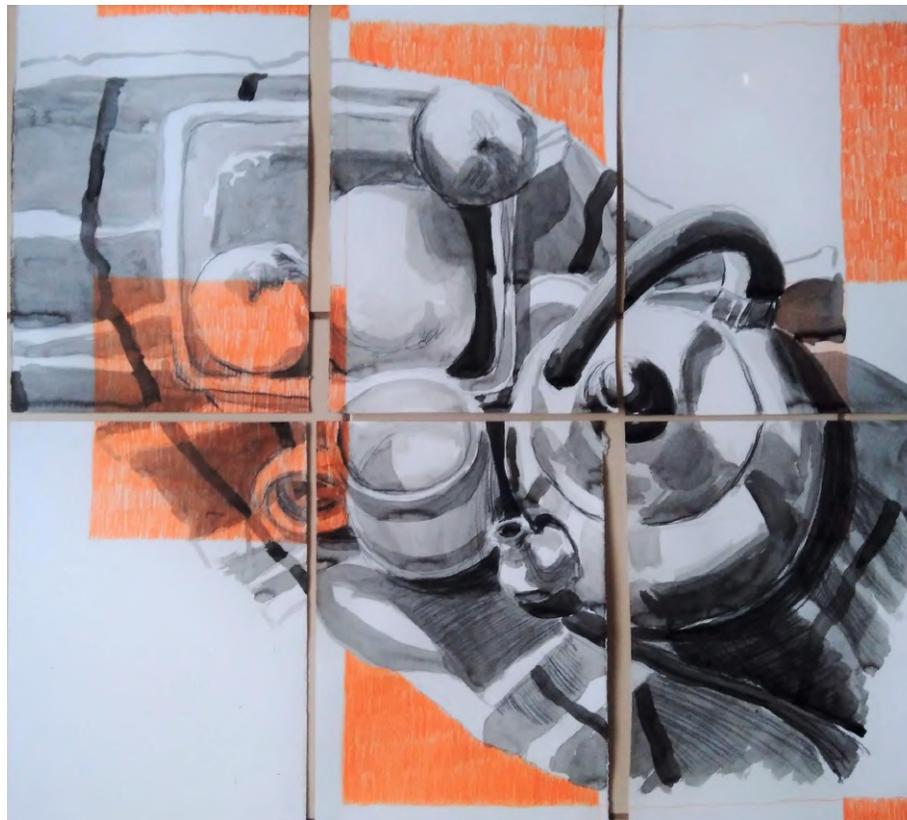
**Apêndice - outros desenhos desenvolvidos durante o Projeto de Graduação**



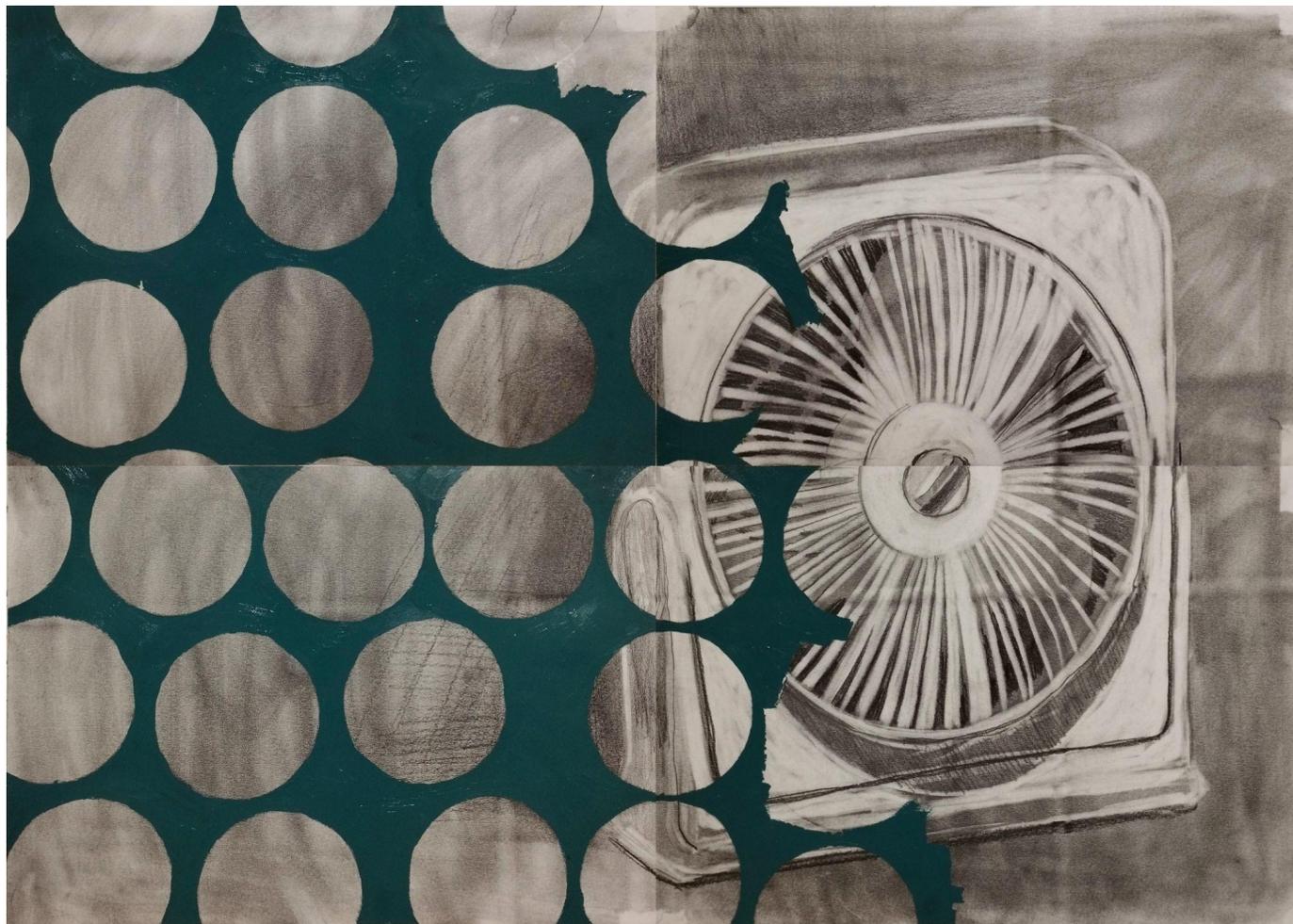
Sem título. Desenhos de carvão sobre papel. 42 x 29,7 cada. 2022.



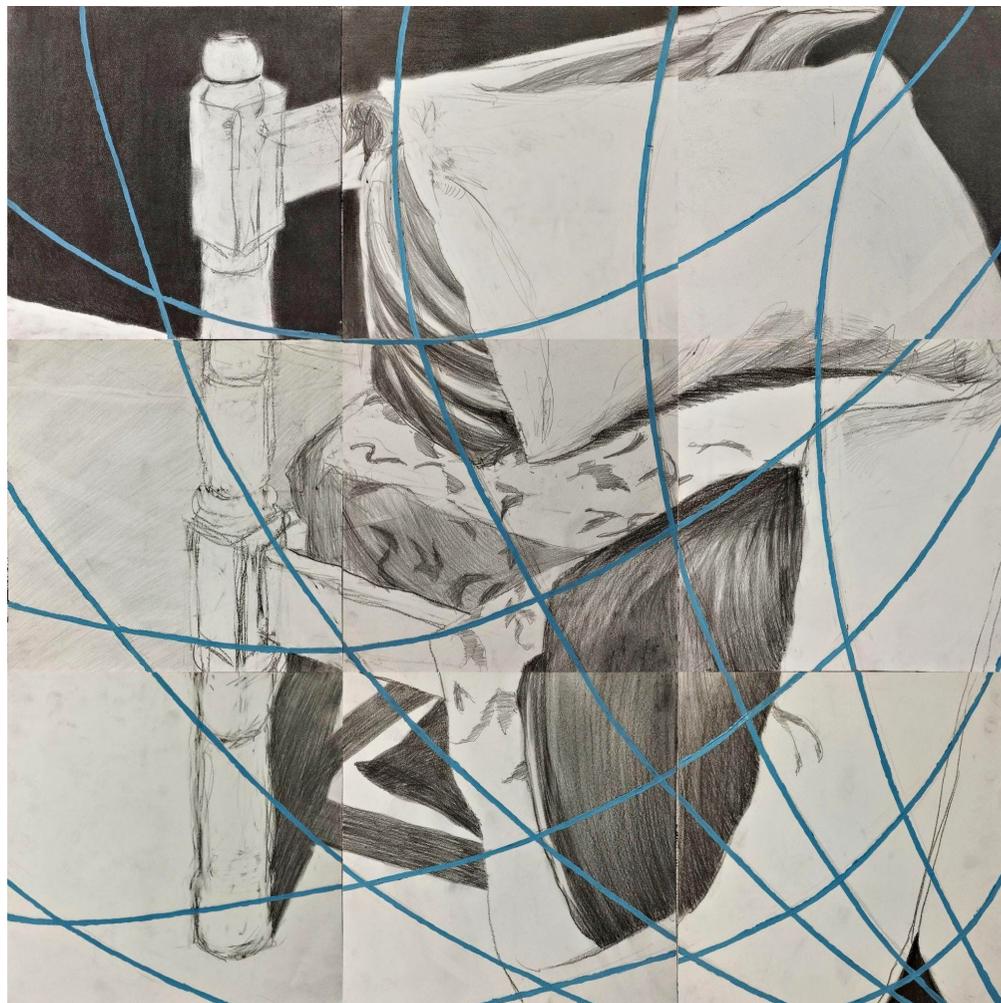
Sem título. Nanquim sobre papel. Políptico, 85 x 180,2 cm (42 x 59,4 cm cada parte). 2022.



Sem título (chaleira e outros objetos). Desenho de nanquim e lápis de cor sobre papel. Aproximadamente. 61.4 x 66 cm. 2022.



*Ventilador.* Desenho de grafite e tinta acrílica sobre papel, 59,4 x 84 cm. 2022.



Sem título (cama). grafite e tinta acrílica sobre papel. 89,1 x 89,1 (29,7 x 29,7 cada parte). 2022.