

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

MÔNICA SOFIA DA ROSA SCHMIDT

O DESENHO COMO CAMINHO

PORTO ALEGRE

2013

MÔNICA SOFIA

O DESENHO COMO CAMINHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.
Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

PORTO ALEGRE

2013

Para Suzana

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aos funcionários e aos professores.

Ao professor Flávio Gonçalves pela orientação comprometida e desafiadora e por me permitir o tempo do processo de criação.

Aos professores Paulo Gomes e Maria Lúcia Cattani pelas observações objetivas e precisas durante a qualificação.

Ao professor Eduardo Vieira da Cunha pela participação enriquecedora na qualificação e, neste momento, na banca final.

Às professoras Ângela Pohlmann e Daniela Kern pela disponibilidade na banca final.

Aos Luis e ao Theo pelo apoio, presença e carinho incondicionais.

À Kätthe pelo incentivo dado – não apenas, mas também - pelo exemplo.

RESUMO/ABSTRACT

A presente pesquisa tem como ponto de partida minha produção em desenho desenvolvida a partir de 2009. Observando minhas estratégias de ação busco estabelecer relações entre desenho, documentos de trabalho e processo criativo, fundamentando-as sob as diretrizes de referenciais teóricos. Assim sendo, o objeto desta pesquisa está centrado no desenho e seu processo de criação. O estudo investigou desdobramentos como o conceito do gênero paisagem aqui definido como intervenção poética para uma crônica gráfica.

Palavras-chaves: arte contemporânea, desenho, processo criativo, crônica gráfica.

This present research has as starting point my production in drawing developed from 2009. Observing my action strategies I seek to establish relationships between drawing, working documents and creative process supporting them under guidelines of theoretical referential. Therefore, the object of this research is focused on the drawing and on its creation process. The study investigated unfoldings, like concept of the landscape genre, defined here as poetic intervention for a graphical chronic.

Key-words: contemporary art, drawing, creative process, graphical chronic.

LISTA DE FIGURAS

1 - Mônica Sofia: “Arquivo de Ideias”, 2009. p 20

2 - Mônica Sofia: “Arquivo de Ideias”, 2009. p 20

3 - Mônica Sofia: “Caixa Preta”, 2010. p 21

4 - Mônica Sofia: “Pastas-arquivo com desenhos diários”, 2009. p 27

5 - Vija Celmins em seu ateliê. p 30

Fonte: Art21

6 - Francis Bacon na ‘morada do caos’. p 30

Fonte: Presstletter

7 - Mônica Sofia: “Espaço de criação: mesa”, 2011. p 31

8 - Mônica Sofia: “Espaço de criação: estante”, 2011. p 31

9 - Mônica Sofia: “Espaço de criação: mural”, 2011. p 31

10 - Mônica Sofia: “Cadernetas: Linha 510”, 2010. p 33

11 - Mônica Sofia: “Cadernetas: IRV6369”, 2010. p 34

12 - Mônica Sofia: “Cadernetas: Dezenove minutos”, 2010. p 35

13 - Cadu Costa: “Rumos”, 2001. p 36

Fonte: Artigo de Fernando Cochiarella, “Entre a faísca da regra e o fazer repetido”, p 12

14 - Cadu Costa: “Migrações”, 2005. p 36

Fonte: Artigo de Fernando Cochiarella, “Entre a faísca da regra e o fazer repetido”, p 8

- 15 - Mônica Sofia: “Locais de espera: espaços poéticos de criação”, 2010. p. 38
- 16 - Mônica Sofia: “Locais de espera: espaços poéticos de criação”, 2010. p. 38
- 17 - Gerhard Richter: “Atlas” (detalhe: Clouds). p 41
Fonte: www.ad-hoc-news.de em 03.02.12
- 18 - Mel Bochner: “Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art”, 1966. p 47
Fonte: <http://x-traonline.org/issues/volume-14/number-2/secondary-importance/>
- 19 - Mônica Sofia: “Náufrago” (1ª. composição), 2012. p. 48
Fotografia: Käthe Schmidt
- 20 - Mônica Sofia: “Cem títulos” (recorte), 2013. p 50
Fotografia: Käthe Schmidt
- 21 - Mônica Sofia: “Arte Contemporânea no IA – Nova Geração”, 2010. p 53
Fotografia: Clarice Pereira
- 22 - Mônica Sofia: “Arte Contemporânea no IA – Nova Geração”, 2010. p 54
Fotografia: Clarice Pereira
- 23 - Mônica Sofia: “Arte Contemporânea no IA – Nova Geração”, 2010. p 55
Fotografia: Clarice Pereira
- 24 - Mônica Sofia: “Arte Contemporânea no IA – Nova Geração”, 2010. p 56
Fotografia: Clarice Pereira
- 25 - Mônica Sofia: “Entre as linhas” (recorte), 2012. p 59
Fotografia: Käthe Schmidt

- 26 - Mônica Sofia: “Entre as linhas” (recorte), 2012. p 60
Fotografia: Käthe Schmidt
- 27 - Mônica Sofia: “Entre as linhas” (recorte), 2012. p 61
Fotografia: Käthe Schmidt
- 28 - Mônica Sofia: “Documento de trabalho: Lenços”, 2009. p 62
- 29 - Mônica Sofia: “Perfil”, 2012. p 63
Fotografia: Käthe Schmidt
- 30 - Mônica Sofia: “Perfil” (recorte), 2012. p 64
Fotografia: Käthe Schmidt
- 31 - Mônica Sofia: “Perfil” (recorte), 2012. p 65
Fotografia: Käthe Schmidt
- 32 - Mônica Sofia: “Perfil” (recorte), 2012. p 66
Fotografia: Käthe Schmidt
- 33 - Mônica Sofia: “21x”, 2012. p 68
Fotografia: Käthe Schmidt
- 34 - Mônica Sofia: “21x” (recorte), 2012. p 69
Fotografia: Käthe Schmidt
- 35 - Mônica Sofia: “21x” (recorte), 2012. p 70
Fotografia: Käthe Schmidt
- 36 - Mônica Sofia: “21x” (recorte), 2012. p 71
Fotografia: Käthe Schmidt

- 37 - Mônica Sofia: “Foto-Gráfico” (recorte), 2012. p 73
- 38 - Mônica Sofia: “Troqueu”, 2013. p 75
Fotografia: Käthe Schmidt
- 39 - Mônica Sofia: “Troqueu” (recorte), 2012. p 76
Fotografia: Käthe Schmidt
- 40 - Mônica Sofia: “Troqueu” (recorte), 2012. p 77
Fotografia: Käthe Schmidt
- 41 - Mônica Sofia: “Documentos de trabalho: Coleção de tocos de lápis”, 2010. p 78
- 42 - Mônica Sofia: “Documentos de trabalho: Cartão do Arquivo de Ideias” 2011. p 79
- 43 - Mônica Sofia: “Náufrago” (recorte), 2012. p. 82
Fotografia: Käthe Schmidt
- 44 - Mônica Sofia: “Náufrago” (recorte), 2012. p. 83
Fotografia: Käthe Schmidt
- 45 - Mônica Sofia: “Falo melhor quando emudeço”, 2013. p. 85
Fotografia: Käthe Schmidt
- 46 - Mônica Sofia: “Falo melhor quando emudeço”, 2013. p. 86
Fotografia: Käthe Schmidt
- 47 - Mônica Sofia: “Falo melhor quando emudeço”, 2013. p. 87
Fotografia: Käthe Schmidt

SUMÁRIO

Introdução p. 11

1- Documentos de trabalho p. 15

1.1 - Do caos ao Arquivo p. 17

1.2 - Um desenho por dia, ao menos p. 24

1.3 - Além do lugar p. 28

2 - Processo p. 39

2.1 - Uma lista de ideias p. 42

2.2 - Hipomnésia p. 44

2.3 - Paisagem p. 51

3 - Sobre desenhos p. 57

3.1 - A concretização das linhas p. 58

3.2 - A linha e a estética do frio p. 67

3.3 - Camadas da construção p. 78

Considerações finais p. 88

Referências bibliográficas p. 92

INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado tem por objetivo refletir sobre minha produção em desenho constituída a partir de maio de 2009. Aborda a composição de um pensamento em arte, ou seja, como trabalho meus interesses e questionamentos para que resultem nos desenhos que produzo, o que é relevante neste processo e como essa produção desencadeia novas questões e novos trabalhos. Existe um caminho entre a ideia inicial e o desenho finalizado, e, conseqüentemente a pesquisa propõe a investigação deste processo através de sua trajetória.

A pesquisa tem como ponto de partida a produção de desenhos a partir de 2009, pensando nos documentos que utilizo para a sua elaboração e nos elementos que constituem meu processo de trabalho. O foco é direcionado às questões geradas por esta produção referentes à memória, ao registro, ao tempo e ao fazer.

A percepção de continuidade se apresenta em meu trabalho tanto nas soluções gráficas quanto na concepção. Alguns dos desenhos produzidos na graduação tomam novas formas durante o mestrado, assim como desencadeiam ou se desmembram em novos trabalhos. Apesar de haver etapas na elaboração do trabalho com um sistema de organização e entrecruzamentos da pesquisa prática com a teórica, o processo não está separado em departamentos e não se dá de forma estanque. Enquanto trabalho, os movimentos se alternam: por vezes tenho uma única fonte de referência, em outro momento, várias informações misturam-se e ainda acontece de surgir ideias de um fragmento de um trabalho pronto. É um exercício de 'aventurar-se na criação' como nos explica Ângela Pohlmann:

“A sensibilidade se mantém aguçada, à espera e à procura de alguma coisa que possa motivar seu movimento. Nesses momentos, a organização mental e a sistematização do trabalho são fundamentais para colocar em andamento a rede de operações lógicas e sensíveis que acompanham o percurso da criação. A continuidade do desenvolvimento da obra mostra que nem sempre há uma ordenação cronológica entre o pensamento e a ação, pois o pensamento se faz durante a ação com os materiais, e a cada nova ação surge um novo pensamento”.(POHLMANN, 2005, p. 78)

A fim de investigar meu desenho em seus pontos mais essenciais, este estudo busca observações críticas acerca do processo de criação e dos documentos de trabalho que fazem parte da execução gráfica de ideias. Nutre-se da concomitância entre o fazer e o pensar. Busca nas explorações teóricas o esteio conceitual para os resultados obtidos. Cabe salientar que essas sobreposições de etapas iniciam-se com a prática para, então, determinar a direção teórica que irá complementar ou apontar modificações em seu percurso e que durante o processo essas etapas se alternam.

Essa dissertação está dividida em três capítulos. Inicialmente, discuto sobre os documentos de trabalho¹ que criam condições para que eu possa pensar, executar e, por vezes, reformular o desenho. O elemento inaugural deste capítulo é o Arquivo de Ideias. Este arquivo é constituído por um sistema de coleta e conservação de imagens, referências de leituras e ideias, entre outros objetos que me cativam e é armazenado em um espaço físico que tem sofrido modificações nestes quatro anos: primeiro era um diário de desenhos, passou para um arquivo de disquetes de computador e está sendo rearranjado em uma

¹ Documentos de trabalho é uma expressão empregada nesta dissertação conforme o conceito definido no projeto de pesquisa *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves ligado ao PPGAV – IA – UFRGS.

caixa de fichas de leitura. O arquivo em questão cumpre a função de conservador de referências ao receber estas anotações. Além disso, torna-se um elemento ativo no processo de criação pois proporciona o exercício de desenvolvimento de uma ideia que resultará no desenho. Assim como em um quebra-cabeça, as informações para uma mesma ideia guardadas neste arquivo, são fragmentos que se encaixam e ajudam a compor a imagem completa deste jogo. Os autores Jacques Derrida e Umberto Eco contribuem com reflexões a respeito de arquivo e da elaboração de lista. Igualmente relevantes, outros dois elementos, os desenhos diários e o espaço de criação estão contemplados nesta primeira parte do texto. Eles cumprem o papel de documentos de trabalho por conduzirem a construção de imagens propiciando o espaço físico – e também poético como veremos – para que se estabeleça a prática diária do desenho. Observações de aspectos do ateliê de Francis Bacon, Iberê Camargo e Vija Celmins auxiliam nestas reflexões.

No segundo capítulo discuto sobre o processo de trabalho e suas questões poéticas, traçando paralelos com artistas como Gerhard Richter, Mel Bochner, Maurizio Cattelan, entre outros em que a repetição e a recursividade - beirando a resiliência - são tratadas como estratégias de produção de imagens. Dentro das questões de processo acredito ser importante pensar o tempo; o quanto se leva para fazer um trabalho, desde sua concepção até sua finalização. A ideia de narrativa pode, igualmente, surgir associada a estas questões, como um reencontro e reelaboração de um pensamento. Estas análises não abrangem o conjunto da obra dos artistas; a intenção ao fazer um comparativo com estes, não é a de estabelecer uma biografia, tampouco rotular suas obras e processos dentro de conjuntos limitados, mas sim de contextualizar esferas com áreas de interseções em procedimentos e conceitos.

O terceiro capítulo examina os resultados gráficos conseguidos através dos métodos e operações analisados nos capítulos anteriores. Busco estabelecer conexões entre essas relações e os

elementos formais encontrados nos desenhos. Estas peculiaridades podem ser exploradas na composição preponderantemente horizontal, a utilização de ‘cores baixas’² e preto e branco ou o fato de possuírem linhas como elementos principais. Este exame favorece o surgimento de questões, tais como: novos projetos se desdobram de um projeto inicial? Os documentos de trabalho podem ser reconfigurados tornando-se trabalho em si? Os conceitos ou resultados mudam quando repito um gesto, refaço um desenho?

Concluo este texto, porém não a pesquisa, referindo-me ao início desta introdução em que aparece a concepção de um trabalho contínuo formal e conceitualmente. Os aspectos formais explorados desde 2009 nos desenhos apresentados para a graduação demonstram que uma parcela dos documentos de trabalho fazem parte de imagens produzidas para este mestrado e que também alguns dos desenhos apresentados naquele período, agora, ganham tridimensionalidade. Incluo entre as considerações finais a possibilidade de que destes trabalhos possam emergir uma narrativa poética, através da concepção de um dos conceitos de paisagem, levando o desenho a uma definição de ‘crônica gráfica’, supondo que nos conceitos estudados, mas principalmente nos desenhos está contido, intrinsecamente, o discurso, a visão do que acredito ser uma compreensão pessoal e particular para o pensamento de mundo.

² ‘Cores baixas’ foi a expressão usada durante a qualificação pela professora Maria Lúcia Cattani para definir a tonalidade dos azuis e dos verdes presentes em alguns de meus desenhos. Ela é empregada no sentido de não serem cores vibrantes, mas sim de possuírem matizes mais escuras, acinzentadas emprestando um caráter sóbrio, melancólico talvez, ao desenho. Mantive esta expressão por considerá-la pertinente.

1. DOCUMENTOS DE TRABALHO

A configuração de espaço e dos objetos do ateliê de um artista pode ser reveladora para o entendimento de seu pensamento em arte e de seu processo criativo. Se observado atentamente podemos encontrar, dentre as peças mais simples e comuns à rotina deste lugar, elementos que indicam a validação de uma série de proposições que encontramos no trabalho de um artista. Independente da natureza destes elementos, quer sejam objetos materiais, sistemas de organização ou pertencentes ao universo poético, eles estão ligados implícita ou explicitamente ao trabalho e ao processo criativo do artista. A eles cabe a designação, nomeada pelo professor Flávio Gonçalves, de documentos de trabalho:

“O que serve de motor para a produção de um trabalho em arte é para mim documento. Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla, em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção. O que quer que seja reconhecido como documento de trabalho deve ser lido, relacionado e, às vezes, reinventado para que seu potencial possa ser compreendido. A surpresa com o que estava sempre ali marca o encontro com o documento de trabalho. E a partir disso devemos trabalhar esta descoberta de modo crítico, colocando-a em perspectiva com suas possíveis conseqüências”.(GONÇALVES, 2013, p. 100).

Anne Benichou em “Entre documentation et création” fala sobre a autenticidade de um material, de um objeto que aponta para o outro, não para si mesmo: os documentos que são também a obra. Como um índice, estes documentos estão relacionados ao contexto e, se esse contexto for pertinente, de que forma eles são entendidos pelos outros e o que significam? Se forem indicadores de algo, também propõem, sugerem, apresentam algum objeto. Qual o valor que isso tem para quem está observando? Se tiver algum valor este índice se torna obstáculo e não passará despercebido. Estes documentos, então, são os que geram poética, que se referem a um processo de produção, à forma de pensar do artista e seu modo de proceder, trazendo autonomia para toda a obra deste artista. Eles são significativos, pois nos fazem observar onde está, dentro da produção, a persistência, a recorrência. Assim, mais do que (mas não excluindo) os arranjos de espaço físico destes objetos, o que é relevante destacar e que auxilia no entendimento da relação documento/obra são os arranjos poéticos, subjetivos e da ordem do sensível.

Neste sentido, proponho, dentre todos os documentos que circundam minha produção artística, o exame de três elementos principais: o Arquivo de Ideias, a regra de ‘um exercício por dia, ao menos’ e o espaço de produção. São documentos de trabalho que expõem um método de criação recorrente de catalogação e contenção quer seja de pensamentos e questionamentos, de proposições e resultados gráficos, ou ainda de procedimentos e de posterior sazonalidade e execução.

O Arquivo de Ideias proporciona uma reflexão sobre a dissonância encontrada entre projeto e execução, ou seja, aquilo que tive a intenção de realizar e aquilo que, de fato, realizei. Inicialmente cabe a ele a tarefa de ser o guardião de uma lembrança, está ali como registro de uma intenção. No entanto, ao observar os cartões e os desenhos juntos, percebo que são, também, documentos de reestruturação e de saturação de um assunto, trabalhos originados de fragmentos de memória – sim, porque o que está nos cartões é apenas uma parte de tudo que pensei.

1.1 Do caos ao arquivo

Ideias surgem em muitos momentos; muitas delas aparecem em situações que não posso executá-las. Esta impossibilidade pode acontecer por estar em algum lugar que não seria conveniente desenhar, ou por ter de descobrir o material mais adequado para um melhor resultado, ou ainda, por que a ideia solicita ajustes, requer tempo ou averiguação mais apurada para se desenvolver. Enfim, tenho as ideias, mas não vou executá-las imediatamente. Ao mesmo tempo, não quero perdê-las na confusão dos pensamentos de uma memória humana falível - daí a urgência em contê-las em algum lugar, colecioná-las.

Walter Benjamin nos diz que colecionar é lutar contra a dispersão:

“... o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo”. (BENJAMIN, 2009, p. 245).

Durante a graduação, preencher as páginas de um caderno (que se configurou como diário) com as ideias que surgiam na forma de esboços, resenhas de livros, frases e desenhos, era uma alternativa para guardar este material que me era muito caro. Com o intuito de não perder os projetos (como em uma luta contra a dispersão), tudo ia para o diário. Por estar sempre comigo ele também passou a ser utilizado para toda e qualquer anotação, coisas de várias procedências, inclusive sem conexão alguma com minhas ideias sobre desenho. Mesmo quando, inicialmente, havia sido empregado apenas para a anotação de ideias e projetos de trabalho, o diário era uma coleção profusa e desordenada de conteúdo acumulado.

Gradativamente, esta coleção de ideias e projetos deixou de ser um tesouro para tornar-se um fardo - o que me fez repensar a maneira como trabalhava e como organizava meus espaços de criação.

Por que a premência de anotar, coletar, organizar, catalogar e manter um espaço ordenado com pedaços de história, de lembranças e de vivências? Agora, mais do que não perder o material, era preciso que eu obtivesse acesso a ele. No meu entendimento, registrar a informação, mas não conseguir encontrar este registro é como tê-lo perdido. Documento de trabalho fundamental em meu processo criativo o Arquivo de Ideias nasceu do desejo de reorganizar este instrumento de registro e guarda. Esse arquivo é a adaptação de um precário diário que, devido ao caos e à desorganização, acabava por não satisfazer minha necessidade de ter um objeto físico que, além de guardar e proteger meus projetos, estivesse apto a ser consultado com rapidez e clareza no momento em que fosse preciso.

Mas, o que é um arquivo? Jacques Derrida, em seu livro “Mal de Arquivo”, designa *arkhê* como, simultaneamente, ‘começo’ (ali onde as coisas começam) e ‘comando’ (ali onde a ordem é dada). Do mesmo modo *arkheïon* indica casa, endereço, residência dos arcontes (aqueles que comandavam). Segundo o autor, arquivo é designado como algo que não prescinde de suporte, ao contrário, nasce desse “lugar onde os documentos se de-moravam” (DERRIDA, 2001, p.13). O arquivo tem o poder de consignação, não tradicional, mas arcôntico. Este poder se dá no ato de *consignar* (*reunindo os signos*), unificando, classificando e identificando o objeto ou o documento em um lugar ou um suporte. Nas palavras do autor, “coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p.14). Assim, o arquivo está ligado ao domicílio e, em uma abordagem inicial o Arquivo de Ideias é o “lar” dos planos; é, inclusive o *arkhê* deles, pois é nele que a ordem se estabelece para que seja possível surgir o desenho; ele é o lugar onde os pensamentos moram. E é o lugar onde eles se demoram.

Ângela Pohlmann, em seu artigo “A percepção do tempo na criação plástica” menciona o tempo do trabalho mental, exemplificando que Miró dava importância ao período entre ter a ideia e esta se tornar uma tela, momento este que poderia compreender quarenta anos:

“O tempo de trabalho mental, independente desses períodos no ateliê, pode demonstrar o lado avesso deste processo. Às vezes, parece que não está acontecendo nada, mas a mente está em ebulição, atenta, focada, mesmo que o trabalho que está sendo executado mentalmente não apareça imediatamente”. (POHLMANN, 2005, p. 85).

Em minha pesquisa este documento (fig. 1 e 2) deriva do diário de desenhos anteriormente citado e se apresenta como um antigo arquivo de disquetes de computador que se tornou obsoleto com a chegada de cds, dvds, pen-drivers, memória virtual, etc. Também obsoletos tornaram-se mil cartões de visita que, devido à troca involuntária da numeração de meus telefones residencial e celular, acabei por guardá-los em uma gaveta. Na busca por um suporte mais adequado para acessar minhas ideias, comecei a fazer uso destes cartões (ao invés das páginas do diário) e arquivá-los neste espaço estabelecendo uma ordem cronológica - o que me pareceu uma boa solução³.

Contudo, são muitas as informações arquivadas e a ordem cronológica acaba por não ser muito eficiente para encontrar uma ideia específica guardada em algum cartão. Além disso, os cartões são pequenos demais para serem nutridos com as referências que vão enriquecendo uma ideia e tem acontecido de, assim como no caso do diário, tornar-se um sistema insuficiente de catalogação e pesquisa.

³ Penso que eram dois objetos inúteis que se tornaram documentos de trabalho e que carregam um traço autoral físico significativo, pois meu nome está inscrito no arquivo e em cada um dos cartões.

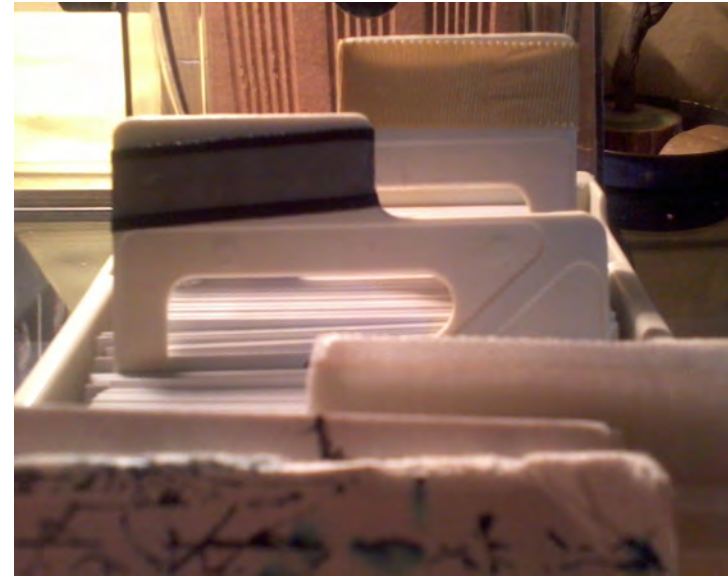


Fig 1 e 2 Arquivo de Ideias

O Arquivo de Ideias não funciona tão racional e ordenadamente como pode parecer (o que, admito, seria muito confortável). Tão pouco minhas listas, organizações e elaborações são imunes aos imprevistos. Portanto, procurando mais uma vez ter facilidade de acesso às informações nele contidas, estou adaptando outro dispositivo para preservar minhas ideias. O meu interesse em etimologia me levou a montar uma brincadeira que consiste em colecionar palavras encontradas nos livros ou aleatoriamente escolhidas no dicionário e então, de forma despretensiosa, criar verbetes para desenhos. A ideia surgiu do



Fig 3 Caixa Preta

conceito de 'arvorinho'⁴ (que ainda não pesquisei profundamente, mas tenho interesse nisso). Esta reunião de palavras era armazenada em uma caixa preta para arquivo de fichas pautadas, organizadas em ordem alfabética. De fato, o que está ocorrendo é uma troca entre dispositivos: o arquivo de disquetes (Arquivo de Ideias) passa a abrigar palavras e a caixa de fichas pautadas (Caixa Preta) dá guarida às ideias, agora ordenadas alfabeticamente (fig.3). Indiferente do suporte, mas necessariamente em um local, o Arquivo de

⁴ Falando básica e superficialmente, este conceito nos diz que existe a árvore, existe o passarinho e existe uma terceira criatura – o 'arvorinho' - que se materializa ao anoitecer quando o passarinho retorna para a árvore e se desmaterializa ao amanhecer quando o passarinho sai do ninho na árvore. Encontra-se mais a respeito na bibliografia da dissertação de Mitieli Seixas da Silva e do artigo de José Alexandre Durry Guerzoni, ambos citados na bibliografia deste texto.

Ideias acabou por instituir uma 'lei' e estabelecer uma nova ordem; de certa forma, colocando-se, conforme Derrida, como o *arkheion* deste processo. Neste lugar o tempo é outro. É o tempo onipresente de Santo Agostinho.

A unidade básica de medida do tempo é o segundo (s) - "o segundo é a duração de 9 192 631 770 períodos da radiação correspondente à transição entre dois níveis hiperfinos do estado fundamental do átomo de Césio 133".⁵ Santo Agostinho nos confessa que "O tempo não é apenas uma sucessão de instantes separados. É um contínuo, e, como tal, é indivisível. O tempo, para ser estudado na sua metafísica, não se deve dividir no 'antes' e no 'depois', mas considerar-se na sua síntese de continuidade" (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 325). Podemos encontrar definições de tempo em muitas áreas, porém, analisando estas duas citações, observo que o tempo (e suas dimensões) é uma convenção; existe ou é medido em função da existência das coisas e do que acontece com elas, portanto, entendemos 'tempo' porque o relacionamos às coisas que aconteceram, que se sucedem, que virão a ser – 'estava atrasada', 'me perco no tempo', 'será fácil concluir' exemplificam que, por vezes, basta o verbo para saber em que tempo estamos. Assim, o verbo também se configura como um elemento constituinte da noção de tempo, pois o medimos a partir das ações ocorridas durante um determinado período. Estes tempos verbais possibilitam a visão da concomitância de tempos. Ele atua como agente transformador de uma intenção e está onipotentemente no presente.

Santo Agostinho nos elucida sobre essa onipotência temporal quando diz que "É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras". (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 328). Meu desenho é concreto, está no presente, mas, ao ligá-lo aos documentos

⁵ 13ª. Convenção Geral de Pesos e Medidas – CGPM – Resolução I, 1967/1968.

de trabalho (Arquivo de Ideias, desenhos diários e espaços de produção) mantém a latência do momento de surgimento de uma possibilidade de trabalho. Outra característica importante que se dá no processo de criação é o tempo de maturação de uma ideia. No tempo em que ela permanece guardada no Arquivo de Ideias (ou de desenhos que mencionarei no próximo sub-capítulo) ou exposta no mural do espaço de criação, vai submetendo-se a acréscimos de informações, referências e indagações.

Comumente, arquivo é associado ao passado, pois pensamos em lembranças, memórias e documentos que merecem posteridade. Derrida, no entanto, discute o tempo do arquivo:

“Num sentido enigmático que se esclarecerá *talvez* (talvez, porque ninguém deve ter certeza aqui, por razões essenciais), a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos *já* sobre o tema do *passado, um conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se queremos saber sobre o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca”. (DERRIDA, 2001, p. 50 e 51).

O arquivo está, sim, ligado ao passado, porém, apenas preservamos aquilo que queremos que seja visto no futuro. O que estiver no arquivo é o fragmento dos acontecimentos que farão a história, quer seja um documento verdadeiro, quer seja manipulado ou ficcional. O Arquivo contém as anotações do que restou de todo um pensamento que gerou uma ideia, uma parte do passado guardado como fonte de pesquisa. Pensar nessas ideias é pensar novamente no que já foi pensado. No entanto, também é pensar no que ainda está por vir, no que farei com elas, uma alusão ao *much future work*. O arquivo de ideias

guarda o material que tratará do futuro, uma resposta e uma responsabilidade para o amanhã. E, complemento com Santo Agostinho, tanto o passado (ideia), quanto o futuro (desenho) pulsam no presente (processo).

1.2 Um desenho por dia, ao menos

Em 2007 comecei uma pesquisa na Fundação Iberê Camargo⁶. A proposta era organizar e catalogar o arquivo geral do artista e posteriormente, pensar a respeito do material encontrado e como ele poderia gerar uma reflexão a respeito dos processos, da divulgação ou da inserção do artista no sistema de arte. Esboços, bilhetes, catálogos de amostras de tinta com observações escritas à mão sobre durabilidade da cor, todos os documentos gerados para a compra da famosa prensa alemã de gravura, cardápio com um desenho impresso de Iberê e dedicatória agradecida do dono do restaurante, entre outras coisas, faziam parte do material que tinha em mãos para arquivar (talvez até pudesse dizer que estava lidando com documentos de trabalho). Algumas vezes não conseguia identificar algum dado de determinado material e conversava com D. Maria, esposa de Iberê, para tentar identificar uma data, circunstância ou relevância. As conversas não eram longas, mas sempre dava tempo de ouvir um detalhe a mais ou uma história sobre o artista. Uma destas histórias conta que Iberê Camargo tinha horário para

⁶ Entre 2007 e 2008 participei como bolsista de iniciação científica na pesquisa “A genealogia da obra de Iberê Camargo: documentos, processos e fatos artísticos” junto à Fundação Iberê Camargo. Entre 2008 e 2011, também como bolsista de IC, fiz parte do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte” no Centro de Documentação e Pesquisa vinculado ao PPGAV - IA na UFRGS. Os dois projetos são coordenados pela Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

começar a pintar, a desenhar e a fazer gravuras (mesmo que não tivesse para terminar). Seguiu uma rotina, organizava o tempo (enquanto a matriz de uma gravura estava no ácido, ele subia ao primeiro andar para continuar um desenho ou terminar uma tela). Trabalhava e pesquisava muito e sempre.

Para desenhar, ler e pesquisar, também tenho uma rotina, elejo prioridades, faço listas e organizo o espaço físico. Estes verbos (aqui ilustrados por hábitos) são automáticos, pois faço uso deles, como guias, há muito tempo.

Richard Serra, se referindo à exposição *Drawing now*⁷, mencionou que *'drawing is a verb'*. Concordando com Serra e seguindo este raciocínio, percebo que meus desenhos acontecem através de verbos como exercitar, persistir, experimentar, errar, organizar, refletir, repetir, aprender. Por desenhar muito pouco durante a graduação fui desafiada pelo professor a trazer cinco desenhos novos a cada aula. Para cumprir com o desafio, comecei a desenhar mais. Percebi que a cada novo desenho ficava mais fácil e prazeroso o exercício de desenhar e conseguia resultados mais interessantes. Em 26 de maio de 2009, estabeleci a regra de “um desenho por dia, ao menos” e tenho seguido esta regra religiosamente. Os resultados nem sempre são tão interessantes e, mesmo que goste muito de desenhar, por vezes não estou disposta, mas persisto e faço ao menos um desenho. Não tenho a intenção de parar com essa prática; enquanto for estimulante e enriquecedora, continuarei fazendo.

Por curiosidade, no dia em que completei um ano dessa prática, revi todos os desenhos feitos e decidi refazer o primeiro. Não é um desenho significativo, mas como que para comemorar mais um ano de desenhos - uma ode à constância - todo dia 26 de maio refaço o mesmo primeiro desenho. Normalmente estes desenhos são feitos em papéis pequenos (A4 ou menores). Para não perdê-los, pois são mais de 1500, coloquei-os em pastas-arquivo separadas por anos; dentro delas estão armazenados

⁷ Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA, 1976. Curadoria de Bernice Rose.

mensalmente em pastas plásticas e colocados em ordem cronológica diária (fig.4). Além disso, montei um pequeno catálogo em que anoto o que desenhei naquele dia e às vezes, uma ou outra informação que considero relevante.

Vinícius Godoy, em artigo para a Revista Valise, trata de algumas questões do desenho que participaram de sua tese. O autor parte da premissa de que o desenho surgiu como projeto/estudo para a pintura ou escultura, antes de ter valor por si mesmo:

“Duas características exemplificam sua menor importância [do desenho]. A primeira delas é que, considerado a partir de sua qualidade de incompletude, tornava-se ou um elemento de outra obra, como a pintura, ou um objeto de estudo e a compreensão de obras acabadas, como a pintura ou mesmo a escultura. Surge, assim, o valor documental do desenho – documento que, então, é sempre dirigido ao entendimento de outras obras que não o próprio desenho. A outra característica é a do incentivo do exercício do desenho e de sua aprendizagem por parte de não-artistas, principalmente a partir da publicação da obra de John Ruskin, *Elements of drawing*, em 1857, em que o autor encorajava o exercício do desenho como forma de educar o olhar, através de sua prática e do estudo e cópia dos mestres do passado. Quanto à pintura, John Ruskin a reservava apenas aos artistas”. (GODOY, 2013, p. 89).

Hoje o desenho é autônomo, porém, excetuando-se o tom de menosprezo, estas duas características mencionadas me interessam. Desenhar diariamente, como Ruskin menciona, lapida o olhar, mas também exercita a reflexão. Os desenhos diários são exercícios gráficos, de composição e de experimentação, mas também são desenhos-diário. Assim como documentam a minha prática, também são registros do que o olhar buscou e que estava à minha volta ou no meu pensamento naquele dia. Deles

saem ideias, respostas, novos trabalhos; com esta prática consigo aprimorar meu traço. Para eles retornam as reflexões de um livro, por exemplo. Com eles os esboços vão ganhando, gradativamente, 'argumentações' mais substanciais, podendo tornar os documentos de trabalho em trabalho.



Fig 4 Pastas-arquivo com desenhos diários

1.3 Além do lugar

Os estúdios de Walmor Correa e de Regina Silveira são ordenados e limpos. Os ateliês de pintura e de gravura de Iberê Camargo também eram mantidos organizados e asseados. Vija Celmins trabalha em um ambiente branco, espaçoso e iluminado (fig. 5). Em entrevista a Michael Blackwood⁸, a artista diz que trabalha de forma muito concentrada e que suas pinturas afirmam o ato de olhar e fazer como uma ação primordial da arte; declara ainda que sua obra busca interrogar sobre como uma imagem pode ser plana e ilusória, mostrando o quanto a história é vulnerável.

Ao conhecer o ateliê de Francis Bacon (fig.6), o ensaísta e romancista francês Franck Maubert definiu que o artista pintava na ‘morada do caos’⁹:

“O antro. Um lugar ciosamente preservado. A realidade vai muito além do que até então eu entrevira nos catálogos e revistas. O ateliê, iluminado por uma clarabóia no teto e uma lâmpada solta, constitui uma imensa paleta. E um convite a pintar. Esse caos é o próprio cerne da imaginação pictórica de Bacon”. (MAUBERT, 2010, p. 16 e 17).

Para ele, nas telas de Bacon ‘o terror está presente, instalado em personagens que berram em silêncio (MAUBERT, 2010, p. 10).

Uma sala ampla e iluminada ou um quarto pequeno e com luzes pontuais? Um estúdio ou três ateliês em diferentes continentes? Um cavalete ou uma ilha de tecnologia digital? O que é necessário para

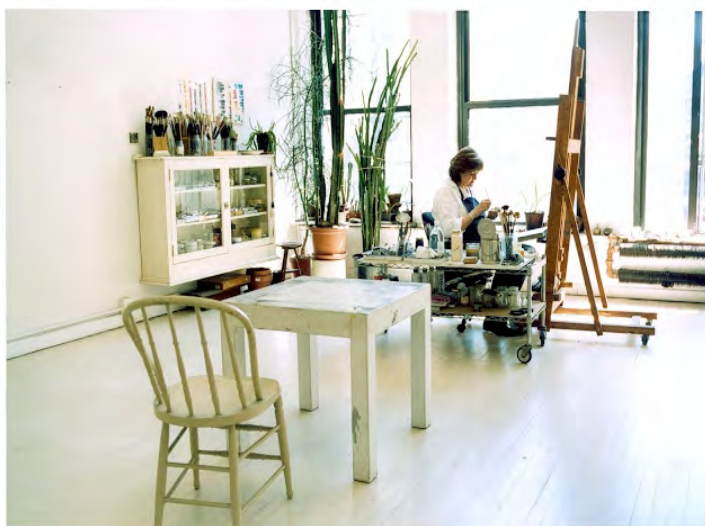
⁸ Vídeo disponível http://www.youtube.com/watch?v=QKaFy_qSJRo em 29/10/2012 às 18:42h.

⁹ Título do capítulo em que o autor apresenta o ateliê do artista.

um artista produzir? Pode ser que se faça necessário um dos espaços exemplificados acima ou diferentes combinações de todos eles. A multiplicidade de características que podemos encontrar nos espaços de criação dos artistas é numerosa. Existem artistas que trabalham na ordem e outros tantos que produzem no caos. Há ainda os que só necessitam de um computador e os que produzem em uma cafeteria fazendo anotações. Ao compararmos um ateliê renascentista com um contemporâneo, passando pelo espaço criativo utilizado pelo conceitualismo, não será difícil, por exemplo, encontrarmos diferenças no que diz respeito a materiais e ferramentas utilizados. Podemos deduzir, portanto, que o local de produção pode ser considerado um dos documentos de trabalho de um artista. Ao mesmo tempo em que não se pretende determinar questões psicológicas ou de interpretação associadas ao espaço de trabalho e à obra, não se pode negar que o local de produção poderá determinar as condições para o processo de criação e as conseqüentes correlações com o trabalho. Dessa forma, o local que um artista escolhe ou dispõe para desenvolver seu trabalho exprime algumas informações a respeito de suas opiniões, de seu processo criativo e determina aspectos do resultado final.

Trabalho melhor em um ambiente organizado, funcional e limpo. Integrado no ambiente em que desenho, a mesa é, literalmente, o apoio material que proporciona a produção dos desenhos. Aqui, tudo está à mão. Na mesa (fig. 7) encontro papéis, lenços, luvas, caixas com pastel oleoso e seco, grampos, nanquim, grafite, enfim, todo o material que costumo utilizar para desenhar. É em cima dela que fica o Arquivo de Ideias, a Caixa Preta, o notebook e objetos que me agradam olhar. Como um armazém de reflexões práticas, a estante (fig. 8) contém pastas-arquivo, cadernos de fichas de leitura, trabalhos prontos, caixas com materiais a serem utilizados. Conforme dito na introdução, este estudo está baseado nas etapas iniciadas pela prática seguidas de uma direção teórica, por isso as fichas de leituras de livros são documentos de trabalho que auxiliam a compor os questionamentos e os interesses sobre desenho.

Não são fichas, mas sim resumos feitos em cadernos organizados para este fim em que costumo colocar uma pequena biografia do autor e o contexto do livro antes de anotar as passagens importantes e minhas reflexões. São estruturas onde, mais do que a mão, o cérebro se ‘acomoda’ para trabalhar. Na parede em frente a mesa está o mural (fig. 9), onde coloco desenhos, gravuras, bilhetes, lista de afazeres, regulamentos de editais, árvore genealógica artística... Bacon tinha reproduções de suas obras presas nas paredes: “é para conviver com elas, me impregnar”, dizia ele (MAUBERT, 2010, p.16). O fato de o artista ter o espaço físico concebido de forma a preservar seus documentos de trabalho alimenta seu processo criativo, ‘impregnando-o’. Desta forma, consegue reunir à sua obra o aspecto de peculiaridade que é essencial para exprimir de maneira sensível o seu pensamento.



**Fig.5 Vija Celmins
trabalhando
em seu ateliê**



**Fig.6 Francis Bacon na
'morada do caos'**



Fig.7 Espaço de criação
Mesa



Fig.9 Espaço de criação
Mural



Fig.8 Espaço de criação - Estante



Todos os dias me desloco e as distâncias demandam tempo para serem alcançadas. Em poucas ocasiões presto atenção ao caminho que estou percorrendo então aproveito para ler e desenhar. Durante um período utilizei encadernações de folhas canson ou ofício com alta gramatura no tamanho A4 para desenhar durante o deslocamento até que, por praticidade, as substituí por cadernetas de 6,5 x 10,5 cm. Por ser um meio de transporte rápido e pontual, o trem é o ideal para sair de Canoas (onde moro) e chegar em Porto Alegre (onde estudo) evitando o transtorno de me locomover pela BR-116. Nos fins-de-semana o carro traz mais praticidade e conforto e para transitar dentro da cidade opto por ônibus, lotações ou bicicleta.

Ler durante uma viagem é uma prática comum. Vejo pessoas lerem no trem ou nos ônibus. Desenhar, porém, causa um misto de curiosidade e estranhamento nas pessoas que estão ao meu redor, pois, excetuando-se o carro, nos demais meios de transporte, os passageiros não me conhecem, e, portanto não sabem que estudo arte. Inicialmente eu desenhava as pessoas que estavam ao alcance de meus olhos e conseguia alguns esboços espontâneos, pois não posavam para mim, sequer sabiam-se desenhadas. Costumava representar pessoas que não estivessem por perto e as que viam minhas figuras tentavam identificar quem estava sendo retratado, comentando com alguém ao lado, que também observava se o desenho estava 'bom' ou 'ruim', parecido ou não – mas raramente falavam comigo.

Entretanto, não tenho tanto interesse em desenhar pessoas e escolhi simplesmente traçar linhas sobre o papel que são, em última instância, os desenhos deste movimento. As linhas traçadas são tortuosas devido ao movimento do meio de transporte. Têm um tempo para ser executado (o período do percurso) e um objetivo a ser atingido (ficará pronto, do jeito que estiver, quando chegar ao meu destino). Este caminho pode ser físico, por exemplo, de uma estação à outra do trem ou também o caminho que traço com as escolhas que faço e que acabam por desenhar um movimento de ações, um trajeto subjetivo

que ilustra um fato imaterial. O estranhamento, neste caso, é um pouco maior, pois quem olha, vê apenas 'riscos' sendo traçados e em apenas uma ocasião alguém me perguntou o que eu estava fazendo.

Por perceber diferentes traços feitos pelo veículo em que eu estivesse andando, cada um deles tinha sua caderneta própria. Assim, surgiu a série *Cadernetas* (fig.10, 11 e 12): '*Linha 510*' (que faz referência à linha de ônibus Auxiliadora de Porto Alegre), '*IRV6369*' (identificação da placa do carro) e '*Dezenove minutos*' (que é o tempo que o trem leva da estação Canoas/La Salle até a estação Mercado).

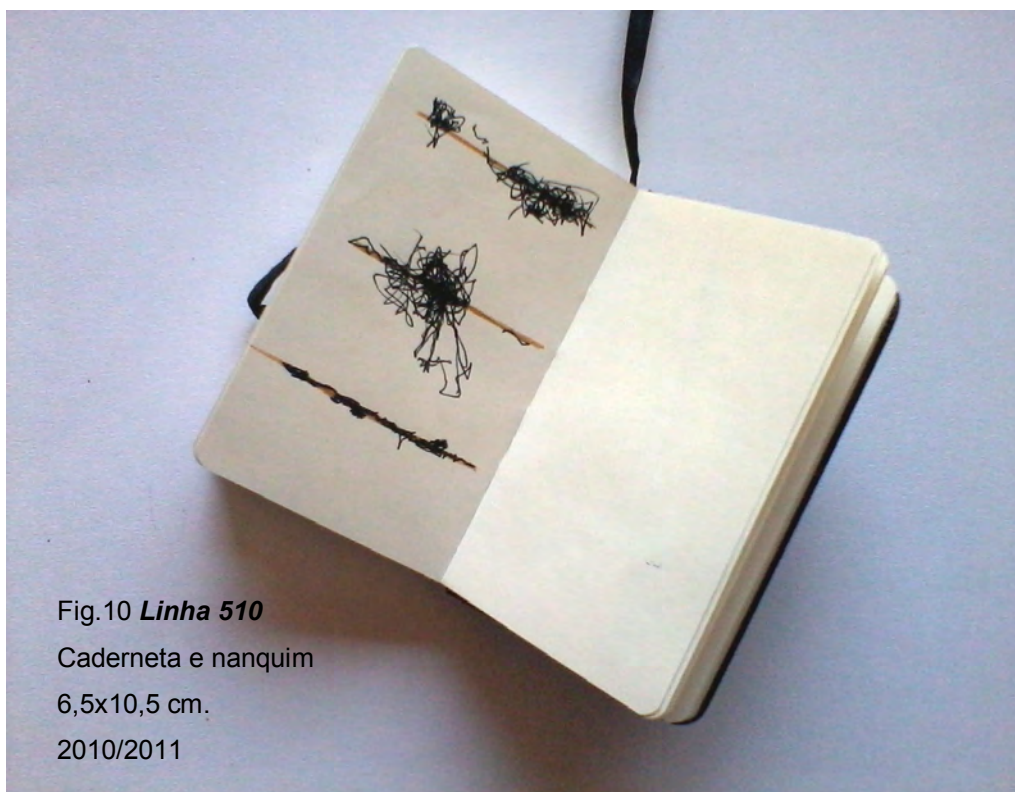


Fig.10 *Linha 510*
Caderneta e nanquim
6,5x10,5 cm.
2010/2011

O propósito desta série era permitir que o veículo 'desenhasse': eu colocava a ponta da caneta no papel e deixava o movimento rabiscar – um sismógrafo humano. Com o tempo comecei a interferir neste movimento e direcionar a composição do desenho. Depois, tracei linhas retas na caderneta e tentei manter a 'linha na linha' – o que é difícil quando temos a variável do movimento. Por fim, desenhei o que queria com o

movimento do veículo. Ao total são doze cadernetas que começaram com o exercício de 'um desenho por dia, ao menos'. Ainda não sei como expô-las, e nem sei se farei isso, portanto continuam como documentos de trabalho. Ao fazê-las, novas questões surgiram, tais como, estratégias de ação e o que pode ser considerado ateliê/espço criativo. Dessa forma, os meios que utilizo para transporte se configuram como um ambiente de exercício e estudo.



Fig.11 *IRV6369*
Caderneta e nanquim
6,5x10,5 cm.
2010/2011



Fig.12 ***Dezenove minutos***

Caderneta e nanquim

6,5x10,5 cm.

2010/2011

O carioca Cadu Costa, artista convidado da Fundação Iberê Camargo e participante da 7ª. Bienal do Mercosul, possui trabalhos que chamam a atenção da crítica como, por exemplo, *Rumos* (fig. 13) que são desenhos produzidos com canetas esferográficas fixadas em carrinhos movidos à pilha. Em *Migrações* (fig.14) o artista contratou uma transportadora para despachar caixas de madeira da sua casa até o local onde elas seriam expostas. Dentro de cada caixa ia um sismógrafo com grafite. A cada movimento do caminhão, o sismógrafo se mexia e desenhava um rabisco na folha de papel que estava dentro da caixa. Ao chegar a seus diferentes destinos - museus e galerias de Paris, Londres e São Paulo -, a obra estava pronta: um desenho feito ao sabor do acaso¹⁰. Nestes trabalhos o artista questiona a autoria dos trabalhos, mas também põe em questão o lugar em que estas obras foram produzidas.



Fig.13 **Rumos**
Caneta esferográfica
sobre papel
130x130 cm.
2001

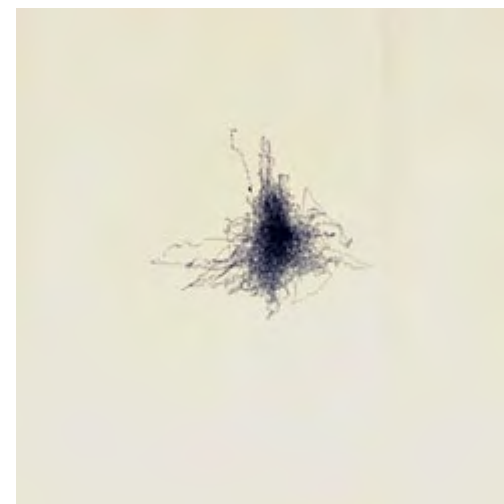


Fig.14 **Migrações**
Grafite sobre papel
30x30 cm.
2001/2005

¹⁰ Informações obtidas em artigo de Bruno Moreschi para Revista Piauí - edição no. 44 maio/2010.

Acredito que as questões relacionadas ao local de produção do artista, que não é o estúdio/ateliê e sim um veículo em deslocamento (além do espaço de criação), são o ponto em comum entre *Migrações* e a série *Cadernetas*, ou seja, a construção da paisagem do deslocamento feita pelo deslocamento. Uma paisagem que fala por onde andou, mostrando uma curva mais acentuada, um buraco marcado com mais força no papel ou um deslizar suave do trecho asfaltado. Já em *Rumos*, a interseção se dá sobre o fazer do artista. Quem desenha? Os carrinhos, o movimento do trem, a pilha?

Da mesma forma que utilizei o deslocamento para produzir desenhos, reorganizei o momento de espera para que também pudesse extrair dele alguns trabalhos ou ideias para trabalhar, ou seja, me apoderei de um subterfúgio para o tédio de esperar alguém que está atrasado: usar a espera como local de trabalho. Substantivo feminino que, transmutado para verbo transitivo – esperar - significa “ficar em algum lugar até que cheguem alguém ou alguma coisa que se tem como certa ou provável”.¹¹ Ao contrário do que encontramos no dicionário, esperar deixou de ser uma atitude passiva para se tornar um ativo local de produção. Espera-se o trem na estação; espera-se o ônibus ou a lotação na parada; espera-se a dentista, o pneumologista e a fonoaudióloga em suas ante-salas; espera-se a chamada da senha na fisioterapia; espera-se nas filas do supermercado, do cartório, do banco; espera-se o amigo chegar para um café; espera-se a aula começar. Dessa forma, a espera, ‘poeticamente’, tornou-se um espaço de criação, um local de produção, de estudo, de esboços, não mais um momento de passividade (fig. 15 e 16).

¹¹ LAROUSSE, Koogan. Pequeno Dicionário Enciclopédico. 1980, p. 336.

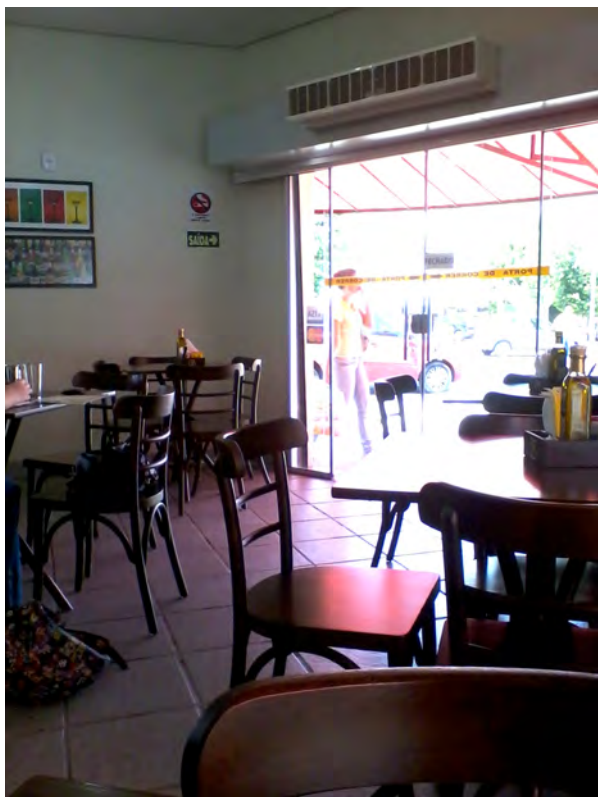


Fig.15 e 16
**Locais de espera – Espaço poético
de criação**

2. PROCESSO

Falamos do tempo onipresente de Santo Agostinho e do tempo do 'por vir' no arquivo de Derrida. Ângela Pohlmann, no artigo já mencionado, também pensa sobre o tempo que, de forma muito resumida, transcrevo aqui como *Kronos*, o deus das sucessões, *Aiôn*, a eterna presença e *Kairós*, deus do tempo associado ao momento oportuno. Talvez a união dos três acabe por configurar a onipresença à qual Santo Agostinho se refere.

Em uma ou outra situação, os documentos de trabalho e a obra do artista poderão estar vinculados a um destes tempos. Entretanto, percebo que é no processo de criação que as combinações entre eles se dão de forma mais intensa e múltipla. É durante a produção que entraremos em contato com o centro do pensamento do artista. Ao fazer, o pensamento se desloca ao passado buscando lembranças e impressões; move-se ao futuro imaginando a forma, projetando as respostas das interrogações; concentra-se no presente lidando com o acaso, o imprevisto e as escolhas. Esta situação é complexa, com muitas variáveis e pode gerar confusão (talvez por isso eu precise de um ambiente ordenado para trabalhar). O tempo, deste modo, mais do que uma circunstância se torna uma ferramenta na construção do trabalho artístico.

Outra ferramenta que faz parte do processo de criação é a determinação do espaço e a composição que se configurará com a exposição dos trabalhos. Não é sem propósito que um artista decide expor seu trabalho sobre uma mesa. Não é o acaso que faz com que a tela seja pintada na vertical ou na horizontal. A casualidade não está em questão quando um artista decide fazer uma série, um tríptico

ou um desenho único. São escolhas. São estratégias. O critério para estas escolhas depende de cada artista e podem ser diversos - até mesmo o acaso pode ser um critério, mas, ainda assim, a inclinação pelo acaso veio de uma decisão do artista.

Na dissertação defendida por Vivian Herzog percebemos que a montagem dos grupos de desenhos se dá em grades na “tentativa de ordenar as lacunas e os espaçamentos que existem entre um fazer e outro” (HERZOG, 2011, p.79). Gerhard Richter possui mais de 5000 imagens reunidas e as utiliza como gatilho para pintura. Esta coleção (fig. 17) acabou por se tornar um trabalho aberto (*in process*) chamado *Atlas*. Composto por painéis em que estas fotografias, desenhos e fragmentos de pinturas se organizam em grades, este diário/arquivo é uma clara referência ao processo de trabalho de Richter.

A grade também surge na montagem de meus trabalhos, porém a intenção é outra. Apesar de cada desenho ter sentido quando visto individualmente, eles podem estar ligados uns aos outros e abordarem o mesmo assunto. Igualmente, acontece de uma grade encerrar em si um assunto ou um ciclo. A grade surge para unir os conjuntos de ideias. Preponderantemente, as grades estarão arranjadas no sentido horizontal, buscando sair de um lugar e chegar a outro em uma linearidade tortuosa. Estas constatações despontam a partir da observação de alguns aspectos que aparecem formalmente no trabalho e que estão ligados ao arquivo, como a lista e a hipomnésia; ao desenho diário, como repetição e tempo e ao pensamento de mundo como a grade e a paisagem.



Fig. 17 **Atlas** de Gerhard Richter -
ao lado recorte de **Clouds**



2.1 Uma lista de ideias

Faço muitas listas. Das coisas mais rotineiras às mais esporádicas. Listas de curto, médio e longo prazo. Um arquivo pode conter listas, e ser mesmo composto por elas.

Em “A vertigem das listas”, Umberto Eco explana a respeito da função, constituição e conceituação das listas. Seu livro é rico em exemplos e define lista (ou elenco, ou catálogo, ou enumeração – sinônimos citados pelo autor) como um modelo descritivo organizado que oscila entre a poética do “tudo está aqui” e do “etcétera” (e o Arquivo de Ideias encaixa-se em alguns preceitos). O autor nos diz: “O artista que tenta elaborar uma lista, mesmo parcial, de todas as estrelas do universo quer de certa forma fazer pensar neste infinito objetivo” (ECO, 2010, p.17).

Assim como o hipotético artista anteriormente sugerido, ao colocar minhas ideias em um cartão dentro de um arquivo, estou pensando a respeito delas. Separar, unir e compor as ideias em um cartão ou em vários faz parte da reflexão que levará ao desenho. Assim, o arquivo se transfigura como a preparação de uma lista objetiva dos assuntos, das reflexões, das etapas parciais do meu processo de criação e da construção dos desenhos. Conseqüentemente, este fato nos leva a pensar no arquivo como a subjetividade infinita da criação, porque ao elaborar, manter, alimentar e consultá-lo de forma contínua e sistemática eleva-se a sua potencialidade criativa.

A potência de criação de um artista pode levá-lo a imaginar projetos que, apesar de possíveis, não seriam humanamente executáveis. Eco, no capítulo 19, intitulado ‘Lista de Vertigens’, exemplifica as numerosas possibilidades de criação quando cita a Biblioteca de Babel, de Borges; *Fictional worlds*, de Tomas Pavel; *Problema Arithmeticum de rerum combinationibus*, de Paul Guldin; *Harmonie universelle*, de

Marin Marsenne ou *Horizon de la doctrine humaine*, de Leibniz¹². Um exemplo concreto ao que o autor se refere e que menciono sobre ‘potência criativa’ aparece neste trecho:

“Estas [as listas acima mencionadas] são fantasias onde a matemática beira a metafísica. Mas, no fundo, a literatura contemporânea tentou extrair listas reais de tais possibilidades combinatórias ou induzir o leitor a fazê-lo. Foi o que aconteceu com *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, um livro cujas folhas são divididas em bandas horizontais: folheando-as é possível combinar de maneira diversa os 14 versos de um soneto, de modo a compor cem mil bilhões de poesias... O autor informa que é possível criar 10^{13} textos (ou seja, um número finito), mas quem se dedicasse 24 horas por dia à leitura precisaria de duzentos milhões de anos para terminar a façanha”. (ECO, 2010, p. 369).

Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, registrada no livro “Arte agora!”, o artista italiano Maurizio Cattelan também se reporta a possibilidades de criação que acabam por produzir projetos irrealizáveis. Não são, como no caso das listas de vertigens, humanamente irrealizáveis; existem projetos que não foram aceitos por galerias por tocarem em temas delicados ou por envolverem outras pessoas que não estavam interessadas. Quando questionado sobre outros projetos grandes demais ou simplesmente irrealizáveis, Cattelan responde a Hans:

“A escala não é o problema. A questão é como envolver as outras pessoas no projeto. Na maioria das vezes, esses projetos são mais interessantes como ideias irrealizáveis. Tenho certeza de que muitos

¹² No livro, com exceção da Biblioteca de Babel, de Borges, encontramos uma descrição detalhada de cada um dos títulos apresentados, da p. 363 à p. 369.

deles seriam um desastre se fossem realizados. De vez em quando colocamos muito esforço em não fazer nada. É um exercício da perda”. (OBRIST, 2006, p.14).

Cattelan continua a entrevista falando sobre um projeto seu: peixinhos dourados bidimensionais. Este projeto consistia em construir um aquário bidimensional e colocar os alevinos neste ambiente desde o nascimento, assim eles teriam que se adaptar ao meio; como resultado ele esperava criar peixes achatados, bidimensionais, como uma mutação genética espontânea. O projeto pode ser invalidado por muitos aspectos técnicos e até de concepção, mas é um bom exercício de imaginação: li a entrevista para alguns amigos e perguntei-lhes como imaginavam estes peixinhos; nenhuma resposta foi duplicada, cada um pensou em uma solução diferente (... e você? Como imaginou estes peixinhos ao ler sobre o projeto?). Portanto, tomar conhecimento ou pensar a respeito de um projeto (próprio ou de outra pessoa) pode trazer possibilidades diversas, interessantes e com a peculiaridade de cada observador.

2.2 Hipomnésia

O Arquivo de Ideias guarda o primeiro *insight*, o primeiro pensamento que tive em relação ao que posso fazer, mesmo que posteriormente ele seja abastecido com novos *insights* referentes ao mesmo assunto. Minha preocupação é a de não me desfazer das ideias que tive e dos pensamentos que surgiram. Ao colocar a ideia no cartão e deixá-la no arquivo, me dou à liberdade de abandoná-la de forma temporária por sabê-la guardada, protegida e acessível no momento que me for conveniente. Ter a

intenção arquivada libera a mente para novos projetos sem perder o acesso aos antigos – como se ao colocar o cartão no arquivo estivesse, analogamente, fazendo um *backup*, uma cópia de segurança de computador e liberando memória para a entrada de novos dados. Deste modo, o cérebro ganha ‘espaço’ para relacionar o que já foi arquivado com todas as outras informações que freqüentemente são alimentadas, possibilitando novos projetos. Derrida chama a isso hipomnésia: “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”. (DERRIDA, 2001, p. 22). Ele sentencia:

“O arquivo é hipomnésico. (...) se não há arquivo sem consignaçoão em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorizaçoão, da repetiçoão, da reproduçoão ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetiçoão, a lógica da repetiçoão, e até mesmo a compulsão à repetiçoão, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte”. (DERRIDA, 2001, p.22 e 23).

O Arquivo de Ideias se reconfigura, desta vez, em uma condição de memória infinita de processamentos gráficos – é uma constataçoão particular de que o projeto pode desenvolver-se infinitas vezes, sob a condição de ter preservado em algum lugar (que não na instável e falível memória humana) seus primeiros conceitos, uma espécie de passo-a-passo, um manual poético de como fazer aquilo que já foi feito incluindo algumas variáveis. Por outro lado, Umberto Eco menciona dois tipos de listas: a ‘lista prática’ e a ‘lista poética’. Ambas são definidas como elencos de objetos e congruentes, mas a lista poética engloba, segundo o autor, uma experiência mental. Eco utiliza-se de Homero para exemplificar uma lista poética. Em sua narrativa, Homero se põe a declamar uma lista com os nomes de todos os capitães de navios e acaba por inventar muitos destes nomes o que não invalida esta lista; a lista poética continua sendo uma lista referencial, porém de ‘objetos de um mundo épico’ (ECO, 2010, p. 112). O que

guardo no Arquivo é um fragmento do pensamento inicial. Por mais que eu seja fiel ao que pensei, no momento da escrita ou da coleta dos dados, algumas peculiaridades já se perderam, foram manipulados acrescentando-lhes novos 'nomes' ou se dissolveram dentro da concepção geral de inscrição no cartão/ficha – mas, ainda assim, não deixam de ser objetos de tudo o que pensei.

Como afirmei no início deste estudo, tenho muitas ideias e nem sempre consigo executá-las no mesmo momento em que surgem. Também escrevi que realimento um mesmo cartão (do Arquivo de Ideias) com distintas informações, pensando e trabalhando novamente num determinado projeto. De tanto visitar, realimentar, reorganizar as ideias de um determinado cartão, pode-se ter a sensação de que muito já foi feito. Logo, ao mesmo tempo em que o Arquivo torna-se um porto seguro para as ideias, pode, igualmente, tornar-se uma cilada e impedir que seja materializada. Isso aconteceu durante o período do mestrado: tinha tantas ideias, entrava em contato com tantas referências que acabava por me saturar com este procedimento e não produzia os desenhos que os cartões sugeriam. Foi uma atitude perigosa. Demorei a perceber que havia parado de desenhar minhas ideias, foi preciso ouvir do orientador em uma das reuniões que tivemos.

Mas, não seria suficiente apenas ter a ideia? A ideia pela ideia não se basta? Sempre será necessário fazer o desenho, construir a escultura, formular o conceito, pintar a tela?



Fig. 18 *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art* -1966

Em 1966, Mel Bochner organizou uma exposição na galeria da School of Visual Arts, em Nova York, em que os distintos materiais de vários artistas foram xerografados, organizados dentro de pastas-arquivo e colocados em pedestais (fig. 18). Desta forma o artista propunha, além de um novo objeto e uma nova definição de autoria, um novo conceito de obra.

Náufrago (fig.19) é um trabalho de 2012; formado por três caixas brancas contendo garrafas com desenhos e uma moldura preta em que se destaca o cartão que contém as ideias que reuni para compô-lo. Explano sobre este trabalho, particularmente, no próximo capítulo; o que interessa neste momento é pensar que, neste trabalho o resultado não ficou exatamente como eu esperava. Vindo de uma ideia do Arquivo, quando comecei a desenvolvê-lo, parecia praticamente pronto, porém ao vê-lo instalado, percebi que o cartão que o compunha trazia uma informação redundante, empobrecendo-o. Esta constatação me fez imaginar que o trabalho sem o cartão seria mais interessante, mas que o cartão, na forma em que estava apresentado, poderia sugerir um trabalho outro.



Fig. 19 - Primeira composição para o trabalho ***Náufrago***, apresentado na Galeria Mamute.

O quadro acima das três caixas brancas foi retirado deste trabalho, gerando um novo chamado ***Cem títulos***.

Como as pessoas que viram este trabalho, e que também consideraram a informação excessiva, o teriam resolvido? Qual seria o resultado? Das mais de duzentas ideias que estão listadas em cartões no Arquivo, quais seriam escolhidas?

Cem títulos (fig. 20) propõe uma reflexão sobre estas perguntas e presume que uma ideia, além de conter o trabalho em si (como uma semente contém uma árvore), possa ser o próprio trabalho. É um ensaio sobre a potencialidade de uma ideia.

Separando-se de *Náufrago*, o cartão emoldurado e exposto em composição com outros poderia se revestir de novos significados? Desse modo o documento de trabalho se converteria em obra?

Estas perguntas estão longe de serem respondidas, mas tenho algumas suposições. Constatamos que, na 'vertigem das listas' de Eco, a formulação de um livro cujo conteúdo levaria 200 milhões de anos para ser lido se constitui como obra literária e que o projeto de uma ideia irrealizável de Cattelan pode ser mais interessante do que a tentativa de concretizá-lo. Logo, julgo que todas as imagens que uma pessoa pode ter em seu pensamento ao ler um cartão em que está escrito '90/10', por exemplo, sejam, com efeito, uma obra. Sim? Não? Possivelmente colocar os cartões em uma moldura e expô-lo em uma parede branca de uma galeria ou de um museu, não os torne, necessariamente, uma obra. Talvez possa indicar uma crítica.

Este trabalho é um exercício de raciocínio gerado por algumas perguntas para as quais ainda não tenho respostas. É um dos trabalhos mais recentes de minha produção, porém relevante o suficiente para ser mencionado.

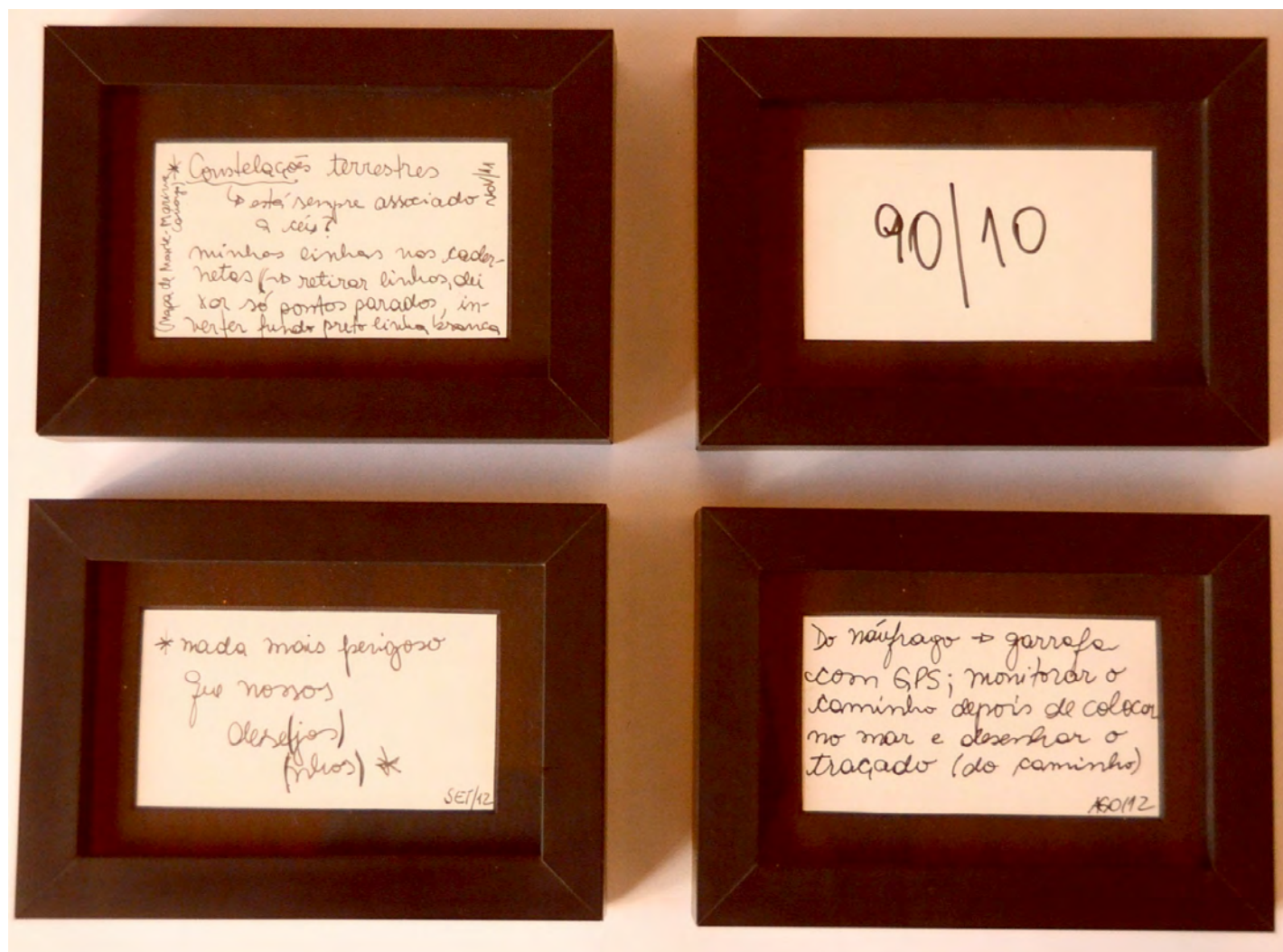


Fig. 20 **Cem títulos** - recorte

Composição de 10 quadros de 11x15 cm e 2 de 30x40cm.

2013

2.3 Paisagem

Landschaft, do alemão, designa uma região de dimensões médias, onde se desenvolviam pequenas unidades de ocupação humana. Este também foi o primeiro termo europeu para definir paisagem. No século XVII o termo abrangia o sentido de ‘quadro’, natureza e arte. Na Renascença francesa o termo que surge com sentido próximo do original *landschaft* é a junção das palavras *pays* (país, terras do interior) com *visage* (visão) formando *paysage* que, associado às noções estéticas de aspectos naturais e representações artísticas, poderia ser livremente traduzido como vista, panorama. Os jardins franceses da Idade Média já expressavam uma nova concepção de ordem, com marcas de unidades de grandeza, simetria e uma organização em torno de um eixo principal. Do centro para o exterior, ficavam as naturezas civilizada, rústica e selvagem. Assim eram os jardins “à francesa” (ROUGERIE e BEROUTCHATCHVILI, 1991).

A paisagem francesa era aberta, sem limitações (muros) e sem reunir os elementos de uma paisagem, enquanto as paisagens inglesas campestres eram delimitadas por muros e encerravam uma variedade de componentes paisagísticos. O *landscape planning*, ou o planejamento da paisagem veio desta ótica. Na metade do século XIX, Rosenkraz já indicava a visão sistemática moderna enunciando que “*landschaften* são sistemas locais de fatores de todos os reinos, integrados de estágio em estágio” (ROUGERIE e BEROUTCHATCHVILI, 1991, p.14). A ‘arte dos jardins’ era uma atividade que consistia principalmente em uma representação gráfica da paisagem, que passou a se chamar ‘paisagismo’, significando uma ‘certa visão paisagística do ambiente humano’ (ROUGERIE e BEROUTCHATCHVILI, 1991, p.21) - claramente uma noção mais ampla do que ‘jardim’.

Com este breve apanhado histórico, percebe-se que a noção de paisagem nasce de uma observação e representação consciente da natureza, buscando uma visão ampla dos arredores, sejam eles civilizados, rústicos ou selvagens, como dito anteriormente.

As exposições 'Ponto de Partida'¹³, 'Entrelinhas – momentos do percurso'¹⁴ e 'Arte Contemporânea no IA – Nova Geração'¹⁵ (fig. 21), mostraram meus desenhos para o público além do circuito acadêmico. Este trabalho foi realizado para a conclusão do curso de bacharelado em Artes Visuais desta instituição e constitui-se predominantemente, mas não apenas, de desenhos com linhas horizontais, colocados horizontalmente no espaço de exposição 'ligados' uns aos outros pelas linhas que os compõem. Alguns dos comentários que ouvi na abertura de 'Pontos de Partida' (e que se repetiram nas demais) era de que o trabalho se parecia com uma paisagem, uma 'paisagem abstrata'. Estes comentários me fizeram pensar o que exatamente havia naqueles desenhos que o faria ser classificado por algumas pessoas como paisagem abstrata? As pessoas às quais perguntei o porquê de verem uma paisagem nos meus desenhos responderam com questões formais como, por exemplo, linhas horizontais desenhadas na horizontal.

Pensando a esse respeito me deparei com a possibilidade de uma concepção distinta para paisagem abstrata. Considerando que paisagem está ligada ao conceito de panorama, de vista contemplativa de um ambiente, de narrativa, percebo que nos meus desenhos, toda a questão formal de horizontalidade está ali imposta como a contemplação de uma situação específica. Nos desenhos

¹³ Exposição coletiva realizada entre 29 de janeiro e 28 de fevereiro de 2010, no Museu de Arte Contemporânea, Casa de Cultura Mário Quintana, Sala Augusto Meyer.

¹⁴ Exposição individual realizada entre 14 de junho e 02 de julho de 2010, na Galeria Clébio Sória na Câmara Municipal de Porto Alegre.

¹⁵ Exposição coletiva realizada no período de 17 a 30 de junho de 2010, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes da UFRGS.

expresso meu ponto-de-vista sobre um determinado assunto. Neles estão representadas as observações daquele tema, estão marcados as linhas de raciocínio que segui para chegar a uma conclusão (ainda que esta conclusão não seja final, pois acabo retomando o assunto em outros desenhos). Para este trabalho desenvolvi 72 desenhos. Devido ao espaço, nas exposições eram feitas combinações com 35 desenhos (fig. 22, 23 e 24).



Fig. 21 **Arte Contemporânea no IA – Nova Geração** - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes – UFRGS 2010



Fig. 22 Um dos desenhos que fizeram parte da exposição **Arte Contemporânea no IA – Nova Geração**

Nanquim, grafite, pastéis seco e oleoso sobre papel

25x75cm

2009



Fig. 23 Desenho integrante da exposição **Arte Contemporânea no IA – Nova Geração**

Nanquim, grafite, pastéis seco e oleoso sobre papel

25x75cm

2009



Fig. 24 Desenho - exposição **Arte Contemporânea no IA – Nova Geração**

Nanquim, grafite, pastéis seco e oleoso sobre papel

25x75cm

2009

3. SOBRE DESENHOS

O interesse do artista Mathew Barney está na exploração da relação existente entre sua obra e o corpo. Ele remonta esta característica em todos os trabalhos que apresenta. São ciclos com início e fim, mesmo que comece pelo no. 4 como em *The Cremaster Cycle*, ou em um trabalho ainda em aberto como *Drawing Restraint*. Ele fala a Hans Ulrich Obrist:

“Havia um sistema que eu tinha estabelecido antes do *Cremaster*, que começou em um lugar chamado ‘Situação’, um espaço sexual procurando definir a força ou o desejo. Esse impulso então passaria por um tipo de funil visceral chamado ‘Condição’, que daria a forma a essa força bruta. Depois, ‘Produção’ era uma operação oral ou anal que seria desviada ao conectar esses dois orifícios, criando então um sistema circular.” (OBRIST, 2006, p. 10)

Mais do que falar de seu processo de criação, Barney está indicando como seus interesses são trabalhados e em como seu trabalho está ligado a um fazer e pensar, refazer e repensar cíclicos em que as mesmas preocupações são abordadas em diferentes momentos e de distintas formas.

Maubert, em suas conversas com Francis Bacon ressaltou este repensar e refazer e os assuntos que aparecem não apenas em suas conversas, mas também em suas telas:

“Falar, para ele, também era uma arte. Não hesitava em pisar e repisar um assunto, em dissecar uma ideia, em lutar com uma palavra para melhor destrinchá-la,... Elas [as conversas] reúnem a maioria dos grandes temas que Francis Bacon, obstinado, não cessou de abordar, de reiterar ao longo da vida: a arte, a vida, a morte, as paixões, grandes temas universais...” (MAUBERT, 2010, p. 17 e 18).

Pegar um cartão, escrever um fragmento de lembrança e guardá-lo. Criar esboços, desenhar, voltar a guardar. Essas são ações que auxiliam a dissecar uma ideia, como Maubert enfatizou. Meus desenhos fazem isso. Ao desenhar estou argumentando sobre determinado assunto. O argumento pode ser cíclico ou pode ser dissecado em camadas. Se eu continuar pensando a respeito, mais desenhos surgirão indicando o que já falei a respeito e deixando um rastro para novos posicionamentos.

3.1 A concretização das linhas

Fazer 72 desenhos para o trabalho final da graduação foi um exercício de saturar uma concepção, quase como contar muitas histórias e reuni-las em um livro. Não por acaso os desenhos estavam dispostos em duas paredes da Pinacoteca de forma a sugerir que seriam as páginas semi-abertas de um livro (fig. 21). Ao terminá-los percebi que a narrativa não havia se esgotado, eu ainda queria fazer mais, mas não o mesmo. Nos desenhos as linhas pretas e brancas caminhavam, sumiam por trás de outras linhas para reaparecerem em outra direção. Mesclavam-se criando tons de cinza e ultrapassavam

obstáculos. Olhando para os desenhos quis que essas histórias ganhassem volume, saíssem da representação bidimensional e ocupassem o papel em relevos.

Com tinta automotiva e papel para gravura comecei a traçar as linhas que havia feito anteriormente com nanquim, grafite, pastéis seco e oleoso. Formado por 20 desenhos *Entre as linhas* (fig. 25, 26 e 27), revisita *Entrelinhas – momentos do percurso*. Neste trabalho aparece o relevo material da tinta que não havia nos desenhos anteriores e o movimento e os entrelaçamentos da linha se tornam palpáveis.



Fig. 25 *Entre as linhas* (recorte)
Tinta automotiva
sobre papel
56x75cm
2012/2013



Fig. 26 ***Entre as linhas*** (recorte)

Tinta automotiva sobre papel

56x75cm

2012/2013

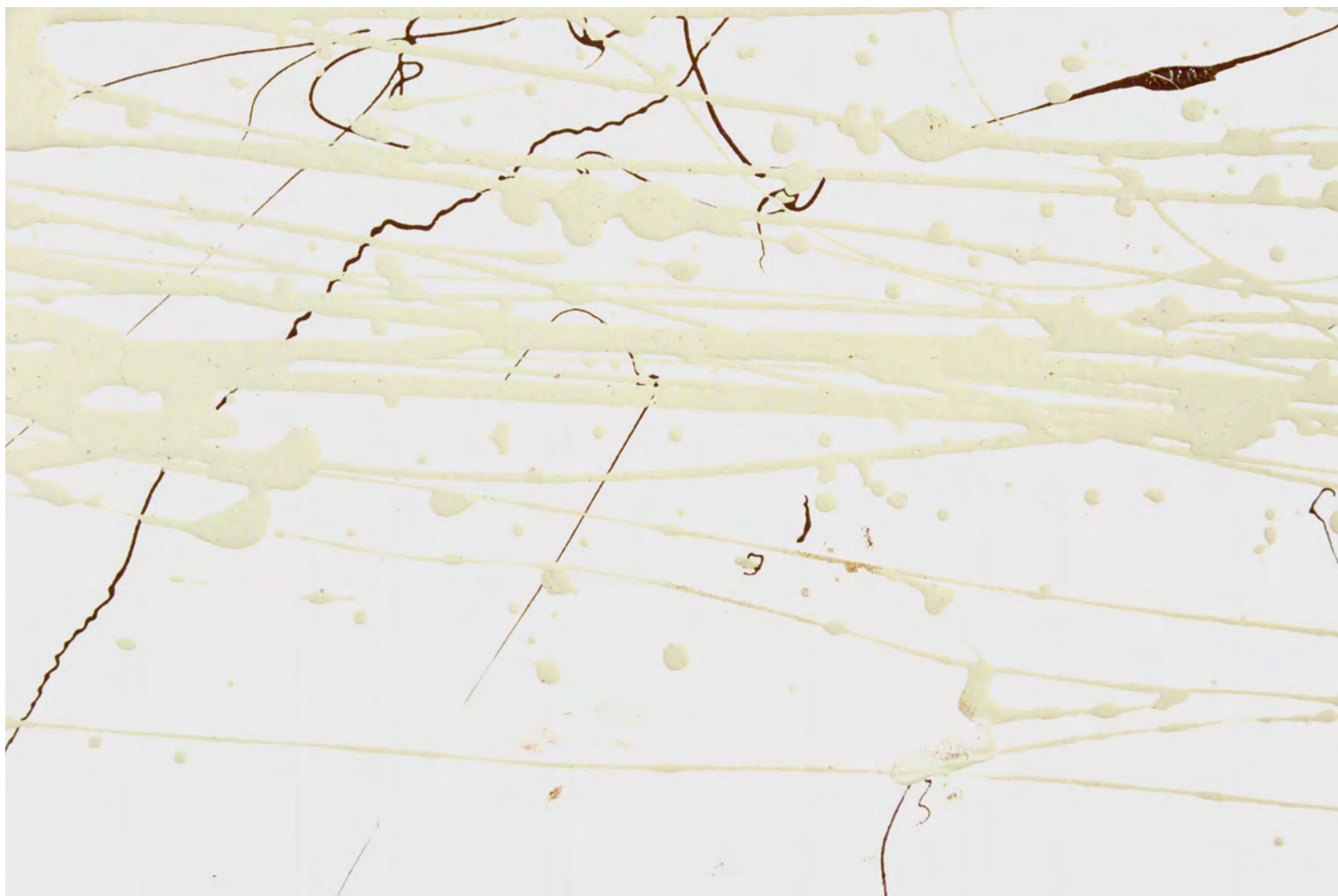


Fig. 27 ***Entre as linhas*** (recorte)

Tinta automotiva sobre papel

56x75cm

2011-2013

Depois de ter dado relevo para as linhas, o próximo passo seria adicionar matéria, concretizando-as. Nos desenhos da graduação havia utilizado lenços de papel para retirar o excesso de nanquim que às vezes ficava no papel ou para espalhar o pastel seco. Estes lenços ficaram com manchas negras que eram muito interessantes e guardei-os apesar de não saber exatamente o que faria com eles (fig. 28). Eram os documentos de um trabalho e imaginei que ficariam assim, como um testemunho do



processo daqueles desenhos. Contudo, ao pensar na matéria que queria dar ao trabalho de linha, imaginei que os lenços seriam a concretização das linhas, pois afinal, carregavam em si o processo de criação daqueles desenhos.

Fig. 28. **Lenços**,
2009.Documento de
trabalho.

Ao ver este trabalho pronto, me parecia ter o perfil de solo¹⁶. *Perfil* foi construído com camadas de papel arroz, intercaladas com os lenços. São três estruturas que acomodam as camadas de papéis. São montadas lado a lado sugerindo o corte de uma planície. Este trabalho talvez indique o encerramento de uma ideia, uma escavação que revela traços da origem de um ciclo, os lenços como fósseis de um outro trabalho (fig. 29, 30, 31 e 32)



Fig. 29 **Perfil** (uma das três estruturas que compõem o trabalho)

Papel
24x38x5cm
2012/2013

¹⁶ Na geologia, 'perfil de solo' é o corte vertical de um terreno desde a superfície até a rocha matriz que lhe deu origem; este corte é feito a fim de estudar suas diversas camadas.



Fig. 30 **Perfil** (recorte)

Papel

24x38x5cm

2012/2013



Fig. 31 *Perfil* (recorte)

Papel

24x38x5cm

2012/2013



Fig. 32 **Perfil** (recorte)

Papel

24x38x5cm

2012/2013

3.2 A linha e a estética do frio

Iberê Camargo observou: “Eu nunca encontrei uma região tão desértica – deserta no sentido de solidão – como o Rio Grande do Sul, essa linha reta...”.¹⁷ Aqui existe uma topografia monótona: litoral de areias grossas com pequenas dunas e muito vento, mar marrom, gelado, com ondas baixas e repuxo, pampa reto com algumas ondulações e acúmulo de pedras aqui e ali e serra sem formações rochosas exóticas nem grandes altitudes. Esta ‘monotonia’ está longe de ser desinteressante, ao contrário, são peculiaridades desta região que têm seus encantos. Vitor Ramil, cantor, compositor e escritor tem falado da necessidade de conceber uma ‘estética do frio’ referindo-se à aproximação cultural do RS com a Argentina e o Uruguai, tendo como um dos fatores dessa aproximação, a geografia (clima e paisagem). No seu entendimento, sendo músico, esta ‘estética do frio’ é traduzida pela milonga. Maria Helena Bernardes registra em seu livro ‘História de península e praia grande’, singularidades encontradas durante algumas viagens feitas para o litoral sul do RS. Como um diário de expedição, o livro nos fala de faróis abandonados, campos horizontais que se perdem de vista, a dificuldade de trafegar na Estrada do Inferno.

21x (2012) (fig. 33, 34, 35 e 36) surgiu da necessidade de ir e vir de e para o litoral rio-grandense em um curto espaço de tempo, mas que não faz parte dos meus trajetos diários. A recorrência é o ponto focal neste trabalho, pois consegui ter a oportunidade de identificar peculiaridades deste território que talvez não me chamassem a atenção em outra circunstância. Enquanto viajava, ficava observando a estrada e ao ver algum aspecto interessante nela, desenhava um pequeno esboço do que

¹⁷ Texto retirado da exposição “Os meandros da memória”, na Fundação Iberê Camargo com curadoria de Jacques Lenhardt, no período de 22/10/2010 a 03/04/2011.

havia retido daquele trecho. Depois finalizava o desenho do cartão a partir do esboço e das lembranças que havia conseguido reter. Eu poderia simplesmente fotografar o trecho que me parecesse interessante, mas não queria. Meu desejo era refazer manualmente, numa alusão ao ir e vir repetidas vezes. Uma particularidade que se destacou foi a cor desta região entre agosto e outubro (período do deslocamento), uma mescla de marrons, azuis e verdes acinzentados; aliás, cores predominantes na maior parte da geografia do RS. 21x é uma composição de 21 desenhos (um para cada ida e volta) feitos em cartões de 7 x 9,5 cm. Pela primeira vez utilizei aquarela nos desenhos, coloquei a cor desta região e os traços solitários e frios ao qual Iberê, Ramil e Maria Helena se referiam. Este trabalho apresenta uma visão particular sobre a paisagem 'solitária e esteticamente fria' desta região do Brasil. Propõe uma reflexão do espaço geográfico com o qual lidamos, mas principalmente, sob quais pontos de vista este lugar, com suas características físicas, se insere em nossa maneira de agir e pensar. É uma forma de pensar que o movimento de partir e retornar de um lugar - um determinado território percorrido repetidas vezes - é capaz de sugerir ou provocar uma reflexão poética.

Fig. 33
21x
Aquarela, nanquim e grafite
sobre papel
31x82cm
2011/2012





Fig. 34 **21x** (recorte)

Aquarela, nanquim e grafite sobre papel

31x82cm

2011/2012



Fig. 35 **21x** (recorte)
Aquarela, nanquim e grafite sobre papel
31x82cm
2011/2012



Fig. 36 **21x** (recorte)

Aquarela, nanquim e grafite sobre papel

31x82cm

2011/2012

Como parte da pesquisa para *Náufrago* (trabalho que menciono em outro sub-capítulo) fotografei uma praia sem pessoas, no intuito de incluir as imagens no trabalho. As fotos ficaram boas e traziam aquele clima de solidão e abandono que pessoas naufragadas, e posteriormente encontradas, relatam. Conheço os lugares que retratei e para que não fossem auto-referentes, manipulei digitalmente as imagens no Microsoft Photo Editor, um editor de imagens simples, sem muitos recursos, apenas para adicionar ficcionalidade a elas. As fotos haviam sido feitas no celular, sem preocupações técnicas, porque o foco não era a foto, mas sim a impressão do lugar. Com uma impressora jato de tinta fiz alguns testes de impressão e as imagens não pareceram mais fotos, traziam características do desenho que costumo fazer à mão. Até este ponto, estava testando possibilidades de imagens, lidando com documentos de trabalho; não havia qualquer intenção de que elas fossem usadas como trabalho. Com a impressão, percebi que mais do que imagens fotográficas, eu tinha outro trabalho em mãos. A qualidade gráfica acabou por criar uma linha tênue entre uma foto desenhada e/ou um desenho fotografado. Dessa forma, as imagens, que seriam documentos de trabalho para uma ideia, tornaram-se *Foto-gráfico*, um painel (fig. 37) formado por 15 imagens manipuladas.



Fig. 37 **Foto-Gráfico** (recorte)
Impressão jato de tinta em papel vegetal
Composição de 15 imagens de 18x22cm cada uma
2012/2013

Encartado no livro já referido de Maria Helena Bernardes, está o DVD 'Arranco' de André Severo. Este filme faz menção à história do naufrágio de um cargueiro inglês carregado de porcelanas cujo destino era um 'porto ao Sul'. Ele teria sido atacado pelos piratas dos Campos Neutrais¹⁸. De tudo que havia no cargueiro (incluindo o próprio cargueiro) só foram encontradas algumas roupas e as ossadas.

O vento, constante no filme, faz as vezes de trilha sonora. Conheço quatro tipos de vento que acometem o Rio Grande do Sul. O Sudeste é frio e úmido; o Pampeano, gelado e seco; o Nordeste, úmido e forte e o Minuano frio e forte de doer, produz um assobio cortante.

Ouvir o vento é como ler um poema em voz alta. Sempre que possível, nas minhas idas à praia, eu estacionava no paradoro para observar os aerogeradores do Parque Eólico de Osório. Por mais que seja um campo aberto e que o vento sopra livre e forte por ali, nos períodos em que passava por lá, o som do vento era mais suave do que na praia. O vento só emitia um som forte e ritmado porque movimentava as hélices das torres.

A contemplação deste lugar em que o vento assobia nas hélices e corta a pele me permitiu desenvolver *Troqueu*¹⁹ (fig. 38, 39 e 40). A proposta deste trabalho: fazer desenhos de lugares que ventavam no dia em que os visitei. Apesar de ter estado em lugares ensolarados exatamente por causa do vento que havia levado as nuvens para outra região, minha escolha recaiu por dias nublados que trazem uma luz acinzentada para o azul do céu, o marrom da areia ou o verde dos campos.

“Ah, eu faria um quadro, não fosse esse maldito vento”. Van Gogh – Cartas a Théo (VAN GOGH, 2012, p. 230).

¹⁸ Campos Neutrais é o nome dado à região que se estende dos banhados do Taim ao Arroio Chuí.

¹⁹ Conforme a 'aberta' wikipedia, um poema é dividido em unidades rítmicas chamadas pés. Troqueu é um pé métrico básico formado por uma sílaba longa (tônica) e uma breve (átona) como, por exemplo, a palavra vento. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ritmo_no_poema#P.C3.A9.

Talvez *21x*, *Foto-Gráfico* e *Troqueu* encerrem um capítulo sobre o olhar que busca a sensibilidade de um local através das suas características geofísicas e as atitudes e pensamentos determinados por estas condições.



Fig. 38 *Troqueu* (um dos seis desenhos que compõem o trabalho)

Nanquim, grafite, pastéis oleoso e seco e lápis de cor sobre papel

34x96cm

2012/2013

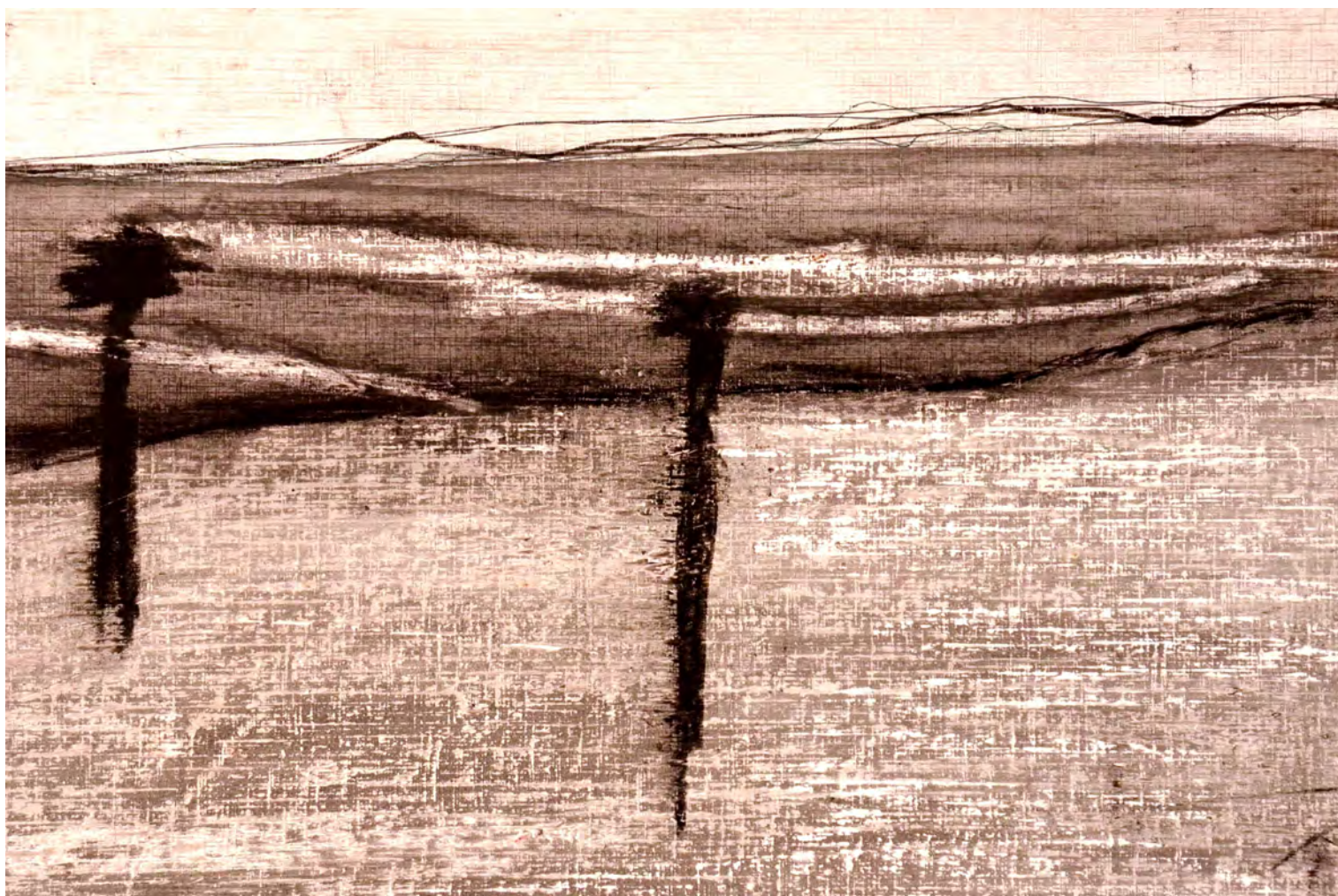


Fig. 39 *Troqueu* (recorte)

Nanquim, grafite, pastéis oleoso e seco e lápis de cor sobre papel

34x96cm

2012/2013



Fig. 40 **Troqueu** (recorte de outro desenho que compõem o trabalho)

Nanquim, grafite, pastéis oleoso e seco e lápis de cor sobre papel

34x96cm

2012/2013

3.3 Camadas da construção

Náufrago começou quando montei uma coleção de tocos de lápis dentro de garrafas que mantenho em minha mesa de desenho (fig. 41). Tenho esta coleção por que não quero me desfazer dos tocos de lápis que sobram depois que desenho.



Estava na praia em um período de baixa temporada, portanto período de praia fria, vazia e com muito vento. Quando me apoiei para sentar na areia, encostei em uma garrafa vazia que estava semi-enterrada na areia. Lembrei que havia escrito em um dos cartões do Arquivo de Ideias: 'garrafas com desenho' (fig. 42). Esta anotação se referia às garrafas com lápis dentro - se eu podia ter lápis dentro de garrafa, poderia ter desenho também. Neste cartão há outras inscrições: o desenho animado que assisti várias vezes quando pequena em que dois personagens (Pica-pau e Zeca Urubu) entravam em um navio e, com suas trapalhadas, o desancoravam e eram levados involuntariamente para o alto-mar. Acabavam por naufragar, nadavam até uma ilha deserta e enviavam garrafas com mensagens ao mar com a esperança de que alguém as encontrasse e viesse resgatá-los. Mais ou menos na mesma época prestei atenção em notícias sobre desaparecimentos no Triângulo das Bermudas e que povoavam minha infância de histórias fantasiosas e fantásticas. Uma destas imagens era a de

Fig. 41 **Coleção de tocos de lápis**

Documentos de trabalho

2010

um piloto que tinha seu avião avariado ao passar por aquela região, mas que conseguia chegar a uma ilha. Então ele passava a enviar mensagens dentro de garrafas jogadas ao mar na intenção de que alguém, assim como no desenho animado, o localizasse e o resgatasse.

Meu pai morava em um apartamento abaixo do que eu morava e, uma vez, brincamos de mensagens 'engarrafadas': colocamos bilhetes dentro de uma garrafa plástica que amarramos na ponta de um cabo de vassoura com uma cordinha e, desta forma, trocamos alguns recados, desenhos e recortes de jornal naquela manhã de domingo. O personagem Sr. Wilson (uma bola de vôlei) no filme "O Náufrago" com o ator Tom Hanks, consta neste cartão. Meu desejo era fazer um trabalho que abrigasse a fantasia infantil dos náufragos e de suas mensagens em garrafas, contudo não sabia exatamente o que fazer.



Fig. 42 **Cartão do Arquivo de Ideias com inscrições para *Náufrago***

Documentos de trabalho

2011

O livro de Amir Klink, “Cem dias entre céu e mar”; narra a viagem em que o autor sai do sudoeste da costa africana e chega ao nordeste do Brasil atravessando o Oceano Atlântico sozinho, em um barco a remo. Ainda que pareça uma aventura de ‘maluco’, esta viagem é um projeto que levou dois anos para ser concluído, sendo meticulosamente planejado: uma equipe colabora com o engenheiro naval antevendo todo e qualquer problema que poderá surgir em alto mar e pensando em soluções para ele. Uma equipe de nutrição de uma empresa também se envolve neste trabalho e pensa em cada etapa desta travessia e das necessidades alimentares que deverão ser supridas para que Amyr tenha energia, não adoça e chegue em ótimas condições físicas ao seu destino. A equipe de comunicação naval instalou a bordo um complexo sistema de comunicação e de geração de energia para que o barco seja auto-suficiente, tudo sob a co-orientação e a experiência do próprio Klink que desde criança navega em Paraty.

A travessia segue em episódios tensos com protagonistas como tubarões e ondas gigantescas que ganhavam nome conforme seus ‘humores’, mas também de tranquilidade e paz interior como quando observava os dourados e as baleias navegando calmamente ou um amanhecer iluminado. A imensidão azul, as conversas por rádio com os familiares e amigos, o isolamento, nem sempre solitário (estar consigo mesmo também é estar acompanhado). Tudo era registrado em seu diário de bordo e ganhavam uma nova dimensão pela experiência que estava sendo vivida. Apesar do autor não naufragar e obter êxito em seu intento, ele está, psicologicamente, na mesma condição de um naufrago: trabalhando por sua vida e com o empenho de sair de um lugar e chegar ao seu lugar.

“Era preciso vencer o medo; e o grande medo, meu maior medo na viagem, eu venci ali, naquele mesmo instante, em meio à desordem dos elementos e à bagunça daquela situação. Era o medo de nunca partir. Sem dúvida este foi o maior risco que corri: não partir”. (KLINK, 2009, p.21).

Partir, para o navegador, é o começo. Dar o primeiro passo pode ser o passo mais difícil. *Náufrago* já estava lá, só precisava começar, e começou quando toquei na garrafa vazia e suja que estava na praia. Este trabalho (fig. 43 e 44), exposto na Galeria Mamute durante a exposição-seminário *In Progress*²⁰ é constituído por desenhos e inscrições de trechos do livro de Amir Klink em duas tiras de papel japonês de 3cm de largura por 20 m de comprimento, cada uma, colocados em garrafas. Este material está disposto em duas caixas. Em uma terceira, uma garrafa abriga tocos de lápis e outra traz restos de papel arroz que chamo de ‘o que ficou pelo caminho’. Inicialmente o cartão fazia parte deste trabalho, mas ao vê-lo exposto, percebi que o trabalho não precisava dele, era uma obviedade desnecessária. Este cartão originou o trabalho *Cem títulos*, mencionado anteriormente.

²⁰ Exposição-seminário de pesquisa *In Progress* – Articulação Teórico-Prática realizada na Galeria Mamute no período de 12 a 28 de setembro de 2012. O seminário realizou-se no dia 12 em que apresentei o artigo “Náufrago” – testemunho do tempo e da espera: do Arquivo de Ideias à concretização da prática em arte.



Fig. 43 **Náufrago** (recorte da instalação)
Garrafa, rolha, pastel oleoso e grafite sobre papel
Dimensões variadas
2012



Fig. 44 **Náufrago** (recorte da instalação)
Garrafa, rolha, tocos de lápis e papel
Dimensões variadas
2012

A maneira como construo as ideias nos cartões é a maneira como construo o pensamento. Tenho uma curiosidade sobre um determinado assunto e procuro informações a respeito. Os dados sucedem-se, acrescentando novas perspectivas, modificando outras. Vou construindo a opinião aos poucos. Berger afirmou que “desenhar é olhar” (BERGER, 1993, p.146) e foi olhando para algumas ferramentas que encontrei ao procurar um abridor de latas que iniciei um desenho.

Herdei os livros e as ferramentas de meu pai. Ele tinha muita ‘tranqueira’ guardada em um galpão. Dois enormes aparelhos alemães de Raios-X sem funcionamento, um moedor de café antigo e um torno. Três enxadas, duas pás, alguns aparelhos elétricos domésticos estragados; algumas ferramentas como martelos, chaves de fenda, pé-de-cabra, formões e aparelhos de solda. Em gavetas e espalhados pelo chão uma quantidade significativa de miudezas, como pregos tortos, parafusos enferrujados, canetas sem tinta, lápis sem pontas, papezinhos, fios, cordas e outros materiais que não saberia identificar o que eram - não por acaso Schmidt deriva de *Schmied* (ferreiro em alemão).

Ter contato com este material que desde sempre fez parte do universo paterno e ter de decidir o que fazer foi um exercício de escolhas e desapego. *Falo melhor quando emudeço* (fig. 45, 46 e 47) é o desenho de um pensamento ainda cru, em que me proponho (ainda que temendo o clichê) a pensar na complexidade das relações. Neste trabalho, o início do processo foi invertido; o desenho está alimentando o Arquivo. Os desenhos que faço de imagens da Internet ou de fotos pessoais acrescentam uma nova informação no cartão. Pesquiso sobre a origem e as funções das ferramentas escolhidas para comporem o trabalho e acrescento ao cartão. Assim como em *Cem títulos*, este trabalho é um primeiro posicionamento em relação a este assunto. Outros trabalhos virão deste e cada um deles tocará em um outro aspecto dos relacionamentos, tendo a linha como contadora de histórias.



Fig. 45 ***Falo melhor quando emudeço*** (um dos desenhos pertencentes ao trabalho)

Grafite e aquarela sobre papel, pé-de-cabra.

40x45cm

2013



Fig. 46 ***Falo melhor quando emudeço*** (um dos desenhos pertencentes ao trabalho)

Grafite e aquarela sobre papel, ponteador e cabeça de marreta

40x45cm

2013



Fig. 47 ***Falo melhor quando emudeço*** (um dos desenhos pertencentes ao trabalho)

Grafite e aquarela sobre papel e formão.

40x45cm

2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construir uma investigação em artes visuais, concentrando-se na área de poéticas visuais é percorrer um interessante caminho sinuoso. Se ao começarmos temos algumas suposições para experimentar e questionamentos a serem respondidos, percebemos que as situações proporcionadas ao longo da pesquisa não se dão sem obstáculos e que nem todas as nossas proposições encontrarão repercussão quando estudadas com mais profundidade. Sem perder o norte que nos motivou a querer começar, por vezes é preciso colocar-se em uma posição contrária, ou pelo menos distinta, daquela em que se estava inicialmente, para que possamos apreender o que fazemos, como fazemos e por que fazemos.

Através do objeto de estudo – meus desenhos e seus processos de criação – busquei estabelecer interligações entre a minha prática artística e reflexões que surgiram dela ou de referenciais teóricos. Foi necessário um olhar mais atento aos elementos que estabeleceram as escolhas e as práticas em desenho, com a intenção de ter um panorama de tudo o que me cerca e é relevante para o entendimento de minha produção em arte.

Ao escrever esse texto pude exercitar a observação dos documentos de trabalho, das estratégias de ação e dos meus interesses. Procurei compreender como e por que esse processo valida meus desenhos de maneira que ele traduza uma postura, um pensamento de mundo. Percebi que o

estabelecimento de um sistema que me garantisse o contato freqüente com um fragmento das ideias motivadoras para o desenho, me permitiu que pudesse pensar e trabalhar neles.

Igualmente o empenho no exercício do desenho possibilita que a mão seja, literalmente, uma extensão dos pensamentos que formulo. Obviamente que mão e cérebro trabalham juntos em muitos momentos. Como no conceito de arvorinho mencionado anteriormente, com o tempo (e já posso contar quatro anos desta prática) eles quase que se mesclam, se transmutando em outro órgão, no momento de desenhar. O espaço de criação ganhou novos significados com a observação de que muitos ambientes, físicos, mentais ou imateriais configuram-se como espaço criativo (os cartões, os desenhos diários) e/ou de produção (deslocamento e espera). Esse fato estende-se para o campo da arte ao articular estas mesmas questões com as soluções de outros artistas.

Destes estabelecimentos, regras e organizações pude compreender que os documentos de trabalho estudados podem deixar vestígios do esforço empreendido e dos caminhos escolhidos, e ainda, que são resultados de um ofício, de um fazer artístico.

O tempo se caracterizou como fio condutor dentro dos processos de criação. Foi através dele que percebi o movimento entre fazer e refletir; o quanto uma ideia pode estagnar se ficarmos apenas refletindo sobre ela e o quanto o fazer pode se tornar uma ação mecânica se não pararmos para pensar a respeito do que estamos fazendo.

Durante o processo as possibilidades de criação foram potencializadas ao notar que a ideia contida nos cartões, dentro do Arquivo, está segura, pois não se encontra à mercê da falível memória humana – considerando, evidentemente, que nenhum acidente venha a acontecer com o Arquivo. Assim,

pude revê-la, realimentá-la, pensar a respeito integrando outras informações à ela. Até o fato de manusear o cartão enquanto releio o que está escrito é um trabalho de pensar no que está na mão.

Da mesma forma, as escolhas por uma composição predominantemente horizontal em que os desenhos podem ser rearranjados, está interligado com os diferentes pontos de vista que posso ter a respeito de um mesmo assunto. Aos aspectos formais predominantes nos desenhos, que remetem à noção de paisagem, acrescento que esta acontece quando há uma intervenção na natureza pelo ser humano com o intuito de dominar aquilo que está posto. Esta intervenção é uma declaração de individualidade do observador sobre o mundo.

A trajetória empreendida durante esta pesquisa mostrou que uma ideia ou um projeto em desenho define não apenas o desenho ao qual ela está se referindo, mas também pode gerar outros trabalhos. Esses novos desenhos estarão, de alguma forma, ligados formal e conceitualmente àquele que os originaram, como no caso de “21x”, “Foto-Gráfico” e “Troqueu”, assim como podem não ter ligação, mas serem uma outra solução para um trabalho, como vimos em “Náufrago” e “Cem títulos”.

A investigação a respeito dos documentos de trabalhos questionou sobre o momento em que um documento deixa de ser registro e passa a ser ferramenta e pudemos ver que este fato ocorreu com os desenhos diários que passaram a ser vistos como desenhos-diário. Foi através da observação dos documentos de trabalho que um objeto (lenços) veio a se tornar trabalho (*Perfil*) e os cartões que, em se tornando trabalho (como por exemplo, *Cem títulos*), não deixaram de ser referência, pois o Arquivo continuou a manter cartões para guardar ideias.

A pesquisa examinou aspectos particulares de minha prática artística vinculando com os de outros artistas na intenção de encontrar pontos de interseção por proximidade formal ou conceitual. Da mesma forma, investigou as obras de alguns autores que pudessem fundamentar teoricamente os embates gerados pela prática. Acredito que a articulação entre prática e teoria pôde fomentar reflexões a respeito do campo da arte. Conceitos de espaço de criação e de autoria da obra ajudaram a incluir elementos relevantes ao processo criativo e à concepção de desenhos. Arquivar informações, desenhar diariamente, refazer um tema, repensar uma ideia abordou a recursividade e lançou um olhar mais detalhado sobre aquilo que ‘estava sempre ali’, que é recorrente.

Desenvolver esse estudo me despertou interesse em aprofundar uma inquietação surgida de que o desenho se coloca como uma narrativa poética; uma crônica gráfica em que o desenho pode vir a ser discurso e argumento. Tendo em vista as experimentações, leituras e observações feitas durante estes dois anos de pesquisa pude delimitar o percurso de um pensamento linear. A linearidade aqui exposta não indica uma linha única, fina e reta em que só há espaço para convicções absolutas. Ao contrário, a linha que conduz o meu pensamento em arte é espessa e tortuosa, formada por várias camadas, num ir e vir entre processo e reflexão, desenho e leitura. Possui relevos nos momentos em que saturo informações, marcas naqueles em que piso e repiso uma ideia e vazios nos que disseco os desenhos. Indicam, dessa forma, que a pesquisa fecha um ciclo - mas não se encerra. Aponta para novas linhas de raciocínio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas / Charles Baudelaire, John Ruskin e Daniela Kern; tradução de Daniela Kern. – Porto Alegre: Sulina, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERNARDES, Maria Helena. *Histórias de península e praia grande*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993, p. 146-151.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009 (coleção todas as artes).

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (coleção visualidades; 4).

CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: L&PM Editores S/A., 1988.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Iberê Camargo e a eloquência do gesto. In: *Voto: política e negócios*. Porto Alegre, 2007, no. 35 (Ago. 2007), p. 52 e 53.

_____. Sobre detalhes e fragmentos. In: *Voto: política e negócios*. Porto Alegre, 2007, no. 36 (Set. 2007), sem páginas.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEXTER, Emma. *Vitamin D: new perspectives in drawing*. New York: Phaidon Press, 2005.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006.

GODOY, Vinícius Oliveira. O que o desenho nos propicia? In: *Revista Valise* (publicação on-line - <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/index> - v.3, n.5), 2013, p. 85-96.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Flávio. Um olhar de través. In: MARTINS COSTA, C.: JOHN, R. (orgs.) *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

_____. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. In *Porto Arte*. Porto Alegre, v 13, n 23, nov 2005.

_____. O desenho e a infância das imagens. In *Projeto Revista de Educação*. Porto Alegre, v 3, n 5, jun-dez 2001.

_____. *Armas do desenho: análise de minha produção de 1992 a 1995*. Dissertação de Mestrado – PPGAV – IA – UFRGS, Porto Alegre, 1994.

_____. Uma visão sobre documentos de trabalho. In *Panorama Crítico* (publicação on-line - <http://www.panoramacritico.com/002/artigos.php#art1> – n.2, ago-set 2009).

_____. Através. In: *Revista Valise* (publicação on-line - <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/index> - v.3, n.5, 2013, p. 97-108).

- GUERZONI, José Alexandre Durry. *A classificação Lockeana das ideias: ideias fora do lugar*.
([www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/Jose Alexandre Guerzoni.pdf](http://www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/Jose%20Alexandre%20Guerzoni.pdf))
- HERZOG, Vivian. *Desenho: reservatório de vestígios*. Dissertação de Mestrado – PPGAV – IA – UFRGS,
Porto Alegre, 2011.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*.
São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HOFFMANN, Jens (ed). *The Studio*. London: Whitechapel, 2012.
- IVERSEN, Margaret (ed). *Chance*. London: Whitechapel, 2010.
- JOHN, Richard e COSTA, Clóvis Martins (orgs.). 16 notas para uma definição em desenho. In: *Vetor*, Novo
Hamburgo: FEEVALE, 2009.
- JOHNSTONE, Stephen (ed). *The everyday*. London: Whitechapel, 2008.
- KLINK, Amyr. *Cem dias entre céu e mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LARNER, Melissa (ed). *Matthew Barney. Drawing restraint. Vol V. 1987-2007*. Oberhausen:
Printmanagement Plitt, 2007. Catálogo da exposição na Serpentine Gallery, London e
Kunsthalle Viena em 2007/2008.

- LAROUSSE, Koogan. *Pequeno Dicionário Enciclopédico*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1980.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon. O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MEREWETHER, Charles (ed). *The archive*. London: Whitechapel, 2006.
- MORESCHI, Bruno. Pintar a Capela Sistina é coisa de principiante. In *Revista Piauí* (publicação on-line: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-44/esquina/arte-pachorra>)
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2005.
- O'DOHERTY, Brian. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and when art is displayed*. New York: Forum Project Publication, 2008.
- _____. *No interior do cubo branco: a ideologia no espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.

- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- POESTER, Tereza Souza. *A paixão pelo desenho*. Porto Alegre: 2º. Caderno de Zero Hora, maio 2006.
- _____. Sobre o desenho. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, v.13,n.23, nov. 2005, p. 49-58.
- POHLMANN, Ângela Rafin. A percepção do tempo na criação plástica. In: *Educação e Realidade*, v 30, p. 71-92, 2005.
- RODIN, Auguste. *A arte. Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROUGERIE, G.; BEROUTCHACHVILI, N. *Geosystèmes et paysages: bilan e methods*. Paris: Armand Collin Éditeur, 1991.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004.
- SANTOS, Maria Ivone dos. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. In: *Crítica Cultural*. V.4, n.2, dez. 2009, p. 163-176.
- SILVA, Mitieli Seixas da. *O fio condutor na Dedução Metafísica: matéria, forma e síntese nos conceitos puros*. <http://hdl.handle.net/10183/27946>.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SPIEKER, Svein. *The big archive*. London: The MIT Press, 2008.

STILES, Kristine e SELZ, Peter (ed.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2012; tradução de Pierre Ruprecht.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.