

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



Sombras Capturadas pela Experiência Noturna com o Desenho

Bethielle Kupstaitis

Pelotas, 2014

Bethielle Kupstaitis

Sombras Capturadas pela Experiência Noturna com o Desenho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientadora Profa. Dra. Adriane Hernandez

Pelotas, 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Prof. Dra. Nádia Senna

Prof. Dra. Raquel Stolf

Para Leo.

Agradecimentos

Profa. Adriane, pela orientação, no sentido sensível e construtivo do termo. Acima de tudo, pelo incentivo e confiança.

Profa. Alice Monsell por acompanhar o primeiro ano de desenvolvimento desta pesquisa.

Profa. Raquel Stolf, pela generosidade em fazer parte do meu percurso e pela leitura do trabalho.

Profa. Nádia, pela disponibilidade em fazer parte da banca e pela leitura do trabalho.

Prof. Flávio Gonçalves, pela disposição em acompanhar minha trajetória desde o princípio da graduação e pelo olhar sempre atento sobre a minha produção.

Ao Ismael e Carolina, pelo companheirismo e sobretudo por tornar esta etapa acadêmica mais leve.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL e da UFRGS.

Aos colegas.

À CAPES, que apoiou esta pesquisa.

Perscrutando profundamente a escuridão,
por muito tempo ali, fiquei pensando, temendo,
duvidando, sonhando sonhos que nenhum
mortal antes ousara sonhar;

Edgar Allan Poe

Resumo

Os ensaios textuais que se seguem abordam os desenhos realizados a partir da observação das sombras percebidas em condições de iluminação precária, à noite. Desta forma, o trabalho artístico se articula na tensão entre o que se experiencia no encontro com o espaço noturno e as sombras, em consecutivas tentativas de capturar e registrar o que delas é visível. O texto enfatiza a relação do desenho com as condições de privação da visão, trazendo a discussão sobre a experiência de desenhar à noite.

Palavras-chave: Sombra. Noite. Repetição. Hachura. Desenho.

Abstract

This dissertation address the drawings made from observation of shadows perceived in conditions of poor light, mainly in the night. The artwork articulates the tension between experiences in the encounter with the shadows and attempts to capture and record which of them is visible. The text emphasizes the relationship of the drawing conditions of poor vision lighting, bringing the discussion about the experience of drawing in the night.

Keywords: Shadow. Night. Repeat. Hatching. Drawing.

Lista de Imagens

Figura 1: Sem título, nanquim, grafite e relevo sobre papel, 34 x 34 cm, 2011. p. 18

Figura 2: Conjunto de tiras de papéis negros com tons de diferentes colorações, 2011. p. 19

Figura 3: A janela do quarto no escuro registrada apenas com a luz vinda da rua, fotografia, 2012. p. 23

Figura 4: Sacada, fotografia, 2012. p. 24

Figura 5: Registro de sombra da janela refletida na parede do quarto, fotografia, 2012. p. 25

Figura 6: Marco Buti. Sem título [Ficar], maneira-negra, 30 x 40 cm, 1995. p. 26

Figura 7: #001 (8 e 9 de julho de 2012), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2012. p. 33

Figura 8: Uma seção de hachuras. p. 34

Figura 9: O primeiro dos nove módulos de #001. p. 34

Figura 10: #002 (13 e 14 de julho de 2012), nanquim sobre papel, 50 x 120 cm, 2012. p. 37

Figura 11: Russell Crotty, Cinco Noturnos, tinta sobre papel em livro encadernado, um dos cinco desenhos, 1996. p. 39

Figura 12: #003 (julho de 2012), nanquim sobre papel, 150 x 150 cm, 2012 p. 40

Figura 13: #004 (novembro de 2012), nanquim sobre papel, 150 x 150 cm, 2012. p. 41

Figura 14: Visão geral de #003 e #004 na exposição *Desenho na Noite*, 2014. p. 42

Figura 15: Vista diurna da sacada de onde a observação foi realizada, 2012. p. 44

Figura 16: Edward Hopper, East side interior, gravura em metal, 1922. p. 45

Figura 17: #007, nanquim sobre papel, 40 x 52 cm, 2012. p. 47

Figura 18: #005 (abril de 2013), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2013. p. 48

Figura 19: #006 (abril de 2013), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2013. p. 49

Figura 20: #011 (1 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 52

Figura 21: #012 (10 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 54

Figura 22: #013 (12 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 56

Figura 23: #014 (29 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 58

Figura 24: #015 (31 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 60

Figura 25: #016 (02 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 62

Figura 26: #017 (06 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 64

Figura 27: #018 (08 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 66

Figura 28: #019 (13 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 68

Figura 29: #020 (15 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013. p. 70

Figura 30: Visão geral da série de desenhos #011 - #020 e os fragmentos textuais suspensos, disponíveis para a retirada do público, na exposição *Desenho na Noite*, 2014. p. 72

Figura 31: Observação das sombras em ambientes internos, 2014. p. 76

Figura 32: Kara Walker, Vista parcial da instalação “Slavery! Slavery!”. 1997. p. 78

Figura 33: Instalação “Skia” de Andreas Muk Haider, 2013. p. 79

Figura 34: Sombra na parede do quarto. p. 82

Figura 35: Regina Silveira. Masterpieces (In Absentia): Meret Oppenheim, pintura s/ parede e pedestal, 1993. p. 83

Figura 36: Mary Temple, Corner Light, da série instalações de luz, pintura acrílica em seis painéis de MDF, 2002-2006. p. 85

Figura 37: Fotografias do quarto à noite, às 22 horas do dia 05 de junho de 2013. p. 89

Figura 38: Fotografia do quarto ao amanhecer, às 5 horas do dia 06 de junho de 2013. p. 91

Figura 39: Hendrik Goltzius, Apollo, gravura sobre papel, 1588 e detalhe. p. 99

Figura 40: Suporte preparado para o desenho. p. 100

Figura 41: #028 (3 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014. p. 102

Figura 42: #029 (4 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014. p. 103

Figura 43: #030 (5 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014. p. 104

Figura 44: Morandi, Grande natureza-morta com lâmpada à direita, gravura em cobre, 1928. p. 105

Figura 45: #021 (julho de 2013), nanquim sobre papel, 32 x 50 cm, 2013. p. 108

Sumário

Algumas considerações iniciais

sobre os desenhos noturnos_____ p.11

sobre o processo de escritura_____ p. 15

Antecedentes: desenhos pretos_____ p. 18

Fotografia como forma de registro da experiência decorrente do escuro e das sombras_____ p. 22

Ensaaios

1. A Noite, o Céu Noturno e os Primeiros Desenhos_____ p. 28

2. As Sombras Noturnas em Ambientes Internos_____ p. 50

3. A Percepção da Luz nas Situações em que o Desenho se Realiza_____ p. 87

4. Algumas Considerações Sobre o Emprego da Hachura no Desenho e na Gravura_____p. 96

5. O Desenho e a Noite, um Ensaio sobre a Perlaboração_____ p. 107

Uma última reflexão_____ p. 116

Referências Bibliográficas_____ p. 119

Algumas considerações iniciais sobre os desenhos noturnos

A pesquisa intitulada “Sombras capturadas pela experiência noturna com o desenho” tem como enfoque a realização de desenhos originados na experiência cotidiana da observação da noite, do céu e das sombras. A partir das recorrências e contingências observadas à noite, o trabalho se desenvolve, ganha corpo através da materialidade do desenho, e assume um lugar no mundo expresso pelas tentativas de apreender o momento observado.

Neste sentido, a noite e as sombras como auto-proposição de pesquisa prática-teórica tem bases na lógica do visível, o que permite pensá-la enquanto um problema real, apesar da sua imaterialidade. Assim, a noite situa-se como um espaço que possibilita a experiência de desenhar e, neste espaço, analisar o que ocorre no seu interior, desde as recorrências de feixes de luz, as sombras formadas a partir destes feixes e a percepção do ambiente como um todo.

Neste panorama, a precariedade de condições para visão é um fator que, por alterar significativamente a capacidade de ver, torna-se um interessante aspecto de investigação. Isto porque a questão dialética de presença-ausência das sombras é de importância definitiva no processo de visão. A sombra é alusiva na capacidade de percepção, assim como, na recepção das cores, interferindo, alterando e enfatizando a subjetividade no modo de perceber o mundo por nuances.

O modo como as sombras – assim como a noite e o céu – são abordadas nesta pesquisa, diz respeito à minha experiência cotidiana, que está sujeita às restrições da capacidade perceptiva que permite que frequentemente esta realidade me escape. Com isso, o desenho que nasce desta experiência, parte da interpretação baseada em uma grande parcela de subjetividade e indefinição, pois, dependendo, antes de qualquer coisa, da situação do meu corpo e do que percebo

através dele. Meu desenho se faz a partir da sua condição: da posição que escolho, das condições locais, da observação atenta do que acontece ao redor, na casa, em locais de passagem, em situações de viagem, enfim, nas contingências dos lugares diferentes que frequento.

O que com esforço tento registrar, está na iminência do momento de algo que, assim que surge, está prestes a se desintegrar e que, por isso, suscita a atenção àquilo que se transforma, justamente porque não está fixo, e não deixa qualquer espécie de vestígio físico. É neste instante, quando há o estreitamento, silencioso e sutil da minha presença com as projeções, que origina-se o desejo de captá-las. O instigante deste encontro, está justamente na incapacidade da realização plena, por isso, refiro-me ao desenho enquanto tentativa, pois este instante está fadado ao seu esvaziamento, alternância de aparecimento e desaparecimento, pura instabilidade. É aí que meu olhar, na esperança de reter o momento na memória, convoca o desenho como um recurso para tentar apreender, fixar e conservar o evento, através do registro gráfico que se transforma então em resíduo de um acontecimento.

Neste sentido, o desenho oferece subsídio para concretizar a ideia da imaterialidade da sombra, porém, não sem criar uma tensão que nasce do caráter efêmero e precário das sombras e da tentativa de capturá-las, registrá-las, apreendê-las. É no embate entre o desejo de apreendê-las que a resistência imaterial das sombras coloca o esforço de captura em xeque; e a realização do desenho, representa também a impossibilidade de reter a experiência em uma redoma ordenada. É a fugacidade da sombra encontrada em ambientes semi-escuros à noite, que a vincula às situações que remetem à ausência, uma espécie de presença fantasmática, sugestiva, porém, lacunar.

Contudo, antes de dedicar a atenção às qualidades intrínsecas das sombras e suas propriedades, foi necessário empreender uma investigação em torno da

noite; para perceber, através do desenho, como ela se configura, como poderia ser vista e representada. A noite funciona como uma barreira do processo de visualização, que altera de forma irrefutável a maneira de perceber o cotidiano. Neste sentido, as primeiras investidas se deram no intuito de registrar a noite e o céu durante longos períodos de observação, a fim de tentar capturar o que nele ocorre, percebendo lentamente suas mudanças. O primeiro ensaio debruça-se sobre estas experiências: a noite vista através das janelas da casa, a observação do céu e da escuridão noturna.

No segundo ensaio, abandono a observação da noite em ambientes externos para concentrar-me na semi-escuridão dos ambientes internos da casa e das sombras percebidas, estejam elas projetadas nos cômodos, paredes e móveis. Para iniciar a discussão em torno do tema, o segundo ensaio é aberto por um conjunto composto de dez desenhos que vêm acompanhados de dez pequenos textos narrativo-reflexivos. Os fragmentos de texto foram escritos perante as situações em que o desenho foi realizado, de modo que cada desenho acompanha um pequeno texto. Neste ensaio discuto brevemente o que entendo por sombras e sombras noturnas, assim como apresento alguns artistas que exploram temas afins em suas poéticas.

O terceiro ensaio trata de algumas questões pertinentes à percepção da luz nas situações em que o desenho se realiza, ou seja, em relação àquilo que vejo em condições de semi-escuridão. O quarto ensaio discute o emprego da hachura no desenho e na gravura, visto que o meu desenho é composto de hachuras que conferem ao desenho o contraste de tons de preto, textura, luz e sombra, em graus diferentes. No quinto e último ensaio discorro sobre o desenho como forma de perlaboração. O termo psicanalítico atribuído a Freud (1856-1939), me auxilia a pensar o desenho como uma forma de trabalho manual vinculado às práticas repetitivas inconscientes que intencionam recobrar uma lembrança, superar a si

mesmo. Em termos gerais, a perlaboração também mantém certa estreiteza com o desenho, no que se refere a sua capacidade de remeter-se ao passado a cada novo desenho.

Os cinco ensaios que compõem esta dissertação enfatizam a escritura em primeira pessoa. A escolha se dá, a fim de que se possa constituir uma espécie de depoimento que busca dar conta do universo íntimo, calcado na experiência que o processo artístico proporciona. Opto por este tipo de escritura, para, antes de qualquer coisa, tentar a aproximação do leitor com os desenhos: Escrevo como alguém que está diante de uma potência, alguém que simplesmente observa, que se move, que repete o gesto incansável, que volta atrás e refaz. Com a minha escrita, desejo acompanhar a ação de desenhar, lado a lado, ambas construindo-se mutuamente.

As duas atividades, desenhar e escrever, apesar de ordens tão distintas, dão conta, em certa medida, cada uma a seu escopo, da tentativa de registrar ou narrar o evento. São também tentativas de traduzir, correndo o risco de reduzir a experiência, dissimulá-la, encerrá-la; mesmo que se valham no sentido de renová-la. Mas principalmente propõem uma nova experiência de outra ordem para outros.

Algumas considerações iniciais sobre o processo de escritura

Foi assim que me vi arremessada à página em branco, acumulando situações de deslize, desencaixe, desmanches de mim mesma.

Rosane Preciosa

Na epígrafe do livro de Rosane Preciosa, evoca-se a fatídica questão que se apresenta logo no início de qualquer processo de escrita: Como e por onde começar? Há, sem dúvida, múltiplas possibilidades, pois o trabalho artístico pode ser abordado por diferentes enfoques. O fato é que, em uma produção em Poéticas Visuais, escreve-se como aquele que está do lado de dentro de uma situação, no interior de uma experiência. Devido a isto, a escrita incumbe-se de inacabamentos, constrói-se dentro de um extenso processo permeado por tentativas, incertezas e recusas.

A partir do que existe previamente, entre o trabalho artístico em formação e as leituras que tangenciam a pesquisa, qual o ponto de partida? Pelo meio, responde Jean Lancri (2001). Talvez a pesquisa se inicie pelo fim, ou mais precisamente, na ilusão consciente de acreditar que algo se mostra em seu caráter final. Entretanto, o processo artístico, pela sua natureza, é imersivo, tende a fugir das metodologias aliando-se à indisciplina e à dispersão, o que dificulta em muito qualquer tentativa de ordenação. Contudo, de fato, a investigação do processo do trabalho artístico está na maior parte das vezes situada no meio e, isto se deve ao caráter estritamente prático, que possibilita o desdobrar-se em idas e vindas. Estar no meio, permite lançar o olhar para trás e para a frente com mais desenvoltura e com maior alcance.

Diante da empreitada de escrever sobre um trabalho artístico, no meio das arbitrariedades do ir e vir que a prática torna inevitável e, diante da dificuldade de abarcar na escrita este processo múltiplo, as dúvidas e as brechas permeiam as escolhas. O texto nasce justamente da sua intrínseca resistência e das diferenças

que tendem ao desalinho. O começo necessita do olhar crítico do que fica e do que é descartado, resta escolher. Analisar o que foi eleito e traçar o percurso. Atender a contingência das escolhas materiais e expressões formais. O desafio de estipular ou reconhecer um método, perceber as distâncias entre o que se tem e o que se pretende. Abre-se uma lacuna que se revela no processo da escritura.

O método implica estar de prontidão, acusar os pequenos movimentos cotidianos que acontecem na casa, anotar as recorrências, registrar, organizar, guardar. Vigiar e ordenar tudo, inclusive o processo mental do pensamento. A imprevisibilidade característica do meu objeto: a noite e as sombras, e a dificuldade de apreendê-las, exige tal prestreza. De todo modo, no texto, privilegia-se que as experiências prevaleçam, mesmo que ele se instaure na impossibilidade de dar conta de um objeto tão fugaz. Assim como Rosane Preciosa (2010, p.16), empreendo “uma tentativa de escrever movida pelo incompreensível”.

Para pensar a lógica do texto, apoio-me na estrutura narrativa utilizada por Greimas no livro *Da Imperfeição*. Como explica Ana Cláudia de Oliveira (2002, p.10) no Prefácio, Greimas analisa fragmentos de textos literários de Ítalo Calvino, Cortázar e Rilke se valendo deles como “simulacros da experiência estética”. Depois, aproxima os relatos com a “relação vivida com o mundo”. Segundo Ana Cláudia Oliveira (2002, p.11), o que Greimas busca, é nos reconduzir ao “contato com as qualidades sensíveis do mundo (ou do Outro), quer ele seja vivido na relação direta com o que nos circunda, quer experienciando através da figuratividade dos textos analisados”. Greimas favorece o surgimento de uma semantização, do entorno ou do sujeito mesmo. Neste esquema, o que interessa, sobretudo, é utilizar o que desta “teoria semiótica do estético” pode fornecer para aproximar o leitor, tanto quanto possível, da estrutura sensível do objeto de estudo empreendido.

No método de Greimas a análise do objeto é dividida em três momentos, “o que precede o encontro entre sujeito e objeto (momento de disjunção), o próprio encontro em sua breve duração (momento de fusão de papéis) e o que o segue (retorno à disjunção)”. (OLIVEIRA, 2002, p.10). Associado à análise dos desenhos, o primeiro momento, o “momento de disjunção”, pode referir-se ao encontro entre a minha presença e a situação propícia ao desenho, ou, tudo o que acontece antes do desenho realizar-se. O segundo momento, de “fusão de papéis” abrange o ato de desenhar, a experiência no momento em que ocorre, o fazer. O último momento engloba o resultado da experiência, tudo aquilo que dela resta quando concluída – o próprio texto.

Antecedentes: desenhos pretos

Uma série de desenhos, realizada em 2011, auxilia-me a introduzir o pensamento acerca da origem da minha relação pessoal com a noite e as sombras originadas na escuridão.

Esta série fez parte do grupo de desenhos que apresentei no Trabalho de Conclusão de Curso, na graduação em Artes Visuais, na UFRGS. Ela é composta de dez pequenos desenhos negros sobre papel, em que a cor preta utilizada consistia em um nanquim bastante negro e opaco que aprendi a fabricar nas aulas de desenho¹. Nesta série, o papel recebia consecutivos banhos de nanquim para que a tinta impregnasse na superfície, conferindo a ele um negrume denso e homogêneo.

As linhas desenhadas a grafite (Fig. 1) eram construídas, previamente ao desenho, com arame, de forma que fosse possível explorar a tridimensionalidade e alternância de formas que as linhas criavam no espaço concreto. Contudo, no decorrer do processo de produção dos desenhos, as linhas de grafite se tornaram mais sutis para que os tons e nuances do negro pudessem se sobressair. Deste momento em diante, lancei-me à pesquisa das qualidades do preto que eu produzia, experimentando acrescentar a ele cores de tonalidades diversas, alterando suas medidas e inserindo outros pigmentos.



Figura 1: Sem título, nanquim, grafite e relevo sobre papel, 34 x 34 cm, 2011.

¹ Durante as aulas de *Atelier* de desenho do professor Flávio Gonçalves, em 2010, através da apostila “Oficina de materiais e seus processos constitutivos”.

A experimentação possibilitou a descoberta de inúmeros resultados possíveis de se obter. A série de desenhos, espalhada pela casa, estava quase sempre acompanhada de pequenas tiras de papel pintadas de preto, que provinham das experiências com cores adicionadas ao nanquim (Fig. 2).

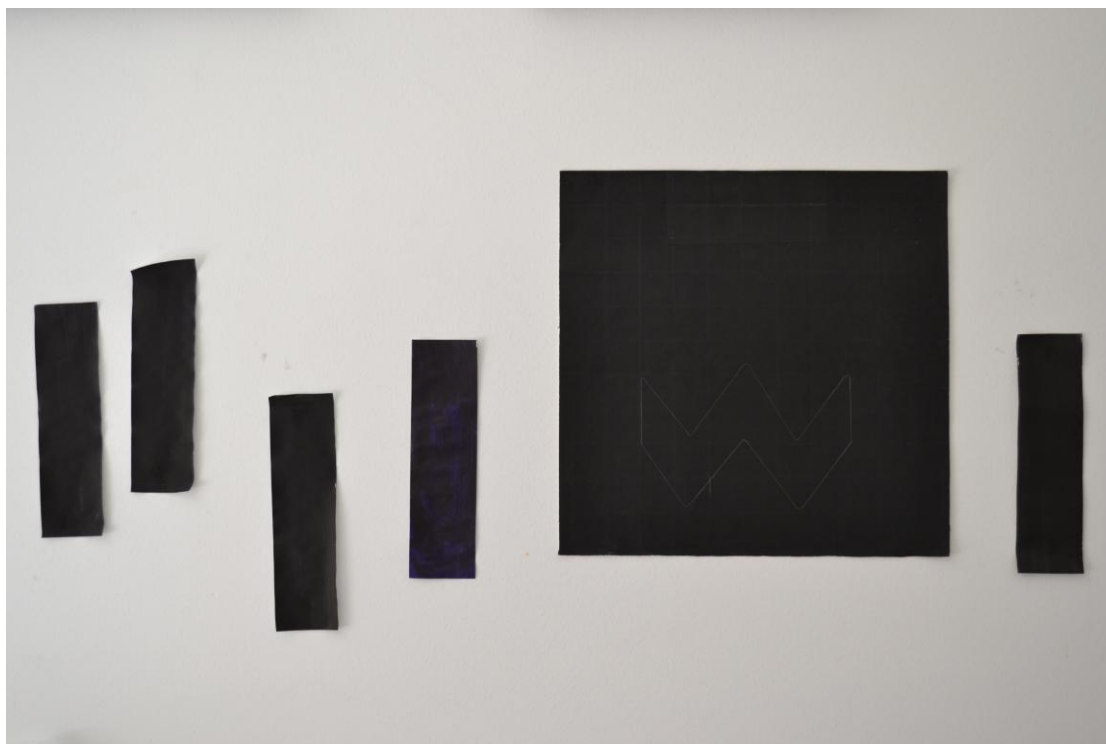


Figura 2: Conjunto de tiras de papéis negros com tons de diferentes colorações, 2011.

Cada tira exibía um preto distinto e, todas juntas formavam uma espécie de mostruário dos tons que conseguia fabricar. Posteriormente, olhar para estes papéis espalhados ou fixados na parede, fez-me notar a relação que existia entre eles e o céu escuro, noturno, que exhibe, por vezes, tons diversos, recaindo ora para o avermelhado, ora acinzentado, ou mesmo o céu limpo de um azul intenso quase negro de aspecto aveludado.

A partir destas relações, rememorei uma lembrança infantil da minha experiência com a noite. Talvez a mais intensa vinculada ao escuro e ao céu noturno. Certamente, uma das mais remotas que guardo na memória.

Ela se deu aos meus 7 anos de idade, quando matinha o hábito de deitar ao chão da sala, sozinha, com o corpo encoberto pela enorme cortina estampada que chegava até o piso. Punha a cabeça inclinada para trás, de modo que visse somente o céu que a larga janela deixava amplamente exposto.

Ali passava muito tempo, admirando o escurecer progressivo do céu e o movimento das nuvens, vendo-as crescer, modificar de forma, alterar-se pela força da brisa até sumir do escopo de visão da janela. Fazia esforço para guardar na memória os diversos tons do azul do céu que podia notar no processo de escurecer. Quando havia vento, acompanhava a dança que a cortina produzia com ondulações bem definidas e rítmicas. Zelava por não alterar o movimento de nada, permanendo imóvel e em silêncio. Era a criança escondida que, segundo Walter Benjamin (2012, p.40), “conhece na casa todos os esconderijos e retoma para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontrar tudo como antigamente”. Retomei o esconderijo repetidas vezes, a ponto de fazer desta experiência uma rotina. Para mim, era uma espécie de ritual. Recordo que gostava da sensação de ser conduzida e de sentir que fazia parte daquilo, de apenas observar e pensar que ali eu era invisível, que minha presença não modificava qualquer ação externa, e que somente eu sabia do que ali acontecia. Viver estes momentos era como estar suspensa no tempo e plena no espaço. Olhar para o céu, fazia-me esquecer dos limites do corpo, o todo era um só. Ambos, céu e corpo, formavam uma unidade indissociável. “A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma.” (BENJAMIN, 2012, p.40).

Penso que compartilho com Merleau-Ponty (2011, p.380), o mesmo sentimento relacionado à noite quando ele diz que ela “não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal”.

Na mesma direção, o artista Tony Smith parece ter sentido de modo semelhante a escuridão. Certa vez ele declarou que sua experiência de dirigir em uma noite escura foi tão intensa, que a única conclusão a que chegara era a da certeza de que a arte tinha encontrado o seu fim. Por ter ele vivido naquele instante “uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99). Identifico-me com o relato de Tony Smith pela potência que a experiência da noite tem de desencadear situações-limite, memórias de um passado remoto, epifanias.

Pelo pouco que recorro da minha experiência infantil, sei que abandonei o hábito de observar o céu noturno no ano seguinte. Contudo, desde que recobrei a lembrança deste episódio, tenho sido capaz de conduzir, de forma positiva, as demais vivências que tive com a noite. Arriscaria dizer que estas emoções relacionadas ao escuro, condicionam em boa medida a minha prática artística e, mesmo que esta pesquisa não estivesse relacionada diretamente à uma poética que incluísse tais assuntos, o que discuto é antes uma questão de sensibilidade. Pois, minha sensibilidade foi formada a partir de experiências como esta, fazendo com que, de uma forma ou outra, haja um direcionamento do meu olhar para circunstâncias que me relembrem tais memórias, ativando estes sentimentos e tudo o que está associado a eles. Tenho certeza que estas experiências ainda modulam minhas escolhas e delineiam trajetos no meu percurso.

Fotografia como forma de registro da experiência decorrente do escuro e das sombras

A pesquisa nasce das relações e lembranças impregnadas de noite e das qualidades perceptivas que a escuridão proporciona. Gosto de andar pela casa escura e, apesar das luzes apagadas e das escassas referências luminosas vindas da rua, consigo localizar-me. Noto que muita coisa acontece na casa quando está escuro: a incidência de luzes coloridas vindas de lugares desconhecidos, sombras que confundem, movimentos imprevistos da cortina, ruídos, dentre outras tantas recorrências. Contudo, são as luzes, vindas de não sei onde, e as sombras projetadas daquilo que não consigo identificar, que me instigam.

Pergunto-me: que luz é esta que tangencia o espaço e me confunde? Como transformar estas sensações visuais e fornecer para outras pessoas a experiência de ver a opacidade que emerge do preto²?

Tornou-se uma questão da pesquisa investigar que paisagem noturna é esta, que é vaga, que é, na verdade, um lugar sem corpo, um lugar nenhum, sem ninguém, nem nada, ou talvez um lugar sem limites - um espaço noturno, das sombras - de onde poderia a qualquer momento emergir, repentinamente, todo tipo de vulto de vagas luminescências e brilhos inexplicáveis e incorpóreos. Para investigar o espaço noturno em um primeiro momento, recorri à fotografia e fiz alguns registros da casa à noite, no começo de 2012.

A fotografia corporificou em parte minha motivação de investigar a noite como a percebo, no seu potencial de criar experiências peculiares de ver. Elas me

² Quando uso a expressão “a cor preta”, a cor negra ou simplesmente “o preto” e “o negro”, indico a cor sendo percebida, isto é, “o preto” e “o negro” como adjetivo em relação a materiais usados e objetos observados.

ajudam a guardar aquilo que desejo captar em ideia. As fotografias consistem em registros da minha casa, de quando vejo luzes e sombras em condições e situações precárias (Fig. 3). Apesar da baixa qualidade técnica das imagens, visto que parte delas foram tiradas com meu telefone celular, as fotografias são importantes para perceber de outro modo o espaço onde vivo e, para pensar este espaço de forma não convencional, induzido pela condição de escuridão. À noite, o ambiente é capaz de sofrer transformações, tanto da maneira como o percebemos e vivemos, de fato.

Além do mais, a máquina fotográfica registra incidências que posso não perceber em um primeiro instante, mas que, posteriormente, me permite notar e recriar, se desejar. A necessidade de criar, envolve o meu desejo de mostrar algo, o que necessita da presença do espectador, jogando com a percepção do outro. Afinal, como transformar estes dados de realidade em experiência? De que forma posso explorar estas qualidades para compartilhar com outras pessoas?

As fotografias do interior da casa, despertaram minha curiosidade em descobrir de onde viria a luz que interfere na paisagem interna da casa.

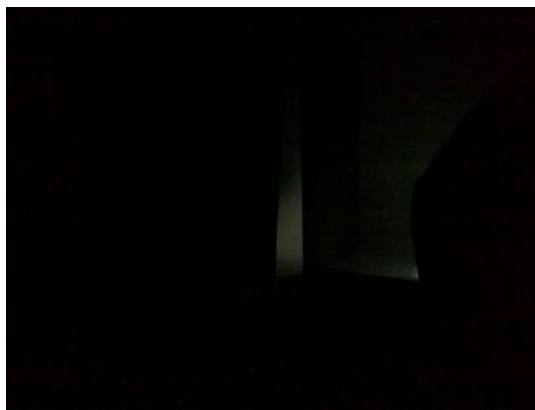


Figura 3: A janela do quarto no escuro registrada apenas com a luz vinda da rua, 2012.

Observei então, a vista externa das janelas e da sacada (Fig. 4).

O que poderia ser visto através dela? As casas e apartamentos vizinhos, a rua e o céu. Assim como o senhor Palomar, de Ítalo Calvino que, para contemplar as estrelas, prepara o arsenal para a observação, que inclui uma porção de procedimentos como: encontrar o local ideal para mirar a “cúpula celeste”, decifrar o mapa, manusear a lanterna, tirar os óculos para olhar o mapa e colocá-los novamente. Palomar decide agir porque o céu está repleto de estrelas naquela noite e porque detesta desperdícios, não toleraria perder “toda aquela quantidade de estrelas que é posta à sua disposição.” (CALVINO, 1994, p.27).

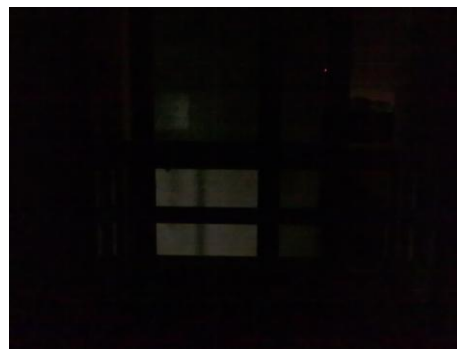


Figura 4: Sacada, 2012.

Era preciso seguir o exemplo do senhor Palomar e fazer alguma coisa, mas como? Como capturar as incorporiedades dos fenômenos cotidianos das sombras no escuro da noite? Como trabalhar com as qualidades que emanam delas para construir algo desta experiência?

Enquanto as respostas não apareciam, passei a registrar a cada noite novas imagens através da câmara fotográfica. Em questão de pouco tempo as fotografias ficaram mais interessantes, mais nítidas e sugestivas. Decidi montar um banco de imagens no computador para armazenar todo este material. Reparei que as fotografias davam conta de capturar tanto o ambiente interno da casa ou a vista das janelas, quanto as imagens da rua e do céu escuro.

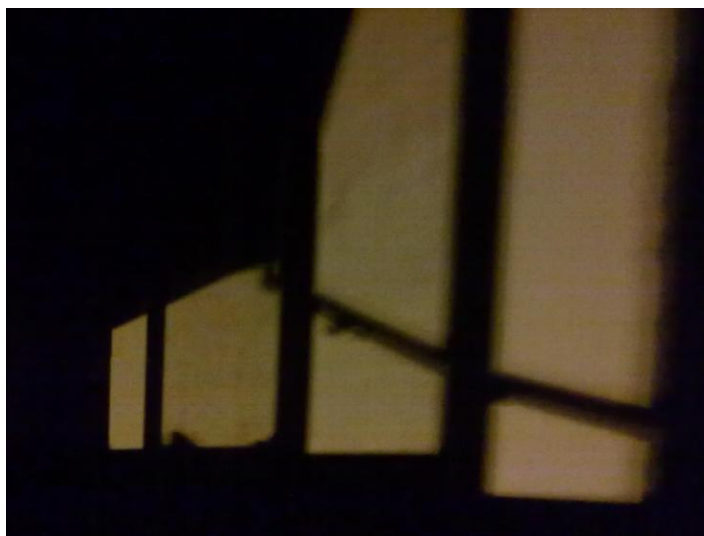


Figura 5: Registro de sombra da janela refletida na parede do quarto, 2012.

Há uma fotografia de que gosto muito. Ela foi feita no meio da noite, pela câmera do celular quando estava prester a dormir, no escuro (Fig. 5). Nela está registrada a sombra da janela projetada na parede do quarto. Através da luz refletida na parede, percebia-se as alterações constantes que aconteciam na sombra devido ao fluxo da movimentação externa que vinha da rua. Vendo-a posteriormente, pelo visor do celular, percebi que as sombras resguardam, mesmo no registro precário de uma câmera *low tech*, certo mistério, através de sua riqueza formal.

Esta fotografia me fez recordar de uma série de gravuras de Marco Buti, feitas na técnica de maneira-negra, em que a chapa é gravada com uma pequena abertura de luz que irrompe do negrume da imagem. Como o artista afirma, o seu trabalho se realiza através da tentativa de “construir o desenho das infiltrações da luz elétrica nos aposentos escuros, através de frestas e aberturas.” (BUTI, 2006, p.99).

Para Marco Buti, o negro da maneira-negra carrega “a densidade de trevas



Figura 6: Marco Buti, Sem título [Ficar], maneira-negra, 1995.

precisa”, aquilo de que buscava em uma série de desenhos negros que realizou e destruiu em 1989. A série de maneiras-negras recolocou o artista em ateliê por ocasião de sua mudança de Santo André para São Paulo, em 1994, quando o artista investigava sua nova moradia. Segundo Priscila Sacchettin (2006, p.55), através das novas relações espaciais e luminosas ainda inapreensíveis no ambiente novo, ele empreende

“uma investigação sobre a luz”.

As frestas ou feixes de luz gravadas na série *ficar* (Fig. 6) registram a percepção de contraste de luz e sombra no espaço, tema que permeia grande parte da obra de Marco Buti. Observando estas imagens, percebi que nelas contém algo muito próximo daquilo que desejo explorar, e o que busquei até agora através de experimentos com a fotografia. Há nas imagens criadas por Marco Buti a densidade de um negrume envolto por sua imprecisão opaca, misterioso e que só é visto a partir da incidência de uma luz mínima. A escassez da luz dificulta o reconhecimento do que foi registrado, formulando desta forma, uma imagem nebulosa, possivelmente descontínua.

A este respeito, Alberto Martins (2006, p.16) escreve que a percepção de Marco Buti, é a “percepção do descontínuo” que privilegia a desordem e o aspecto fragmentário do cotidiano. Talvez seja justamente o fascínio pelo aspecto descontínuo e lacunar presente nas sombras que confere a elas o mistério do qual me refiro.

Retomando a discussão acerca da fotografia, sem abandonar as relações gráficas com a obra de Marco Buti, podemos dizer que, de fato, algo de algum

lugar está sendo registrado ou documentado nestas imagens? Há índices do lugar?

As imagens são registros da transitoriedade, pois, dos seus lugares de origem não resta mais nada, apenas instabilidade ou descontinuidade do cotidiano gravada em fragmentos. Apesar de não perceber ou identificar uma realidade factual registrada pela foto, sei que esta realidade existiu na hora de fazer a tomada. Minhas fotografias levantam dúvidas sobre o processo de percepção em situações onde há pouca luz. Estas dúvidas que emergem sobre o processo de percepção acabam colocando em questão a própria percepção e seus limites. Assim como a habilidade de distinguir e identificar um objeto, uma pessoa, ou uma figura em situações de baixa luminosidade.

Contudo, parte das questões levantadas pelas fotografias são compartilhadas, ou mesmo antecipadas àquelas que serão discutidas posteriormente na apresentação dos desenhos, na breve reflexão a respeito da noite e das sombras e questões gerais relacionadas a percepção.

1. A Noite, o Céu Noturno e os Primeiros Desenhos

Há noites pretas e noites negras!

Eduardo Sued

Conforme Michel Pastoureau (2011, p.20), foi por um período bastante extenso que a noite esteve relacionada à simbólica de locais obscuros, como as cavernas e os lugares naturais que parecem se aproximar das entranhas da terra: grutas, abismos, ou cavernas rupestres. Esses locais, por sua vez, se privados de luz, são considerados férteis locais de nascimento ou metamorfose. Servem como receptáculos de energia, e por esse motivo são sagrados.

Nestes ambientes, ocorriam desde o período Paleolítico as cerimônias sacras e mágicas que, mais tarde, serviram como local de nascimento de deuses e heróis. Quem recorria a estes locais o fazia para esconder-se, realizar ritos de passagem ou renovar as energias associadas à atividades sagradas. Contudo, estes locais anunciavam características tanto destrutivas, de dor e sofrimento, quanto positivas, relacionados à capacidade de renovação e prosperidade. Os sentimentos evocados pelo escuro das cavernas também estão difundidos na escuridão noturna e, conforme afirma Pastoureau, o homem sempre temeu a escuridão da noite, pois tende, naturalmente, a ser uma criatura diurna. Este receio vem dos tempos remotos em que o fogo não havia sido descoberto, e o convívio com os animais, o frio e a fome causavam grandes ameaças à manutenção da vida.

A noite está incumbida de múltiplas abordagens, com significados distintos em áreas diversas. Em comum, grande parte delas exploram a noite no seu sentido obscuro e inapreensível, relacionado ao que foge do nosso controle e compreensão. Como afirma o escritor A. Alvarez, mesmo depois da descoberta da eletricidade, quando a noite passou a ser iluminada, as trevas não desapareceram e continuaram a assombrar as pessoas. Não mais a noite física e vivenciada no cotidiano, mas a noite do “lado escuro e desconhecido da psique [que] continuou

tão poderoso quanto sempre foi, do mesmo modo que a necessidade de explicá-lo; [...] Depois da conquista física da noite, a busca avançou para a escuridão interior, a escuridão dentro da mente.” (ALVAREZ, 1996, p.12). Então, a semântica do termo noite, além de significar seu caráter físico, estende-se a uma condição psicológica, que tanto quanto à noite física, está voltada à tudo o que é nebuloso e inacessível.

Falar da noite é uma tarefa complexa que necessita remontar a história da humanidade, a origem do universo, o Big Bang. Muitos são os episódios fascinantes encontrados no decorrer dessa longa história. Porém, como esta pesquisa não é de caráter histórico, limito-me a falar da noite enquanto significante de uma experiência pessoal e restrita. E, neste sentido, a noite está, a meu entender, intimamente relacionada a uma condição de privação, meus desenhos nascem desta condição. A privação do visível que revela percepções através da desconstrução do plano material. Conforme Didi-Huberman:

É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite se torna o *lugar* por excelência, em pleno *meio* do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos. É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite se revela para nós a importância dos *objetos* e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a *se perderem* para nós exatamente quando nos são mais próximos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.99).

Neste trecho, Didi-Huberman trata de aspectos fundamentais que se referem a minha prática de desenhar à noite, que culmina na incapacidade de perceber os objetos nas suas peculiaridades. Como afirma Didi-Huberman, a noite faz da realidade um dado frágil, duvidoso e movediço. Invisíveis e imperceptíveis, os objetos se “escondem” justamente quando encontram-se mais próximos a nós, as distâncias nos fogem. O escuro faz de todas as coisas um obstáculo para o

reconhecimento das formas, nele não há perfis, nem mesmo planos para serem identificados e localizados, pois vão além do princípio da visibilidade.

Merleau-Ponty (2011, p.380) diz que a noite “desenha uma espacialidade sem coisas”. Segundo ele, todo espaço é gerado por uma lógica que une suas partes, o que no espaço noturno não ocorre. Pelo contrário, “é do ambiente do espaço noturno que me uno a ele”.

Nas situações em que estou imersa no escuro, penso que a escuridão cega tanto quanto a claridade intensa. A noite é mesmo paradoxal. A imagem da escuridão noturna instaura-se precisamente na sua capacidade de escapar aos nossos sentidos. Para Didi-Huberman, é na ausência da visão que nasce o símbolo. Ele nos remete à história do neto de Freud que, no experimento *Fort-Da*, brinca de puxar e soltar o fio que ora o aproxima e ora o afasta do carretel. Neste intervalo, entre ida e vinda, o carretel sustenta-se enquanto imagem visual. “pois visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento, como um sempre *frágil resto*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 82). É na sua capacidade de fugir aos nossos olhos, que o carretel torna-se uma imagem visual, fazendo com que o símbolo aniquile o objeto, substituindo-o.

O mesmo ocorre com a imagem do céu noturno que, claro, só é possível porque a pessoa viu antes e, somente após ver, as imagens se formam em decorrência das sobras, restos do visível. Então, a escuridão da noite também é capaz de sofrer alterações, de se abrir, subitamente, em grandes cisões e ser aniquilada. Posteriormente, tendo acesso a esta imagem, é possível construir outra a partir desta e, a imagem que nasce é mais eficaz por ser construída, em desenho. Contudo, ultrapassado o limiar que está entre a aparição e a desapareção e transformando-se em imagem, o desenho cria o seu próprio limiar enquanto objeto.

O desenho então, incumbe-se de suas próprias questões que são levantadas durante sua realização e depois de finalizado. Imersa nas situações e pensamentos me coloco a todo instante em busca de referências. Pergunto-me com frequência, o que encontro dentro do espaço negro vivencial e representado?

Há uma questão interessante a se pensar a respeito do espaço noturno, que se estende também ao espaço instaurado pelo desenho, que nada mais é que o preto usado para representá-lo. Há uma distinção semântica entre o “preto” e o “negro” feita pelo artista brasileiro Eduardo Sued, da qual me aproprio para pensar ambos nesta pesquisa. Segundo ele, o preto se encaminha na direção do negro quando a escuridão vai tomando conta dele. Ele explica: “se pudéssemos *passar* pelo preto, perceberíamos que ele nos permitiria o passeio apenas em sua superfície, enquanto o negro não nos impediria de passear por dentro, nos levando para o *fundo* dele” (SUED, 1998, p.45).

Para Sued, o preto e o negro demonstram espacialidades diferentes, visto que, enquanto o preto é superficial, o negro é penetrável. Porém, que espaço seria este instaurado pelo negro? Para Sued não existe nada *dentro* do espaço negro, apenas a possibilidade de atravessá-lo, “permanecendo nele”. O preto, ao contrário, é raso, objetivo em sua materialidade, por isso, Eduardo Sued fala da “*opacidade* do preto”, enquanto, pelo contrário, ao falar do negro, refere-se à sua transparência.

A teoria de Eduardo Sued é interessante pela espacialidade que confere ao negro. Quase podemos senti-lo em sua profundidade e brilho.

A formação dos primeiros desenhos

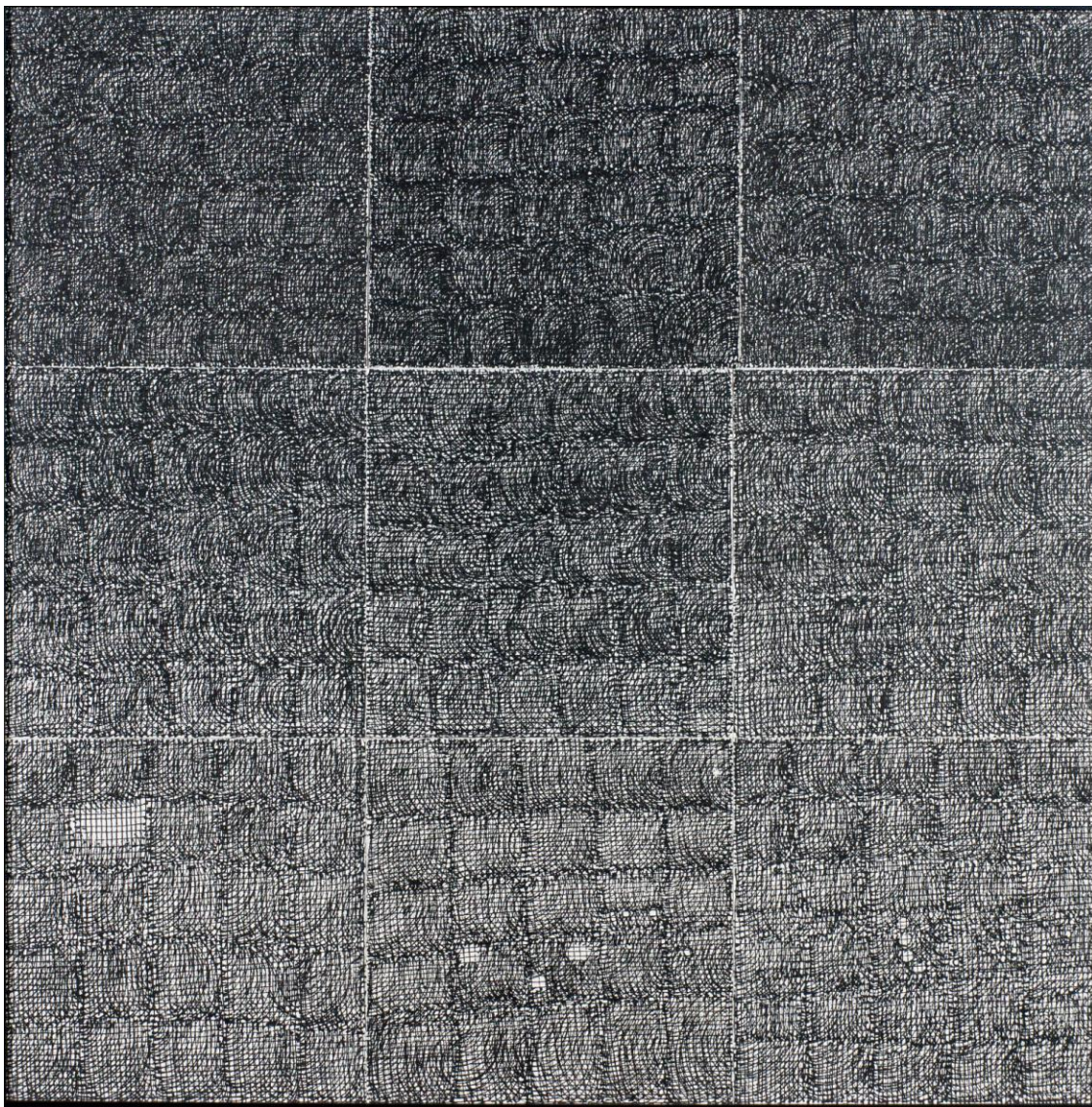


Figura 7: #001 (8 e 9 de julho de 2012), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2012.

Os primeiros desenhos nascem destas questões iniciais sobre o espaço noturno. Para começar, realizei um conjunto de desenhos em que observei a paisagem externa vista através das janelas e sacada da casa. Com isto, desejei investigar a noite a partir da passagem do tempo, fazendo com que cada desenho fosse realizado após algumas noites de observação, sendo que, para cada noite de observação, dediquei muitas horas da madrugada. Os pormenores da experiência serão discutidos na sequência com a apresentação dos desenhos. A primeira sequência deles traz duas particularidades: os desenhos foram realizados com o suporte do papel fixado em uma superfície, sem sofrer qualquer modificação até o término do desenho. A outra peculiaridade diz respeito à presença de uma janela ou sacada próxima à parede que abriga o desenho, pois da vista da janela a paisagem seria observada.

O desenho se realiza quando linhas ordenadas se aglomeram em pequenos conjuntos formando hachuras. Estes conjuntos, dispostos lado a lado vão formando massas de cor escura que podem ser sobrepostas com até três ou quatro camadas de hachura, dando origem a seções de segmentos de um preto bastante escuro. As hachuras são ordenadas no papel em

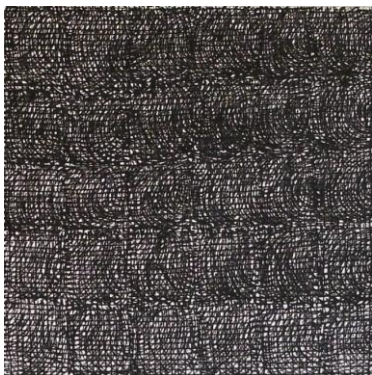


Figura 9: O primeiro dos nove módulos de #001.

forma de grade, formando uma grande trama quadrangular que se estende por todo o suporte. Denomino “seções” (Fig. 8) um conjunto de tramas que formam quadrados constituídos de

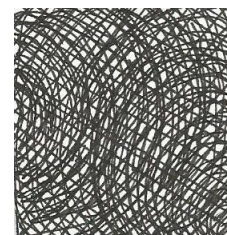


Figura 8: Uma seção de hachuras.

acúmulo de linhas que escurecem o papel. O tamanho destas seções é variável de acordo com o tamanho do suporte, mas a exemplo do desenho #001, chamo

“seção” cada pequeno quadrante de tramas (Fig. 8) que aglomerados formam uma

grande área (Fig. 9), que neste caso é composto por 25 seções, em cada um dos 9 módulos que compõem o desenho #001.

Além do mais, a organização do desenho em seções torna possível o planejamento do tempo de execução, visto que, sabendo o tamanho do suporte e a extensão que cada seção poderá ter, o tempo para a execução do desenho pode ser pré-determinado. Isso faz com que eu possa calcular de antemão quantas horas por noite terei de trabalho, bem como quantos dias ou semanas levarei para concluir um desenho. Do mesmo modo, as seções são formas de organização do olhar diante do que observo.

Depois de realizadas as marcações, as seções começam a nascer pelas extremidades do papel, para que, desta forma, elas me auxiliem a ordenar as linhas, evitando que elas pendam para um lado do papel e guiando-me para não perder o recorte que fiz do céu noturno que observo. A partir dos primeiros segmentos registrados, o trabalho segue um fluxo contínuo e ininterrupto.

O modo como ordeno o recorte do céu e as linhas no papel, dão origem ao mapeamento do céu, feito antes e durante as primeiras seções colocadas no papel, assim, consigo identificar o lugar onde estarão os pontos isolados de luz, como estrelas por exemplo. São os pontos de luz que me permitirão perder-me no espaço negro. São referências sutis que possibilitam situar-me no amplo espaço observado no momento em que tento registrar o que não vejo.

Em busca de relações: a astronomia e Russell Crotty

Depois de muito mapear o espaço do céu noturno, percebi que o céu é um objeto de investigação imanente de escuridão e, não um objeto de investigação em si. Do céu desde sempre interessa-me o escuro e para pensar algumas destas questões busquei algumas referências na astronomia.



Figura 10: #002 (13 e 14 de julho de 2012), nanquim sobre papel, 50 x 120 cm, 2012.

O astrônomo Edward Harrison escreve *A escuridão da noite* propondo responder à emblemática questão do porquê o céu é escuro à noite. Harrison rememora mais de 400 anos de história que inclui a tese de diversos pesquisadores que tentaram desvendar o enigma. Curiosamente, como ele explica, a descoberta mais aproximada da resposta não veio dos antigos Epicuro, Platão, Aristóteles, nem de Kepler, Newton, Descartes, Galilei ou Olbers, mas do poeta Edgar Allan Poe. Somado às contribuições de todas as ilustres

personalidades anteriores e do conhecimento dos seus estudos, Allan Poe parte da sua observação para escrever o ensaio *O Poder das Palavras* em 1845:

Baixa os olhos para as distâncias abismais! – tenta lançar os olhos sobre as profusas perspectivas das estrelas, quando deslizamos lentamente por entre elas assim – e assim – e assim! A visão espiritual não é ela mesma detida pelas paredes douradas do universo? – as paredes das miríades dos corpos brilhantes que o mero número parece fundir numa unidade? (POE, 1845 apud HARRISON, 1987, p. 170).

As paredes douradas a que Poe se refere, estão relacionadas a algo que existe mas está oculto aos nossos olhos. Quando o Universo era jovem e com muita energia, o céu emitia uma luz fulgurante. A luz desvaneceu-se após milhares de anos, tornando-se fria pela expansão do cosmos e “transformada numa obscuridade infravermelha invisível a olho nu” (HARRISON, 1987). Deste modo, explica-se o porquê do céu escuro da noite, e é neste sentido que as paredes douradas de Poe existem, mesmo que hoje sejam paredes de escuridão, do Big Bang que recobriu o céu e seu brilho remanescente. No início do século XIX, Poe aliou o estudo científico da sua época, à observação a olho nu do céu para chegar à dedução da sua hipótese que, mesmo vaga e qualitativa, foi mais tarde reconhecida como a versão correta para o enigma da escuridão da noite. Poeticamente Edgar Allan Poe escreve: “Perscrutando profundamente a escuridão, / Por muito tempo ali / fiquei admirando, temendo, / Duvidando, sonhando sonhos que nenhum mortal / antes ousara sonhar” (POE, 1845). Neste pequeno trecho, ele registra o seu pensamento de observador do céu noturno. Para Poe, a observação parece estar relacionada ao afloramento da imaginação e do desenvolvimento da capacidade cognitiva.

Laerte Sodré, no ensaio *Desenho e astronomia*, lembra que a astronomia é uma ciência originária da observação. Os recursos gráficos do desenho foram usados por muitos anos para representar, ilustrar e sintetizar o céu observado,

antes do surgimento das tecnologias digitais. Após o surgimento de telescópios e detectores mais eficientes, o desenho astronômico é executado no computador e registrado enquanto imagem de alta qualidade comparável às imagens obtidas do espaço. A esta altura, a necessidade da manualidade na execução dos desenhos há muito foi deixada para trás. Porém, como afirma Sodré Jr,

O desenho tem, certamente, um *status* constitutivo no modo de criação do saber astronômico. A observação de um astro pode levar a uma ou a muitas imagens, e aqui o papel do desenho é essencialmente o de registro, de meio para assegurar a permanência da observação. Mas é na análise das observações que o alcance do desenho se revela. Ele é um instrumento da imaginação, tentando capturar alguma realidade/estrutura oculta, ainda desconhecida (SODRÉ JR, 2007, p.239).

O que há de desconhecido e misterioso é o que desejo descobrir e revelar a partir dos meus desenhos. Mesmo que através de pequenas nuances de claro e escuro, tons e ritmos das hachuras. O pretume das lacunas que separam as estrelas no céu, expõe as colossais distâncias do espaço e guardam um tempo remoto, muito anterior ao nascimento das primeiras estrelas e da formação das galáxias. Nossa visão abrange o horizonte do universo visível, na fronteira do Big Bang, como afirma Harrison (1987), vemos por toda a parte a criação do universo recobrando inteiramente o céu. Em relação a estes fatos, pergunto a mim mesma: o que significa olhar algo que não tem tempo, que é infinito, visível e indivisível? O desenho de observação do céu é uma tentativa de registrar toda a eternidade expressa num pedaço de papel?

Russell Crotty, artista Californiano contemporâneo, trabalha com o registro da noite e do espaço através do desenho com hachuras. Ao longo dos anos, se tornou um astrônomo amador. Utilizando seu próprio telescópio, ele estuda as estrelas e objetos celestes, como os astrônomos do século XIX faziam. Através do olho nu, ou do visor do seu telescópio, Russell interpreta o que vê e registra em globos, desenhos e livros de artista (Fig. 11).



Figura 11: Russell Crotty, Cinco Noturnos, Tinta sobre papel em livro encadernado, um dos cinco desenhos, 1996.

A atividade de Crotty pressupõe a observação e o registro da paisagem observada por ele, depende da sua tradução subjetiva para que exista. O desenho de Crotty é registro de uma experiência visual instantânea e na maioria das vezes irrepetível, assim como os fenômenos noturnos observados pelo telescópio.

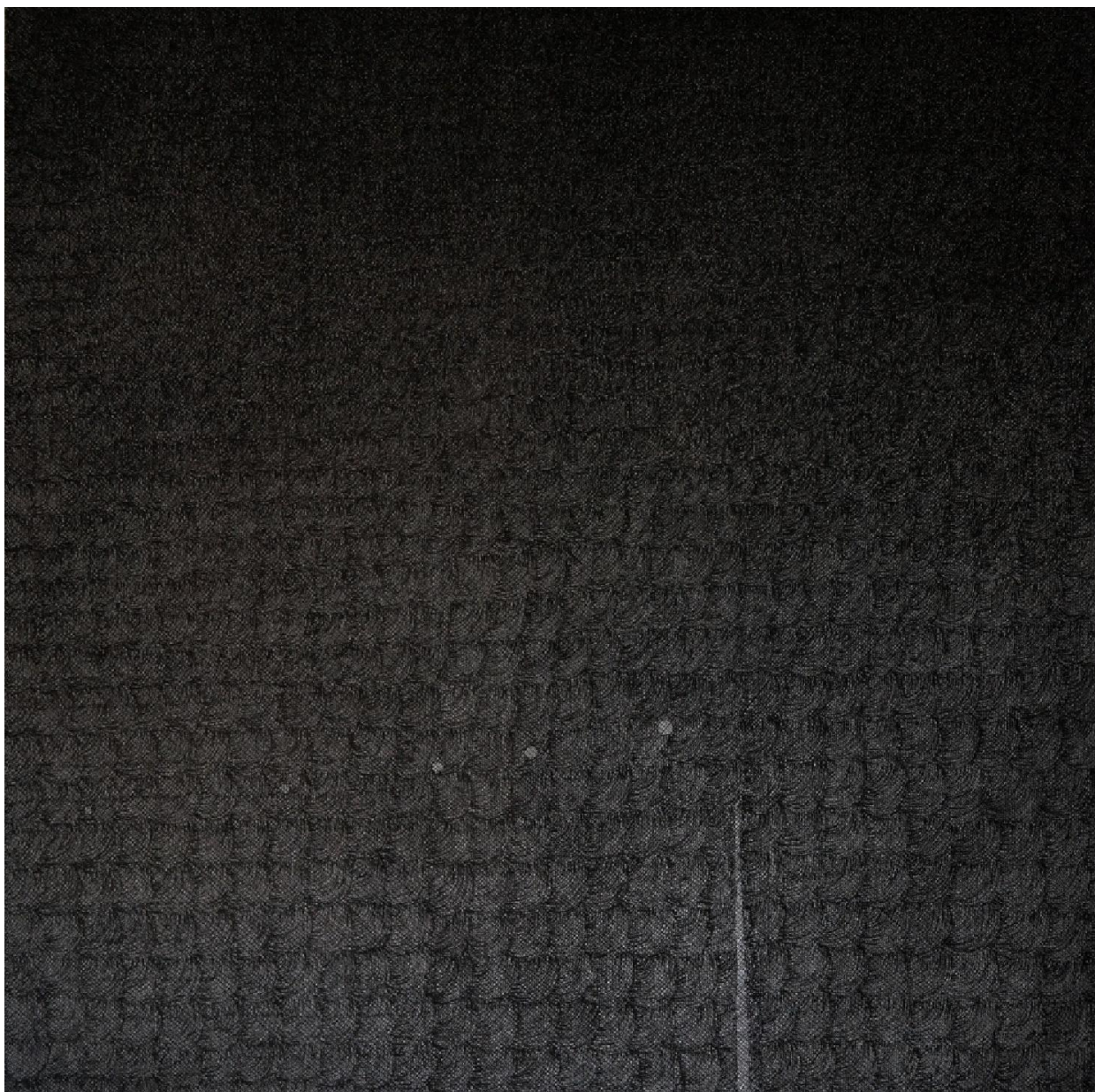


Figura 12: #003 (julho de 2012), nanquim sobre papel, 150 x 150 cm, 2012.

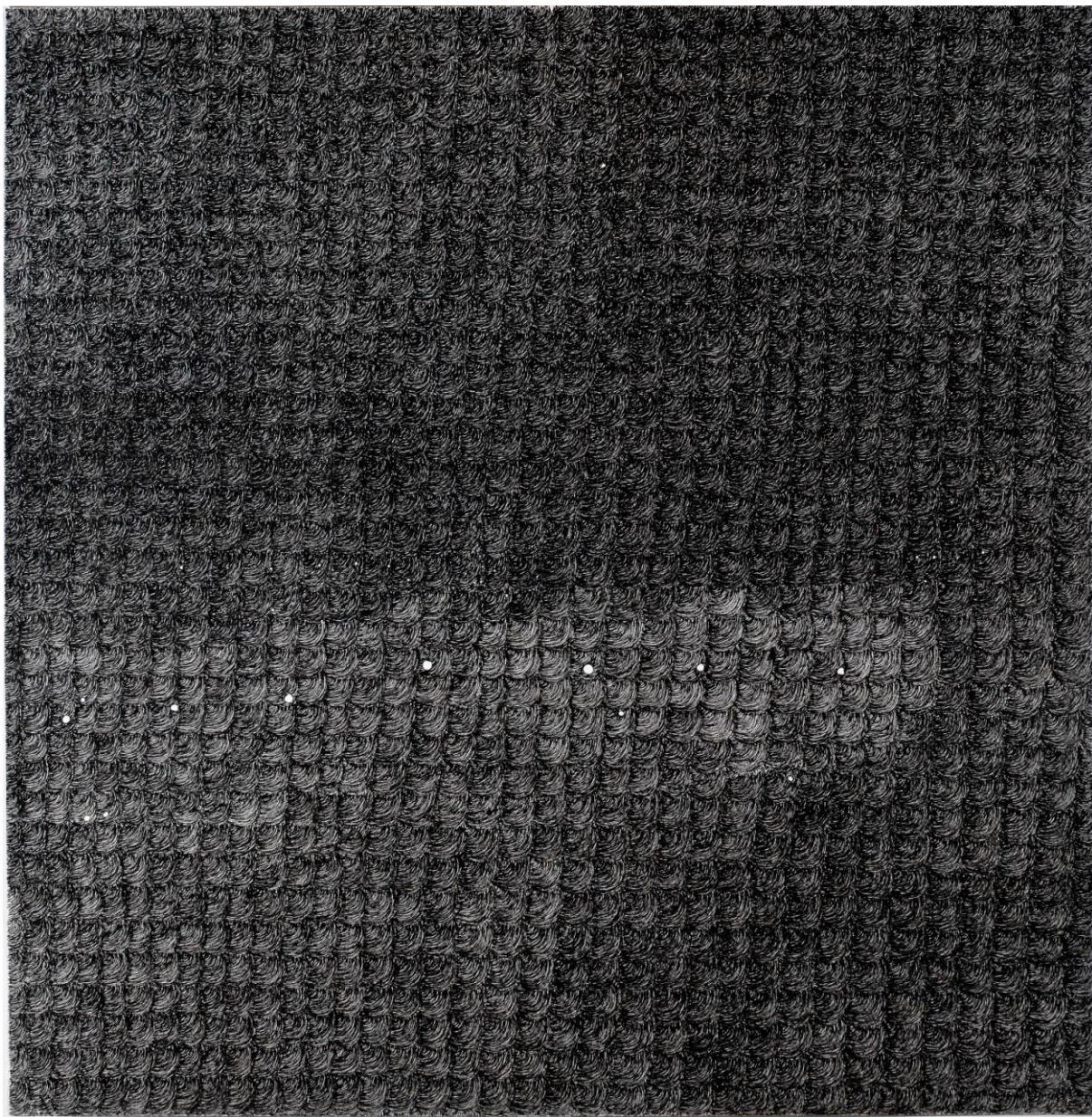


Figura 13: #004 (novembro de 2012), nanquim sobre papel, 150 x 150 cm, 2012.



Figura 14: Visão geral de #003 e #004 na exposição *Desenho na Noite*, 2014.

Os desenhos #003 e #004 (Figs. 12, 13 e 14) foram realizados a partir da vista da sacada da minha casa nos meses de julho de 2012 e novembro de 2012, respectivamente. Ambos demandaram 4 horas de observação diária durante os 30 dias de cada mês. A sacada, por seus limites, determinou o recorte preciso do céu que avistei do interior do cômodo. Além do mais, a posição em que o papel é fixado na prancha inclinada sobre a mesa definiu a relação entre o alcance do meu olhar e o tamanho do papel.

Se existiam luzes externas pontuais, como a iluminação de postes ou a lua visível, eram registradas no papel com um pequeno círculo, fazendo dela um ponto de referência para guiar o olhar diante no resto negro do céu escuro. No desenho #004 (Fig. 13) estas marcações são visíveis a partir de 7 pontos brancos que referem-se aos 7 postes da avenida que vejo da minha sacada.

Quanto ao escurecimento do papel, o gesto repetitivo que faço para cobrir certa área de preto, com o acúmulo de linhas, se dá a partir de gesto curvo da mão, movimentando apenas o pulso de cima à baixo. Devido a este fluxo contido de pequenos gestos, é possível identificar a presença da grade que o desenho adquire quando concluído. Pelo acúmulo de quadrantes lado a lado com o mesmo gesto. A mudança de intensidade deste gesto produz o degradê no desenho, que equivale ao degradê visível no céu, pois, quanto mais olhamos ao alto, mais escuro nos parece e, quanto mais próximo, mais luzes chegam a nós. Nas partes inferiores, a progressiva diminuição do acúmulo de linhas faz dos tons mais próximos ao branco o signo da luz.

Cada linha ou acúmulo destas refere-se a um olhar posto ao horizonte e deste olhar o estudo avaliativo na busca da hachura apropriada para o que vejo. As qualidades das hachuras – expressas em espessura de linha, acumuladas ou esparsas em direção vertical, horizontal ou curva são escolhas que faço no momento da observação. Estas determinações servem como um meio de tradução do que vejo e de como represento o que vi.

A dificuldade de desenhar em grandes formatos foi evidente devido à inflexibilidade do suporte, que, afixado de modo permanente, exigiu que a mão fosse tão precisa quanto possível para que o registro no papel ocorresse de forma simultânea. O desafio de manter as mesmas condições dia após dia na sala de trabalho, estava a par com as condições imprevisíveis do céu enquanto objeto de observação. A cada dia, apesar do esforço de criar a mesma situação para o desenho, havia sempre um novo cenário, dentro e fora de casa. O céu modifica-se muito de um dia para o outro e meu esforço de manter o ritual era cada vez maior.

A vista da sacada (Fig.15) deixa antever parte do céu. Nos primeiros desenhos (Fig. 12 e 13) desejei perpetuar o céu como uma imagem fixa que condensa em si muitos olhares, como afirma John Berger (1993) um desenho consiste da conjunção de muitos olhares que podem ser vistos juntos. Os dois grandes desenhos funcionam como um bom exemplo deste exercício do olhar e de desenho. O registro desta experiência que é constituído de muitas horas, dias e semanas de observação, tem como resultado um céu negro, completo e uno, que preenche o olhar.



Figura 15: Vista diurna da sacada de onde a observação foi realizada, 2012.

Esse processo manual do desenho de observação que executo, implica a alternância entre o olhar que inicialmente é voltado para o interior e que depois é lançado para fora, para além dos limites do ambiente em que me encontro. Há uma relação aproximativa e intimista: da casa, do papel, do gesto da linha que volta sempre em direção ao meu corpo e, deste posto sobre o suporte. Em contraponto o movimento inverso, voltado para o exterior, o olhar lançado para fora, compenetrado a observar o que vejo, distante do meu corpo e intangível.

Há uma tensão dialética, do céu noturno voltado para a distância incomensurável que nos separa e o meu gesto incansável em capturá-lo, registrá-lo. No entanto, é este movimento de aproximação e distanciamento que enriquece minha percepção do entorno e coloca-me o desafio de encontrar novos ângulos e maneiras de ver e representar.

Em uma gravura de 1922 (Fig. 16), Edward Hopper retrata uma moça solitária que olha para o mundo através da janela. Ela parece acomodada e imóvel, compenetrada à observar o que se passa para além da quietude do seu quarto. Seu olhar observa algo que está longe do alcance físico do seu corpo e a luz do dia que adentra o cômodo é o que permite a visibilidade do que há ao seu entorno, pois ao seu redor, nas extremidades do quarto, o escuro prevalece. As hachuras que compõem a gravura são ricas e muito bem calculadas, nos convencendo da luminosidade que entra pela janela. Porém, o grande tema da gravura está naquilo que não podemos ver, ou seja, no que atrai o olhar da moça, aquilo que nos resta apenas imaginar. Talvez uma recorrência ou uma recordação, um mistério. Hopper deixa claro que a ação da sua figura é dedicar um olhar além, a ponto de sua fisionomia estar oculta em detrimento da posição em que se encontra. A passagem de dentro para fora em Hopper é o objeto de interesse e as figuras são instrumentos para conduzir o olhar do espectador.

Meus desenhos de observação noturna retêm uma lembrança de um momento vivido. O olhar que posto no céu noturno deseja ver além, descobrir o que há atrás do breu. A noite é um mistério movente, que a cada segundo modifica o cenário. Ela pode oferecer um espetáculo, onde muitas luzes piscam



Figura 16: Edward Hopper, East side interior, gravura em metal, 1922.

ao mesmo tempo, distantes. Estrelas despontam, nuvens correm de um lado a outro, aviões cruzam e pássaros voam.

Em contraponto e ao mesmo tempo, a observação feita pela janela induz à inevitável passividade contemplativa de quem olha os fenômenos que acontecem do lado externo. Hopper explorou com recorrência esta transição nas pinturas de escadarias através dos degraus que para ele indicam a passagem transitória entre um degrau e outro, “do alto para baixo, da civilização para a Natureza, do mundo real para o mundo transcendental” como afirma Kranzfelder (2006, p. 35).

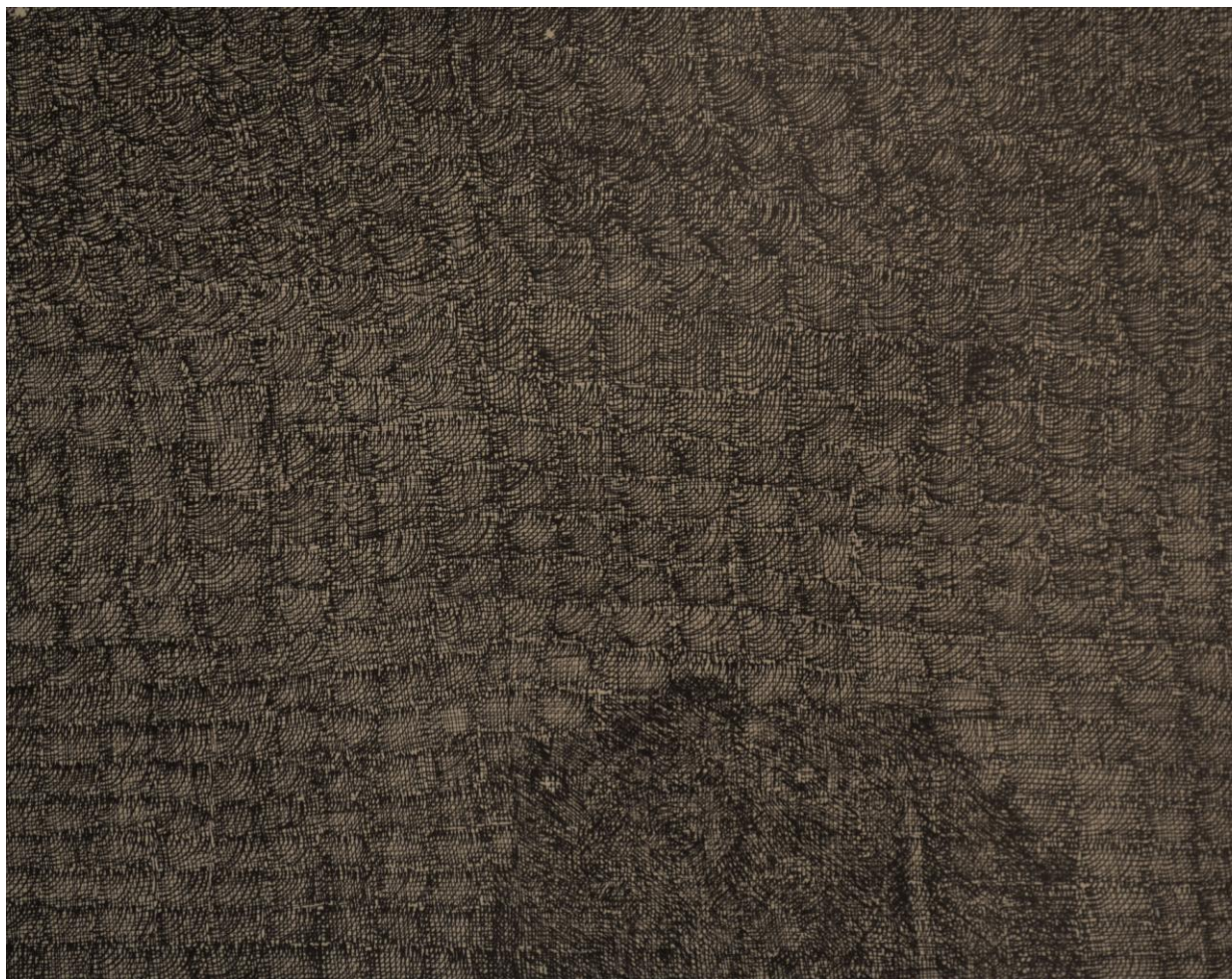


Figura 17: #007, nanquim sobre papel, 40 x 52 cm, 2012.

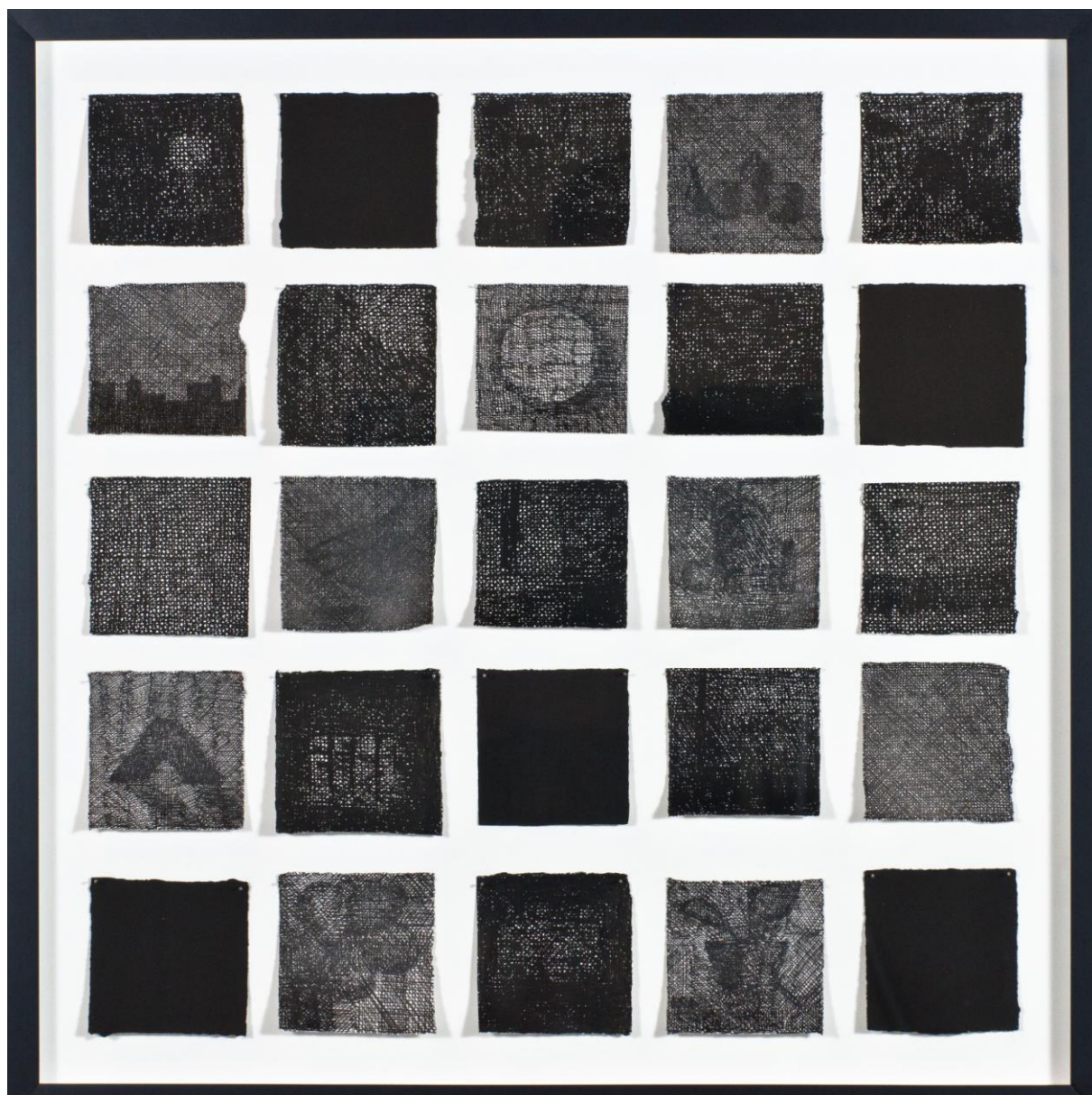


Figura 18: #005 (abril de 2013), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2013.

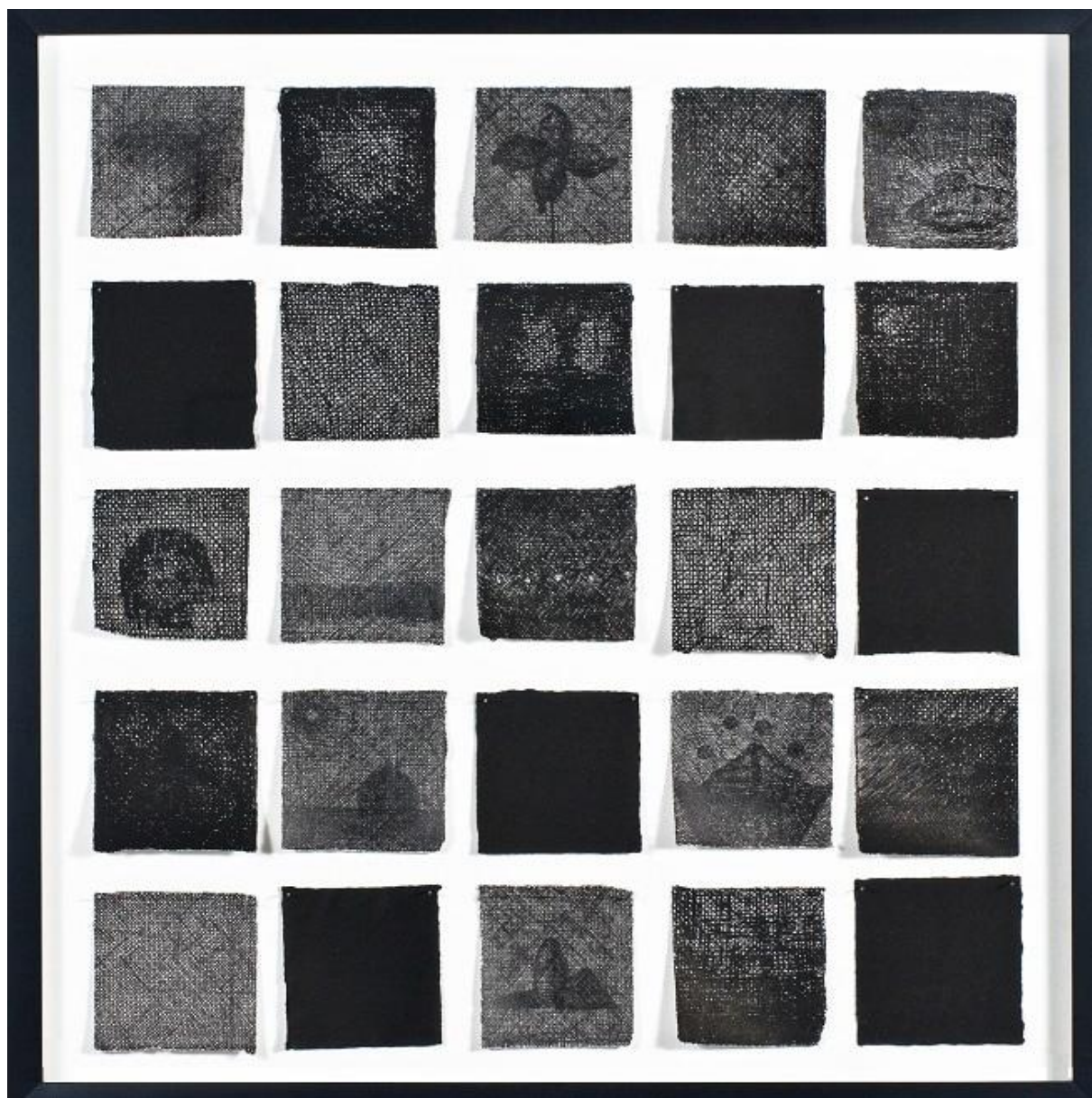


Figura 19: #006 (abril de 2013), nanquim sobre papel, 60 x 60 cm, 2013.

Os desenhos #005 e #006 (Figs. 18 e 19) destoam do conjunto de desenhos anteriormente apresentados porque nasceram com outro propósito. Os pequenos desenhos que constituem cada um dos painéis foram realizados em situações de semi-escuridão em ambientes internos que não eram locais do meu convívio. Foram feitos durante situações de viagem, locais de passagem, casa de amigos ou em pleno trânsito entre as cidades de Porto Alegre e Pelotas.

Eles nascem com duas finalidades: não abandonar a prática do desenho em condições adversas, assim como exercitar o olhar a partir das incorrências noturnas em ambientes alheios.

Apesar do seu caráter simplório e sutil esta série foi capaz de transformar a partir daí o que viria a se desenrolar no meu trabalho. Estes pequenos fragmentos do cotidiano noturno deram conta de despertar o meu olhar para as qualidades dos ambientes internos de observação, pois, foi depois de ver o agrupamento destes desenhos que empreendi a pesquisa da noite no interior da casa e suas qualidades de sombras e nuances transitórias.

2. As Sombras Noturnas em Ambientes Internos

Na sequência, segue-se uma série de trabalhos composto de dez desenhos que reunidos formam a série #011 - #020. Cada desenho é acompanhado de um pequeno fragmento de texto narrativo-reflexivo que foi escrito diante da situação em que o desenho foi realizado. Após o ensaio, inicia-se a discussão acerca dos desenhos e seu processo de fatura, bem como de algumas questões que o tangenciam.

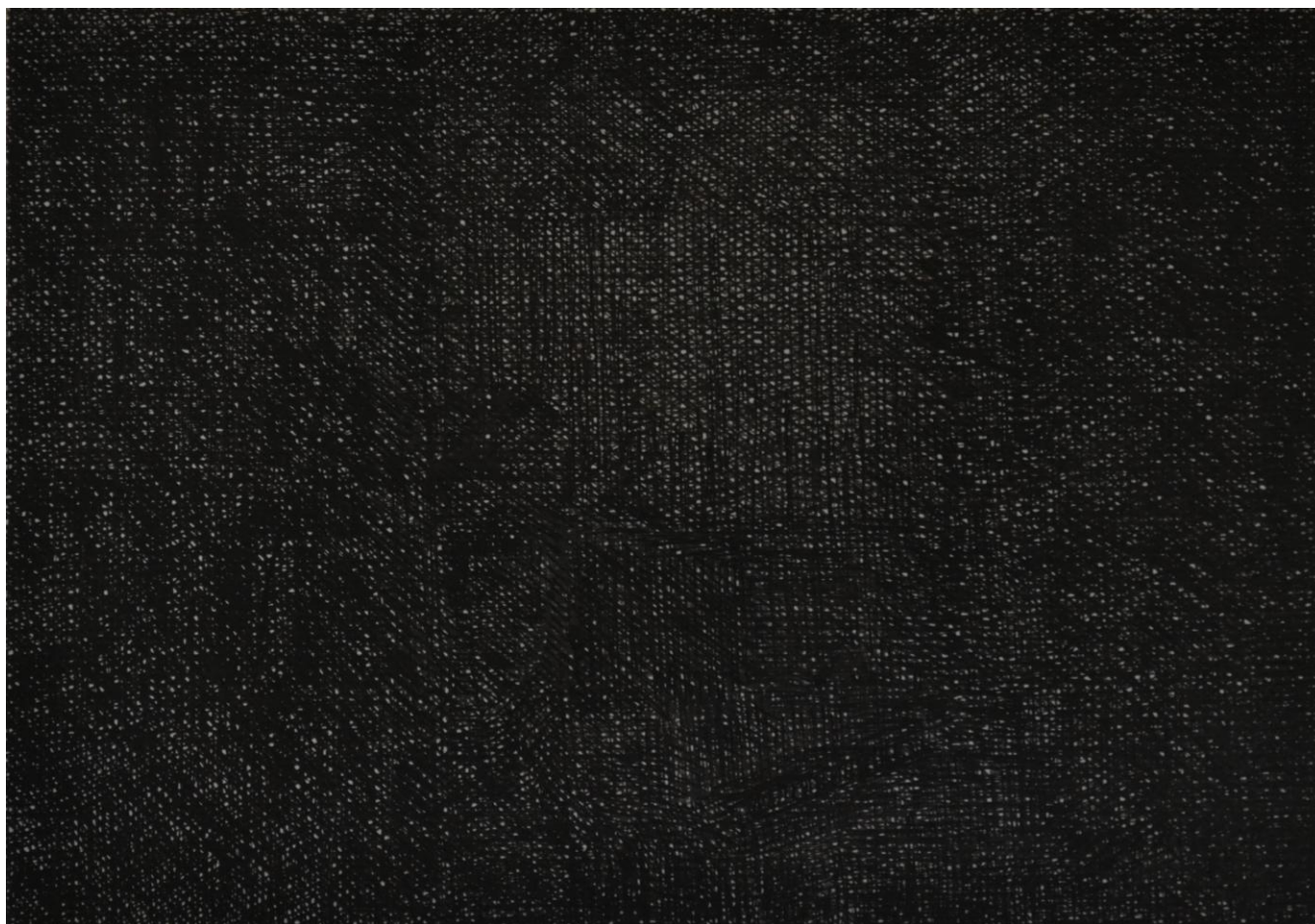


Figura 20: #011 (1 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

É tarde, tudo me parece desfocado, há apenas o escuro. Um pequeno ponto luminoso surge a frente, ele forma uma espécie de esfera sem bordas definidas. Nada a seu respeito pode ser dito com certeza, nem mesmo de onde vem este pequeno feixe de luz, apenas consigo delimitar que ela deve abranger cerca de um metro de diâmetro.



Figura 21: #012 (10 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

Perceber as sutilezas do que ocorre no escuro exige a prática de um exercício de imobilidade.

Somente quando estou imóvel, no escuro, consigo perceber o que ocorre no meu entorno. Estou deitada, é tarde e uma luz avermelhada entra pelo lado direito da janela. Um feixe de luz entra e modela na parede duas linhas inclinadas que se afunilam em direção ao chão. Elas permanecem lá durante todo o tempo que desenho.

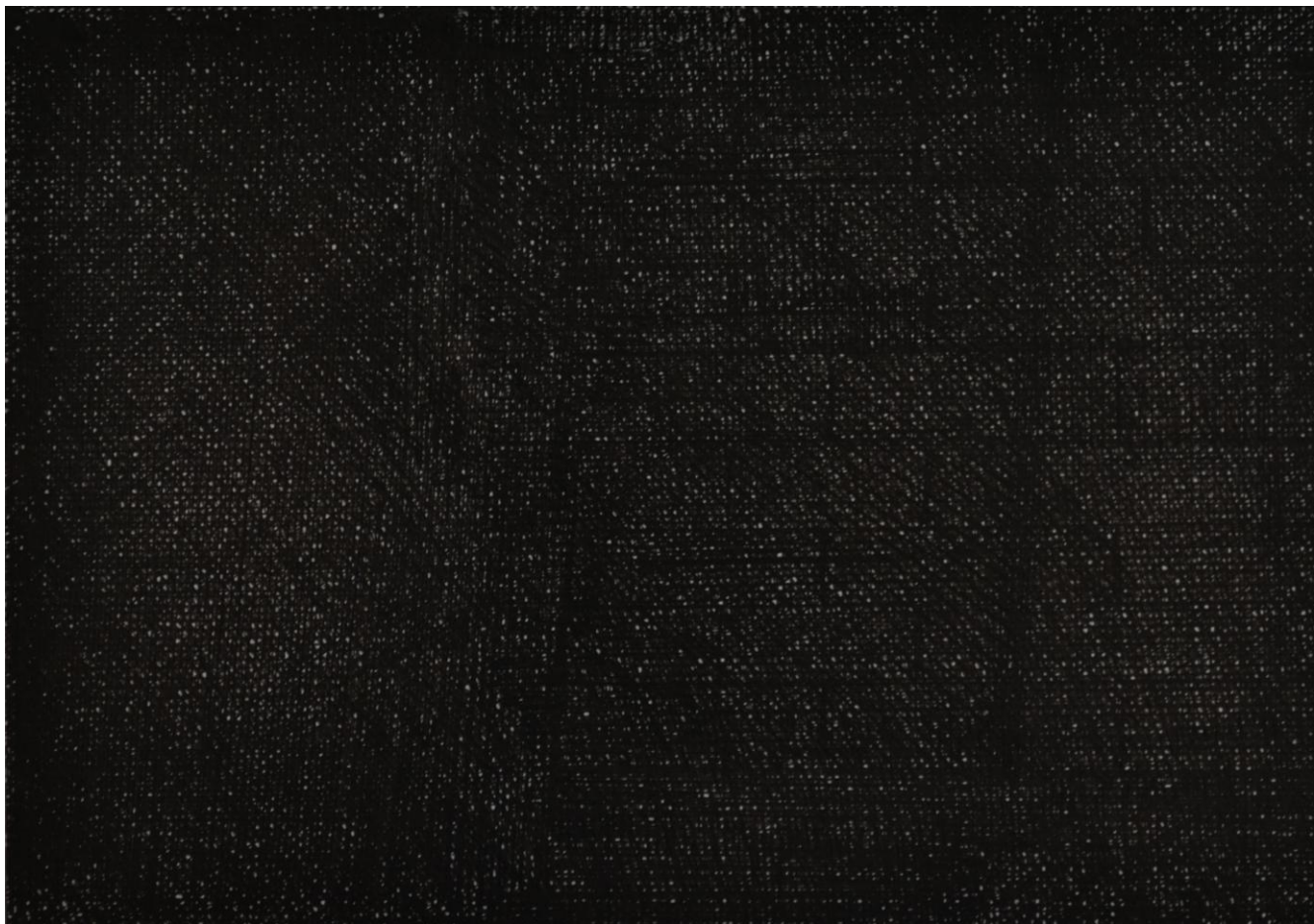


Figura 22: #013 (12 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

A grade da janela recebe a luz vinda da rua e sua sombra geometrizada é projetada no piso. A proporção das linhas rigidamente advinda da grade e seu reflexo no chão dá a impressão de uma regularidade contínua, que ordena para além das limitações das paredes. Estas medidas se propagam criando relações com todo o resto que tenho ao meu redor.

A casa e os meus pensamentos estão em relação e este vínculo não é aleatório. O desenho é o registro factual da contaminação que todos estes elementos cotidianos perpetuam em mim. Deste modo, o desenho reverbera.

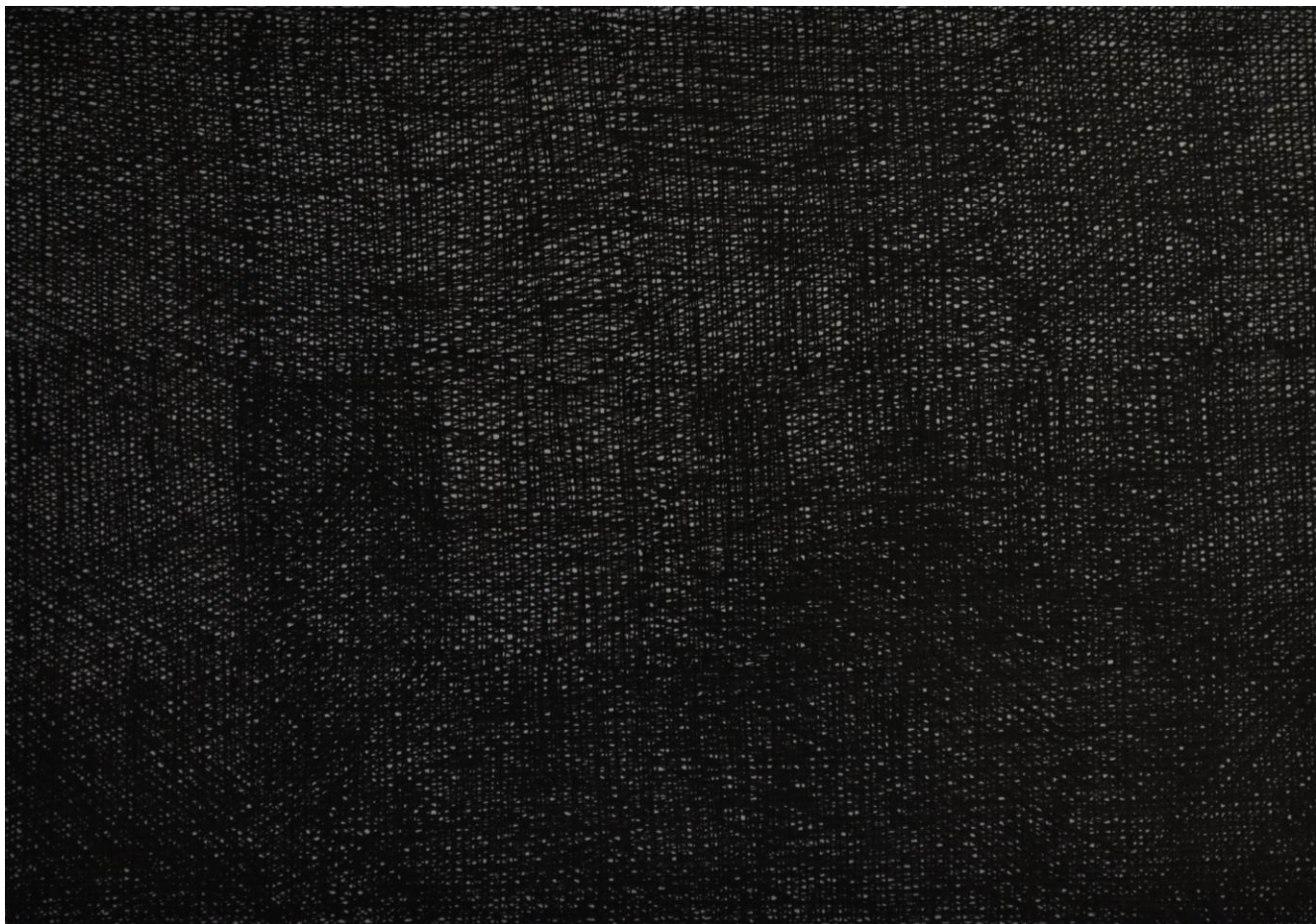


Figura 23: #014 (29 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

A mesa de trabalho está repleta de objetos, pastas e papéis. À noite, este acúmulo compõe uma massa escura e indefinida que se sobressalta contrastando com o branco da parede. Uma massa geométrica e outra mais orgânica se sobrepõem de cada um dos lados da parede. Apesar de díspares, se equilibram.

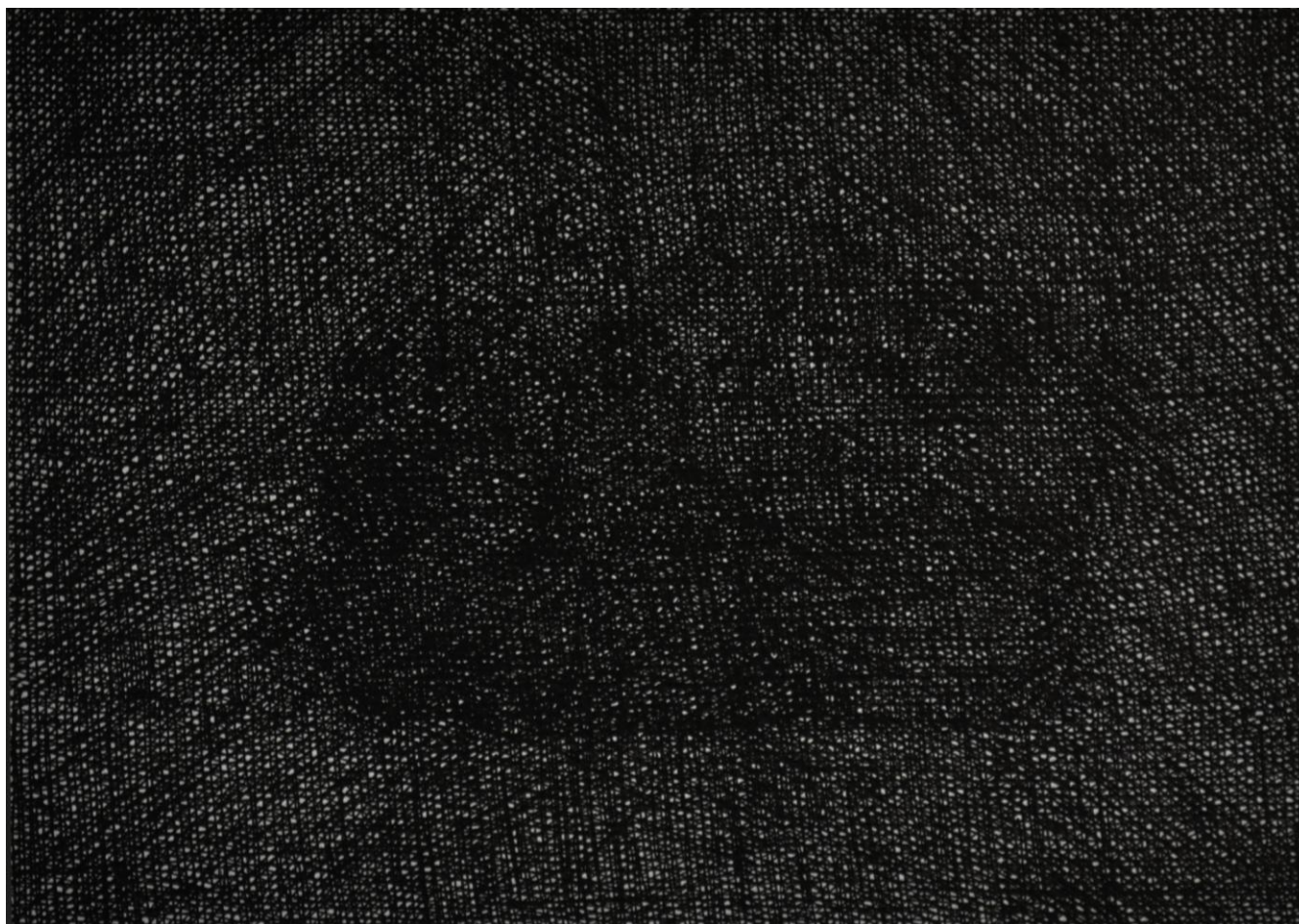


Figura 24: #015 (31 de maio de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

A luz difusa que entra pela sacada e atinge a sala da minha casa tem um tom avermelhado que me permite ver os móveis que estão no centro da sala. As paredes e o piso são claros e os móveis, por serem escuros, destoam. Em condições de pouca visibilidade percebo que os móveis parecem estar suspensos ou flutuantes no centro da sala e por isso formam massas densas de cor escura distribuídas no espaço.



Figura 25: #016 (02 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

No escuro, há uma certa morbidez nas flores que ficam acima da mesa da sala. Elas parecem fugidias, não devem ser vistas a noite. Olhando do sofá, a mesa toma um espaço central na sala. É cedo. Cedo suficiente para que as luzes externas interfiram significativamente no ambiente. Os desenhos grandes estão enrolados, postos de pé na quina. Quase corpos.



Figura 26: #017 (06 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

Há muita geometria na casa vista à noite.

Calculo as distâncias dos objetos que consigo ver, gravo as recorrências de cores e formatos.

Meu corpo é, no escuro, minha única e imprecisa referência no espaço, como não poderia ser diferente, estou sentada, quase imóvel.

Noto as saliências arquitetônicas, planos, diferentes superfícies, luzes vindas de lugares diversos. Cada qualidade de luz observada no interior da casa me provoca pequenas incidências cotidianas.



Figura 27: #018 (08 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

Não há delineamentos, a luz que produz sombras eventualmente cria contornos bem definidos. O quarto está na penumbra.

Penumbra não é sombra, mas é uma sombra incompleta, que é produzida por um corpo que não intercepta inteiramente a luz. Penumbra é facilmente definida como a gradação da luz para a sombra.

Essa luz mínima que contamina o meu quarto faz bem para minha visão. Há muitos cinzas, e todos eles deixam ver cada trecho das paredes do quarto de uma maneira diferente. Existe movimento nestes tons, o que se dá pela instabilidade com que as luzes vindas do lado de fora, da rua, perambulam de um lado a outro.

Assim, tudo o que está dentro do quarto parece instável, movendo-se com os feixes de luz que entram pela fresta da janela. O que acontece do lado de fora está intimamente conectado com o interior, estabelecendo desta forma, um fluxo contínuo, autônomo e imprevisível.

Registro uma massa escura ao lado de outra clara, ambas estão em um curto período de tempo impregnadas na mesma parede branca do quarto.



Figura 28: #019 (13 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

As 20h a casa está escura, a luz noturna é linda e compõe colorações diversas com os objetos da casa. As sombras são instigantes. Perambulo por este espaço, penso que o desenho que realizo nesta casa, mesmo que esta em nada se pareça com a casa da minha infância, está intimamente vinculado às lembranças que permanecem latentes.

Há, aqui, nitidamente na experiência do desenho, um *foi* sem nunca *ter sido*, a inauguração de uma ação que acontece no mesmo momento em que presentifica o passado.



Figura 29: #020 (15 de junho de 2013), nanquim sobre papel, 15 x 21 cm, 2013.

É tarde. Vejo uma sombra abaixo da mesa do meu quarto. Um arco, quase um semi-círculo se projeta na parede nascendo do chão e atingindo cerca de 40 centímetros de altura. Passo a mão pelo espaço a fim de descobrir o que a origina, não descubro, apenas desenho.



Figura 30: Visão geral da série de desenhos #011 - #020 e os fragmentos textuais suspensos, disponíveis para a retirada do público, na exposição *Desenho na Noite*, 2014.

O conjunto de dez desenhos e dez fragmentos textuais abre espaço para a abordagem de uma outra experiência da noite, aquela vinculada à investigação das luzes e sombras observadas no interior da minha casa. Neste ambiente, interessa-me pensar as relações do espaço noturno com objetos, a disposição dos móveis e cômodos da casa e da maneira como eles refletem ou não a luz vinda dos ambientes externos à casa (Fig. 31).

Neste segundo momento da pesquisa, senti a necessidade de aproximar-me da noite e das condições de escuridão. Passei a notar a casa à noite e notar as alterações que a minha percepção sofria, como a dilatação da pupila, a percepção de um espaço mais amplo quando ele de fato é restrito.

A partir deste grupo de dez desenhos e dos demais que seguem, discorro sobre as sombras enquanto fenômenos observados no cotidiano noturno. A série #011 - #020, é o resultado deste primeiro momento dedicado às descobertas do espaço noturno no interior da casa. Cada um dos dez desenhos dá conta de registrar graficamente alguma nuance percebida durante uma noite de observação. Cada pequeno desenho foi finalizado na mesma madrugada de observação e é o que faz com que esta data seja adotada como título para o desenho.

Porém, antes de entrar nas questões referentes aos desenhos propriamente ditos, desejo discorrer brevemente sobre o caráter dos fragmentos de texto que os acompanham.

Os fragmentos de texto são originados a partir da produção dos desenhos e estão diretamente vinculados às situações que os geraram. Neste sentido, o texto desempenha um papel ao mesmo tempo complementar e autônomo com relação aos desenhos: complementar por serem apresentados juntos, conferindo sentido mutuamente e, autônomos, por sustentarem-se enquanto reflexões a respeito da percepção e/ou da fluidez do pensamento. Ao contrário do que se possa pensar, os textos não encerram a experiência do desenhar, tampouco servem de justificativa para o desenho. Ambos desempenham papéis de força e sentido independentes.

A estrutura fragmentária de escrita surge nesta proposta com o propósito de dar conta de alguns transbordamentos. Estes transbordamentos referem-se aos estados de consciência dos momentos em que me punha a desenhar, bem como, de algumas informações que desejei registrar: sobre as condições locais do ambiente em que me encontrei, sobre as “situações que fugiam sistematicamente do controle” (PRECIOSA, 2010, p.17) e que precisavam ser registradas.

Esta escritura fragmentária, que constitui uma espécie daquilo que Rosane Preciosa chama de “rumores da subjetividade”, dá conta de uma escrita que é “trajada por inacabamentos” e “por incidentes de percurso”. Conforme Rosane, a escrita fragmentária compromete-se em reverter a lógica estritamente racional e claustrofóbia da escrita que julga e sistematiza, para privilegiar uma forma que enalteça “o informe, o imprevisto, o incerto, o instável, o incalculável da vida” (PRECIOSA, 2010, p.18).

Há um ensaio desta mesma autora, intitulado *o que isso quer dizer?* que levanta muitas das questões pertinentes ao modo como utilizo o texto

fragmentário. Segundo ela, o fragmento carrega consigo a ideia de incompletude, além da “sensação de incômodo” associado à desconfiança quanto a sua confiabilidade teórica. Pois, um registro fragmentário não nos dá muitas garantias. Afinal, “que espécie de segurança pode oferecer um texto fracionado, aos pedaços, que insiste em ir ao encontro do que é episódico, descontínuo, dissipatório, efervescente, quase informe?” (PRECIOSA, 2010, p.23).

De fato, não havia formato de texto mais adequado à minha proposição que o fragmento. Se é do seu caráter a descontinuidade e o informe, não é meu desenho a prova mais vivaz de todas estas características reunidas?

Sim, o fragmento gerado nas condições em que o desenho se realiza dá conta de aproximar o ocorrido durante a ação de desenhar e a memória do lugar e do que se passou nele. O fragmento funciona como uma voz que surge no meio da noite escura, expondo pensamentos, descrevendo como o ambiente se situa, real ou imaginariamente, como é percebido.

Desta forma, quase despretenciosamente, o fragmento expõe mais um dado da realidade, contribui para situar o desenho da sua experiência e o acompanha, auxiliando ao dar forma ao informe, da maneira mais silenciosa possível. Assim, “o fragmento recolhe com simpatia nossas ninharias, falhas, contradições, disparates. Enfim, tudo que de residual a vida emana.” (PRECIOSA, 2010, p.24).



Figura 31: Observação das sombras em ambientes internos, 2014.

As Sombras e as Sombras Noturnas

Em determinado momento da pesquisa, depois de ter concluído boa parte dos desenhos de observação do céu noturno, passei a notar a noite no interior da minha casa. Nestas situações, passo de cômodo em cômodo, percebendo a escuridão de cada ambiente. A estreiteza da casa me oferece poucas possibilidades, fazendo-me de certa forma, prisioneira dos ambientes e suas circunstâncias luminosas. Sou refém das paredes e dos reflexos de luz que fazem delas um perfeito anteparo. Ao mesmo tempo, também sou espectadora, pronta a acompanhar todos os movimentos das sombras diante de mim (Fig. 31). Por vezes, pensei estar diante de um espetáculo de teatro de sombras, mesmo que sem marionetes, mesmo que sem sons. Prestar a atenção a estas situações cotidianamente, faz-me lembrar dos prisioneiros da caverna de Platão que, por não conhecerem outra realidade, são incapazes de desejar qualquer destino diferente daquele que vivem.

Na caverna de Platão, os prisioneiros veem as sombras de marionetes, que nada mais são que a imagem de uma imagem, acreditando ser esta a realidade do mundo. Mas porque Platão usa as sombras de marionetes? Não seria o suficiente a sombra dos homens? Roberto Casati (2001, p.10) nos diz que Platão escolhe as sombras de marionetes a fim de diminuir tanto quanto possível o caráter e a projeção das imagens, distanciando ao máximo através delas a realidade dos prisioneiros. Sombras são essencialmente suspeitas, presenças incorpóreas que nos confundem, são planas, sem qualidade nem cor, tampouco peso ou densidade. Platão faz jus ao usá-la para nos fazer refletir depois de nos perturbar.

Após perceber as sombras noturnas na minha casa, não parei mais de observá-las, de pensar sobre elas e de pesquisá-las. Contudo, neste ensaio, não tenho a pretensão de discorrer sobre a sombra em suas especificidades físicas,

filosóficas ou históricas. Meu desafio é unicamente conjectural. Desejo deter-me, ainda que de passagem, nas questões que os desenhos e a minha prática levantam. Gosto de dizer que a sombra é um registro imaterial de uma existência concreta. Ou, um fenômeno físico manifesto através do contorno fantasmático da matéria concreta.



Figura 32: Kara Walker, Vista parcial da instalação "Slavery! Slavery!", 1997.

Sombra vem do latim *Umbra*, é um “**1.** Espaço sem luz, ou escurecido pela interposição de um corpo opaco.” Ou “**3.** Parte de um corpo que não recebe luz direta.” Sombras são silhuetas que demarcam no espaço uma presença etérea, que denuncia uma existência mas não a revela. A silhueta, do francês *silhouette*, nada mais é do que um desenho do perfil de

uma pessoa ou de um objeto, de acordo com o contorno que a sombra projeta. A artista Kara Walker trabalha há muito com imagens formadas a partir do recorte do contorno de papéis negros que formam silhuetas quando colocadas em contraste com a parede branca. Sua temática no entanto, refere-se em parte à experiência relacionada à raça, racismo ou opressão (Fig. 32). Dependendo do contexto, podemos dizer que fantasmas, silhuetas e perfis fazem parte do que se entende por sombra, metaforicamente são significantes do mesmo problema. A informação que a sombra apresenta é um dado importante que auxilia no processo de visão. Através delas podemos reconstruir a forma tridimensional de qualquer objeto que as projete. As sombras podem reconstruir o mundo e, o modo como a interpretamos no dia-a-dia permite-nos compreender como é o ambiente que nos cerca. Sem elas, não somos capazes de identificar relevos de objetos ou contextos de ambientes que visualizamos, “se de repente nos encontrássemos num mundo

sem sombras, tudo nos pareceria sem espessura, sem substância. [...] Se os olhos fossem dotados de lâmpadas, não poderíamos ver as sombras que elas projetam: a sombra estaria sempre escondida pelo objeto que faz sombra.” (CASATI, 2001, p.13).



Figura 33: Instalação “Skia” de Andreas Muk Haider, 2013.

O embaraço que a sombra causa está intrinsecamente voltada à sua materialidade, pois, ao mesmo tempo em que olho para a sombra do lustre projetada na parede, sei que ela não é matérica e sou completamente incapaz de descrever sua natureza. Se as sombras são somente ausências, então elas simplesmente não existem e fim de história. Afinal, qual a melhor forma de abordá-las? Seriam elas pura ilusão? Há um mistério que as envolve. Além do mais, as sombras podem se interpenetrar, ou seja, duas ou mais delas podem ocupar o mesmo espaço sem conflitos, ou ainda podem dividir-se permanecendo a mesma. Visto de outro ângulo, sua precariedade constitui um auxílio valioso para o conhecimento.

Sombras estão restritas ao mundo das aparências. São imagens, representações dos objetos que fazem sombra. Porém, uma representação incompleta, o seu miolo é indistinto e não nos informa sobre o objeto que a projeta. A sombra nos segue incansavelmente, é um *vestígio*. Aliás, *vestígio*, em grego significa *Skia*, um termo antigo usado para designar *sombra*. *Skia* também é o nome da instalação do artista austríaco Andreas Muk Haider (Fig. 33), que desvirtua a ideia da sombra como nosso simulacro. Nesta obra, ele faz com que a imagem do visitante seja manipulada e projetada como sombras artificiais em uma sala escura. Quando a pessoa se movimenta no círculo de luz da instalação, uma câmera infravermelha a detecta e as sombras agem como se tivessem vida própria. A imagem é processada e interpretada por um programa de software, se a

pessoa continua andando, a silhueta pessoal é projetada como uma sombra artificial em tempo real, mas se ela parar, a sombra toma uma forma diversa.

A história da filosofia e da astronomia estão intimamente relacionadas à sombra. Os gregos nos apresentam uma história interessante: aproximam a história da arte pictórica ao instante em que foi traçado em um muro a silhueta da sombra do rosto de um homem. Neste mito, que também preside a origem da arte escultórica, encontram-se Butades, o oleiro de Sícion, a sua filha e o namorado dela. Nesta história, a filha do oleiro delineia na parede a sombra do seu amado que está de partida para o estrangeiro. Depois disto, o pai dela faz o baixo-relevo em cerâmica a partir da silhueta inscrita no muro. É esta inscrição, nascida de uma imagem de sombra, que funda a pintura e a escultura.

Roberto Casati defende que o mito, na época de Plínio, tenta explicar as imagens remotas da arte pictórica egípcia e grega; E que as silhuetas negras que preenchem os murais, afrescos e cerâmicas, fazem referência na Grécia, à pinturas de sombras, chamada *skiagraphia*. As imagens egípcias antigas desfilam de perfil e, assim como as sombras, elas são monocromáticas, puras silhuetas.

“No relato de Plínio, o que prende a imaginação é o fato de que o pintor é relegado a segundo plano: *a sombra faz quase tudo*. A projeção da sombra é um processo natural que obedece a leis geométricas, e é por isso que podemos confiar em seu resultado. Em suma, existe um percurso que vai do modelo à sua imagem sem passar pela mente falaz e pela mão incerta do pintor” (CASATI, 2001, p.216).

Apesar de Plínio ter estabelecido o elo que vincula a origem da pintura com o registro da sombra, elas desde sempre foram removidas de praticamente todas as formas de representação bidimensional. Em raras representações na história da pintura, as sombras foram o sujeito da tela, isso quando o pintor não pôde evitá-las. Nos meus desenhos, desejo fazer o movimento contrário, quero apenas evidenciá-las. O que no decorrer do processo de desenhar mostra-se como um

grande desafio, visto que elas não se mostram com clareza, mas, na maioria das vezes, escondidas e encobertas pelos objetos que as geram. Sobre os meus desenhos retomarei mais adiante.

Mas, porque motivo as sombras são ignoradas nas representações pictóricas? Para Roberto Casati (2001, p.217) este esquecimento “tem todo o aspecto de um tabu cultural”, que pode advir daquilo ao que me referi anteriormente, ao seu aspecto essencialmente transitório e inquietante de algo que sempre nos foge. Mas também porque configuram-se como informações que só poluem o quadro, desviando a atenção do espectador. Uma hipótese, que considero a mais relevante, diz respeito ao fato de que não atentamos para a presença delas e que, os pintores em suas telas só rebatiam essa desatenção. Há ainda uma última hipótese, a de que as sombras só não eram devidamente representadas pela dificuldade em reproduzi-las em uma pintura, uma questão técnica.

Nos meus desenhos, a sombra funciona como um índice do lugar de onde a luz provém. No ambiente em que desenho, a linha física da luz se projeta, fazendo nascer a relação espacial entre a fonte da luz, o objeto que a intercepta e a sombra que surge em um anteparo. Este esquema de projeção se baseia na mesma sistemática subjacente à perspectiva. Ou seja, solucionando corretamente o problema da projeção das sombras, consegue-se resolver o desafio da perspectiva.

É certo que as sombras só podem ser descobertas e redescobertas através de um longo processo de tentativa e erro. Por vezes, a sombra pode servir para corrigir a mente daquele que vê e desenha ou disparar certos lapsos que iluminarão um caminho no labirinto da representação no desenho. Elas possibilitam que, sem trocarmos de lugar, percebamos os objetos de um ponto de vista outro, diferente do nosso. Quero dizer que, quando vejo a janela do quarto e sua sombra visíveis em uma mesma cena (Fig. 34), é como se avistasse vários

pontos de vista distintos no mesmo cenário, o da fonte de luz, a dos objetos projetados e o meu. Quase um tipo de visão binocular.



Figura 34: Sombra na parede do quarto.

Agora, há um detalhe bastante interessante a respeito daquilo que chamo “sombras noturnas”. Como se pode ver (Fig. 34) elas têm algumas especificidades que as sombras diurnas não apresentam. As sombras noturnas evidenciam o escuro do quarto, fazendo da luz e seus feixes o recorte

dentro da escuridão. O que muitas vezes registrei e desenhei foi essa inversão. A zona de sombra nesse caso, refere-se ao cômodo inteiro. Assim, pode-se compreender que em muitos momentos nesta pesquisa, quando refiro-me à “sombra noturna”, estou discorrendo de situações em que a escuridão toma conta de todo o ambiente, deixando-me ver apenas nuances luminosas.

Na escuridão alguns feixes de luz fazem surgir estes detalhes de sombras espalhadas pela casa. Porém, nem sempre as sombras noturnas que observei eram tão bem delineadas quanto à registrada na figura 34, quero dizer, a *linha de sombra*, ou seja, a linha que separa a sombra da luz é muitas vezes borrada, imprecisa.

O aspecto borrado ocorre em virtude das fontes de luz não puntiformes vindas do exterior. A isso chama-se *penumbra*, que é a área a que chega a luz vinda de qualquer fonte puntiforme – como a luz da chama de velas ou um conjunto de lâmpadas de intensidades distintas. Logo, as *nuances* que percebemos ao redor das sombras são, na verdade, efeitos de penumbra. A penumbra nada mais é do que um exemplo de desfocamento da sombra. Parte dos meus desenhos nascem da imprecisão característica delas, porém, outra

parcela deles registram as sombras bem delineadas que tendem a permanecer por mais tempo projetadas nas paredes.

Há um grande número de artistas que exploram a problemática das sombras em sua poética, uma delas, é Regina Silveira, da qual me recordo com recorrência quando vejo sombras bem delineadas, com grande contraste de luz e



Figura 35: Regina Silveira. Masterpieces (In Absentia): Meret Oppenheim, pintura s/ parede e pedestal, 1993.

sombra, como a da Figura 34. Contudo, compartilho com ela o tema das sombras, mas um distanciamento formal e conceitual com o seu trabalho. As sombras de Regina Silveira são criadas, manipuladas para figurarem como autônomas imposições. Elas espelham, deformam e retorcem o que seriam simples objetos. São aparições contundentes violentamente ampliadas.

Estendem-se em excessivas perspectivas de tensão (Fig. 35). A artista faz a característica ausência das sombras ganharem poder de presença através das diversas mídias que usa para executar seus projetos, seja através da serigrafia, heliografia, litografia ou nanquim. Ela os usa para criar o contraste intenso de preto e branco, explorando a potencial força expressiva de cada material. O simulacro das sombras, contudo, não as privilegia em seu estado de semi-transparência, tonalidade, cor ou movimento, como acontece às sombras reais. O que reafirma a postura da artista quanto ao seu descompromisso com a mimese. Regina Silveira alia-se ao sistema representacional da perspectiva para constituir o seu reverso, imagens-aberrações, imagens fantásticas que deflagram o universo do real e da geometria exata.

As anamorfoses criadas pela artista, segundo Annateresa Fabris (1996, p.190), levantam uma discussão que concerne à “percepção enquanto forma abstrata e artificial”. Por sua obra estar estreitamente vinculada à fotografia:

Ela é aquele duplo opaco que lhe permite demonstrar, a todo momento, que não existe uma percepção natural e que o que denominamos ainda realidade não passa de uma construção intelectual, de um sistema alicerçado num conjunto de efeitos de hiper-realidade que suas operações paródicas colocam sob suspeita, ao questionar os códigos de visão (FABRIS, 1996, p.201).

Regina Silveira enaltece o artifício das imagens geradas pelo olho sintético da câmera fotográfica. Estas fotografias, escolhidas pela artista³, e o modo como ela intervirá nelas, realizando a partir do desenho suas distorções, coloca em evidência o questionamento em torno do modo como utilizamos a perspectiva. Através da fotografia ou do desenho, a perspectiva retém o parâmetro de realidade representada, nos esquecendo de que ela se refere a apenas um sistema específico de representação da realidade, dentre outros.

Neste sentido, o trabalho de Regina Silveira com as sombras contribui para pensar a crucial relação delas com a perspectiva e com os sistemas de representação vigentes. A artista inclusive torna esta questão latente quando opta por não trabalhar com projeção de sombras em si, mas com a ilusão de projeção de sombras pintadas e matematicamente calculadas na parede ou sobre outras superfícies. Em contraponto, no meu trabalho, detenho-me na tentativa de captar as sombras a partir da observação do fenômeno físico, através de um procedimento autográfico, do desenho.

Por isso, sinto-me mais próxima da artista norte-americana Mary Temple que faz o procedimento inverso ao de Regina Silveira, ela projeta a luz sobre as

³ As suas imagens advêm da pesquisa de fotografias difundidas pela publicidade ou do cotidiano. Regina raramente fotografa. Usa a fotografia como signo e, a partir da imagem que recolhe, elabora seus trabalhos.

paredes de galerias. Na verdade, ela cria a ilusão de luz projetada: o fenômeno de luz é observado e fotografado no entorno da própria galeria, posteriormente é projetada na parede interna e pintada com tinta branca, criando um contraste sutil de branco sobre branco e a sensação de calor luminoso (Fig. 36). Como afirma a crítica de arte Regina Hackett⁴, as sombras de Mary Temple não devem a sua visibilidade à incidência de luz. As sombras das árvores pintadas em látex diretamente nas paredes e no chão não se dissolvem quando o sol se põe ou perdem sua forma em uma obscuridade maior. A tinta branca sobre paredes brancas criam imagens que provocam a ilusão de que algo é refletido, talvez a partir de janelas, exceto pelo fato de que não há qualquer uma presente na sala da galeria.

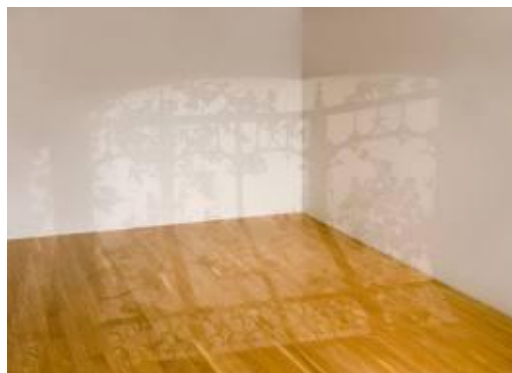


Figura 36: Mary Temple, Corner Light, da Série instalações de luz, pintura acrílica em seis painéis de MDF, 2002-2006.

As coisas vivas estão sempre se movendo em direção a uma saída. Em sua obra, ao contrário, há tempo para admirar a beleza das sombras que são fixas no local. As sombras podem ser vistas, mas não sentidas – como tal, há estranhamento, dessemelhança. O visitante é confundido no espaço da galeria. Ele vê sombras, silhuetas de folhas e ramos em uma parede. Por alguns momentos, acredita que as sombras são reais. Logo em seguida, procura pela fonte de luz, que de fato não existe. Ao descobrir que não há fonte de luz, ele descobre um vestígio, uma pincelada.

⁴ No texto 'Light, Seeking Light' yields significant rewards for the patient viewer, referente à exposição Light, Seeking Light ocorrida em Western Bridge, Seattle, WA em 2008.

Além disso, as pinturas de Mary Temple apresentam uma sutileza e um refinamento ímpares, que, de certa forma, sempre busquei imprimir nos meus desenhos. Creio que, apesar de negros e densos, os meus desenhos precisam da mesma proximidade do espectador para revelar suas qualidades, que somente um olhar cauteloso e paciente pode assimilar. Outra qualidade que aprecio no trabalho da artista, é uma espécie de silêncio que provoca uma ruptura forçada no ritmo do cotidiano do espectador. Seu trabalho pede esta brecha para ser capturado. É o que desloca o espectador de lugar e o envolve em uma atmosfera que exige outro tempo de apreensão para o que é visto.

Despedindo-me do trabalho luminoso de Mary Temple, eu gostaria de discutir a seguir algumas questões pontuais sobre a luz dentro da minha proposição. Ao contrário de Temple, só posso posicionar-me em relação à luz através de um antagonismo extremo, a da obscuridade da noite.

3. A Percepção da Luz nas Situações em que o Desenho se Realiza

O desenho #017 (*06 de junho de 2013*) apresentado anteriormente (Fig. 26), foi realizado na transição da noite do dia 5 para o dia 6 de junho, iniciado às 22 horas, no meu quarto. Neste ambiente, a parede a que me detive, é a mesma que olho a cada vez que abro os olhos quando desperto, seja qual hora for. Ocorreu que, no dia anterior, 4 de junho, acordei às 6 horas e vi uma luz sutil que invadia o quarto, estava começando a amanhecer. Tratava-se de uma luz azulada e fria que entrava pelas frestas da janela. No dia seguinte, programei-me para passar a noite desenhando aquilo que parecia tão instigante na noite anterior. Cuidei para que nada no quarto fosse alterado. Mantive comigo uma pequena lanterna de luz fraca para iluminar o suporte para o desenho e a manipulei para que não interferisse efetivamente na parede à minha frente. Quando comecei a desenhar, pouco depois das 22 horas, havia uma luz externa que projetava as sombras dos móveis na parede do quarto.

Durante a observação, me detive nas sombras que os móveis da parede da entrada projetavam do lado esquerdo da mesma parede em que estavam recostados. Uma luz sutil, de leve tom avermelhado, inundava o ambiente (Fig. 37). Vinda da rua, parecia coincidir com a qualidade de luz dos postes que ficam do outro lado da avenida. A intensidade dessa luz talvez permitisse sua efetiva presença no interior do meu quarto. Porém, há tantos prédios, tantos carros com seus faróis acesos e tamanha interferência luminosa vinda de todos os lados, que foge do meu controle saber como e quais luzes teriam intensidade suficiente para entrar pela janela aberta do quarto.

Por isso, a especificidade da luz externa que adentra minha casa está fora do meu conhecimento e não é alvo de investigações nesta pesquisa. Minhas investidas quanto à sua existência são quase sempre especulações, devido à impossibilidade de afirmar qualquer informação concreta sobre ela. A luz⁵ é tratada aqui como um dado da realidade, uma imposição da vida em cidade grande, uma contingência do cotidiano.

Paradoxalmente, a luz coloca uma situação curiosa, pois apesar de não ter controle sobre ela e, enfatizar que meus desenhos tratam do escuro, das sombras e da noite, a luz é indissociável. Pois, a luz, seja de qual tonalidade e intensidade

for, está presente em todos os momentos em que desenhei, seja através de feixes vindos do ambiente interno ou externo. Sem estes feixes de luz ou claridade vinda de qualquer lugar, nada, nem mesmo qualidade alguma do mundo visível poderia ser notada. Através da luz todos os elementos visuais, como cor, saturação ou matiz nos são revelados, mas estão hierarquicamente abaixo do elemento tonal, que é nada mais do que a luz ou sua ausência. A luz é fundamentalmente tonal. Vai da luminosidade à escuridão, através de etapas constituídas por gradações bastante sutis. No processo de visão, conforme Donis A. Dondis, “dependemos da

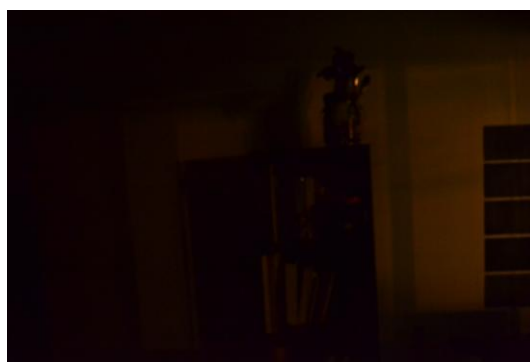


Figura 37: Fotografias do quarto à noite, às 22 horas do dia 05 de junho de 2013.

⁵ Ao falar de iluminação artificial, não me refiro exclusivamente à luz elétrica, mas à toda forma de iluminação artificial, como luz de velas, lareira, lanterna, faróis, etc.

observação da justaposição interagente dessas gradações de tom para ver os objetos.” (DONDIS, 2007, p.109).

Refletir a respeito da luz, ou das sombras, é evidenciar algumas contradições entre o que sabemos intelectualmente e o que observamos, os fatos físicos. Uma delas diz respeito à percepção de que “a claridade dos objetos sobre a terra é vista basicamente como uma propriedade que lhes é inerente e não como um resultado da reflexão da luz” (ARNHEIM, 2011, p.294). Por muitos séculos acreditou-se que a luz era oriunda do céu. Segundo Edward Harrison, “Para as pessoas da Idade Média, o ‘luminoso firmamento azul’ não era apenas a luz solar dispersa pela atmosfera superior, como hoje entendemos, mas de fato a luz excelsa do céu, que crescia em esplendor” (HARRISON, 1995, p.56).

Mesmo hoje, a sensação de estar dentro de uma sala uniformemente iluminada não “mostra indícios de receber sua claridade de fonte alguma. Sua luminosidade, apresenta-se como uma propriedade inerente à própria coisa.” (ARNHEIM, 2011, p.297). De fato, pouco se sabia sobre as propriedades da luz até princípios do século XIX. Foi somente depois deste período que desenvolveu-se a teoria ondulatória, o cálculo da velocidade da luz e a indústria elétrica. Com estas descobertas entendeu-se que o Sol, assim como as outras estrelas, são astros que produzem e emitem radiação eletromagnética. A própria definição de dia veio da observação do Sol. É através da luz por ele emitida, refletida ou absorvida que tiramos informações sobre os objetos.

Em observações noturnas, por outro lado, a luz do sol se faz presente apenas na sua reflexão pela Lua. É quando o sol está abaixo do plano do horizonte que se desvela outras qualidades de luz. As diferentes estrelas mostram suas nuances de tamanho e de cor: umas são pequenas e brilhantes, algumas maiores e avermelhadas, outras azuladas.

Atualmente, quando as propriedades da luz são compreendidas e manipuladas, a luz é utilizada como uma ferramenta para criar espaços, tornando a vida noturna possível e cada vez mais confortável. Os ambientes passam a ser planejados para causar previsíveis sensações visuais. “A luz preenche o espaço e determina em grande medida se vamos sentir determinado ambiente como sendo acolhedor ou ameaçador, apertado ou espaçoso, intrigante ou fútil. Podemos iluminar o teto e as paredes de um cômodo pequeno para que ele ganhe novas proporções” (WILHIDE, 2011, p.28). Assim como “realçar formas”, revelar “qualidades táteis da superfície”, ou demarcar “depressões e relevos”. No entanto, dentro das situações em que realizo meus desenhos, não manipulo a luz para obter quaisquer destes resultados. A luz que presencio quando desenho faz parte de uma situação dada, situações estas das quais já discorri anteriormente.

Retomando a experiência do dia 06 de junho, acompanhei, durante o processo de desenhar, a transição da qualidade da luz entre às 22 horas quando a tonalidade luminosa tendia para o avermelhado. E, próximo ao amanhecer, às 5 horas, quando o quarto foi embebido por uma luz fria e azulada (Fig. 38).

O que ocorreu neste dia, repetiu-se muitas vezes em que passei toda a noite desenhando. Porém, nem sempre a luz seguia a mesma transição tonal, de luz avermelhada para azulada. Por vezes, luzes amareladas de tons mais sutis transitavam para o alaranjado no decorrer da noite.

A cor da luz era algo que, dentro da minha proposta, não pude dar conta de registrar, a não ser através das

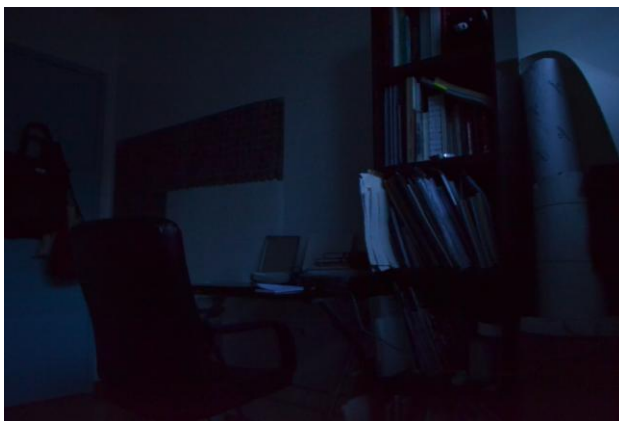


Figura 38: Fotografia do quarto ao amanhecer, às 5 horas do dia 06 de junho de 2013.

tonalidades de cinza que o desenho me permite explorar. Quero dizer, o modo como estas luzes eventualmente coloriam as sombras projetadas na parede pôde ser registrada apenas como uma tradução de cinzas. Mas que, em termos de coloração, fugia-me completamente.

Ainda a respeito das colorações luminosas, Elizabeth Wilhide esclarece que “no ambiente doméstico, onde a luz artificial tende a assemelhar-se à luz natural, também podemos ser afetados subliminarmente pelo tom de diferentes fontes de luz e pela maneira como elas refletem a cor” (WILHIDE, 2011, p.38). Como o ocorrido nesta noite, a luz de tom avermelhado antes e próximo da meia-noite se dava provavelmente porque “a lâmpada incandescente produz um tom quente e amarelo que embeleza a fisionomia das pessoas, além de ser acolhedora como a luz de velas” (WILHIDE, 2011, p.38).

Aproximando-se do amanhecer, a luz tendia para o azulado – como acontece em tempo nublado, de inverno, uma luz fria e sutil que tomou conta do quarto. Provavelmente, a tonalidade azulada deveu-se às muitas nuvens que encobriam o céu naquela manhã, criando uma atmosfera cinza e pálida.

Há também uma luz azulada que, apesar de não estar neste contexto, está associada “a luz fluorescente comum [que] cria um tom esverdeado, ou até ao azulado, que nos parece muito menos acolhedor e que, além de nos empalidecer, nos deixa irritados e pouco à vontade” (WILHIDE, 2011, p.38). A fotografia azulada da manhã do dia 06 de junho (Fig. 38) de fato lembram outras tiradas no interior da casa com a iluminação fluorescente. Como diz Elizabeth Wilhide, o tom da luz afeta diretamente o que se vê, inclusive no modo como a luz reflete a cor. Este é um aspecto de grande interesse porque levanta um problema que diz respeito à percepção: está relacionado à distância entre o que os objetos são na sua fisicalidade e o que deles se percebe. A questão, a saber, sobre o grau de claridade dos objetos do cotidiano.

Quero dizer com isso que, o livro branco da minha estante à meia-noite parece tão branco quanto o mesmo livro branco ao meio-dia, ainda que ele envie menos luminosidade aos olhos do que um pedaço de papel preto sobre o sol do meio-dia. Arnheim explica que:

A claridade que vemos depende, de um modo complexo, da distribuição de luz na situação total, dos processos ótico e fisiológico nos olhos e sistema nervoso do observador, e da capacidade física de um objeto em absorver e refletir a luz que recebe. Esta capacidade física é chamada luminância ou qualidade refletiva. É uma propriedade constante de qualquer superfície. Dependendo da força da iluminação, um objeto refletirá mais ou menos luz, mas sua luminância, isto é, a porcentagem de luz que ele reflete, permanece a mesma (ARNHEIM, 2011, p.295).

Conforme Arnheim, perceptivamente, não há um modo de distinguir entre a capacidade refletiva e a iluminação, visto que o olho recebe somente a intensidade que resulta da luz, “mas nenhuma informação sobre a proporção na qual os dois componentes contribuem para este resultado” (ARNHEIM, 2011, p.295).

Se a estante marrom que está no meu quarto mal iluminado for atingida por um feixe de luz, de tal modo que ela seja iluminada, mas não o quarto, a estante marrom parecerá de cor mais clara do que é realmente. Provavelmente também pareça mais luminosa do que é de fato. Deste modo, a claridade e a luminosidade parecerão intrínsecas à estante. Diante desta situação, não será possível discernir entre a claridade da estante e a iluminação. Se, ao contrário, for iluminado o quarto, a estante marrom parecerá proporcionalmente mais escura. Ou seja, “a claridade que se observa no objeto depende da distribuição de valores de claridade no campo visual total” (ARNHEIM, 2011, p.295).

O fato do livro branco da estante parecer branco ou não, é estipulado pelo lugar que ele ocupa “na escala de valores de claridade” de todo o conjunto de

objetos que eu vejo quando olho para a parede. E “não pela quantidade absoluta de luz” que o livro emite ao olho. Percebo que, quando olho a parede repleta de coisas, como móveis, desenhos colados e enrolados aos cantos e uma estante marrom recheada de livros, estímulo um conhecimento perceptivo que é gerado a partir da comparação. A comparação relaciona objetos com graus de claridade distintos, que refletem à luz que os afeta de maneiras diferentes.

No contexto da pintura, Alberti já dizia que jamais se deveria “fazer uma superfície tão branca que não se possa fazê-la mais branca. Ainda que se vista alguém com panos muito brancos, convém se deter bem abaixo da última brancura” (ALBERTI, 2009, p.123). O cuidado que Alberti tinha para com as tonalidades do branco diz respeito a este tipo de conhecimento que se dá por comparação. O pintor não poderia correr o risco de não mais encontrar o branco realmente branco de que necessitaria “para exhibir o mais alto brilho da mais polida espada” (2009, p.123).

“A claridade relativa dos objetos” é notada com mais facilidade quando o conjunto de coisas está submetido a uma iluminação estável. Nestas condições, “o sistema nervoso pode tratar o nível de iluminação como uma constante e atribuir a cada objeto simplesmente a claridade que apresenta, na escala tonal que vai do objeto mais escuro ao mais claro do conjunto” (ARNHEIM, 2009, p.296). Mesmo se a iluminação não for homogênea, o mecanismo do sistema nervoso funciona suficientemente bem com os desníveis luminosos, como por exemplo, quando uma luz intensa que produz alta claridade dilui-se gradualmente pelo ambiente até a sombra mais escura.

Se, no meu quarto, no dia 5 de junho à noite, eu vejo dois livros, ambos de capa branca, um próximo a mim e outro na estante marrom, no extremo mais distante do quarto, não preciso dispor de nenhum mecanismo para saber que ambos são dotados do mesmo branco. Eu os vejo e distingo espontaneamente

porque vejo cada um dentro do grau de claridade do conjunto todo, ou seja, ambos em relação ao seu gradiente de claridade. É possível encontrar desigualdades somente, e se, essas diferenças forem simples em si mesmas e nitidamente diferentes da condição do conjunto de objetos que se vê.

Contudo, como ocorre com frequência, minha experiência com os desenhos noturnos obriga-me a resolver uma cisão perceptiva que se instaura nas diferenças de luz e cor presente nos objetos e nas sombras. Partindo de uma atitude prática, preciso diferenciar entre as propriedades dos objetos, dos efeitos luminosos que transitam momentaneamente por eles e suas sombras. Os efeitos provindos da iluminação, são de fato minimizados pela semi-escuridão que escolho para desenhar. Com isto, evito a confusão que se dá entre a claridade produzida pela luz e a claridade relativa do próprio objeto, obtendo desta forma, sombras mais estáveis e escuras. As sombras escuras, por sua vez, contaminam os objetos, ocultam suas formas, interrompendo a percepção dos nítidos perfis que passam a ser separados entre claridade e obscuridade.

4. Algumas Considerações sobre Hachura no Desenho e na Gravura

Cildo Meireles (2009, p.194) diz que “o desenho talvez tenha alguma coisa a ver com a sombra, com o lado sombrio do desenhador. [Que] Revela pela sombra, o lado claro das coisas. Ou talvez tenha alguma coisa a ver com a vida interior do sujeito, com o significado mais profundo e íntimo das coisas”. Compreendo o desenho pelo mesmo viés que Cildo nos fala, a saber, do desenho enquanto linguagem autônoma, autorreferencial, capaz de revelar através dos seus próprios meandros o que existe na subjetividade do “desenhador”. Entretanto, Cildo Meireles compreende a existência de dois tipos de desenho, ambos por ele muito explorados,

Certos desenhos estão ligados à planificação – é o desenho técnico ou arquitetônico – como parte de processos de formalização de uma ideia em algum material ou escala. Mas há também o desenho no qual você marca ou altera uma superfície, estabelecendo com ele um vínculo corporal. O gesto, o arco da mão, o dedo, o osso. Boa parte de meus desenhos tem este sentido (MEIRELES, 2009, p.197).

Cildo refere-se à divisão do desenho em duas categorias, a primeira que diz respeito ao desenho funcional, em que o desenho serve como um meio de preparação para uma outra composição artística, que pode ser arquitetônica, escultórica ou pictórica. A segunda categoria, por sua vez, refere-se ao desenho enquanto linguagem, expressão independente de criatividade. No livro *Drawing*, Heribert Hutter aborda a prática do desenho a partir do século XV, quando a divisão nestas duas categorias é instaurada. Segundo Hutter (1968, p.97), o desenho independente surge na Itália do século XV, mas ele faz uma ressalva, a de que o “desenho como um fim em si mesmo pode ser bem mais antigo do que a tradição nos conta, mas [que] é apenas com o amanhecer do renascimento que as características essenciais do desenho independente começam a surgir cada

vez mais.”⁶ (HUTTER, 1968, p.97). Contudo, foi no renascimento que o artista tornou-se cada vez mais consciente do elemento subjetivo na criação artística e o desenho passou a ser cada vez mais independente.

No decorrer deste processo, não era uma tarefa simples distinguir um desenho preliminar, como um desenho preparatório para uma gravura, de uma composição independente. Em muitos casos, esta distinção só podia ser feita mediante o trabalho concluído através de um critério puramente material. Em termos gerais, para se saber se um desenho pertencia à categoria independente ou funcional, dependia-se de uma pesquisa histórica do período e do artista.

A este respeito, interessa-me pensar que, quando o desenho passa a ser praticado como uma linguagem autônoma, muitos artistas empenharam-se em apurar as suas técnicas de desenho ou mesmo empreender um estudo sobre ele, revisitando práticas através dos antigos. Foi possível, por exemplo, depois do século XV, fazer com que o desenho produzisse uma impressão pictórica, o que favoreceu a apresentação cênica que os Venezianos alcançaram por meio de um desenho constituído de linhas regulares ininterruptas de sobreposição.

Entretanto, minha intenção em levantar uma breve discussão em torno da autonomia do desenho não é histórica, mas está relacionada em parte aos fatores que propiciaram esta autonomia. Aqui, refiro-me a um deles, ao suporte que a técnica da gravura em metal disponibilizou ao desenho. Explico-me: os processos de gravura também afetaram os métodos de desenho. O efeito mútuo de uma linguagem sobre a outra prosseguiu até meados do século XVIII. Ou seja, foi pela escora mútua que o desenho recobrou através da gravura em cobre, uma precisão que pôde conferir ao desenho grandes qualidades gráficas.

⁶ No original: “Drawing as an end in itself may well be older than tradition makes it out to be, but it is only with the dawn of the renaissance that the essential features of the independent drawing begin to emerge more and more clearly.”

A gravura exige um buril ou ponta seca afiada para lidar com o material duro da chapa. As características da gravura são linhas de contorno, hachuras e pontilhado, meios-tons ou grandes áreas negras. Segundo Hutter (1968, p.42) “No caso de obras de artistas que são desenhistas e gravadores, a relação formal entre o desenho independente e o desenho preparatório é tão próxima que é praticamente impossível distinguir um do outro”⁷. Um desenho “no estilo da gravura”, como o *Head of Mercury* de Hendrik Goltzius (Fig. 39) por exemplo, mostra quão profundamente consciente o artista era, em fazer este desenho de pena e tinta, utilizando uma precisão técnica característica dos requisitos processuais de gravação.

A técnica habilmente desenvolvida de reproduções de maneira-negra no século XVII também deu suporte para o aperfeiçoamento das técnicas de desenho. Segundo Philip Rawson (1969 p.173) a técnica de gravura *mezzotint* ou maneira-negra encorajou a disseminação de um desenho que ganharia mais qualidades, seja como um desenho mais luminoso, com senso de volume mais completo e variado.



Figura 39: Hendrik Goltzius. Head of Mercury, caneta marrom sobre papel,

⁷ No original: “In the case of works by artists who are *peintres-graveurs*, that is both draughtsmen and engravers, the formal relationship between independent drawing and preparatory drawing is so close that it is virtually impossible to distinguish one from the other.”

Conhecedores das impressões passaram a observar os negros aveludados, as diversidades de texturas e suas hachuras que criam os meios-tons cinzentos, bem como as obscuridades texturizadas que negam a superfície branca do papel, sugerindo por vezes qualidades de uma luz sobrenatural que é derramada na imagem permitindo que ela seja revelada.

Para que eu me faça compreender, vale fazer um adendo, a técnica de gravação da maneira-negra exige que a chapa seja totalmente ferida com uma ponta seca que fará cortes na sua superfície lisa em todas as direções, horizontal, vertical e diagonais, transformando-a em uma chapa rugosa, que posteriormente será brunida, ou seja, será achatada para que dali surjam os clarões luminosos que darão origem à imagem.

Durante algum tempo produzi maneiras-negras lado a lado com a minha produção em desenho. A comparação técnica que faço entre ambas tem o propósito de esclarecer que o meu desenho carrega muitas qualidades que foram agregadas através do processo da gravura. Posso mesmo dizer que, para desenhar, preparo o papel como a uma mezzotinta (Fig. 40)

Depois deste procedimento, a imagem continua a ser construída a partir da sobreposição de mais hachuras. Estas são compostas por “um grupo composto de linhas paralelas muito próximas [que] cria um padrão global tão simples que se combinam para formar uma superfície coerente. As linhas deixam de ser objetos individuais e agem como *linhas hachuradas*” (ARNHEIM, 2011, p.210).



Figura 40: Suporte preparado para o desenho.

Nas hachuras, as zonas mais claras vem de tramas mais abertas, que deixam antever através de frestas a brancura do papel e, quanto menos tramas de linhas mais luminosa a

área do desenho, o mesmo vale para o seu oposto. Através de tal constraste pode-se obter as qualidades que o desenho pode agregar à composição: textura, tonalidades, diferenças de plano, noção espacial, etc.

A hachura compõe e dá forma ao meu desenho. É uma questão técnica, uma escolha da qual gostaria de esclarecer um aspecto. Em muitos momentos, perguntei-me se seria adequado a utilização da hachura para apreender um fenômeno tão fugidio quanto as sombras e a noite. Instaura-se aqui um paradoxo, construir através de finas linhas feitas através de um processo lento, um evento tão instável quanto as sombras ou tão nebuloso e informe quanto à noite.

Acredito que minha escolha pelo desenho em hachuras se justifique precisamente pela capacidade com que ele revela o processo de sua própria criação, como afirma John Berger (1993). Escolho o desenho para que eu consiga construir através dele uma sensação, ou um sentimento em relação à noite e oferecer às pessoas a possibilidade de reconstruir a minha manualidade, compreendendo com o seu olhar o percurso do meu. Desenho para oferecer a cada olhar atento, um pouco da minha experiência de desenhar. Assim como John Berger, quando diz que um desenho de uma árvore não registra uma árvore, mas uma “árvore-sendo-olhada”, eu desejo oferecer uma visão da noite, que nada mais é do que a noite-sendo-vista. Então, o que ofereço é quase uma noite compartilhada, que pode ser construída por quem tiver a disposição de reunir os fragmentos da linha e acompanhar o movimento de diagonais com que elas marcam o suporte.

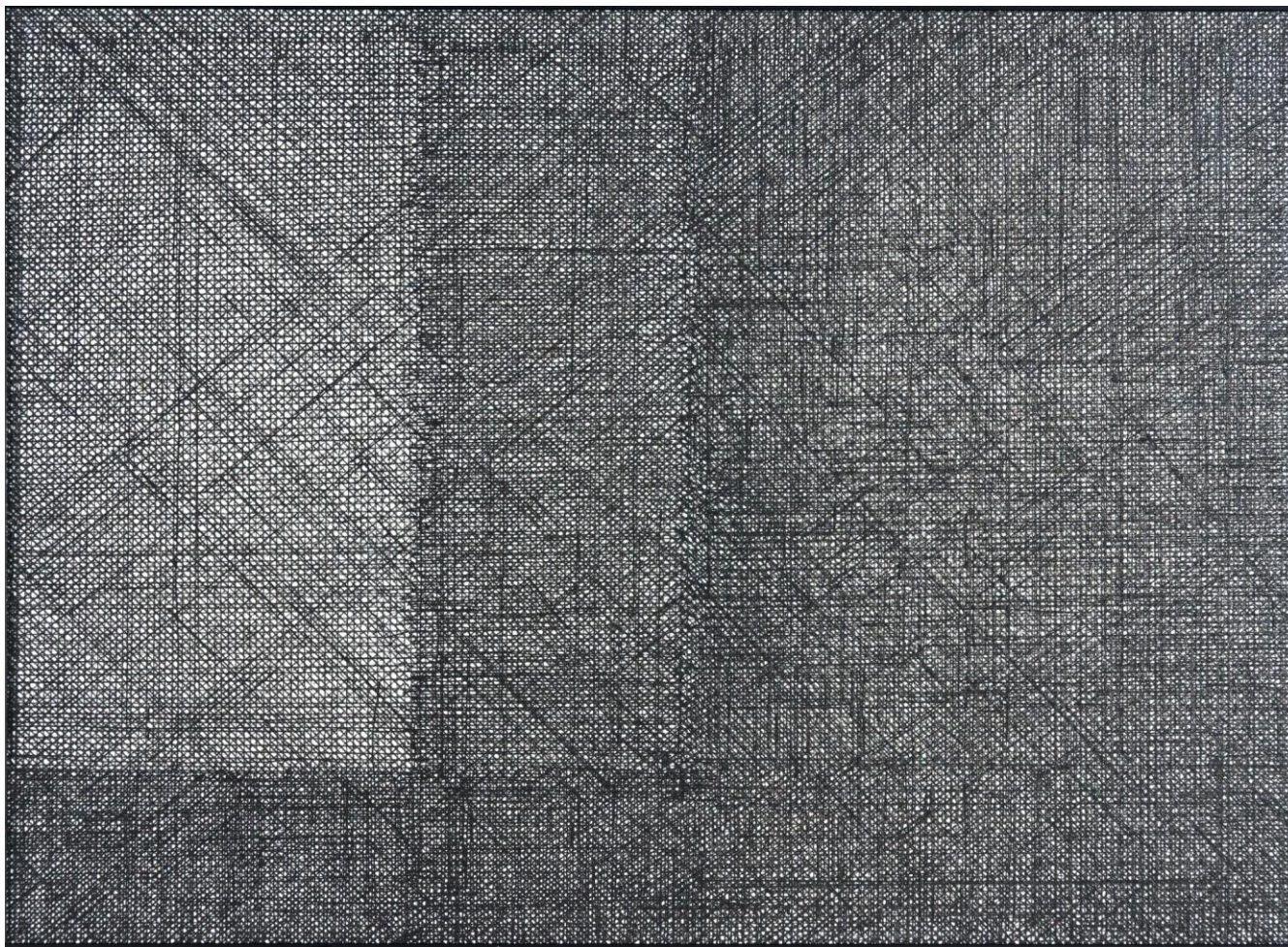


Figura 41: #028 (3 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014.

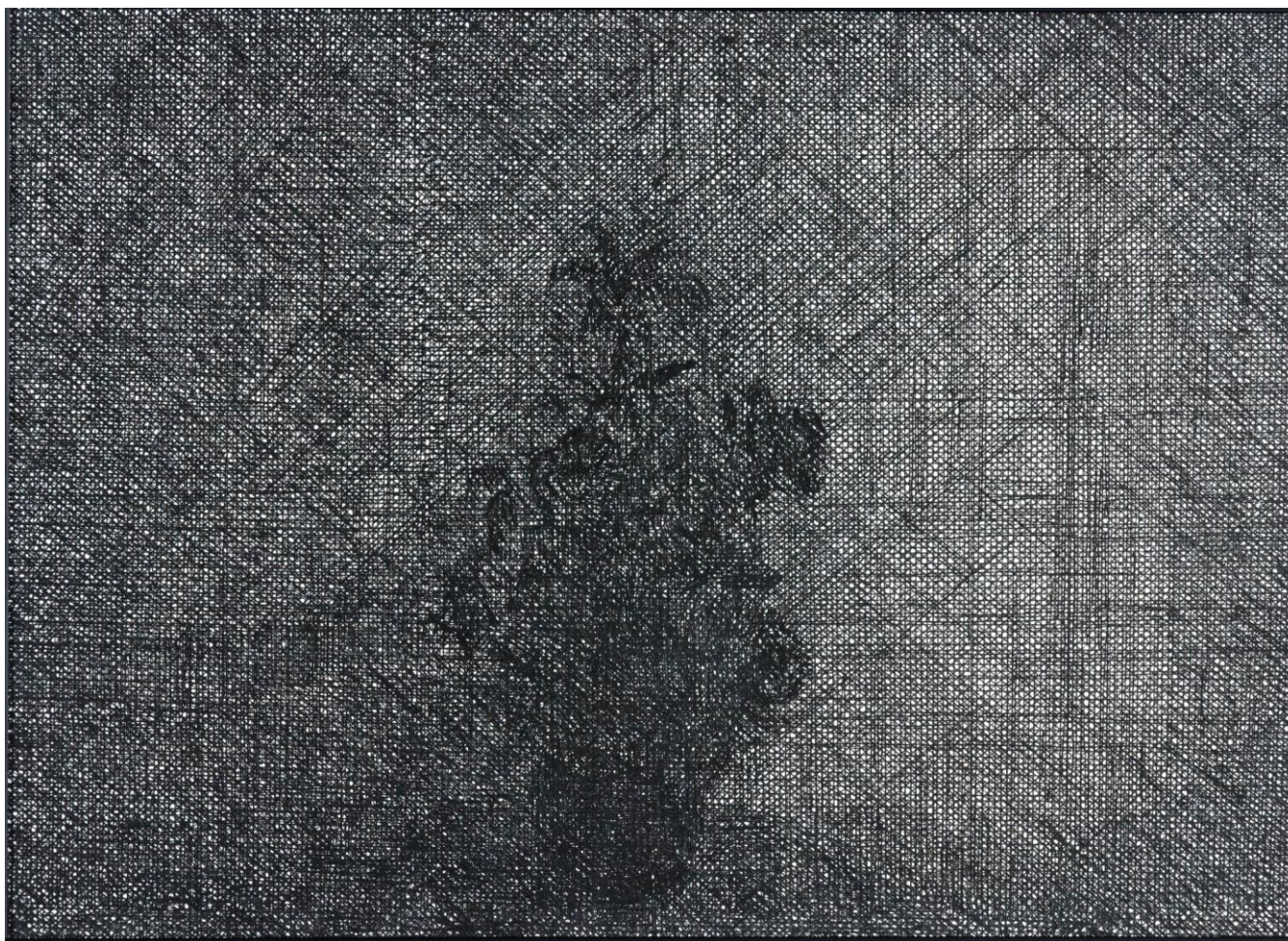


Figura 42: #029 (4 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014.

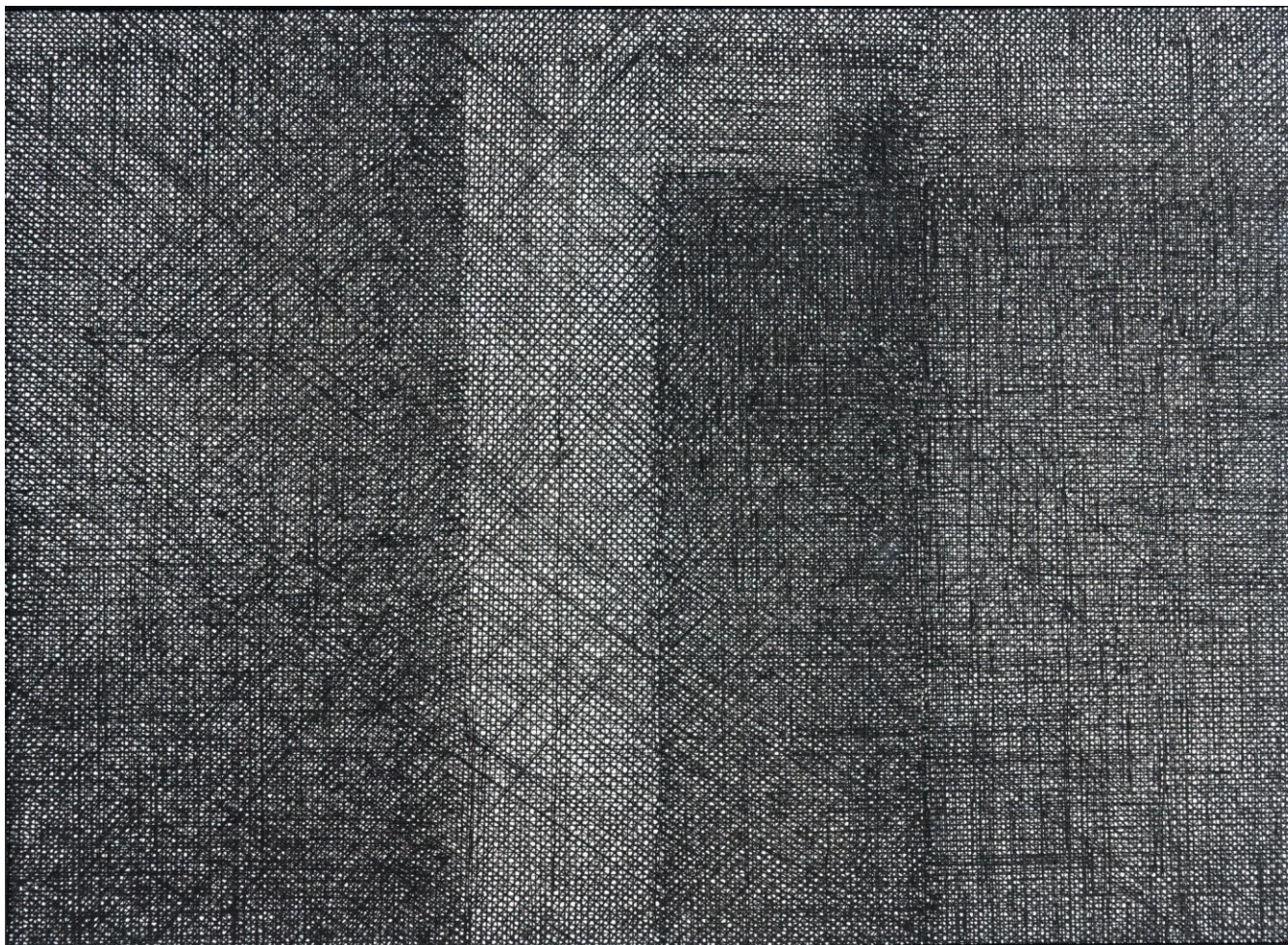


Figura 43: #030 (5 de janeiro de 2014), nanquim sobre papel, 22 x 30 cm, 2014.

Morandi (1890-1964) explorou com afinco o uso da hachura aplicada à gravura em metal e por isto e outras questões, é um bom interlocutor para pensar algumas especificidades do meu trabalho. Contudo, não me refiro à questões vinculadas somente ao aspecto técnico, mas questões conceituais também.

Morandi muitas vezes repetiu as mesmas imagens da sua pintura transferindo-as para a gravura, realizando a redução da escala cromática a dois tons básicos para a gravura em metal. Deste modo, ele constrói suas imagens através de hachuras que, quando bem ordenadas, são capazes de produzir uma gama de tramas muito diversas. Nas suas gravuras, as linhas tendem para as diagonais quando próximas das tonalidades mais claras, ao passo que em zonas mais escuras, de sombra, há a sobreposição de linhas na vertical e horizontal (Fig. 44). Trabalhando desta forma, ele fez com que a representação dos objetos ganhe em qualidades de textura, volume, modelado, contorno, etc. Morandi conseguiu explorar ao máximo esta técnica conferindo aos seus motivos muita precisão.



Figura 44: Morandi, Grande natureza-morta com lâmpada à direita, gravura em cobre, 1928.

Contudo, além das especificidades técnicas do seu trabalho, interessa-me pensar que sua obra gráfica está escondida por trás da fachada impenetrável de uma trama que não é mais do que de fato representa: simples garrafas, caixas e cilindros, aspecto decididamente secundário em sua obra. Há em praticamente toda a sua produção certa presença silenciosa que emana dos seus objetos, cercado por um espaço estático, leve, provido de sua própria presença física. Para o pintor Wayne Thiebaud, a obra de Morandi ensina o “olhar prolongado: fixar demoradamente, mas ao mesmo tempo mover o olho para descobrir o que

realmente há por trás; e depois há tantas sutilezas. [...] Em Morandi, sempre há aquela sensação de ‘instabilidade’ e, apesar disso, um suave sentimento de totalidade, completude” (THIEBAUD, 2011, p. 28).

Ao mesmo tempo, o espaço criado por Morandi parece distante e inacessível pela inexistência de qualquer diálogo entre os seus objetos com aquele que observa. É como se houvesse um manto invisível que envolvesse e isolasse os diferentes tons, limpando os limites entre diferentes campos, dividindo luz e sombras. Provavelmente seja esta sensação que Thiebaud referia-se quando fala da “instabilidade” na obra de Morandi, e, de fato, é paradoxal, pois parece vir desta instabilidade, o sentimento de totalidade.

As gravuras de Morandi se movem dentro de uma dialética de luz e sombra, penumbra e escuridão, como explica Guido Giuffrè (1971, p.43), “o tratamento retilíneo lança um véu sobre o espaço e os objetos, reduzidos a presenças diáfanas de luz pálida ou sombra espessa em que a semi-escuridão cai melancolicamente”⁸.

Desde muito associei a ideia de silêncio, melancolia e solidão ao trabalho de Morandi e, em boa medida, foi uma motivação para empreender a investigação da noite e suas qualidades de claro-escuro. Depois de ver de perto suas gravuras, em ocasião da exposição ocorrida em 2013 na Fundação Iberê Camargo, percebi o quanto estes sentimentos são fundadores da sua poética, tanto na sua obra pictórica quanto gráfica. Estes sentimentos ultrapassam a pura visualidade do trabalho, vão ao encontro do espectador e são compartilhados por eles.

⁸ No original: “The subtle, rectilinear treatment throws a veil over the space and the objects, reduced to diaphanous presences of pallid light or thick shadow in which a semi-darkness gloomily falls”.

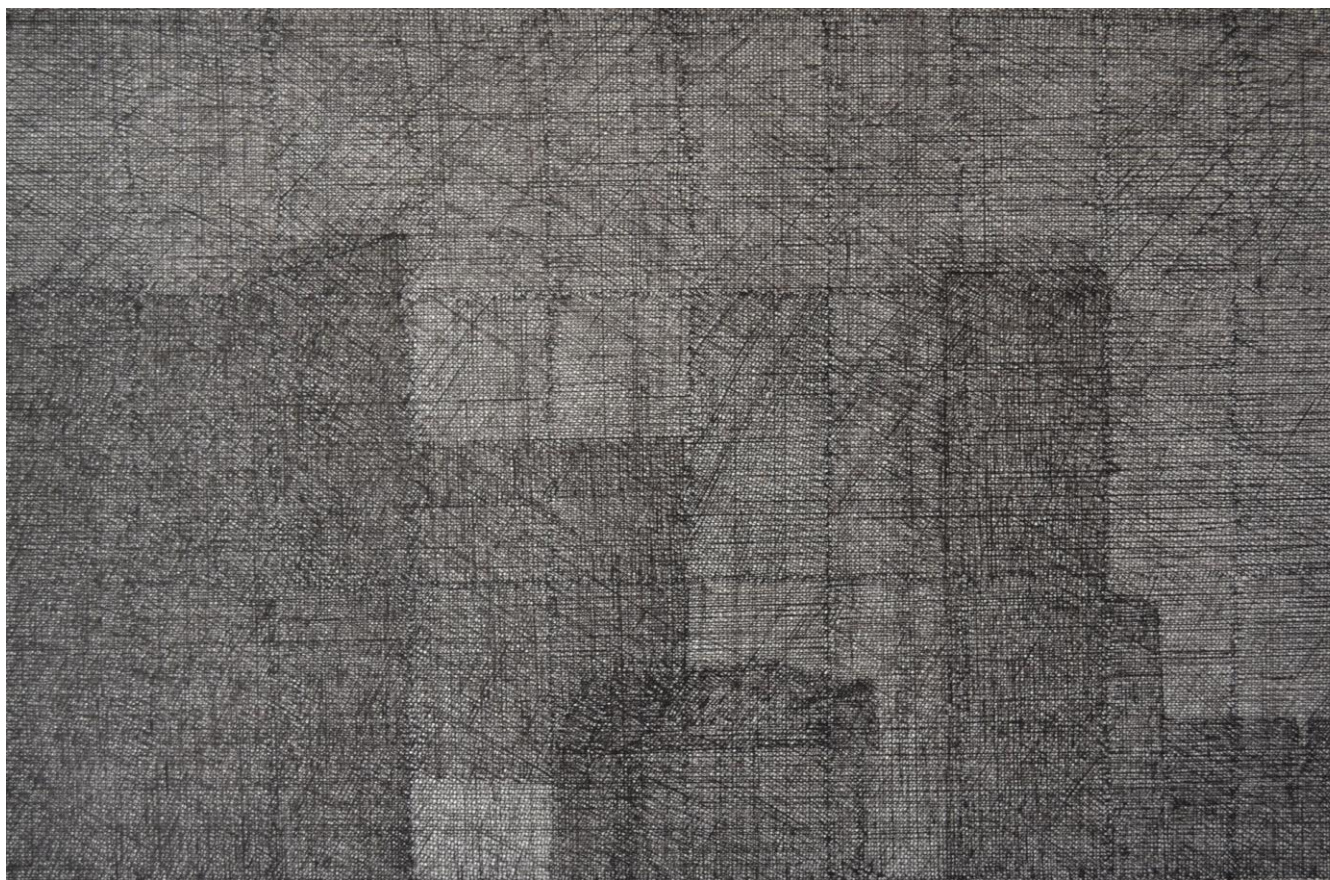


Fig 45: #021 (julho de 2013), nanquim sobre papel, 32 x 50 cm, 2013.

O desenho #021 foi realizado em dias não sequenciais durante o mês de julho de 2013. Foi assim, desenhado pouco a pouco, sempre nas primeiras horas da noite, a fim de aproveitar a iluminação externa na sua máxima potência, sabendo que é nas primeiras horas da noite em que há o maior número de ocorrências luminosas, de qualidade e intensidade diversas.

O ambiente de observação tratava-se, novamente, do mesmo quarto, onde, junto à parede, a maior parte dos móveis está concentrada. Diante destas circunstâncias, minha intenção foi desenhar as sombras, apenas as sombras que

estes móveis projetavam na parede. Dia após dia, linhas sobre linhas, tramas sobre tramas. Algumas noites mais luminosas que outras faziam-me ver sombras que abrangiam uma parcela maior da parede. Em outras noites, desenhar parecia impossível pelo caráter informe que o escuro atribuía aos móveis e objetos. Notei que, em situações de obscuridade, era necessário abstrair a presença dos móveis para captar somente as sombras. Mas que, mesmo assim, com recorrência, os móveis pareciam sólidos densos de massa escura que mesclavam-se às sombras, formando espécies de manchas negras que eram ressaltadas pelo branco da parede do quarto. Apesar do zelo que tive para não alterar a composição que os objetos e móveis formavam junto à parede, a cada dia o quarto parecia diferente. Afinal, não há nada que possa se repetir com tamanha fidelidade enquanto o tempo corre, enquanto a luminosidade diferencia-se a cada instante, como há muito provaram os impressionistas.

Neste sentido, o desenho #021 (Fig. 45) instaura-se no desafio de capturar as contingências do cotidiano, desafio este transferido ao olho e à mão, confiando à esta última o ensejo em construir linha após linha, as sombras do que vejo. Focando na manualidade do gesto de desenhar, desejo pensar na recorrência e na repetição como forma de construção poética. É sobre isso que quero discorrer a partir de agora.

A recorrência a que me refiro está relacionada à ação repetitiva de tudo o que instaura o desenho enquanto tal. Posso citar três fatores recorrentes que abrangem todo o meu processo de realização do desenho: a utilização dos ambientes da casa como local de observação; as estratégias de observação no ambiente em que o desenho é realizado; e a repetição no próprio gesto que materializa o desenho, da mão que gera linhas entrecruzadas que cobrem todo o suporte. Como as duas primeiras foram abordadas anteriormente, detenho-me na última recorrência, aquela que diz respeito ao ato de desenhar.

O desenho como perlaboração

A ação de desenhar dá origem a uma trama física, que é expressa no papel, do desenho em pura materialidade que, para existir, leva à exaustão o gesto repetitivo da manualidade. Desta forma, a repetição é ação que instaura a prática de desenhar e, para pensar a repetição, desejo trazer à tona um termo inicialmente trabalhado por Freud que, posteriormente torna-se indissociável à prática da psicanálise: a perlaboração.

Partimos de um pequeno ensaio escrito por Freud em 1914, intitulado *Recordar, Repetir e Elaborar*. Nele, Freud trata da perlaboração como uma ação que torna possível superar uma experiência traumática através da repetição ou do que ele chama de atuação. Porém, a repetição é uma ação inconsciente, vinculada ao reprimido. Conforme explica Freud, o sujeito "não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação [...] Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo" (FREUD, 1996, p.165).

Repetir, segundo Freud, é uma maneira de recordar, mesmo que a ação repetida não estabeleça relação direta com o que foi reprimido. A compulsão de um ato repetitivo apenas denuncia um esquecimento ou um pesar do passado. A repetição passa a ser uma forma de recordar e, quanto mais resistência o sujeito tem para recordar, mais intensa será a sua ação repetitiva. Desta forma, o esquecimento transfigura-se em motivação para a ação.

Mesmo de forma inconsciente, como afirma Freud, o esquecer funciona como engrenagem para agir.

Segundo a psicanalista Angela Bernardes, Freud utiliza o termo *Durcharbeiten* que foi traduzido como perlaborar e, *Durcharbeitung*, que

decomposto, significa “trabalho” (*Arbeit*) “através” (*durch*). Que expressa uma ação contínua, de um trabalho de travessia. Como ela esclarece, “O sentido corrente do verbo *durcharbeiten* é trabalhar sem parar, trabalhar com esforço físico ou intelectual, trabalhar qualquer coisa a fundo, até o fim, de um lado ao outro, examinar a fundo.” (BERNARDES, 2003, p.38). Neste sentido, perlaborar configura-se como um trabalho contínuo que almeja um único fim: superar um trauma, recobrar uma lembrança, ou como nos diz Freud, “preencher lacunas na memória” (FREUD, 1996, p.163).

Perlaborar também refere-se a algo que é transformado pelo trabalho, pelo esforço “que a perlaboração implica: re-trabalhar, cem vezes, continuar, apesar e por causa do obstáculo, prosseguir. Até onde for preciso.” (BERNARDES, 2003, p.28). Retomando a discussão acerca do desenho, pergunto-me: não seria o meu trabalho e, mais amplamente, o desenho, uma forma de perlaboração?

Meu desenho se efetiva quando submeto-me a situações recorrentes, na escuridão, que me exige longos períodos que chegam a muitas horas sequenciais de observação. Esse mesmo desenho ganha corpo a partir de um esforço manual essencialmente gráfico que exige o máximo de atenção, do corpo e da mente. Não seria, este trabalho contínuo e extenuante, uma espécie de perlaboração? Refiro-me não a uma perlaboração psíquica, mas uma espécie de perlaboração própria do desenho – ensaiando algo como uma “perlaboração gráfica”.

O desdobramento do termo Perlaboração se dá, posteriormente a Freud, quando outros escritores o exploraram. É o caso de Theodor Adorno (1903-1969), e Jean-François Lyotard (1924-1998), que deram diferentes atribuições semânticas ao termo.

Surge com Adorno a “perlaboração histórica” cunhada em 1963 no texto *O que significa elaborar o passado*. A perlaboração de Adorno refere-se ao trabalho de travessia do passado localizada no plano social: tem como base a experiência

do nazismo pelos alemães. Conforme Adorno, o nazismo insuflou o orgulho nacional, que foi drasticamente danificado pela derrota do regime nazista. “Esses danos ocorreram no âmbito do meramente factual, sem que os indivíduos tenham se dado conta deles para poderem assim elaborá-los. Este é o sentido sócio-psicológico correspondente ao discurso acerca do passado não dominado” (ADORNO, 1963).

Para Lyotard (1993, p.94), a perlaboração é um aspecto do “pós-modernismo” que é entendido como “uma simples sucessão, de uma sequência diacrônica de períodos em que cada um é, em si mesmo, claramente identificável. O ‘pós’ indica algo como uma conversão: uma nova direção depois da anterior. Em Lyotard, a perlaboração está relacionada à ideia de modernidade que precisa “romper com a tradição” e instituir um novo modo de viver e de pensar. “Suspeitamos hoje de que esta ‘ruptura’ é antes uma maneira de esquecer ou de reprimir o passado, ou seja, de o repetir, mais do que de o ultrapassar”.

Segundo Lyotard, os pintores modernos Cézanne, Picasso, Klee, Mondrian, dentre outros, elaboraram uma perturbação presente associando elementos inconscientes do passado como uma forma de perlaboração “efetuada pela modernidade sobre o seu próprio sentido”. (LYOTARD, 1993, p.97).

Há ainda outra articulação interessante para se pensar a perlaboração pelo viés histórico. No ensaio *Sobre o conceito da história*, Walter Benjamin (2012, p.243) nos diz que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”. Que portanto, a rememoração implica em uma implacável perda devido a impossibilidade própria da sua realização, a não ser pela visualização de uma “imagem do passado que passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”. Não seria a “imagem que relampeja”, o que a atuação repetitiva deseja recobrar?

Contudo, não desejo deter-me na discussão histórica em torno da perlaboração, apenas retomar o poder semântico que o termo ganhou no decorrer do tempo. Para voltar às questões levantadas pelo desenho, a partir de considerações que notei em Freud, Adorno, Benjamin e Lyotard, gostaria de ressaltar o aspecto fundamentalmente dialético da perlaboração.

Com isso, quero dizer que a perlaboração é um trabalho de repetição que ocorre no presente, mas que, no entanto, tem sua origem ou motivação impregnada no passado. Da mesma forma, o meu desenho nasce de uma sucessão de instantes do momento em que é feito, no presente, configurando a ação como uma “força atual”, com poder de alterar a realidade. Ao mesmo tempo, está arraigado ao passado, onde o que o constitui enquanto percurso e história encontra-se— incluí-se aqui, tudo o que foi visto, pensado, articulado, que de uma forma irreversível o desenho abarca.

O desenho é um “trabalho de travessia” que se encontra justamente no meio, na ponte, experienciando o presente e acessando o passado em uma mesma conjunção de instantes. Repetir, desenhando, é construir o presente através de uma ação e ao mesmo tempo remontar ao passado.

O desenho rememora os acontecimentos passados como para reinseri-los, registrando-os numa parte da memória de que eles, quando ocorreram, não estavam. Trata-se de repetir, dando a cada desenho um outro e novo sentido, vivê-los novamente como se pela primeira vez. Desta forma, a perlaboração configura-se como uma reescrita, em seu estado dialético é um trabalho fadado ao inacabamento.

Através do termo *Durcharbeitung*, ou “trabalho de travessia” Freud introduz a questão temporal à psicanálise. O trabalho da perlaboração é uma prática que exige tempo. Tempo para conhecer a resistência, para elaborá-la e perlaborá-la. Segundo Angela Bernardes, o tempo da perlaboração na psicanálise está

relacionado à necessidade de compreensão que incide numa suspensão, entre o ver e o concluir. “Trata-se de um intervalo lógico necessário mais do que de uma extensão cronológica, ainda que, evidentemente, tenha uma duração” (BERNARDES, 2003, p.75).

O tempo do desenho não é diferente. Enquanto é realizado, o desenho é experienciado a partir das circunstâncias em que ele se desenrola, é cronológico; ainda que instaure um tempo de suspensão, pois enquanto não apresenta nada concluído, está em plena busca de ressignificação. Depois de realizado, o desenho permanece em suspensão, apesar de materializado, está suspenso no tempo entre o que se vê, compreende e rememora. O desenho não cessa de apontar para um tempo que não é o seu, “nos traz os indícios das primeiras coisas criadas, ecos de um mundo primitivo, primário, inicial. Fonte primeira, é também a testemunha fundante, o ponto de referência que faz surgir ou restaurar todos os mitos de origem.” (JOHN, 2009, p.174).

O desenho rememora o seu próprio passado e sua própria história através de qualquer desenho, seja ele um simples apontamento de um dado da realidade ou da imaginação. O desenho, apesar de evocar o passado, fala do presente através de si mesmo, da mesma forma como não deixa de projetar-se além, podendo abarcar o caráter premonitório. A prática de desenhar, de projetar algo, carrega a ideia de futuro, de algo que se lança para além e, relaciona-se à ideia de perlaborar quando repete-se para atingir a superação, um desenho que supera o seu anterior, que se aprimora. Segundo John Berger (1993), o desenho é estático porque abrange o tempo.

Para concluir a discussão acerca do desenho e da perlaboração, desejo ressaltar uma particularidade do desenho que o faz funcionar como um artifício contra o esquecimento. Voltando à Freud, a respeito da perlaboração, ele nos diz que o esquecimento “se refere a incidentes que não foram compreendidos

quando aconteceram e que só podem ser interpretados e compreendidos a *posteriori*.” (BERNARDES, 2003, p.55).

Da mesma forma, o desenho não pode ser plenamente compreendido no momento em que nasce. Ele pode ser posteriormente interpretado, assimilado, mas nunca encerrado em si mesmo, pois oferece a cada novo olhar, novas maneiras de ver, “o desenho fala, independente do que eu acho dele” (MEIRELES, 2009, p.210) e o desenho continua a comunicar mesmo àquele que o realizou, depois de passado muito tempo.

Assim como os acontecimentos sensíveis, o desenho pode demorar-se a sentir e, talvez muito mais a pensar, pois ele continua a produzir efeitos justamente porque o sujeito nem sempre foi dele testemunha. Nesta instância, o desenho é essencialmente dialético. Ainda que ele fosse capaz de superar todas as suas reservas, continuaria sendo impossível o articular por completo. Ele vai-se revelando, apresentando dados, apontando para diversas direções, abrindo brechas de sentido.

Retomando o que foi discutido previamente neste ensaio, ressalto que defendo a ideia de uma perlaboração que acontece em dois níveis. A primeira, relacionada à minha poética, refere-se à perlaboração da minha prática em desenho que é instaurada a partir do próprio ato da repetição do gesto; Na medida em que almeja, através da repetição, recobrar uma perda, retomar e registrar uma lembrança, mesmo que no instante em que o desenho se realize, ela esteja resguardada no inconsciente para somente depois revelar-se.

O segundo sentido, mais amplo, refere-se ao campo do desenho, que está em situar na prática de qualquer indivíduo ao desenhar, a rememoração de todos os desenhos anteriormente realizados, que apontam para a sua história e seu passado. Bem como, a capacidade do desenho em superar-se, evoluindo através de um trabalho contínuo, de travessia, que se aprimora a cada nova investida.

Procurei, ao longo do texto, assimilar os movimentos do meu processo artístico e compreender o modo como minhas escolhas reverberam no desenvolvimento da minha poética. No transcorrer desta etapa, as questões que levantei estavam intrínsecamente vinculadas aos desenhos realizados e seu processo de criação.

Acredito que, não somente minhas proposições, mas também as de alguns artistas que abordei - como Morandi, Russell Crotty, Mary Temple e Marco Buti - articularam-se às questões gerais sobre o desenho, a noite e as sombras que busquei discutir nos ensaios desta dissertação.

Através dos artistas e da experiência de desenhar, tentei aproximar-me tanto quanto possível da problemática do espaço noturno. Contudo, devido a dificuldade de apreendê-lo em algumas situações surgidas no decorrer do processo, precisei fazer escolhas. Este espaço noturno a que me refiro permanece misterioso, instável, mas sobretudo, demasiadamente complexo para o revelar através de outros meios que não lhe são próprios.

Apesar de ter sido a investigação da noite o motivo de empreender esta pesquisa, foram as sombras noturnas que me ofereceram subsídios para a investigação da noite como uma nova maneira de ver, aproximando os fenômenos noturnos da minha percepção e do meu entorno. Assim, o que instigou o meu interesse nas sombras foi o caráter envolvente de um evento efêmero e impreciso, mas sobretudo pela proximidade com que se apresentam no cotidiano, tornando-se assim, um facilitador no desenvolvimento da pesquisa.

No entanto, ambas, noite e sombra, oferecem muitas formas de abordagem, assim como os desenhos que apontaram para diversas direções. Por isso, a necessidade de adotar a estrutura do ensaio como uma forma de privilegiar estas

questões que, apesar de tão diversas, articulam-se para dar sentido a um conjunto de desenhos, resultado da minha prática artística.

Através dos ensaios, busquei discutir de forma breve, alguns dos pontos cruciais que abrangiam tanto a experiência de desenhar, o desenho finalizado, quanto a noite e as sombras percebidas no cotidiano. Este trabalho, me refiro ao trabalho da escrita dos ensaios, está diretamente vinculado à perlaboração, de um trabalho repetitivo, de recuperação de algo que foi esquecido ou deixado para trás porque no momento em que aconteceu não foi devidamente compreendido ou registrado na consciência.

Na minha prática escrita e no meu fazer artístico, a perlaboração esteve presente como maneira de superação e de rememoração: é como um desenho, que nasce de ações repetitivas e surge para “superar” o anterior.

Referências Bibliográficas

A. Alvarez. **Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. Título original Art and Visual Perception. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.** SP: Brasiliense, 2012.

_____. **Obras escolhidas II. Rua de mão única.** SP: Brasiliense, 2012.

BERGER, John. Draw to that moment. In: **The sense of Sight: writings.** New York: Vintage Books, 1993.

BERNARDES, Angela C. **Tratar o impossível: a função da fala na psicanálise.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BUTI, Marco; MARTINS, Alberto (org.). **Ir até aqui - gravuras e fotografias de Marco Buti.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Palomar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual** (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FABRIS, Annateresa. Sombras simuladoras. In: MORAES, Angélica de (Org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Vol. XII. O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIUFFRÉ, Guido. **Morandi**. London: Hamlyn, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

HARRISON, Edward. **A escuridão da noite: Um enigma do Universo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

HOPTMAN, Laura. **DRAWING NOW: Eight Propositions**. Nova York: Museum of Modern Art, 2002.

HUTTER, Heribert. **Drawing: History and technique**. New York: Ed. McGraw-Hill Book Company, 1968.

JOHN, Richard. **16 Notas para uma definição do desenho**. In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs.). Vetor. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE 2009.

KRANZFELDER, Ivo. **Edward Hopper: 1881-1967: Visão da realidade**. Taschen, 2006.

LANCRI, Jean. Coloquio Sobre A Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (orgs). **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MARTINS, Alberto (org.) In: **Ir até aqui - gravuras e fotografias de Marco Buti**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MEIRELES, Cildo. **Encontros – Cildo Meireles**. In: SCOVINO, Felipe (org.). RJ:

Editora Azougue, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Ana Claudia. Prefácio de Ana Claudia Oliveira. In: **Da Imperfeição**. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

PLATÃO. **A república: [ou sobre a justiça, diálogo político]**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

PLINIO, o Velho. **Pline l'Ancien: histoire naturelle**. Paris: Les Belles Lettres, [1950 – 1961?].

POE, Edgar Allan. **The power of words**. United States Magazine and Democratic Review, 1845.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: Sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

RAWSON, Philip. **Drawing: The appreciation of the arts**. London, Oxford University Press, 1969.

SACCHETTIN, Priscila. MARTINS, Alberto (org.). Esboço de um percurso. In: **Ir até aqui - gravuras e fotografias de Marco Buti**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SODRÉ JR. Laerte. Desenho e astronomia. In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Designio. Como as pessoas aprendem**. São Paulo: SENAC, 2007.

SUED, Eduardo. **Eduardo Sued: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**, coleção palavra do artista. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

WILHIDE, Elizabeth. **Como criar em iluminação/Design Museum**. Tradução: Bruno Vasconcelos – Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.

Catálogos

MASI, Alessia; SELLERI, Lorenza; BANDERA, Maria Cristina; AMARAL, Aracy. **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

THIEBAUD, Wayne. Entrevista a Wayne Thiebaud. In: **Wayne Thiebaud at Museo Morandi**, catálogo de exposição organizado por Alessia Masi. Mântua, 2011.

Sites Consultados

Andreas Muk Haider. Disponível em: <<http://muk.me.uk/>> Acesso em 24 de dezembro de 2013.

Kara Walker. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2002/04/01/cut-it-out/>> Acesso em 07 de janeiro de 2014.

Regina Hackett. 'Light, Seeking Light' yields significant rewards for the patient viewer. 2008. Disponível em: <<http://s139022.gridserver.com/media/files/seattle-post-intelligencer.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2013.

Theodor Adorno. Como elaborar o passado? Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno14.htm>> Tradução: Wolfgang Leo Maar. Acesso em 15 de novembro de 2013.