

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

**Dissertação**



**Uma intenção [além do visível]: desenho**

**Carolina Moraes Marchese**

**Pelotas, 2014**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
Centro de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Curso de Mestrado em Artes Visuais  
Linha de Pesquisa Processos Criativos e Poéticas do Cotidiano

Uma intenção [além do visível]: desenho

Carolina Moraes Marchese

Pelotas, 2014

Carolina Moraes Marchese

Uma intenção [além do visível]: desenho

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

Orientador Prof. Daniel Albernaz Acosta

Pelotas, 2014

Carolina Moraes Marchese

Data da defesa: 3 de abril de 2014

Banca examinadora

Prof. Daniel Albernaz Acosta - PPGAV/UFPeI (Orientador)

Profa. Adriane Hernandez - IA/UFRGS - PPGAV/UFPeI

Prof. Flávio Roberto Gonçalves - PPGAV/UFRGS

Profa. Helene Gomes Sacco Carbone - CA/UFPeI

Profa. Maria Raquel da Silva Stolf - PPGAV/UDESC

Ismael  
pelas vindas, ajudas e presenças

Bethielle  
pelos momentos leves

Daniel  
pelas conversas

Adri  
pela atenção, pelo (re)encantamento, pelos cafés

Helene  
pelos livros e lugares

professor Flávio  
pelo desenho, pelas considerações

Raquel Stolf  
pelo convite aceito, pelas palavras e pela escuta

Carol e Thiago  
por serem e por estarem.

Ery e Eunice  
pela presença, pelo suporte

Carla e Genaro  
pelos quase vinte-e--seis

Lauro  
pela calma e pelo tempo

Gratidão.

## Resumo

A presente pesquisa parte de minha produção em desenho desenvolvida nos anos de 2012 e 2013. As reflexões aqui contidas se originam do modo de construir desenhos, e envolvem a maneira de olhar os objetos do mundo e as relações que se estabelecem a partir dessa visão. Para empreender a busca inicial, que consistia em descobrir como se estrutura o pensamento de desenho em minha prática, reuni algumas noções de artistas e teóricos sobre modos de ver e de desenhar. Assim, nessa pesquisa, descrevo procedimentos; aproximo minha produção a de outros artistas; relaciono o desenho e seu modo de produção com objetos do meu cotidiano.

Palavras-chave: desenho, arte contemporânea, processo de criação

## Abstract

This research comes from my drawing production developed during 2012 and 2013. The reflections in it come from the way my draws are constructed and involve the way of seeing objects and the relations that are established from this vision. To undertake the initial search, which consisted in discovering how is structured a draw thought in my practice, I brought together some notions from artists and theorists about ways of seeing and drawing. Thus, in this research, I describe procedures; I approach my production to the ones from other artists and I associate the drawing and its production mode with my everyday objects.

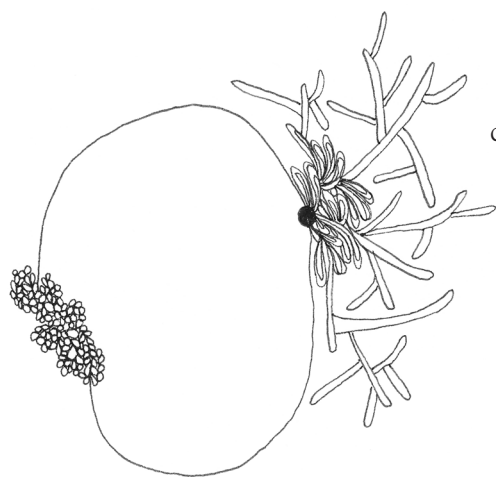
Palavras-chave: drawing, contemporary art, creation process

|                         |    |
|-------------------------|----|
| claudicante .....       | 4  |
| uma intenção .....      | 8  |
| [além do visível] ..... | 35 |
| desenho .....           | 50 |
| ainda claudicante ..... | 78 |
| referências .....       | 81 |

Eu ouvi uma vez uma definição de um físico (...) quando tu olha uma estrela o teu olho toca a estrela. O olhar então toca a superfície. E essa é a mágica mais incrível do olhar, porque tu toca tudo que é impossível pro corpo, o corpo não consegue ir até a estrela porque a distância é fantasticamente gigante. Mas o olho vai lá, toca a estrela e volta com o conhecimento que tu incorpora para a existência.

- Relato de Carlos Asp, em *asp.doc*





claudicante

O presente volume, que intitulei *Uma intenção [além do visível]: desenho*, é conjunto de uma série de pensamentos suscitados por atividades práticas do desenho, que vão desde o instante que entro em contato com plantas, fungos e mofos, ao desenrolar de uma folha de papel e o momento de mostrar um trabalho em espaço expositivo. Os escritos contidos aqui são frutos de um modo de ver, de uma experiência do fazer e de uma maneira de agir e de se colocar no mundo. Assim, esse trabalho tateia, experimenta.

Uma constante claudicação é como Jean Lancri (2002) vê a pesquisa e a produção em artes visuais. Por compartilhar deste modo de pensar e agir é que dou o nome a esta introdução de Claudicante. Entretanto, mais do que apenas uma maneira de introduzir o trabalho, a claudicação é presente em toda extensão dele.

A experiência do olhar é fundamental para e precursora de meu desenho. O observar enquanto atividade ampla, além do mero exercício enxergar: notar, acompanhar, dar atenção. Começo observando fungos e mofos à minha volta. Algum tempo depois pequenas plantas cultivadas em casa também integram minhas observações.

Acredito na descoberta pelo processo. Durante o fazer de um desenho se abrem infinitas possibilidades e rumos para tomar. E o desenho, nesse sentido, é muito honesto: deixa que o processo se mostre por inteiro, mesmo quando finalizado. É desenhando que decido materiais, cores, formas. Tudo é escolhido em uma negociação de comum acordo entre eu e o suporte; entre eu e o que já está desenhado ali; entre eu e o desenho que está tomando forma. É como se o desenho fosse um organismo vivo (a própria planta! o próprio fungo!) que se impõe sobre uma superfície exigindo lugar.

Entendo-me como alguém que produz a partir das coisas que encontra, ouve e observa pelo caminho, das coisas que surgem. Esse encontro não é fruto de uma procura exata, é uma busca pelo que se pode vir a encontrar no caminho. Para isso há que se ter paciência: a busca é lenta, o encontro é sutil.

Afim de melhor organizar as ideias no texto, dividi-o em três partes, as quais juntas e em sequência formam o título deste trabalho.

Em um primeiro momento, que denominei *Uma intenção*, penso sobre as qualidades do desenho que construo e o que, de certa maneira, persigo ao traçar. A busca pela presença em imagem, o desejo, a atenção. E também um retorno, uma rememoração aos desenhos primeiros, nos quais timidamente identifiquei a existência de um pensar-em-desenho que me motivou a submeter um projeto de pesquisa para o curso de mestrado.

A observação, questão que me (pre)ocupa desde o início, faz de *[além do visível]* um breve apanhado de referências sobre o olhar dos artistas. A partir das tentativas de compreender como diferentes artistas, em diferentes momentos, lidavam com o enigma que nasce quando coloca-se os olhos sobre um objeto, meu modo modo de ver alargou-se. A

complexidade existente no conflito da visão, entre o racional e o sensível, e o posterior trabalho para solucioná-lo em obra, é o centro da segunda parte do texto.

O fazer tem seu lugar em *Desenho*, que se constitui de relatos e descrições de situações de desenho. O título, além de se referir ao desenho como substantivo, traz consigo o verbo desenhar: (eu) desenho. Trata-se da abertura de um universo mais particular, onde deposito meus pensamentos e procedimentos sobre o trabalho que conduzo.

Por fim, antes de uma conclusão, volto à claudicação, pois não trato de fechar ou encerrar algo, mas interromper por questões de tempo e prazo. Aponto possíveis percursos e pontes. Revejo o período que vivi.

Meu desejo era que o volume final deste percurso se apresentasse como um ateliê, aberto a visitação, onde se descobrem segredos e origens. Esse espaço é também o lugar onde pode-se inferir aspectos importantes do trabalho de um artista sem que eles sejam explicitados por fala ou escrita. A disposição dos objetos, a organização dos materiais, a maneira de guardar as coisas: tudo importa e tudo é pista para como se organizam os pensamentos e ações.

Para isso, montei essa caixa, na qual reúno diversos materiais que se relacionam com minha prática de artista. São documentos de trabalho, materiais utilizados para construir desenhos, registros gráficos em cadernos e fotografias do meu local de trabalho, além de um caderno contendo o texto desta pesquisa e um livro com alguns dos desenhos produzidos durante 2012 e 2013.

Vocês sabem que o que me sustenta ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam.

- Francis Ponge em *Cristais Natureis*



uma intenção

Acredito na natureza proverbial do desenho como apontou Mario de Andrade, em 1975. Para ele, a essência do desenho estaria tanto em ser uma arte (visual) que se desenvolve no espaço e no tempo quanto em sua sabedoria e transitoriedade, assim como um provérbio popular. Aliado a isso, creio que a prática do desenhar possua sempre uma origem intencional: o desenho é movido pelo desejo e pela vontade.

O mito de origem do desenho (ou de todas as artes que trabalham com a linha ou com a sombra) nasce da perda, de uma brusca separação. Conta Plínio, o Velho, que a filha do oleiro Butades de Sicione teria sua vida separada da presença de seu amado por uma longa viagem a ser feita pelo rapaz. Como alternativa à ausência, com auxílio de um ponto de luz, a moça desenha com carvão o contorno da sombra do moço, marcando sua presença. Segundo o mito o desenho nasce, então, não apenas de uma perda, mas de uma vontade de estar junto e fazer algo/alguma coisa presente, de um desejo.

Essa “imagem como presença” é pensada por Marilena Chaui. Para ela, a imagem “é dotada de um poder especial: torna presente ou presentifica algo ausente” (CHAUI, 2000, p. 168), sendo o objeto da imagem existente ou não. É como o lençol na história de Laura, contada por Pierre Fédida:

Alguns dias após o falecimento de sua mãe, Laura - de quatro anos - brinca de estar morta. Com sua irmã - dois anos mais velha - pega um lençol de cama com o qual pede para ser coberta, enquanto explica o ritual que deverá ser escrupulosamente cumprido para que possa desaparecer. A irmã colabora até o momento em que, Laura não mais se mexendo, começa a gritar. Laura reaparece e, para acalmar a irmã, lhe pede, por sua vez, para fingir-se de morta: ela exige que o lençol que a cobre permaneça impassível. Mas não consegue arrumá-lo, pois os soluços de choro se transformaram, de repente, em risos que agitam o lençol de alegres sobressaltos. E o lençol - que era um sudário - vira vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore... antes de acabar por se rasgar em risos de farândola desenfreada, na qual é morto um velho coelho de pelúcia cujo ventre é arrebitado por Laura! (FÉDIDA apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 85, grifo nosso)

O mesmo lençol assume aí diversos papéis: sudário, vestido, casa, bandeira... mas quando terminada a brincadeira, é ainda um lençol, o pedaço de tecido utilizado para cobrir o corpo enquanto se dorme. Entretanto, para Laura e sua irmã, ele é não somente um lençol, mas também um análogo de todas as coisas imaginadas por elas. O pedaço de pano se transforma em símbolo, abrigo e vestimenta.

Assim como na história da filha de Butades, percebo o desenho como um registro de algo a ser lembrado e estar/permanecer presente.



Se a filha do oleiro traça o contorno de seu amado para estar junto dele e recordá-lo; desenho para ter por perto, para propagar uma experiência vivida fora do papel, a qual é somada a experiência própria do ato de desenhar. Vejo o desenho como um análogo das experiências vividas por mim.

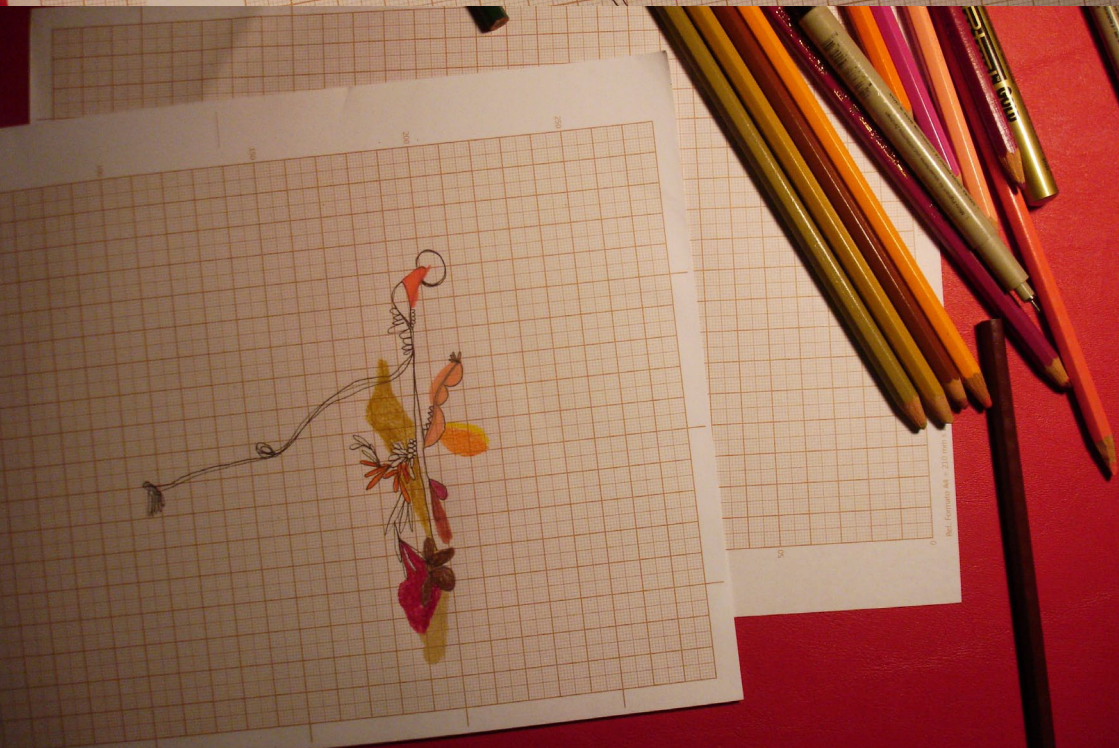
Os desenhos de que falo partem de um convívio que possuo com plantas e fungos, algumas dessas “formações naturais extraordinárias, notadas aqui e ali (ou melhor, que se fazem notar)” (VALÉRY, 2011, p. 101), nas palavras de Paul Valéry<sup>1</sup>. Posso dizer que meu desejo ao fazer um desenho é registrar essas observações, a vivência junto a esses seres.

O que me move é um certo encantamento por esses modos de crescer, de se espalhar; e até mesmo a perplexidade e o fascínio pela impossibilidade de acompanhar o tempo próprio que fungos e plantas possuem e (não) poder depositar essa experiência (por inteiro) em um suporte. O que procuro é manter presente um momento vivido e tornar visível uma experiência perceptiva, através da construção de um desenho.

As imagens criadas são como acúmulos, o papel se torna um depósito de experiências vividas, algo que se aproxima do que Vivian Herzog percebe em seu próprio trabalho: “camadas de pensamentos, de linhas, de gestos e situações que procuram conviver, se transpassar e agregar, sem que uma anule a outra” (HERZOG, 2011, p. 27). Para mim, um desenho comporta não apenas uma vista, mas uma sucessão delas. O fazer de um desenho me proporciona uma sensação de que o tempo é estendido lentamente, a ponto de alguns momentos passados parecerem sobrepostos a momentos presentes. E também a impressão de que instantes distintos

---

<sup>1</sup> ao falar das conchas, em *O homem e a concha* (VALÉRY, 2011).





Vivian Herzog - Reservatório, 2009-2011  
Lápis de cor, tinta guache e óleo sobre papel camurça, 40x60cm





podem ser somados, pois é esse o lugar em que deposito e convivo com situações diferentes simultaneamente. Conforme John Berger,

Whereas the sight of a tree is registered almost instantaneously, the examination of the sight of a tree (a tree being-looked-at) not only takes minutes or hours instead of a fraction of a second, it also involves, derives from, and refers back to, much previous experience of looking. Within the instant of the sight of a tree is established a life-experience. This is how the act of drawing refuses the process of disappearances and proposes the simultaneity of a multitude of moments.<sup>2</sup> (BERGER, 1993)

Merleau-Ponty comenta que a partir de Cézanne muitos pintores abandonaram a tradição da perspectiva geométrica justamente para se dedicar a “recuperar e representar o próprio nascimento da paisagem diante de nossos olhos” (2004, p. 14). Antes de realizar uma pintura analítica, um mero relatório do que se apresentava aos olhos, desejavam se aproximar da experiência perceptiva proporcionada por aquilo que viam.

É importante caracterizar a percepção como um observar-em-processo: uma reunião de fragmentos articulados, que colocam em andamento o conhecimento e o pensamento sobre determinada coisa. Esse observar, para Marilena Chaui, é sempre parcial, é “jamais ter uma coisa, pessoa ou situação de uma vez só e por inteiro” (CHAUI, 2000, p. 168). Assim, a experiência perceptiva se dá no tempo, através de sucessivas observações que somam novas informações ao objeto percebido, como indica John Berger ao falar sobre a experiência de ver uma árvore.

---

2 Enquanto o avistar de uma árvore é registrado quase instantaneamente, a análise do avistar de uma árvore (uma árvore sendo observada) não apenas leva minutos ou horas ao invés de uma fração de segundo, mas também envolve, se origina e se baseia em experiências muito anteriores do olhar. No instante do avistar de uma árvore se estabelece uma experiência de vida. Desta forma o ato de desenhar rejeita o processo de desaparecimentos e propõe a simultaneidade de múltiplos momentos.



Ao desenhar, então, recorro a essas somas, a essa(s) experiência(s). As plantas tem meu interesse mesmo antes de produzir desenho. Sempre acompanhei os movimentos de crescimento/brotação/secagem com atenção especial, com o pensamento de que existem ali grandes esforços e uma inteligência outra, fora de minha capacidade de entendimento, que faz com que as plantas completem ciclos, delineiem sua forma e saibam como ou para onde cresce.

Seria fácil se admitissemos que seres vegetais, minerais e fungos seguem um projeto. Assim poderíamos determinar que estes sabem como se alimentar saudavelmente por algum tipo avançado de programação e que sua forma é dada por alguns algoritmos, os quais também controlariam seu crescimento. Dessa forma a existência e complexidade desses seres seria mais facilmente compreendida. Por outro lado, esse entendimento tomaria todo encanto residente no mistério que é sua autossuficiência.

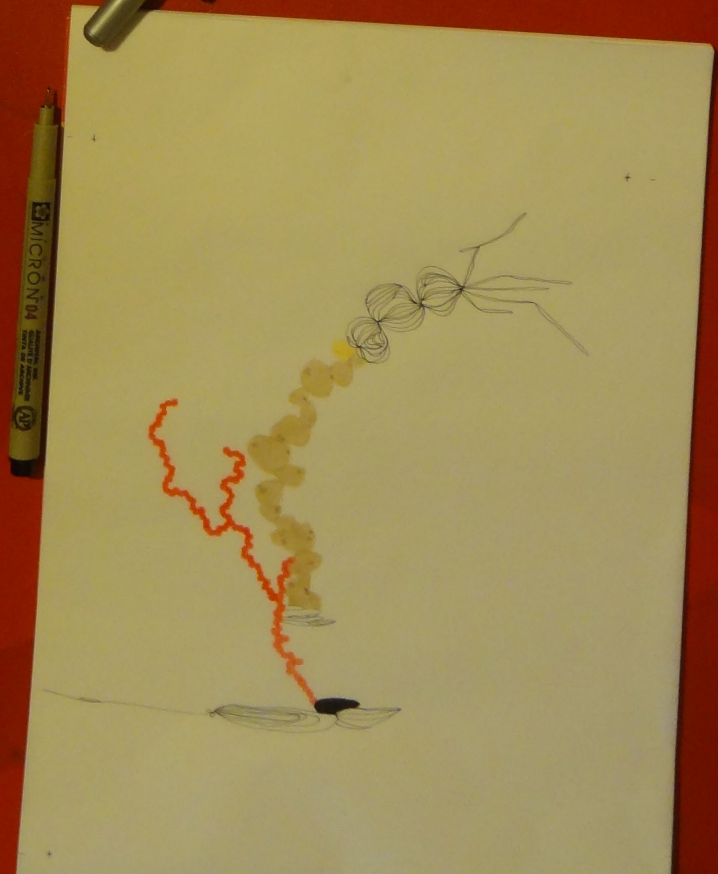
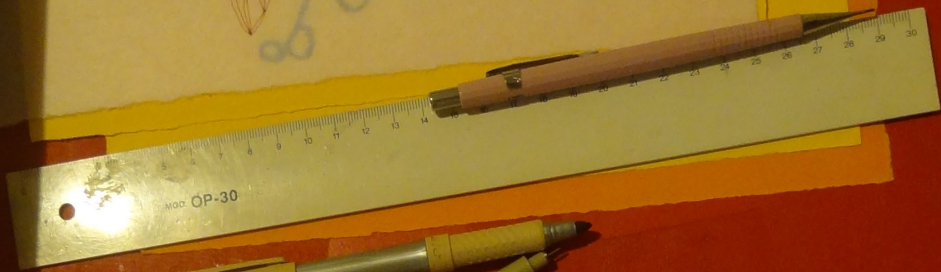
Não há neles outro movimento que não a extensão. Nenhum gesto, nenhum pensamento, talvez nenhum desejo, nenhuma intenção, que não resulte num monstruoso crescimento de seu corpo, numa irremediável excrescência.

(...)

Ociosos, passam o tempo complicando sua própria forma, aperfeiçoando no sentido da maior complicação de análise seu próprio corpo. (PONGE, 2000, p. 137).

Paul Valéry, em *O homem e a concha*, escreve sobre a construção natural de uma concha, sobre a maneira fascinante com que um molusco é capaz de construir a própria casa. Em certo ponto comenta que ela (a concha) possui “tudo o que é preciso de inumano para desconcertar-nos...” (2011, p. 101), algo que penso que também possuem esses outros seres de







que me ocupo. Essa “inumanidade” é aquilo que escapa de entendimento e imaginação, e possui infinita capacidade de despertar atenção sensível.

Gaston Bachelard também fala das conchas, dedicando um capítulo de seu *A poética do espaço* inteiramente a elas. Comentando Valéry, completa que o formato da concha é perfeitamente inteligível (Valéry já havia comentado que uma concha pode ser realizada por mãos humanas), “é a formação e não a forma que permanece misteriosa” (BACHELARD, 2005, p. 118). Assim como as conchas, as plantas e fungos possuem esse movimento interno (e misterioso) de crescimento. A diferença reside no fato de que enquanto uma concha é modelada internamente por um ser que está construindo sua casa; uma planta e um fungo são os próprios responsáveis por seus movimentos, se orientando por dados externos como a posição solar e a existência de água.

As considerações de Valéry e Bachelard sobre as conchas me lembram do texto que Moacir dos Anjos escreveu a respeito da obra de Nazareno. O texto faz referência a um conjunto de trabalhos que consistem em objetos pequenos e sintéticos, fazendo as vezes referências ao universo infantil, mas com uma grande carga dramática. Para o crítico, são trabalhos que “mais frustram do que confirmam o que se espera de sua aparência ou de seu suposto significado; por meio deles, Nazareno constrói armadilhas para quem é desatento às sutilezas que habitam o mundo” (ANJOS, 2004, p. 73).

A lembrança do texto me vem especialmente por conta desta última frase, pois o que procuro, o tempo todo, é estar atenta a essas sutilezas que, para mim, residem no mistério da construção de uma concha; na força de uma árvore que levanta o calçamento de uma rua pela



Nazareno - Alguns conseguem, 2008  
Escultura em madeira, 45x16cm

sua raiz; no emboloramento da matéria orgânica; no tempo particular dos seres minerais (...).

Tenho em mente que minha atenção para esses fenômenos tem muito da observação da paisagem de minha própria cidade. Meu interesse em seres lentos e que ocupam o espaço de maneira contínua se assemelha com aquilo que vejo quando saio na rua: uma cidade em que o tempo é mais vagaroso pelo ar pesado de água que demora a ser conduzido pelos orifícios nasais; pelo andar quase sonâmbulo dos habitantes que parecem sempre ir, mas nunca chegar a lugar algum; pelas marcas de umidade que se alastram ao correr dos anos e que, inutilmente, tentamos conter; pelos dias incontáveis que um par de meias é capaz de ficar pendurado no varal até secar.

A cidade Pelotas é um lugar úmido, o que conduz a sensação de se estar em “um tempo outro”, um tempo que favorece a introspecção, como pensa um personagem do romance *Satolep*<sup>3</sup>: “A umidade nos leva para dentro de nós mesmos e tenta aí nos prender” (RAMIL, 2008, p. 30). O que me remete aos dias gelados de inverno em que saía cedo para o colégio e durante o trajeto fazia brincadeiras solitárias de escrever no vidro embaçado pela noite e pelo sereno, ou então de soprar e perceber o choque térmico do meu ar quente com o ar frio da rua resultar em uma fumacinha opaca.

*Inframince* é o nome que Marcel Duchamp deu a um espaço e tempo “entre”, tal como o calor produzido em um assento ao sentar de uma pessoa e que permanece e se desloca quando esta se levanta, ou também essa situação de um desenho que se fixa por um curto período de tempo

---

3 *Satolep* é palíndromo da palavra Pelotas. É um lugar criado pelo músico e escritor pelotense Vitor Ramil e presente em grande parte de sua obra.

em um vidro embassado: “conjunto essencial entre-dois espaços, ou mesmo como formas de percepção do tempo” (FRANCA, 1998, p. 21). Um tempo e espaço entre é o que Pelotas possui de mais característico, para além de sua história ou arquitetura. Percebo Pelotas como um lugar que vive em/de *inframince*.

Constantemente me pergunto quando esse interesse, já antigo, passa a ser objeto de desenho. Começo, em 2008, fazendo pequenos desenhos de observação das plantas que tinha em minha mesa e de algumas árvores das ruas em que caminhava. Essas imagens possuem um caráter ilustrativo e são claros exercícios de observação (refiro-me à categoria do desenho de observação). Construo linhas e por vezes algumas texturas. A preferência pela utilização da linha, ao invés da massa/mancha, já era visível nesses desenhos e com o tempo foi ganhando mais espaço e intensidade.

Na metade do ano de 2011, realizo uma série de desenhos a partir de fungos-cogumelo que observei crescendo em um tronco à beira da estrada. Considero estes desenhos como “geradores de atenção” para os pensamentos e desenhos que desenvolvo hoje, ainda que possuam um caráter bem figurativo. A série, que denominei *Da umidade*, compreende quatro desenhos em caneta nanquim e caneta hidrocor sobre papel triplex. Até aquele momento não havia desenhado em um suporte tão grande e nem investido tanto tempo em um mesmo trabalho.

Ao fim do mesmo ano exponho um desenho-instalação realizado nas paredes da Casa Paralela, em Pelotas. Na exposição, nominada *A casa expandida*, fui convidada a ocupar uma das salas e, após conhecer o espaço, decidi realizar o desenho em suas próprias paredes. Essa escolha



Desenhos da série "Da Umidade", 2012  
Nanquim e hidrocor sobre papel triplex, 59,4x84,1cm (cada)





Trabalho realizado na exposição A casa expandida  
Casa Paralela, Pelotas, 2012

foi fundamental para compreender meu próprio modo de operar, já que me condicionei a desenhar em posição vertical, ao contrário do que era acostuada, e a trabalhar em um lugar diferente do habitual.

Foi com a construção desse trabalho que percebi que o desenho poderia ser um lugar para depositar experiências - já que muito do que vivi ali nos dois dias e meio em que desenhei influenciou minha maneira de trabalhar com desenho e pensar sobre ela. Essas duas “situações de desenho” descritas serviram como catalisadores para novos trabalhos e possibilitaram o surgimento, ou talvez a identificação, de um pensamento de desenho que, alargado, resulta neste conjunto.

Esse pensamento tem origem em meu modo de fazer desenho, de reflexões sobre o ato de desenhar. É apenas quando me encontro imersa na construção de desenhos que consigo pensar sobre/em desenho, e por isso me identifico com a fala de Richard Serra: “The more I draw, the better I see and the more I understand<sup>4</sup>” (BORDEN; SERRA, 1994, p. 52). Além das declarações de Serra, as considerações de outros artistas, como Sandra Cinto e Roni Horn, sobre seu próprio modo de lidar com o desenho me são importantes para pensar sobre minha própria maneira de operar.

A artista Roni Horn diz que *a drawing does not stop*<sup>5</sup>. As linhas de um desenho seguem, suas bordas não contêm os traços e gestos depositados na superfície. O desenho transborda do suporte e continua no mundo onde ocupará o exato espaço que cada pessoa ou circunstância lhe permite e/ou exige, como

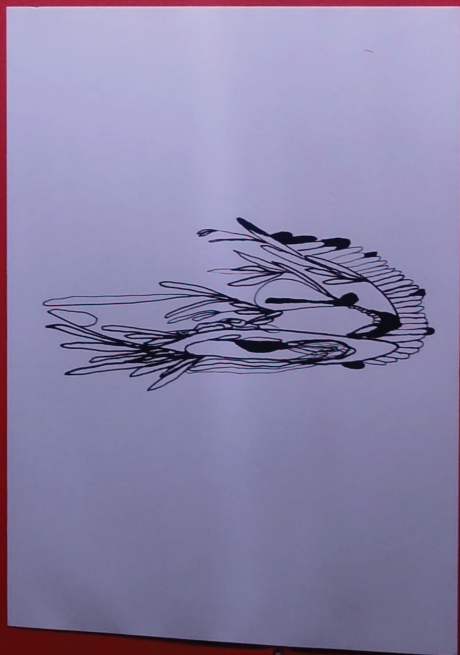
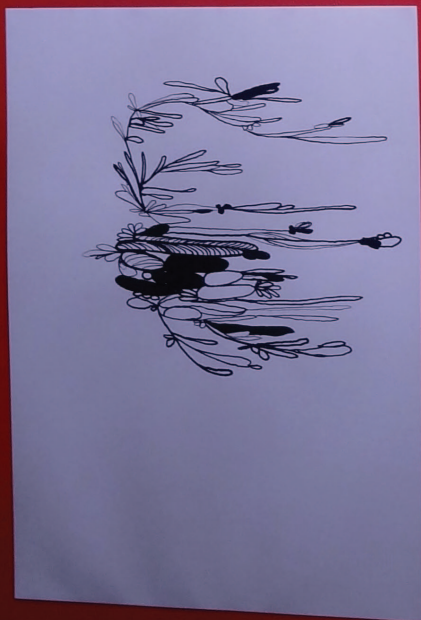
uma imagem que é só aparentemente estática. Como afirma

---

4 “Quanto mais eu desenho melhor eu vejo e mais eu compreendo” (BORDEN; SERRA, 1994, p. 52, tradução nossa)

5 “um desenho não para” (HORN apud DIAS, 2013, p. 46, tradução nossa)





a artista Roni Horn *a drawing does not stop*. Um desenho não para, ele se instala lentamente, o tempo se torna como o tempo de todas as coisas (DIAS, 2013, p. 46).

Essa ideia de algum modo se relaciona com o que pensa Tania Kovats, quando diz que o desenho “does not belong to artists, it belongs to everyone<sup>6</sup>” (KOVATS, 2007, p. 11). Se um desenho é lançado para o mundo e nele continuado, é natural que seja dele sua posse. Um desenho é sempre fluido, buscando a eternidade e a completude, como se fosse permanentemente inacabado ou, como pensa Aline Dias, “é amplo e inclusivo e também aberto e inconclusivo” (2005, p. 44).

Tomo essa suposta incompletude como uma licença para abrir a possibilidade de retomar um desenho já finalizado, acrescentando-lhe novas linhas e manchas. No processo de construção de um trabalho sinto que sempre existe espaço para agregar alguma coisa, ainda que sejam alguns poucos traços curtos ou pequenos acúmulos de minúsculas formas ovaladas. Para mim, o ato de ver um desenho sempre carrega consigo o trabalho de imaginar o próximo traço que devo executar.

Olhar para um desenho é como ver um jogo para analisar as possibilidades de jogada: pode-se reconstruir o caminho trilhado até ali. Ao olhar a reprodução de um desenho de Sandra Cinto (*Sem título*, de 2004) refaço visualmente os movimentos de seu braço: construo as formas que se assemelham a montes lentamente, na sequência das linhas (quero dizer que não os contorno, simplesmente); alguns traçados que lembram trilhas são vistos como linhas continuamente alongadas, onde meu olho flui como o nanquim pela superfície de madeira; alguns outros vejo intervalados, em movimentos de ida, retorno e espera. O desenho me leva para todos

6 “não pertence aos artistas, pertence a todo mundo” (KOVATS, 2007, p. 11, tradução nossa)



Sandra Cinto - s/ título, 2004  
Nanquim sobre madeira, 280x190cm

os cantos da superfície e, inclusive, lança-me rapidamente para fora dela. Olhar o mínimo dos detalhes é essencial, o menor dos espaços é uma grande parte do todo, inclusive os vazios. Os olhos não param, é necessário um grande exercício de visão. Ela, a visão, desliza continuamente, sobe em curvas e desce escorregadia.

Assim, além de permitir essa visão que percorre o trajeto de sua construção, que ocorre pelo desenho ser, como disse Mario de Andrade, um fato aberto, e ter

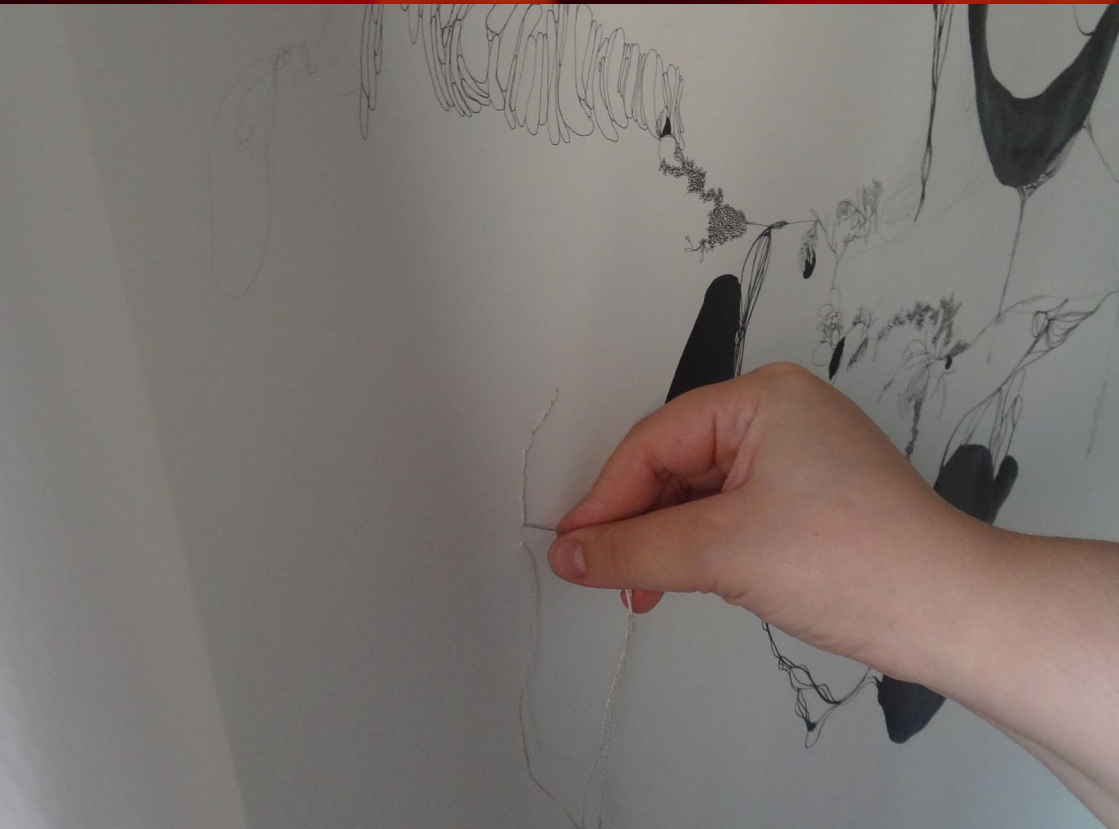
a capacidade de apresentar as camadas de olhar e as experiências que vivenciamos em seu processo de construção. A imagem desenhada contém a experiência do olhar e revela o seu próprio processo de criação (BERGER apud HERZOG, 2011, p. 29-30),

o desenho também se lança, se projeta, se constrói e se reconstrói indefinidamente. Ou seja: ele não apenas remonta a experiências passadas, ao embate do corpo com a superfície, mas lança experiências novas e se estende infinitamente no tempo e no espaço.

Em um segundo momento, um desenho pode permitir projetar futuros ataques e deslocamentos. É decidir, no momento em que se desenha, para que lado seguir. Mais do que decidir, é atentar para o que o próprio desenho sugere. É, utilizando as metáforas de Diego Rayck (2011), uma ambulação aventureira e um tanto de entrega a uma sedução (o desenho, em certa medida, se impõe, ordenando ações a quem desenha), mas também uma possibilidade de naufrágio.

Desenhar pode realmente parecer com “deixar o barco seguir a corrente” (RAYCK, 2011, p. 202), mas também um exercício de quase engenharia, como são vistas muitas das experiências de Paul Klee ou o







desenho na obra de Gordon Matta-Clark, que se configura como exercícios, esboços de possibilidades, registros de pensamento e estudos analíticos do que viriam a ser seus cortes e intersecções em casas e edifícios.

Ao situar o desenho através (e/ou entre. e/ou a soma.) dessas possibilidades, pode-se dizer que “o desenho se define, além de uma prática gráfica, como um pensamento investigativo, especulativo, que transita entre as necessidades e intenções do homem em relação ao mundo” (COSTA, 2009, p. 15).

O desenho, dessa forma, é visto de muitas formas e utilizado de diversas maneiras pelos artistas: desde esboços preparatórios para pinturas; páginas de caderninhos que registram pequenas observações e comentários; estudos para construção de esculturas, modelagens e outros objetos tridimensionais; registros gráficos de trabalhos já realizados; esquemas mais aproximados da escrita; até o que mais comumente é identificado como “um desenho”: um traçado sobre papel.

O que parece unir essas diversas formas sob um mesmo nome (desenho) é essa espécie de pensamento adotado para sua realização, seja este a solução de um problema; a esquematização de uma construção ou o registro de uma forma. O que identifica esse conjunto de díspares é a existência de uma ideia e seu desenvolvimento, essa espécie de percurso: algo que é lançado e possui um deslocamento em um certo espaço e tempo – um projétil.

Esse pensamento de desenho é resumido e esquematizado por Richard Serra, quando perguntado se, para ele, desenhar seria como pensar: “drawing creates its own ordering. To draw a line is to have one idea. More than one line is usually construction. Ideas become





compounded as soon as you make the second line”<sup>7</sup> (BORDEN; SERRA, 1994, p. 52). O artista ainda completa a fala com o modo que vê a atividade de desenhar em seu trabalho: “Drawing is a way for me to carry on an interior monologue with the making as I’m making it”<sup>8</sup>.

Essa espécie de monólogo interior que Serra diz criar ao desenhar me faz pensar que o desenho é uma prática, na maioria das vezes, solitária. Emma Dexter (2005) escreveu que o desenho normalmente é relacionado com intimidade, informalidade, autenticidade, imediatez, subjetividade, história, memória e narração. ParaICLEIA CATTANI (2005), desenhar é jogar-se em um abismo, convidando os outros (os que olham, os que refazem esse percurso com o olhar) como companhia.

O desenho, para mim, é essa atividade solitária. É, no momento do desenhar, o estabelecimento de um diálogo com o entorno. É estar atenta às relações entre o lápis e o papel; o suporte e o material que a risca; o meu braço e o instrumento de desenho; o olhar e a lembrança; o meu corpo e a extensão da superfície. Desenhar, para mim, é também estabelecer vínculos silenciosos e íntimos.

É curioso pensar a aproximação do eu com o desenho também em palavra. Marcia Tiburi atenta para o fato de que “desenho e eu estão enlaçados, pelo menos em nossa língua” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 22). Desenho é um substantivo que, quando transformado em verbo, é conjugado em primeira pessoa: eu desenho. Assim como o desejo: eu desejo.

---

7 o desenho cria sua própria organização. Traçar uma linha é ter uma ideia. Mais de uma linha é, normalmente, uma construção. As ideias começam a se compor assim que você traça a segunda linha. (BORDEN; SERRA, 1994, p. 52, tradução nossa)

8 Desenhar, para mim, é um modo de travar um monólogo interior com o que faço no momento em que o estou fazendo. (BORDEN; SERRA, 1994, p. 52, tradução nossa)



Aqui o desenho é, então, lançado para além das mãos. É, mais do que um fazer manual, o desenvolver de pensamento e de um olhar sobre determinada coisa ou situação. Penso no que disse Louise Bourgeois, sobre o desenho possuir uma qualidade parecida com a da pluma<sup>9</sup>, uma possibilidade de registrar pensamentos tão leves, transitorios e esparsos que jamais poderiam ser registrados em forma de escrita. Para ela, os desenhos poderiam servir como lembretes.

Essa qualidade remete-me a carta de Antonin Artaud, onde aparece o desenho como subjétel. Jacques Derrida, ao analisar uma carta de Artaud ao amigo André Rolland de Renéville (datada de 1932), se depara com a seguinte passagem: “Incluo nesta carta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétel me traiu” A carta trazia um rasgo, na parte em que o desenho fora feito. A partir daí, da subtração do desenho e de sua suposta traição, Derrida se pergunta o que é isso que Artaud chama o subjétel e como ele pode trair.

O subjétel não é uma palavra, não é uma pessoa, não é um objeto e também não é somente um desenho. O subjétel pode tornar-se tudo isso em determinados momentos, movendo-se e assumindo distintas formas. Pode ocupar tanto o lugar de um sujeito tanto como o de um objeto. Dotado dessa ambiguidade ele pode trair tanto para dissimular quanto para falar a verdade. E talvez, no caso da carta de Artaud o “desenho ruim” acabaria por revelar mais do que o próprio escrito e por isso tenha sido subtraído - pois o desenho, como já falado, é honesto ao se mostrar. Ele não apenas acompanhava a carta, era uma importante (e reveladora) parte dela, o que leva Derrida a concluir que “Um desenho pode fazer parte de uma carta, o que é totalmente diferente de acompanhá-la” (1998, p. 24).



Louise Bourgeois - Sheaves, 1985  
Fotolitogravura - série de 100

Essa certa ambiguidade existente no subjétel vejo também no desenho. Se o subjétel é

ao mesmo tempo um local de combate, o sítio de um duelo, um solo, um leito, uma camada, ou mesmo uma tumba. Aí se pare, aí se aborta ou aí se morre. O nascimento e a morte, a aborigem ou o aborto podem ser aí simultâneos. (DERRIDA, 1998, p. 86).

O desenho também permite um nascimento, uma morte, um aborto (ou vários). E tudo pode ocorrer ao mesmo tempo, em uma mesma superfície. Desenhos são espaços próprios para o convívio e para a coexistência. É o lugar próprio do embate entre corpo e superfície, materiais e suportes. É o espaço do duelo sem ganhador. No desenho só se duela por desejo, por vontade (de lembrar, de presentificar, de agir, de guardar e de dar a ver).

O desenho é uma intenção.

Pois o que significa olhar uma coisa, um objeto real no mundo real, um animal, por exemplo, e dizer que é outra coisa e não aquilo que é? Significa dizer que todas as coisas têm uma vida dupla, ao mesmo tempo no mundo e em nossas mentes, e que negar tanto uma dessas vidas como a outra é matar a coisa de uma só vez em suas duas vidas.

- Paul Auster em *A invenção da solidão*

além do visível





Nos momentos em que desenho, tenho sempre em mente um conflito entre o que vejo e o que percebo, entre o que vejo e o que imagino, entre o que vejo e o que desenho. Esse conflito é decorrente do que chamo aqui de enigma do olhar.

Muitos, antes de mim, já se depararam com esse enigma, e acabaram por elaborar distintas maneiras de lidar com ele. Utilizo alguns dos registros deixados por estes como referência para pensar em meu próprio modo de visão, em como ele atua nos objetos pelos quais me interesso e como esse olhar é depositado em um suporte de desenho.

Henri Matisse, por exemplo, em seus escritos, fala de seu dilema ao desenhar árvores. Um relato menciona que após várias tentativas, em um certo momento sente “como se nunca tivesse visto ou desenhado árvores” (MATISSE, 2007, p. 190), como se não houvesse conseguido enxergar aquilo que é próprio da árvore, a árvore ela mesma, a árvore em si. O pintor menciona ainda que não trabalha para copiar a árvore que se encontra frente à sua janela, pois assim não descarregaria sua emoção no desenho, mas para “criar um objeto que se pareça com a árvore”.

Em uma carta ao amigo André Rouveyre, Matisse comenta que sempre vê a mesma árvore pela sua janela, mas sente como se nunca a tivesse visto realmente. Para o artista, existiriam duas maneiras de descrever essa árvore através do desenho: a primeira seria dentro das tradições do desenho acadêmico, de imitação, e a segunda com o sentimento sugerido por ela quando contemplada, o que ele pensa ser uma tradição do desenho oriental (que lhe era muito caro). Ele ainda denomina esse trabalho como “o nascimento da árvore na cabeça de um artista”.

Em uma linha supostamente contrária a da observação de Matisse encontra-se Monet e sua preferência pela repetição exaustiva e pelo realismo das formas e luz, assim como Cézanne que, ao se aproximar dos impressionistas (de Pissaro, principalmente), via a pintura “como o estudo preciso das aparências, menos um trabalho de atelier que um trabalho na natureza” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 115). Ou posteriormente, quando já afastado dos impressionistas, a pintura de Cézanne consistiria em um paradoxo, conforme Merleau-Ponty: “procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata” (1996, p. 116). Cézanne ainda diria que a natureza se encontra no interior das coisas e não em uma casca externa.



Henri Matisse - s/ título (Duas árvores), 1939

Grafite sobre papel, 26,9x20,5cm

De outro modo, Francis Ponge também busca uma radicalidade do olhar e, em seu exaustivo trabalho de observação de objetos e fenômenos, deseja, em uma vida inteira, algo como “rever os dicionários”<sup>1</sup>. Sua escrita procura não descrever um objeto à maneira de um poeta - título que ele recusa, ou tenta ao máximo se afastar, dizendo que sua busca “é mais científica do que poética” (PONGE apud MOTTA, 1999, p. 31) - mas à maneira do próprio objeto, se falante fosse. Assim, para Ponge, “dizer o objeto é, repita-se, abster-se de poesia que o exceda, controlar-se como um admirador intimidado e solícito” (MOTTA, 1999, p. 31).

A ação/procedimento de “abster-se de poesia”, buscando um paralelo nas artes visuais, era perseguido pelos minimalistas, em uma tentativa de negar/suprimir a carga emotiva do trabalho de arte. Este desejo minimalista pode ser reconhecido nas famosas frases de Donald Judd, “uma coisa depois da outra”, e Frank Stella, “o que você vê é o que você vê”.

Georges Didi-Huberman, ao discutir os trabalhos e pensamentos minimalistas fala que “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. (...) Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (1998, p. 77). Ver, então, é sempre um ato particular e um ato de estabelecer relações.

Ao agrupar estas referências percebo um conflito entre razão e sensibilidade: o artista vê com os olhos ou com a mente? Em verdade, ele encontra-se dividido pela visão, há uma espécie de cisão no objeto em que ele deposita seu olhar. Contudo, não há necessidade de tomar partido por

---

<sup>1</sup> Para o autor, os dicionários não descreviam os objetos, mas “mais a definição das palavras do que das coisas” (PONGE, 1997, p. 21)

um ou outro lado, “não há que escolher entre o que vemos (...) e o que nos olha (...). Há apenas que se inquietar com o entre.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Esse drama do olhar parece se solucionar com a criação. O artista, quando imerso em seu trabalho, parece dar conta das duas forças da visão, a racional e a sensível. A obra feita parece ser o lugar onde os conflitos são resolvidos e todos os olhares convivem democraticamente. Um desenho comporta tanto um olhar que se pretende racional e objetivo quanto um outro mais sensível e subjetivo, pois como já mencionado é o lugar próprio do convívio e da coexistência.

Meu modo de observar é tanto um ato da visão, de apreender e buscar as formas com o olhar, quanto um ato de acompanhamento, de cuidado e troca com o meio em que habito e atuo. Esse ato de “observar para desenhar” pode tornar-se um tanto confuso a partir do momento em que considero existir a categoria já tradicional do desenho de observação que se preocupa com a representação das coisas do mundo, com a mimesis.

A busca por representar o mundo tal como ele se apresenta aos olhos é discutida por Ernst Gombrich em seu livro *Arte e Ilusão*. Em certa parte do livro o autor conta uma história ocorrida, em 1820, com o ilustrador Ludwig Richter e seus amigos em uma viagem a Tívoli.

Richter e seus amigos se acomodaram para desenhar uma paisagem, munidos de lápis de grafite bem rígido e muito bem apontado —pois assim poderiam traçar detalhes minuciosamente e reproduzir seus motivos com extrema fidelidade. Perto dali, alguns franceses utilizavam pincéis bastante grosseiros para depositar grandes quantidades de tinta em uma tela. O ilustrador, em sua autobiografia, escreveu sobre o momento:

“Enamoramo-nos de cada folha de relva, de cada graveto, e não deixamos que nada nos escapasse. Cada um de nós tentou representar o motivo o mais objetivamente possível” (RICHTER apud GOMBRICH, 2007, p. 55). À noite, ao reunirem seus desenhos, ele e seus companheiros puderam perceber que suas representações eram surpreendentemente diferentes umas das outras. O ilustrador, então, atribuiu as diferenças de traçado à personalidade, ao temperamento e ao estado de espírito de cada um dos amigos. Gombrich ainda aponta que o fato dos hábitos dos pintores franceses serem mencionados no texto, colocando pincéis grosseiros em oposição a lápis bem apontados, mostra um conflito de estilos.

O historiador também utiliza o exemplo do *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne, comparado a uma fotografia realizada do suposto local em que o pintor o teria observado. Gombrich conclui que comparação entre as duas imagens é inútil e pergunta: “Será lícito acreditar que a fotografia representa a ‘verdade objetiva’ enquanto o quadro registra a visão subjetiva do artista - a maneira pela qual ele transformou ‘o que viu’? Podemos comparar a ‘imagem na retina’ com a ‘imagem na mente’?” (2007, p. 57).

Essas passagens me esclarecem que é impossível criar uma imagem que corresponda fielmente aos objetos do mundo - o que me lembra do episódio em que Matisse revela para uma senhora que observa um de seus retratos que o que ela está vendo é um quadro e não uma mulher - pois uma imagem tem natureza distinta de um objeto. John Berger sintetizou esse pensamento na frase “A drawing of a tree shows, not a tree, but a tree being-looked-at” (1993). A representação é sempre uma certa organização do que é visto e depende tanto de uma imagem retiana quanto de uma imagem mental.

---

2 Um desenho de uma árvore mostra não uma árvore, mas uma árvore sendo observada (BERGER, 1993, tradução nossa)

Este ato de observar tornou-se mais complexo para mim a partir da leitura de Francis Ponge, que descreve sua prática de escrita em um texto chamado *My Creative Method*, e é a partir do tópico De dois mecanismos pessoais que consigo tornar mais legível uma experiência do olhar:

O primeiro [dos mecanismos] consiste em colocar o objeto escolhido (dizer como devidamente escolhido) no centro do mundo; quer dizer, no centro de minhas “preocupações”; em abrir uma certa alavanca para passar de um lugar a outro no meu espírito, e a pensar nela ingenuamente e com fervor (amor) (1997, p. 45-46).

Esse olhar em movimento e atuante é que percebo na minha relação com plantas e fungos. É pelo olhar e pela observação do seu desenvolvimento que consigo estabelecer as primeiras relações de convivência com esses seres orgânicos, experiência que posteriormente é transpassada pelo desenho.

Penso que o termo “observação” é justo com o caráter do ato que procuro, pois pode se referir tanto ao ato de ver e olhar quanto às ações de cuidar e examinar. Apesar de considerar o termo adequado procuro adotar um outro, que seja livre de convenções já estabelecidas no desenho. Chego, então, ao verbo “fitar” para caracterizar essa ação de observar. Fitar é fixar a vista e/ou o pensamento em alguém ou em alguma coisa. Descubro ainda que a palavra “fito” é também, em sua raiz etmológica, o prefixo utilizado para caracterizar seres vegetais, objetos deste meu “fitar”.

Considerar o desenho como uma experiência que nasce desse ato de fitar e desemboca no papel como uma coisa outra (ou algo além do visível), identifica um pensamento de que o desenho, antes de ser uma ação motora, é uma ação própria do olhar<sup>3</sup>. Não é necessariamente a mão

---

3 “O desenho, ao contrário do que pensam muitos, não é uma ação das mãos, é



que desenha, tampouco o desenho existe somente a partir de um material riscando a superfície de outro. O artista Richard John, por exemplo, vê a possibilidade de desenho além do gesto da mão: “O desenho está na definição de todas as formas, mentais ou concretas. Mesmo naquelas nem sequer imaginadas ou, como queria Degas, o desenho está ‘na maneira de ver a forma’” (JOHN, 2012). Noção esta que pode ser relacionada àquela que Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, descreveu sobre o pintor que produz em seu ateliê, distante de seu motivo: ele pinta “porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível” (2004, p. 20).

Vincent Van Gogh criou a imagem de uma barreira invisível como metáfora para o ato de desenhar:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a leveza, a meu ver lentamente e com paciência” (VAN GOGH apud DERRIDA, 1998, p. 51)

Este ato de minar a parede, para mim, é como o ato de fitar: algo como cercar com o olhar, estudar e examinar, é um trabalho do tempo e da lentidão. A parede invisível pode ser aproximada com a ideia de abismo que aparece em Ponge, uma vala entre o eu e o objeto, um intervalo necessário para que se possa compreender como o objeto é constituído em essência.

---

uma ação do olhar. Não é questão de coordenação motora, mas de aprimoramento da percepção” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 19)

A passagem através da parede de ferro é o que Didi-Huberman discute ao falar sobre a “dialética do visual”, quando pensa em uma criança deixada sozinha com uma boneca, um carretel, um cubo ou o lençol de seu berço. Para ele o que a criança vê “de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo - ou do fundo, isto é, desse mesmo fundo de ausência -, racha a criança ao meio e a olha. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma imagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 79). No instante de transpor a parede de ferro, Van Gogh é olhado pelo objeto que ele mesmo observa, o que lhe confere autorização para prosseguir com o atravessamento.

Nas relações entre o ato de desenhar com a ideia de certo atravessamento podem existir metáforas diversas, porém próximas, como essa de romper com uma parede ou superar um abismo, mas penso que uma imagem mais condizente, ainda que menos intensa, seja a da travessia de um rio.

Um rio pode conter água límpida ou turva; pode ser calmo ou traiçoeiro; podem também existir pedras e galhos que não vemos em uma análise da superfície, pois estes se depositam ao fundo. Pode-se atravessar um rio nadando, cruzando de barco, sobrevoando-o de avião ou, ainda, utilizando uma ponte.

Para Marina Polidoro e Aline Dias, o próprio desenho é essa ponte: une dois lados opostos e é um percurso realizado por travessia. Para Aline Dias a ponte se dá em/para estabelecer relações: “alguns desenhos me servem de pontes: ponte entre trabalhos, entre trabalhos e observações pessoais, entre a prática de artista e a vida cotidiana, entre registros e projetos” (2013, p. 43). Marina Polidoro vê no próprio ato de traçar no papel essa construção que liga duas margens e “o fundo do papel como

aquela porção de água, que aparecia na definição inicial de ponte: o obstáculo a ser superado” (2013, p. 52).

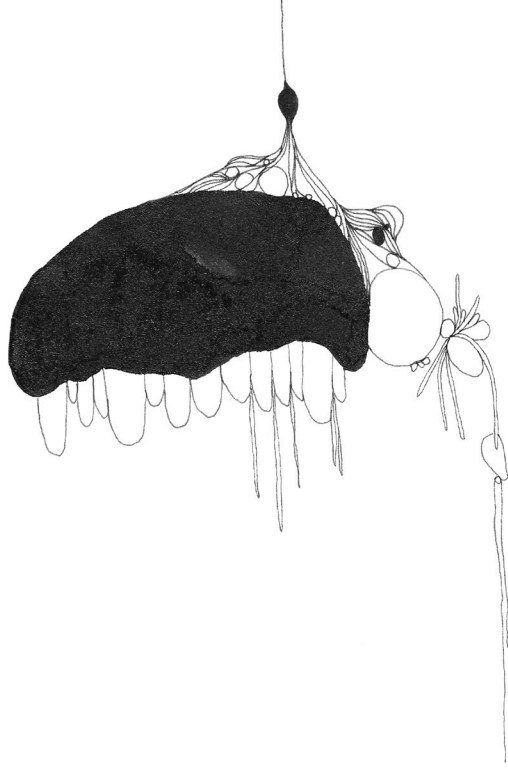
Uma ponte ainda permite estar próximo ao rio sem a necessidade de estar imerso nele, permite que o rio seja visto e analisado com calma. Flávio Gonçalves, ao aproximar o desenho da visão albertiana da pintura (de que um quadro é como uma janela para o mundo), percebe que ele se comporta de maneira contrária: um desenho é superfície, “nos permite caminhar sobre ele” (GONÇALVES, 2005, p. 34), como uma ponte.

Penso que para desenhar, então, é necessário: construir uma ponte e se colocar sobre ela. Entretanto, antes de uma ponte ser construída há que se estar imerso em água em algum momento, para dar início a própria construção - o que me lembra que, segundo Flávio Gonçalves (2005), desenhar não é realizar um contorno, mas emergir.

Em minha prática, a imagem da ponte existe em um tipo específico: é uma ponte móvel. Ela permite com que eu associe observações e olhares que se localizam em diferentes margens e possibilita relações entre vários tipos de desenhos e pensamentos. Por ser móvel é passível de pausas em sua atividade, de interrupções em seu tráfego e quebras em sua estrutura linear.

Logo, para desenhar é necessário: mergulhar no rio e construir a própria ponte, para então emergir e se colocar sobre a construção realizada, deslocando-se ora para uma margem, ora para outra. É também ter em mente que a ponte, por vezes, abre-se, interrompendo conexões que são reestabelecidas logo após um atravessamento pela água, que não deve jamais ser desconsiderado.

O importante aqui é não escolher o caminho dado, não seguir o desenho do rio e não contornar as bordas, mas percorrer o caminho de uma margem a outra, em quantas idas e voltas se mostrarem necessárias. Assim como o olhar pende ora para a razão ora para a sensibilidade, ora para o tangível ora para o intangível, ora para o que é perfeitamente visível, ora para o que se encontra além. E sempre entre, nunca em uma margem extrema.



desenho

Começo organizando materiais, estão bagunçados do dia anterior. Reviso os papéis em branco e os coloco do lado direito da mesa vermelha, empilhados. Os pincéis estão limpos, guardo-os em um copo de cerâmica do lado esquerdo da mesa, próximo aos lápis, canetinhas, marcadores, linhas de bordado e vidros de nanquim. As canetas são guardadas em um estojo para colocar dentro da bolsa, onde sempre há um caderno caso seja necessário sair. Ordeno tudo. Divido o espaço com computador, cadernos, agenda e livros que estão sendo utilizados e lidos no momento. Os desenhos do dia anterior: os reviso, revejo e os organizo na mesma pilha de papéis à direita na mesa. Eventualmente algumas folhas podem ser presas à parede.

Agora posso desenrolar um papel de desenho com um metro e meio de altura, localizado atrás da minha cadeira - entre duas estantes de livros - e cortá-lo para começar um novo trabalho, ou: pegar papéis que já estão cortados, ou em blocos, na última prateleira, a mais alta, da estante à minha direita; ou seguir trabalho em um desenho do dia anterior; ou ainda retomar desenhos feitos em algumas semanas e que estejam inacabados. Assim que decido no que trabalhar, deito o papel no centro da mesa, abro o estojo e organizo as canetas, trago para o centro os pincéis e um vidro de nanquim. E, então, início.

Repito diariamente esse procedimento. É como me preparar para atravessar a ponte, mas também como imergir no rio e preparar a própria ponte para a travessia. E então emergir.

Não tenho modelos à minha volta, não tenho outro guia senão um sentimento de espalhamento e lembranças. Mantenho, próximo de mim, o que chamo de *documentos de trabalho*<sup>1</sup>. São fotografias, recortes de revistas, ilustrações, pequenos objetos e até mesmo outros desenhos que se relacionam com meu trabalho, de uma maneira não tão evidente no resultado. Quando os olho, não é para buscar modelos ou soluções, mas para imaginar caminhos e abrir rotas para o percurso de um desenho.

Esses *documentos* estão espalhados pelo ambiente que ocupo para trabalhar: fotografias presas à parede, antigos desenhos guardados em pastas, ilustrações botânicas achadas em livros e destacadas, cadernos de anotações e desenhos, livros, etc. Percebo também que o próprio local de trabalho comporta-se como um *documento*.

O que me faz perceber o ambiente como *documento* são as relações que se estabelecem nele, entre materiais, objetos e registros. A organização das ideias em uma superfície me parece mais evidente quando as coisas que as impulsionam estão próximas, em convivência direta comigo. Assim como a ideia de integrar materiais a um desenho é sempre mais natural quando eles se encontram ao alcance das minhas mãos e, por isso, utilizo a rotina de organização descrita anteriormente.

Ao desenhar não possuo planos de uma configuração final ou rotas pré-estabelecidas para o percurso. Essencialmente, o que procuro

---

<sup>1</sup> Os documentos de trabalho são pesquisados por Flávio Gonçalves, que pensa que tudo aquilo “que serve de motor para a produção de um trabalho em arte” pode ser considerado um documento (GONÇALVES, 2013, p. 100).





é estender, alastrar, crescer sobre uma superfície. Desde mínimos movimentos traçados como se mexesse apenas a ponta dos dedos, feitos com uma caneta nanquim 0,01mm, até linhas alongadas; acúmulos de formas ovaladas; círculos que se ligam a linhas (e a manchas. e a outros círculos); formações que pendem ou são sustentadas por um fino traço (ou por uma sucessão de pequenos núcleos); reuniões de traços que parecem deitar-se uns sobre os outros: tudo é brotação, crescimento e ramificação.

Nesse momento do desenhar tudo é calma, paciência. Sinto-me indo na contramão da rapidez e imediatividade que normalmente são atribuídas ao desenho, como também pensa Aline Dias, ao ver o desenho “como uma espécie de licença para a lentidão. Paradoxalmente tido como uma linguagem disponível, rápida, ágil, que demanda poucos recursos e explora um caráter imediato, penso o desenho também como estratégia (ou exigência) para fazer demorar o olhar” (DIAS, 2013, p. 48).

O traçar lento e a demora em executar mínimos movimentos são as maneiras encontradas para tornar-me ociosa, em uma referência ao modo como Ponge caracteriza os movimentos da flora. Assim, se esses pequenos seres passam o tempo todo complicando sua própria forma, passo eu o tempo todo complicando meu próprio traço. De repente vejo a possibilidade de alongar horizontalmente ali, de crescer para baixo aqui e de criar um grande volume lá.

Esse desenho, diretamente relacionado com o que observo (as plantas, a umidade, os fungos, a cidade) é também o modo com que me relaciono com o mundo, com um dia-a-dia agitado e repleto de informações chegando de todas as partes. Ao desenhar sinto que lido com a desaceleração desse cotidiano, como se lentamente eu me tornasse o mofo

que se estabelece em uma parede e, silenciosamente, toma conta do espaço.

Desse modo, a pergunta “Que gesto em relação à vida é o desenho?” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 34) é tão natural quanto valiosa. Se penso que o desenho se origina de um modo de ver, pois como falado anteriormente o desenho começa ou é localizado em um olhar, é também fruto de um modo de agir e colocar-se no mundo. Posso, então, estender um pensamento de/sobre desenho para minhas atividades diárias, já que tanto o desenhar quanto o viver exigem tempo; espaço; observação; cuidado; muitos começos; diversos ataques e sucessivas retomadas.

Retomadas, aliás, são partes essenciais de meu processo. São necessárias muitas pausas até um trabalho estar, finalmente, “pronto”. Preciso de intervalos que me permitam enxergar o desenho estando fora dele, exercitar e experimentar traços em outras bases, com outros instrumentos, transportar ações e materiais de um suporte ao outro.

É importante lidar com diversos trabalhos ao mesmo tempo para dar conta do universo de possibilidades que estão ao meu alcance, pois quando desvio minhas atenções de um desenho para outro se abrem muitas frestas para pensar soluções novas para o que já foi iniciado. É como se aquele desenho que foi deixado para trás estivesse em período de incubação, para depois voltar mais forte e vivo.

Há sempre, então, um movimento de retorno a um desenho, o que possibilita com que eu o observe a certa distância. É como se aquilo que Jean Lancri (2006) identifica como *le detour par l'autre*<sup>2</sup> se localizasse entre meus próprios trabalhos:

---

2 o desvio pelo outro (tradução nossa)

Dans une telle recherche, la part de l'autre se révèle donc primordiale. En voici un autre aspect: l'accès à l'objet d'études de chacun se détermine dans le détour par l'autre; dans le détour par l'analyse précise de démarches toujours autres, à savoir celles des oeuvres qui entrent en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière (LANCRI, 2006, p. 11)<sup>3</sup>

É no desvio pelo outro, então, que entro em contato com pensamentos e procedimentos distintos que podem ser processados e agregados ao próprio trabalho. O que acontece aqui é um distanciamento do meu próprio desenho, a ponto de tornar-se um desenho de outro, seguindo a reflexão de Lancrri: “traiter soi-même comme un autre” (2006, p. 11)<sup>4</sup>.

Sinto que um desenho é outro quando, ao ser deixado de lado por um determinado tempo, o localizo um tanto distante de materiais e procedimentos que adoto no momento. As diferenças são sutis, só estando familiarizado com o processo para notá-las. São tímidas e discretas, mas extremamente importantes para que eu consiga descobrir o que cada desenho pede e o que cada trabalho pode fornecer para o outro.

Assim, nessa sucessiva troca de suportes e papéis, nascem conjuntos de trabalhos unidos por uma circunstância do fazer, formando o que penso como constelações, onde posso juntar e aproximar, em diferentes configurações, diversos desenhos - como uma constelação agrupa diversas estrelas que acabam por formar um determinado desenho.

---

3 Em uma pesquisa, a parte do outro se revela primordial. Eis um outro aspecto: o acesso ao objeto de estudo de cada um se determina no desvio pelo outro; no desvio pela análise precisa de caminhos sempre outros, a saber aqueles de trabalhos de outros que entram em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha de pesquisa particular (LANCRI, 2006, p. 11, tradução nossa)

4 “tratar a si mesmo como um outro” (LANCRI, 2006, p. 11, tradução nossa).

A denominação desses conjuntos, constelações, é uma metáfora tomada de empréstimo de Walter Benjamin<sup>5</sup>, encontrada em diversos escritos do autor. Para Benjamin, “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (1984, p. 56). Aqui, são desenhos que se articulam entre si, guardando uma relação processual.

Posso unir em uma constelação trabalhos um tanto díspares em sua forma e materialidade, mas que guardam uma relação circunstancial do fazer: desenhos feitos em intervalos, desenhos em um mesmo caderno, desenhos começados em uma mesma tarde e depois guardados, desenhos em folhas que carrego na bolsa para transportar comigo, desenhos que faço com folhas presas à parede, desenhos feitos no colo (...).

Essas instâncias do fazer se referem, essencialmente, a uma experiência de tempo (uma tarde, intervalos), espaço (caderno, folhas soltas na bolsa) ou corpo (folhas presas à parede, no colo). O desenho quando pronto apresenta rastros dessa sua construção e fornece pistas que podem revelar a situação em que foi traçado, a posição adotada pelo artista em relação à folha, a pressa ou a calma de quem desenhava.

Consigo imaginar, através das pistas do desenho, a situação em que os *Desenhos de insônia* da artista Louise Bourgeois foram realizados. Muitos desses desenhos repetem suas formas, alguns possuem sucessivas curvas e formas concêntricas, outros formam ondas e picos. Ao olhar para os desenhos me sinto motivada a remontar mentalmente a experiência da artista. Imagino um ambiente à meia-luz onde uma mulher privada

---

5 Segundo Jeanne Marie Gagnebin, se referindo à obra *A origem do drama barroco alemão*, “No ‘Prefácio’, Benjamin já sugere que estes pontos isolados, os fenômenos históricos, só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne” (GAGNEBIN, 1999, p. 15).



Louise Bourgeois - da série Desenhos da Insônia (1994-95)



do sono, sentada à escrivaninha, deposita seus pensamentos e ideias (e para Louise, como já falado, o desenho também servia como lembrete), juntamente com suas angústias, em um papel. Os movimentos da mão são os movimentos da mente, que anda em círculos. Tudo anda lentamente, ainda que com uma grande força, como a mulher que permanece acordada enquanto a cidade inteira dorme.

Produzi, motivada pela série de Louise, alguns desenhos em momentos de insônia que considero testes de materiais e suportes. São desenhos livres, feitos em papéis que foram deixados em cima da mesa. Não existem muitas escolhas nesses exercícios, pego os materiais que estão mais próximos e traço formas de uma maneira mais automática, não me preocupando em manter alguma unidade ou em delinear muito as formas. Alguns, inclusive, possuem “borrões”, algo que não aparece em outros trabalhos.

Esses desenhos, por possuírem essa qualidade que chamo de “automática”, são elaborados com maior velocidade. Ao olhá-los e refazer mentalmente seu percurso, lembro dos desenhos de André Masson<sup>6</sup> (e por isso os considero “automáticos”), nos quais a linha parece nunca parar, mas sim estar sempre viva e pulsante.

As circunstâncias do fazer então se tornaram muito importantes para mim, a partir do momento que percebi que agrupava desenhos de acordo com elas. Existem desenhos mais leves e despreocupados, realizados pouco a pouco, levando semanas para ficar prontos. Outros são mais incisivos, quase como se o papel estivesse sendo atacado no momento

---

6 O surrealista André Masson é conhecido por sua série de Desenhos automáticos, em que desenhava sem ter em mente um motivo ou desejo de composição. Seu intento era desenhar livre de preocupações estéticas.



Desenho realizado durante uma noite de insônia, 2014





Andre Masson, - s/ título (desenho automático), 1924  
Nanquim sobre papel, 23,5x20,8cm

do traçar. Alguns pedem calma para ser olhados. Poucos são realmente rápidos, já que dificilmente utilizo rapidez ao desenhar. Os que foram construídos por uma sucessão de pequenos traços são mais lentos do que aqueles em que utilizei um pincel. Nos desenhos em cadernos, não tenho uma grande preocupação com o material que uso, pois geralmente estou fora de casa quando os produzo. Eles também não precisaram de mesa, só do apoio da mão ou do colo. Os grandes possuem alguns movimentos mais longos. Os pequenos precisam ser vistos de perto, eles são feitos para o tamanho da mão. O que possui um metro e meio de altura por um metro e meio de largura é para o corpo inteiro, foi feito parte no chão e parte na parede (é difícil bordar em um tamanho assim no chão): o corpo sentava, dava pequenos passos, se debruçava e deitava sobre a superfície.

Conforme Flávio Gonçalves (2005) o desenho estaria ligado a esse plano horizontal, ao chão, em uma referência à terra. Na horizontalidade é que se realizam as maiores experiências, pela diversidade de materiais que podem eventualmente ser agregados ao suporte e por uma rememoração da infância: quando criança o chão é o cenário da brincadeira, do experimento e da descoberta. De acordo com Merleau-Ponty, “...o plano horizontal, para nós, seres terrestres, é aquele em que se fazem os deslocamentos vitais, em que se desenvolve nossa atividade” (2004, p. 17).

A partir daí penso que as características de proximidade, de rememoração e de percurso normalmente associadas ao desenho são oriundas dessa relação de horizontalidade que o desenho possui com o plano em que as atividades humanas se desenvolvem. Isso também vai ao encontro do que Flávio Gonçalves fala sobre a posição adotada por uma criança enquanto desenha e a posterior troca desta posição quando

o desenho é preso a uma parede, por exemplo. Recorrendo a Walter Benjamin, Gonçalves diz que nesta situação ocorre “uma espécie de perturbação no que ele chama de ‘senso interno’ se esses desenhos não são vistos na horizontal, a posição na qual eles foram criados” (2005, p.33).

Na ocasião em que pude utilizar as paredes como suporte para desenho, pude perceber que algo havia mudado. O que ocorria ali não era apenas um maior esforço do braço, um maior cansaço nas costas ou um maior peso nos ombros, por estar desenhando em pé. A ordem do desenho havia sido invertida, eu descobria novos movimentos de braço e de corpo enquanto tentava solucionar alguns problemas que nunca havia enfrentado, eu realizava um desenho que seria visto exatamente na posição em que desenhava. Se a experiência de uma criança ao ver seu desenho em outro plano é perturbadora, assim era a minha experiência frente à situação de não poder olhar ou colocar meu desenho em outra posição.

Ao mesmo tempo em que tentava lidar com esta situação nova, eu passava por um exercício de memória. Lembrei que entre meus dois e três anos de idade, aproveitando um intervalo sozinha em meu quarto, desenhei na parede com alguns bastões de cera. Um amontoado de linhas coloridas em forma circular é o primeiro desenho que lembro fazer. Esse desenho permaneceu na parede intacto até eu mudar de apartamento, certamente por mais de dez anos.

Essa passagem se configura para mim como o primeiro momento de lembrança provocado pelo desenho. Ainda que minha memória de infância seja de um desenho realizado na vertical (contrário ao do exemplo de Benjamin), apenas um desenho realizado na mesma posição, ainda que mais de vinte anos depois, foi capaz de ativá-la.

Agora, passada a primeira experiência, sempre me deparo com momentos de lembrança durante a construção de um desenho: a memória do gesto executado; da forma que se apresenta; do instante em que observei algo que possa ter dado origem ao desenho. Em muitos desses momentos é necessário parar. Parar, reconstituir o momento lembrado para, então, seguir adiante.

Essas situações de lembrança vão ao encontro da ideia do desenho como uma arte da memória (GONÇALVES, 2013). Ao abrir gavetas e desenrolar papéis antigos, Flávio Gonçalves diz reconstituir lembranças através de clarões. Para o artista, “o espaço de trabalho de um desenho (um suporte qualquer) é como uma área em construção onde cavamos, encobrimos e desvelamos; organizamos estruturas, destruimos e construímos” (2013, p. 99), o que também acaba por aproximar, novamente, o desenho das qualidades de subjétil, que aceita e recebe tudo, tal qual um receptáculo universal (...) espera tudo, está preparado para tudo mas continua impassível. É um lugar de incubação. Toma sobre si todas as formas, se supõe ou pressupõe e se subtrai portanto a todas as oposições, por exemplo, a do homem e da mulher ou mesmo do pai e da mãe. Toma as formas que são determinadas sobre ele, toma-as sobre si sem assumi-las, é por isso que ele exaspera (DERRIDA, 1998, p. 108).

O desenho, no que tange o suporte, aceita todos os materiais e formas, as vezes até mesmo quando já se encontra esgotado (e exasperando). Ele pode até mesmo ser suturado, costurado, cosido.

Coser: 1. “Eu podia... coser”, e para isso preciso realmente furar com uma agulha ou com uma ponta pontuda, perfurar,

penetrar, furar a pele da figura, mas posso coser, 2. para fechar a ferida, suturar, cicatrizar, e mesmo a chaga que abro ao coser. Faço passar o fio que repara, reúne, mantém juntos os tecidos (...) (DERRIDA, 1998, p. 118)

A costura se apresenta para mim como uma decorrência da reflexão de como mostrar um desenho. Quando pensava sobre maneiras de apresentar meus trabalhos imaginava uma situação de folhas suspensas no espaço, presas por fios. Isso se dava pelo fato de achar os desenhos um tanto rígidos quando expostos em molduras e sentir falta de algum movimento, algum balanço do papel.

Sempre percebi as formas desenhadas como pendentes, fluidas. Os desenhos por vezes parecem ser puxados para a terra e, de repente, içados em direção ao teto. Também vejo uma espécie de força sendo exercida sobre cada elemento, como se cada traço ocupasse o lugar exato para sustentar o que se encontra ao lado e como se o mínimo sopro pudesse alterar a posição dos elementos na folha.

A partir dessa busca de como mostrar o trabalho e do pensamento sobre as forças e formas presentes em um desenho, comecei um exercício simples com linhas de bordado, procurando fazer com que o desenho se sustentasse sozinho. A costura / o bordado seguiria algumas linhas do desenho, incorporando-se nele, e a linha seguiria pura, já fora da superfície da folha, e seria a responsável pela fixação do papel na parede, no teto, etc.

Esses testes de sustentação de um desenho por seus próprios elementos, apesar de não terem sido muito satisfatórios, resultaram em um bom exercício: em alguns desenhos antigos iniciei contornando formas já traçadas e inserindo novas massas e de repente eu unia papéis distintos pela costura. Aqui troquei as canetas e lápis pela agulha: “A agulha é meu

instrumento: a ponta de ataque. Mas a retidão do gesto circular é que fura e perfura os possíveis elos desencadeados. Imediatamente encadeados.” (DERDYK, 1997, s/n).

Desse encadeamento de desenhos dei início à série *O livro da memória*. Os quatro trabalhos do conjunto são uma reunião de desenhos, desde anotações gráficas encontradas em cadernos até antigos esboços de observação. Esses fragmentos são presos uns aos outros por linha de bordado preta, que desenha ao mesmo tempo em que une folhas distintas. A união desses papéis volta àquela ideia do desenho como um lugar para depositar instantes distintos e conviver com diferentes momentos em um mesmo suporte.

O trabalho toma emprestado o título da segunda parte de *A invenção da solidão*, de Paul Auster, tido como um livro de memórias no qual o autor cruza a realidade de alguns momentos passados em sua vida com ficção e crítica literária. Ao longo do texto, que tem como centro sua própria relação com seu pai e seu filho, Auster faz referências a obras de artistas, filósofos e escritores, revelando alguns de seus hábitos e pensamentos.

Uma das passagens do livro é um encontro entre Francis Ponge e a personagem A., que fica surpresa ao constatar que o escritor lembra-se dele, de uma reunião ocorrida na casa de seus sogros. Ponge podia descrever o jantar, os ambientes e a disposição dos móveis com impressionante exatidão e minúcia, mesmo dois ou três anos depois. A partir da conversa, A. compreende como o poeta escreve e, por consequência, como o poeta vê:

Compreendeu que para Ponge não existia nenhuma divisão entre a tarefa de escrever e a tarefa de olhar. Pois nenhuma

palavra pode ser escrita sem antes ter sido vista e, antes de a palavra tomar o rumo da página, deve ter sido parte do corpo, uma presença física com que a pessoa viveu, do mesmo modo que se vive com o próprio coração, o próprio estômago e o próprio cérebro (AUSTER, 1999, p. 155).

O livro reunia aquilo que me era importante naquele momento: a memória e o olhar. Isso de alguma forma me motivou a seguir com esse trabalho de costura e, naturalmente, emprestou o nome de uma de suas passagens ao conjunto de desenhos.

Paralelo ao trabalho com bordado, segui construindo desenhos a caneta nanquim e canetas hidrocor. Um desses trabalhos é a série *Um jardim para Francis Ponge*, que consiste em um conjunto de três desenhos realizados a partir da observação de três pequenas plantas que, naquele momento (final de 2012/início de 2013), ficavam na minha mesa de trabalho.

Apesar desses desenhos serem um tanto sintéticos em formas e cores, levaram alguns meses para serem finalizados. Isso porque os comecei em um dia e os preendi na parede para terminá-los depois. Essa pausa entre o começo e a retomada demorou muitas semanas, tempo necessário para observar e pensar o que eu deveria fazer: perceber o que as plantas que eu olhava tinham de mais característico, o que as tornava exatamente como elas eram. Ou seja, estar frente ao abismo de Ponge.

Um abismo de outra natureza era criado quando eu pensava em como expor os desenhos. Esse dilema, o de como mostrar, perseguia-me (e, em verdade, persegue-me até hoje) cada vez mais. A posição de Mario de Andrade quanto ao uso da moldura me soava radical demais. Para o autor, emoldurar um desenho era praticamente um ato de vandalismo, pois

eles devem habitar pastas e cadernos, em folhas soltas. Entretanto, a ideia que segue a esta é bastante valiosa para mim e me faz pensar em outros tipos de desenho: “Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos” (ANDRADE, 1975). Penso, então, em desenhos mais maleáveis, adaptáveis, imprevisíveis. A imagem que me vem à mente é a árvore que desenha, de Tim Knowles. Nesse trabalho, o desenho é dado pelo vento que bate nas folhas e galhos de uma árvore.

Quando criança, fui ensinada pela minha mãe a fazer *tricot*. A mágica com que uma simples linha vira um blusão, por exemplo, sempre me foi fascinante. Contudo, nunca consegui terminar uma peça sequer. Eu me cansava, me entediava por sempre fazer os mesmos gestos lineares em uma ida e volta sem fim e pela constante e monótona troca de agulhas. Mas a técnica ainda me encantava e eu sempre começava alguma peça, mesmo sabendo que em algum momento a largaria incabada.

O costume de fazer tricot desde a infância acabou aliado à minha procura por novos suportes e modos de fazer e mostrar desenhos, quando eu participava do workshop de Desenho Contemporâneo ministrado pelo artista Guilherme Dable. Decidi, após mencionar em uma conversa o meu apreço pela técnica, que faria um desenho tricotando.

O primeiro desenho tricotado nasceu na manhã de um sábado, com sobras de lãs e linhas que eu possuía em casa. Era mole, desengonçado, sem forma definida pela aleatoriedade dos tipos de pontos e agulhas utilizados e pela subtração ou adição repentina de novos pontos.

A maneira aleatória com que eu tricotava tornava a forma final da peça impossível de controlar. Essa imprevisibilidade foi bem recebida





Tim Knowles - Dragon Spruce, 2012



e cada vez mais perseguida, através do trabalho com o uso simultâneo de mais de um par de agulhas; da inserção de diferentes qualidades de linha e da união de distintas partes tricotadas, que lembram bolsos e mangas de roupas.

Realizei duas peças experimentais até conseguir incorporar esse tipo de desenho ao meu trabalho, ao final de 2013, com Hospedeiro. O trabalho, que levou em torno de um mês e meio para ficar pronto, é um objeto que fica preso ao teto e paredes, a uma altura que permite que as pessoas possam experimentá-lo em seu corpo. A experiência do fazer da peça tem uma forte relação com o corpo, pois enquanto se tricota o objeto vai lentamente se sobrepondo ao peito até cair deitado no colo, onde forma um grande volume, e posteriormente se enrola nas pernas, se deposita nos pés e no chão.

Essa situação vivida no fazer do trabalho dá origem ao nome da peça. Hospedeiro se refere a um tipo de interação encontrada em plantas e fungos, onde um ser que possui um outro associado a seu corpo é assim denominado, como o corpo humano que tricota sustenta e possibilita o surgimento e crescimento da peça tricotada. Posteriormente, no momento em que o trabalho é exposto a situação de interação se inverte: é o corpo humano que se hospeda no *tricot*.

A feitura do trabalho se assemelha muito ao ato de desenhar. As agulhas substituem os lápis, canetas e pincéis, mas a estrutura é parecida. A linha, que no desenho sobre papel é traçada, é preexistente e material, mas articulável, pode formar desenhos com ajuda de uma agulha. Nos dois momentos, de traçar e de tricotar, tenho a mesma sensação, a qual posso descrever através das palavras da artista Edith Derdyk: “a linha

é o prolongamento de mim mesma” (DERDYK, 1997, s/p). E, assim, considero as peças ainda como desenhos. Um desenho para ser tocado, experimentado, vestido.

Considero então que trabalho com três diferentes tipos de desenho, mas todos com uma origem semelhante: nascem de uma observação atenta ao que me cerca e de uma abertura e de uma disposição para descobrir as coisas do mundo. Os trabalhos, se por momentos não se situam em um mesmo rio, compartilham da mesma nascente.

E porque não a mesma ponte?

Ao desenhar quem une pontos e conecta margens sou eu.



(ainda) claudicante

Acredito que para absorver essa experiência há que ser paciente.

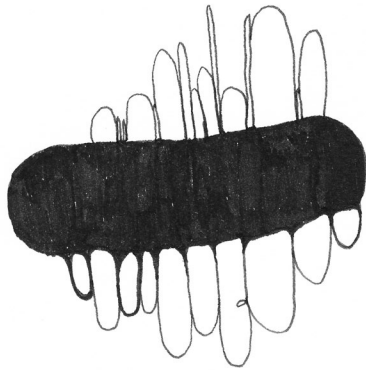
Logo, nada se encerra totalmente aqui. É uma pausa. Aqui se encontra um intervalo de tempo, dois anos, em que pude vivenciar intensamente a experiência proporcionada pelo desenhar. E se nesse período descobri soluções e alternativas para dúvidas que se colocavam durante o percurso, outras interrogações surgiram e ainda se encontram sem resposta, outros temas tornaram-se atrativos, outros trabalhos estão em momento de incubação.

Considero que o trabalho foi começado em 2011, ao me deparar com situações que me provocaram pensar sobre o que eu fazia, sobre como o desenho era, mais do que um ato de traçar, um suporte para o pensamento e uma maneira de ver os objetos do mundo. A partir daí minha relação com esse meio intensificou-se, passei a vasculhar as origens e explorar o alcance desse interesse.

Ao longo do tempo percebi que o desenho, que eu acreditava situar-se na ponta dos meus dedos, pela minúcia de alguns movimentos que executo, se localiza para além da mão e do braço. Um desenho se desenvolve no corpo inteiro: no olhar que observa, apreende e refaz algumas formas; na coluna, que se estica, se encolhe e se torce para alcançar todos os cantos de uma folha; nos pés que tocam o solo e permitem os deslocamentos (físicos).

Aprendi com escritos, obras e artistas, mas de uma forma mais intensa com a prática, que o desenho é um atravessamento. Desenhar é atravessar. E atracar, atrair, atrapalhar(se), (ir) atrás, atravancar, atrelar, atrever(se). É ser por ora rio e por ora ponte. E em alguns momentos ser aquilo que se perde meio a correnteza.

referências





ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1975.

ANJOS, Moacir dos. Armadilhas para desatentos. In: NAZARENO. **São as coisas que você não vê que nos separam**. Edição independente, 2004.

**ASP.DOC**. Direção de Corpo Editorial. Florianópolis, 2011. (14'58"), digital, son., color. Disponível em: <<http://www.vimeo.com/70363105>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

AUSTER, Paul. **A Invenção da solidão**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: **The sense of sight**. New York: Vintage Books, 1993.

BORDEN, Liz; SERRA, Richard. About drawing: an interview. In: \_\_\_\_\_. **Writings and interviews**. Chicago: University of Chicago, p. 51-58, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHUÍ, Fernando; TIBURI, Marcia. **Diálogo/desenho**. São Paulo: Senac, 2010.

COSTA, Diego Rayck da. Desenho como forma de pensamento. In: **IV Ciclo de Investigações PPGAV UDESC - Deslocamentos Reflexivos**. Anais. Florianópolis, 2009. Disponível em: <<http://ciclo2009.wordpress.com/anais/>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

DERDYK, Edith. **Linha de Costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da UNESP, 1998.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: new perspectives in drawing**. London: Phaidon, 2005.

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

DIAS, Aline. A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 43-50, jul 2013. Semestral.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Cadernos de desenho**. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

DUCHAMP. Marcel. L'inframince. In: **Notas**. Madrid: Editorial Tecnos, 1989.

FRANCA, Patricia. L'Inframince, Zona de sombra e o tempo do entre dois. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, 19-26, mai 1998. Semestral.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GONÇALVES, Flávio. Através. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 97-108, jul. 2013. Semestral.

\_\_\_\_\_. Um percuso para o olhar: o desenho e a terra. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.13, n.23, p. 31-40, nov 2005. Semestral.

HERZOG, Vivian. **Desenho: reservatório de vestígios**. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28888/000774070.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 22 maio 2012.

\_\_\_\_\_. Linhas e manchas como possibilidades e escolhas do fazer desenho. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 23-35, jul. 2011. Semestral.

JOHN, Richard. **16 notas para uma definição do desenho**. Disponível em: <<http://blog.richardjohn.com.br/textos>>. Acesso em: 22 maio 2012.

KOVATS, Tania (Org.). **The drawing book - a survey of drawing: the primary means of expression**. London: Blackdog Publishing, 2007.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. In: GROSSELIN, Pierre; LE COGUEC, Éric. **La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique**. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2006.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge: O Objeto em Jogo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POLIDORO, Marina. Para atravessar ou para aproximar: o desenho como ponte. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 51-59, jul 2013. Semestral.

PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

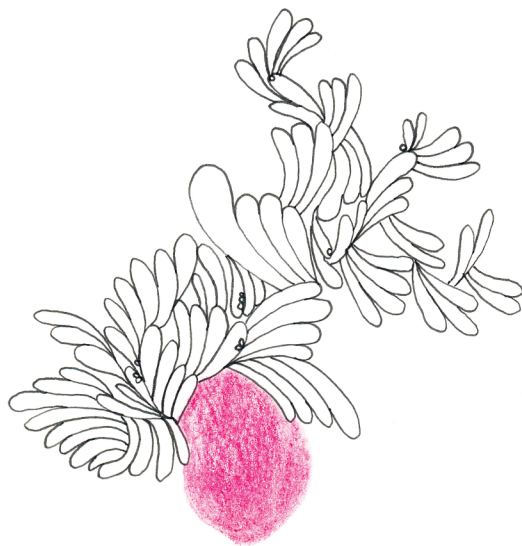
RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

VALÉRY, Paul. O homem e a concha. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

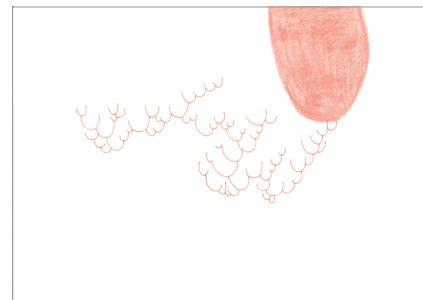
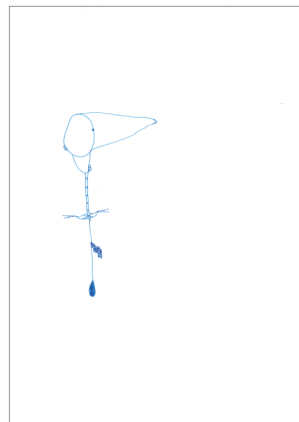
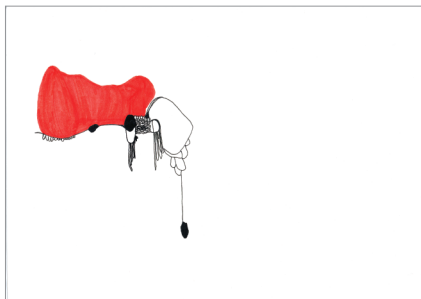
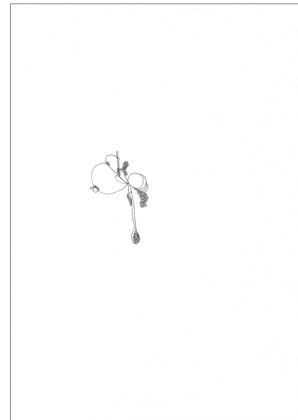
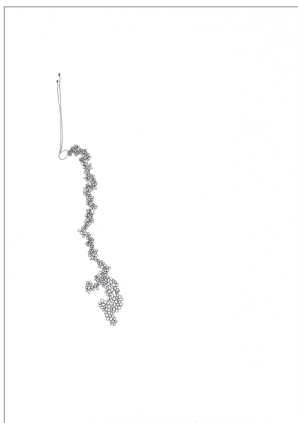
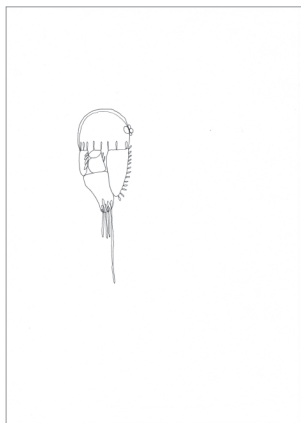
•  
desenhos  
•

janeiro de 2012 - fevereiro de 2014

carolina moraes marchese



s/ título, série dos gráficos (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel - 21x14,85cm (cada) - (detalhe)



s/ título, série dos gráficos (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel - 21x14,85cm (cada)



colônia de bolso (2012)  
livro de desenhos em caneta nanquim - 9x14cm



colônia de bolso (2012)  
livro de desenhos em caneta nanquim - 9x14cm

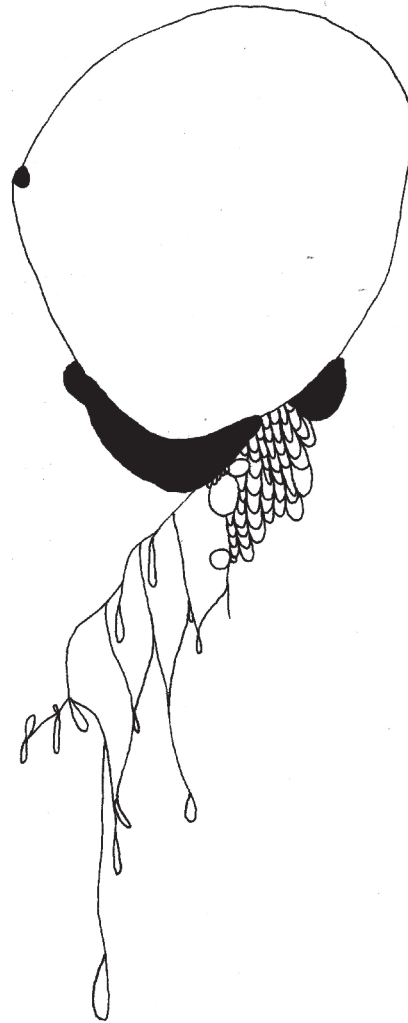




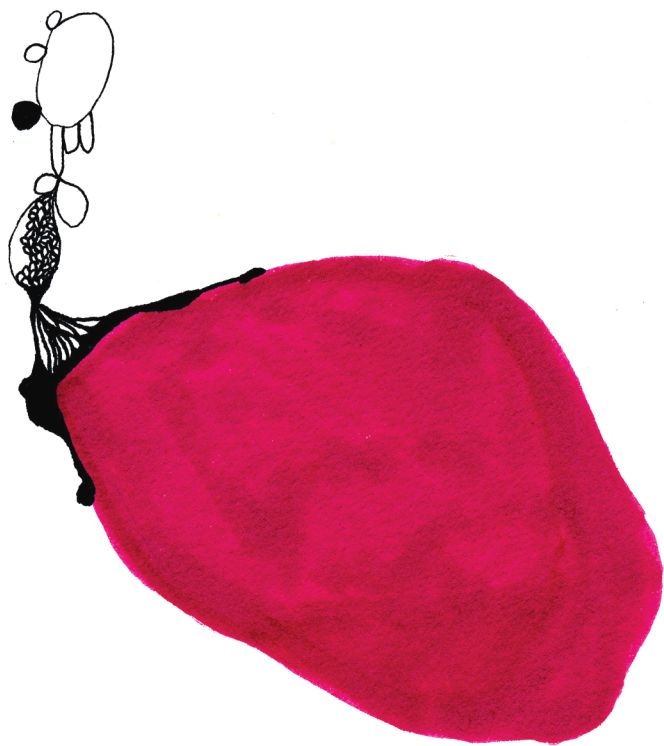
colônia de bolso (2012)  
livro de desenhos em caneta nanquim - 9x14cm



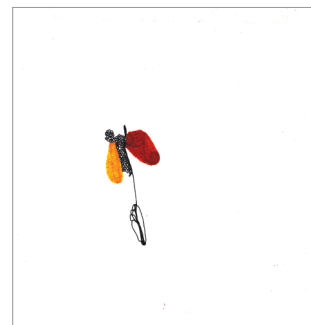
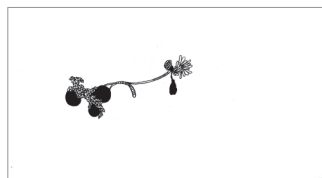
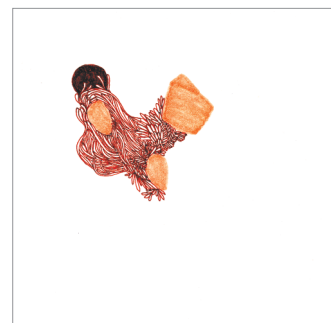
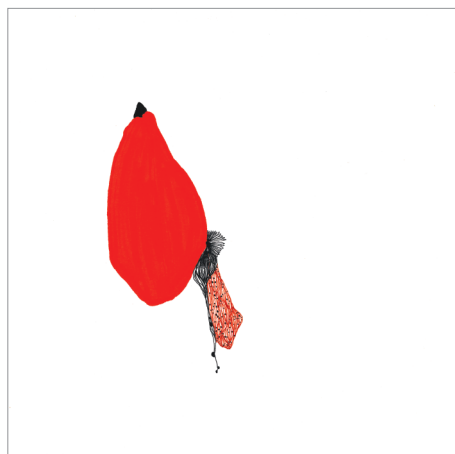
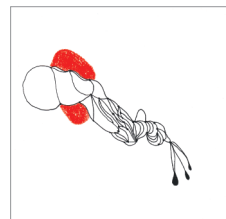
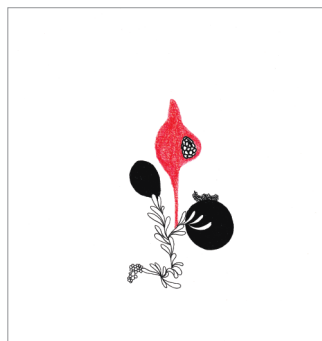
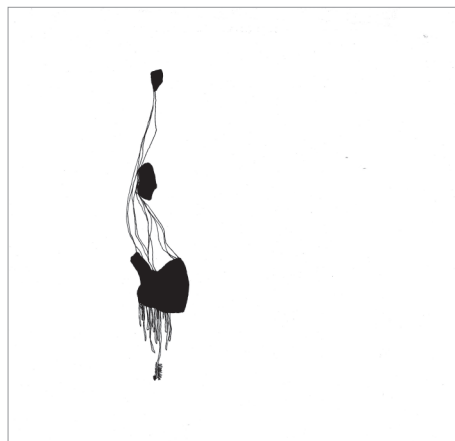
s/ título, série das raízes e das rochas (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel (detalhe)



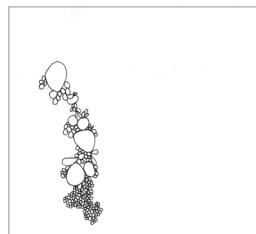
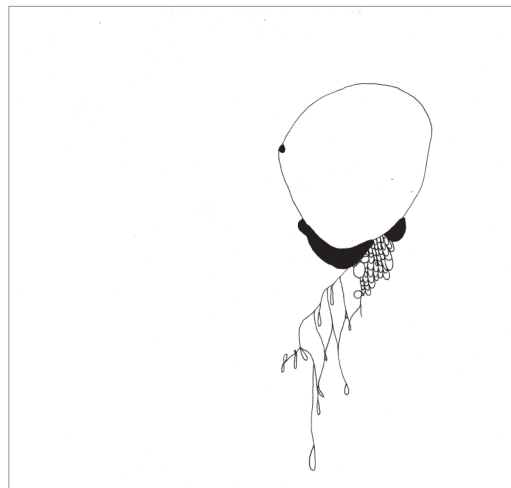
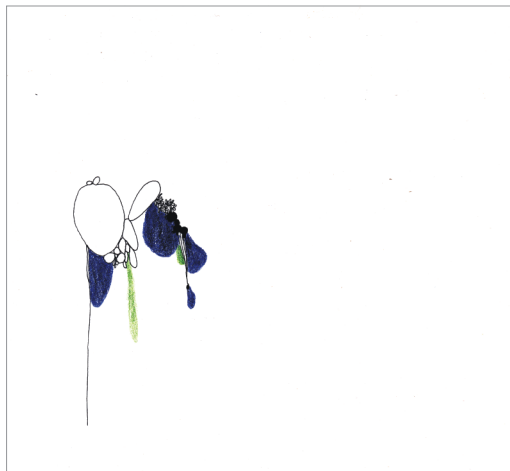
s/ título, série das raízes e das rochas (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel (detalhe)



s/ título, série das raízes e das rochas (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel (detalhe)



s/ título, série das raízes e das rochas (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel



s/ título, série das raízes e das rochas (2012)  
nanquim, lápis de cor e hidrocor sobre papel



paisagem de mesa [ou entorno do desenho] / diário das horas [ou em torno da planta] (2013)  
livreto contendo 24 desenhos realizados observando uma planta durante 24 horas - impressão jato de tinta - 13x9cm

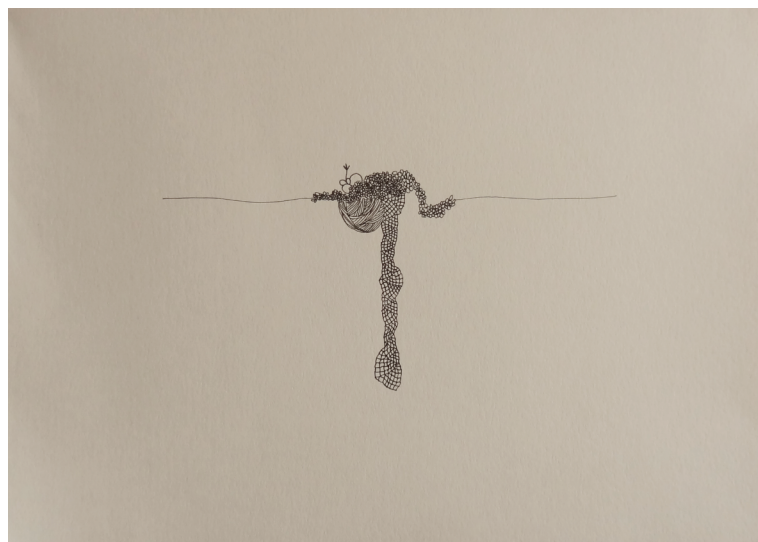


paisagem de mesa [ou entorno do desenho] / diário das horas [ou em torno da planta] (2013)  
livreto contendo 24 desenhos realizados observando uma planta durante 24 horas - impressão jato de tinta - 13x9cm





s/ título, musgos (2013)  
nanquim e hidrocor sobre papel - 21,5x37,5cm (cada)

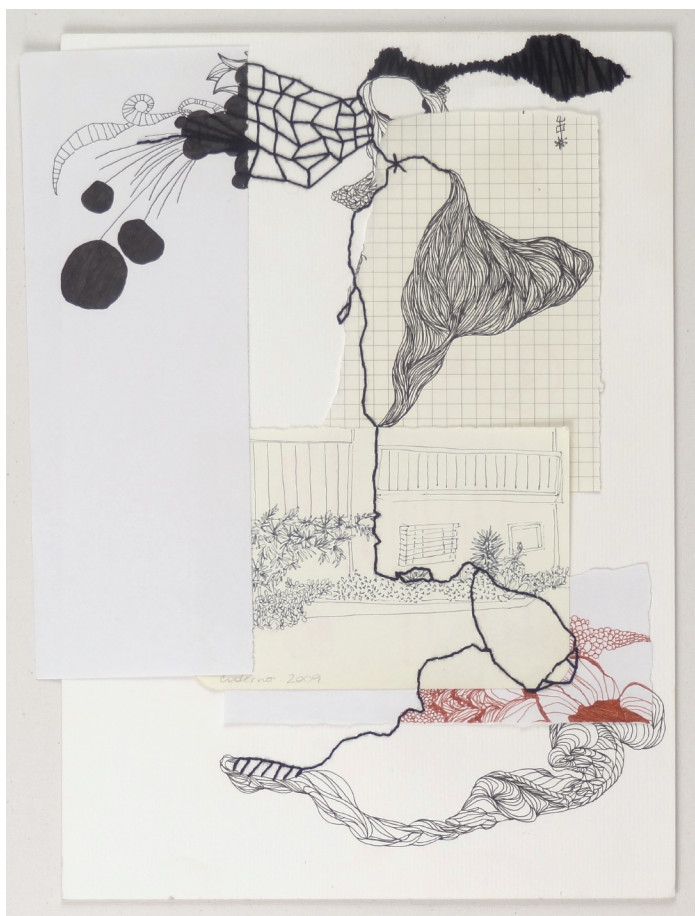


s/ título (2012)  
nanquim sobre papel - 148,5x210mm

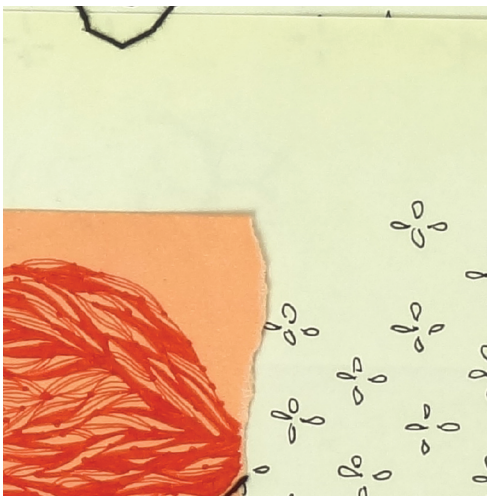
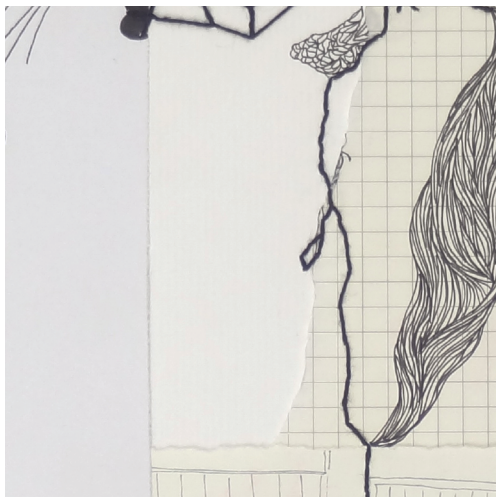


o livro da memória - capítulos I e II (2013)  
grafite, nanquim e linha de bordado sobre papel 34x21,5cm (cada)





o livro da memória - capítulos III e IV (2013)  
grafite, nanquim e linha de bordado sobre papel - 34x21,5cm (cada)



o livro da memória - capítulos I, II, III e IV (deathes)



um jardim para francis ponge (2013)  
nanquim, hidrocor e grafite sobre papel - 29,7x19cm (menor) e 29,7x29,7cm (maiores)





um jardim para francis ponge (2013)  
nanquim, hidrocor e grafite sobre papel - 29,7x19cm (menor) e 29,7x29,7cm (maiores) - (detalhes)

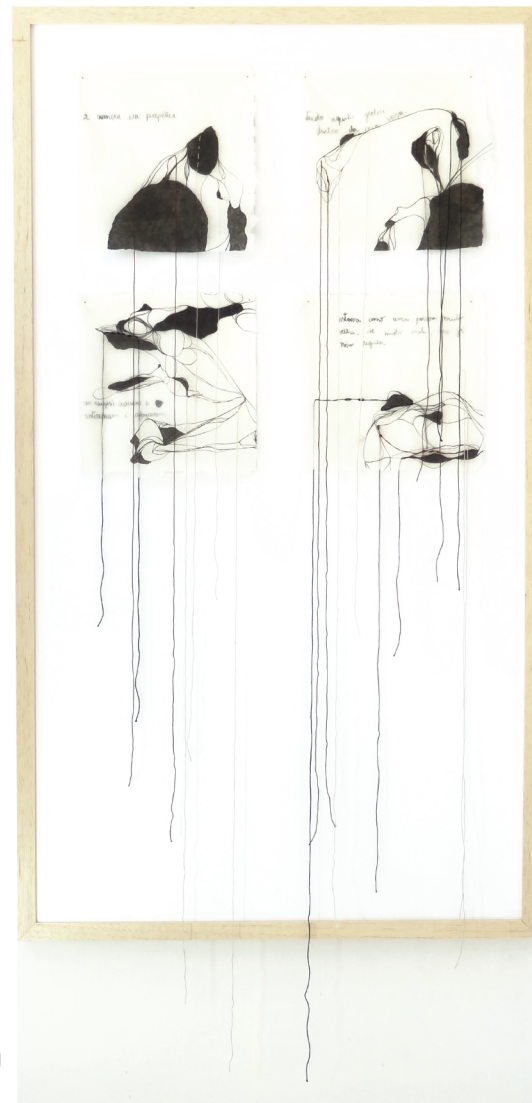
hospedeiro (2013)  
desenho em tricot - dimensões variáveis





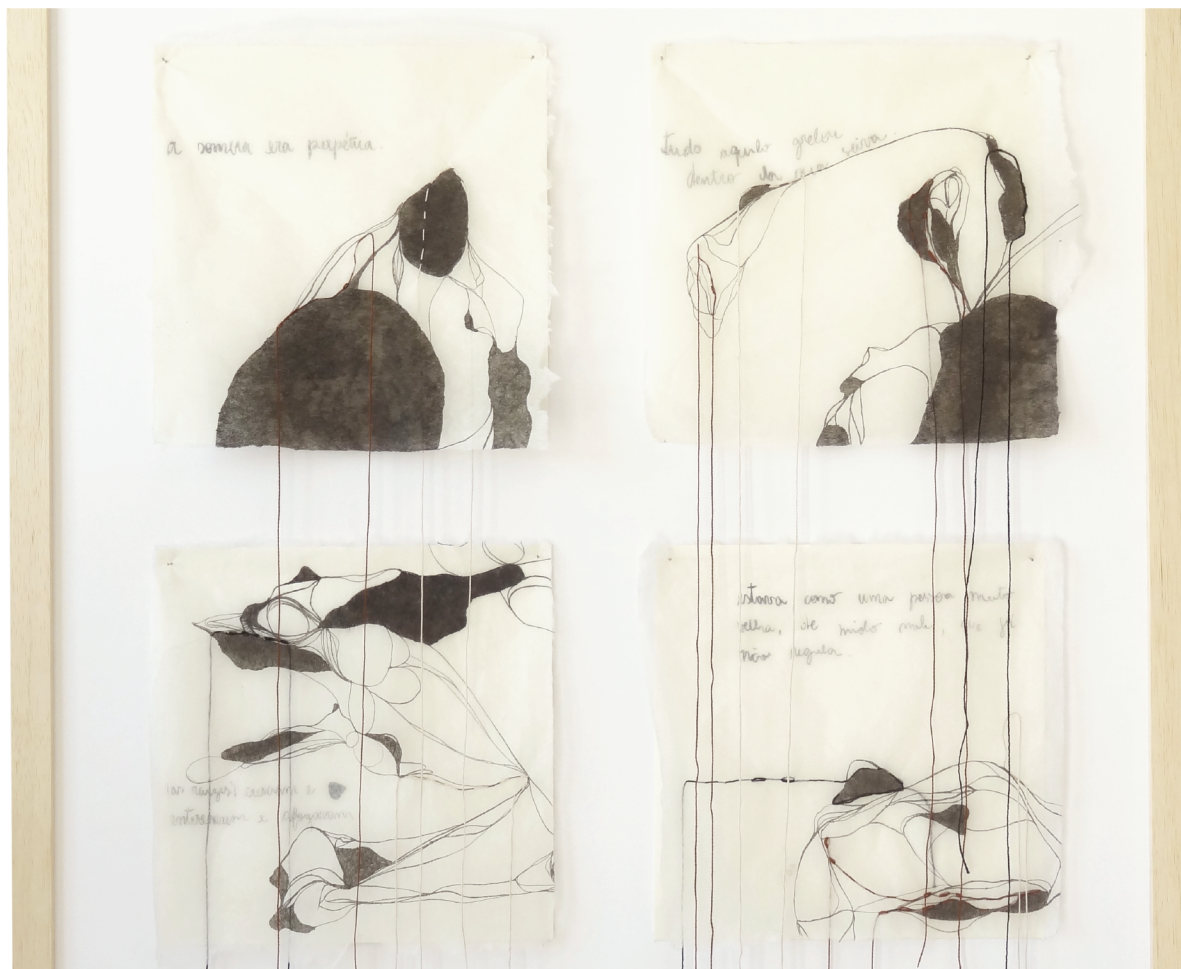






a figueira [caduca] - trabalho inscrito no IV Prêmio Simões Lopes de Artes Visuais (2014)  
nanquim e linha de bordado sobre papel - 122x58,2cm





a figura [caduca] - trabalho inscrito no IV Prêmio Simões Lopes de Artes Visuais (2014)  
nanquim e linha de bordado sobre papel - 122x58,2cm (detalhe)



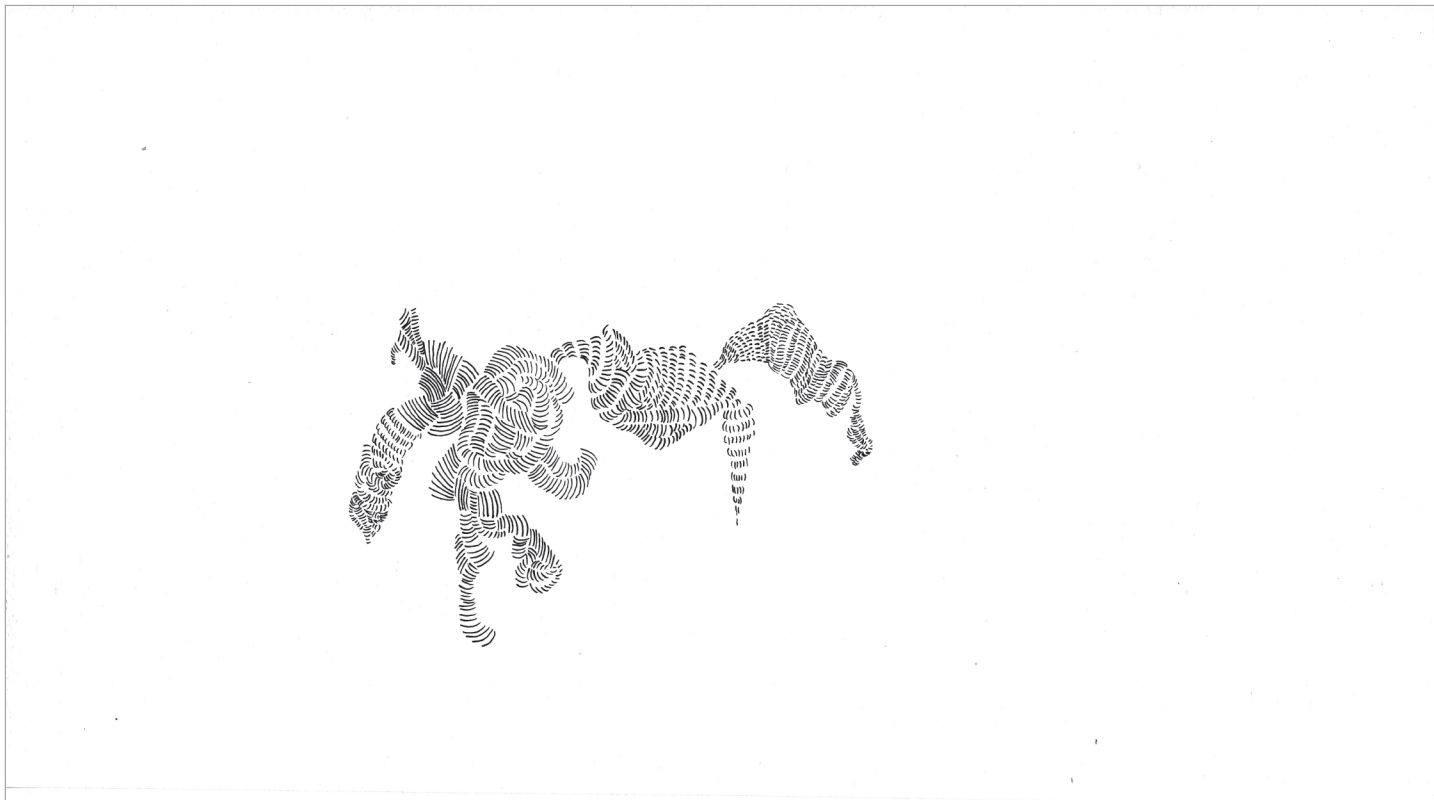
armillaria ostoyae (2013/2014)  
nanquim, grafite e linha de bordado sobre papel - 1,52x1,52m



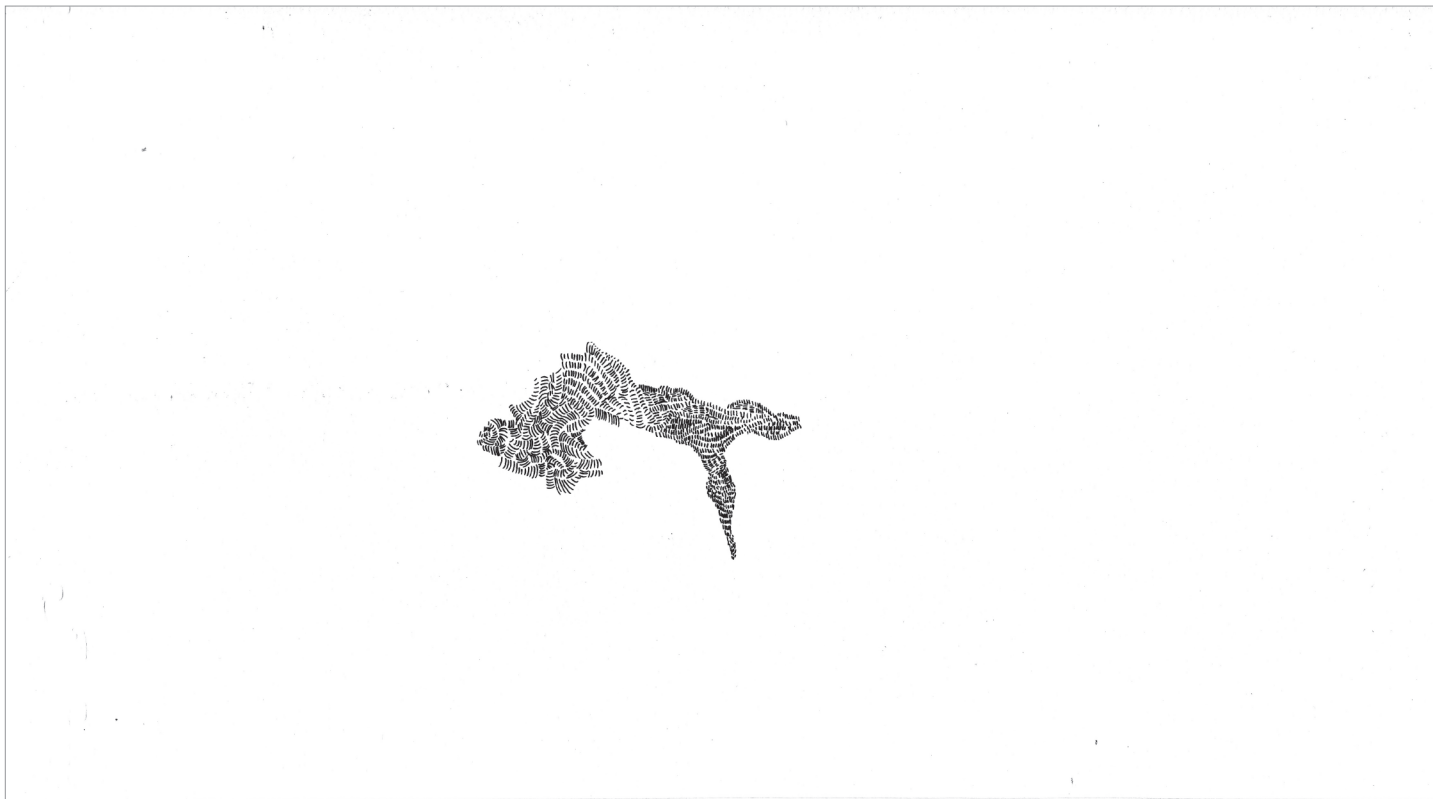




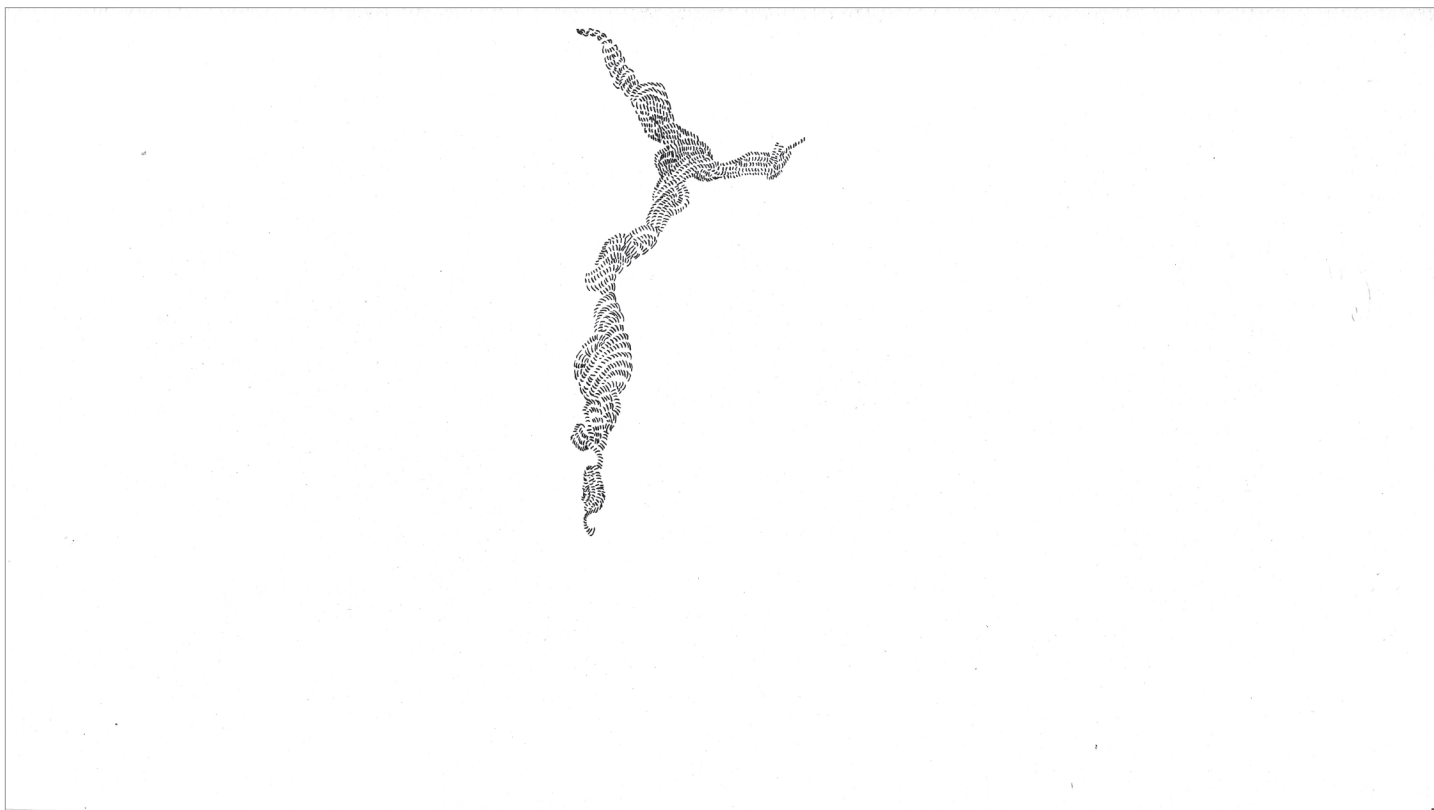




da série hospedeiros (2013)  
desenho em nanquim sobre papel - 17x30cm



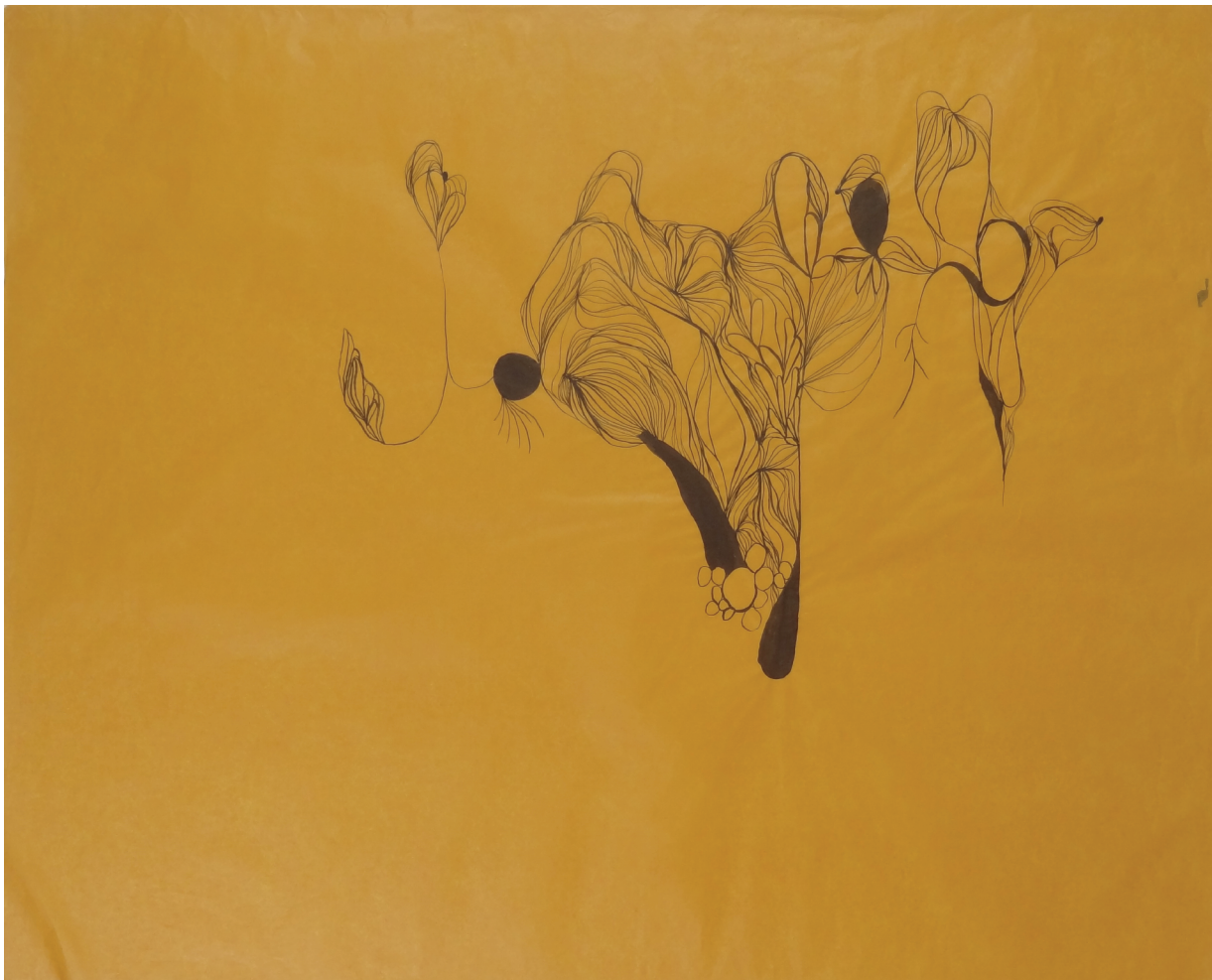
da série hospedeiros (2013)  
desenho em nanquim sobre papel - 17x30cm



da série hospedeiros (2013)  
desenho em nanquim sobre papel - 17x30cm



s/ título, da série dos amarelos (2014)  
nanquim sobre papel de seda - 48x60cm



s/ título, da série dos amarelos (2014)  
nanquim sobre papel de seda - 48x60cm





s/ título, da série dos amarelos (2014)  
nanquim sobre papel de seda - 48x60cm





s/ título (2014)  
nanquim sobre papel - 25x25cm



s/ título (2014)  
nanquim sobre papel - 25x25cm



s/ título (2013/14)  
nanquim e óleo sobre papel - 37x60cm





s/ título (2013/14)  
nanquim e óleo sobre papel - 40x76cm

parte integrante da dissertação  
uma intenção [além do visível]: desenho  
carolina moraes marchese

pelotas, 2014