

DÉBORA DE SOUSA AMOR

**PASSAGEM**

Brasília, 2014

Débora de Sousa amor

## **PASSAGEM**

Trabalho de conclusão de Curso de  
Bacharelado em Artes Plásticas do  
Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes da Universidade  
de Brasília Orientador: Profa. Dra.  
Ruth Moreira Sousa Regiani

Brasília, 2014

Dedicado aos olhares abertos ao encontro  
com a condição de passagem que os  
desenhos e as pinturas parecem poder  
testemunhar.

## Agradecimentos

Agradeço à família, aos amigos, aos professores e a todos que colaboraram com a concretização do processo de passagem trazido a essa reflexão.



## **Sumário**

Introdução	p.7
Capítulo 1: Memorial Descritivo	p.9
Capítulo 2: Passagem, caminho do risco	p.21
Considerações finais	p.33
Referencias bibliográficas	p.34

## Introdução

Esta reflexão sobre a produção desenvolvida nos últimos quatro anos do curso de graduação em Artes Plásticas no Departamento de Artes Visuais/Instituto de Artes da Universidade de Brasília tem como objetivo investigar alguns processos de construção do traço a partir de uma breve noção acerca da passagem, extraída de uma experiência empírica realizada no plano do desenho e da pintura. O intento de abordar conceitualmente a relação entre o processo de passagem e a construção do traço surge de um interesse em ocupar um espaço de distância encontrado entre o campo do gesto e o da superfície de concretização.

Assim, será apresentado primeiramente o percurso de desenvolvimento da produção plástica que possibilitou a percepção dessa importante relação de construção de linguagem, pela qual se impera uma necessária inserção. A passagem e o traço revelam-se nessa pesquisa em uma interação mútua que os tornam compreensíveis pela susceptibilidade comum a uma força de trânsito. A passagem e o traço tornam-se visíveis em um espaço formado pela distância entre o que parece caber e não caber ao gesto. A fim de ampliar as possibilidades de presenciar o processo de concretização do traço, a pesquisa se desenvolve por uma observação espacial do traço que será abordado por uma segunda analogia entre o ponto, a linha e a distância. O traço e a passagem expõem-se em uma interação entre esses três elementos que serão pautados por conceitos desenvolvidos por Kandinsky e Miguel Ángel Ramos em perspectiva de aproximar o traço – em sua dimensão de passagem – a um plano que também pudesse ser visível às palavras.

Kandinsky, em *Ponto e linha sobre plano* (1970) e Miguel Ángel Ramos, em *Quizá la distancia sea duda* (2012) possibilitam-nos aprofundar a percepção do que visualmente não é possível definir, se não descrever. Desse modo, a reflexão se pauta em um percurso de percepção relativa entre o interior e exterior de um espaço que é delimitado por sua construção. Kandinsky parte do ponto, considera-o como instância originária do espaço. Miguel Ángel parte do olhar, pautado por um saber perspectivo e anterior que forma o espaço. Por uma imprecisa separação entre os limites – interiores e exteriores – que operam na formação do espaço chegaremos ao traço.

Por fim, retornaremos ao motim inicial do qual se consolida essa reflexão. A dimensão empírica da relação entre o traço e o processo de passagem serão revisitadas

por algumas questões observadas na produção individual e na produção de outros artistas, em especial do artista Leonilson. O processo de ocupação da distância encontrada entre o gesto e o plano de composição evidencia-se no traço aberto a uma perspectiva de não encontrar um fim.



## Capítulo 1: Memorial Descritivo

Esta apresentação referente à produção de desenhos e pinturas, desenvolvida nos últimos quatro anos, é pautada em um encontro com a superfície. A percepção deste ativo elemento de composição resulta de um percurso de busca por uma instância de presença nos processos de construção plástica. Como instância de coexistência entre a observação e a construção do trabalho, a presença, dentro de tudo o que possibilita o traço funda o trabalho em uma perspectiva de existência autônoma. Os trabalhos em análise são consolidados em um processo de busca por existência própria. A passagem configura-se como condição de encontro. O traço, como meio de transporte, leva gradualmente os trabalhos para uma visibilidade que lhes caibam. Fundado em uma força de queda que é escutada pela matéria, o traço concretiza-se em um impulso de presença, coexistência e trânsito entre os atritos de construção dos trabalhos.

Evidenciado em acesso a um espaço de risco, o traço agencia a composição dos trabalhos em um percurso de diálogos entre os impulsos do gesto e as recepções da matéria. Destituídos da prática de observação com modelo vivo, os trabalhos deste início de percurso são consolidados em contato direto com a superfície. A queda, como força de entrada, traz para a produção uma ordem de despejo, recebida pela superfície que é descoberta por desenhos realizados em cadernos de anotações. Próximos a uma estrutura de diário, os cadernos trazem aos desenhos uma dimensão de relato que parece atuar em todo o trajeto de produção.

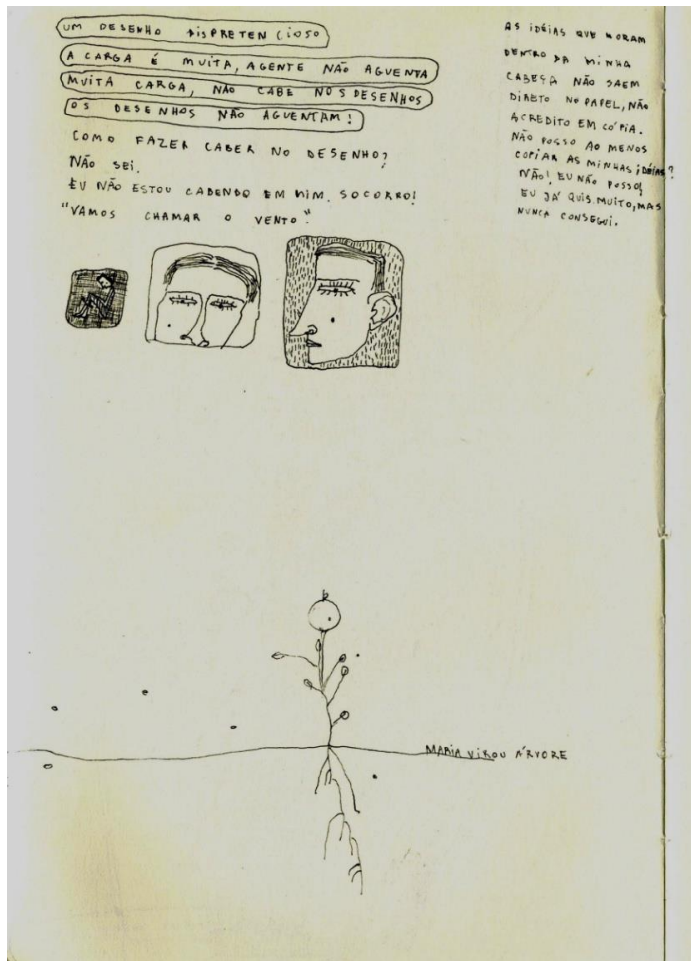
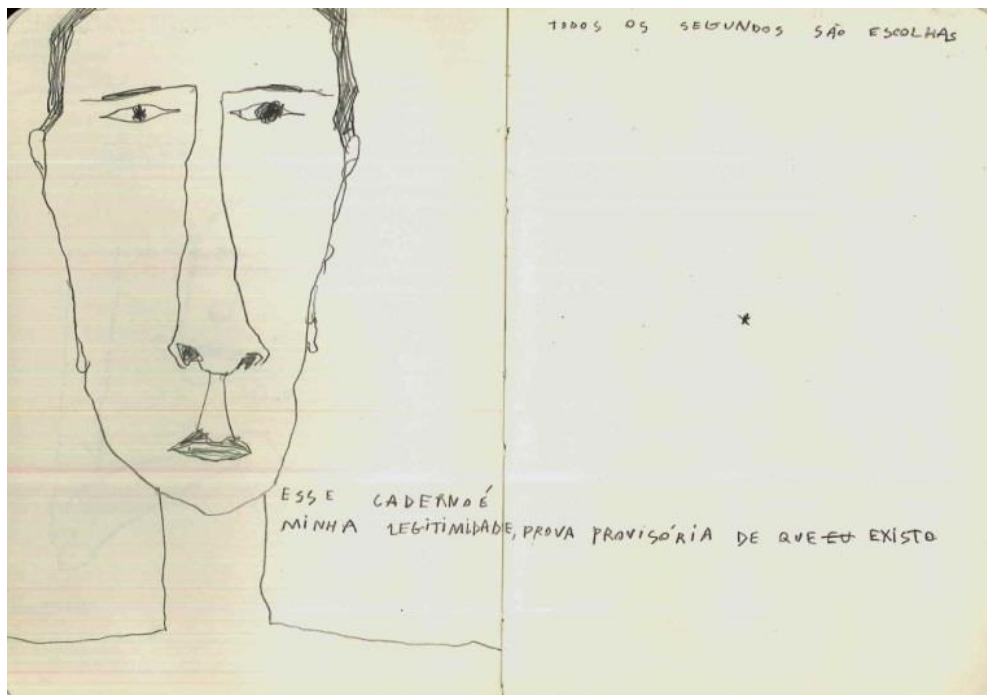


Figura 1: Débora Amor, caderno de artista, 14 x 21 cm, 2010



Detalhe



**Figura2:** Débora Amor, caderno de artista, 14 x 21 cm, 2010

A estrutura de diário inaugura um espaço de entrada que é formado em intenção de habitar um espaço de risco. A ocupação do intervalo entre o gesto e a matéria dos diários configura-se em uma ordem de relato que é revelada na possibilidade de existência do traço. Os trabalhos realizados nessa condição de relato configuram-se como construções do próprio processo de passagem que é ativo e passivo à matéria.



**Figura 3:** Débora Amor, *Pelas Peles*, óleo sobre tela 0,9X 1,25 m , 2010/ 2011

A pintura, realizada no mesmo período dos desenhos dos diários, é desdobrada em outros trabalhos que são consolidados na perspectiva de acesso a um espaço de coexistência entre a ação do gesto e da matéria.



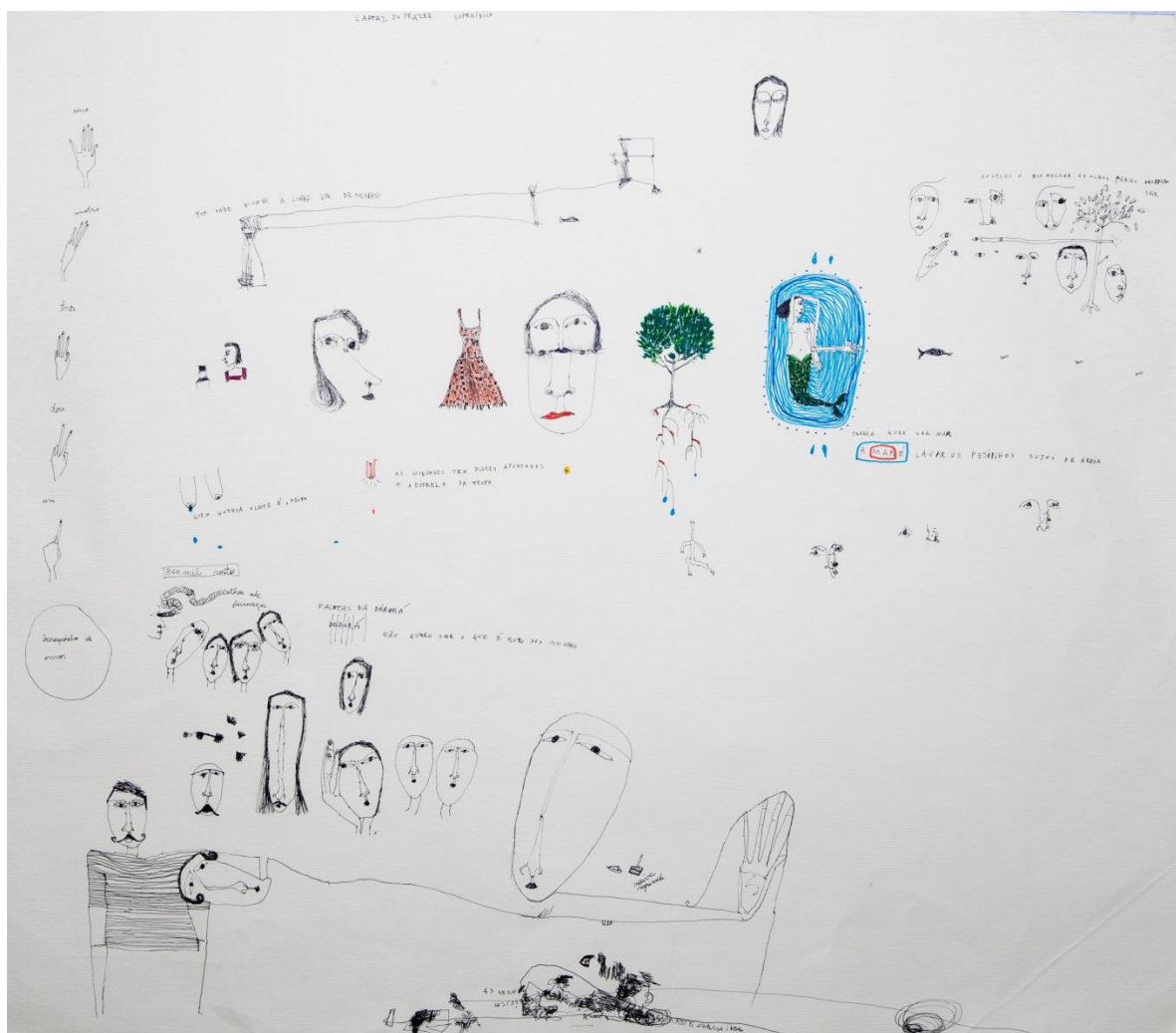
**Figura 4:** Débora Amor, *S/ título*, lápis de cor sobre papel, 10 x 15 cm, 2012



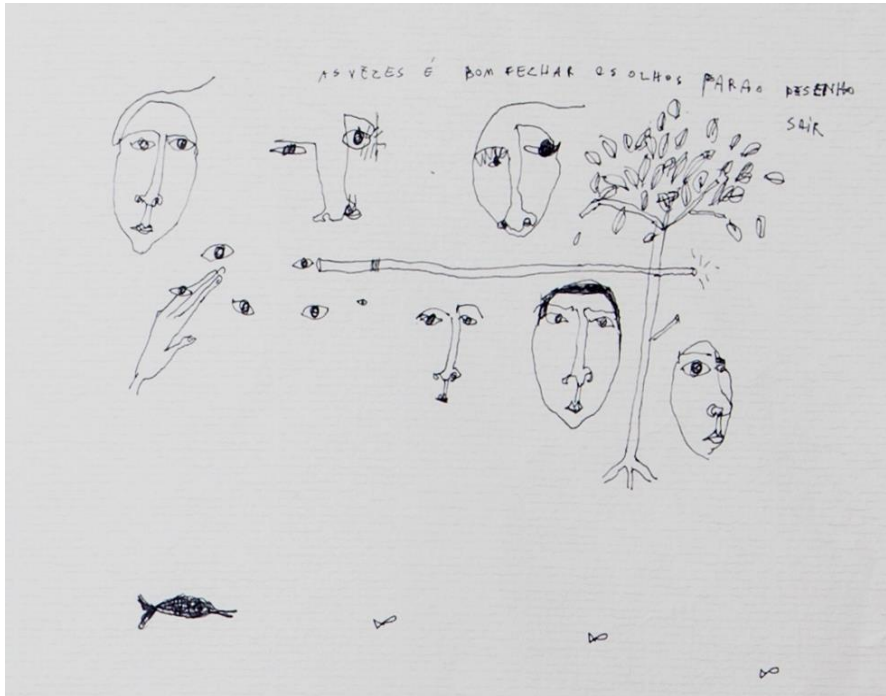
**Figura 5:** Débora Amor, *S/ título*, óleo s/ tela, 30 x 40 cm, 2012

A possibilidade de intersecção entre a gestualidade e a materialidade da pintura instaura uma dimensão de passagem muito próxima à encontrada nos diários de anotações. As demandas de atuação do gesto e da superfície da pintura parecem

consolidar um vão de entrada que é ocupado em uma condição de passagem. O espaço de entrada revelado nessa contingência de saturação entre o gesto e a matéria configura-se como canal de passagem que é concretizado neste percurso de produção. O processo de passagem comum à pintura e ao desenho parece dimensionar o traço em uma ordem de acúmulo e expansão do gesto e da matéria. A condição de ocupação encontrada na pintura reverbera-se em uma expansão do plano de concretização do traço.



**Figura 6:** Débora Amor, *Cartaz Superídico*, nanquim e canetinha s/ papel, 60 x 70 cm, 2011

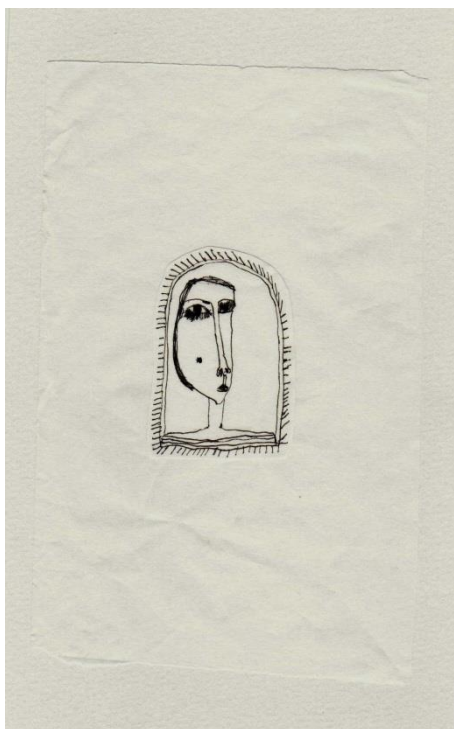


Detalhe

O traço dos desenhos realizados em período paralelo às experimentações na pintura consolida-se em uma relação mais direta com a superfície. A ocupação dos espaços de atritos entre a ação do gesto e da matéria revela ao traço uma dimensão de concretização mais ampla, que é estendida num livre trânsito pela superfície.

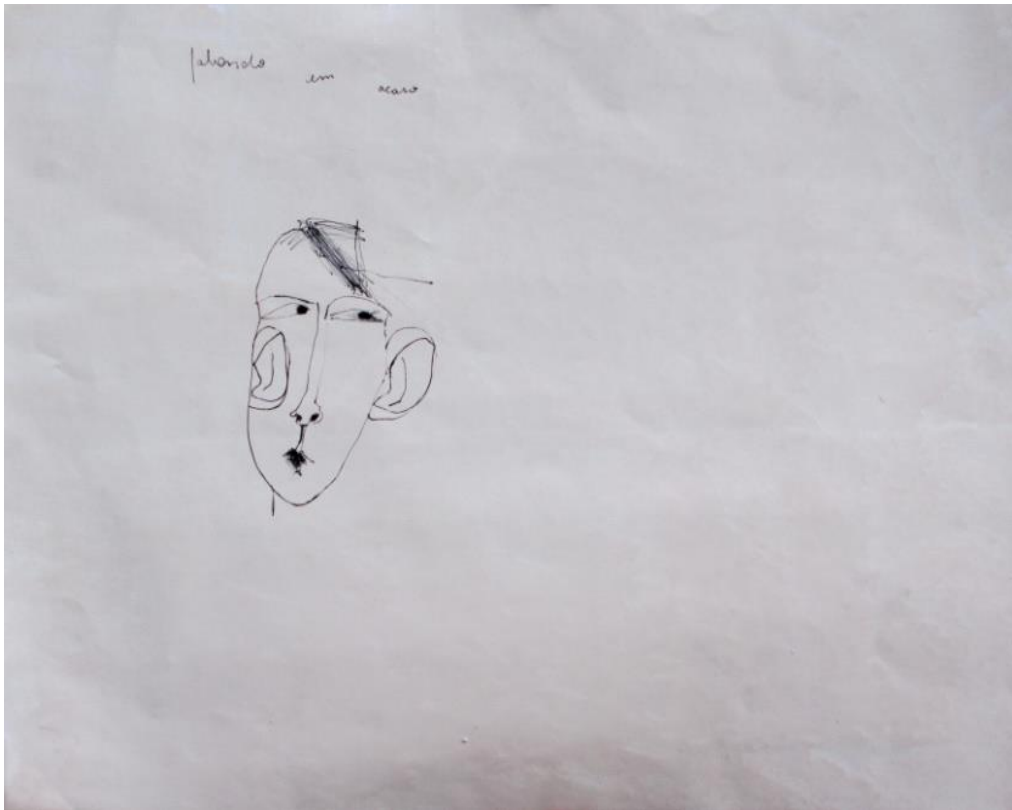


**Figura 7:** Débora Amor, S/ título, costura e bordado sobre tecido, 30 x 30 cm, 2011



**Figura 8:** Débora Amor, S/ título, nanquim e colagem sobre papel, 20 x 30 cm, 2011





**Figura 9:** Débora Amor, Falando em Acaso, nanquim sobre papel revestido de gesso, 60 x 70 cm, 2013

A contingência de expansão do gesto leva o trabalho para uma atual dimensão de escuta que é formada em um ajuste de impulsos do gesto e da matéria. A superfície é expandida em uma mesma proporção do gesto. A superfície se evidencia pelo traço em uma delimitação mais concreta da materialidade do trabalho. A superfície da parede entra no processo de composição como referência de sustentação do gesto que é evidenciado em uma nova estrutura de condensação e espalhamento das camadas encontradas na superfície. A opacidade e rigidez encontrada nas superfícies irregulares das paredes é incorporada ao trabalho em um processo de sobreposições de camadas vulneráveis a incisão do gesto.



**Figura 10:** Registro do muro de Taguatinga, 2013

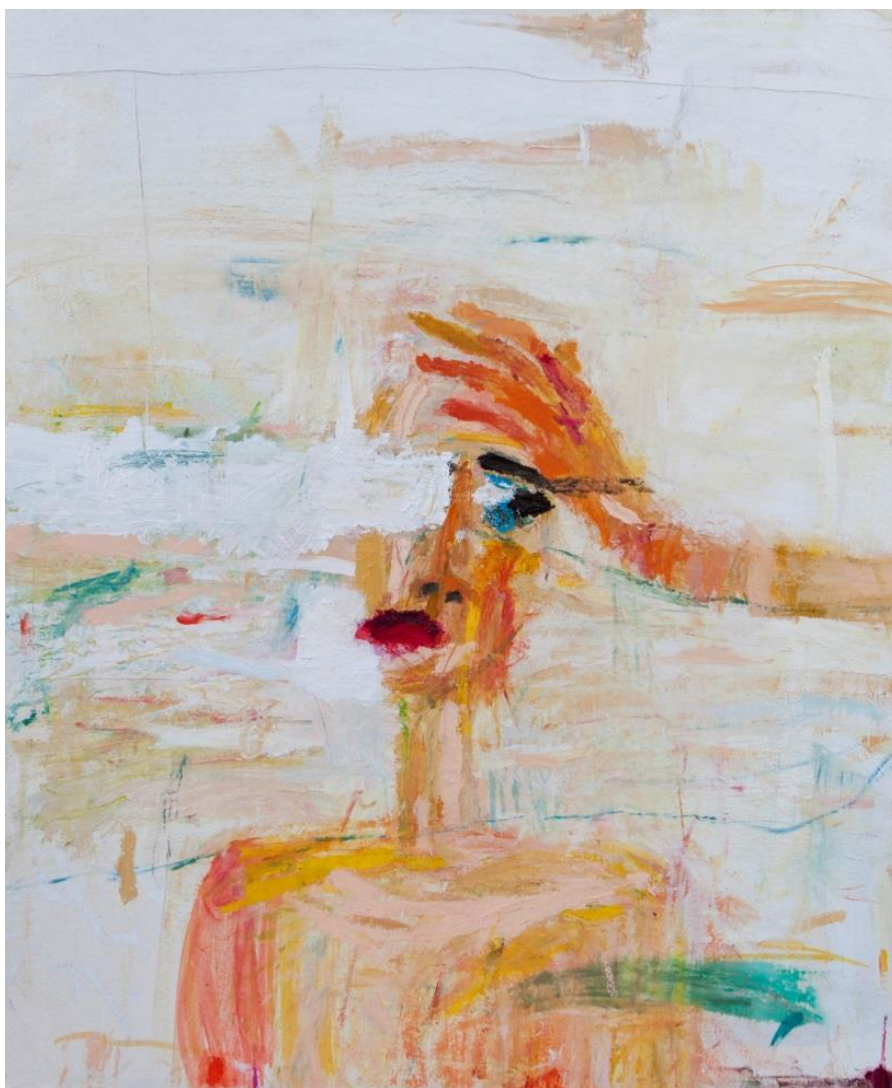
O interesse pela parede surge em um contexto de observação dos muros de Taguatinga-DF. A superfície opaca e transparente, os descascados e as irregularidades que compõem a estrutura das paredes configuram-se como elementos pré-existentes ao atual processo de consolidação do traço.

Este objeto de investigação parece trazer um corpo de composição a pintura e ao desenho. A opacidade, transparência e os descascados são filtrados no preparo das superfícies em um intento de consolidar um corpo concreto ao impulso de expansão do gesto.

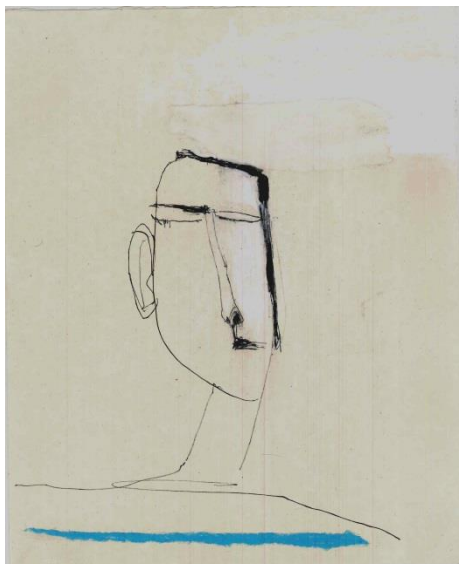
A base de gesso com a cola animal, utilizada na preparação de telas para pintura, configura-se como resolução plástica mais próxima a essa estrutura buscada nas paredes. As telas em lona são revestidas por essa base de gesso que é lixada e coberta por demãos de tinta óleo. Os papéis são revestidos por essa mesma base que é coberta por demãos de tinta guache. As lonas e os papéis revestidos de gesso são entintados com o dedo e com pincéis de fiação grossa.

O desenho e a pintura são permeáveis aos dois suportes usados nessa investigação. Os elementos gráficos e pictóricos – como a linha e a materialidade da superfície – são absorvidos pela lona e pelo papel. A relação entre a materialidade e a cor eminente da pintura parece migrar para outras superfícies diferentes da lona; a linha

e o achatamento dos planos observados nos desenhos anteriores a essa investigação sobre a parede, tornam-se susceptíveis a lona e a outros suportes de concretização.



**Figura 11:** Débora Amor, S/ título, Óleo sobre tela, 1 x 1 m, 2013



**Figura 12:** Débora Amor, *Reconstituição*, nanquim, conté, guache, pastel e colagem sobre papel revestido de gesso, 24 x 28 cm, 2014

## **Capítulo 2: Passagem, caminho do risco**

O intento de trazer a dimensão de passagem para esse plano de escrita aproxima essa reflexão a um espaço de inserção semelhante ao encontrado no plano de construção plástica. A passagem, como experiência de acesso ao espaço de composição deixa-se testemunhar por uma força de trânsito e permanência em uma instância sem nome, que se faz definir no intento de ser usada. Como se carregasse uma voz propagável em um encontro com o espaço, a passagem, tão definível quanto indefinível, é revelada em um processo de ocupação que se faz compreender numa relação gestual com a matéria.

A relação entre o gesto e a matéria configura-se como parte concreta e cabível dessa latência de voz que é habitada pelo processo de passagem. A concretização da passagem é assumida pelo traço em um espaço de composição comum ao plano do desenho e da pintura. Revelada em um ponto fronteiro existente entre o gesto e a matéria, a passagem é moldada pelo espaço interior e exterior à superfície em um percurso que é canalizado pelo traço. O traço molda o trabalho por um licenciamento de entrada e saída que é demarcado no espaço de composição em uma construção de diálogos entre o gesto e a matéria. O encontro com essa dimensão de diálogos é capaz de estender o espaço de passagem em um percurso que se direciona à própria concretização.

## 2.1: Traço – ponto, linha e distância

Para auxiliar o desenvolvimento dessa reflexão, com intento de nos aproximar do processo de concretização do traço, recorreremos inicialmente à análise formal do artista Wassily Kandinsky, visto que desenvolveu uma interessante análise de possíveis associações entre os elementos básicos atuantes na constituição do espaço. Kandinsky (1970) em “Ponto e linha sobre plano” expõe as propriedades da forma numa alternância entre exterior e interior, sugerindo uma dimensão de construção da superfície. Em sua análise elementar dos processos de formação do espaço, Kandinsky descreve importantes aspectos que tangenciam o que aqui será considerado como passagem. O ponto e a linha se configuram como aspectos fundamentais, instauram um plano e sua ocupação. O autor parte do ponto – o ponto geométrico é, para ele, invisível e imaterial. O ponto é a maior reserva possível, que, no entanto, fala. Tem-se no ponto a união do silêncio e da palavra.

O ponto é uma manifestação da superfície e, ao mesmo tempo, inserção capaz de fecundar o espaço em uma dimensão interior e exterior. Ressonantes em uma existência autônoma do ponto, a interioridade e exterioridade do espaço evidenciam um plano que é intitulado pelo autor de “mundo da pintura”. Tangente às relações iniciais de construção da pintura e do desenho, o ponto assume uma instância originária do espaço, que é marcada num processo de entrada e ressonância entre seu plano exterior e interior.

A superfície emergente dessa condição de incisão é também revelada por uma força externa ao ponto, que Kandinsky define como linha. Assumindo um segundo nível de delimitação do espaço, a linha eminente de uma diferente tensão, não mais concêntrica como no ponto, aproxima-se aqui a uma dimensão que é encontrada no traço. Pautados em uma força de trânsito pelo espaço, o traço e a linha configuram um registro comum ao que a distância delimita.

O espaço declarado entre o olhar observador e o elemento observado é atravessado por uma inevitável distância. As linhas dos desenhos de observação evidenciam uma distância entre o olhar e elemento desenhado. As linhas projetadas pelo olhar direcionam um possível percurso de alcance da forma, que é moldada pela distância. No sentido de demarcação de uma travessia pelo espaço, a linha se aproxima do traço por uma abertura da superfície.

A entrada na superfície, como incrustação do ponto no espaço observado por Kandinsky, corresponde aqui à entrada em uma condição de concretização do traço.

Diferentemente da linha, atuante em um plano menos concreto do olhar, o traço revela-se como ocupação capaz de estreitar a distância delimitada pela linha. Não só como projeção ou direcionamento de chegada a algum lugar, mas também como o próprio lugar consolidado entre o cabível e o incabível do espaço, o traço é capaz de converter a distância demarcada pela linha em ação direta de construção de um lugar, cabível em sua concretização.

Nessa percepção do espaço, visível e invisível em que se insere o olhar, Miguel Ángel Ramos (2012) nos apresenta importantes considerações nas quais a linha se faz operar. Emergentes em uma limitação da retina de apreensão de uma totalidade, intitulada pelo autor de “claridade cegadora do real”, as linhas se constituem em um trajeto de compensação ao que a superfície bidimensional da retina revela ser incapaz de precisar. Na inevitável distância entre o espaço visível e o espaço visto, a linha declarada ao olhar como elemento ilusório assume também uma dimensão reveladora de sua condição de origem.

Em sentido perceptivo, a linha, como elemento de construção plástica, assume um percurso de definição semelhante ao que é encontrado no olhar. Estendida ao gesto em encontro com um suporte de concretização bidimensional – como o da retina – a linha denuncia uma condição de visibilidade limitada ao seu plano e ponto de origem. A partir de uma reconstrução de presenças-ausências delimitadas pelo olhar, a linha se constitui por um saber anterior formado pelo acesso à memória em uma revelação simultânea do olhar e do espaço que ocupa. Derivada de um movimento recíproco entre o ponto de vista e o lugar observado, a linha se configura como elemento constitutivo de um espaço novo, resultante de um encontro entre o espaço externo e interno ao olhar (RAMOS, 2012).

Esse espaço, como rastro de uma passagem consolidada entre o que se revela como cabível e incabível ao olhar, evidencia uma dimensão de presença que é também capturada pelo traço em uma nova configuração de passagem. O espaço se deixa mediar por uma relação do gesto com a superfície. Como Ramos salienta, “Cada traço que se provoca sobre um papel é uma decisão existente, dificilmente mantida sob a dúvida; o que se faz torna-se feito, mas deve ser negado no justo instante em que se apresenta, deve incluir o negativo como interior que possibilita a abertura” (RAMOS, 2012, p. 301). A precisão não é alcançada, na medida em que a distância se impõe para a realização do traço. No entanto, o traço é alcançado naquilo que possui de passagem,

impreciso, invisível, acessível apenas em sua evanescência que se traduz como uma marca.

Surge então a necessidade de colocar a realidade em dúvida. A percepção é um recurso de orientação, o espaço não existe, a não ser na medida em que é construído. É necessário criar um espaço. A linha forma um espaço, é um indício do espaço construído. Saímos da linha para chegar à superfície e nos deparamos com a encarnação do traço. O traço ocupa certa distância, forma uma visibilidade. A linha encorpada pelo traço modifica e instaura a superfície. O traço consolida um novo processo de visão que é testemunhada pelo gesto e a matéria. A distância evidencia uma presença sinalizada pela linha. O traço se diferencia da linha por um novo cálculo de aparições em corporificação de um processo de passagem.

A distância que o traço ocupa impera-se como condição espacial de sua concretização. Como direcionamento de passagem, a distância é capaz de ser capturada pelo gesto e pela matéria em um impulso de desprendimento de seu próprio registro. A passagem os integra em uma escolha factível à reserva ou a um espalhamento sem ordem, que é recebido pela superfície na revelação de uma nova distância. Interior ou exterior ao gesto, a distância delimita-se em sua própria condição de passagem num encontro com a possibilidade e a impossibilidade de concretização, considerada pelo autor como “impossibilidade total de desenhar”. Nessa delimitação, entre o que se revela como cabível e incabível no ato de concretização, o autor relaciona a distância a um espaço vulnerável a aparições de uma continuidade subjetiva capaz de denunciar um lugar que é ocupado, “como um ressabio de um saber anterior pelo qual o homem se sente com poder para desenhar o seu papel no mundo.” (RAMOS, 2012, p. 297-298) A distância e a profundidade evidenciam um lugar que é moldável e, no entanto, permanente a um saber perspectivo que o autor relaciona à memória.



## 2.2: Entre a pintura e o desenho

O traço, assim como a linha na visão, participa de um conjunto de operações que consolidam o espaço de passagem encontrado nessa impossibilidade total de desenhar, em um condicionamento do olhar e da superfície bidimensional. Encarnado na superfície, o traço assume sua condição bidimensional em um percurso divergente ao da linha, que contraditoriamente tenta trazer o fundo à superfície. O traço supera sua condição bidimensional dentro de seu percurso de passagem que é interceptado pela superfície. O desenho e a pintura, como partes constitutivas desse lugar de passagem consolidam um processo de ocupação inevitavelmente moldável a sua dimensão interior e exterior que, no entanto, se impõe como meio condicionante à continuidade dos diálogos que faz operar. A construção de um espaço interior ao gesto, bem como a de seu espaço exterior – tangente a algum suporte de concretização – deverá se consolidar por um canal de trânsito entre o que se configura como interno e o que se apresenta como externo a um corpo gestual, concreto e vulnerável ao espaço que ocupa.

O processo de ocupação evidencia uma dimensão externa e interna ao corpo fronteiro a uma superfície. Assim como o ponto, descrito nas palavras de Kandinsky, o corpo “se incrusta no plano original e se afirma para sempre [...] Interiormente, a afirmação mais concisa e permanente, que se produz breve, firme e rapidamente [...] É em sentido exterior e interior, o elemento primário da pintura e, especificamente, da arte gráfica.” (Kandinsky, 1970, p. 25)

O ponto como instância inaugural de construção desse espaço de passagem revela uma condição de relato que é consolidado pelo traço emergente à superfície. O desenho e a pintura testemunham o impulso da voz do gesto assumindo-se como meios de passagem. O traço como deslocamento e fixação simultânea do ponto no espaço é concretizado por uma mesma força em que se forma a linha. Essa força, nas palavras de Kandinsky “ [...] Nasce não no ponto mas fora dele. [...] Se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e o empurra para uma direção qualquer.” (Kandinsky, 1970, p.45)

As performances e instalações do grupo Gutai- Associação de Arte Concreta - iniciadas na metade da década de 1950, apresentam relações concretas com construções de espaços muito próximas as que se consolidam o traço em questão.

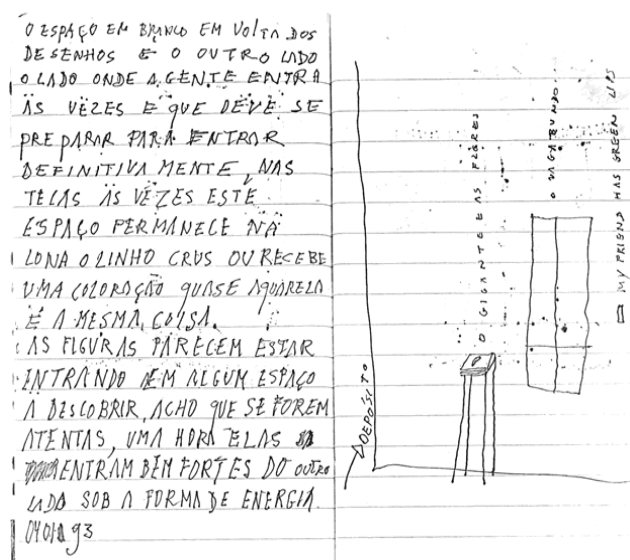


**Figura 13:** Saburo Murakami (Gutai), *Passage*, 1956

Neste trabalho, assim como nos demais produzidos pelo grupo, há uma junção do gesto à matéria por uma mediação do corpo. Ao invés de pincel, o artista usa seu corpo. Os outros trabalhos do grupo parecem dispor também de uma preferência por ambientes externos onde o movimento de concretização é expandido para fora, ao ar livre. Em *Passage* (1956), ao lançar-se em telas de papel, o artista libera a voz da matéria e revela o gesto. O elemento primário da pintura e da arte gráfica, definido como ponto, funda um espaço tangente à superfície em uma força de passagem. Eminente do encontro com uma força de trânsito, a passagem é marcada em uma travessia pela superfície. O traço impresso por essa condição de passagem nos delimita um plano de coexistência entre o corpo e o espaço.

Tangente ao plano da pintura e do desenho, o traço se configura como meio de passagem. Transporta o ponto a um espaço que se deixa interceptar pelo plano da

pintura e do desenho. Leonilson apresenta em sua produção questões muito próximas ao que essa implicação do traço nos evidencia. Desde a condição transitória, permeável a diferentes materialidades, à estrutura de relato que lhe ordena a concretização, o traço se constitui em uma forma que lhe é própria. Intimamente ligada à matéria, a forma assume uma proporção tridimensional do corpo, por um possível desdobramento de percurso exposto em questões tão íntimas quanto formais.



Leonilson, Caderno 1989

“O espaço em branco, em volta dos desenhos é o outro lado. O lado onde a gente entra às vezes e que deve se preparar para entrar definitivamente. Nas telas, às vezes este espaço permanece na lona ou linho crus, ou recebem uma coloração quase aquarela. É a mesma coisa. As figuras parecem estar entrando em algum espaço a descobrir, acho que se forem atentas, uma hora entram bem fortes do outro lado sob a forma de energia” (LEONILSON, 1989)

O traço na sua produção assume um trânsito permeável a uma dimensão particular e pública, em um percurso capaz de evidenciar um lugar possivelmente já ocupado pelo artista. O *espaço em branco*, descrito neste relato, que às vezes *permanece na lona ou linho cru* (1989), parece inaugurar uma dimensão de entrada que é ocupada e evidenciada pelos desenhos do artista. O traço nos desenhos, assim como no restante de sua produção nos evidencia a superfície por um processo de ocupação que parece se apropriar de uma travessia que é exposta pelo artista em um recolhimento sobre a própria intimidade que é paradoxalmente levada ao público<sup>1</sup>.

Lúcio Costa (1940), em um programa para reformulação do desenho no ensino secundário nos traz um conceito de risco próximo ao que esse processo de construção do traço nos implica. Atribui ao risco à qualidade de “desenho, com determinada carga e intenção”. O traço também é desenho, com determinada carga e intensão, que em sentido de fazer e construir revela-se em uma dimensão tão concreta ao encontro com superfícies bidimensionais quanto a outras materialidades que ocupam o espaço tridimensional. O ato de desenhar e pintar é convergente a um mesmo princípio de construção de espaço que é evidenciado e mediado por uma percepção fundante da qual o gesto se apropria e se converte em uma ação de concretização tangente a diferentes materialidades.

A inauguração desse espaço, como “*lugar que se ocupa no mundo*”, já descrito por Ramos, é compreendido aqui pela ação de construção da pintura e do desenho. A pintura empresta a matéria ao traço, o desenho a linha. O traço leva à pintura e ao desenho sua instância de passagem, se fixando em uma superfície tangente ao encontro com a matéria e a linha, fixação como marca de construção de um possível lugar emergente de uma constante distância existente o olhar e o que é olhado. Nesse sentido, o traço surge em um encontro com o fracasso da linha que não é capaz de precisar tal distância.

Os desenhos desenvolvidos no período de descoberta da estrutura de diário – descrita no memorial – configuram-se como estratégias de um alcance da voz de composição que é concretizada em um processo de reconfiguração de algumas pretensões formais encontradas no plano da pintura e em desenhos de observação. A pausa dos exercícios de observação e o encontro com a dimensão de relato exposta nos trabalhos do Leonilson direcionam o processo de composição para uma possibilidade de

---

<sup>1</sup> LAGNADO, Lisette. São tantas as verdades- Leonilson, 1996

interação direta com a superfície. O traço revela-se em uma emergência da superfície em substituição de antigas pretensões formais não mais compatíveis ao plano de concretização.



**Figura 14:** Débora Amor, S/ título, nanquim e colagem sobre papel, 50 x 50, 2011

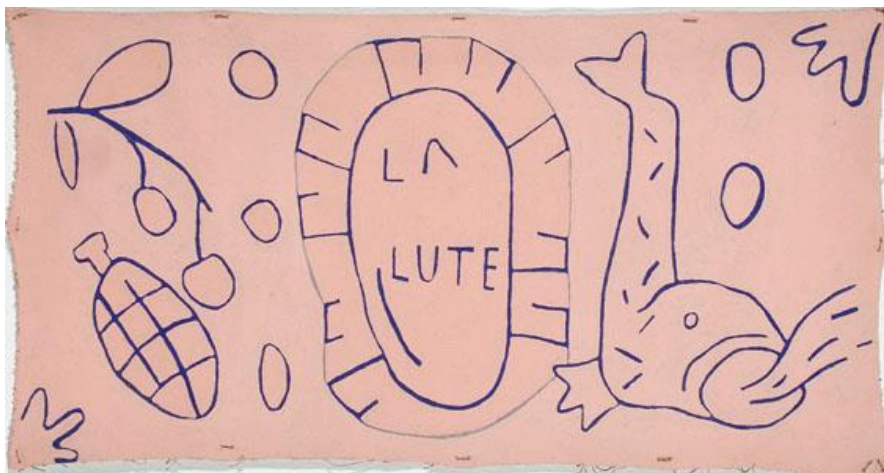
Permanente em uma marca de atrito entre o movimento do gesto e a pausa suscitada pela superfície, o traço assume um percurso direcionado à própria concretização que é ocupada em uma intenção de uso. A condição de passagem configura-se como condição de uso. A construção da pintura e do desenho toma forma tridimensional pelo que a matéria é capaz de dizer. Deixam-se testemunhar pelo interior e exterior da superfície, em uma demarcação mediada por um olhar fundante, ativo e passivo, as intervenções externas e internas do plano de concretização.



**Figura 15:** Leonilson, *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, bordado sobre voile, 1991

O espaço em branco das telas, ou dos tecidos evidenciados nas composições de Leonilson – como no bordado *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo* (1991) – nos evidencia uma possibilidade de acesso muito próxima ao que remete este percurso do traço. Como se pudessem revelar – por uma condição de uso inaugurada pelo artista – uma dimensão permeável ao gesto que é

percebida em condição de passagem, o traço supera a materialidade que, nas palavras de Ramos, “nega a si mesma em sua presencialidade.”

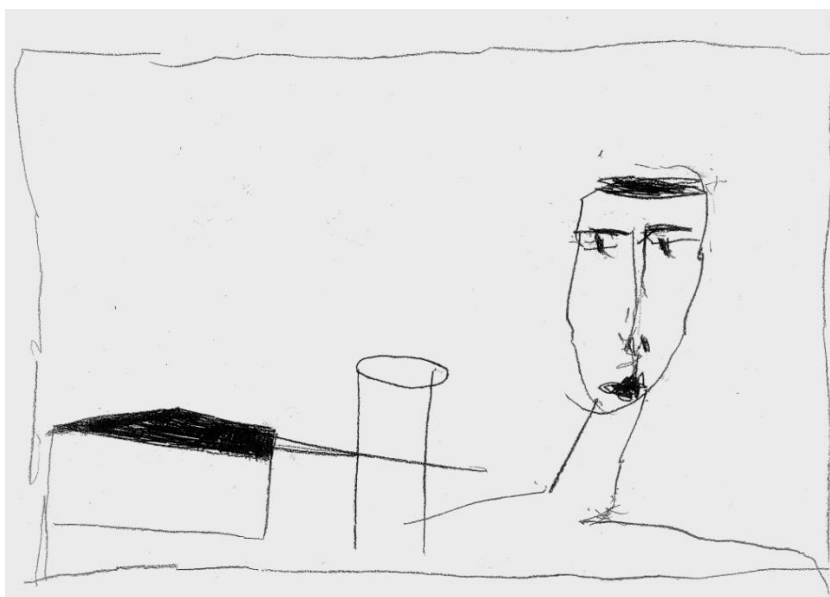


**Figura 16:** Leonilson, *La Lute*, acrílica s/ tela, comodato Eduardo Brandão e Jean Fjeld, 1988

A produção individual tangencia questões de composição parecidas com as que se evidenciam nos trabalhos de Leonilson. As soluções formais entre a figuração e a palavra, o interesse pela superfície, por um variável percurso da linha – associada a diferentes suportes de concretização – e à estrutura de relato encontrada em seu trabalho revelam uma condição de existência do traço que é absorvida pela produção em um grande interesse de entrada na dimensão da superfície. O acesso do gesto à superfície e aos cadernos de anotações parece configurar uma dimensão de relato. A superfície testemunha a presença do gesto e revela-se como cúmplice de sua existência. Nos trabalhos do artista, o traço parece resultar de uma pacífica coexistência entre o que se revela como cabível e incabível no plano de composição, como se testemunhasse o percurso de vida ocupado pelo artista.

A produção individual consolida-se em uma variabilidade técnica parecida com a encontrada pelo artista. O processo de construção dos trabalhos – até então realizados

– é emergente ao plano da pintura e do desenho, dentro do que possuem de materialidade, sobreposição e registro. O traço é habitado pelo desenho e pela pintura por uma compatibilidade de percurso que é direcionado ao encontro com a condição de passagem. A passagem configura-se como condição de existência provisória da matéria que é ocupada pelo traço em uma perspectiva de encontro com a voz de composição.



**Figura 17:** Débora Amor, S/ título, lápis conté sobre papel, 30 x 45cm, 2014

Os últimos trabalhos encontram-se em processo de expansão do gesto e da superfície. Em uma perspectiva de coexistência entre o corpo do gesto e o corpo da matéria o processo de composição aproxima-se da experiência de passagem que Saburo Murakami nos apresenta. O encontro ou desencontro com a matéria é devolvido ao gesto em uma nova possibilidade de escolha vulnerável ao erro e ao acerto. O risco.



## **Considerações finais**

A procura de um espaço para a escrita, assim como a procura do traço, revela-se na emergência do ponto. A busca por palavras que pudessem caber simultaneamente no desenho, na pintura e em si mesmas, evidencia um percurso de possíveis ajustes entre a permanência e impermanência da linguagem. A implicação do trânsito como condição de uso do plano da pintura e do desenho é reincidente na escrita. Nesse sentido, a percepção das relações elementares de uma necessária constituição do espaço demarcado por uma coexistência interior e exterior ao ponto ou corpo gestual, configura-se nessa pesquisa como instância fundamental para a continuidade da existência do traço encontrado no risco da pintura e do desenho.

O presente trabalho acompanha a demarcação de um lugar, atingida pelo desenho pela pintura. Tanto o desenho, como a pintura, asseguram a existência do artista, ainda que provisória. Este trabalho de conclusão do curso de graduação em artes plásticas, de certa forma, atesta tal existência e lhe confere outra duração. Há algo que se realiza na construção plástica para além do gesto e se concretiza retendo o delineamento do gesto, é o que conseguimos atingir no traço.

## Referências bibliográficas

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac. 2010

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes. 2001  
(Original publicado em 1970)

LAGNADO, Lisette (Org.). **São tantas as verdades – Leonilson**. São Paulo: Sesi. 1996

MOLINA, Juan José Gomes (Org.). **Estrategias del dibujo – en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra. 2012

RAMOS, Miguel Ángel. Quizá la distancia sea duda. In: MOLINA, Juan José Gomes (Org.). **Estrategias del dibujo – en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra. 2012

COSTA, Lúcio. O Ensino do Desenho. IPHAN, 1940 - Domínio Público

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=17722](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17722)

<http://www.guggenheim.org/>

<http://www.projetoleonilson.com.br/>

<http://itaucultural.org.br/leonilson/>

<http://mam.org.br/>