

JOÃO PEDRO CINTRA TAKAHASHI

**Uma prática de desenho com o suporte**

Brasília, 2020

JOÃO PEDRO CINTRA TAKAHASHI

## **Uma prática de desenho com o suporte**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Brasília, 2020

LISTA DE IMAGENS	<b>3</b>
INTRODUÇÃO	<b>4</b>
1. O QUE É O DESENHO	<b>5</b>
1.1. A visualidade do desenho	5
1.2. Percebendo o desenho	7
1.3. A linguagem do desenho	10
2. O MEU DESENHO	<b>11</b>
2.1. A linha	12
2.2. O desenho e o suporte	15
2.3. Desenhando com o suporte	18
3. Trabalho Final	<b>29</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	<b>38</b>
REFERÊNCIAS	39

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: *Desenhos de anatomia*, Michel Lauricella, 2016
- Figura 2: *Cubo sombra linear*, Arnaldo Battaglini, 2006
- Figura 3: *Continentes*, Geórgia Kyriakakis, 2002
- Figura 4: *Veloz*, Edith Derdyk, 1998
- Figura 5: *Onda seca*, Edith Derdyk, 2007
- Figura 6: Retrato do meu corpo, 2016
- Figura 7: Desenho da série de árvores, 2018
- Figura 8: Desenho da série de árvores, 2018
- Figura 9: Desenho de silhueta, 2018
- Figura 10: *Nu bleu I, Nu bleu II, Nu bleu III, Nu bleu IV*, Henri Matisse, 1954
- Figura 11: Desenho experimental de frente e verso, 2018
- Figura 12: Desenho experimental de frente e verso, 2018
- Figura 13: Desenho com volume e sombras de papel, 2018
- Figura 14: Desenho com volume e sombras de papel, 2019
- Figura 15: Desenho com volume e sombras de papel, 2019
- Figura 16: Desenho final 1, 2020
- Figura 17: Desenho final 1 sem projeção de luz, 2020
- Figura 18: Verso do desenho final 1, 2020
- Figura 19: Desenho final 2, 2020
- Figura 20: Desenho final 2 sem projeção de luz, 2020
- Figura 21: Verso do desenho final 2, 2020
- Figura 22: Desenho final 3, 2020
- Figura 23: Verso do desenho final 3, 2020

## INTRODUÇÃO

Desenho, por definição comum é uma forma de representação por via de figuras feitas manualmente. Uma demonstração de uma imagem de nossa memória visual usualmente feita com linhas e rabiscos. Figurações que podem tanto ser apenas um indicativo da forma da imagem representada, de tão distante de sua forma no mundo natural, quanto uma figura quase que fotográfica de tão precisa e detalhada. Por mais que nem sempre irá representar o natural, podendo também ser uma representação de algo idealizado, ou algo abstrato como uma expressão, tem embasamento em elementos naturais (linhas, formas, cores).

Desde minha infância tenho muito gosto por desenhar, inicialmente muito inspirado pelas mídias de animações e quadrinhos, assim fazendo do desenho uma forma de representar minha imaginação. Devido às minhas inspirações era concentrado principalmente no desenho de personagens, tanto reproduções das que eu via nas mídias que consumia, quanto personagens que eu criava. Por muito tempo fiz sem ter estudo sobre desenho, fazia por ímpeto. Mas eventualmente meus desenhos não me eram mais convincentes, logo passei a fazer estudos de desenho em seu caráter técnico. Estudos de esquemas, proporções, perspectiva. A partir deles comecei a enxergar da amplitude do desenho, e, instigado a conhecer ainda mais sobre e pela influência de meu gosto em desenhar decidi estudar artes visuais no ensino superior.

Ao longo de toda essa trajetória do desenho, desde a pura prática às artes acadêmicas, cheguei ao ponto de repensar a forma de como desenhar, mas antes repensando a forma de como ver o desenho. Que nele há mais do que uma imagem, que possui toda uma lógica e conceito, estas que têm sua manifestação pela linha. Compreendendo-a (linha) como a matéria-prima do desenho e sua presença nas mais diversas perspectivas neste projeto apresento desenhos feitos do suporte tradicional (papel) ao invés de rabiscado sobre ele. Isto é, desenhos feitos do papel manipulado de forma que manifeste as linhas que compõem os desenhos no intuito de explorar as possibilidades de desenhar.

## 1. O QUE É O DESENHO

Para poder dissertar sobre minha produção de desenho primeiro é necessário falar sobre o que é o desenho. Afinal, se trata de uma produção de pesquisa sobre como desenhar, desde um aspecto material (a utilização do suporte como parte integrante do desenho) a um visual (como manifestar o desenho). Então, para demonstrar e contextualizar minha produção é crucial que tenha definido os meus parâmetros para o que é desenho.

As referências de leitura para tal são ensaios de múltiplos artistas compilados no livro *Disegno, Desenho, Desígnio* de Edith Derdyk<sup>1</sup>; uma publicação com o intuito de ser uma referência de leitura sobre o desenho em diversas perspectivas, tendo ensaios do assunto desde um caráter mais prático a outros em caráter mais metafísico assimilando-o (desenho) a outras práticas como dança. Estes ensaios discursam sobre diferentes abordagens sobre o desenho e o ato de desenhar. A partir delas discuto três pontos em relação ao desenho: como vê-lo, como percebê-lo e o desenho enquanto uma linguagem.

### 1.1. A visualidade do desenho

Como descrito antes, a forma mais simples de defini-lo é como um recurso de representação. Mas isso fala sobre o desenho apenas em um caráter prático e superficial. Nas minhas experiências de estudo de técnicas de desenho pude notar coisas além dessa noção utilitária. Pelo estudo de esquemas de proporção, perspectiva, sombreamento e etc., aprendi a fazer o desenho por etapas. Ao invés de meramente tentar transpor a imagem idealizada para o papel primeiro fazer um planejamento dela. Compô-la comparando sua forma idealizada com formas simplificadas para assim ir definindo seus volumes, sua silhueta, sua perspectiva. Como se primeiro eu criasse as peças que combinadas culminam na imagem.

---

<sup>1</sup> Artista plástica, ilustradora e educadora.

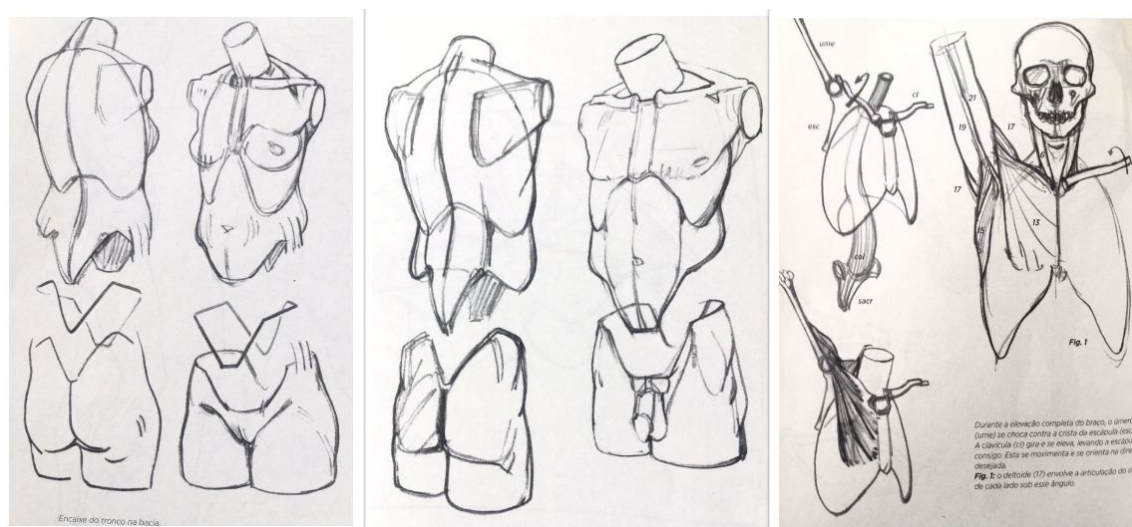


Fig. 1: *Desenhos de anatomia*, Michel Lauricella, *Anatomia Artística*, 2014

Nesses exemplos de desenho de anatomia temos a figura humana associada com formas simplificadas, quase geométricas, elaborando uma noção de forma e construção do corpo para então ser feito seu desenho.

Tal forma de desenhar mostra toda uma lógica no ato, de enxergar formas intrínsecas à imagem para então conceber corpo a ela, ou até mesmo de enxergar os desenhos dentro do desenho. Um exercício de visualidade.

Arnaldo Battaglini<sup>2</sup> em seu ensaio *A fronteira como território* discute sobre visualidade pelo contraste entre o idealizado e o concretizado, tendo o desenho relacionado a isso em especial pela a etapa de esboço de uma obra.

O desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção construída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço.

Desenhar fica no limite entre o imaginar e o fazer, entre o pensamento e os sentidos.<sup>3</sup>

Nesse trecho temos uma síntese dessa questão ao afirmar a localidade do desenho entre o pensamento e o material e sua realização pelos parâmetros de realidade, “peso, direção, luz e localização no espaço”. Associando suas palavras ao meu exemplo de esboço de desenho, Battaglini aponta sobre pensar o desenho e a busca por como formá-lo.

<sup>2</sup> Artista plástico; desenhista, gravurista e escultor.

<sup>3</sup> Battaglini in Derdyk, *Diseño, desenho, designio*, 2007, p. 111.

Em sua obra de escultura-desenho, *Cubo sombra linear*, Battaglini explora de forma direta uma relação entre ideia e matéria construindo estruturas de metal cúbicas, compostas exclusivamente de linhas, com diferentes noções de perspectiva dependendo de qual ângulo são observadas, mas também formando desenhos pela projeção da sombra dessas estruturas na parede em que se apoiam. As linhas dessa sombra visualmente se tornam um complemento ou extensão das linhas tridimensionais; a própria estrutura. Assim criando novas possibilidades de formas para a obra, desenhos visíveis de acordo com como se a observa.



Fig. 2: *Cubo sombra linear*, Arnaldo Battaglini, 2006.

## 1.2. Percebendo o desenho

Há então uma questão de ver o desenho de diferentes formas e situações. Vê-lo na sua idealização, no seu processo de formação e no seu resultado final. O ponto fundamental dessa visualidade do desenho está na sua idealização, atrelada a mais uma forma e situação, na percepção do desenho. Geórgia Kyriakakis<sup>4</sup> aborda sobre essa percepção em seu ensaio, *Desenho como matriz*:

---

<sup>4</sup> Artista e doutora mestre em artes.



Tal percepção me leva também constantemente a observar o mundo como uma imagem. É por meio dela que muitas vezes emergem os problemas que impulsionam minhas realizações artísticas. Ao observar a arquitetura, as paisagens e os acontecimentos do mundo, procuro aprender o desenho em suas múltiplas manifestações. Com essa atitude, mantenho-o sempre perto de minha produção artística.

Essa imagem à qual me refiro é a manifestação de um olhar que opera a partir da dinâmica entre o visível e o inteligível. Com ele transformo a “fiscalidade” do mundo numa espécie de visão evanescente, cuja substância parece ser puramente mental.<sup>5</sup>

A percepção do desenho logo se relaciona com a definição do desenho como um recurso de representação visual e também com a visualidade do desenho mas para antes mesmo de enxergar o desenho enquanto uma ideia ou um esboço, enxergá-lo no mundo. Como descrito na citação de Kyriakakis, ver o mundo como uma imagem. O que levanta interpretações curiosas, afinal a imagem é uma forma de reprodução, logo, seria como ver a representação naquilo que está para ser representado. Uma demonstração dessa sua visão é sua série de desenhos *Continents*. Em papel transparente sobre uma fotografia Kyriakakis traça as linhas que percebe na imagem fotografada do mundo, sendo elas (linhas) geralmente a silhueta de algo.

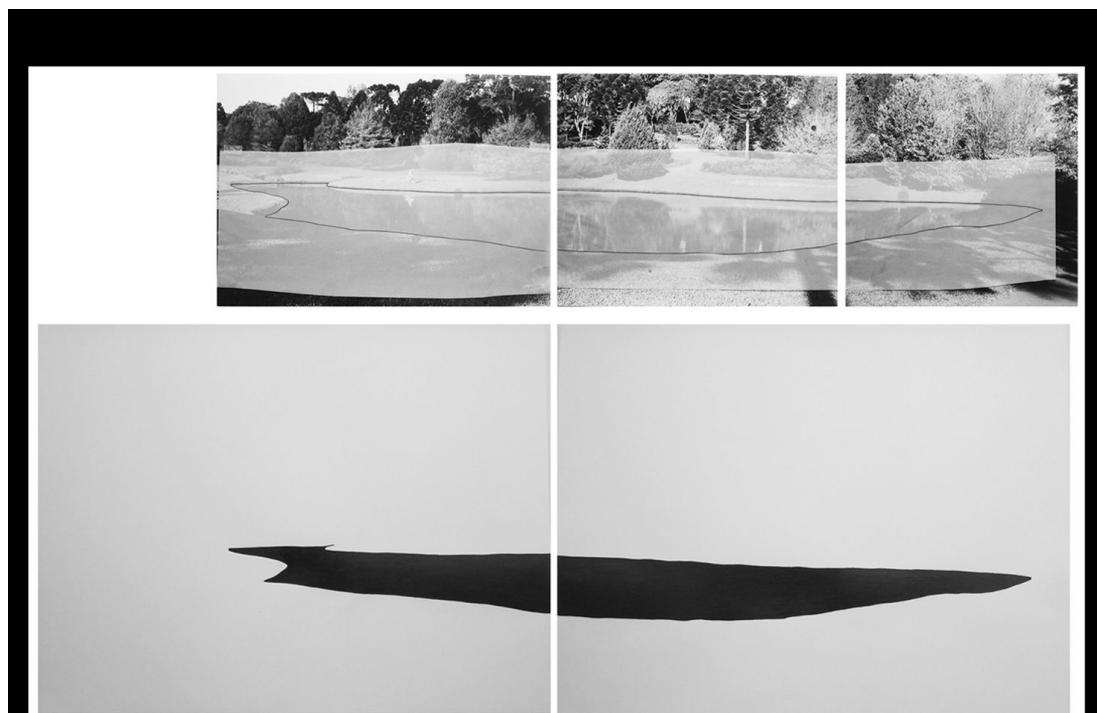


Fig. 3: *Continents*, Georgia Kyriakakis, 2002.

<sup>5</sup> Kyriakakis in Derdyk, *Disegno, desenho, desígnio*, 2007, p. 161-162.

Visualizando imagens — representações — do mundo Kyriakakis extrai delas suas formas, as silhuetas visíveis nela. Seu trabalho é algo semelhante a um esboço feito em sentido inverso, idealizando visualmente as formas para um desenho ao percebê-lo, mas em uma imagem pronta ao invés de uma em formação.

Kyriakakis esclarece o que é a imagem que observa como “a manifestação de um olhar que opera a partir da dinâmica entre o visível e o inteligível”. Associando sua descrição com o que foi discursado como a visualidade, é como se a artista antes mesmo de triscar em um material de desenho já começasse um esboço desenhando com os olhos, buscando no visível (o mundo) o inteligível (as formas).

Helena Katz<sup>6</sup>, pela dança, também sugere um desenhar com o corpo, mesmo que momentaneamente:

Um corpo que dança - dele geralmente se fala como se seus movimentos desenhasssem algo no ar. A perna risca, o braço vai cortando o espaço. Parecem surgir linhas que vão formando um desenho. Desenho de que mesmo? O que esse desenho pode representar?<sup>7</sup>

Nessa comparação entre dança e desenho é enfatizada que o corpo desenha ao se mover traçando linhas com seus gestos. Essa analogia no sentido reverso também seria bem condizente, que a mão de quem desenha dança sobre o papel, deixando o rastro de seus movimentos (cortando o espaço) sobre ele. A visão de traços advindos de movimentos é mais uma forma da percepção do desenho, mas em um sentido diferente comparada com a demonstrada no conceito de Kyriakakis. Enquanto que ela (Kyriakakis) sugere ver linhas presentes no mundo ao observá-lo Katz sugere ver linhas que surgem no mundo. Apesar dessa diferença ambas essas visões dialogam com o desenho enquanto uma forma visual de pensamento, formado na busca da forma para interpretar o mundo (as silhuetas da obra de Kyriakakis) e também para interpretar os fenômenos no mundo (o traçado da dança sugerido por Katz).

Esse processo da percepção do desenho não é distante da visualidade do desenho discutida anteriormente, como já comparado com a série de desenhos

---

<sup>6</sup> Formada em filosofia (UERJ), doutora em comunicação e semiótica (PUC); desenvolvedora da teoria corpomídia.

<sup>7</sup> Katz in Derdyk, *Disegno, desenho, desígnio*, 2007, p. 197.

*Continentes*. O que é percebido, os desenhos e linhas, parece muito com o esboço em um sentido funcional. Se esboça para visualizar e construir a ideia da imagem que se busca desenhar. As formas destacadas em *Continentes* e as linhas manifestadas na comparação de Katz entre dança e desenho podem ser vistas fundamentalmente como esboços, já que são exatamente a visualização de ideias visuais.

### 1.3. A linguagem do desenho

Então para além de um modo de representação podemos identificar uma linguagem no desenho, um sistema de códigos que expressa informações. Tal qual a escrita, uma linguagem fortemente ligada ao desenho — ainda mais se comparada com a escrita oriental, tradicionalmente feita com uma gestualidade similar com a usada para fazer desenhos. Um simples exemplo de uso dele como linguagem é a própria função de representação. Da mesma forma que uma palavra, dita ou escrita, representa a ideia e o conceito de algo, pelo desenho pode-se fazer o mesmo, mas por diferentes métodos. Por exemplo, quando se escreve ou diz a palavra ‘casa’ se sintetiza o conceito do que é uma, o mesmo ocorre ao se desenhar um quadrado com um triângulo sobre ele representando respectivamente as paredes e o telhado de uma casa. Assim como pela linguagem escrita, se escreve e lê, no desenho se faz igual, nas devidas medidas, “escrevendo” ao traçar o desenho e “lendo” ao ver os desenhos ou percebê-los.

Reiterando, uma linguagem é um sistema de códigos para a finalidade de comunicação. Visto isso, por todas as formas de fazer, ver e usar o desenho que foram dissertadas o desenho se mostra ser uma linguagem visual do pensamento, isto é, uma ferramenta para expressá-lo; mas também é uma forma de pensar visualmente. Cecília Salles<sup>8</sup> discorre sobre essa relação do desenho e o pensamento em seu ensaio *Desenhos da criação*:

É importante destacar que o desenho, como reflexão visual, não está limitado à imagem figurativa, mas abarca formas de representação visual de um pensamento, isto é, estamos falando de paradigmas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado,

---

<sup>8</sup> Doutora em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990). Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP. Já ministrou diversos cursos e palestras acerca de temas relacionados à comunicação e linguística.

mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa... Os desenhos, desse modo, são formas de visualização de uma possível organização de ideias...<sup>9</sup>

Salles argumenta em seu ensaio a respeito da elaboração e organização de ideias e pensamentos — exemplificando com relatos de como são feitos os desenhos: como preparatórios de obras de artistas das mais diversas áreas das artes visuais, para fazer pintura, escultura e cinema, como sugerido pelo título do ensaio, desenhos vinculados à criação — por via do desenho como uma ferramenta ou uma etapa de pensamento. Essencialmente, ela fala sobre um processo de esboçar, reforçando o que já foi comentado sobre e apoiado no trabalho de Battaglini, de que o esboço funciona como uma tradução do pensamento para uma forma visual.

Pelo desenho, seja ao fazê-lo ou ao vê-lo, há um processo de pensar visualmente. Quando se faz o esboço, seja ao construir visualmente uma ideia ou ao elaborar um desenho buscando pelas formas intrínsecas da imagem que está sendo desenhada, se tem um pensar de como ver imagens. Quando se percebe o desenho ao observar o mundo, desenhando pelo olhar, também se tem esse pensar. O próprio processo de idealizar a imagem é um processo de pensamento visual. Derdyk no seu ensaio introdutório do seu livro, *Desenho ao vivo*, já sugere o desenho para além de um método ou um objeto.

Uma ideia de desenho alça voos maiores do que ser “apenas coisa de lápis e papel”. A essa formulação, já mencionada, Mário de Andrade soma outras afirmações, com propriedade, convergindo para a noção de que “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens”, sugerindo a qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações do mundo.<sup>10</sup>

Por fim, o desenho é muito mais que uma prática de figuração ou aplicação de habilidade técnica. É mais uma forma de linguagem, vinculada essencialmente ao pensamento. Um pensar visual, de reproduzir, de criar, de recriar, de enxergar imagens. Tendo isso definido como desenho para minha pesquisa então prossigo com os desenhos que fiz e qual foi a minha progressão de pensamento ao longo do caminho até minha conclusão.

---

<sup>9</sup> Salles in Derdyk, *Disegno, desenho, desígnio* 2007, p. 35.

<sup>10</sup> Derdyk, *Disegno, desenho, desígnio*, 2007, p. 21.

## 2. O MEU DESENHO

Iniciei minha pesquisa de desenho em um momento de incômodo com meus desenhos, de sensação de estagnação. Minha prática habitual de fazer desenhos de figuração não me satisfazia mais. Decidi superar isso reexperimentando como desenhar. Não propriamente abandonando a arte de figurar, mas repensando como fazer desenho, algo além de rabiscar papel. Comecei a refletir sobre como poderia acrescentar informações ao desenho além do que traçava, então ao ser apresentado a um episódio da série documentário *Museu Vivo* do canal *SescTV*<sup>11</sup> com Edith Derdyk — a autora do livro compilado de ensaios usado como referência nas reflexões sobre o que é desenho — encontrei a palavra-chave para o que eu precisava para fazer minha pesquisa: linha.

### 2.1. A linha

Na série *Museu Vivo*, Derdyk apresenta suas obras discursando seu conceito e motivações, sua percepção da linha desde sua forma literal a uma dimensão metafísica:

Não tem uma escolha anterior, existe uma afinidade, uma maneira de ver o mundo que percebe a linha como esse espaço de encontro entre as coisas. A linha tem uma natureza ambígua, por um lado é traço, uma expressão da matéria, do sensível, do corpo, do traço e da digital, e a linha por outro lado é absolutamente mental, conceitual e abstrata. A linha como um acontecimento.

(...)

A linha tem uma motivação que ela transcende, deixa de ficar subjugada ou condenada à necessidade representacional, tem um poder transitivo que transcende a questão da figuração<sup>12</sup>.

A partir dessas palavras de Derdyk comecei minha reflexão sobre desenhos e como desenhar; passei a reconhecer a linha como a matéria-prima do desenho. Entendi que se eu quisesse reexperimentar como fazer desenho eu primeiro deveria

---

<sup>11</sup> Canal de televisão brasileira de programação cultural, com foco em documentários, apresentações musicais e de debates nas áreas de teatro, dança, literatura, cinema, artes visuais, cultura regional e arquitetura.

<sup>12</sup> Fragmento do episódio da série documentário *Museu Vivo* (SescTV) com Edith Derdyk (2010). <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacflM8>

perceber as linhas que há dentro do desenho mas as de fora também para que elas pudessem então ser integradas ao desenho também.

Como a inspiração partiu das palavras de Derdyk busquei pelo seu trabalho como referência visual. As características mais notórias que tive de suas obras são a questão de enxergar as linhas em elementos comuns então delas perceber um desenho; como em uma série de fotografia de entre páginas de livros e blocos de papel, explorando das várias linhas formadas entre cada folha. Também é bem presente em seus trabalhos uma extensão da linha para além do papel e fazer com que ela passasse a atravessar o espaço de exposição, como se fosse uma linha costurada nele.

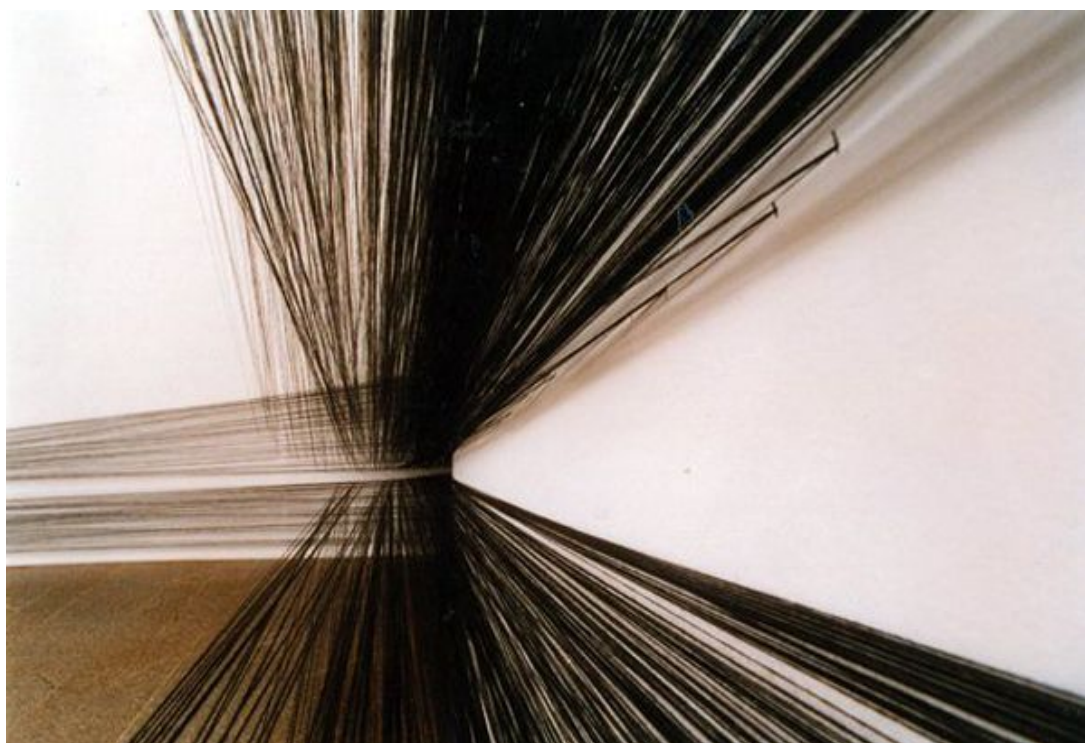


Fig. 4: *Veloz*, Edith Derdyk, 1998



Fig. 5: *Onda seca*, Edith Derdyk, 2007

Nas minhas leituras sobre o assunto (a linha e o desenho) obtive referências sobre o caráter mais prático do uso da linha. No texto de Catherine de Zegher<sup>13</sup>, *On Line. Drawing Through the Twentieth Century (1910-2010)*, de curadoria da exposição homônima, há uma abordagem da arte como uma expressão do que se percebe e a linha como o instrumento para concretizá-la, que através dela (linha) se expressa o que é percebido no mundo:

A linha é a primeira e a última, ambas em pintura e em toda e qualquer construção. A linha é o caminho de passagem, movimento, colisão, borda, anexo, junção, seccionamento.

...

Malevich chamou a linha o elemento que gera a forma, e como tal, o determinante de uma maneira de perceber o mundo. (...) A arte expressaria uma percepção, seja um pensamento intuitivo ou uma sensação, e transformaria essa sensação não objetiva em saber.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Curadora de arte moderna e contemporânea, historiadora e crítica de arte.

<sup>14</sup> ZHEGER, tradução por Teresa Cristina, "Um século sob o sinal da linha: Desenho e sua extensão: (1910-2010)", 2010, p. 24, 50.

Passei a ter o entendimento de que por via dela (linha) é feita todas as formas de visualidades do desenho. Que ao esboçar eu início a compor a imagem buscando as linhas que darão forma ao desenho. Ao praticar dos efeitos de perspectiva, volume, sombras no desenho se tem uma transcrição de uma percepção material na forma de linhas. Quando se percebe as formas, desenhos no mundo natural, se tem uma interpretação do visual dele na forma de linhas. Resumidamente nas palavras de Zheger:

Se, para os linguistas, nomear com a palavra era o ato da consciência através do qual começamos a conhecer, para os artistas a representação da forma no desenho transformava a percepção em nomear, e assim foi o processo através do qual eles vieram a conhecer. A cognição procede assim da criação, com a linha como indicador do processo cognitivo.<sup>15</sup>

Mais uma vez uma comparação do desenho à linguagem, assemelhando o efeito de nomear com o efeito de desenhar, mas explicitando a ferramenta para tais práticas; a do linguista sendo a palavra e a do desenhista sendo a linha.

O texto de onde foi retirado essa citação apresenta um panorama sobre a linha nas artes dentro do período de tempo escrito em seu título, assim sendo mais um texto base para meus fundamentos conceituais para a linha no meu desenho. Nele há a exposição dos pensamentos de artistas e suas obras decorrentes deles.

Dentre as obras presentes no livro há algumas que se aproximam do que posteriormente realizei como trabalho final de minha pesquisa. Mas para chegar até ele primeiro é fundamental que eu apresente o que fiz antes, qual foi a progressão do meu pensamento até a então conclusão.

## **2.2. O desenho e o suporte**

Minhas primeiras inspirações (as obras de Derdyk) me indicavam formas de ver desenho para além do riscado, formas de ver linhas nos objetos comuns e uma possibilidade de compor desenhos delas. Partindo disso o meu primeiro pensamento para começar meus experimentos é sobre onde está o meu desenho; no papel. Com a referência de obras que extraem e expõem linhas de objetos visei fazer o mesmo com o suporte de papel, o que parece ir de contramão com a referência. A partir dela (a referência), tudo me empurrava para explorar um desenho expandido para fora do papel, mas essa é uma área da qual não tenho particular interesse. Por um lado não

---

<sup>15</sup> Idem, p. 24.



estava disposto a ceder o cômodo uso do suporte tradicional de papel, mas por outro também não via necessidade de fazê-lo. O que me inspirou a começar a pesquisa foi a ideia das várias possibilidades de linhas, assim o meu interesse é o de explorar as linhas que podem ser feitas no espaço comum do desenho (o suporte tradicional de papel) para além do método comum (riscar). De nenhuma forma quero abstrair o desenho para além do seu comum, e ao manter a utilização do suporte tradicional sinto afirmar isso com mais ênfase.

Meu primeiro teste foi fragmentar o desenho em mais de um suporte, – na tentativa de ter um método de poder fazer o desenho do tamanho que eu quisesse, sem depender das dimensões do suporte – os cortando para forjar com sua forma uma linha que passasse a interagir com o desenho e se tornasse um elemento do desenho, não apenas a superfície que o porta.

Um exemplo de desenho que fiz seguindo essa ideia foi um retrato de meu corpo, atentando à tortuosidade de minha coluna devido a escoliose. A imagem do meu corpo no suporte logo estaria disposta em diagonal em relação à vertical entre a ponta superior e inferior do suporte. O papel é cortado de forma que a linha de sua silhueta acompanhasse em paralelo a linha da minha coluna, a fazendo se tornar tortuosa de forma igual.

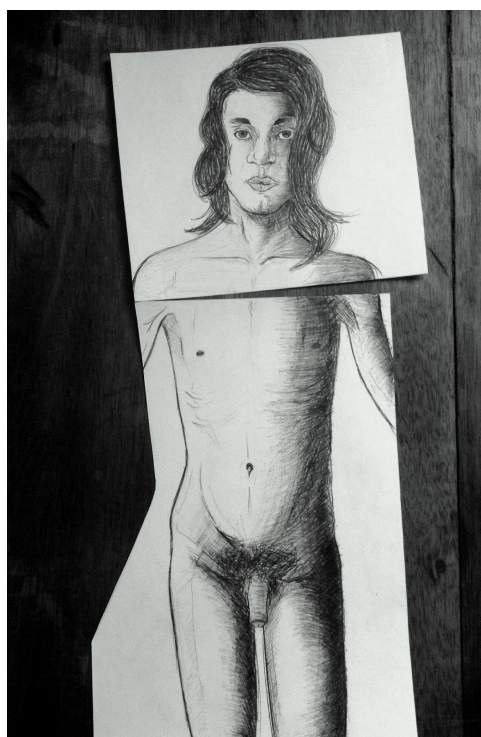


Fig. 6: Primeiro desenho experimental, retrato do meu corpo. Foto do artista. 2016

O resultado não funcionou de forma muito eficaz. Apesar da minha intenção de integrar o suporte ao desenho, meu tratamento com ele ainda era de suporte. Por mais que eu o cortasse e fizesse ser interativo com o desenho, ele continuava sendo uma moldura. A pouca alteração em sua forma retangular original faz prevalecer mais de sua função em portar o desenho do que a interação que faz com sua montagem. Essa interação entre sua forma e o desenho riscado soavam como apenas coincidências, não que estavam juntas a compor uma imagem.

Em minha segunda tentativa busquei explorar um desenho que vazasse desse molde (a forma regular do papel). Tentei compor do molde, linhas que ao invés de tentar relacionar a forma do suporte com o desenho (como se fossem informações em paralelo, não em conjunto) fizessem com que o desenho moldasse o suporte. Deixei que a imagem se estendesse para além da linha riscada, mas para a linha material do suporte e assim começar a efetivamente desenhar com o suporte. Para tal escolhi uma temática visual que dialogasse esteticamente com essa experimentação com linhas, uma que serviu muito bem para essa ideia foram árvores. Seus corpos extensos, sinuosos e repletos de ramificações me pareceram um mar de linhas a explorar.

Fiz esses desenhos seguindo uma metodologia: primeiramente definir as dimensões da imagem a ser desenhada e do suporte para que eu selecionasse quais partes eu iria cortar fora para assim moldar a imagem e também quais partes eu deixaria de forma para que depois fossem acrescentadas por colagem.



Fig. 7 e 8: Desenho da série de árvores. Foto do artista. 2018

Outro resultado que se mostrou insuficiente. A linha riscada no suporte e a linha material do suporte parecem negar uma à outra, de forma que uma fizesse a outra ser obsoleta. A linha riscada ao se estender pela linha limite do suporte não mostrava nada de diferente caso eu simplesmente fizesse o desenho em um papel maior. Além de que as colagens feitas foram um péssimo arranjo estético e criava uma quebra entre as linhas riscadas e materiais. Por essa desavença entre as linhas decidi que deveria utilizar apenas uma delas. Por conta da minha ideia de desenhar com o suporte decidi que deveria deixar de desenhar com a linha riscada (mas não por completo).

### **2.3. Desenhando com o suporte**

A meta então se tornou fazer as linhas do desenho unicamente com o próprio suporte. Segui recortando sua forma – mas, para dar evidência ao processo utilizado para desenhar e aproximar a abordagem do desenho com o tema de sua visualidade e o material utilizado sempre preservo alguma parte de sua linha reta original – fazendo da linha de sua forma uma silhueta do desenho, mas agora dispondo

buracos por dentro de seu espaço, com eles compondo novas linhas. Para tal, tornei o estilete meu novo lápis.



Fig. 9: Desenho experimental de silhueta. Foto do artista. 2018

A primeira tentativa dessa nova meta de desenho acabou sendo essencialmente a composição da silhueta da imagem, com linhas extraídas do exterior do suporte (seu limite) mas também do seu interior. Fiz a modelagem do suporte para que ele ganhasse a forma do desenho, mas também para implicar uma impressão de linhas vazando dele (suporte), como na tentativa anterior, mas dessa vez de forma mais efetiva. Como dessa vez não utilizei de riscos para preencher o interior do suporte com linhas, usei os buracos para que cumprissem essa função.

Zheger ao falar sobre a maleabilidade da linha enfatiza o efeito que isso provoca e que notei ter semelhança com o que realizei nesse desenho com estilete:

Visto como uma atividade de fim aberto, o desenho foi caracterizado por uma linha que está sempre se desdobrando, sempre em devir. E nos estágios de devir do desenho – a marca se torna linha, a linha se torna contorno, o contorno se torna imagem...<sup>16</sup>

A autora cita sobre as diferentes formas que a linha obtém ao longo do processo de desenhar, como um elemento dentro de um conjunto tem outras funções para além de si e que então acarretam no desenho. Os elementos que

---

<sup>16</sup> ZHEGER, tradução por Teresa Cristina, “Um século sob o sinal da linha: Desenho e sua extensão (1910-2010)”, 2010, p. 23.

Zheger menciona, que respectivamente se transformam, “a marca”, “a linha”, “o contorno” e “a imagem”, traduzem a busca de imagem que fiz. A marca feita pelos cortes que então formam a linha do contorno que dá a forma da imagem que desenhei.

Esse teste me direcionou a uma nova referência visual devido a semelhanças estéticas, os trabalhos de recorte e colagem de Henri Matisse. Uma série de pinturas-desenho em particular que me inspirou bastante foi *Nu Bleu* (Nu Azul). Imagens de nus retratadas de forma muito simples, apenas sua silhueta preenchida de azul sobre um fundo branco. Tais silhuetas feitas sem preocupação de precisão de forma ou proporção de um corpo.



Fig. 10: *Nu bleu I, Nu bleu II, Nu bleu III, Nu bleu IV*, Henri Matisse, 1954

Uma leitura das obras de Matisse, por Paulo Pasta<sup>17</sup>, me foi relevante para me aproximar ainda mais delas.

Nesses trabalhos, ele chega a uma síntese entre o desenho e a cor, ou melhor, resolve esse dilema de modo vitorioso. A linha – principal característica de seu desenho – desaparece. O que fica é o entalhe da cor, como se essa linha agora talhasse em forma a própria cor, tornando-se indivisíveis e amalgamadas.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Mestre em artes plásticas pela ECA-USP, pintor, desenhista e gravador.

<sup>18</sup> Pasta in Derdyk, *Disegno, desenho, designio*, 2007, p. 83.

Sobre os trabalhos de Matisse feitos com recortes, o que inclui a série *Nu bleu*, Pasta atribui como a resolução de um dilema entre desenho e cor. O dilema em questão sendo a perspectiva de que o uso de linhas é um atributo do desenho e o uso da cor um atributo da pintura. Zheger também menciona sobre esse dilema que apesar de ser no contexto da produção de outros artistas ainda enfatiza a dualidade entre desenho (a partir da linha) e a cor, em que uma funciona de forma subordinada à outra, quase que desnecessária para a finalidade da obra:

Ao desenho mesmo, claro, foi atribuído um papel, ao qual a cor parecia não se submeter – mesmo assim a cor era vista como não mais do que um ornamento supérfluo, um suplemento, embelezamento, ou aprimoramento para o desenho. Enquanto a linha devia ser dilatada, a cor ainda era negada – um instrumento de um instrumento. A cor tinha que ser mantida na linha!<sup>19</sup>

Matisse fez a linha passa a dar a forma da cor, assim se tornando preponderante sobre a linha apesar de necessitar dela (linha) para estar presente. De certa forma, a resolução do tal dilema aparenta ser uma conciliação entre os elementos conflitantes.

A partir dessa relação entre o desenho e a cor elaborada por Matisse comecei a pensar sobre como desenvolver a minha tentativa de relacionar o desenho com o suporte. Matisse o fez unindo uma à outra (linha à cor), logo pensei em como unir a linha ao suporte. De certa forma já havia o realizado em meu teste anterior ao desenhar moldando o suporte para ser a silhueta do desenho, assim fazendo a linha ser o que dá sua forma, assim como a linha de Matisse dá forma à cor. Mas no caso de Matisse essa união destaca a cor sobre o suporte, para mim então a função da linha é destacar o próprio suporte em relação ao vazio, assim percebi que ele também é parte deste desenho que tento fazer.

Do vazio dos buracos que fiz no papel elaborei linhas com o suporte sem riscá-lo, mas também pensei que dentro desse vazio poderia encaixar ainda mais linhas. As obras de Matisse que me inspiraram foram feitas com colagens, e vi que seguindo esse método de produção teria mais possibilidades de desenvolver minhas metas de desenho. Nisso então encontrei quatro possibilidades de formar linhas utilizando o suporte: moldando a sua forma, fazendo buracos, colando recortes dele sobre si próprio e colando esses recortes por entre os buracos feitos. Por essa

---

<sup>19</sup> ZHEGER, tradução por Teresa Cristina, “Um século sob o sinal da linha: Desenho e sua extensão (1910-2010)”, 2010, p. 63

última possibilidade citada busquei então explorar fazer o desenho tanto pela frente tanto pelo verso do suporte. No intuito de explorar o suporte de forma completa experimentei fazer o desenho em seus dois lados, de forma que a linha começasse de um lado e terminasse no outro. Quase uma costura com linhas de papel em um tecido de papel.

Pelo meu trabalho ser sobre como desenhar e não o quê é desenhado, decidi experimentar fazer algo menos figurativo, diferente do que sempre fiz. Não abandonei por completo a noção de figuras, inclusive em vários momentos me embasei em uma para compor a imagem, mas não me preocupei mais com se a imagem é legível como uma figuração da referência ou não. Algo que coincidiu com uma observação sobre o desenho em uma de minhas leituras o que me inspirou a me manter nessa decisão posteriormente. Na leitura de um fragmento da publicação *Drawing now: between the lines of contemporary art* (uma publicação que expõe desenhos de diversos artistas e discorre sobre o desenho nos seus aspectos conceituais e processuais), do grupo de pesquisa de desenhos *TRACEY*, me deparo com uma abordagem sobre o desenho em relação à memória como um fator interpretativo, o que me parece dialogar com minha abordagem com as árvores nos meus desenhos:

Desenhos pensam em torno de um assunto; eles são discursivos. Como agregados de experiência, eles podem apenas sugerir ou se referir à 'realidade' ou aparência. Similarmente, quando olhando para um desenho, nós buscamos as possibilidades que combinam com nossa experiência.

(...)

A visualização de um conceito, porque ela usa a aparência para incitar o reconhecimento, pressupõe por padrão a noção de 'semelhança' e o grau de 'veracidade' compreendida nessa semelhança.<sup>20</sup>

Em suma é dito como desenhos se referem a algo (o que ele figura) a partir da experiência e memória visual de quem o faz, mas o mesmo ocorre para quem o observa (desenho). Na leitura de quem o observar o desenho irá referenciar à sua memória visual; o que remete à relação do desenho a como se vê o mundo, que discuti no início desse meu texto. Esse fragmento do texto de *TRACEY* acaba me remetendo sobre como trabalhei o meu tema visual apenas como referência, que no fim não me é importante se minha referência vai ser lida como tal. Deixei

---

<sup>20</sup> TRACEY, tradução por Teresa Cristina, *Desenho agora: entre as linhas da arte contemporânea*, 2007, p. 12

propositalmente em aberto todas as possíveis leituras de todas as pessoas que observarem esses meus desenhos.

Seguindo assim gradualmente fui criando uma nova forma para a imagem a cada novo corte e colagem. Seguindo esse estilo fiz dois desenhos. Um totalmente em branco (isto é, nas cores do próprio suporte) e outro utilizando cores (colorindo o suporte antes e cortá-lo). Por utilizar Matisse como referência resolvi experimentar utilizar cores e ver que resultados poderia abstrair disso. O desenho em branco novamente fiz com referência em árvores, mas para o colorido utilizei a figura de um bode como base, por ser um animal que admiro.



Fig. 11 e 12: Desenho experimental de frente e verso. Foto do artista. 2018

Ao utilizar ambos os lados do suporte visei explorá-lo por completo, porém me deparei com um problema sobre algo que não me atentei, a exposição do desenho. Minha proposta era fazer um desenho que ocupasse os dois lados do suporte, porém não planejei uma forma de fazer com que os dois fossem visíveis. Uma forma para tal poderia ser deixá-lo suspenso para que quem o observasse pudesse andar ao redor do desenho para ver cada lado, mas fazendo isso seria equivalente a fazer dois desenhos distintos e expô-los posicionando-os atrás do outro. Não seria um só desenho, como idealizei. Para fazer o desenho da forma que utilize ambos lados do



suporte é necessário um pensamento tridimensional, já que não bastaria olhar para desenho para observá-lo em sua totalidade. A informação de um lado fica oculta até que se dê a volta na obra para ver o que há nesse lado, ocultando a parte que era vista antes.

Isso se deu principalmente para o desenho colorido, mas, por total acaso, no desenho feito em branco percebi que ao ter uma luz projetada atrás dele o lado até então oculto se torna visível pela sombra das colagens. Meus novos materiais de composição de linha passaram a ser: o limite do papel, os buracos feitos nele, as colagens feitas em sua frente e verso, as colagens que passam por ambos os lados atravessando por esses buracos e as sombras de um lado projetadas no outro. Com essa nova perspectiva de como desenhar comecei então testes para descobrir os limites desses recursos.



Fig. 13: Desenho com volumes e sombras de papel. Foto do artista. 2018

Como não senti ter abstraído nada de complementar para minha meta de desenho no uso de cores do trabalho anterior voltei a utilizar o suporte em branco,

mas não deixei de explorar o uso de tons. Passei a utilizar diferentes tipos de papel, cada com sua própria textura e com seu próprio tom em branco — em branco aqui se refere mais ao estado intacto, sem riscos, do suporte do que propriamente a cor. Nem todos os papéis que utilizei eram efetivamente brancos. A partir dessa nuance de brancos obtive o feito de destaque entre os fragmentos de papel colado e o papel principal de forma mais eficaz do que quando colorido. Por um lado, isso se deve à integridade do suporte, já que minha proposta é fazer o desenho a partir dele a intromissão de tinta por cima para definir cor afasta um pouco dessa meta. Mas isso também se deve aos próprios tons de brancos.

Em minhas breves leituras sobre cor uma curtíssima fala de Yoko Ono<sup>21</sup> sintetiza como o papel em branco a mim funciona melhor do que com cores: “*Whiteness is the most conceptual colour ... it does not interfere with your thoughts*”<sup>22</sup>. Em tradução livre: “A brancura é a cor mais conceitual ... ela não interfere em seus pensamentos”. E de fato é assim que ocorreu com meus desenhos. Sem a preocupação da cor, aceitando a que o suporte dispõe, pude trabalhar concentrado unicamente no conceito que visava para meus desenhos. Diferente da tentativa anterior, em que precisei pensar no material para pintar o suporte, quais cores e por qual razão iria utilizá-las, como elas acrescentariam para o meu desenho. Trabalhando com o papel em branco a cor se tornou uma consequência do material escolhido, um efeito que virou espontaneamente um acréscimo ao desenho.

Para as imagens a desenhar decidi retomar unicamente à referência nas árvores como tema visual para assim compor as imagens com mais facilidade e agilidade. Fiz esboços das que encontro no meu cotidiano e a partir delas elaborei o esboço da silhueta dos desenhos — o que soa até contraditório, pois apesar da minha meta de formar desenhos sem a presença da linha riscada ainda utilizo dela para planejar os desenhos — em uma folha de papel e depois faço um esquema dele em uma folha vegetal para mapear como serão as sobreposições e recortes do desenho, aproveitando da transparência do material para ver por cima do esboço. Enquanto eu vou construindo esse esboço eu já começo o processo de definir os buracos do desenho e definir as primeiras peças a serem coladas. Esboçar o

---

<sup>21</sup> Artista plástica vanguardista japonesa, cineasta, cantora, compositora.

<sup>22</sup> Yoko Ono, declaração sem título a uma entrevista com Chrissie Iles em *Yoko Ono: have you seen the horizon lately?* (Oxford: Museum of Modern art, 1997) n.p.

desenho por completo para depois executá-lo me é exaustivo e talvez eu fosse demorar muito tempo desnecessariamente. Ao tomar essas ações eu já afirmo características definitivas do desenho e a partir delas eu já guio a minha visão para elaborar as próximas partes a desenhar.

Experimentei qual a quantidade de colagens que posso fazer no suporte, testando o efeito do volume no lado da frente e a densidade das sombras projetadas pelo lado de trás. Com a intenção de fazer a exposição dos desenhos sobre uma janela, utilizando da luz do dia como fonte de iluminação para projetar as sombras, as possibilidades de tons escuros que do acúmulo de sombras se mostraram mínimas, mas em relação aos volumes projetados para frente pelas colagens de sobreposição os resultados foram bem positivos. Múltiplas camadas de papel com seus volumes efetivamente dispõem+ linhas capazes de dar corpo para a obra; isso combinado com as nuances de tons entre os diferentes papéis se mostra ainda mais funcional. A sombra projetada a frente do suporte acaba tendo um efeito similar ao dos multi tons, já que seu efeito prático é obscurecer uma porção do suporte. Mas com ela tem o adicional de criar a variação de tom de uma forma contínua a partir de um pedaço de papel que transita entre ambos os lados do suporte; uma silhueta com mais de um tom, e pela delimitação deles criando novas silhuetas dentro dessa primeira silhueta.



Fig. 14 e 15: Desenho com volumes e sombras de papel. Foto do artista. 2019

Apesar do resultado satisfatório do experimento das técnicas utilizadas para desenhar os desenhos em si possuem problemas que os fazem não serem ideais para serem uma conclusão; como não serem tão grandes (de dimensões entre as de A2 e A3) e a pobre quantidade de camadas. Ambos esses problemas fazem o trabalho mais parecer supor sua ideia do que efetivamente manifestá-la; as dimensões por inconveniência expositiva e a quantidade de camadas por insuficiência. Esses dois problemas fazem os desenhos serem pouco expressivos, pequenos e pobres demais para que as suas linhas se consigam se expressar com eficácia. Mesmo com esses problemas aprendi bastante ao fazer esses desenhos e a partir dessa experiência decidi preparar os desenhos finais para serem expostos.

Nessa minha reta final dentre as minhas leituras encontrei uma análise sobre os trabalhos de colagem de Braque<sup>23</sup> e Picasso<sup>24</sup> que me trouxe mais consciência sobre o que realizei nos desenhos dessa minha pesquisa a partir de comparação entre essa análise e meus desenhos:

À medida que os recortes de Braque e Picasso funcionam principalmente em um estágio de branco, suas posições são traçadas e retraçadas por ferramentas e marcas desenhadas na superfície. Guiados pelas bordas cortadas do papel, essas marcas lineares não são mais uma maneira de representar a profundidade pictórica, visando produzir um espaço ilusório, mas coincidem com os planos achatados dos papéis. O sombreamento aqui é usado contra ele mesmo, criando o relevo mais baixo possível, de tal maneira que o volume representado é confundido com a superfície plana.

(...)

Até agora, ficou claro que rasgar e cortar em papéis padronizados ou coloridos retirava a linha desenhada, de modo que o contorno acumulava-se no lugar da borda do papel e tornava-se cada vez mais coextensivo com o espaço real. ... As marcas uma vez usadas para aumentar a semelhança representacional – sombreamento e modelagem, hachuras e hachuras cruzadas – todas essas desapareceram em importância. Na colagem, o “icônico” foi deslocado por aquilo que a semiologia denominou o “simbólico”... Ao adotar essa forma arbitrária, a colagem declarou uma possível ruptura com todo o sistema de representação analógica, baseado no “parece”, que há muito era o dever da linha.<sup>25</sup>

Nessa análise se tem uma síntese do que fiz até então. Uma descrição de como as linhas tradicionais (as riscadas) foram substituídas pela própria materialidade do papel, assim em vez de “produzir um espaço ilusório” sobre sua

---

<sup>23</sup> Pintor e escultor francês, um dos fundadores do cubismo.

<sup>24</sup> Pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol, também um dos fundadores do cubismo.

<sup>25</sup> ZHEGER, tradução por Teresa Cristina, “Um século sob o sinal da linha: Desenho e sua extensão (1910-2010)”, 2010, p.29

superfície é efetivamente construído um espaço; sendo assim as linhas com funções objetivas para fazer essa ilusão (técnicas de figuração) se tornando obsoletas. Nisso vejo a semelhança com o que tento alcançar com as colagens e recortes que faço com meus papéis de suporte, tanto na relação de como construir a imagem, mas em que imagem é construído. Como citado na análise, deixou-se de buscar representar, uma substituição do “icônico” pelo “simbólico”, outra semelhança com a progressão dos meus desenhos para essa pesquisa em que abandonei a meta de representar uma figura apesar de ainda utilizar de uma como referência visual.

Dessa comparação reafirmo, mas também recompreendo a maneira como a linha se relaciona com o suporte e o desenho. Em relação ao suporte tem a clara relação de dependência dele para existir, mas a forma como isso ocorre é ainda mais relevante. Reafirmando, o suporte é manipulado de forma que linhas possam ser percebidas dele, mas disso há uma nova compreensão de como essas linhas vão ser vistas e formarão alguma imagem. Elas têm múltiplas formas de serem percebidas (sobreposição, sombras, buracos) o que causa diversas interações entre si e com o próprio suporte, passível a diversas possibilidades de leituras para além do que é lido na linha riscada, usada para fins específicos (traços que figurem sombra, volume, perspectiva). Daí tendo sua relação com a imagem, como dito anteriormente, não sendo uma figuração mas uma simbolização, uma sugestão.

Compreendendo as semelhanças e a possibilidades do que produzir a partir dessa análise e o que tinha produzido tomei isso como uma última inspiração antes de começar os desenhos finais para exposição desta pesquisa.

### **3. Trabalho Final**

Tendo mais consciência de quais são meus recursos para desenhar decidi fazer cada um dos trabalhos finais dedicados a um elemento particular entre tais recursos. Anteriormente eu tentava de alguma forma encaixar todas as opções possíveis de formar linha em cada desenho. Mas fazer isso é extremamente cansativo e contraditoriamente limitante. Quanto mais opções de linhas mais possibilidades, mas tratar todas elas como obrigatórias me obriga a cumprir uma espécie lista de pré-requisitos para desenhar. Isso para mim se torna um bloqueio de criatividade e atrasa minha produção, então fiz cada um dos desenhos dedicados a um elemento em particular.



Fig. 16: Desenho final 1. Foto do artista. 2020





Fig. 17: Desenho final 1 sem projeção de luz. Foto do artista. 2020



Fig 18: Verso do desenho final 1. Foto do Artista. 2020



Fiz o primeiro desenho dedicado ao uso de sombras, de maneira que elas fizessem grande presença na composição de sua forma, tanto que quando visto de frente sem uma projeção de luz por trás metade de sua área é apenas de espaço em branco. Assim tendo linhas ocultas, mas que pela sua materialidade conseguem se expressar, projetando-se sobre o que as cobrem. Utilizei também uma pequena quantidade de camadas com colagens na parte da frente as intercalando cada uma entre dois papéis de diferentes tonalidades, assim reforçando a diferença de nível de acordo com o tom que está à frente.

De todos os que fiz esse é o que mais se aproxima de um desenho feito aos modos comum, riscando sobre papel, apesar dos buracos e não ter a forma retangular intacta. As sombras deixaram uma silhueta mais bem definida que os demais, devido à extensão da área que ocupa. O contraste entre tom original do papel e o tom sombreado nesse caso deixam a linha exposta de forma que não exige tanta conceitualização quanto os demais casos, sendo o diferencial a questão material para que possa ser observada.

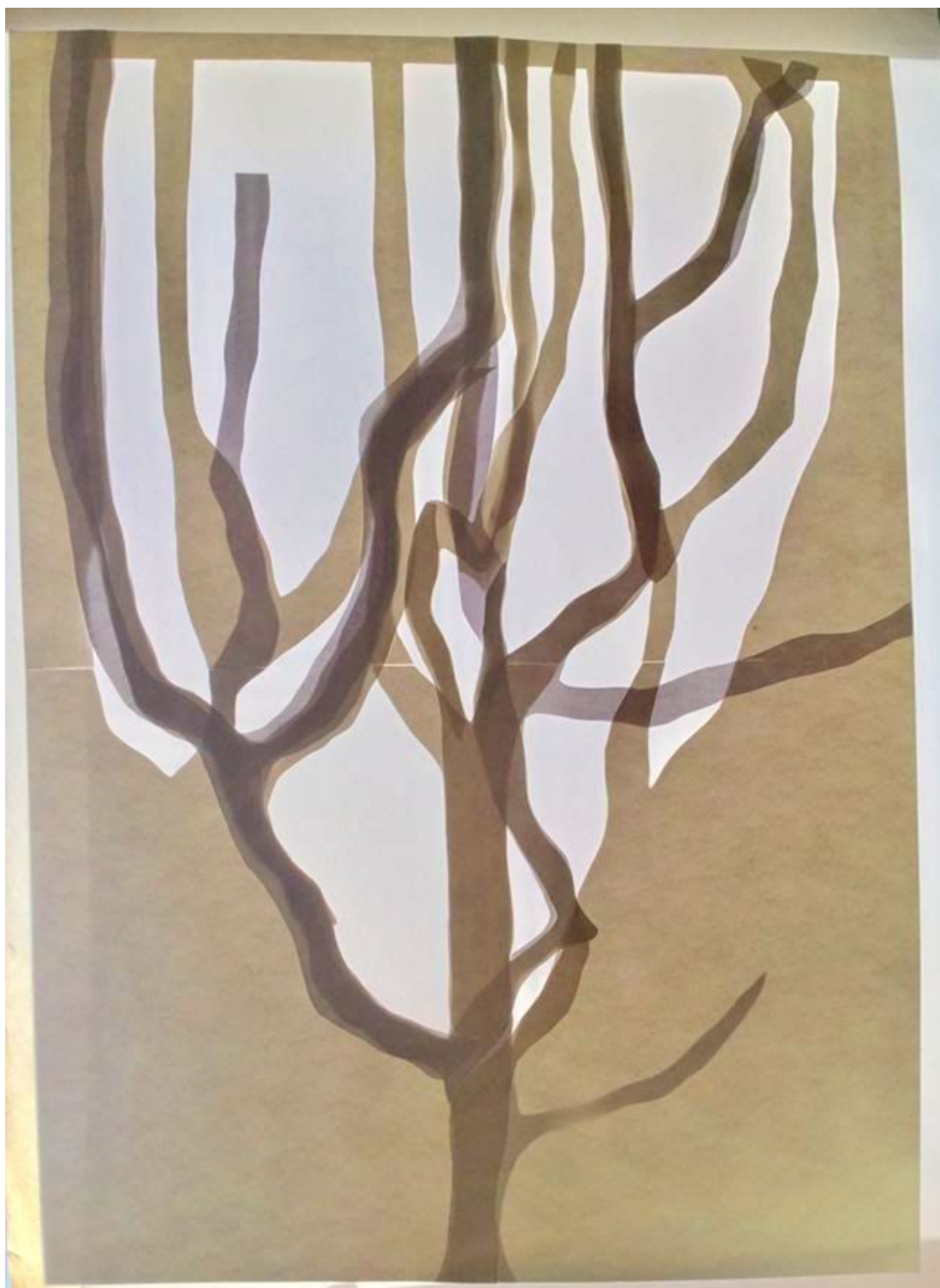


Fig. 19: Desenho final 2. Foto do artista. 2020

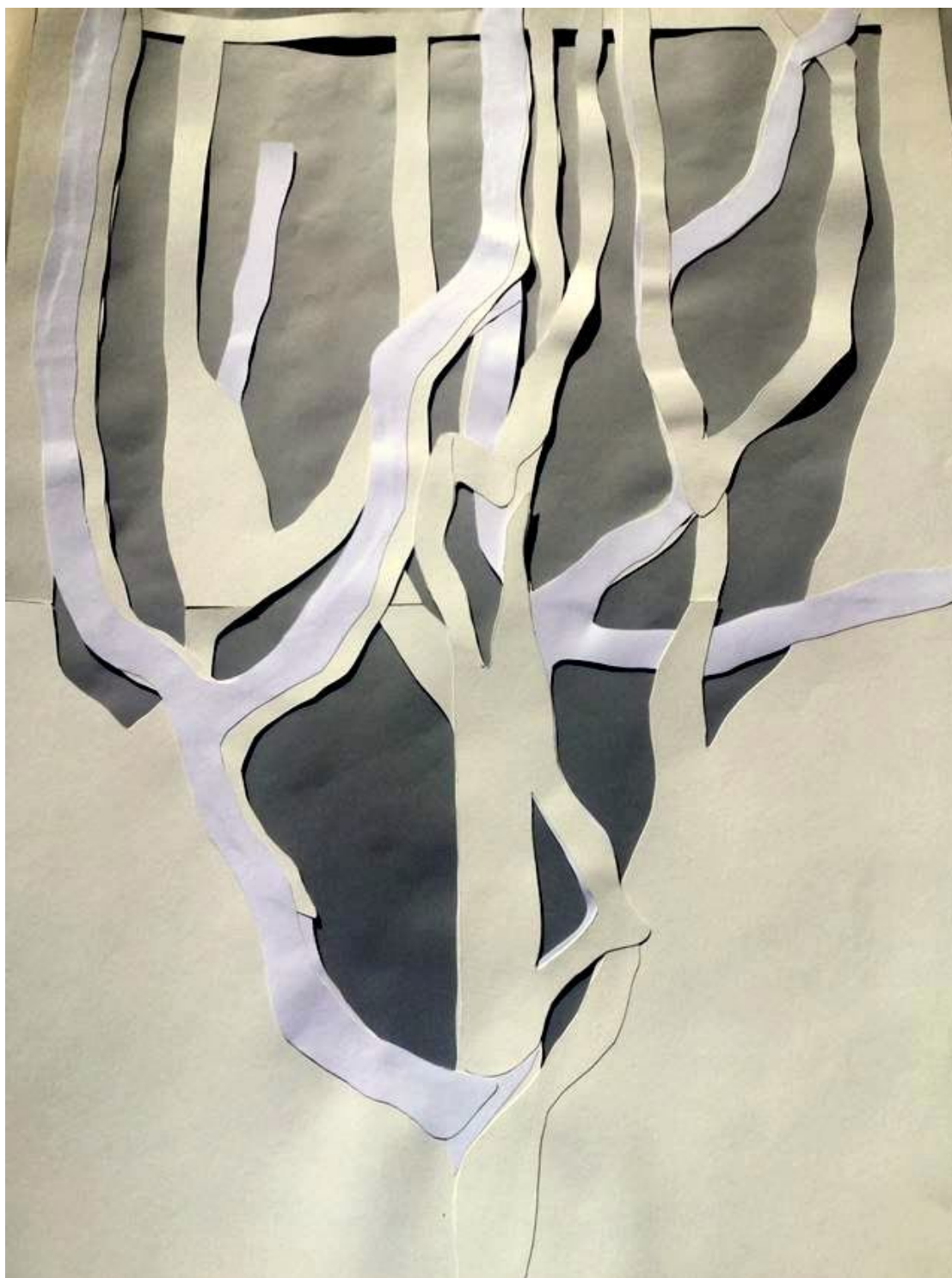


Fig. 20: Desenho final 2 sem projeção de luz. Foto do Artista. 2020

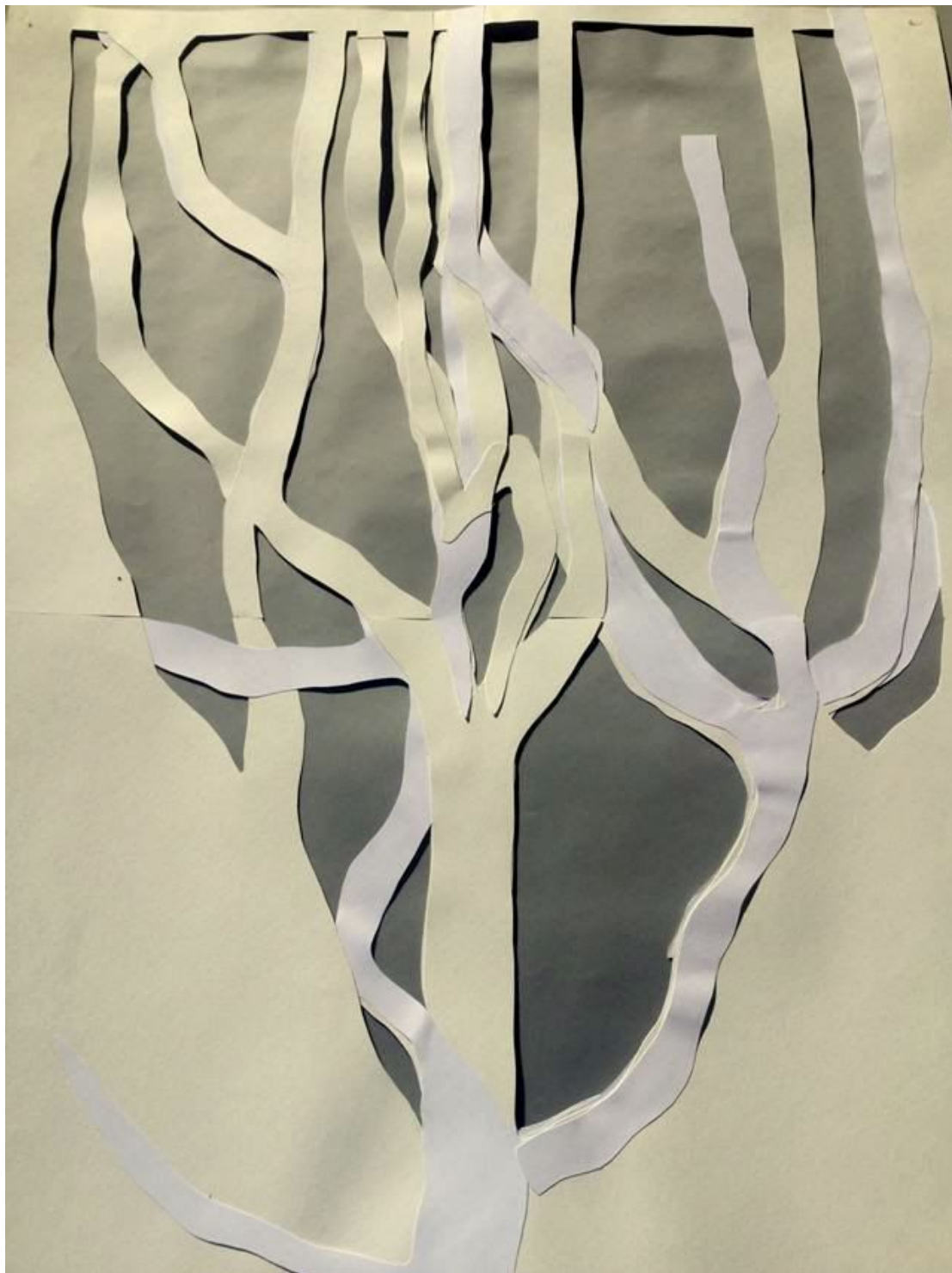


Fig. 21: Verso do desenho final 2. Foto do Artista. 2020

Nesse desenho trabalhei com linhas de tamanho bem extenso no sentido vertical. Fiz a construção do desenho principalmente pela composição de formas através do cruzamento entre a linha do contorno dos buracos e a linha da forma dos pedaços colados atravessando entre frente e trás do suporte através dos buracos, assim adicionando a linha das sombras. Como gosto de comparar, as linhas costuradas.



Para esse desenho fiz mais presente a estética de emaranhado de linhas que me levou a utilizar árvores como referência visual. Para expressar essa estética fiz o desenho com uma grande área vazia (a maior entre os demais desenhos) de maneira que ela dá destaque aos pedaços de papel que passam por ela. Estes acabam se tornando literalmente linhas, sendo as únicas presenças materiais dentro dos vãos têm suas formas em ênfase de forma que formam duas silhuetas: além da sua própria formam uma segunda ao passarem entre os outros pedaços de papel. Dessas múltiplas silhuetas tenho então a composição do desenho.

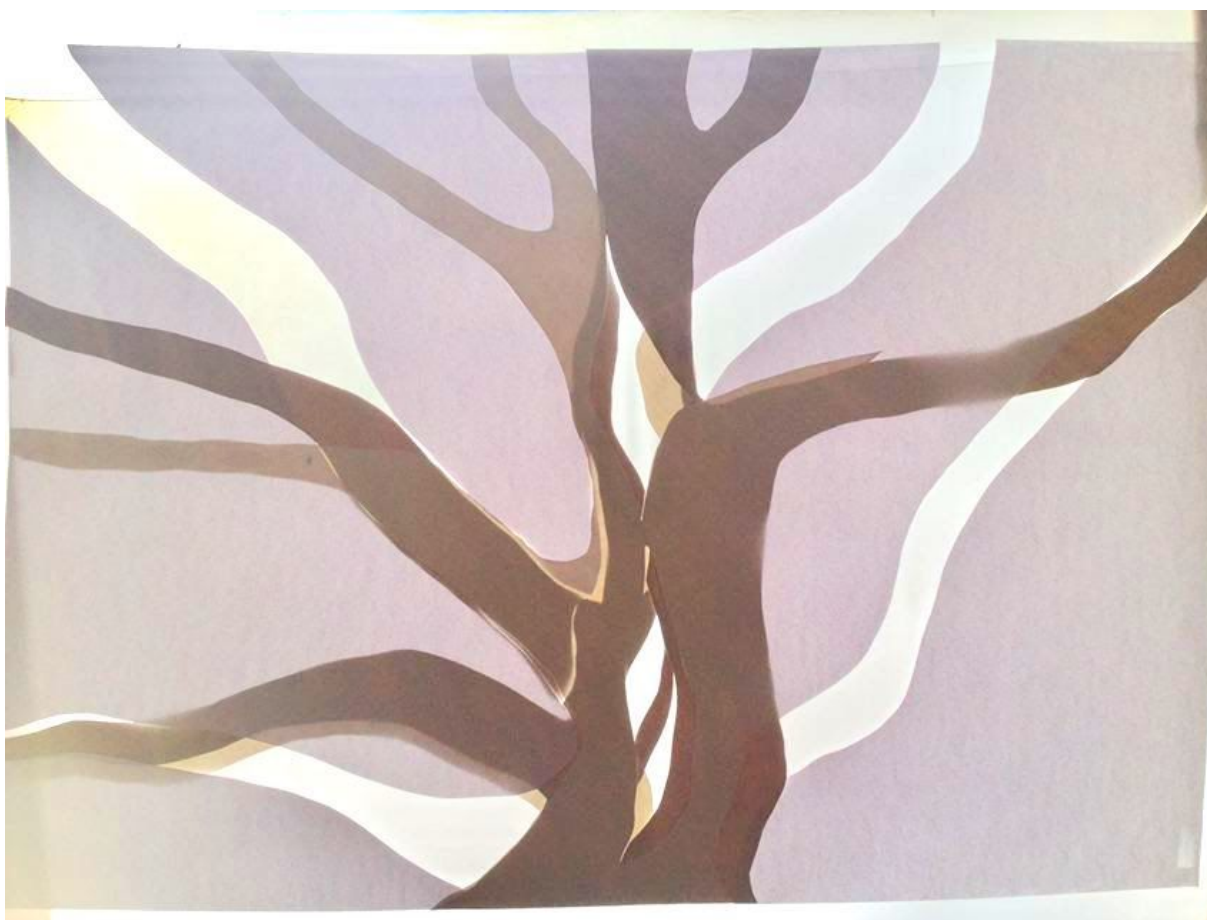


Fig. 22: Desenho final 3. Foto do artista. 2020



Fig. 23: Verso do desenho final 3. Foto do Artista. 2020

Por fim, nesse desenho busquei fazer algo que só seria possível graças ao recurso da colagem. Nele cortei o papel base em diversos pedaços que se tornam unidos novamente ao centro graças aos outros pedaços de papel colados. Também dei para a colagem mais destaque que outros artifícios para construir as linhas. Esse trabalho é mais concentrado nas diferenças de camadas e dos tons entre os diferentes papéis utilizados; tanto que o papel principal é de tom diferente dos usados nos outros desenhos, assim em uma exposição com os outros desenhos os tons ganham ainda mais destaque.

Idealizando uma exposição para esses desenhos, já que necessitam de uma forma específica para que possam ser efetivamente observados (com a projeção de luz por trás deles), em minha concepção o melhor espaço para isso seria um que tenha algum suporte transparente, algo como um janela, para que possa sustentar o desenho e permitir que passe por si luz natural. Daria a preferência para usar a menor quantidade possível de manipulação para fazer essa projeção de luz, assim imagino que a exposição tenha mais proximidade com a questão da natureza material desses desenhos. Mas em janelas qualquer coisa que estivesse do outro

lado dela poderia ser uma interferência na visualização dos desenhos, para evitar esse problema e também suavizar a intensidade da luz que chega aos olhos de espectadores (já que os espaços vazios dos desenhos viram pontos de foco que podem irritar a visão) os desenhos são colocados sobre papel vegetal de espessura grossa. Dessa forma os desenhos ficam sobre um fundo uniformizado mas translúcido o suficiente para que os desenhos possam ser vistos sem interferências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa me levou a possibilidades que jamais me imaginava praticando. Anteriormente, para mim sempre foi inconcebível o desenho sem um material para traçá-lo. Seja um lápis, uma caneta ou uma pedrinha para riscar o chão. Buscar fazer um desenho que não fosse feito desse recurso me foi um passo bem extremo ao mesmo tempo que crucial. Com essa pesquisa passei a entender melhor da dimensão visual do desenho, no sentido de visualizar o desenho no mundo, entender as linhas intrínsecas às imagens e as diversas possibilidades de usá-las.

Esses trabalhos com colagens me deram uma nova forma de buscar o desenho, e pretendo expandir ainda mais as possibilidades de formas. Agora que já obtive algum domínio sobre essa técnica, antes estranha, penso em retomar as experiências falhas anteriores, não simplesmente tratar o que não funcionou antes em certas condições como algo absolutamente disfuncional. Resgatar a linha riscada e tentar novamente combiná-la com a linha conceitual.

Na minha tentativa original ambas ficaram conflitantes, mas com meus novos conhecimentos alcançados nesta pesquisa espero conseguir reintegrar a linha riscada. Por mais que nas minhas leituras indicassem o quanto essa linha tradicional perdia sentido e função nas obras que analisavam, isso se dá pelo seu contexto específico (momento histórico, metas e as obras em questão). Pesquisando certamente devo conseguir encontrar trabalhos com um contexto que se assemelham com essa conciliação de linhas que almejo. Assim, pretendo fazer uma combinação entre o desenho formado pela linha tradicional riscada com o feito pela linha construída pelas colagens.

Após isso ainda irei prosseguir pesquisando sobre as formas de fazer desenho, avançar experimentando ainda mais materiais e expandindo a minha compreensão sobre imagens, mas insistindo no uso de uma superfície plana (papel, tecido, placas) como o suporte para portar os desenhos. Avançando para além dele, o espaço comum do desenho, talvez vague por campos conceituais demais, isso é, impalpáveis. Assim talvez acabe deixando de fazer desenhos mesmo que aplique conceitos sobre essa forma de arte e tenha uma produção confusa. Afinal, minha intenção é ter mais formas de desenhar, não convencer que o que faço é desenho.



## REFERÊNCIAS

DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. 2. ed. São Paulo. Senac, 2007.

DOWNS, Simon et. al. (Tracey). ***Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art***. Londres: I. B. Tauris & Company, Limited 2007. Tradução não publicada por Teresa Cristina J. S. C. Oliveira

JARDIM DE SANTA CRUZ OLIVEIRA, T.C.; MALONE, M. A Prática Porosa do Desenho: Sistema, Serialidade e a Marca Feita à Mão na Arte Conceitual e Minimalista. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v.18, n.2, p. 247-276, 19 jan. 2020.

---

\_\_\_\_\_ ; A. GIBSON, E. Re-Alinhando Visão: Correntes Alternativas no Desenho Sul-Americano. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v.18, n.2, p. 277-333, 19 jan. 2020.

TRACEY, tradução por Teresa Cristina, **Desenho agora: entre as linhas da arte contemporânea**, 2007.

ZEGHER, Catharine de e BUTTLER, Cornelia. ***On Line: Drawing Through The Twentieth Century***. New York: MoMA, 2010. Tradução não publicada por Teresa Cristina J. S. C. Oliveira.