



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

ANDRÉ LINS BOMFIM

**PENSANDO A PAISAGEM
O OLHAR DO CICLISTA ATRAVÉS DO DESENHO DE CRIAÇÃO**

**BRASÍLIA
JUNHO DE 2011**

ANDRÉ LINS BOMFIM

PENSANDO A PAISAGEM

O OLHAR DO CICLISTA ATRAVÉS DO DESENHO DE CRIAÇÃO

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

Orientador: Professor Dr. Vicente Martínez

BRASÍLIA

JUNHO DE 2011

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente a Deus por me permitir iniciar e concluir o curso de graduação que tanto almejei e sonhei.

Aos meus pais que sempre me incentivaram a estudar na Universidade de Brasília, pelo carinho, alegria, dedicação e ajuda nos momentos difíceis.

Às minhas irmãs por todo o afeto e força.

À minha querida noiva Ellen, pela paciência, companhia, estímulo, amor e compreensão em todos os momentos da produção desta monografia.

Ao meu professor orientador Vicente Martínez, que soube com clareza, sinceridade e sabedoria me mostrar soluções no percurso da minha produção artística.

À Universidade de Brasília, por oferecer conhecimento interdisciplinar e ensino público de referência e qualidade.

Aos professores, funcionários, técnicos e colegas do Departamento de Artes Visuais, pelo apoio e disposição em ajudar.

Aos amigos ciclistas pelo companheirismo nos percursos, estradas e ruas nem sempre seguras, mas que me inspiraram a realizar este trabalho.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	5
INTRODUÇÃO.....	7
1. PAISAGEM.....	8
1.1. A Paisagem na Arte.....	8
1.2. Um olhar sobre a paisagem	12
2. O DESENHO.....	17
3. 1ª FASE – PERCEPÇÃO DA PAISAGEM.....	19
3.1. 2ª Fase – Aquarela: memórias de certos lugares.....	21
3.2. Influência de Jean-Baptiste Debret.....	24
4. 3ª FASE – A CRIAÇÃO DE PAISAGENS.....	26
4.1. A paisagem de Alberto da Veiga Guignard.....	30
5. 4ª FASE – O CICLISTA E A PAISAGEM.....	31
5.1. As bicicletas de Iberê Camargo.....	36
5.2. Oswaldo Goeldi – cenas urbanas.....	38
5.3. Saul Steinberg e as linhas suaves.....	41
CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: <i>A caverna de Lascaux</i> (Pintura em todo o teto – feita há cerca de 15.000).....	8
Figura 2: Ma Yuan, <i>Paisagem ao Luar</i> (Pintura em seda - cerca de 1200).....	9
Fonte: GOMBRICH, ERNEST HANS. <i>A História da Arte</i> . RJ, Guanabara Koongan S.A, 1993, pg. 19 e 109.	
Figura 3: <i>Estudo de paisagem</i> ((Nanquim, caneta esferográfica e grafite s/papel – 14,8 x 21 cm, 2009).).....	19
Figura 4 – <i>18h</i> , (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010).....	21
Figura 5 – <i>Entrequadras</i> , (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010).....	22
Figura 6 – <i>206 Norte</i> , (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010).....	22
Figura 7 - <i>Série Paisagem Urbana</i> (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010).....	23
Figura 8 - Detalhe de dois desenhos da <i>Série Paisagem Urbana</i>	23
Figura 9 – Jean-Baptiste Debret, <i>Cidade de Castro, Paraná</i> (óleo s/tela - 1987).....	24
Figura 10 – Jean-Baptiste Debret, <i>Curitiba</i> (óleo s/tela - 1987).....	24
Fonte: http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/?p=179	
Figura 11 - <i>Série Reinventando a paisagem I</i> (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2010).....	27
Figura 12 - <i>Série Reinventando a paisagem II</i> (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm, 2010).....	27
Figura 13- <i>Série Reinventando a paisagem III</i> (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm, 2010).....	28
Figura 14- <i>Série Reinventando a paisagem IV</i> (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm,2010).....	28
Figura 15 – Alberto Guignard, <i>Paisagem Imaginante</i> (Óleo s/ tela – 100 x 80 cm, 1952).....	30
Fonte: FROTA, LELI COELHO. <i>Guignard: Arte e Vida</i> . RJ, Campos Gerais, 1997, pag 272.	
Figura 16 – <i>Ciclista I</i> (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2011).....	31
Figura 17 - <i>Ciclista II</i> (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011).....	32
Figura 18 - <i>Ciclista III</i> (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011).....	32

Figura 19 - Ciclista IV (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2011).....	33
Figura 20 – Ciclista V (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011).....	33
Figura 21 – Ciclista VI (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011).....	34
Figura 22 – Ciclista VII (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011).....	35
Figura 23 – S/ título VII (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011).....	35
Figura 24 – Iberê Camargo , Ciclista 3 (água-tinta: processo de guache e lavis, 1991).....	36
Figura 25 - Iberê Camargo , Mulher de bicicleta (Óleo s/ tela – 39,5 x 56,5 cm, 1989).....	36
Figura 26 - Iberê Camargo , Ciclista (Óleo s/ tela – 200 x 155 cm, 1990).....	37
Fonte: http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/ciclistas.asp	
Figura 27 – Oswaldo Goeldi. Casa do terror (carvão e conté s/ papel – 25 x 32,5 cm, 1953)...	38
Figura 28 - Oswaldo Goeldi. Homens na cerca (xilogravura – 20,5 x 19,5 cm, s/ data).....	38
Figura 29 - Oswaldo Goeldi. S/ título (carvão s/ papel – 27 x 36 cm, s/ data).....	39
Fonte: NAVES, RODRIGO. Goeld. Cosac & Naify, 1999, pg. 47, 48 e 54.	
Figura 30 – Saul Steinberg. Bever Hills (tinta, lápis preto, lápis de cor e aquarela s/ papel – 36,8 x 54,4 cm x 36 cm, 1950).....	41
Figura 31 - Saul Steinberg. Southern California (tinta e aquarela s/ papel – 59, 5 x 51 cm, 1950).....	42
Figura 32 - Saul Steinberg. Southern California (tinta e aquarela s/ papel – 59, 5 x 51 cm, 1950).....	43
Figura 33 - Saul Steinberg. Via Ampere (lápis preto e lápis de cor s/ papel – 46,7 x 61,9 cm, 1970).....	44
Fonte: STEINBERG, SAUL. Reflexos e Sombras. SP, IMS, 2011, pg. 46, 47, 51, 136	

INTRODUÇÃO

“Justificar seu próprio trabalho é sempre tarefa difícil para um artista plástico. Significa sair por um momento de seu *métier*, interromper o ritmo das pinceladas em busca de respostas para coisas que parecem não ter explicação (...)”

Juan José Balzi

Minha produção artística representa um olhar sobre a paisagem através do ciclismo. É uma reflexão que objetivou transmitir os contrastes e dinâmicas dos espaços urbanos por meio do desenho e da aquarela, da criação e da imaginação. O ciclista surge no meu trabalho como personagem, indivíduo intrínseco e vulnerável à realidade das grandes cidades. Ao mesmo tempo é uma autoimagem e lembranças de experiências, lugares, momentos vividos e presenciados quando treinava com amigos ciclistas.

O presente trabalho consiste em mostrar o processo criativo e diferentes caminhos que o meu desenho foi conduzido durante a pesquisa. Essa atitude me permitiu compreender a dimensão poética e as possibilidades do desenho como linguagem e extensão do pensamento.

Esta monografia foi dividida da seguinte forma:

- Breve história da paisagem na arte como importante fator de compreensão das transformações representativas e pictóricas do gênero artístico.
- Um olhar sobre a paisagem e a descrição visual da cidade através a bicicleta.
- A escolha do desenho como linguagem, poética e atitude estética na criação e representação da paisagem e do ciclista.
- Fases do processo de criação do trabalho, referências iconográficas e alusão aos artistas que me influenciaram por meio de suas obras, poéticas e reflexões.

Considero meu trabalho atual um resumo de experiências e testes vindos da necessidade de responder questões a respeito da paisagem e do desenho como forma de inspiração, diálogo e concretude de idéias. Assim, esta pesquisa não se mostra o fim de um raciocínio, mas um recorte necessário para deixar percursos e futuros caminhos.

1. PAISAGEM

1.1. A paisagem na Arte

“O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza (...) é condicionada não só naturalmente, como também historicamente” (Walter Benjamin, 1980, p.80). O conceito de paisagem na arte se transformou ao longo dos anos, assim como as formas de sua representação e interpretação. De certa maneira, considero meu trabalho um desdobramento desse gênero pictórico e, por isso, a importância em compreender a paisagem como objeto artístico e suas oscilações simbólicas na história da arte. Neste capítulo, a intenção não é aprofundar o estudo da paisagem na arte, apenas fazer um breve recorte histórico como parâmetro de reflexão e discutir os distintos percursos que motivaram a produção artística do homem em relação à paisagem.

Uma definição genérica da paisagem como um “conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar” (HOUAISS, 2001, p.2105) não abrange de forma completa o que de fato a arte pretendeu com a paisagem. A história humana revela formas figurativas que podem ser identificadas como paisagens desde as pinturas rupestres do homem pré-histórico.

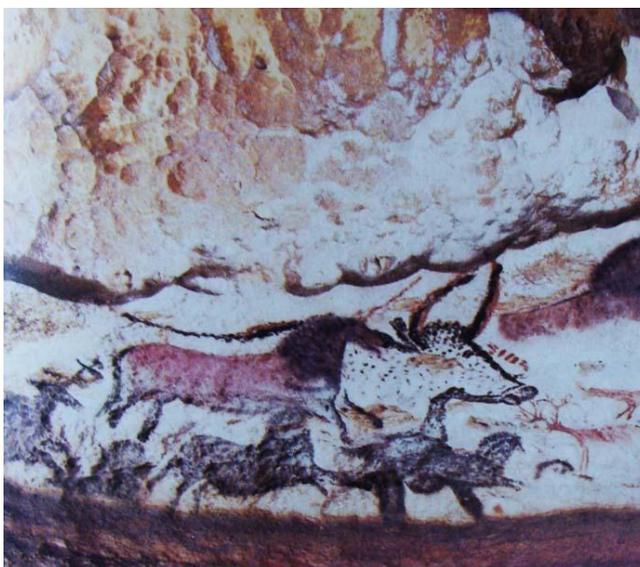


Figura 1 – A caverna de Lascaux (Pintura em todo o teto – feita há cerca de 15.000).

Os primitivos não consideravam seus desenhos feitos nas paredes das cavernas como meras obras de arte. A representação do mundo tinha um propósito específico, geralmente para “(...) realizar trabalhos de magia”. (Gombrich, 1993, pag.19). É até uma metáfora instigante prescrever a arte como algo mágico, mais próximo da sensibilidade e do fascínio em projetar o mundo. Confirma um exercício de exploração do horizonte, da paisagem, que não se limitou apenas ao olhar, mas à capacidade de expressar a própria realidade.

Antes de a paisagem ser considerada um gênero importante nas artes, as produções artísticas que abordavam o tema existiam de forma separada, como na Roma Antiga e na pintura chinesa. Segundo Rougerie & Beroutchachvili, (1991, p. 16), existe uma diferença conceitual e ideológica sobre a natureza entre o homem ocidental e o homem oriental. Enquanto o homem ocidental vive frente à natureza, apenas a contempla, já o homem oriental não apenas observa como se relaciona diretamente com ela. Os chineses, por exemplo, “não iam para o campo sentar-se diante de um belo motivo e esboçá-lo. Aprenderam inclusive a sua arte por um estranho método de meditação e concentração (...)” (Gombrich, 1993, pag.110). Seus quadros tinham um porquê espiritual e serviam para momentos de reflexão inspirados na natureza. Essa era a finalidade das pinturas de paisagem chinesa entre os séculos XII e XIII.



Figura 2 – Ma Yuan, *Paisagem ao Luar* (Pintura em seda - cerca de 1200)

No Ocidente, entre os séculos IV a.C e I d.C, o período helenístico tratou a paisagem como motivo decorativo em que cenas de batalhas militares e temas idílicos caracterizavam uma estética simbólica. Kenneth Clark (1949) classifica essa produção artística como “paisagem simbólica” devido ao caráter secundário da representação da natureza.

Por quase toda a Idade Média, a interpretação da natureza deveria ser cuidadosa e tratada com restrição devido à relação direta das formas naturais do mundo com os atos ditos pecaminosos pelo clero. Retratar a natureza poderia ser vinculado com o prazer carnal, o que era uma afronta à Igreja e à sociedade cristã. Porém, foi no período Gótico que a natureza começa discretamente a ter uma função diferenciada e as paisagens constituem recursos gráficos para os retábulos religiosos e iluminuras que revelavam o cotidiano da nobreza e atividades agrícolas. Certamente, possuíam um caráter simbólico.

O Renascimento Italiano provocou nos artistas um interesse especial pela paisagem. Como ideal naturalista e humanista, o mundo terreno é mais convincente que o céu e o divino. Retratar a paisagem consistia em investigar, observar e analisar a natureza. Essa nova forma de pensar a paisagem não significou necessariamente ausência de sensibilidade. Os artistas venezianos, por exemplo, se preocuparam mais com a disposição da luz e cor do que com a forma, proporcionando à obra um sentido poético e delicado, capaz de valorizar a paisagem tanto quanto os personagens representados.

A paisagem só ganhou *status* na arte por volta do século XVII, com a pintura holandesa. Após a reforma protestante, quando os artistas já não eram mais incentivados à produção de imagens sacras ou de cunho religioso, a pintura de paisagem se tornava um retrato da vida cotidiana e um espelho da realidade. “Quando vieram as expedições, a paisagem serviu como ferramenta para descrição dos novos espaços do mundo” (Barros, 2005, p.12).

O auge do gênero pictórico se deu no século XIX, período em que, segundo Kenneth Clark (1961, p.19), “a pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da Natureza”. A paisagem romântica foi reforçada como meio de valorizar o transcendente e o divino, assim como de fazer uma crítica ao modo de vida da

burguesia e aos valores modernos criados pela Revolução Industrial. O olhar sobre a natureza era uma forma de compreender a fragilidade do homem deslumbrado com os valores materialistas do Iluminismo.

A temática da paisagem persistiu com os impressionistas. A natureza novamente gera uma motivação. No entanto, os impressionistas pintaram a paisagem observando a luz natural e suas transformações sobre a coerência das cores. Eles abriram mão do naturalismo em busca de um novo entendimento da imagem artística baseado na impressão das cores como forma e contorno.

Observar a história da arte na paisagem é compreender elementos da curiosa relação do homem com a natureza e a estreita influência com seu meio social. O deslumbramento no tratamento da paisagem ainda é para os artistas e para mim uma motivação para a criação de novos projetos. Constitui uma complexa rede de comunicação que atua como suporte de investigação e desenvolvimento de novos ícones e conceitos de experimentações.

1.2. Um olhar sobre a paisagem

“Toda a paisagem somente é paisagem, quando é vista, sentida e percebida. Não podemos lembrar ou descrever alguma paisagem que nunca tenhamos visto, mesmo por intermédio de algum artifício (filme, fotografia, desenho, pintura, etc.). Então, a paisagem somente existe na relação do homem com o meio. E essa relação é sempre repleta de significados que são influenciados pela cultura de um determinado lugar e seu povo. Nesse caso, os estudos da paisagem como texto podem descrever os significados da ação humana sobre o processo histórico de sua formação e sua percepção.” (Rangel, 2008).

O interesse pela paisagem como tema e objeto de investigação está, sobretudo, acompanhado por um olhar que busquei na apreensão de diferentes contrastes e elementos visuais que compõem a cidade. O valor poético da minha pesquisa se encontra no diálogo entre a representação e o método de percepção da paisagem.

Este sentido se completa quando insiro o ciclista no contexto urbano não apenas como personagem avulso ou mero transeunte das ruas, mas como uma autoimagem, indivíduo intrínseco à realidade das grandes cidades. Desde a infância, a bicicleta faz parte da minha vida e a considero suporte valioso para observação da vida urbana. Mais que um pretexto, o ciclismo é estímulo e parte integrante do presente trabalho. Voltarei ao contexto da bicicleta na minha pesquisa mais tarde.

Antes, porém, é preciso situar a sutil relação que faço entre paisagem e ciclismo. Essa aproximação se torna coerente quando uso a bicicleta como um veículo destinado à contemplação da cidade e aos espaços urbanos e o ciclista, como protagonista das áreas urbanizadas. A possibilidade de conhecer novos itinerários por meio do ciclismo me permitiu desenvolver e fortalecer este capítulo, que se destina a uma breve descrição e reflexão do meu olhar sobre a paisagem amparado em discursos e referências de autores que teorizam a paisagem urbana. Atribuo a esta parte da pesquisa um momento relevante e inspirador para a realização do meu trabalho artístico.

Há nas cidades detalhes nem sempre percebidos. Como dito anteriormente, andar de bicicleta proporciona mais que um efêmero passeio. É um privilégio observar lugares em que dificilmente um carro passaria ou atalhos que pedestres comuns costumam usar. Um olhar particular durante as andanças por Brasília foi conduzido na

tentativa de apreender os espaços, os habitantes, a transformação urbana, o ritmo da cidade e o significado desta reflexão para mim.

“Por meio da observação e contemplação da paisagem é que aprendemos a noção de proporção do nosso tamanho em relação ao tamanho do mundo, nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a inteligência das coisas por meio dos nossos sentidos.” (Barros, 2005 p.12)

As novas áreas e seus usos às vezes inesperados condicionam a uma paisagem desconectada do antigo desenho urbano. Vias de trânsito, áreas comerciais e condomínios se tornam elementos sedentos de acomodação, assim como o novo ser que ali se instala.

Pensar na cidade significa associá-la ao conjunto de estruturas e valores expressivos que a configuram. Nelson Brissac nos conduz a uma introdução:

Não é mais possível projetar a cidade (...). Ela hoje é uma trama muito complexa, incontrolável. Diante das escalas urbanas gigantescas, é impossível considerar os elementos da cidade ainda como partes de uma totalidade. Resta à arquitetura operar nesses amplos espaços (...) vazios surgidos na superfície urbana. (Brissac, 2003, p.391)

O Mapeamento da cidade ocorreu de maneira espontânea e descomprometida. Foi uma forma de acompanhar seu movimento, sua configuração e pulsação. Na Feira Livre, por exemplo, a poluição visual, sonora, tátil e olfativa são elementos presentes no ambiente.

No subúrbio, as casas são mal construídas e os barracos, em grande parte, feitos de madeira. É um local onde se misturam materiais precários, improvisados. Há quem diga que o local é feio. Seus moradores não parecem tristes, andam por ruelas alagadas pela chuva ou pelo pó da terra castigada ao sol. Isso evidencia a carência de infraestrutura, mas apesar do desgaste eles conseguem desenvolver ferramentas para habitar e operar nesses espaços marginalizados. São veículos, quitandas, arquitetura de moradia simples, acessórios de sobrevivência que refletem as condições críticas do arranjo urbano.

Os percursos, em outro sentido, revelam particularidades. A inserção social se dá de várias formas. Nota-se um senhor com uma bicicleta adaptada para suportar o

peso dos papéis que provavelmente serão reciclados. São veículos criativos, feitos de materiais pouco nobres. Às vezes a cavalo, com uma carroça desbotada que também serve de transporte para toda a família. São verdadeiros nômades urbanos, que criam suas condições de existência. Manobras urbanas que fazem também do camelô um sujeito capaz de se infiltrar nas áreas aleatórias, vendedores ambulantes que dominam as avenidas congestionadas. Nesses congestionamentos diários de veículos, trabalhadores são condenados a percorrer o trajeto do trabalho para casa ou o contrário em condições cansativas. A pressa, a agitação e o estresse formam o semblante de motoristas e passageiros ansiosos. O local de trabalho e habitação nem sempre é um percurso prazeroso, e as horas de pico acusam a situação crítica da logística das vias de trânsito. O estado dos transportes coletivos sugere esse desgaste.

Há certas falhas também no asfalto. O vaivém de veículos o torna cintilante e, ao mesmo tempo, lhe dá textura porosa, fosca. O cinza das ruas e avenidas muda conforme a hora e a sombra que as árvores e prédios projetam nesse solo. Assim como o sol, a chuva produz tons infinitos de cores nas fachadas das casas. Alguns edifícios públicos parecem rígidos quando o céu ao fundo está limpo, sem nuvem. É como Sartre descreveu Veneza: "(...) esta manhã, as arquiteturas preciosas à minha frente, que nunca levei muito a sério, parecem-me terrivelmente austeras: são as muralhas lisas de um mundo humano que se afasta" (Sartre, 2006, pg.16).

Repousam entre áreas ociosas as bucólicas árvores. O vento não ajuda os funcionários da limpeza urbana, mas garante a bela composição das folhas entre as calçadas. Os prédios comerciais denunciam o poder aquisitivo dos moradores: são lojas de grife, bons restaurantes e até mesmo academias. Nos estacionamentos, encontram-se muitos rapazes e moças aguardando a oportunidade de conseguir vigiar o carro alheio. De vez em quando, pedem comida ou dinheiro. É um contraste severo, mas, vistos de certa distância, tudo vira uma só paisagem.

Quando os ônibus partem dos pontos, o vapor escuro que sai dos escapamentos desses veículos traduz o movimento da cidade. Logo essa fumaça se dispersa como a pessoa que vai ao seu destino: não se vê mais cor escura, não se vê mais nenhum indivíduo a não ser a madrugada que se inicia. O dia amanhece, o trabalho informal começa cedo e promove a alteração da arquitetura existente. Homens e mulheres

ocupam ruas, assim como as favelas ocupam as áreas vazias e os pedintes ocupam as praças, com seus cobertores e fatias de papelão. Ocupam os edifícios espelhados homens engravatados e mulheres bem-vestidas. Os estacionamentos novamente se saturam para renovar um ciclo.

Mas a paisagem muda, os operários continuam a carregar cimento e tijolos. Um novo prédio se ergue para formar uma nova sombra no asfalto. No intervalo das obras, silêncio não existe, escuta-se o canto das aves, o vento nas árvores e o motor dos carros. Surgem novos espaços, novos indivíduos. Como Anne Cauquelin afirma, "(...) ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos" (Cauquelin, 2007, p.150). Ocorrem reafirmações de identidade, e a total apreensão dessas mudanças se torna impossível. Aproximo-me do seguinte argumento:

"(...) a paisagem que vemos hoje não será a que veremos amanhã e nem tão pouco é a que foi vista ontem, pois a paisagem é produzida e reproduzida no decorrer do tempo, através da ação do homem e da sociedade sobre o território, levando em conta que cada ator social tem seu tempo próprio no espaço". (BERINGUIER, 1991, p. 7)

O possível é a observação, a contemplação desse emaranhado e complexo latejar da cidade. Uma paisagem que multiplica as interpretações sem afirmar significados concluídos, mas derivações que possibilitem novas formas de olhar o horizonte urbano.

Compreender os princípios que estabelecem as novas condições urbanas significa reconhecer as recentes formas de ocupação espacial da paisagem, sua informalidade e relações sociais. É um meio de questionar as direções urbanas existentes e que "revela as configurações dinâmicas ocultas pelo planejamento e pelos grandes projetos de desenvolvimento urbano" (Brissac, 2003, p.419). É como se a reorganização espacial já tivesse sido destinada, mesmo que de forma instável, à condição de sobrevivência das grandes cidades:

A mudança de escala, com uma brutal verticalização, a criação de grandes complexos dotados de infraestrutura autônoma e a reconfiguração urbanística de regiões inteiras são indicativos de uma nova etapa do processo de reestruturação da espacialidade metropolitana. (Brissac, 2003, p.396)

Para Anne Cauquelin, a paisagem é uma construção mental dada pela possibilidade de "ver". Interpretá-la, portanto, seria uma capacidade de olhar além do que se conhece, um dispositivo técnico da visão sobre o desconhecido ou o conhecido no sentido de dar significados. São como declarações coerentes com a imagem que se vê, provavelmente a realidade e sua tradução. "Esse 'mostrar o que se vê' faz nascer a paisagem (...)". (Cauquelin, 2007, p.137).

A descrição do meu olhar sobre a cidade me possibilitou fazer um exercício de pensar a paisagem e o desenho como registro. Esse foi o primeiro passo para definir as primeiras circunstâncias que determinariam os caminhos do meu trabalho prático.

2. O DESENHO

"(...) assim como o provérbio, o desenho é ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias (...)"

Mário de Andrade

No desenho encontrei a expressão, um código de comunicação que revela não somente o gesto de um pensamento ou de uma ideia. Mas uma linguagem eficaz e de grande potencial artístico.

Meu trabalho atual é fruto da persistência e da vontade de conhecer as qualidades do desenho. Tenho sempre novas sensações quando os limites que tento impor à construção das linhas convergem para dar lugar às figuras que procuro representar. Gosto das possibilidades do controle, da segurança que os traços permitem ao desenho. É um tipo de liberdade na forma de traduzir e tentar capturar o mundo, de provocar os sentidos. Ao desenhar, procuro concretizar a imaginação, dar coerência às formas e projetar o que idealizo.

Vejo no desenho o rastro de um pensamento e a probidade de desenvolver e sintetizar o figurativo. Percebo nessa atitude a capacidade em registrar recortes da realidade e conexões intuitivas do ato da criação. Nesse sentido, podemos situar o desenho como um esboço, um estudo gestual da mão sobre o papel ou sobre qualquer outro suporte. "O desenho, em sua natureza precária, mostra o artista tateando o que deseja ou o que busca (...). Os esboços são (...) índices do artista em ação, um pensamento visual em movimento." ¹

Para reafirmar a importância do desenho como linguagem que extrapola o campo da visão e se antecipa antes de virar resíduo existente, a própria matéria em si, usarei como reflexão a experiência que a autora Edith Derdyk vivenciou. Impressionada pela capacidade do poeta popular Tião, mesmo sendo analfabeto, de conseguir guardar tantos versos na memória, Derdyk, com o intuito de desvendar a reação do senhor

¹ SALLES, Cecília Almeida. "Desenhos da criação" In *Disegno*. Desenho. Desígnio, Edith Derdyk (org.). São Paulo, EDITORA SENAC/SP, 2007, p. 43.

diante da oportunidade de ter os seus versos registrados num livro, faz uma interessante descoberta:

“Perguntei ao seu Tião, naquela mesma noite, qual o título que ele daria ao seu futuro livro de poesias, querendo detectar que vibrações e sentimentos aquela experiência inédita estava provocando naquele homem. E ele respondeu, com naturalidade, fluência e rapidez: *Desenho*, no singular. (...)” (Derdyk, 2007, pg. 20)

Não compreendendo o motivo que levou o poeta a declarar a curiosa resposta, novamente o questiona e recebe o seguinte argumento: “É porque fico imaginando os versos na cabeça, fico desenhando na cabeça para não esquecer.” (Derdyk, 2007, pg. 21)

O entendimento do desenho como algo que está além de um registro superficial ou gestual é bem justificado na concepção do homem Tião. É a forma de extrapolar as questões que o ato de desenhar pretende significar antes mesmo do seu fim. São pensamentos, observações, planejamentos e memórias, qualidades imagéticas que dão segurança no devir do desenho. É “entendido não apenas como registro, mas também como materialização de ideia, desempenha papel relevante em toda a arte (...)”² O desenho é o que ele procura ser.

“Devemos ressaltar também a relação do desenho, muitas vezes, com a coleta que o artista faz do mundo à sua volta. São inúmeros os exemplos de registros dessas percepções sob essa forma. Poderíamos considerá-los, nesses casos, como meio de refletir sobre a relação do sujeito com o mundo: como o artista que se coloca às coisas que o cercam.”³

Dando sequência a esta reflexão sobre o desenho como linguagem da pesquisa, seguirei para análise do processo de criação do meu trabalho artístico e das fases que determinaram a concepção final da atual obra.

² CHIARELLI, Tadeu. “A natureza, a natureza do desenho: anteprojeto de exposição” In *Disegno*. Desenho. Desígnio, Edith Derdyk (org.). São Paulo, EDITORA SENAC/SP, 2007, p. 151.

³ SALLES, Cecília Almeida. “Desenhos da criação” In *Disegno*. Desenho. Desígnio, Edith Derdyk (org.). São Paulo, EDITORA SENAC/SP, 2007, p. 40.

3. 1ª FASE – PERCEPÇÃO DA PAISAGEM

Olhar para fora e ver que a luz à minha frente não é a mesma quando a vi pouco tempo atrás e nem será daqui a poucas horas — foi observando essas mudanças que percebi o quanto o tempo é sujeito, escultor de sombras, criador de cores e responsável pela instabilidade que move o espaço. Sim, é um esforço no mínimo interessante quando busco interpretar em desenhos, formas e linhas essas nuances da atmosfera, da cidade.

Considero como primeiro momento do trabalho os desenhos de paisagem que criei no ano de 2009 a partir da observação de lugares que frequentava na Universidade de Brasília e em áreas próximas da minha casa.



Figura 3 - Estudo de paisagem (Nanquim, caneta esferográfica e grafite s/papel – 14,8 x 21 cm, 2009)

São desenhos feitos a lápis e caneta nanquim e esferográfica. Para facilitar o transporte dos papéis, criei um caderno sem pauta, pequeno, que servia para treinar e exercitar o desenho apenas com o compromisso de registrar pontos que eu considerava interessantes. Por alguns minutos, de preferência sempre debaixo de uma sombra, desenhei jardins, áreas verdes, árvores de vários tamanhos, calçadas estreitas e alguns edifícios que surgiam ao fundo. Os desenhos possuem traços rígidos que revelam a rapidez com que foram concebidos. Ocorria neste momento o início de uma experiência, um interesse especial pela paisagem e um pretexto para dar continuidade a futuros projetos.

3.1. 2ª Fase – Aquarela: memórias de certos lugares

A experimentação com a aquarela deu outro significado aos meus desenhos. Fotografei paisagens aleatórias da cidade, não necessariamente lugares que costumo frequentar, mas regiões distintas do Distrito Federal que conheci nos treinos de ciclismo, como Águas Claras, Guará, Ceilândia, Taguatinga, Planaltina, Sobradinho e Plano Piloto. O intuito foi recordar lugares que marcaram a superação de uma fadiga, o prazer de um trecho com descidas e outras sensações que me proporcionavam os caminhos por onde passei de bicicleta. Depois de muitas fotografias, a etapa seguinte foi selecionar as imagens que considerei mais interessantes para referências nos desenhos. A dificuldade inicial estava na escolha dos materiais que eu utilizaria para realizar o trabalho. A intenção era combinar elementos que dialogassem com a paisagem vista, fotografada e interpretada. Experimentei fazer desenhos dos lugares fotografados com linhas em caneta nanquim e depois aguada e nanquim. Não satisfeito com o resultado, apliquei cores com lápis aquarelável. Parecia ter encontrado um ponto comum com o que eu pretendia: as cores da paisagem. Mas que cores seriam essas? Seguindo a reflexão, notei que as pinceladas rápidas feitas nos primeiros desenhos definiram bem os planos e criaram limites naturais ao conjunto da imagem. Pinceladas mais leves e opacas deixaram o desenho mais fluido, quase como uma apresentação de um pensamento, uma vaga memória.



Figura 4 – 18h (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010)



Figura 5 – *Entrequadras* (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010)

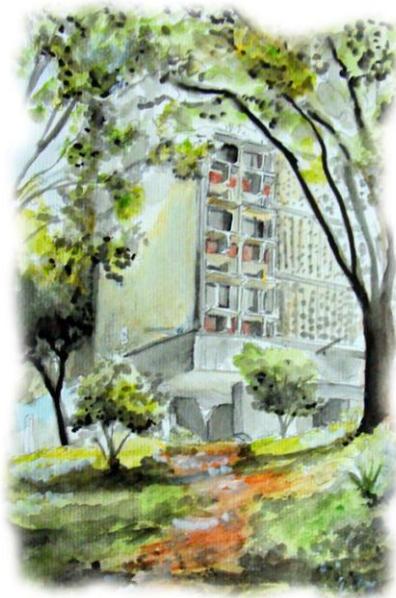


Figura 6 – *206 Norte* (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010)

Como um exercício de verificação, separei uma palheta de cor específica para representar distintas luzes do dia, aurora ou crepúsculo. Confuso, preferi mesclar a palheta sem a preocupação de estabelecer coerência das cores com a hora do dia. O céu, que escurece no horizonte e se esfumaça até os limites do desenho, possui tons alaranjados com rosa, marrom e amarelo. Essas mesmas cores são refletidas no asfalto, às vezes nos edifícios ou casas, um reflexo da abóbada celeste. As manchas acentuam a sensação de lugares nostálgicos ou algo como lembranças do passado.

As árvores e a vegetação dos desenhos possuem a mesma hierarquia dos outros elementos da composição. A densidade da mata é configurada com manchas escuras e claras, esverdeadas com predomínio. Desde o primeiro desenho até o décimo estabeleci uma nova série com a mesma palheta de cor. As linhas de contorno formam o primeiro gesto do desenho, assim o considero. Isso porque após as pinceladas coloridas faço retoques com a caneta, somente.



Figura 7 - Série *Paisagem Urbana* (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7x 21 cm, 2010)

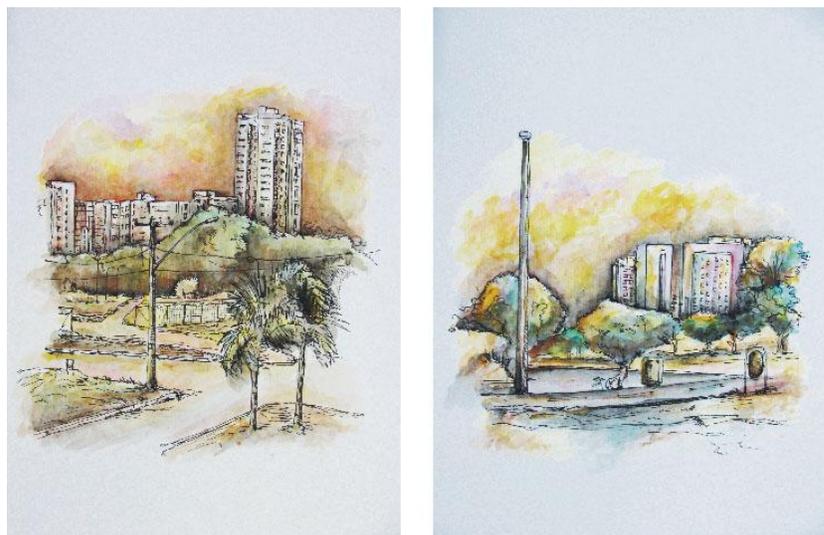


Figura 8 - Detalhe de dois desenhos da Série *Paisagem Urbana*

3.2. Influência de Jean-Baptiste Debret

A trivialidade da paisagem, quando percebida de forma descomprometida, conserva características contemplativas únicas. O envolvimento com o ambiente se dá em níveis diferentes de intimidade com os elementos do espaço. É o caso de Jean-Baptiste Debret e suas aquarelas feitas na viagem pitoresca ao Brasil. Quando iniciei a pesquisa com artistas que trabalharam com a paisagem, identifiquei-me imediatamente com os estudos e desenhos de Debret. Eles mostram detalhes de ruas e da primeira gente brasileira que se configurava na recente paisagem urbana, a exemplo da cidade de Castro e Curitiba (Fig.1 e 2).

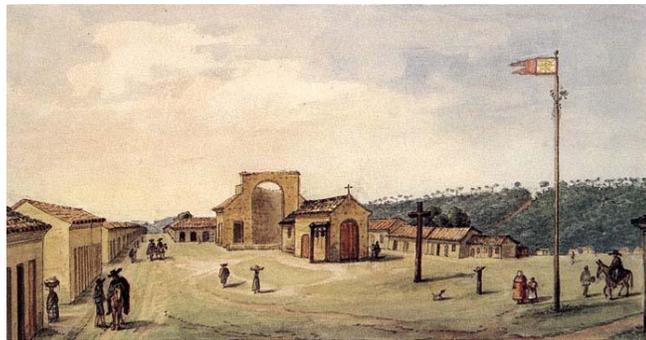


Figura 9 –Jean-Baptiste Debret, *Cidade de Castro, Paraná* (óleo s/tela - 1817)

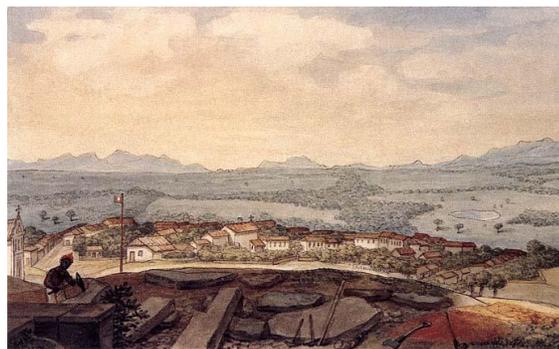


Figura 10 – Jean-Baptiste Debret, *Curitiba* (óleo s/tela - 1817)

As delimitações territoriais, pouco dominadas pela arquitetura nessa época, também foram regiões passíveis do novo olhar sobre a paisagem: um olhar estrangeiro. Não foi somente na preocupação em criar um imaginário político que Debret conseguiu

retratar o princípio e a formação da sociedade brasileira. Seu talento revelou trivialidades cotidianas, uma perspectiva além da lógica monárquica:

“Felizmente para a arte, não se limitou a representar somente a corte, mas também o cotidiano, a rua, seus personagens. Como desenhista revelou-se muito mais inspirado, vendo a vida, ainda que a corriqueira, de um modo leve, distante do pedantismo monárquico dos ambientes oficiais.” (Beta:2007:p.2)

Em seus desenhos, Debret tenta capturar com sua própria perspectiva a paisagem existente, o mundo físico. Essa tentativa resulta numa expressão única e na capacidade de transmitir sentimentos variados em relação ao que existe e ao que se vê. A leveza das cores e a sutileza das linhas que contornam as figuras mostra o primor técnico em relação à simplicidade das formas vindas de esboços e traços rápidos. Foi observando esses detalhes que comecei a fazer os desenhos de paisagem da 1ª fase, que deram início ao desdobramento deste trabalho.

4. 3ª FASE – A CRIAÇÃO DE PAISAGENS

Este momento do trabalho foi permitir a liberdade e independência das formas e linhas e a desvinculação com as fotografias. Considero essa decisão como sendo a quebra do paradigma de fazer desenhos para criar desenhos. As amarras que as referências fotográficas traziam em termos de criação são nítidas. O enquadramento fotográfico colocava limites aos próprios desenhos, nenhuma novidade se via além do que já existia na imagem fotográfica, apenas ilustrações bonitas que ainda não satisfaziam interessantes possibilidades da criação de paisagem. Há um sentido de conquista no desenho de criação:

“O desenho de criação (...), age como campo de investigação, ou seja, são registros de experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual”⁴

Partindo dessa observação, busquei na própria dinâmica da paisagem o que faltava nos desenhos. Fiz uma nova série de quatro pranchas em A3 e nelas propus reinventar a paisagem. Não mais com as fotografias, mas com a ideia de lugares advindos do imaginário que fogem da perspectiva exata, brincam com as proporções reais e transmitem espontaneidade. Ainda são lugares que existem na lembrança, mas idealizados, projetados para provocar o imaginário. Quem sabe ainda são regiões por onde eu passei um dia de bicicleta, nos longos percursos dos treinos difíceis.

Ao mesmo tempo me preocupei em planejar cada elemento que compõe a paisagem, tornando os desenhos distribuídos com formas ornamentais vindas das linhas contínuas e onduladas. Os contornos em nanquim dão maior contraste. Estes dão volume e distinguem os planos que se projetam para caracterizar o espaço. A aglomeração dos prédios, dispostos esparsamente, remete às mudanças visuais repentinas do deslocamento e transformação da cidade. O excesso de informação visual é acentuado nas superfícies seccionadas do centro urbano. As nuvens confirmam esta oposição com o firmamento calmo e sereno. A tensão e a dureza das

⁴ SALLES, Cecília Almeida. “Desenhos da criação” In *Disegno*. Desenho. Desígnio, Edith Derdyk (org.). São Paulo, EDITORA SENAC/SP, 2007, p. 47.

formas são intensamente marcadas com o excesso de linhas, traços e pontos. É um desenho que quer mostrar algo, uma narrativa de lembranças.

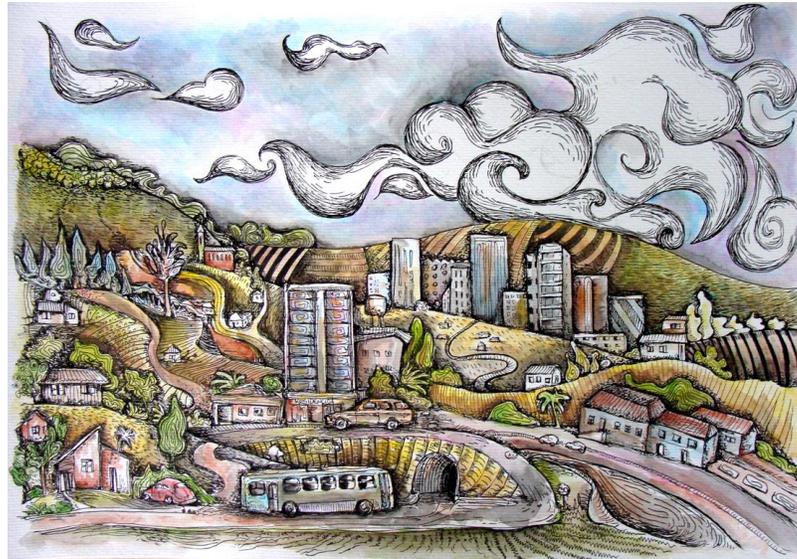


Figura 11 - Série *Reinventando a paisagem I* (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2010)

Neste próximo desenho, a ideia foi exagerar nas linhas e hachuras com o intuito de retratar um dia caótico, característico de uma grande cidade. A criação de textura com riscos mais precisos envelhece e desgasta a paisagem que não revela o dia nem a noite, uma atmosfera que não precisa ser decifrada. Os tons de cinza ao fundo lembram poluição e ilhas de calor criadas pelas cores densas:



Figura 12 - Série *Reinventando a paisagem II* (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm, 2010)

O seguinte trabalho sintetiza os arranjos urbanos, aglomerações de prédios e casas que surgiram aleatoriamente. As linhas fluidas são acompanhadas pelas pinceladas leves e transmitem a instabilidade dos projetos urbanísticos, geralmente entregues ao seu crescimento.



Figura 13- Série *Reinventando a paisagem III* (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm, 2010)

O último desenho da série se diferencia pelo exagero nas proporções. Resume o caos de uma grande cidade, evidencia a pouca opção de fugas nas vias e remete às condições precárias das novas áreas habitacionais.



Figura 14- Série *Reinventando a paisagem IV* (Nanquim e aquarela s/papel-42 x 29,7cm, 2010)

A finalidade desses trabalhos foi investigar novos padrões para meus desenhos a fim de estabelecer relações distintas entre as cores e formas, desconstruir elementos estabelecidos nos primeiros desenhos de paisagem e estudar significados de representação da ação do processo imaginativo.

4.1. A paisagem de Alberto da Veiga Guignard

Encontrei na paisagem de Alberto Guignard referência direta aos meus desenhos de criação da 3ª fase. As montanhas mineiras e as cidades interioranas retratadas por Guignard em suas pinturas demonstram delicadeza em lidar com a profundidade e a criação de ilusões dos planos que dividem os espaços representados.



Figura 15 – Alberto Guignard, *Paisagem Imaginante* (Óleo s/ tela – 100 x 80 cm, 1952)

A pincelada fluida confunde o olhar para nuvens que somem no horizonte. Pequenas igrejas ou casas surgem como pontos, miniaturas no meio da paisagem e sugerem a grandeza da natureza em relação à pequenez do homem. Os tons de cinza-esbranquiçado das montanhas carregadas de lirismo e de cromatismo suave é característica marcante do trabalho de Guignard. A conotação imaginária e bucólica desmaterializa a paisagem para dar lugar à volatilidade de manchas instáveis, que parecem se diluir na composição cromática.

5. 4ª FASE – O CICLISTA E A PAISAGEM

Este trabalho representa e responde algumas questões que faltavam ao falar da paisagem. Dei-me conta de que era preciso consolidar a ideia de representar um símbolo importante da minha pesquisa: o ciclista. Essa atitude contribuiu de forma simples para a valorização poética da relação entre os desenhos produzidos para o projeto final.

A figura do ciclista é inserida no meu trabalho como parte compositiva do cenário urbano. Quando coloco o ciclista representado na paisagem, integrado ou não, estou propondo a humanização dos espaços geralmente vazios, aos quais busquei dar forma e concretude até então. O personagem desenhado, que pedala entre as ruas, é como um autorretrato, metalinguagem de uma consciência introspectiva da minha relação com a paisagem reproduzida, sugerida. Ao mesmo tempo em que faço dele um personagem das ruas, ele é também um observador.



Figura 16 – *Ciclista I* (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2011)

A bicicleta é um meio, um recurso que utilizo para a contemplação da paisagem. Sendo usuário desse veículo, percebo a vulnerabilidade da bicicleta diante dos carros,

de ruas descomprometidas com espaços seguros e a escassez de soluções para o transporte nas vias urbanas. O ciclista se torna, então, o reflexo do movimento da cidade, do cotidiano urbano que se transforma. Sujeito que às vezes é depreciado pela desvantagem diante da rigidez urbanística, das escalas monumentais que atravessam os horizontes. São pessoas que arriscam suas vidas durante treinos, passeios ou até mesmo no percurso do trabalho para a casa.



Figura 17 - *Ciclista II* (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011)



Figura 18 - *Ciclista III* (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011)

A relação íntima com o ciclismo me fez questionar pontos importantes que envolvem a cidade e as consequências do inchaço urbano para o ciclista. “Uma das condições para o funcionamento e a sobrevivência da sociedade contemporânea é a

mobilidade, a possibilidade de movimentação, o direito de ir e vir (...)” (Santos, Lobo, Lopes, 2010, p.14). Sem a eficiência no deslocamento, a estrutura da cidade se perde para dar lugar ao uso abusivo de transportes motorizados, transformando a lógica original dos planejamentos urbanísticos incoerente com o seu estado ideal.

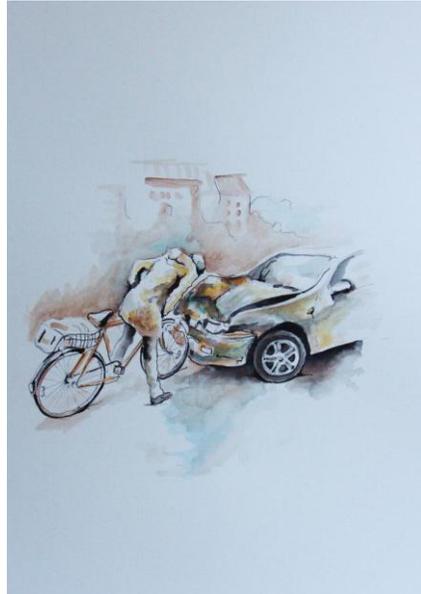


Figura 19 - Ciclista IV (Nanquim e aquarela s/papel - 42 x 29,7cm, 2011)



Figura 20 – Ciclista V (Nanquim e aquarela s/papel - 29,7cm x 42 cm, 2011)

Nestas séries de desenhos em que envolvo o ciclista, as manchas que crio ao fundo com a aquarela reformulam o sentido da representação da paisagem. Retomo a fotografia como referência para aproximar os elementos visíveis da realidade. Agora há

um personagem central que desloca o olhar para as massas de cor. Este segundo plano não é claro, mas sugestivo. Mantenho neste gesto a idéia da cidade como cenário transitório e perecível, não mais uma paisagem austera e sólida. Assim como o ciclista, a fragilidade do ambiente se firma para provocar o imaginário, um lugar de passagem.

O ciclista, personagem que escolhi para questionar a organização espacial da cidade, agrega novo significado que proponho na pesquisa: a relação do homem com o meio.

Os próximos desenhos sintetizam o objetivo principal do meu trabalho que é a representação do ciclista diante dos contrastes urbanos. Experimentei usar o papelão como suporte para a criação de uma textura diferente dos desenhos anteriores. O uso da colagem também foi um teste audacioso que trouxe um resultado interessante e inesperado, porém, coerente com a discussão proposta.

O ciclista desenhado em papel foi recortado e transportado para o cenário urbano cinza e rígido. O contorno que delimita a figura humaniza o espaço imponente invadido por prédios. O ciclista parece atemporal e concomitantemente traz a leveza que falta ao ambiente. Esta dualidade é proposital e define a oposição visual entres as linhas desenhadas e a idéia de conflito entre os planos representados.



Figura 21 – *Ciclista VI* (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011)

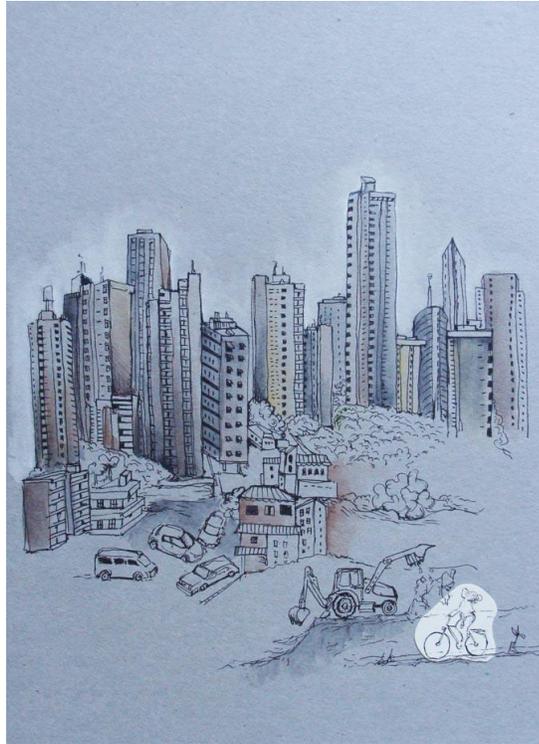


Figura 22 – *Ciclista VII* (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011)

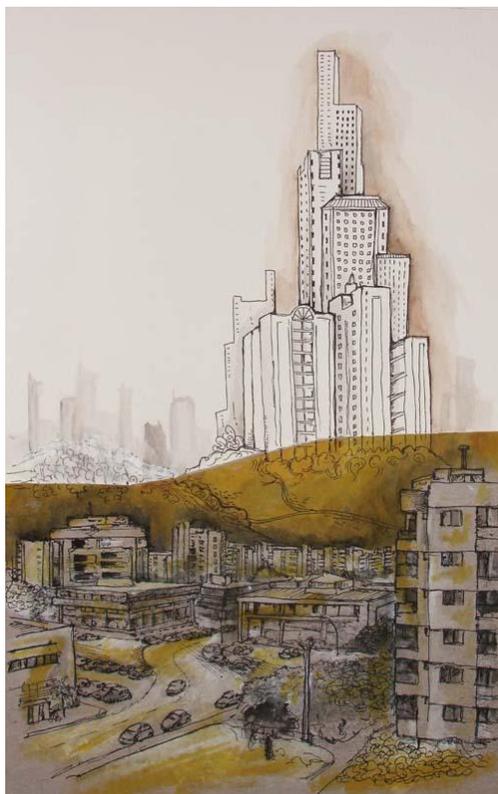


Figura 23 – *S/ título VII* (Nanquim e aquarela s/papel Paraná - 40cm x 29 cm, 2011)

5.1. As bicicletas de Iberê Camargo

O ciclista foi o personagem que inspirou Iberê Camargo como poética de suas pinturas. A série Ciclistas foi criada a partir de 1982, quando o artista mudou-se para Porto Alegre e passou a frequentar o Parque da Redenção, onde os ciclistas chamavam a sua atenção na paisagem.



Figura 24 – Iberê Camargo , *Ciclista 3* (água-tinta: processo de guache e lavis, 1991)

Os ciclistas estiveram presentes em seu trabalho muitas vezes como bicicletas largadas. "Esses [os ciclistas] são caminhantes, no fundo, sem meta. São seres desnorteados." (LAGNADO, 1994, p.30)



Figura 25 - Iberê Camargo , *Mulher de bicicleta* (Óleo s/ tela – 39,5 x 56,5 cm, 1989)

Na obra *No tempo*, de 1992, os tons avermelhados remetem à nostalgia e aos carretéis da infância. Nessa relação do passado com o presente, Iberê percebe uma ligação direta das rodas da bicicleta com as dos trens da estação ferroviária de Restinga Seca, onde seu pai trabalhava. "Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. [...] Foi assim que eu percebi que a roda de minhas bicicletas parecia com a roda da locomotiva." (LAGNADO, 1994, p.40)



Figura 26 - Iberê Camargo , *Ciclista* (Óleo s/ tela – 200 x 155 cm, 1990)

5.2. Oswaldo Goeldi – Cenas urbanas

A influência de Goeldi no meu trabalho é a forma como ele abrange as questões e facetas da realidade. Sua obra demonstra a capacidade que tinha de tratar a paisagem sob diferentes pontos de vista. O tema urbano não fala apenas de um lugar, mas de qualquer cidade. É um mundo moderno que compete com o crescimento do homem como ser humano e que resulta na solidão. Por isso, Goeldi retrata o indivíduo isolado, com silhueta fantasmagórica.



Figura 27 – Oswaldo Goeldi. *Casa do terror* (carvão e conté s/ papel – 25 x 32,5 cm, 1953)

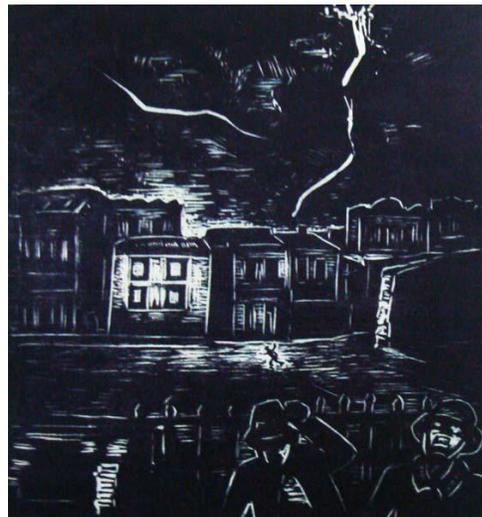


Figura 28 - Oswaldo Goeldi. *Homens na cerca* (xilogravura – 20,5 x 19,5 cm, s/ data)

Seus personagens, assim como os ciclistas que eu retrato, vagam por ruas sem destinos, por regiões que remetem ao recorte e à multiplicidade do espaço. Há semelhanças também na cidade que Goeldi propõe, “(...) não é um espaço público, um lugar feito para o encontro de homens e mulheres. Ele apenas transfere para a rua a solidão da vida (...)” (NAVES, 1999, pg. 28).



Figura 29 - Oswaldo Goeldi. *S/ título* (carvão s/ papel – 27 x 36 cm, s/ data)

O aspecto dos seus desenhos e gravuras é reforçado pela luz que dá indício de um ambiente exterior, de um universo que se assemelha à existência e que ao mesmo tempo não está ao alcance. As linhas ásperas e as longas sombras negras complementam o movimento e a expressão singular da sua intenção criativa.

Vejo nos seus trabalhos um modelo de exame sobre a sociedade, subjetivação formalizada em imagem que complementa os sentidos e fornece vida a elementos efêmeros e marginalizados do cotidiano. É o que Rodrigo Naves reforça ao falar da entrega de Goeldi diante desses estímulos:

“A única possibilidade de redenção reside na conquista de um desprendimento que apenas alcançaremos por uma convivência prolongada com o mundo, uma espécie de estoicismo radical que converte em ensinamento aquilo que a vida nos sonega” (NAVES. 1999, pg. 28).

O potencial inventivo de Goeldi é estímulo de independência artística. Sua aptidão não está somente na técnica, mas no conceito que oferece ao interpretar o mundo.

5.3. Saul Steinberg: linhas suaves

Steinberg foi um cartunista famoso por suas ilustrações para a revista “The New Yorker”. Como desenhista, possui um trabalho que valoriza a essência e a pureza da linha. Sua capacidade de expressar sensivelmente o retrato da sociedade de sua época o torna um artista criador de possibilidades infinitas para a leitura de sua obra. A influência de Steinberg no meu trabalho começa pela essência do próprio desenho como linguagem, reflexão e introspecção. Ele mesmo revela:

“Um desenho de observação revela muito de mim. Nos outros desenhos — nos desenhos feitos com a fantasia —, faço apenas o que quero e mostro a mim e ao mundo como bem entender, ao passo que, no desenho de observação, o protagonista já não sou eu, que me torno uma espécie de servo, de personagem secundário. Sou arrastado de tal maneira pela realidade que tenho diante de mim que esqueço de mim mesmo e trabalho como em transe, buscando singularizar a realidade, fazendo o desenho sem me dar conta de que o estou fazendo. E assim tenho medo de que o desenho revele certas partes de mim (...).”(STEINBERG, 2010, pg. 131).



Figura 30 – Saul Steinberg. *Bever Hills* (tinta, lápis preto, lápis de cor e aquarela s/ papel – 36,8 x 54,4 cm x 36 cm, 1950)

O desenho de Steinberg procura desvendar verdades que nem sempre são vistas na própria realidade. Ele pontua regiões no papel que direcionam o olhar para a simplicidade e limpeza das linhas que não se confundem, mas se apresentam claras e diretas, sucintamente comunicativas. “Talvez achasse que o escritor não estava à altura do desenhista, que se dizia um escritor que desenhava em vez de escrever.” (STEINBERG, 2010, pg. 10).

A sensibilidade aguçada usada em seus desenhos atende somente ao que é indispensável e essencial. As linhas e suas combinações se complementam mesmo quando o trabalho parece estar inacabado. Essa é uma característica presente nos desenhos de paisagem da 5ª fase do meu trabalho.

Steinberg encontra na leveza das linhas a coerência entre forma e pureza que resulta numa harmonia completa. A cidade que retratou é repleta de contrastes e por vezes demasiadamente adornada. Estilizava a vida urbana através da metalinguagem e conseguia dar personalidade às formas, às coisas do mundo que o cercava. Era a interpretação de vários lugares por onde passou.



Figura 31 - Saul Steinberg. *Southern California* (tinta e aquarela s/ papel – 59, 5 x 51 cm, 1950)

A paisagem para Steinberg era um lugar de contemplação e reflexão. “Durante aquela viagem belíssima, vi pela primeira vez montanhas perigosas, do trem que avançava devagar à beira do abismo — exatamente minha situação.” (STEINBERG, 2010, pg. 57)

Curiosamente, encontrei uma passagem no livro de Steinberg que relata a sua perspectiva da cidade quando usou a bicicleta:

“Já fazia algumas semanas que eu acordava um pouco antes das seis e, mal me lavava, montava na bicicleta e pedalava pelas ruas como quem fosse para o trabalho. O ar da cidade era ótimo naquela época, a luz era belíssima, e eu via uma coisa que jamais vira antes, o despertar tranqüilo e silencioso de uma cidade: gente a pé, gente de bicicleta, bonde e operários” (STEINBERG, 2010, pg. 57)

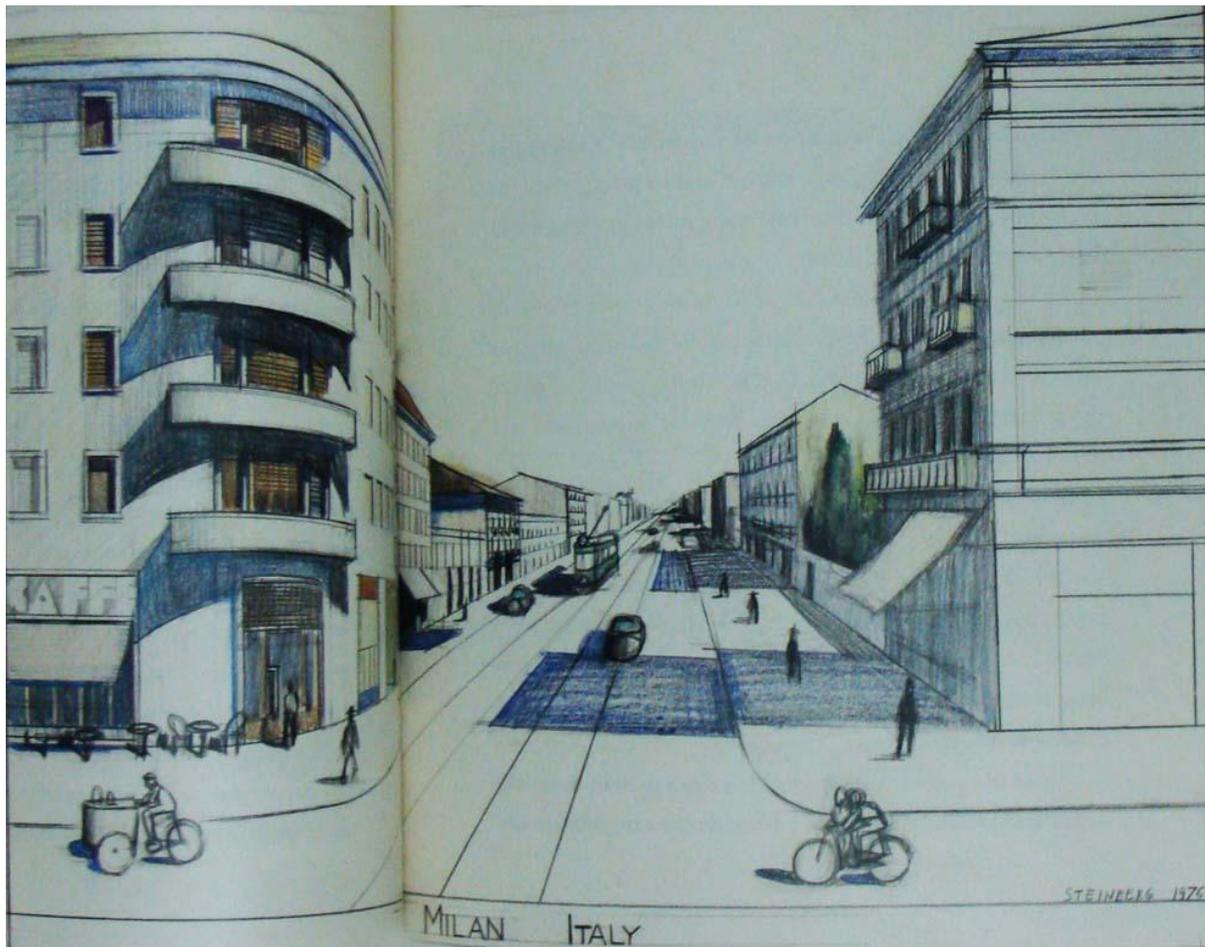


Figura 32 - Saul Steinberg. *Southern California* (tinta e aquarela s/ papel – 59, 5 x 51 cm, 1950)

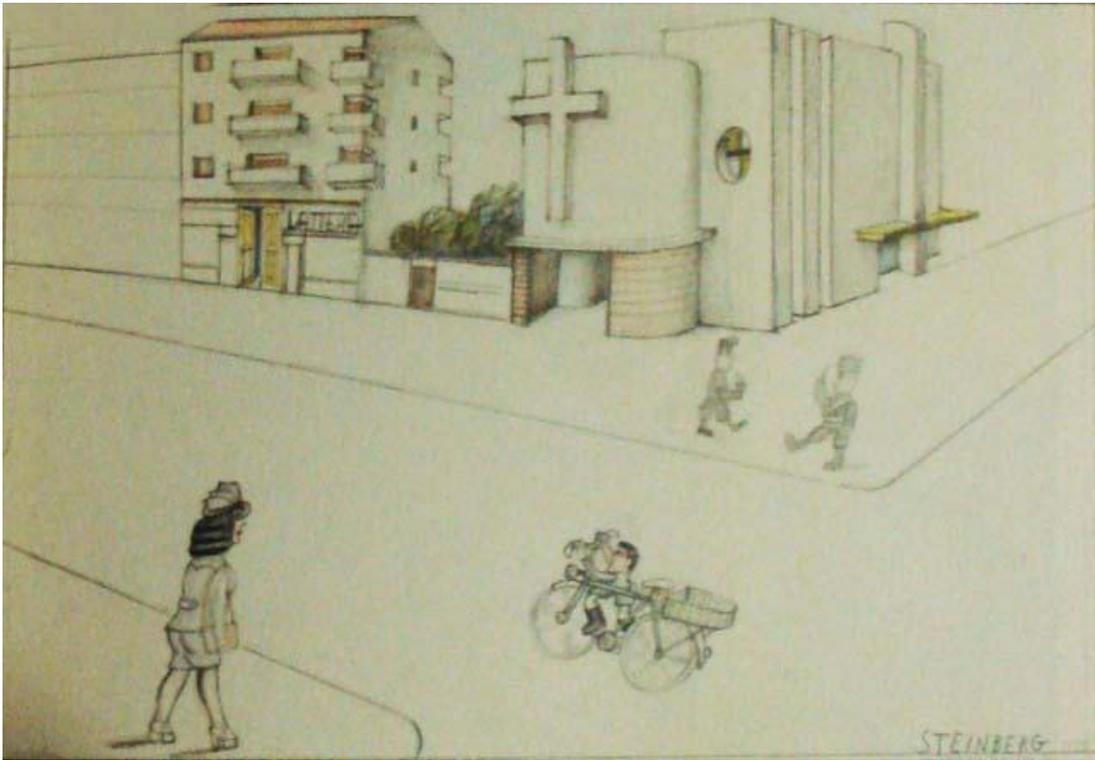


Figura 33 - Saul Steinberg. *Via Ampere* (lápiz preto e lápis de cor s/ papel – 46,7 x 61,9 cm, 1970)

CONCLUSÃO

Olhar a paisagem através do desenho significou compreender e refletir questões ligadas, sobretudo, na complexidade do desenvolvimento das grandes cidades. No meu trabalho, o ciclista surge como um símbolo que reflete as mudanças da estrutura urbanística e ao mesmo tempo se torna autoimagem, espelho de uma vivência e da minha realidade com o ciclismo. Esta representação como fruto de vários momentos que presenciei e me envolvi quando treinava ciclismo foi desafiadora a partir do momento em que propus dar sentido também à paisagem como tema.

O desenho é linguagem artística que escolhi não por acaso, mas pelas qualidades que dele eu poderia desfrutar. Justamente pelo potencial criativo e estético intrínseco ao desenho, pude sugerir parte da minha visão do mundo vinda da necessidade de envolvimento e imersão nos caminhos e trajetos da cidade.

O motivo que me levou a mostrar um processo criativo veio da importância em coordenar os sentidos e etapas da minha produção artística. Foi uma forma de compreender a dimensão poética do meu trabalho para perceber as direções em que ele seguia. Diante disso, compreendi que os desenhos se comunicam entre si e cada um complementa o outro. Assim, a disposição dos desenhos em um espaço de apresentação, por exemplo, pode ter variações e combinações distintas devido à coerência entre eles.

Considero o meu trabalho um recorte de um percurso que não se finaliza, mas abre possibilidades distintas a novos projetos que envolvem o ciclista e a paisagem. Portanto, realizar e ver o resultado da minha produção me faz sentir a necessidade de experimentar diferentes suportes e outras técnicas que dialoguem com o desenho para complementar os objetivos propostos e tentar solucionar os problemas que a arte impõe aos artistas: a inquietação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario. “Do desenho”. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. SP, Martins, 1975.

BALZI, Juan José. **O Impressionismo**. Ática S.A, SP, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Relógio D’Água Editores, Lisboa, 1992.

BERINGUIER, C. e BERINGUIER, P. (1991). **Manieres paysageres une methode d’etude, des pratiques**. In: GEODOC.Toulouse: Univesité de Toulouse.

BETA, Janaína Laport. **Debret: um olhar estrangeiro**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/jbd_jlb.htm>]

CAUQUELIN, Anne, **A Invenção da paisagem**. Martim Fontes, SP, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. RJ, Vozes, 1998.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na Arte**. Ulisseia, Lisboa, 1949.

DERDYK, Edith. **Disegno.Desenho.Desígnio**. SP, SENAC, 2007.

FROTA, Leli Coelho. **Guignard: Arte e Vida**. RJ, Campos Gerais, 1997.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. RJ, Guanabara Koongan S.A, 1993.

HUOAISS. A.. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, 3008 p.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. Apresentação Paulo Herkenhoff. São Paulo: Iluminuras, 1994. 157 p., il. p&b.

NAVES, Rodrigo. **Goeld**. Cosac & Naify, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. SP, SENAC, 1996.

RANGEL, Mario. **A Geografia e o Estudo da Paisagem**. RS, 2008.

Disponível em:<http://mariorangellogeografo.blogspot.com/2008/10/geografia-e-o-estudo-dapaisagem.html>

ROUGERIE, GABRIEL & BEROUTCHACHVILI, NICOLAS. **Géosystèmes et Paysages – Bilan ét Methodes**. Paris: Armand Colin Editeur.

SANTOS, . LOBO, JOSE. LOPES, JULIO. **Bicicleta – A Cara do Rio**. RJ, Réptil, 2010

SARTRE, JEAN-PAUL. **O Seqüestrado de Veneza**. Cosacnaify, 2006.

STEINBERG, SAUL. **Reflexos e Sombras**. SP, IMS, 2011

SUGIMOTO, L. **A construção da paisagem**. *Jornal da Unicamp*, São Paulo, p.12, 11 a 17 de Abril, 2005.