

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais**

Clarissa Amadeu de Paiva

Solúvel

Entre o desenho e a mancha

Brasília, 2011

Clarissa Amadeu de Paiva

Solúvel

Entre o desenho e a mancha

Trabalho apresentado do Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília - DF

2011

Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Artes (IDA)
Departamento de Artes Visuais (VIS)

CLARISSA AMADEU DE PAIVA

SOLÚVEL

Trabalho apresentado do Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Geraldo Orthof

(Vis/UnB) – Orientador

Ana Lúcia Félix

(Vis/UnB) – Membro

Ralph Gehre

Artista Plástico – Membro

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha avó Gilcéa, minha inspiração e minha patrocinadora oficial, à minha mãe Vânia, pelo incentivo e por sempre me apoiar e à minha tia Eny pela ajuda e pelo carinho, à minha irmã Aline pela descontração. Agradeço ao meu querido Fernando, por está sempre ao meu lado e a todos os amigos que estiveram presentes durante o meu curso e, em especial, aos professores: Tsuruko Uchigasaki, Thérèse Hoffman Gatti, Vicente Martinez e Cristina Azra. Um agradecimento muito grande ao Maurílio, à Selma e à Marta e todos os membros da secretaria do Departamento. Agradeço à minha banca examinadora Ana Lúcia Félix e Ralph Gehre e em especial, ao Professor Geraldo Orthof, pela orientação, pela paciência e pela inspiração.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	6
INTRODUÇÃO	7
DESENVOLVIMENTO	8
CONCLUSÃO	24
BIBLIOGRAFIA	25

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1: Eye-Balloon, calcogravura, 1878, Odilon Redon</i>	10
<i>Figura 2: Desenho Automático, Nanquim sobre papel, 1924, André Masson</i>	12
<i>Figura 3: Mulheres, pássaros e estrelas. 1942, Joan Miró</i>	13
<i>Figura 4: Number 1, 1950 (Lavender Mist). 1950, Jackson Pollock.</i>	14
<i>Figura 5: Dialogo. Óleo sobre tela, 2001, Francesco Clemente</i>	15
<i>Figura 6: Sem Titulo 1981, Jean Michel Basquiat.</i>	16
<i>Figura 7: Merry Christmas!. Caneta Bic e lápis de cor sobre papel de caderno. 1992-2000, Yoshitomo Nara</i>	17
<i>Figura 8: detalhe de um desenho em nanquim, recortado</i>	19
<i>Figura 9: detalhe de um desenho recortado com cor</i>	20
<i>Figura 10: detalhe de um desenho em A2, não recortado</i>	21
<i>Figura 11: Detalhe das manchas ainda úmidas</i>	23

INTRODUÇÃO

OBJETIVO

Este trabalho tem como objetivo apresentar o desenvolvimento e evolução da minha pesquisa em desenho ao longo do curso de Bacharelado em Artes Plásticas da Universidade de Brasília, especificamente a partir do meu sexto semestre e de apresentar, como resultado final dessa pesquisa, a obra intitulada *Solúvel: entre o desenho e a mancha*, que busca explorar as possibilidades expressivas visuais do desenho e, em particular, do impacto sensorial e conceitual da mancha na leitura total da obra. A presente pesquisa busca, ainda, mapear a poética do processo em ateliê, com o apoio da Teoria e História da Arte, mas sempre tendo a produção artística como norte e motivação primeira.

JUSTIFICATIVA

Apesar de trabalhar com o desenho desde o começo do curso, a atual pesquisa teve inicio na disciplina de Ateliê 1. A minha intenção original era de desenvolver as minhas pinturas, entretanto, observei o quanto elas estavam aprisionadas em composições estáticas fruto de uma elaboração confortável e conveniente.

Observado que minha pintura está intimamente atrelada a minha capacidade de desenhar, percebi que precisava aprimorar primeiramente o próprio desenho, soltar o traço, ousar e imprimir outras inspirações de forma ampla e abrangente conseguira demonstrar a perfeita harmonia obtida pela junção de intuição e teoria.

DESENVOLVIMENTO

“O desenho esta está no começo de tudo, como uma espécie de origem de tudo o que é humano.”¹

O DESENHO

Qual é a melhor forma de definir o desenho? Segundo Fernando Chuí (2010), a palavra desenho em português remete ao verbo na primeira pessoa do singular, no tempo presente. “Eu desenho um desenho. Uma nova configuração cósmica ao alcance da mão. Nascimento da alma a partir do gesto.”

Objetivamente, o desenho é definido como:

“**desenho** (â ou ê)

(derivado regressivo de *desenhar*) *s. m.* 1. Arte de desenhar. 2. Reprodução (de objetos) por meio de linhas e sombras. 3. Conjunto de um quadro. 4. Planta, plano. 5. *Fig.* Desígnio, empresa, projeto.”

“**desenhar** - (latim *designo*, *-are*, marcar, traçar) *v. tr.* 1. Fazer o desenho de. 2. *Fig.* Descrever, pintar. 3. Deixar entrever. *v. intr.* 4. Fazer desenhos. *v. pron.* 5. Destacarem-se (os contornos, as formas). 6. Aparecer, mostrar-se, transparecer.”²

De acordo com essas definições, o ato de desenhar inclui deixar entrever, de ver diferente. De fato, o ato de desenhar é de apreender a ver, de treinar o olhar. Ressalto também a última definição: *aparecer, mostrar-se, transparecer*. Talvez a necessidade de desenhar esteja relacionada com a vontade de deixar caminhos e criar percursos.

A mais antiga representação artística da história do homem foi o desenho rupestre, seus indícios mais antigos foram datados período Paleolítico Superior (40.000 a.C.). Esses desenhos eram gravados em paredes e tetos das cavernas e foi a primeira forma de repassar informação e conhecimento. Assim, ao longo da história, o desenho sempre esteve presente nas civilizações. Da antiguidade herdamos múltiplos conceitos de arquitetura, da arte e da poesia e o desenho está presente em todas.

¹ CHUÍ

² Dicionário Priberam da Língua Portuguesa

No final século XIV os artistas passaram a explorar suas ideias para pinturas e esculturas através do desenho, ao invés de copiar obras de arte existentes. No decorrer do daquele século, ocorreram vários avanços tecnológicos que mudaram completamente a produção imagética e literária no mundo ocidental. A invenção da prensa de tipos móveis de Gutenberg e a proliferação do papel vegetal (tecnologia importada do oriente), junto com a criação da técnica de gravura em metal, aumentaram a produção de textos e imagens. (GOMBRICH, 1994a)

Os artistas passaram a registrar outros tipos de pensamentos criativos. Os estudos a partir de modelos vivos aumentaram, além do estudo e descrições da anatomia. A ponta-de-prata era um dos instrumentos mais populares entre os artistas para realizarem os desenhos anatômicos. Além disso, o desenho facilitou a vida dos artistas, eles podiam combinar detalhes de pinturas e esculturas com antecedência e fechar contratos com seus clientes mais facilmente. A partir do século XIX o desenho adquire cada vez mais o caráter de uma linguagem artística autônoma. (BAMBACH, 2002)

REFERÊNCIAS HISTÓRICAS

Dos artistas que adotaram o desenho como um meio de expressão, os que mais influenciaram e inspiram tanto à temática quanto à técnica do meu trabalho são: o simbolista Odilon Redon (1840-1916), os surrealistas André Masson (1896-1987) e Joan Miró (1893-1983), o expressionista abstrato Jackson Pollock (1912-1956) e os neo-expressionistas Francesco Clemente (1952 -) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988), e ainda o contemporâneo Yoshitomo Nara (1959 -). Apesar desses artistas pertencerem a movimentos distintos, seus trabalhos contem elementos que dialogam com a minha pesquisa como a temática, o traço, o método de trabalho e os materiais.

O SIMBOLISMO

O simbolismo se originou aproximadamente em 1880 como movimento literário que pregava a imaginação como a fonte mais importante da criatividade. Esse movimento foi logo adotado por artistas visuais como uma espécie de embate das limitações dos

movimentos realistas e impressionistas (BECKET, 1994a). Os simbolistas adotaram a espiritualidade, a imaginação e os sonhos como temáticas e rejeitavam o naturalismo e outras formas de representações da realidade. Os artistas tentavam percorrer seus sentimentos ao criar suas obras. Através de suas pinturas, desenhos e gravuras, o simbolista francês Odilon Redon (1840-1916) procurou explorar sua psique e transformar o que era invisível ou abstrato. Seu objetivo era de representar os espectros de sua própria mente. Existe uma beleza dicotômica em suas obras populosas com seres oníricos e grotescos, como na Figura 1, onde um olho-balão flutua levemente sobre a paisagem.

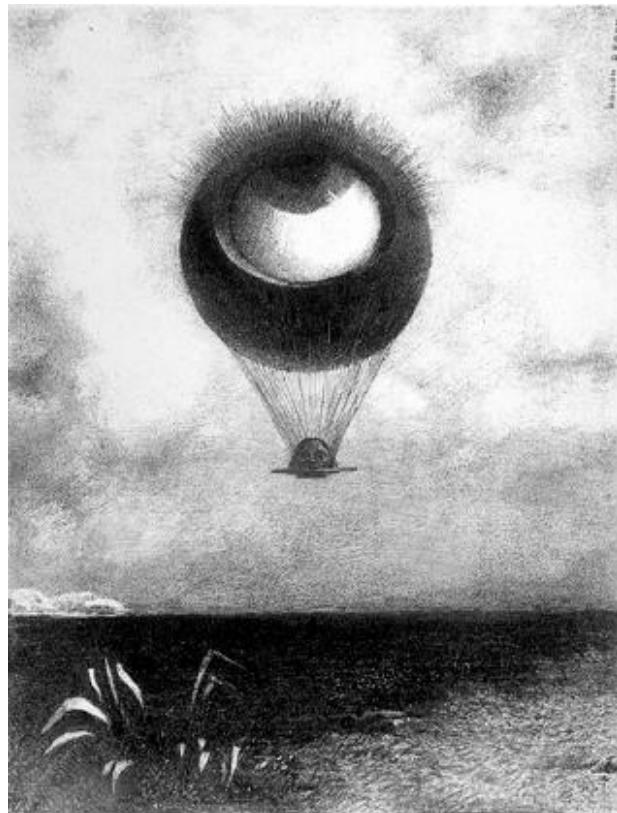


Figure 1: Eye-Balloon, calcogravura, 1878, Odilon Redon

SURREALISMO

O termo surrealista foi designado em 1924 aos jovens artistas que queriam criar algo

mais real que a própria realidade. Foram os textos de Sigmund Freud (1856-1939) que inspiraram muitos surrealistas. Diziam que “a razão podia nos dar a ciência, mas somente a falta de razão, nos dar arte” (GOMBRICH, 1994d) Eles concordavam com o pintor Paul Klee (1879-1940) que um artista não pode planejar seu trabalho, mas deve deixá-lo crescer. A partir desses conceitos de Freud e da escrita automática, a prática do desenho automático foi desenvolvida pelos surrealistas como uma forma de expressar o inconsciente. A intenção de fazer um desenho automático é diferente, pois a mão tem a liberdade de se movimentar aleatoriamente sobre o papel. Dessa forma, o desenhista se liberta, até um certo ponto, de um controle racional. Assim, teoricamente, o resultado do desenho poderá revelar aspectos do inconsciente, que estavam reprimidos até então. André Masson (1896-1987) é considerado pioneiro do desenho automático, mas vários surrealistas praticaram o desenho automático como Joan Miró e André Breton. A figura 2 é um exemplo de um desenho automático de André Masson. Para criar seus desenhos, Masson passava horas sem dormir e sem comer ou sob o efeito de drogas, com a crença de que ao forçar um estado de consciência alterado, libertaria sua arte do controle racional, assim chegaria mais perto de seu inconsciente.



Figura 2: *Desenho Automático*, Nanquim sobre papel, 1924, André Masson.

No caso de Joan Miró (1893-1983) praticava o desenho automático como uma ferramenta para desfazer técnicas de pintura pré-estabelecidas. Os desenhos eram então transferidos para a tela, onde eram concluídos.

Entretanto, apesar de chamarem a técnica de “automática”, não é possível ser inteiramente automático, pois sempre envolve uma intervenção do consciente, principalmente para criar uma imagem ou uma pintura visualmente compreensível. André Masson declarou que suas imagens “automáticas” eram o produto de sua atividade consciente e subconsciente.



Figura 3 : *Mulheres, pássaros e estrelas*. 1942, Joan Miró.

O EXPRESSIONISMO ABSTRATO

O Expressionismo Abstrato foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos nos anos quarenta, apos o fim da Segunda Guerra Mundial (1936-1945). É considerado o primeiro movimento artístico Americano, e sofreu grandes influencias de artistas Europeus como Max Ernst (1891-1976) e Piet Mondrian (1872-1944), que foram exilados de seus países durante a guerra e se refugiaram nos Estados Unidos (BECKET, 1994d).

As características mais marcantes desse movimento eram a temática carregam, e muitas vezes, bastante trágica e, geralmente, em tamanhos grandes. O que interessava para os expressionistas abstratos eram a individualidade e a improvisação espontânea. Eles não se conformavam com os estilos e as convenções de realismo social e regional presentes na arte Americana até então (BECKET, 1994e).

Um dos expressionistas abstratos mais influentes era Jackson Pollock (1912 -1956), que não era desenhista, mas foi bastante influenciado pelos desenhos surrealistas e nativos americanos. Ele começou a estudar arte aos dezesseis anos. De acordo com Willem de Kooning, Pollock “quebrou o gelo” ao desenvolver suas pinturas, por ter criado novas possibilidades pictóricas com suas obras.

Ao longo de sua carreira, experimentou com vários tipos de tintas e resinas e, por volta de 1947, passou a deitar seus trabalhos no chão e desenvolveu uma técnica de *dripping* (que significa gotejar em inglês), onde a tinta era derramada, gotejada ou pingada sobre tela que ficava estendida no chão, eliminando o uso de pincéis e cavaletes. Essa técnica foi bastante influenciada pelos surrealistas e suas teorias de automatismo psicológico (desenho automático e escrita automática). A técnica de *dripping* foi logo batizada com o termo “Action Painting”, pois as gotas e manchas eram como os registros da ação em volta da tela.

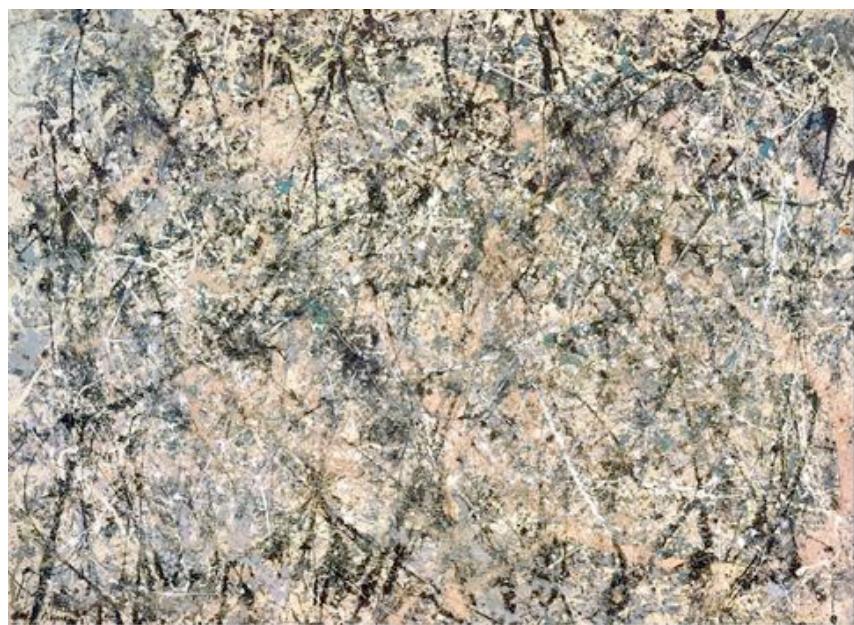


Figura 4: Number 1, 1950 (Lavender Mist). 1950, Jackson Pollock.

NEO-EXPRESSIONISMO

A transvanguarda, nos anos oitenta, marcou o fim do conceitualismo, adotando uma pintura com resquícios de uma arte pós-minimalista e certa recorrência romântica dentro das artes visuais. Os artistas faziam parte de uma corrente eclética neo-expressionista, pois

reuniram os mais diversos elementos procedentes de correntes anteriores, mas embora recorressem ao passado, mostraram-se capazes de renovar seu repertório. Pois mesmo com o retorno à figuração, as representações eram mais de caráter referencial do que imitativo. Os objetos eram captados de modo intuitivo, inseridos sem preocupações realísticas.

O italiano Francesco Clemente (1952 -) indica: "Minha estratégia ou visão como artista é aceitar a fragmentação e ver o que sai daí, [...]. Tecnicamente, isso significa que eu não arranjo meios e imagens. Não trabalho com nenhuma hierarquia de valor. Uma imagem é tão boa quanto a outra" (*apud* Poppovic, et. al., 2008, p. 1).



Figura 5: *Dialogo*. Óleo sobre tela, 2001, Francesco Clemente.

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um artista neo-expressionista americano que iniciou sua carreira como um grafiteiro em Brooklyn, Nova Iorque. Foi um artista precoce que aos vinte anos já participava de muitos salões e exposições ao lado de vários outros artistas neo-expressionistas e transvanguardistas como Francesco Clemente, Julian Schnabel e Enzo Cucchi. Infelizmente ele morreu cedo, aos vinte e sete anos de overdose. Através de suas obras, ele se recusava a se identificar com as limitações da natureza transitória de sua própria experiência de vida (HOFFMAN, 2003). Suas pinturas e desenhos são singulares e, freqüentemente, agregava objetos do cotidiano às suas

obras, como photocópias e jornais, usava vários meios para desenhar como o bastão de tinta e o spray.



Figura 6: *Sem Titulo* 1981, Jean_Michel Basquiat.

CONTEMPORÂNEOS

Yoshitomo Nara (1959-) é um artista japonês fortemente influenciado pelo movimento pop. Ele cresceu durante uma época em que o Japão pós-Segunda Guerra Mundial estava sofrendo uma grande influência da cultura popular Ocidental, principalmente a cultura americana. Entre suas maiores influências ele cita a música, especialmente o rock, a literatura e a cultura popular americana. Suas obras estão geralmente repletas de personagens que refletem seu espírito de rebeldia e sentimentos de isolamento e é comum a utilização de matérias do cotidiano como envelopes, papel de caderno e caneta esferográfica, como na figura 7.



Figura 7: *Merry Christmas!*. Caneta esferográfica e lápis de cor sobre papel de caderno. 1992-2000. Yoshitomo Nara.

O PROCESSO

Seria muito difícil descrever o meu trabalho e a minha pesquisa em desenho, sem explicar o processo de criação. O desenvolvimento desta pesquisa foi dividida em três estágios, onde cada um dos processos do estágio seguinte era acumulativo dos processos do estágio anterior.

A primeira etapa consistiu em uma produção alta de desenhos, onde experimentei vários materiais em diversos formatos. Para desenvolver essa pesquisa utilizei: lápis, caneta nanquim e nanquim aguado com pincel, folhas grandes de gramatura alta, de cor creme, no tamanho padrão “A2” e um pequeno caderno tipo sanfona, cujas páginas eram emendadas uma na outra. A partir desse momento, meus desenhos surgiram de uma forma quase frenética. As idéias não tinham começo nem fim, nem uma delimitação lateral. Um traço emendava no outro e as linhas se transformaram como os pássaros do mar que viraram peixes no céu.

Ao preencher completamente as folhas, não me preocupei com o que eu antes considerava “erros” ou imperfeições. Passei a encarar as linhas como expressões daquele momento, um tipo diferente de construção. Ao invés de construir as imagens de dentro pra fora, onde qualquer traço auxiliar pode ser eliminado com uma borracha, comecei a ver que todas as linhas e traços faziam parte do conjunto.

Foi nesse momento que eu decidir abandonar o lápis. Apesar de gostar da linha delicada de grafite, continuei com a caneta nanquim e o nanquim aguado. Creio que com a caneta e o nanquim, o vestígio do traço se revelou. Não tem como esconder ou apagar o preto que é o nanquim, talvez seja possível camuflá-lo, passando outra linha por cima ou preenchendo com mais preto, mas o traço original sempre estará lá.

Depois de terminar todos os desenhos, juntei as folhas com o verso para cima. Assim, não tinha como identificar os desenhos. Em seguida, com um estilete, cortei em lugares aleatórios das folhas. O resultado foi uma série de desenhos de tamanhos bastante variados. Como não houve controle dos cortes, surgiram muitas composições inusitadas, em um processo de combinação randômica, que remete ao processo Dadaísta de composição.



Figura 8 : detalhe de um desenho em nanquim recortado

O segundo estágio da pesquisa constituiu fazer experiências com cores. Foi uma etapa complexa, pois tive que ter alguns cuidados com o tipo de tinta e como fazer a relação da cor com o desenho, visto que a cor transforma o trabalho completamente.

Voltei aos desenhos feitos na primeira etapa. Com o guache e com a aquarela, fiz vários testes de cor. Em alguns, manchei bastante o papel, em outros só em áreas específicas. Tentei fazer misturas, e aproveitei as cores que ocorreram por acaso. Pintei com um pincel largo e carregado, sempre com as cores bastante diluídas. Uma das cores ficou muito saturada de pigmento, descartei-a imediatamente tendo em vista que o resultado não foi satisfatório.



Figura 9: detalhe de um desenho recortado com cor

Ao me deparar com esses conflitos, recorri às folhas de papel para uma mudança no processo. Ao invés de pintar os desenhos, resolvi fazer as manchas de tinta antes de desenhar. Voltei ao papel formato "A2", e manchei com cores bastante aguadas. Depois de seco, criei novos desenhos com a caneta nanquim, dessa vez, desenhando a partir das cores, manchas e texturas. Ao terminá-lo, não senti necessidade de fatiar a folha em lugares aleatórios, mantive as folhas inteiras.

Finalmente, a terceira e última etapa do meu processo consistiu em trabalhar com novos formatos, aplicando todo o trabalho de pesquisa até então. Fiz muitas misturas de cores diferentes antes de aplicar as cores no papel. O preto continuou somente nos desenhos. Encontrei papéis de formatos diferentes e uma folha de papel para aquarela de gramatura alta (300 gramas por metro quadrado) medindo um metro e meio por dois metros.



Figura 10: detalhe de um desenho em A2, não recortado

Foi bastante difícil encontrar a melhor maneira de atingir as cores e as manchas desejadas. Tive que aprender a aceitar as manchas que vieram ao acaso, manchas lindas que nunca teriam acontecido se eu tivesse todo o controle do material. Como eu trabalhei com mais de uma camada de tinta aguada, surgiram também muitas cores que não foram planejadas, mas que se conciliaram na composição. Com o papel seco, comecei a desenhar. Desenhar no papel grande foi a experiência mais inusitada. Foi necessário entrar dentro do papel, visto a única forma de obter uma superfície completamente plana foi esticá-lo no chão e deitar no papel. Eu era meu próprio desenho ou o meu desenho era eu. Foi uma sensação esquisita, fazer parte de uma folha de papel, entre linhas e traços onde existem

momentos turvos e confusos, em contraste com outros mais claros e abertos. Talvez o espectador tivesse uma sensação parecida, de entrar no o desenho. As palavras de Bachelard melhor sintetizaram a minha sensação :

Eu me sentia liberto dos vínculos da gravidade e reencontrava pela lembrança extraordinária volúpia que circula nos lugares altos. De modo que eu me pintava involuntariamente o estado delicioso de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas uma solidão com um imenso horizonte e uma larga luz difusa a imensidão sem outro cenário além dela própria.³

Após essas experiências, explorei outros tipos de papel de cores e texturas, papéis para pastel a papéis artesanais, sempre trabalhando com a caneta nanquim. Alguns trouxeram mais leveza às composições, outros, principalmente os artesanais, tinham mais imperfeições que podiam ser incorporados aos desenhos.

O desejo de trabalhar com tamanhos maiores apenas crescia e surgiu a questão de explorar mais as possibilidades das aguadas, principalmente com outras matérias, especificamente o nanquim, cujo comportamento é bastante diferente da aquarela.

Com isso, em um papel de quatro metros e meio por um metro e meio (4,5 metros x 1,5 metros) estendido no chão, iniciei o processo de umedecer o papel. Ao invés de criar cores com guaches e aquarela como anteriormente, passei a trabalhar o nanquim líquido, com uma palheta reduzida ao preto, o branco, o dourado e o prateado, assim não utilizando toda a gama de cores presentes na composição anterior. Também agreguei um novo material não tradicional: a purpurina dourada misturada junto com a nanquim e a água, que tanto serviu para aguçar o efeito metálico já presentes no nanquim dourado e no prateado, como para aludir ao universo do imaginário kitsch e da infância.

Em uma postura evocativa de Jackson Pollock adejado sobre sua obra esticada no chão, trabalhei uma referência à *action-painting* ao jogar o nanquim, a água e a purpurina, para provocar as manchas e deixá-las acontecerem “naturalmente”, de deixar a água levar os pigmentos. No entanto o papel ficou bastante molhado e se formaram poças. Em alguns lugares os pigmentos ficaram mais concentrados do que em outros. Como resultado, as

³ BACHELARD, 1957

manchas dessa experiência foram bem mais ousadas em comparação com as da obra anterior. Formaram-se manchas pretas escuras, cinzas, brancas, opacas, e douradas cintilantes além das transparentes e aguadas.



Figura 11: Detalhe das manchas ainda úmidas

Senti dificuldade para começar o desenho, pois as manchas deixaram de ficar no plano de fundo e que, quase espontaneamente, vários planos surgiram entre as manchas. Desta vez a mesma caneta nanquim funcionou como um instrumento de tortura. Porém, o nanquim branco apresentava uma solução. Das manchas brancas, as imagens fluíram com mais facilidade, as linhas se entranharam nas manchas claras e escuras e se incorporaram dentro delas.

Essa experiência foi diferente e de certa forma muito dolorosa, pois ao invés de me sentir parte do desenho, me senti carregada por ele. Passei muitas horas seguidas somente desenhando; com tempo, as imagens surgiram mais freneticamente. Eram justamente nesses momentos quando os elementos se repetiam, tanto nos meus gestos, quanto nas imagens que as linhas começaram a fluir. De certa forma, acredito que nesses momentos comecei a realizar espécies de desenhos automáticos que remetiam aos surrealistas. Algumas imagens pareciam que surgiam quase sozinhas, sem origem aparente. Algumas imagens pareciam que surgiam quase sozinhas, sem origem aparente. Assim deixei os movimentos fluírem, sem racionalizar ou procurar explicação para eles.

Porém, o espaço a ser preenchido era muito maior, além disso, os planos se confundiam entre si, um desenho passava por cima do outro. Depois de um tempo desenhando, era comum sentir câimbras na minha mão direita, depois no braço direito, nas costas e logo no corpo todo, causadas pelo árduo trabalho de preencher quase sete metros quadrados de papel. No inicio eu achei que era um exagero, mas logo em seguida tive de reprimir a vontade de continuar desenhando nas paredes, para além dos limites da folha.

Apesar dessas diferenças no processo de produção, as características dos desenhos das pesquisas anteriores se mantiveram, como as da repetição, as da sobreposição, e as de continuidade do traço. Contudo, a interação com as manchas resultaram em efeitos visuais novos, nos quais alguns desenhos surgiram das manchas ou, de alguma forma faziam parte dela, desaparecendo com o fundo do papel. Fiz a alternância dos nanquins preto e branco, para que os planos se misturassem, para eliminar a sucessão de planos visuais. Entre essas manchas e planos, surgiram centenas de imagens oníricas e nostálgicas.

Ao terminar o desenho, estava cansada, com fortes dores no corpo e coberta de purpurina e suja de nanquim. Precisava de um tempo para me distanciar e chegar às conclusões. Foi justamente quanto me deparei com o seguinte trecho do livro *Dialogo / Desenho* de Márcia Tiburi:

Não há desenho sem erro. Não há erro sem descoberta. E penso que não há descoberta sem deuses. Os deuses foram por nós desenhados – erros ou acertos inevitáveis, fatais. O desenho se esconde em cadernos. Rabiscos em paredes, em cantos de páginas de livros velhos, anotações de caneta *Bic* na pele das costas da mão. Lugares escondidos, alfarrábios ou relíquias à espera da revelação. Pequenas coisas, ínfimas, de que o mundo nem sequer desconfia, que podem conter a semente da sua revolução. Desenhos não são a estrutura, mas os detalhes.⁴

Eu pensava no desenho como estrutura ou como base, como uma habilidade que era necessária para mim. Mas ao realizar essa obra, comprehendi que os detalhes eram fenomenais, todos os detalhes, inclusive os “erros”, inclusive as linhas escondidas e repassadas.

⁴ CHUÍ

CONCLUSÃO

Concluir esta pesquisa em desenho é difícil, pois, não estou concluindo um trabalho só, mas é desfecho simbólico de uma trajetória que teve início em 2007, há quatro anos e meio. A experiência por mim vivenciada para produzir este trabalho acadêmico, tanto no que diz respeito à produção teórica quanto ao processo de criação trouxe à luz que a minha arte tem como referências movimentos e artistas distintos, fato do qual eu não tinha uma clara consciência. Além disso, é uma pesquisa em que não consigo enxergar o fim. Vejo desdobramentos após desdobramentos, caminhos diferentes que posso seguir, inúmeros percursos que posso fazer explorando e expandindo as possibilidades de aproximação do desenho como gesto, como linha, como olhar e de explorar os objetos e os materiais do cotidiano.

Dessa forma, apesar de considerá-lo um trabalho pronto, de certa forma se mantém como uma obra aberta, em andamento, que se constrói em atos, em contínuo embate entre a potência do desenho enquanto poética e suas intrincadas relações com a sua história e a teoria das artes como um todo.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gastón. A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

Bambach, Carmen. "Renaissance Drawings: Material and Function". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/drwg/hd_drwg.htm>

BECKET, Wendy. WRIGHT, Patrícia. The Story of Painting. New York: DK Publishing, 1994.

COTRIM, Gloria. Escritos de Artistas – anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

CHIU, Melissa. TEZUKA, Miwako. Yoshitomo Nara: Nobody's Fool. New York: Abrams, 2010.

GOMBRICH, Ernst. The Story of Art. London: Phaidon, 1994

HOFFMAN, Fred. The Defining Years: Notes on Five Key Works, 2003. Disponível em: <<http://www.basquiat.com/artist.htm#>>

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Editora Campus, 1990.

_____. Criatividade e processo de criação. Rio de Janeiro: Vozes, Edição 24^a, 2009

_____. Universos da Arte. Editora Campus, 2004

POPPOVIC, Pedro Paulo (Coord.); et. al. Neo-expressionismo. In: _____. Enclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3811&cd_idioma=28555>.

POPPOVIC, Pedro Paulo (Coord.); et. al. Transvanguarda. In: _____. Enclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3849&cd_item=8&cd_idioma=28555>.

TIBURI, Márcia. CHUÍ, Fernando. Dialogo / Desenho. São Paulo: SENAC. 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. Classic Art. London: Phaidon, 1952.