

**MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO VISUAL:
A AUTONOMIA DO DESENHO ENQUANTO PROCESSO E RESULTADO¹**

RESUMO

O artigo apresentado consiste em uma pesquisa poética e processual sobre questões do acabamento e inacabamento de uma obra de arte a partir da produção de três séries de desenhos, sendo elas de observação, memória e criação, respectivamente. Tais instâncias da representação gráfica convergem para uma breve análise comparativa, questionando os possíveis indicativos do Desenho enquanto representação e registro de um “motivo” e os indicativos que conferem ao Desenho o status de autônomo. Espera-se que a aproximação ou distanciamento destes trabalhos com relação ao referente, mensure a autonomia do trabalho em nível de estilização ou abstração das suas formas. Esta pesquisa é mediada conceitualmente por Pareyson (1984), em questões que tocam a formatividade de uma obra, em diálogo com Salles (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Desenho; processo de criação; representação; formatividade.

**MEMORY AND VISUAL REPRESENTATION:
THE AUTONOMY OF DRAWING AS PROCESS AND RESULT**

ABSTRACT

The presented article consists of a poetic and procedural research about the finishing and incompleteness issues of an artwork from production of three series of drawings, which are observation, memory and creation, respectively. Such instances of graphical representation converge for a brief comparative analysis, questioning about the possible drawing's indicative as representation and registration of a "reason" and indicative that give the drawing's autonomous status. It is hoped that the approach or detachment of this work in relation to the referent, measure the work's autonomy on the styling level or abstraction of its forms. This research is conceptually mediated by Pareyson (1984), on issues that touch the formativeness of an artwork in dialogue with Salles (2009).

KEYWORDS: Drawing; creative process; representation; formativeness.

¹ Relatório final da pesquisa realizada durante o Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Uberlândia, com vigência entre março de 2013 a fevereiro de 2014, e apoio da FAPEMIG/UFU.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu de um desejo de aprofundamento do conhecimento sobre o desenho enquanto prática artística. Durante a graduação foi percebida a persistência do desenho enquanto técnica e visualidade, marcadas por elementos gráficos, como a linha e também por uma economia cromática sobre um suporte plano.

Inicialmente, estes desenhos se caracterizavam pela predominância de elementos figurativos; porém, durante a formação, a ampliação de repertório se fez necessária. Assim, o processo de abstração aconteceu simultaneamente com a produção figurativa, enquanto pesquisa formal. Abstração/figuração são valores nem sempre tão opostos entre si segundo Mel Gooding (2002). Para a autora, toda arte é abstrata no sentido de apresentar um objeto que modifica o modo de apreensão do mundo; a diferença consiste no modo como esta apresentação é feita. Sendo ela figurativa, retrata a realidade por meio de imitação mimética ou representação ilusionista da natureza externa ao artista. Ao contrário, a arte abstrata se volta para o interior enfatizando a experiência individual e a originalidade criativa em “resposta às exigências da vida interior”.

Para efeito de distinção dos termos, vamos utilizar aqui, a própria definição de Gooding:

Por arte figurativa, entendo qualquer modo de representação em pintura e em escultura [ou outra representação de natureza visual] que ofereça ao olho a ilusão de uma realidade percebida, por mais que seja simplificada, distorcida, exagerada ou ampliada. A arte abstrata não é portanto figurativa. [...] denominarei ‘abstrata’ qualquer arte que tenha essa qualidade negativa. (GOODING, 2002: 10-11, grifos do autor).

Assim, arte abstrata é aquela que possui sentido negativo com relação à figuração, ou seja, é qualquer arte não-figurativa, mesmo ambas consistindo formas de apresentação de objetos visuais (e reais) no mundo, e dependendo igualmente da presença do espectador para significar estas formas.

O primeiro conflito surgiu entre estes valores duplos, normalmente opostos no senso comum. A abstração foi questionada de diversas maneiras enquanto imagem, fora do meio acadêmico, na qual ainda predomina uma visão representativa de tendência mimética da arte.

Tanto nas figurações quanto nas abstrações, era recorrente o uso de recursos gráficos, como as hachuras; ou seja, a construção das formas quase sempre acontecia por acúmulos de linhas, com mais ou menos intensidade dependendo da intenção de trabalhar um local específico no suporte. De maneira semelhante, Gozzer (2002) descreve sobre o início de seu processo de criação em desenho:

Esta figura desenhada é construída pela justaposição de linhas e linhas negras sobre um suporte branco. Há uma densidade matérica concentrada em certos momentos, alternada com zonas de maior leveza de linhas, ou com a presença de uma única linha, constituindo um processo pessoal de hachura. (GOZZER, 2002: 44)

A adequação da proposta artística a esta técnica fez-se como objetivo pessoal para quaisquer atividades e exercícios realizados durante as disciplinas da graduação. Assim, a formação dos trabalhos seguia essa metodologia de criação no seu processo, tornando-se o indicativo de um modo singular de raciocínio gráfico. Nesse sentido, a hachura pôde contribuir para a percepção e compreensão do nascimento de uma “poética visual” no sentido de fazer compreender por onde caminhavam as intencionalidades ao optar por sempre hachurar as formas desenhadas.

O principal problema surgiu das fontes referenciais para a realização destes desenhos. Enquanto abstrações, eles eram por sua natureza, desenhos de “imaginação”, os quais eram submetidos e regidos por sua “lei” própria de composição². No entanto, para as figurações eram necessárias referências externas ao desenho, sendo estas mediadas por modelos obtidos da observação do real ou por outras imagens já produzidas em outras mídias, como no caso da fotografia, por exemplo. Tais configurações, desenhos de observação ou mesmo desenhos de releitura ou cópia, têm a marca da autoria – a gestualidade feita durante a execução do trabalho, por exemplo – limitada pela interpretação visual do espectador, dada pela gestualidade feita durante a execução do trabalho. Tanto o conflito entre representação e abstração visual quanto o conflito do referencial imagético aqui apresentados, convergem para questões referentes à autonomia do desenho enquanto linguagem visual final no campo da arte.

Durante a graduação, foi questionada a dependência e importância de uma referência imediata e externa ao desenho, para sua construção. O desenho de memória surge como uma possibilidade de exercício e atuação para superar a imediatividade do olhar e apropriação de outras imagens, a fim de obter um desenho supostamente mais autêntico e autônomo. Autonomia esta, definida na relação com seu próprio processo de construção; em outras palavras, se diz da finalização (acabamento) de uma obra de arte.

Mesmo após as experimentações técnicas feitas ao longo de todo o percurso acadêmico, o Desenho de observação persistiu como ponto de partida para a criação de imagens, pela segurança e conquista técnica que proporcionavam. Se antes, estes desenhos eram feitos de maneira mais ou menos intuitiva e confortável, novamente ele é retomado,

² Refere-se aqui, a uma lei interna não somente do que se torna visível no desenho, mas uma lei própria do autor, suas motivações e escolhas durante o ato de compor no espaço bidimensional.

agora de maneira mais consciente e atualizada, contribuindo para as reflexões conceituais acerca de sua própria autonomia artística.

Assim, este trabalho torna-se uma oportunidade de estudos e reflexão sobre o desenho contemporâneo a partir da busca de uma pesquisa poética. A questão da autonomia deste desenho deverá se fazer aqui, durante todo o processo de sua construção, onde conceituação e prática ocorrem simultaneamente e de forma complementar, assumindo portanto, um caráter processual.

Processualidade esta, que se faz pertinente enquanto busca na arte contemporânea, de forma geral. Se a arte atual busca diferentes maneiras de voltar-se pra si e questionar-se mesma enquanto arte, este trabalho traz essa inquietação conceitual e metalinguística para o campo específico do desenho. Faz-se necessário, portanto, o estudo do Desenho na arte contemporânea.

Em outras palavras, se a arte contemporânea tem como uma de suas premissas, a perda de limites entre as linguagens, admitindo processos híbridos – gravura+fotografia, pintura+objeto, etc. – o estudo sobre a prática do Desenho, em termos poéticos, revela não somente questões particulares que sua poética pessoal suscita – relação figuração/abstração, modos de hachura como enriquecimento das possibilidades da escala de valor, o tema e outras questões – mas põe em evidência o que é próprio da linguagem e de que modo ela pode se dar ao diálogo com outras linguagens, para além da contribuição tradicional que é o desenho projetual e como estrutura para a pintura, por exemplo.

Se o desenho finalizado, pode ser objeto de apreciação estética de qualquer outra pessoa, inclusive o autor, o Desenho enquanto processualidade depende de uma série de fatores que têm, no artista, sua chance de expressão. Dentre esses fatores, está o acaso, as peculiaridades características dos materiais utilizados, os estímulos externos, o próprio conceito de expressão, etc. Esta pesquisa se coloca como possibilidade de confronto do desenho em suas instâncias materiais: processo e produto.

Objetiva-se a produção de uma série de desenhos de memória, observação e criação, que possibilitem questionamentos poéticos acerca da dos graus de sua autonomia enquanto processo e imagem final no campo da linguagem artística visual. Para tanto, se faz necessário ainda, realizar um banco de imagens autorais, este como uma coleção de estudos e esboços diversos a partir da memória de desenhos de observação e comparar em termos de acabamento, tais estudos com outros desenhos em processo trabalhados em escala maior; fazer um levantamento de imagens da história da arte de acordo com as questões referentes à autonomia do desenho e representação gráfica, seja enquanto visualidade final ou processo de

criação; para finalmente, confrontar estas referências iconográficas obtidas e imagens autorais com os conceitos e teorias pertinentes a este estudo.

Trabalha-se esta problemática com a hipótese de índices potenciais de finalização do trabalho. Ou seja, quais indicativos apontam para a condição de acabamento ou inacabamento de uma obra de arte, visto que, quando esboço o desenho ainda possui uma virtualidade, um “vir a ser” arte.

MATERIAIS E MÉTODOS

Este trabalho é dividido em duas fases distintas, mas simultâneas sobre reflexão constante do processo criativo, sendo uma etapa prática e outra teórica. A parte prática consistirá em uma pesquisa de campo, pela experimentação e aplicação plástica dos conceitos apresentados. Em ateliê, é produzida três grupos de desenho.

Primeiramente, é feita uma série de desenhos de observação a partir objetos de pequena escala, facilmente disponíveis, mas que ao mesmo tempo, apresentam uma complexidade em sua forma, sobretudo na riqueza de seus planos. Em suas sobreposições e/ou justaposições já se percebe o potencial para uma composição gráfica relativamente impactante em sua visualidade; podendo ser mais explorada, de acordo com o grau de descentralização da forma no espaço do suporte.

Com base nesse critério, foram escolhidos motivos como papéis levemente amassados (Figura 1) em um “exercício tautológico” do desenho, ou seja, ocorre a representação visual de um papel amassado sobre um plano de papel. Posteriormente, representei pequenas pedras irregulares de cortes bem definidos (Figura 2). Tais objetos foram, em diferentes momentos, colocados sobre uma base plana e firme sob uma luz próxima e difusa, projetando sombras no próprio modelo (objeto real) bem como na base.



Figura 1: REZENDE, Jamerson. Amostra de modelos coletados, para desenho de observação com papel. Fotografias tratadas digitalmente por meio do software Adobe Photoshop.



Figura 2: REZENDE, Jamerson. Amostra de modelos coletados, para desenho de observação com pedra, respectivamente. Fotografias tratadas digitalmente por meio do software Adobe Photoshop.

Uma dessas questões refere-se ao ato básico de observar, o que nomearia a prática de representação dos motivos como “desenho de observação”. Em entrevista a Nardin (2004: 215), França defende que o desenho de observação é também desenho de memória, uma vez que ambos tratam da apreensão pessoal da realidade (NARDIN, 2004), e pelo fato de o olhar concentrar-se ora no modelo, ora no desenho. Isso significa dizer que enquanto desenhamos, não podemos olhar para o modelo e para o suporte, ao mesmo tempo; assim, ao mirarmos o suporte para a realização do desenho, na verdade lidamos com o que ficou retido na memória do ato de observar o modelo³.

Isso é um dado importante, pois ajudou a compreender o grau de criação e de abstração nos desenhos produzidos. Fez compreender também que, por mais aleatórias que tenham sido a escolha dos papéis amassados e as pedras⁴, tais elementos foram o motivo para a realização de “desenhos de observação” que guardavam grandes semelhanças com alguns desenhos anteriores (Figura 3), de paisagem, considerados como desenhos de criação. Essa aproximação proporcionou mais clareza dos componentes de criação, memória e observação na constituição do repertório de cada artista.

Um segundo ponto a se destacar veio no elemento “sombra” presente nos desenhos. Houve um “volume” de desenhos realizados, cada qual como resposta a um problema surgido a partir da representação das sombras, estabelecendo uma espécie de “diário” ou “caderno de artista”, com o qual me preparo para a execução do que seria um “desenho autônomo”. A escolha da observação como metodologia de criação em desenho se pautou não somente pela familiaridade com esta prática, mas também pelo fato de ela dar subsídios para uma comparação do desenho com relação ao modelo, podendo ser critério para análise sobre o

³ Cabe ressaltar aqui neste estudo, que se considera uma memória relativamente mais longa que aquela ocorrida após a observação imediata do referencial.

⁴ Os motivos foram sugeridos pela orientadora da pesquisa.

quão autônomo o trabalho é no nível de abstração das formas, se distanciando e obtendo assim, independência para com o referente inicial.



Figura 3: REZENDE, Jamerson. *Relevo I: Chapadas*, 2011. Esferográfica sobre papel, 42 x 30 cm. (Fonte: Acervo pessoal).

Por outro lado, nos desenhos de memória, é confrontado o binômio acabamento/inacabamento com sua autonomia, na capacidade de formar uma imagem pela sua lembrança estrutural (gráfica), dada por linhas de contorno e preenchimento rápido, buscando o reconhecimento da figura estilizada. A dificuldade técnica com esse processo demandou uma série de estudos preliminares para fixação motora das linhas no desenho, antes de partir para sua execução final. Por sua característica temporal, – relativo distanciamento do modelo⁵ – o desenho de memória é em sua relação ao referente, um momento intermediário entre o desenho de observação e o de criação.

Já no outro extremo do primeiro grupo, o desenho de criação se faz por uma relação direta do artista com o suporte, mediado pela técnica, e sem qualquer referente imediato para a construção da imagem, processo este, mais aberto a situações onde o acaso e o imprevisto são considerados importantes fatores contribuintes para a composição.

⁵ Utilizamos, nesta série, o motivo da figura humana e, por motivos diversos se fez mais viável partir de reproduções fotográficas ao invés da observação direta do modelo vivo. Retomaremos esta discussão mais adiante, no tópico correspondente ao desenho de memória.

Enquanto a parte teórica será uma pesquisa iconográfica e bibliográfica complementar ao estudo de campo em ateliê. Para a pesquisa teórica, cabe destacar que após o levantamento bibliográfico, são feitos estudos exploratórios com fichamentos de localização a fim de facilitar a sistematização posterior dos conceitos para análise crítica dos mesmos na medida em que contribuem para a discussão iniciada pelo processo de criação das imagens em desenho. As imagens da história da arte, constituem um acervo digital destes documentos icográficos.

O processo geral dessa pesquisa foi orientado pelas abordagens metodológicas de Rey (1996), nas quais ela distingue três etapas durante a execução de uma obra; o primeiro é sua concepção, ou “ideias”; o segundo, os processos de execução, ou os “procedimentos”; e por último, a conceituação da obra, sendo esta, a vinculação do trabalho com conhecimentos a ela pertinentes.

Assim, este trabalho foi dividido em duas fases distintas, mas simultâneas sobre reflexão constante do processo criativo, sendo uma etapa prática e outra teórica. A parte prática consiste em uma pesquisa de campo, dada pela experimentação e aplicação plástica dos conceitos apresentados enquanto a parte teórica, em uma pesquisa bibliográfica complementar ao estudo de campo em ateliê.

No trabalho prático, se fez necessário desde o início, o acompanhamento de sua natureza processual com registros fotográficos – desde o registro dos motivos em situações de luminosidade diversas, até o registro da própria progressão dos desenhos e os “registros de ideias” ou hipóteses, manuscritas ao lado das imagens, para possíveis soluções dos problemas surgidos conforme sua criação. Tornou-se assim um trabalho de caráter especulativo, com base em tentativa e erro destes desenhos.

Já a parte teórica é uma pesquisa imagética e bibliográfica complementar ao estudo em ateliê. Cabe destacar que após o levantamento bibliográfico, foram feitos estudos exploratórios com fichamentos de localização a fim de facilitar a sistematização posterior dos conceitos para análise crítica dos mesmos na medida em que contribuem para a discussão iniciada pelo processo de criação das imagens em desenho.

A análise dos desenhos é feita a partir de uma leitura formalista da imagem, com base em Gomes Filho (2000) e Ostrower (2004), em estudo comparativo; relacionando os desenhos iniciais e finais, os desenhos finais em seu grupo e entre grupos, e os desenhos obtidos com relação a outros do circuito artístico; para mensurar o quão autônomo estes se tornam enquanto arte.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

Desenhos de observação

Desde os primeiros desenhos pôde ser observada a recorrência de um modo específico de ocupação do espaço, em que a forma representada ocupava uma pequena porção ao centro, deixando grande parte para o vazio se pronunciar. O contorno era então preenchido com hachuras a grafite, até obter uma variação de alguns pontos na escala de valor, conferindo uma noção básica de volume. Como fiz tais desenhos pensando-os inicialmente como esboços, estudos preparatórios no campo da observação e da memória, não vinculei a ocupação espacial da forma a uma peculiaridade sua, como se ela possuísse um “caráter introspectivo”.

A partir do momento em que essa “introspecção” da forma foi aventada, deu-se início à parte experimental propriamente dita, tendo como norteadores os seguintes elementos: a relação de proporção forma-espaço; os graus da escala de valor; a relação claro-escuro e a notação de sombras, como elementos visuais que pudessem alterar ou corroborar a situação dada naqueles esboços observados. Tais relações de contraste e composição demandaram, por sua vez, experimentações com outros materiais para além dos grafites.

Outra questão importante é respectiva às qualidades matéricas dos elementos observados: papéis amassados e pedras solicitam um modo específico de traçar. Como os limites desses elementos com o entorno são bastante definidos, suas sombras próprias e as projetadas solicitam igualmente procedimentos técnico-formais em consonância com a dureza de seus contornos. As linhas de contorno das formas contribuem para a percepção de diferentes pesos visuais nos desenhos representados com as pedras e papéis amassados: a pedra, por ser fisicamente mais pesada deve corresponder no desenho a um peso visual maior, conseguido com uma linha de contorno mais densa; enquanto no papel, ela deve permanecer “leve” assim como material referente.

Nos estudos iniciais já se fez relevante a variação de texturas nas formas gerais do desenho, dadas primeiramente com hachuras rápidas e evidentes. No entanto, o estudo das sombras mereceu uma demanda temporal maior. Percebe-se que a sombra é um indício importante não somente para conquistas técnicas, mas também para ganhos composicionais. Para tal, foram utilizadas situações de um e de dois focos de luz, no sentido de multiplicar as sombras dos referentes.

Onde havia sombras médias (difusas), este conjunto de linhas deveria acontecer unidirecionalmente, no sentido dominante (de maior peso) em cada parte. As sombras

projetadas nos objetos deveriam se dar por dois momentos hachurados, em direções opostas e sobrepostas, como se cruzadas. A sombra de situação, responsável por situar o desenho em seu espaço, se destacaria por uma segunda técnica gráfica, limitando uma área de mancha escura e opaca (obtida com nanquim ou têmpera).

Esta sombra destacada, além de apoiar visualmente a forma, deveria apontar com um de seus vértices extremos, para uma grande área de papel branco, mantendo diálogo constante entre figura e fundo, harmonizando a composição e garantindo sua dinâmica visual (Figura 4).

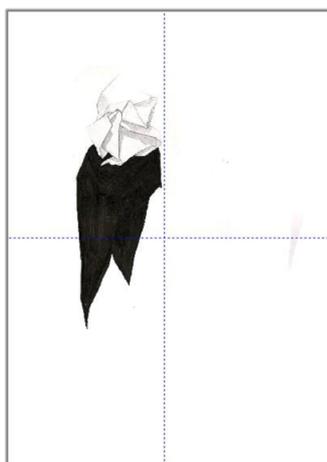


Figura 4: Exemplo de dinâmica na composição dada pela descentralização das formas. Desenho com quadrantes acrescentados a partir do software CorelDraw.

H

ouve, portanto, uma diferenciação de duas sombras, e com elas, uma necessidade de representação de diversos instantes no desenho: a representação do objeto; de sua sombra natural (difusa); e da sombra de situação; esta, focada e projetada, tanto no objeto quanto no espaço circundante. Cada uma dessas partes demanda uma particularidade de tratamento visual em sua textura e técnica utilizada. A premissa aqui era a de fazer corresponder a materialidade do desenho à materialidade do referente, aproximando-os. Espera-se que esta aproximação ou distanciamento do desenho com relação ao modelo também mensure, de certa maneira, o quão autônomo o trabalho é em nível de estilização ou abstração das suas formas.

Nas primeiras experimentações, notou-se uma disparidade indesejada, fragmentando o desenho em dois, com prejuízo das formas em grafite. Julgando ser um conflito de ordem técnica, foi buscada uma aproximação das hachuras entre si, sendo menos evidente em sua individualidade, para poder se comportar também como mancha. Com isso, esperava-se obter mais coerência entre as partes da forma e a unidade do todo. O desenho não estava finalizado, estava ainda na esfera do esboço preparatório – fato reforçado pela necessidade de registros fotográficos como documento processual, durante essa etapa.

A questão que se colocou nesse momento é: como as tonalidades de cinza contribuem para a autonomia do trabalho sem a perda da materialidade original, indicada no referente?

Aconteceu ali, um distanciamento muito grande entre os tons de cinza e o preto. Os cinzas se aproximavam mais do branco do suporte do que da mancha escura, demandando uma revisão desta escala de valores, com tons médios. A ambiguidade técnica continuava gerando um conflito visual, visto que ambas concorriam entre si pela atenção do espectador, prejudicando a totalidade do trabalho.

Foram testadas outras densidades de grafite e espalhamentos da forma em suas manchas, com a projeção de um foco de luz mais denso em posição diferente da primeira fonte luminosa. Nesse caso, as sombras secundárias claras também seriam feitas com técnica úmida, como a mancha escura, para se diferenciar em textura com o material observado (Figura 5).

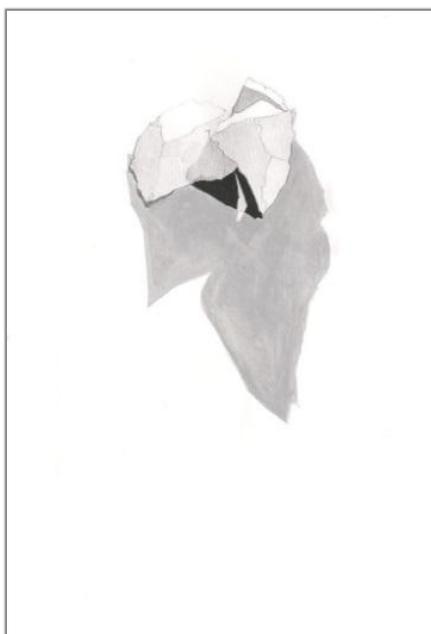


Figura 5: Estudo de desenho com sombra cinza projetada. Grafite e têmpera sobre papel.

As sombras ganham crescente importância nesta pesquisa, na medida em que contribuem para uma contextualização espacial das figuras (papel amassado e pedra) no suporte utilizado, definindo suas posições. Nas orientações, as sombras foram definidas com o conceito de “fundação” para o desenho, ou seja, sua base estrutural em termos visuais. Funcionam agora, como elemento básico de localização da forma, assim como o ponto, elemento primário do desenho. Estas sombras retornam então, a uma representação idealizada, novamente reduzidas em valor cromático para o preto.

Para efeitos de composição, consideramos a percepção no espaço bidimensional, com seus vetores e fluxo de leitura. Para obter harmonia visual mais ou menos satisfatória, foram testadas diferentes posições com a mesma forma, variando também em seu tamanho (Figura 3).

Como foi dito, as sombras são base estrutural, localizando na porção inferior do suporte (psicologicamente, a metade inferior do espaço comporta mais peso, pela noção de gravidade). O deslocamento das formas foi baseado nos pontos de centro geométrico e perceptivo do espaço, coincidindo ou aproximando-os com um dos vértices da figura representada.

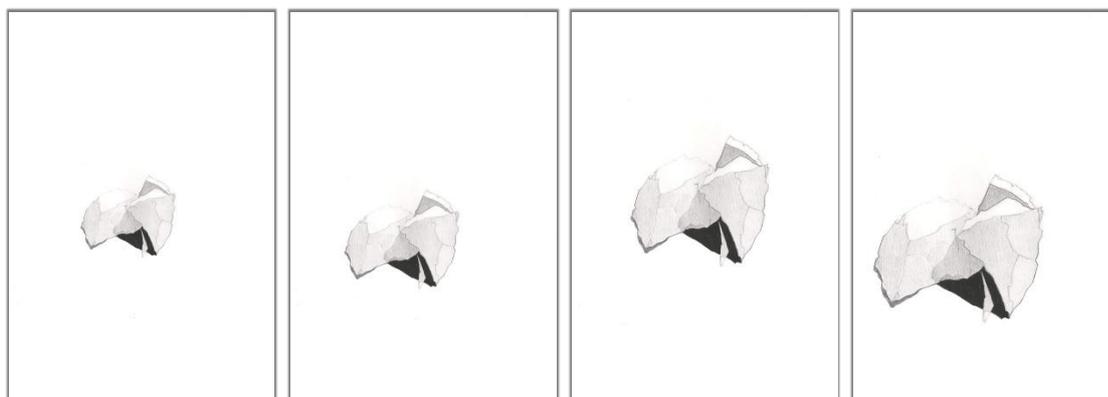


Figura 6: Experimentações compositivas diversas a partir do mesmo modelo. Imagens tratadas digitalmente por meio do software Adobe Photoshop

Uma segunda variação seria a de destacar somente a sombra de situação no desenho, reduzindo as demais. Assim, somente a mancha escura divide espaço com o objeto representado, semelhante às pesquisas plásticas de Regina Silveira (Figura 16), diferenciando-se na composição espacial. Enquanto a artista projeta as sombras em espaços tridimensionais para obter distorções visuais nas mesmas, este trabalho volta-se para a percepção bidimensional, procurando a ativação do espaço branco do suporte, a partir das formas desenhadas.



Figura 7: SILVEIRA, Regina. *Paradoxo do Santo*, 1994. Vinil adesivo, madeira e escultura, 155 m2. Foto: Ding Musa. (Fonte: reginasilveira.com).

Conforme colocado anteriormente, houve a percepção de que as sombras se tornaram o eixo composicional, pois elas contextualizaram espacialmente as figuras e redefiniram o conceito de “centro perceptivo”, divergente do “centro geométrico” do suporte, ainda conforme Ostrower (2004). (Figura 8).



Figura 8: REZENDE, Jamerson. Estudo de composição com sombra escura, 2013. Grafite e têmpera sobre papel, caderno 30 x 21 cm. (Fonte: Acervo pessoal).

Houve a partir de então, uma distorção na sombra, um ligeiro alargamento da mesma, a partir de uma estilização gestual na configuração de seu contorno, de modo a espalhar a forma escura no espaço branco. Estas novas formas, no espaço total, geraram um resultado mais satisfatório com relação à composição. As sombras se tornaram então, vetores de direção mais intencionais, norteando a produção dos trabalhos seguintes, com um processo de relativa abstração das formas, como um novo padrão de criação.

Aquela disparidade nas tonalidades de cinzas-claros não mais incomodaram quando colocados no objeto, ao invés de suas sombras. As hachuras davam conta desta ligeira gradação, mantendo aquele mesmo modo próprio na construção e preenchimento das formas. O contraste da mancha preta, os cinzas do objeto e o branco do suporte, tornaram-se desejáveis.

Há que destacar ainda o formato destes desenhos. O tamanho do papel no caderno de esboços dava uma característica intimista para os mesmos. Tal fato condicionava-os a uma situação ainda incompleta, as anotações ao lado dos desenhos reforçava este inacabamento.

Ao ampliar estes desenhos em um tamanho maior, tornava as imagens mais públicas, nesse sentido. Não apenas isso, mas o formato grande exige um distanciamento do espectador para poder ver o desenho em sua totalidade, as hachuras – próximas entre si – se tornam mancha com esse distanciamento da visão, voltando a ser linhas com a aproximação da mesma. Há, portanto, dois momentos de contemplação destes desenhos, conferindo uma possível dinâmica em sua visualização e interação com o espectador.

Todas estas características foram contribuindo para a obtenção daqueles desenhos mais “finalizados” com relação aos anteriores - estes ainda possuíam certa virtualidade, ou seja, um desejo de “vir a ser” um desenho autônomo. Salles (1998) diferencia a arte finalizada com relação àquela inacabada por um gesto de escolha do artista, segundo aquilo que ele propôs, para o qual ele entrega a obra a seu público.

Desenhos de memória

Para estas séries, foi pensado em desenhos também obtidos a partir da observação do real, como já foi dito, lidamos aqui com uma memória relativamente mais longa do que aquela utilizada nos desenhos anteriores. Se naqueles desenhos as práticas de observar o modelo e desenhá-lo aconteciam alternada e imediatamente, os desenhos de memória só podem se diferenciar destes por um distanciamento espacial e temporal com relação ao referente.

Este distanciamento implica uma série de adaptações visuais, visto a impossibilidade de fixar a imagem em sua totalidade na memória. Esta fixação se dá no desenho, que se tornará público, ou seja, o outro vai ter acesso à imagem por meio da adaptação física e matériaca que o artista faz das características visuais apreendidas. Características estas, aproximadas do modelo, posto que foi interpretada por aquele que desenha, constituindo o resultado, em uma espécie de realidade própria (independente do modelo), no contexto da arte.

O processo de criação das formas por meio desta prática se deu, inicialmente, a partir da memória visual. Neste momento, o modelo deveria ser somente observado, procurando por meio da abstração, memorizar seus elementos primários, tais como as linhas. Estas linhas, que existem nos desenhos, não existem fora dele, pois são elementos conceituais, como afirmado por Wong (2001).

Elementos conceituais não são visíveis. Não existem na realidade, porém parecem estar presentes. Por exemplo, se sentimos que há um ponto no ângulo de um formato, que há uma linha marcando o contorno de um objeto, que há planos envolvendo um volume e volume ocupando o espaço. Esses pontos, linhas, planos e

volumes não estão realmente lá; se estiverem realmente lá, deixam de ser conceituais. (WONG, 2001: 42).

Optamos por realizar estes desenhos de memória com figuras humanas, mais especificamente com retratos, por julga-los mais naturalmente mais familiar, tanto na tradição das artes visuais, como na vivência humana geral, posto que o rosto é a forma mais conhecida por todos, desde o nosso nascimento, o que inclusive pode gerar estereótipos na sua representação. O desenho de memória pode nesse sentido, ser uma maneira de evitar formas estereotipadas ou aquelas rigidamente pré-estabelecidas, como as métricas de proporção e simetria, uma vez que, feitos indiretamente, podem gerar formas estilizadas mais ou menos “acidentais”, dadas pela liberdade de traço.

Estes retratos foram inicialmente feitos em dois momentos distintos, sendo que o primeiro consistia apenas na observação prolongada do modelo, e o segundo apenas no ato em si de desenhar, guardando-se um distanciamento temporal entre ambos a fim de validar a denominação de “desenho de memória”, diferenciando-os na relação com os desenhos anteriores, de observação.

Como foi dito anteriormente, o ato de observar e desenhar, quase simultaneamente fora uma prática constante naquele processo de construção de uma identidade visual. A mudança dessa metodologia de criação da imagem trouxe dificuldades de finalização dos desenhos. As formas obtidas nos primeiros traços dessa séria, ora se distanciavam muito do modelo, descaracterizando-o; ora mostravam formas infelizes, resultando em uma composição insatisfatória e desarmônica. Tal fato exigiu uma nova postura de trabalho: se antes, a rotina consistiu na tentativa de ativação de uma memória essencialmente visual, agora ela se pautou no exercício de uma memória motora, subordinando as representações gráficas a um do número reduzido de modelos, que deveriam ser fixados pela repetição constante do “mesmo”⁶ desenho antes de partir para aquele que seria supostamente o resultado último, dado pela superação do problema formal descrito.

O objetivo foi buscar espontaneidade nas linhas que iriam retratar o modelo; as primeiras linhas de construção não foram apagadas, evidenciando o caráter processual desses desenhos ao mesmo tempo em que foram incorporados para contribuir na representação das sombras e do peso visual. Aqueles esboços nos quais foram notadas tais impressões, e que

⁶ O termo foi usado entre aspas para sugerir a impossibilidade da repetição exata do registro de um gesto manual. Diferente de um processo matricial, como acontece nas gravuras, um gesto no desenho nunca se repete. Podemos ilustrar, por exemplo, com simples ato de assinar um documento: sendo uma forma visual geralmente sintética e abstraida, que representa um nome (mas mesmo assim, dada gestualmente), uma rubrica será somente semelhante à outra do mesmo autor, ainda que com diferenças muito sutis.

conservaram a personalidade apreendida visualmente sem prejuízo às características do modelo foram os escolhidos para a ampliação (Figuras 4 a 6).



Figuras 4 a 6: *Sem título* (Retrato), 2013. Grafite e hidrográfica s/ papel, 22x 30 cm. (Fonte: acervo pessoal).

Este instante já não exigia mais a memorização do modelo; mas sim, da representação deste, agora distanciado, em função de uma autonomia do desenho. O desenho se tornava, novamente independente e tautológico, no sentido de que se ele tornou o desenho da memória de um desenho; anterior, mas de mesma origem.

Desenhos de criação

Se na primeira série de desenhos, a estilização e relativa abstração da forma se davam pelo realce de sua sombra projetada em uma superfície plana básica e, nos desenhos de memória se dava pela adaptação gráfica dos diante a fugacidade e inexatidão da memória, este conjunto, criado sem nenhum modelo anterior ao desenho, se apoia quase totalmente no acaso.

A nova proposta consistiu na criação de uma espécie de “diário de viagem”, não pelo registro de paisagens ou retratos, mas pelo registro gráfico da condição física sentida no interior de um automóvel em movimento, durante um trajeto qualquer. O que temos aqui é o conhecimento do início e do andamento na construção dos desenhos, mas e a impossibilidade de previsão do modo como isto vai ocorrer e terminar, ou seja, temos consciência do processo, mas não da exatidão do seu resultado.

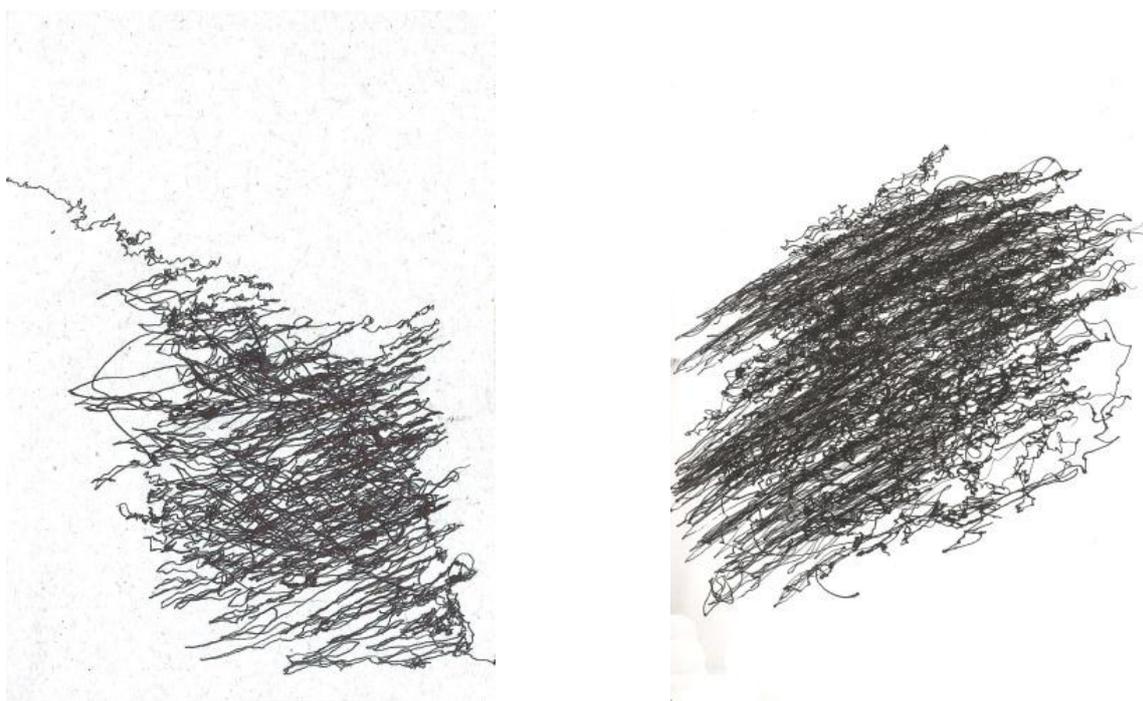
Vale destacar também a impessoalidade presente nestas garatujas, que sugerem a ausência do sujeito-artista, uma vez que este se torna agente passivo no ato de desenhar,

cabendo a ele, somente apoiar e pressionar a caneta sobre o suporte-papel e deixar que um agente outro – a força externa, alheia ao artista e seu espaço de criação – faça com que aconteça incisão gráfica, registrando-a no papel. O único controle exercido pelo autor foi de garantir a continuidade de uma única linha, ininterrupta, que macha o espaço bidimensional em direções aleatórias, voltando-se para a mesma diversas vezes, gerando manchas escuras e compactas, em certos pontos da superfície; e em outros, uma textura, dada pela sinuosidade da linha.

Sampaio (2006), ao relacionar seus desenhos com o ato da escrita, reflete sobre seu processo de criação e nos auxilia com esta série:

Os riscos, desde os mais suaves até os mais fortes, têm características semelhantes: trêmulos, sinuosos, sem destinos definidos. São traçados com a falta de força ao segurar o lápis, como se pedisse para que se guiassem por si só [...]. Segue um caminho ora imaginado, mas sem a presença de um traço rígido, ora ganhando um trajeto inesperado (SAMPAIO, 2003 *apud* SAMPAIO, 2006: 48).

O que temos neste grupo é um desenho marcado pelos excessos: excesso gestual, excesso de linhas e sobreposição matérica. Estas configurações desenhadas trazem uma releitura contemporânea do automatismo surrealista e se tornam independentes de uma figuração, o que deveria ser reforçado ausência de um título ou um título tão abstrato e quanto a forma irregular (Figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8: *Sem título* (Desenho auto-mático), 2013. Hidrográfica s/ papel, caderno 22 x 15 cm. (Fonte: acervo pessoal)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o debate acerca da autonomia da obra de arte, Pareyson (1997) define a arte como o “puro êxito de uma atividade plasmadora”, ou seja, como o acabamento de uma ação formadora, um processo cuja condição de sucesso é sua própria adequação consigo mesma, não a outro fim ou valor além de si.

Para o autor, este acabamento da obra de arte, ou “forma formada” (obra finalizada), surge da resolução de um problema interno à mesma, dado pela dialética entre atuação da “forma formante” (obra em processo) juntamente com a intenção e intervenção do artista. Assim, a expressividade da obra aconteceria quando ela se concretizasse em si enquanto modo de formar, definindo com ele, seu modo de ser.

Podemos estender, por analogia, esta questão do acabamento e expressividade da forma ao conceito de “presença” da obra de arte no pensamento de Georges Didi-Huberman. Segundo o autor, esta presença teria um caráter aurático, percebido por uma relação também dialética entre o objeto artístico e o observador.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição se desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto, quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 149, grifos do autor).

Entende-se que somente a obra acabada, no sentido de sua própria realização enquanto processo e apresentação tem a presença aurática capaz de justificar-se pela contemplação que proporciona, ao mesmo tempo em que possibilita e permite ao observador associações complementares diversas para além de sua visualidade. Estas seriam distinções importantes entre a obra final e seus esboços e estudos preliminares.

Pôde ser percebido recentemente que durante o processo de elaboração desses desenhos, a dialética em Pareyson (1997) está presente entre obra e artista, desde o início de seu ato formativo até sua conclusão; e que mesmo no relativo inacabamento da obra, essa presença aurática que nos fala Didi-Huberman (1998) se coloca de modo mais ou menos intenso na medida em que a sua finalização ocorre, ou seja, há diferentes graus de presença artística no processo poético. No entanto, não haveria, já nesse conjunto de desenhos preparatórios, situações ou fragmentos próprios de uma situação “finalizada”, em Desenho?

Segundo Salles (1998), independentemente de sua materialidade, os documentos processuais em arte têm em si a ideia de registro, marcado pela necessidade de o artista reter alguns elementos possíveis de concretização da obra, não sendo desde sua gênese, fim em si

mesmos; em outras palavras, não são criados com o objetivo de serem arte por intenção primeira.

O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto ‘acabado’ pertence, portanto, a um processo inacabado. (SALLES, 1998: 78).

Posteriormente, mesma autora adverte que independentemente de sua materialidade, os documentos processuais em arte têm em si a ideia de registro, marcado pela necessidade de o artista reter alguns elementos possíveis de concretização da obra, não sendo desde sua gênese, fim em si mesmos; em outras palavras, não são criados com o objetivo de serem arte por intenção primeira.

Por outro lado, Valéry, engajado no paradigma impressionista, critica a distinção “exata” entre obra final e os vestígios de seu processo de construção. Enquanto, no que seria prática comum, a primeira exclui o segundo; o autor reclama valor e beleza para ambos, como transcrito a seguir:

Terminar uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação. O artista deve apenas, segundo essa condição ultrapassada, revelar-se por seu estilo, e deve manter seu esforço até que o trabalho tenha apagado as marcas do trabalho. Mas, como a preocupação com a pessoa e com o instante supera pouco a pouco a preocupação com a obra em si e com a duração, a condição de acabamento passou a parecer não só inútil e incômoda, como até mesmo contrária à *verdade*, à *sensibilidade* e à manifestação do *gênio*. A personalidade tornou-se essencial, até mesmo para o público. O esboço igualou-se ao quadro. (VALÉRY, 2003: 37-8, grifos do autor).

Talvez fosse o caso de considerar as duas possibilidades: os diferentes níveis de acabamento de uma obra de arte, juntamente com a valorização do esboço, não só como registro e documento de processo, mas também como arte processual; e considerar também que a obra entregue ao público trata de uma feliz síntese entre o desejo do artista e sua adequação material, buscando contemplar tanto o autor quanto o público.

Os desenhos aqui, mais próximos de uma situação considerada finalizada (Figuras 18) com relação ao seu próprio processo de criação, passaram para um processo de ampliação. Em um formato maior, sua relação com o público durante a apreciação ultrapassa o intimismo dos formatos nos caderno de estudos, salvo no último caso, dos desenhos de criação, cujo conteúdo consistiu, desde o início, no formato “íntimo” de diário, resolvendo sua proposta com relação à intenção pretendida.



Figura 18: REZENDE, Jamerson. Sem título (papel), 2013. Grafite e têmpera sobre papel, caderno 30 x 21 cm. (Fonte: Acervo pessoal).

Enquanto esboço, o desenho é geralmente caracterizado pela sua redução técnica e material, a fim de obter mais agilidade em sua execução. Ou seja, o desenho preliminar apresenta-se com caráter imediato de estudo preparatório para outro fim (posterior àquele). O desenho final também tem essa intenção de sê-lo, desde sua gênese. A diferença com relação ao esboço está no fato de ele apresentar um nível mais detalhado, no sentido de adequação de suas formas ao seu conteúdo, tornando-se idealmente pleno no que se propõe. Torna-se, em teoria, objeto autônomo com relação ao seu próprio processo de construção.

Há graus de autonomia do desenho, e esta autonomia pode ser definida quanto à intencionalidade do proponente (intenção final do artista). Ou seja, se o desenho tem ou não a pretensão de ser arte finalizada – e isso deve transparecer no trabalho, salvo nos casos de esta ser apresentada ao público como uma forma artística alternativa, como no caso da apresentação dos cadernos como arte processual. Podemos pensar também no acaso como agente na formatividade, o que implica que a intenção, em muitas das vezes, acontece no meio do desenho, e não antes de desenhar. Certas ações do acaso fazem artistas mudar drasticamente um trabalho, ou mesmo abandonar antigos projetos e apostar em algo acerca do que ainda não tem clareza.

O que pode determinar o quão finalizado é uma imagem é o artista, de acordo com o sucesso obtido na síntese formal obtida no processo entre sua intenção e as características matéricas da técnica utilizada. Porém isso não é um dado universal e inquestionável, Pareyson (1997), inclusive diz de um paradoxo no objeto de arte: ele tem um autor, mas se faz, em

grande parte, por si só. Este procedimento constante de adaptação e crescimento aponta para sua otimização e a própria imagem é capaz de fornecer dados visuais indicando sua finalização – como se a mesma possuísse um ponto de saturação ou uma “presença aurática” em sua harmonia compositiva, não permitindo mais alterações sem que se distancie do idealizado pelo proponente. Este momento da obra define o quão autônoma ela é com relação ao seu processo de construção, no ponto de vista do artista. Do ponto de vista público, são as relações com o próprio sistema da arte que reclama o reconhecimento daquela como tal quando, o artista a apresenta, entregando-a ao público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2000.

GOZZER, C. M. S. F. **Gravidade por um fio**: o peso e a leveza em um projeto de instalação. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: UFRGS, 2002.

NARDIN, H. O. **Objeto e instalação**: itinerários de criação e compreensão em artes plásticas. (Tese de doutorado) Campinas, UNICAMP, 2004.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre, UFRGS, 2002, p. 77-83.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processos de criação artística. São Paulo: Annablume, 2001.

SAMPAIO, G. A. de. **A(i)nda desenho**: desenhos, escritos e conversas. Uberlândia (Graduação em Artes Plásticas) – Universidade Federal de Uberlândia, 2006, 73 p.

VALÉRY, P. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.