

Andarilhar: um método hesitante sobre desenho

MARIANNE NASSUNO

•189

Doutora em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Doutoranda, mestre e graduada em artes visuais pela UnB. Realizou as exposições individuais: Aquilo que des-aparece, CAL/UnB, Brasília/DF, 2025; Escutar a sombra, Museu das Bandeiras, cidade de Goiás/GO, 2024 e Grafite, Sala Rubem Valentim, Espaço Cultural Renato Russo, Brasília/DF, 2023. Participação em eventos com apresentação de texto e publicação nos Anais: VII SIPACV, UFG/UDELAR, Goiânia/GO, 2024; 33º Encontro Nacional da ANPAP, João Pessoa/PB, 2024; V SIPACV, UFG/UDELAR, Goiânia/GO, 2022; I Seminário Internacional de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas, UnB, Brasília/DF, 2019.

Contato: mnassuno@gmail.com

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/4367978613009959>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8063-3330>

RESUMO

Este texto apresenta o método do andarilhar utilizado em uma pesquisa de mestrado em artes visuais sobre desenho e divulga imagens de algumas experiências realizadas. Desenvolvido a partir de Ingold, com base na estratégia de traçar uma linha de Paul Klee, o método tem como pressuposto a condição de “não saber” como ponto de partida e o compromisso de experimentar no processo de desenvolvimento da pesquisa. O andarilhar permite que ocorram mudanças de percurso ao longo da investigação, dependendo das referências coletadas e de reflexões, o que propicia a ocorrência de surpresas e descobertas. Neste artigo, são tratadas aquelas que ocorreram a partir das experiências em desenho realizadas durante a pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

Método de pesquisa, andarilhar, desenho.

ABSTRACT

This text presents the method of wandering used in a master's research in visual arts on drawing and disseminates images of some experiments carried out. This method was developed from Ingold, based on Paul Klee's strategy of drawing a line. It is based on the condition of "not knowing" as a starting point and the commitment to experiment in the development process of the research. The wanderer allows changes in course to occur throughout the investigation, depending on the references collected and reflections, which provides the occurrence of surprises and discoveries. In this article, those that occurred from the drawing experiments carried out during the research are dealt with.

•190

KEYWORDS

Research method, wandering, drawing.

Introdução

Adotado em uma pesquisa de mestrado sobre desenho em artes visuais, que discute o des-aparecer entendido como uma relação dialética entre o desaparecer e o aparecer, o andarilhar como método foi desenvolvido com base numa estratégia de traçar a linha analisada por Ingold (2022) a partir da “linha que foi passear”, de Klee, que não se sabe onde irá terminar.

A pesquisa foi orientada pela pergunta “como aparece em imagem aquilo que desaparece?”, a qual se desdobrou em uma questão prática sobre “como fazer des-aparecer em desenho”, com base na qual foi se definindo uma forma de desenhar no âmbito da minha poética.

A investigação foi desenvolvida pelo método do andarilhar, ação que é diferente de transportar (Ingold, 2022). Transporte tem como objetivo que tudo permaneça no destino igual ao que era na origem. Já no andarilhar, ocorrem transformações ao longo do caminho percorrido, realizando coletas e propiciando o surgimento de surpresas e descobertas.

Esse método tem como pressupostos a condição de “não saber” como ponto de partida e o compromisso de experimentar no processo de elaboração. Refere-se a uma busca por aprendizados e diz respeito a correr o risco de enfrentar o desconhecido.

Corresponde a um esforço sistemático que busca uma explicação, entendida a partir de Tavares (2021) como o estabelecimento de analogias, a conexão de elementos que antes encontravam-se separados e que envolve encantamento.

Desenvolvida com base nesse método, a pesquisa não tem implícito qualquer direcionamento, seja a respeito do percurso a seguir, seja quanto ao que será encontrado em seu final. A inexistência de tais condicionantes dá margem a surpresas e descobertas ao longo de seu desenvolvimento, diferente de certa prática em que a formulação da pergunta de pesquisa direciona e contém implícita sua própria resposta.

Não é uma trajetória linear, em que, ao longo do percurso do ponto A ao ponto B, ocorre um refinamento daquilo que está sendo buscado. É um permanente tatear, e aquilo que é encontrado é sempre uma aproximação do que se foi procurar.

Desenvolve-se num avanço hesitante (Tavares, 2021). Um avanço que não ocorre em linha reta, mas é guiado pelo entusiasmo. O trajeto não é

•191

previamente definido, mas constantemente questionado. “[Q]uem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai se o soubesse já, para que caminhará nele?” (p. 23).

O andarilhar orienta a condução da pesquisa, apontando para vários lugares, como se escavam veios de ouro numa mina. Nessa trilha, encontram-se pequenos tesouros, elos de significado que apaziguam indagações e suscitam outras. Como no *do in*, ativam fluxos que permitem à pesquisa aprofundar-se e ampliar-se.

Uma peculiaridade do método do andarilhar refere-se ao fato de que as coletas ocorrem apenas no espaço circunscrito do terreno que se percorre. Sempre existe a possibilidade de ele ser maior ou diferente, mas, nesse caso, se trataria de outra caminhada.

O texto, na pesquisa embasada pelo método do andarilhar, se torna aberto, modifica-se durante a redação e à medida que o trabalho evolui. O significado do que está sendo relatado é construído enquanto está sendo pensado e escrito. Como num quebra cabeça, os sentidos vão surgindo à medida e de acordo com a forma com que as peças vão sendo encaixadas. A escrita é sempre uma tentativa de aproximação com o objeto, insuficiente e indefinida como o desenho.

•192

As descobertas estético-conceituais feitas ao longo do trabalho podem advir da simples leitura de textos, da reflexão sobre um conceito, da análise de um trabalho de arte usado como referência, da vivência de uma experiência ou de uma ideia surgida no processo de elaboração de um desenho.

Neste texto, serão apresentadas as descobertas que ocorreram a partir do processo de fazer as imagens em desenho. Nele se discorre também sobre as coletas realizadas para o trabalho, que incluem referências de obras de artistas e uma reflexão sobre fotografia como vestígios. São apresentadas diferentes experiências em desenho realizadas durante a investigação, e, ao final, as descobertas advindas desse processo.

Coletas Referências

Desenhos são vestígios do movimento de um ponto, que age como uma espécie de substituto para a mão e faz uma marca - a linha -, registrando um deslocamento bidimensional (Rawson, 1987).

Ingold (2022) caracteriza duas estratégias de desenhar: o andarilhar, no qual o processo de traçar a linha é mais importante do que o ponto de chegada, geralmente desconhecido no início, conferindo fluidez à linha; e o transportar, que diz respeito a ligar dois pontos fixos, previamente definidos, sob o critério da eficiência, tornando a linha rígida.

Embora não o seja, a obra *Conceito espacial*, de Lúcio Fontana (Figura 1) fala muito sobre desenho. Em primeiro lugar, apresenta a linha como um corte, uma fissura, uma separação na superfície do suporte. Em segundo lugar, representa a linha como um movimento. Mas também, a faz aparecer como um recurso humano de ir se aproximando tentativamente da abstração que constitui o limite entre as coisas.

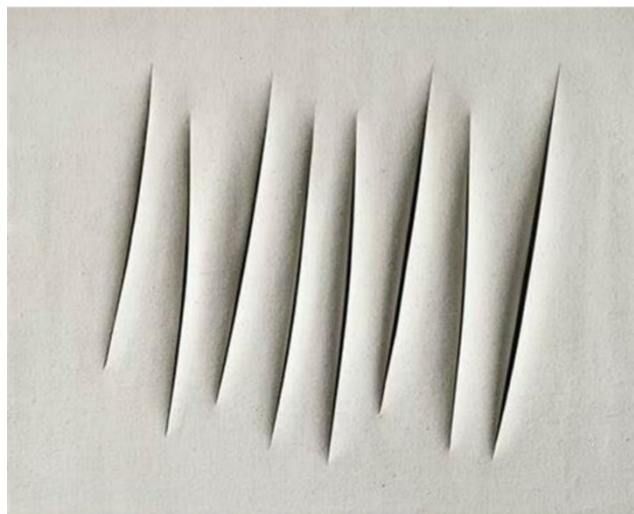


Figura 1. Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, 1963

Nessa aproximação tentativa, a linha se torna um rabisco, um desenho que não requer conhecimento nem habilidade. É o que se faz espontaneamente quando se quer testar uma caneta cuja tinta está ressecada. Com o rabisco, é resgatada a fluidez da linha, bem como recuperado o movimento do ponto que lhe deu origem.

Nos trabalhos de Seurat (Figura 2) não são utilizadas linhas de demarcação entre tons. As gradações tonais são sombreadas umas nas outras,

sem distinções ordenadas, criando assim uma continuidade de um lado para o outro da imagem. As figuras são representadas como sombras, adquirindo um aspecto transitório e difuso. A obra apresenta certa imobilidade, como se o campo visual estivesse sendo absorvido por inteiro e ao mesmo tempo (Rawson, 1987).



•194

Figura 2. Georges Seurat, *La parade*, 1887-1888 (Rawson, 1987)

Walker utiliza sombras como elementos em seus quadros narrativos que retratam situações de apagamento e violência da história afro-americana, agregando novas camadas de significado (Figura 3). Nelas, não são reveladas características identitárias – etnia, gênero, idade – dos personagens. As imagens, que remetem a ilustrações de histórias infantis, contrastam fortemente com a crueldade das situações retratadas. Com o uso de sombras, não se pode perceber o sofrimento das figuras. A história é recontada de forma mais dramática, para além dos clichês sobre a época (Sale, Betti, 2008).

Ao utilizar as sombras, a artista confere caráter universal e atemporal a essa agressão que gerou sofrimento, lembrando-nos de que ela concerne a toda a humanidade, bem como, que as injustiças que retrata perduram até os dias de hoje.



Figura 3. Kara Walker, *Burn*, 1998

Vestígios de fotografia

Elaboro os desenhos a partir de uma compreensão de fotografias como vestígios, buscando refletir sobre o fazer imagens num mundo saturado delas e sobre as mediações implícitas no processo de as representar ou imitar, que, de tão usual, se tornou naturalizado.

Fotografias são vestígios. São o resto de uma presença de algo, aquilo que permanece após o seu desaparecer. Se relacionam com vestígios por seu processo técnico de produção. Constituem a marca que a radiação da luz refletida nos objetos faz sobre o papel sensível direta e imediatamente, devido a um processo físico-químico. Tal fato, diferencia a fotografia das demais formas de representação e evidencia sua condição de índice

O índice não se relaciona com o referente devido a uma relação de similaridade ou analogia, nem devido a características gerais. Está conectado a um único objeto singular por uma relação de contiguidade física (Peirce, 2006).

Não existem critérios, convenções ou regras preestabelecidos para a identificação de um índice. Ele se realiza no processo de sua criação, por meio de marcas ou restos que atestam a existência de uma relação singular e do contato direto com o referente.

Fotografias também “nos fazem sonhar”, parafraseando René Char (apud Soulages, 2010, p. 14). Dizem respeito não apenas ao que foi, mas também ao que poderá ser e ao que poderia ter sido. Contêm um elemento intangível e inatingível. Se afastam da condição de índice e passam a se relacionar com a noção de rastro de Derrida (1944), como algo que foge, que é inalcançável, que evoca o impossível e de que só podemos nos aproximar. Deixam de ter relação com uma origem (um significante), tornando-se instáveis, podendo mudar seu significado.

•196

O fato de a imagem fotográfica ter com o real a relação de “isso foi encenado” (Soulages, 2010) abre a possibilidade da construção de novas narrativas. Sem o peso e a determinação do real, é possível trabalhar suas figuras como personagens para contar novas histórias.

As fotografias digitais se relacionam com vestígios também na sua conexão com o desaparecer. Devido a sua quantidade e circulação excessiva, constituem um fluxo; não são feitas para permanecer, mas para desaparecer. Segundo Dubois (2018), na imagem digital,

[j]á não se trata mais de imagens-memória ou imagens-monumento para serem conservadas, mas de imagens que circulam para desaparecerem tão rapidamente quanto aparecem. Não há lista ou álbum. Elas sequer são inventariadas. Logo se apagam, sem uma inscrição para durar. A lógica da estocagem se opõe à do fluxo. A fotografia se torna, assim, um objeto de circulação, elemento de fluxo.

O que vemos atualmente é majoritariamente composto por imagens, que passaram a mediar nossa interação com o mundo, levando ao limite a situação descrita por Flusser (1985) de que as pessoas, em vez de se servir das imagens para se relacionar com o mundo, passam a viver em função delas.

As imagens digitais, ao se interpor entre o homem e o mundo de forma quase total, esterilizam a experiência daquilo que foi vivido. Tornam impessoal a relação com o objeto retratado. Não tratam mais de situações relacionadas a pessoas e objetos singulares, e passam a se referir a situações genéricas ou cenas, desvinculadas e autônomas em relação à circunstância original. A criação de *memes* a partir de notícias populares na internet, que passam a ser utilizados para comentar assuntos diversos, pode ter relação com essa característica das imagens digitais.

A utilização de imagens existentes para a elaboração de imagens encontra paralelo no experimento de William Burroughs, que consistia em utilizar pedaços de textos já escritos e notícias da imprensa para elaboração de outros textos. Ele chegou a utilizar um programa de computador, o Verbasizer para realizar combinações aleatórias de palavras e produzir novas formulações (Rae, 2019).

O mundo digital é, de certa forma, um grande Verbasizer, uma grande combinação aleatória de textos e imagens. A utilização de suas imagens para elaboração de outras traz um componente de acaso, de algo alheio ao nosso controle. Embora muitas vezes a imagem seja encontrada num processo de busca que tem como ponto de partida a nossa vontade, é necessário lidar com o estoque (crescente) daquelas que estão disponíveis e com os direcionamentos dos algoritmos. Encontramos e escolhemos a imagem, mas também somos encontrados e escolhidos por ela. •197

Gerhard Richter em uma série de pinturas com imagens borradas da década de 1960 usou fotografias como inspiração: sua coleção de retratos de família, fotos de jornal, publicitárias, pornografia (Figura 4). Segundo o artista, suas pinturas semelhantes a fotografias desfocadas, oferecem mais possibilidades ao olhar do espectador, ampliando a percepção.



Figura 4. Gerhard Richter, *Frau mit Hund und See*, 1967

•198

Pedro Ivo Verçosa (2011) também desenvolveu pinturas a partir de fotografias que ele mesmo fazia, sem ver o que estava registrando (Figura 5). São imagens do seu dia a dia, de pessoas em trânsito. Segundo ele, as fotos feitas com celular não tinham contornos definidos e ele as via essencialmente como manchas.



Figura 5. Pedro Ivo Verçosa, *Sem título*, 2006 (Verçosa, 2011)

Quando se utiliza a fotografia como matéria para as artes, são levantadas questões relativas à obra, tais como a concepção, a relação com o referente, a autoria, a autenticidade e a originalidade (Camargo, 2007). Nesse processo, “o autor artista passa de produtor a apresentador do objeto artístico, do objeto imagem” (p. 119).

Soulages (2010) denomina transferência o processo pelo qual fotografias são usadas para a criação de outras imagens. Envolve a transposição de imagem de um domínio, que pode ser das fotos que não têm pretensão artística (sem arte) - da mídia, da publicidade, de âmbito doméstico - para o campo da arte.

Nesse processo, estabelece-se um diálogo com os aspectos inacabável e irreversível da fotografia, pois a foto a ser utilizada precisa ser escolhida e combinada com outras fotos, uma atividade que envolve incontáveis decisões. Além disso, por meio da criação de uma imagem a partir de uma fotografia, é relativizado o processo irreversível de impressão do filme fotográfico pela luz, que ocorre na fotografia analógica.

•199

Experiências

Para o meu desenho, a noção de figurar faz mais sentido do que as de representar ou de imitar a aparência das coisas: busca sublimar, distorcer, transformar. Ao figurar, cria-se uma imagem em que não se vê o igual, o (si) mesmo, mas sim o outro, a alteridade.

De acordo com Didi-Huberman (2013), figurar consiste em promover modificações nas figuras, transformá-las, desfigurando o âmbito do visível. Tal noção já era presente num dicionário lido na Europa até o século XVI, segundo o qual “figurar (...) equivalia em realidade ao verbo desfigurar, pela razão precisa de que consistia em modificar numa outra figura o dado mesmo do sentido a figurar” (p. 270).

Pérez-Orama (2021) associa o figurar à fábula de Salmacis e Hemafrodito, de Ovídio, segundo a qual a ninfa Salmacis, apaixonada por um pastor adolescente, filho de Mercúrio e Afrodite, o envolve num abraço unindo-se a ele, transmutando ambos em um ser híbrido, Hemafrodito, em que as formas do feminino e do masculino se convertem em uma só, embora mantendo sua integridade.

Segundo o autor, essa fábula poderia indicar outra genealogia para a imagem, diversa do regime autorreflexivo, que é associado à de Eco e Narciso e foi introduzida por Alberti como a figura fundadora da pintura (Pérez-Orama, 2021).

Essa outra possibilidade indicaria uma potência que reside nas imagens, sua capacidade fluida de revelar não apenas o conhecido, mas também outro, surpreendente e inesperado (Pérez-Orama, 2021).

No meu fazer, coloca-se o desafio de evocar a indeterminação do figurar, em prática originária de uma tradição que associa o desenho ao determinar, ao definir e ao designar. Tal fato e os exemplos da pintura oferecidos por Didi-Huberman (2013) a respeito do figurar - o branco calcinado na *Anunciação* e o borrifo de tinta na parte inferior da imagem da Madona das Sombras aplicados por Fra Angélico; a mancha vermelha apresentada como o corpo de Cristo em *Crucifixão com São Bernardo e uma monja*, de anônimo alemão; o borrão vermelho de Vermeer em *A Rendeira*, entre outros - nos fazem questionar: não seria a pintura, mais do que o desenho, a técnica que mais encontra afinidade com a noção de figurar?

•200

Não seria a maleabilidade da tinta, mais do que a rigidez do grafite, o veículo mais adequado para seu alcance? Ou, ainda, não seria na fotografia, âmbito do *flo*, que a figurabilidade poderia ser mais bem registrada?

Nesse contexto, figurar em desenho apresenta-se como um desafio. O enfrentamento desse desafio ocorre, entretanto, sob a provocação de Gregório Soares Rodrigues (apud Pérez-Orama, 2021, p. 23), que reflete se a indeterminação, a possibilidade de evocar o que pode ser ou o que poderia ter sido não seriam próprias do desenho.

[O] desenho não estaria para a figurabilidade assim como a imagem está para a pintura? Não seria o desenho o meio pelo qual a figura sempre assumiu esse regime indeterminado, trans, entre o que não foi, o que pode ser e o que poderia ter sido?

Sem dúvida, a incompletude do desenho, o fato de ser usado para esboçar, rascunhar pode contribuir para a indefinição do figurar. Desenhos geralmente desaparecem sob as camadas da pintura. Nesse sentido, meu desenho tem um aspecto obscuro que busca tornar o observador um cocriador

das imagens, se comprometendo com o artista na invenção de um mundo visual mais pleno de significados.

Desenvolvo desenhos na minha poética, que compreende imagens embaçadas, sem contornos claramente visíveis. Tal imagem evoca a visualidade de imagens japonesas, que, segundo Rawson (1987), não concebem contornos nítidos negando a solidez ou o valor absoluto a objetos separadamente.

Minha poética foi desenvolvida a partir da experiência de não enxergar bem e usar óculos desde criança. Com essa reflexão busco explorar expressivamente minha deficiência. Em vez de limitação, considero que a dificuldade visual pode ser encarada como algo positivo, pois desde cedo me tornou consciente de que é possível olhar diferente.

Na minha prática com o desenho, não utilizo a linha definidora, mas várias linhas fluidas agrupadas em manchas. Busco criar manchas de tom, utilizando o próprio traço de forma exaustiva em hachuras para criar superfícies. Não há linha de contorno definida que separe figura e fundo. A imagem se torna plana e nela aparecem a materialidade do grafite e a textura do papel.

O processo envolve um meticuloso trabalho com o grafite, repetindo o gesto de traçar e percorrer a mesma superfície com disciplina, inúmeras vezes. Nas manchas, formadas pelo traçado intensivo na hachura, a linha perde o protagonismo, o que confere ao trabalho um caráter híbrido em diálogo com a pintura.

•201

No meu desenho as figuras são apresentadas como sombras, como manchas que se dissolvem, fundem-se com o entorno (Figura 6). Não têm limites perceptíveis, como se fossem cercadas por uma membrana porosa pela qual trocas podem ocorrer. É como se na imagem ocorresse um processo de osmose entre duas soluções de concentração diferente, separadas por um invólucro semipermeável: realizam trocas até que, no limite, a sua singularidade desaparece e se tornam uma só. Entre a figura e o fundo existe uma zona de indefinição, que torna a figura pouco visível e de forma que a imagem aparece como uma totalidade em que partes e todo se integram.



Figura 6. Autor, *Meio líquido*, 2023 (Fotografia do autor)

•202

Como a testemunha de Souriau (Lapoujade, 2017), a partir da percepção de um mundo embaçado devido a uma limitação visual, por meio de minhas experiências com desenhos busco atestar o valor da ausência de nitidez, me contrapondo à tendência atual de sua valorização. Me torno advogada: quero tornar essa maneira de ver mais real, legitimando aquilo de que sou testemunha. Minha questão sensorial e estética torna-se uma questão existencial.

As experiências em desenho foram desenvolvidas no escopo de uma pesquisa que discute o des-aparecer entendido como uma relação dialética entre desaparecer e aparecer. O que nunca apareceu, não pode desaparecer. Só desaparece aquilo que alguma vez apareceu. E o que desaparece volta a aparecer de alguma outra forma. Foram orientadas pela questão sobre “como fazer des-aparecer em desenho”, com base na qual foi se definindo uma forma de desenhar no âmbito da minha poética

A série “Sudários” foi elaborada a partir de vestígios de imagens de pessoas vivendo em situação de rua (Figura 7). Pretende retratar ocasiões em que ocorre um desaparecimento de indivíduos do mundo pela indiferença do outro. *Sudários* são imagens criadas por restos de secreções corporais envolvendo situações de sofrimento. As pessoas vivendo em situação de rua carregam seus pertences junto ao corpo, que passam a assumir suas marcas individuais.

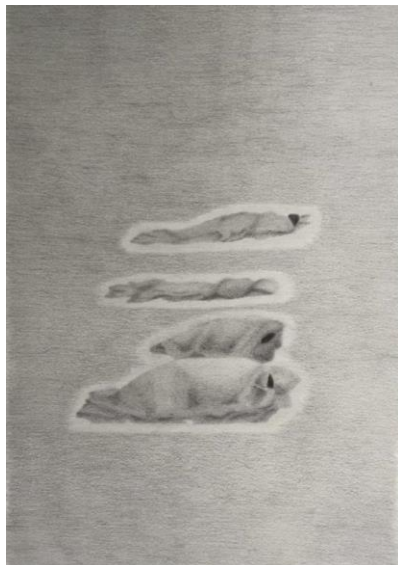


Figura 7. Autor, obra da série “Sudários”, 2023 (Fotografia do autor)

Na série “Exercícios de Efemeridade” (Figura 8), as figuras das imagens são mais (ou menos) visíveis dependendo da luz e de seu ângulo de incidência. O que está sob investigação é a possibilidade de a linguagem do desenho materializar figuras que podem ser (ou não) visualmente perceptíveis. Com a intenção de explorar os limites do que o olho é capaz de captar, a série é elaborada em papel preto, lápis de cor preto e grafite, e retrata passos da dança *butoh*, que combina elementos da dança tradicional japonesa e da dança contemporânea ocidental.

•203

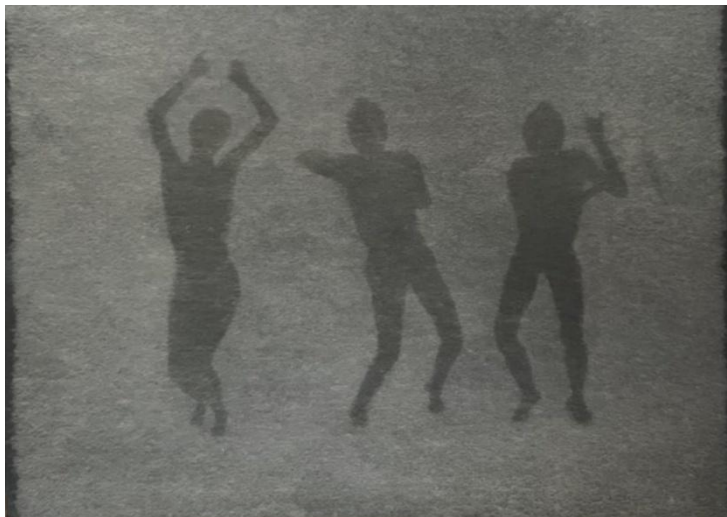


Figura 8. Autor, obra da série “Exercícios de Efemeridade”, 2023 (Fotografia do autor)

•204

A série “Son(h)os de Pedra” foi elaborada a partir de imagens dos corpos das vítimas da erupção do vulcão em Pompeia (79 d.C.) (Figura 9). São pessoas transformadas em esculturas. Em diálogo com o caráter escultórico das figuras, os desenhos foram realizados com a deposição e remoção de camadas de matéria (grafite).

Os corpos das vítimas de Pompeia foram cobertos por cinzas vulcânicas, que se solidificaram ao seu redor. À medida que se decompunham, restava no lugar um espaço vazio, representando uma impressão negativa exata de sua forma na hora da morte. Em 1800, o arqueólogo Giuseppe Fiorelli desenvolveu uma técnica para preencher esse espaço com gesso, criando moldes perfeitos dos corpos (Strickland, 2024).



Figura 9. Autor, obra da série “Son(h)os de Pedra”, 2023 (Fotografia do autor)

“Vir a ser-es” (Figura 10) é uma série que trabalha com o potencial de transformação das sombras: o fato de que podem projetar aquilo que foi, o que é, bem como o que será ou que poderia ter sido. Como há um conjunto reduzido de recursos a ser explorado pela sensibilidade nas imagens, pelo fato de que sombras não apresentam características de aparência, nem subjetivas, a tonalidade do grafite e a textura do papel podem aparecer.

•205



Figura 10. Autor, obra da série “Vir a ser-es”, 2024 (Fotografia do autor)

Descobertas

As experiências em desenho conduzidas durante a pesquisa contribuíram para a descoberta de características do meu trabalho e do desenho com manchas.

Existe uma estranheza em desenhar. O estranho do desenho tem relação com o *un-heimlich*, algo que contém em si algo de familiar (*heimlich*), de conhecido de que fala Freud (2010). Como as vocalizações, talvez o desenho seja uma das primeiras formas de nos expressar e nos colocar em contato com o mundo. “O desenho é a manifestação de uma necessidade vital da criança: agir sobre o mundo que a cerca, intercambiar, comunicar” (Derdyk, 2020, p. 39).

E, apesar de constituir uma das primeiras formas de o indivíduo se relacionar com o mundo, são recorrentes as afirmações sobre não saber desenhar. Desenho, no entanto, diz respeito a percepção e expressão da subjetividade, dois âmbitos nos quais não cabem as noções de certo ou errado.

•206

Desenho, contudo, não é uma atividade neutra: envolve o risco de se expor e se comprometer com o que se percebe do mundo e com o modo como essa percepção ocorre. Em cada estilo de desenho existe implícita uma forma de definição do real em termos visuais (Rawson, 1987).

A busca por minha forma de desenhar foi motivada pela incompatibilidade com o que os cursos tradicionais ensinavam, com base num modelo, numa única forma de fazer que valoriza a linha de contorno das figuras. Por tratar-se de forma apoiada numa única linha, sempre associei a uma forma de violência, pois entendo que o alcance do limite entre as coisas na imagem é sempre uma tentativa.

Meu desenho está inserido na vida, tal como o desenho vivo de que trata Soares Rodrigues (2023), e é desenvolvido em conexão com uma necessidade vital de me conectar com o âmbito “[d]a palavra que falta, [d]a linguagem que falha e [d]a linguagem que urge” (p. 61).

Nele, o processo de elaboração é talvez tão ou mais importante do que a imagem finalizada e tem com ela estreita relação. Um erro não é tratado com a avaliação de um julgamento de valor, mas encarado como um fato, uma tentativa com a qual se deve lidar e que pode sinalizar um novo caminho. O erro é acontecimento que deve ser perdoado e aproveitado: marca a ocorrência de

um imprevisto e funciona como um ponto a partir do qual se pode mudar de direção (Tavares, 2021).

Associo meu desenho à atividade do labor, originalmente desprezada pelos antigos gregos porque tratava de ocupações que atendiam às necessidades de manutenção da vida, que os homens tinham em comum com as outras formas de vida animal. Representava um esforço que não deixava qualquer vestígio, ou qualquer grande obra que pudesse ser preservada para a posteridade (Arendt, 2001).

A elaboração de uma figura com manchas explicita aspectos essenciais do desenho e seu fazer, que muitas vezes não são tão aparentes quando se traça a linha. A mancha alcança aquilo que Matisse (2006) buscava com seus recortes de papel: a cor (tom) e o desenho são associados no mesmo movimento.

A percepção da linha é diferente, dependendo de se ela aparece isoladamente ou em conjunto com outras linhas. Parafraseando Matisse, que observou a diferença na percepção da cor dependendo das dimensões da área em que ela é aplicada (Bois, 2009), pode-se dizer que 10 linhas por cm^2 é diferente de 1.000.000 linhas por cm^2 .

•207

Na mancha, a linha não separa como um contorno fechado em si mesmo. É uma linha que une, pois tanto a figura quanto o fundo são manchas. E, sem o protagonismo da linha, que tem caráter tão marcante no desenho, a materialidade do que o constitui pode aparecer, e ele pode ir para outros lugares: destacar a textura do papel, fazer aparecer o brilho do grafite.

Com a mancha, a figura é criada com a aplicação sucessiva de camadas, por meio das quais ocorre seu contínuo desaparecer e reaparecer, de maneira que seu formato final é sempre uma surpresa.

Quando se trabalha intensamente com o riscar do grafite sobre o papel, que é supostamente liso, percebe-se claramente sua condição de ser constituído por um aglomerado prensado de fibras de celulose. E é justamente o atrito com essa teia áspera de fibras que permite o acúmulo do grafite sobre o papel, que não ocorre numa superfície mais lisa como o plástico.

Também é possível ouvir o som que o traçado das linhas sobre o papel produz. Inicialmente áspero, pois o grafite está lidando diretamente com a textura do papel, torna-se um suave deslizar à medida que as camadas de grafite vão se sobrepondo.

De acordo com Lapoujade (2017), quando se reduzem os recursos para exploração pela sensibilidade, deve haver uma mudança de perspectiva: trabalhar a expressão com a materialidade da obra. “A arte deve nascer do material e da ferramenta, e deve conservar os traços da ferramenta e da luta da ferramenta com o material” (p. 54).

A relação com a matéria pode ser uma luta ou uma dança. Luta, quando a vontade do fazer busca conformar a matéria em algo previamente determinado, enfrentando sua resistência. Dança, quando ambas trabalham em diálogo: a vontade se transformando a partir das respostas que a matéria oferece.

O desenho com manchas demanda tempo, acentuando seu caráter meditativo. Repetir intensivamente o riscado de linhas com o grafite no suporte conduz à concentração e ao esvaziamento da mente. Nesse processo, o gesto perde importância e pode-se perceber um jogo entre a materialidade do grafite e a textura do suporte, cada um deles disputando com o outro o aspecto que irá sobressair.

•208

Considerações finais

Este trabalho trata do método do andarilhar, utilizado em uma pesquisa de mestrado que discute o des-aparecer entendido como uma relação dialética entre desaparecer e aparecer e foi orientada pela pergunta “como aparece em imagem aquilo que desaparece?”, a qual se desdobrou em uma questão prática sobre “como fazer desaparecer em desenho”. Tal método foi desenvolvido a partir da estratégia de traçar a “linha que foi passear” de Paul Klee, analisada por Ingold (2022). Tem como pressupostos a condição de “não saber” como ponto de partida e o compromisso de experimentar no processo de condução da investigação.

O texto desenvolvido pelo método do andarilhar torna-se aberto. É construído como um quebra-cabeças em que os sentidos vão surgindo à medida que as peças são encaixadas. É sempre uma tentativa de aproximação com o objeto, insuficiente e indefinida como o desenho.

O desenvolvimento da pesquisa com base no andarilhar motivou a realização de coletas e propiciou descobertas durante sua condução. Neste texto, são tratadas aquelas que ocorreram a partir das experiências realizadas em desenho.

Nas coletas de referências, o trabalho de Fontana permitiu uma reflexão sobre a linha e o caráter tentativo e provisório de se aproximar do limite entre as coisas, que resultam num rabisco; a imagem de Seurat revela gradações tonais entre manchas, construindo uma imagem que é percebida como uma totalidade em que as figuras se aproximam do fundo. Walker, com a utilização de sombras que têm caráter atemporal e universal para retratar cenas que evocam tragédias do passado, nos lembra que as injustiças cometidas permanecem até os dias de hoje e concernem a toda a humanidade.

A compreensão de fotografias como vestígios possibilita uma nova forma de lidar com as imagens, para trabalhar novas narrativas por meio do figurar, diferente da prática usual de sua utilização para representar ou imitar. A utilização de fotografias para criar outras imagens remete ao experimento que William Burroughs realizava com os textos com a utilização do Verbasizer, introduzindo o acaso no processo e relativizando o controle que se pode ter sobre ele.

A utilização do método do andarilhar nas experiências em desenho propiciou descobertas, que conferiram ao trabalho um caráter gratificante e surpreendente. Entre as descobertas, destacam-se: uma compreensão da mancha como um elemento que possibilita a ocorrência simultânea do desenho e do tom nos moldes dos recortes de papel de Matisse; a importância do processo de elaboração e o entendimento do erro como um imprevisto a partir do qual a direção do trabalho pode ser alterada; a identificação do meu trabalho com o labor de Arendt (2001), uma atividade vital para a sobrevivência e que não pretende deixar obras para a posteridade; o caráter meditativo que a atividade de desenhar pode assumir relacionado com o traçar e percorrer com o grafite a mesma superfície de papel com disciplina, inúmeras vezes; a percepção da materialidade do desenho quando elaborado com manchas. Um trabalho que é elaborado apenas com lápis e papel pode descortinar um universo de sons, de tons, de brilhos e texturas, e ser palco de uma relação de luta ou de dança que ocorre entre a vontade e a matéria.

•209

Referências

ARENDRT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

BOIS, Y.-A. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, D. Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine, uma inserção da fotografia no campo das artes. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 111-124, 2007.

DERDYK, E. **Formas de pensar o desenho. Desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Panda Educação, 2020.

DERRIDA, J. **Of grammatology**. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1944.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013

•210

DUBOIS, P. Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Phillipe Dubois & Lúcia Ramos Monteiro. **ZUM Revista de Fotografia**, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/> Acesso: ago. 2023.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTANA, L. Conceito espacial, 1963. Fonte: https://extensao.cecierj.edu.br/material_didatico/artc1701/galeria_Fontana.html Acesso: fev. 2015.

FREUD, S. O inquietante. In **Obras completas**, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

INGOLD, T. **Linhas. Uma breve história**. Petrópolis: Vozes, 2022.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MATISSE, H. Escritos e conversas sobre arte. In: LICHTENSTEIN, J. (ed.). **A pintura: o desenho e a cor**. São Paulo: Editora 34, 2006 (Textos essenciais, v. 9).

PEIRCE, C. S. The sign: icon, index, and symbol. In MANGHANI, S. e outros (eds.) (2006): **Images: a reader**. Londres: Sage Publications, 2006

PÉREZ-ORAMA, L. Imagem Réptil. Notas sobre Narciso e Hermafrodito. In SOARES RODRIGUES, G. (org.): **Festival Desenho Vivo**. Brasília: Outubro Edições, 2021

RAE, C. What David Bowie borrowed from William Burroughs. 2019. Disponível em: <https://lithub.com/what-david-bowie-borrowed-from-william-burroughs/> Acesso: dez. 2023.

RAWSON P. **Drawing**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

RICHTER, G. Frau mit Hund am See, 1967. Fonte <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/animals-2/woman-with-her-dog-by-the-lakeside-14099/?pg=18> Acesso: fev. 2025.

•211

SALE, T.; BETTI, C. **Drawing a Contemporary Approach**. Belmont: Thompson Wadsworth, 2008.

SOARES RODRIGUES, G. **Desenhário: a ciência inexata da linha (desenho vivo e outras coisas)**. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia. Perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

STRICKLAND, A. Conheça a história por trás das figuras encontradas na antiga Pompeia. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/conheca-a-historia-por-tras-das-figuras-encontradas-na-antiga-pompeia/> Acesso: abr. 2024.

TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

VERÇOSA, P. I. **Intervalos**. Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação Bacharelado, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

WALKER, K. Burn, 1998. Fonte: <https://www.artchive.com/artwork/burn-kara-walker-1998/> Acesso: fev. 2025.

Como Citar

Andarilhar: um método hesitante sobre desenho. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 186–212, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n2a2025-78295](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n2a2025-78295). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/78295>. Acesso em: 21 fev. 2026.

•212



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.