



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

ALINE RICKMANN FOLHA

**CADERNOS DO ABISMO:
Memorial de uma poética desenhada entre páginas de
sketchbooks.**

**Belém - Pará
2017**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

ALINE RICKMANN FOLHA

CADERNOS DO ABISMO:

**Memorial de uma poética desenhada entre páginas de
sketchbooks.**

Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dra. Valzeli Sampaio

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Criação em Artes.

Belém, Pará
2017

ALINE RICKMANN FOLHA

CADERNOS DO ABISMO:

Memorial de uma poética desenhada entre páginas de sketchbooks.

Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa:

Aprovada em: Belém, / / .

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
Orientador

Prof^a. Dra. Ana Flavia Mendes Sapucahy
Membro da Banca

Prof^a. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel
Membro da Banca

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará e aos professores que compartilharam comigo esta jornada no mestrado.

À minha orientadora, Valzeli Sampaio, que me conduziu neste processo com tranquilidade, mostrando-me o caminho da arte como experiência – uma experiência que alimenta o ser.

Às professoras Ana Flávia Mendes Sapucahy e Icleia Borsa Cattani, pela disponibilidade e por suas contribuições em palavras-poesias, dançadas e abissais, ao trabalho.

Às amigas de sempre, pelo apoio, pelas conversas sobre qualquer outra coisa que não a pesquisa e por compreenderem minhas ausências nesse período. Ao amigo Breno Filo e à professora e amiga Wlad Lima, companheiros de Brutus Desenhadores, pelas terças-feiras de desenhos com vida – junto com sucos, risos, digressões Deleuzianas e saladinhas – e pelas trocas, inclusive de traços. À amiga Cecilia Moreno, por dançar, comigo, meus desenhos em suas várias Annas.

Ao Henrique, meu companheiro na vida, meu amor, pela paciência e escuta carinhosa, pelo abraço-abrigo, pelo encontro no olhar, por sentir em palavras o que sinto em imagens e por se deixar ser, tantas vezes, parte dos abismos desenhados. Obrigada por desenhar-me e desenhar-nos comigo.

À minha família, que embarca comigo em cada sonho, pelo incansável incentivo neste percurso e pela presença aconchegante, acolhedora, apaziguadora. Em especial, à minha sobrinha, Isis, que às quintas me recebe com um abraço apertado e me envolve no seu brincar, quebrando as rotinas cansativas que as obrigações impõem e me fazendo lembrar que é preciso andar sempre de mãos dadas com a criança que me habita.

“A lei secreta do desenhista é similar à do escritor: se não desenho, já não sou”.

Marcia Tiburi

RESUMO

Este memorial apresenta o processo de criação dos *cadernos do abismo*, pequenos sketchbooks nos quais despejo conteúdos existenciais em desenhos autobiográficos, constituídos como objetos poéticos desta pesquisa. Com base na noção de “desenho como abismo”, desenvolvida por Icleia Cattani, elaboro poeticamente o abismo como as questões que movimentam as profundezas do ser e impulsionam meu fazer criador e minha trajetória pessoal, situando esta prática artística no âmbito das pertencentes ao espaço autobiográfico e no contexto do desenho contemporâneo, cujo aspecto experiencial é exaltado: liga-se mais às histórias de vida, ao resgate das memórias pessoais e à expressão das emoções e dos sentimentos. A pesquisa tem como objetivo principal explorar o processo de criação dos *cadernos do abismo*, a partir do desenho autobiográfico como linguagem poética cuidadora, geradora de conhecimento e autoconhecimento na trajetória poética de criação dos cadernos em questão, os quais compreendo como livros de artista – ou da artista –. Cruzando os pensamentos de Michel Foucault e Marcia Tiburi, teço aproximações da minha poética com a noção de “escrita de si” e “cuidado de si” para apresentá-la como um fazer cuidador, uma prática da vida. Despetalo os seus procedimentos operatórios instauradores e desenvolvo reflexões acerca do desenhar a partir do espelho; da linha e do rastro como potências poéticas; e da conexão entre palavra e imagem como característica dessa minha escritura viva, ávida por reforçar a compreensão dos cadernos de desenho como espaços de abertura do artista, seus processos e pensamentos a si mesmo e ao outro.

Palavras-chave: Cadernos do Abismo. Desenhos autobiográficos. Livro de artista. Escrita de si. Fazer cuidador.

ABSTRACT

This research presents the creative process of *notebooks of the abyss*, tiny sketchbooks in which I lay down existential contents in autobiographical drawings. Based on the notion of “drawing as abyss”, developed by Icleia Cattani, I poetically elaborate the abyss itself as the issues that animate the depths of being and impel my creative process and my personal trajectory, locating this artistic practice in the range of those which belong to the autobiographical space and into the fields of contemporary drawing, whose experiential aspect is exalted: it connects more to life’s histories, to the rescue of personal memories and to the expression of emotions. The research aims to explore the creative process of the *notebooks of the abyss* throughout the autobiographical drawing as a caretaker poetic language that generates knowledge and self knowledge in the poetic trajectory of these notebooks which I consider as artist’s books. By crossing thoughts of Michel Foucault and Marcia Tiburi, this artistic work is connected with the notions of “self writing” and “care of the self” and is presented as a caretaker making, a practice of life. I look inside its founding procedures and reflect upon drawing from the mirror and other matters such as the line and the trace as poetic potencies and the connection between words and images as characteristic of this living writing, avid for reinforcing the understanding of sketchbooks as spaces that enable the artists to communicate their procedures and thoughts to theirselves as well as to others.

Keywords: Notebooks of the abyss. Autobiographical drawings. Artist’s books. Self writing. Caretaker making.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01, p. 31. Imagem de Koogan / Houaiss Enciclopédia e Dicionário Ilustrado, 2016.
- Fig. 02, p. 35. Aline Folha, *Caderno*, 2016.
- Fig. 03, p. 36. Aline Folha, *Sketchbook 2016*, 2016.
- Fig. 04, p. 39. Aline Folha, *Olhos de flores*, 2016.
- Fig. 05, p. 39. Aline Folha, *Silêncio constelado*, 2016.
- Fig. 06, p. 41. Aline Folha, *Espelho-abismo*, 2016.
- Fig. 07, p. 43. Aline Folha, *A espera*, 2013.
- Fig. 08, p. 45. Aline Folha, *Estrada*, 2014.
- Fig. 09, p. 47. Aline Folha, *Fragmentos de palavras do caderno de 2013*.
- Fig. 10, p. 47. Aline Folha, *Fragmento de imagem do caderno de 2013*.
- Fig. 11, p. 48. Aline Folha, *Eu, Benjamin*, 2015.
- Fig. 12, p. 49. Aline Folha, *Fragmentos do Palavrear do caderno de 2016*.
- Fig. 13, p. 52. Aline Folha, *Nos olhos*, 2013.
- Fig. 14, p. 53. Aline Folha, *Sopro de Vento*, 2014.
- Fig. 15, p. 54. Aline Folha, *Danço a cidade*, 2014.
- Fig. 16, p. 54. Aline Folha, *Tempo*, 2014.
- Fig. 17, p. 55. Aline Folha, *Dançar o vento*, 2015.
- Fig. 18, p. 56. Aline Folha, *No espaço do passo*, 2015.
- Fig. 19, p. 57. Aline Folha, *Despetalar*, 2016.
- Fig. 20, p. 58. Aline Folha, *Serenata dos 30 anos*, 2016. *Conversa*, 2015.
- Fig. 21, p. 58. Aline Folha, *Tempos dilaceradores*, 2016.
- Fig. 22, p. 60. Aline Folha, *Montagem da série "Dançar a sombra"*, 2016.
- Fig. 23, p. 61. Aline Folha, *Conversa*, 2016.
- Fig. 24, p. 62. Aline Folha, *Deserto-desenho*, 2016.
- Fig. 25, p. 62. Aline Folha, *Manchas de marcadores nos versos das páginas*, 2015.
- Fig. 26, p. 70. Aline Folha, *Montagem com imagens da série Elas Estampadas*, 2015.
- Fig. 27, p. 72. Aline Folha, *Ser-água-viva*, 2016.
- Fig. 28, p. 73. Aline Folha, *Visto a fértil terra dos meus abismos*, 2016.
- Fig. 29, p. 73. Aline Folha, *Meu corpo, minha casa*, 2016.
- Fig. 30, p. 74. Aline Folha, *Céu-mar-casa*, 2016.
- Fig. 31, p. 86. Acervo Pessoal, *Mergulhos dispostos sobre superfície branca (I)*, 2017.
- Fig. 32, p. 87. Acervo Pessoal, *Mergulhos dispostos sobre superfície branca (II)*, 2017.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1ª ABISSAL: TERRITÓRIO EMOCIONAL

- 1.1 Sketch-o-quê?
- 1.2 Criar-se com desenhos em sketchbooks
- 1.3 Pequenos formatos
- 1.4 Da estante do quarto para a do mestrado

2ª ABISSAL: SOBRE DESENHOS E ABISMOS

- 2.1 Do desenho como abismo aos *desenhos do abismo*
- 2.2 Os materiais e algumas regras
- 2.3 Indutores
- 2.4. Procedimentos
 - 2.4.1 Espelhar
 - 2.4.2 Encarçar
 - 2.4.3 Palavrear
 - 2.4.3.1 Retalhos
 - 2.4.4 Paginar
- 2.5 *Cadernos do abismo*

3ª ABISSAL: AS LINHAS QUE DESENHO ESCREVEM SOBRE MIM

- 3.1 Por dentro de todo desenho há vida
- 3.2 Desenhar é cuidar

CONSIDERAÇÕES OU SALTOS FINAIS

INTRODUÇÃO



Silêncio constelado, 2016.

Cresci com o desenho participando dos meus dias. Quando criança, era parte considerável do meu brincar: já tive fases de desenhar roupas, de desenhar cidades, de planejar no papel as divisões e a decoração de cada cômodo da casa nova, e uma fase eterna, que é a de desenhar pessoas, em especial mulheres. E enquanto desenhava, inventava histórias para tudo o que ia surgindo no papel. Não precisava escrevê-las, elas estavam inscritas no desenho, presentes em cada traço, em cada rosto ou cômodo criado. Desenhava brincando e me perdia no mundo da minha imaginação.

Entendi cedo que o desenho é transporte. Leva pensamentos e me leva, de certa forma, para onde eu quiser; conduz-me para outras dimensões que têm tempos e espaços alterados. Quem desenha sabe do quê estou falando: o desenho tem a potência de gerar outros ares, outra atmosfera em torno de quem o faz, transcendendo os limites da matéria, o que o associou, desde seus primórdios, a um aspecto mágico¹ da criação de imagens. Para mim, a mágica está na transformação que ele pode promover naquele que o pratica e naquele que o observa e se deixa envolver. Como transporte, não transporta apenas quem segura o volante – o instrumento que faz o risco –, mas também os passageiros.

O desenho nunca perdeu o sabor lúdico, de brincadeira, no meu cotidiano, talvez porque sempre me permiti curtir a viagem, doar-me ao transporte. Por mais sério que seja o processo de fatura de um desenho, encaro como um momento de diversão, em que corpo e pensamento voam, brincam no universo particular dos meus abismos. Hoje percebo na ludicidade outro aspecto do transporte: o desenho se torna uma *conversa* comigo mesma e com tudo aquilo em que invisto meus afetos. Uma conversa metafórica, sensível e altamente eficaz.

Quando decidi, em 2013, preencher um pequeno caderno com desenhos que contavam o que eu sentia em cada dia, foi pensando em conversar comigo, em escutar o que acontecia dentro de mim da forma que sei fazer melhor. Se passar o dia tentando refletir o porquê de tanta angústia não ajudava, só intensificava a sensação de não pertencer a algo, no desenho eu encontrava abrigo e muitas explicações: era mais fácil conectar-me com a metáfora de mim mesma, mais leve, distante porém tão próxima, do que com a realidade que me agredia diariamente.

Ali começou, embora sem pretensão, o processo de criação que se tornou objeto de minha investigação poética neste mestrado. O caderninho de 2013 foi o primeiro dos quatro *cadernos do abismo*, objetos poéticos resultantes de minha incipiente trajetória como artista-pesquisadora e que acompanham este memorial de criação. Portanto, a pesquisa aqui apresentada parte de minha produção poética com desenhos em cadernos realizados antes e durante o período do mestrado, o qual teve início apenas em agosto de 2015, dois anos após a abertura do primeiro caderno.

Os cadernos que desenvolvi ao longo desse tempo são referentes aos anos de 2013 a 2016 e neles empenhei-me em trabalhar um desenho abissal, que, inspirado na expressão “desenho como abismo”, de Icleia Cattani (2005), explora as profundezas do ser, as questões existenciais que me movem enquanto pessoa e artista. O abismo é tais questões existenciais; é todo afeto que me

¹ A respeito do status mítico e mágico do desenho, Emma Dexter anuncia: “O desenho tem um caráter primário e elementar: ele é dotado de um status mítico por ser a mais antiga e imediata forma de fazer imagens. [...] O desenho foi associado à mágica desde que os primeiros humanos representaram [nas cavernas] os animais dos quais dependia sua sobrevivência” (2005, p. 6, tradução livre).

atravessa e me conecta com elas, estando, portanto, na minha relação comigo mesma e nas relações que estabelecemos com o mundo. Está, também e sobretudo, no meu desenho: nas linhas e manchas com as quais transbordo pelo papel, pelos cadernos.

Identifico os *desenhos do abismo* – aqueles que realizo nos cadernos – como desenhos autobiográficos, pois carregam em si minhas memórias, pensamentos, experiências e histórias de vida, o que é próprio do desenho contemporâneo em seu aspecto experiencial, de acordo com Emma Dexter (2005). São *do abismo* porque o conteúdo autobiográfico que revelam traz justamente tudo aquilo que me toca profundamente e me faz mergulhar numa viagem interior para compreender o que me constitui, recriar-me para a vida. Ao longo de quatro anos desenhando nestes caderninhos, habitei meu território existencial, embarquei numa viagem interior, atirei-me muitas vezes num precipício de emoções cavado no meu peito e me joguei para dentro e fora de mim ao mesmo tempo.

Este transporte ao interior, junto ao qual vem o “dar-se a ver”, o expor-se ao olhar do outro, que o processo de criação dos *cadernos do abismo* engendra, é uma atitude de cuidado, de olhar para dentro e se encontrar. Encontrar-me. Por essa razão, entendo este meu fazer como uma poética cuidadora, baseada nas noções de *cuidado de si* e *escrita de si*, desenvolvidas por Michel Foucault.

Para esmiuçar o objeto desta pesquisa – o processo de criação dos *cadernos do abismo* com desenhos autobiográficos –, olho com atenção cada uma das escolhas materiais que constroem minha prática poética para entender seu funcionamento, sua dinâmica e cruzar o saber sensível com a teoria, os quais brotam dela ou dirigem-se a ela como um ímã. É este o território movediço da pesquisa *em artes*, pelo qual risco meu caminho, uma pesquisa que, segundo Sandra Rey, tem o olhar voltado ao processo de criação e delimita o campo do artista-pesquisador “que orienta sua pesquisa a partir de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (REY, 1996, p. 82). E esta é tarefa engenhosa, pois exige do artista-pesquisador um constante ir e vir pelas tramas do processo, ora deixando-se absorver completamente por ele, ora emergindo para o respiro que é olhá-lo de fora, sabendo, no entanto, que este “fora” é ainda um “dentro”, porque o artista é parte da realidade complexa de sua obra. Seu olhar será sempre passional, carregado de e nutrido por paixões.

A propósito da paixão, comparo pesquisar meu processo de criação com o ato mesmo de desenhar: construo um saber no caminho, que é, em primeiro lugar, da ordem do sensível: mutante, subjetivo, transitório, como o desenho – é da natureza do desenho ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria, já disse Mario de Andrade (1975) –. Como o desenho, o processo está à mercê do tempo e dos olhos que a ele se voltam.

Pesquisar o próprio processo de criação é como desenhar meu corpo atenta à cada detalhe de sua superfície e, ao mesmo tempo, rasgando a pele para olhar o interior. À medida em que (me) desenho e construo, compreendo o que crio e continuo a criar. Olho meu processo *por* e *de* dentro e emergo com minhas possibilidades artísticas provenientes de experiências e experimentos pessoais. Poetizo fragilidades, o que Flávio Gonçalves (2009) propõe ser intrínseco ao terreno da pesquisa *em artes*. Ao comparar o pensamento poético com o pensamento formal, o autor desenvolve a ideia de que um argumento poético é um argumento frágil por construir verdades artísticas delicadas, subjetivas, temporárias, as quais são mais um exercício de abertura de possibilidades do que de definições, cabendo ao artista-pesquisador o exercício

da investigação científica de modo a reafirmar sua experiência como verdade sem descaracterizar a fragilidade de seu objeto e de modo a constituir a pesquisa *em arte* como um alargamento do campo de conhecimento da arte por fazer do pensamento poético uma fonte de renovação do olhar sobre a experiência do fazer.

Ao trazer a público o processo de criação dos *cadernos do abismo*, percebo e compartilho meu *modus operandi*, exponho as conquistas mas também as vicissitudes do processo. Escrevo, aqui, sobre suas delicadezas e vulnerabilidades, procurando enxergar seus limites quebradiços e suas forças. Nesse caminho, transformo e sou transformada, troco conhecimentos práticos e teóricos a respeito da minha arte, ainda que baseados em argumentos falíveis, subjetivos... frágeis, para usar a expressão de Flávio Gonçalves. Mas uma fragilidade própria do meu lugar de fala: esta é uma pesquisa *em artes*. Essa é a minha resistência ao apagamento – ou abafamento – da voz do artista na academia.

Neste percurso criativo, que acaba por também ser de conhecimento de si mesmo, o objetivo é vivenciar e explorar o processo de criação dos *cadernos do abismo*, a partir do desenho como linguagem poética autobiográfica, cuidadora, geradora de conhecimento e autoconhecimento. Deste objetivo, outros se desdobram e procuro, ainda, estabelecer as aproximações entre desenho e *escrita de si e cuidado de si* nos *cadernos do abismo*; compreender os *cadernos do abismo* como uma poética do desenho contemporâneo pertencente ao espaço autobiográfico; reforçar o entendimento dos sketchbooks como espaços de conhecimento do artista, seus processos e pensamentos por outros, bem como do artista por si mesmo e difundir as poéticas no formato livro.

Para falar das questões norteadoras da pesquisa, preciso antes reforçar que a poética aqui apresentada, de desenhar em cadernos, começou muito antes de ingressar no mestrado, ou seja, não como pesquisa acadêmica, mas como uma *vontade*: vontade de falar comigo, de entender o que se passava na minha vida, como outrora explicado. Assim, os “problemas de pesquisa”, no sentido que o dá a organização de um método científico formal para realização de uma investigação, foram surgindo a partir do momento em que ingressei no mestrado, em 2015, e comecei a olhar minha obra em construção como *pesquisa* de fato, pelo viés das teorias, que começaram a impulsionar e abrir novos caminhos dentro da minha prática, novas formas de olhar para meu fazer, guiando no estabelecimento das relações que considero fundamentais dentro do meu processo. Por essa razão, prefiro chamar estes “problemas” de questões norteadoras. São elas: Qual a relação que estabeleço com os *desenhos do abismo* e os cadernos em si? Por que criar em cadernos? Como os *desenhos do abismo* se relacionam com minha vida, minhas memórias e meu modo de viver? De que forma minha poética funciona como uma prática de si, um fazer cuidador? Enfim, *como desenhar uma vida*?

A fim de tornar possível a visualização dos movimentos formadores desta poética, aliando o fazer à reflexão sobre ele, organizo este memorial em *abissais*, que se configuram como zonas de aprofundamento em determinados viéses desenvolvidos em minha poética. Chamam-se *abissais* em referência às regiões mais profundas dos oceanos, situadas a partir dos 4.000 metros de profundidade, onde não chega a luz solar e a pressão é alta, sendo por isto um ecossistema pouco habitado. A inspiração certamente não deixa de ser uma analogia ao ato de escrever sobre meu próprio processo de criação na academia, porque o exercício da escrita também é outro mergulho nas profundezas do ser e da obra, e muitas vezes um exercício brutal, pois há

momentos de escuridão total, de dúvidas e bloqueios arrebatadores e momentos, quase sempre, de muita pressão: todas as ideias que dançam na mente o pensar sobre a obra precisam nascer nas páginas. Faz parte das obrigações estudantis.

Assim, a primeira abissal, “Território Emocional”, recebe este nome por concentrar-se em explorar a minha relação artística com os sketchbooks – que *desdefino* como cadernos de desenhos –, espaços em que derramo com voracidade minhas emoções em forma de traços; espaços que sinto como territórios emocionais. Nesta zona, explico o que são os sketchbooks para mim, falo sobre o início do meu processo de criação, sobre a escolha dos cadernos de pequenos formatos e sobre como transformei minha poética em objeto de pesquisa no mestrado. Aqui, ainda não apresento os sketchbooks sob o título de *cadernos do abismo*, porque esta nomenclatura surgirá ao abordar a natureza dos desenhos neles desenvolvidos.

Na segunda abissal, “Sobre desenhos e abismos”, identifico minha prática com desenho nos cadernos com o *desenhar como abismo* (CATTANI, 2005), e apresento as questões existenciais que me impulsionam a desenhar bem como aquelas que estão no fazer dos desenhos em si: disserto sobre os materiais e técnicas utilizadas nos desenhos, trato dos procedimentos realizados nas etapas do fazer e produzo um olhar sobre os *cadernos do abismo*, refutando sua caracterização como diários gráficos e abordando as circunstâncias em que cada um fora gerado, bem como os abismos que saltam das imagens.

Na terceira e última abissal, “As linhas que desenho escrevem sobre mim”, discorro sobre a relação existente entre os meus desenhos nos cadernos e minha vida. Aqui, tomando por base as reflexões de Emma Dexter (2005) acerca do desenho contemporâneo e as de Leonor Arfuch (2010), sobre a existência de um espaço autobiográfico, reconheço os *desenhos do abismo* como *desenhos autobiográficos*. Nesta zona, também reside um dos pontos mais significativos da minha poética, que é sua aproximação com as práticas da *escrita de si* e do *cuidado de si*, ambas tratadas sob a luz das teorias de Michel Foucault, a fim de sustentar a ideia de que este meu fazer artístico se configura como um fazer cuidador.

Por fim, confesso ter escrito este texto para funcionar como uma conversa, tal qual o desenho. Enquanto professora, gosto de me aproximar do aluno, colocar a mão dele sobre a minha e começar a desenhar, para que sinta o movimento das mãos e do lápis sobre o papel, o colocar e retirar de pressão em cada risco, que não é coisa fácil para quem sequer lembra da última vez que desenhou algo, como é o caso de muitos. É a melhor maneira, a meu ver, de demonstrar *como* desenhar, como puxar a linha e guiar o traço; como conversar com o risco e as mãos – e, nesse espaço de tempo, conversar consigo mesmo –. Assim procurei fazer neste memorial: escrever como desenho, com leveza, conversando com o processo.

1ª ABISSAL

TERRITÓRIO EMOCIONAL



Território Emocional, 2014.

1.1 Sketch-o-quê?

São Paulo, 2011: comprei meu primeiro sketchbook, durante um curso de ilustração no Studio Catarina Gushiken. Era encadernado com tecido vermelho, tamanho A4, folhas de alta gramatura, cheiro de papel novo. Nele, aprendi técnicas de aquarela, ecoline, nanquim, carvão, acrílica e pastel seco. Aprendi a não me importar tanto com o erro e mesmo a abraçá-lo e transformar em outra coisa. “Nenhum desenho está perdido”, dizia a Cata. Percebi que não precisava ter vergonha dos desenhos que fazia ali dentro, porque naquelas páginas o mundo era meu e só entrava quem eu quisesse. E, naquele momento, não deixava ninguém entrar...

De lá pra cá, acumulei muitos sketchbooks, nos quais rabisco tudo o que me inspira, colo imagens e desenho a partir delas ou sobre elas, com diversos materiais. Escrevo sobre procedimentos artísticos que aprendi; escrevo pensamentos aos lados de desenhos – que já são pensamentos em si mesmos –, ou um simples endereço de um bom lugar para emoldurar quadros e um número de telefone. Planejo a composição de obras para um suporte maior, mas também não me abstenho de realizar o desenho – e a obra – todo ali. São cadernos complexos, os sketchbooks, espaços de práticas múltiplas, para os quais tenho a impressão de que qualquer definição seria limitada.

No entanto, a primeira coisa que perguntam quando começo a falar deles é:

– *Sketch-o-quê?*

Entendi, então, que é preciso conhecer antes de transformar: segundo o *Art and Architecture Thesaurus*, um programa de vocabulários do *Getty Research Institute*, os sketchbooks são definidos como “livros ou blocos de papel em branco destinados para rascunhos, que são desenhos informais ou rústicos, inacabados”² (tradução livre). Ou, sendo mais objetiva e envergando pela tradução literal do termo em inglês, *sketchbook* seria “caderno de esboços/rascunhos”.

No entanto, restringir o termo à sua tradução literal não faz jus à liberdade artística que este suporte enseja, não alcança a experiência nestes cadernos, que é muito pessoal. É como dizer que todo desenho traçado em suas páginas espera ser algo mais, uma vez que “esboço” é uma qualidade de desenho: um desenho preparatório que planeja obras e sofre modificações ao longo do processo criativo, funcionando como hipótese visual a ser testada e sendo considerado, então, como um *desenho de passagem* – passagem para algo exterior a ele, à obra –, conforme o caracteriza Cecília Salles (2007, p. 37-38). E nem todo artista trabalha desta maneira em seus sketchbooks. Nem todo sketchbook funciona, de fato, como caderno de esboços. É o uso que cada artista faz de seu caderno que o leva a denominá-lo por alguma nomenclatura específica.

Caderno de esboços, diário de viagem, diário gráfico, caderno gráfico, caderno de artista... tantos nomes para a coisa quantas são as identidades de seus usuários! Cada caderno tem uma identidade, relacionada àquela do próprio

² No original, sketchbooks são definidos como “books or pads of blank sheet used or intended for sketching, which are informal or rough drawings”. Disponível em: http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sketchbook&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300027354. Acesso em 28 de setembro de 2016.

artista em sua linguagem do desenho. Cada caderno é singular e tem características identificadoras que possibilitam uma visão mais próxima do seu utilizador, contendo intensa carga autobiográfica (SILVA, 2013, p. 11). Em claro português, é o artista quem manda!

Sem a pretensão de me estender em uma análise histórica do uso dos sketchbooks, que não cabe neste trabalho, sobrevoou as margens de seu surgimento e disseminação por entre os tempos, apenas para atestar que não existe uma unicidade em sua função e que esta é dada inteiramente pelo artista – ora de forma intencional, ora como obra do acaso.

Abel Silva (2013) acredita datar do primeiro terço do século XIV o surgimento dos primeiros sketchbooks³, os quais seriam “coleções [sic] ou compilações reunindo variados temas e interesses, apresentando maior liberdade no tratamento do desenho” (SAN PAYO, 2009, apud SILVA, 2013, p. 22). Foi durante o impressionismo, movimento que marcou a época moderna na pintura, no entanto, que a prática de utilizar cadernos de desenho se intensificou, conforme explica Bourriaud (2001, p. 30). Os impressionistas eram impulsionados pelos desejos de mobilidade, velocidade e por captar a luz e o instante presente, o que os levava até o motivo a ser pintado, inaugurando a arte ao ar livre. Em busca dessa mobilidade e da representação do “agora”, os artistas viajavam muito e essa época ficou, então, conhecida por ser ávida de cadernetas e diários íntimos.

A experiência nos cadernos é sempre muito diversa, desde seus primórdios. O italiano Antonio Pisanello, conhecido por seus afrescos e sua produção medalhística com retratos delicados, na era medieval, desenhava a figura humana em vestes elegantes, seres fantásticos e animais reais, motivos arquitetônicos e paisagens, e tinha preferência por praticar o desenho de observação, o que faz com que seus cadernos sejam os embriões dos cadernos de campo; Leonardo da Vinci, no Renascimento, possuiu inúmeros cadernos nos quais desenvolvia engenhosos esboços para seus projetos arquitetônicos, maquinários, científicos, antropométricos e outros estudos, mesclando-os à escrita e mostrando o percurso de seu pensamento criativo (SILVA, 2013, p. 34); Avançando para a contemporaneidade: nos cadernos de Edward Hopper, os “Artist’s Ledger Books”, ele fazia pequenos desenhos em nanquim das suas obras, antes de serem vendidas, funcionando como uma forma de documentá-las, preservar sua memória – continham até mesmo data de saída do estúdio e preço a que foram comercializadas – e mostrar uma face do processo criativo deste artista; Frida Kahlo escrevia sobre sua vida íntima, desenhava, pintava e planejava suas obras em seus diários, que foram posteriormente publicados; A paulista Catarina Gushiken usa seus sketchbooks para desenhar autorretratos, desenhos livres e esboços de outros projetos, que trazem sempre o perfume de sua origem nipônica; Fernanda Guedes desenhou, nos seus, uma série de amigos imaginários, escreveu suas histórias de vida e publicou um livro com eles⁴; A Fiphie, ou “@fireflyfiphie”, como a jovem artista se identifica nas redes sociais Instagram e Tumblr, publica em seus espaços virtuais suas ilustrações com desenhos, colagens e escritas – ou o que ela denomina “*poetic shit and weird art*”, todas feitas nas páginas de seus cadernos; A Rose, virtualmente

³ O autor utiliza a nomenclatura “caderno gráfico” no lugar de sketchbook, e a ela se refere a todo caderno em que “o apontamento pelo desenho tem predominância face à escrita” (SILVA, 2013, p. 15).

⁴ O livro se chama “Amigos Imaginários”, publicado pela editora DBA, e o processo de criação de seus personagens nos sketchbooks pode ser acompanhado em seu antigo blog: <http://fernandaguedes.blogspot.com.br>.

conhecida como “@r.g_art”, pratica, em seus sketchbooks, desenho de observação das cenas que vivencia no cotidiano e também disponibiliza o conteúdo online, permitindo ao espectador conhecer seu dia-a-dia: o que a artista viu, onde ela está, o que fez ou está fazendo; o Breno Filo, amigo do mestrado e parceiro no grupo Brutus Desenhadores, preenche as páginas dos seus cadernos – que transitam entre o diário gráfico e o caderno de notas – com desenhos de objetos, criaturas estranhas e abstrações do pensamento, traçados em dançante psicodelia ao lado de textos e cartas desejanças; e muitos outros, conhecidos ou não, utilizam o sketchbook e o desenho como linguagens artísticas e disponibilizam seus trabalhos em formato virtual – uma estratégia para fazer existir e circular a arte em sketchbooks – em sites ou redes sociais de empresas ou organizações internacionais, como a Moleskine, o The Sketchbook Project e os Urban Sketchers, que também desconstruem, enquanto um todo, a ideia de sketchbook como caderno de esboços, por lidarem com técnicas diversas de fatura. Os Urban Sketchers difundem especificamente a noção de sketchbooks como diários gráficos.

Cadernos gráficos, diários gráficos, diários de viagem, cadernos de artista... tantos nomes para evitar uma tradução simplista – caderno de esboços – e estimular, talvez, a criação do vínculo entre criador e criatura, entre o artista e seu caderno, laço do qual surge a denominação do suporte. Ora, quem diz o quê e como desenho nos meus cadernos, em primeiro lugar, sou eu, a artista!

Se tenho o poder nas mãos para chamar meus sketchbooks como quiser, quero que eles sejam tudo, que neles eu possa tudo. E por isso prefiro *desdefiní-los* ou *indefiní-los*: opto por dizer “são cadernos de desenhos”, simples assim. *Complexo* assim. Porque desenho, no seu entendimento mais comum, é a produção de uma marca em um fundo, com qualquer instrumento, para criar uma imagem⁵ (ROSE, 1976, p. 10, tradução livre). Mas existem vários tipos de desenho – desenho de contorno, desenho de forma, desenho com valores tonais, desenhos preparatórios e desenhos finalizados – e concepções menos engessadas a respeito de sua definição, o que me leva a crer que desenho é um *pode-ser* infundável, não cabe numa prisão de palavras que constroem um conceito. *Desdefinir*, pois, os sketchbooks por cadernos de desenho é adotar uma postura aberta, permissiva, “postura de abraço”; é não limitar, com a tradução, a experiência pela forma nem pelo conteúdo, que são em verdade inseparáveis e se constroem mutuamente, como ensina Pareyson:

Aqui, verdadeiramente, a inseparabilidade entre forma e conteúdo é absoluta, porque é identidade: identidade de conteúdo espiritual e matéria formada, de espírito e estilo, de personalidade e atividade formante, de expressão e produção, de espiritualidade e fisicidade, de significado e existência. Olhar para os valores formais prescindindo do conteúdo significa querer separar a atividade artística do seu insuprimível caráter de personalidade; deter-se apenas nos conteúdos significa esquecer que na arte a espiritualidade está presente só como energia formante e gesto criador. Num e noutro caso ocorre uma degradação da forma ou do conteúdo, a primeira anquilosada em abstratos e imóveis elementos formais, o segundo enrijecido num simples assunto ou argumento: perde-se o dinamismo da criação artística e a vida da obra de arte. A arte só é eloquente

⁵ No original, “In its most general sense, drawing is simply marking on a background surface with any implement to create an image”.

quando os processos conteúdo-forma e matéria-forma coincidem (PAREYSON, 2001, p. 59).

De sorte que para quem apenas escreve ou faz qualquer outra coisa nestes cadernos, isso já é uma maneira de desenhar, pois desenho também é projeto, planejamento, é dar forma ao pensamento, movimento de ideias e do corpo⁶.

No decorrer desta escrita, portanto, utilizarei o termo *sketchbook* como sinônimo de caderno de desenhos, porque é esta a especificidade do meu objeto. Porém, preciso advertir: se utilizo muitas vezes a palavra em inglês, não é por desprezo à língua materna, mas por uma questão prática de evitar tanta repetição de uma expressão que contém vocábulos – caderno e desenho – que por si só já serão empregadas a todo tempo ao longo do trabalho. Opto, também, por não escrever em itálico o termo estrangeiro em questão, por acreditar já ser amplamente utilizado no Brasil, entre o meio artístico: nas lojas específicas, os cadernos de desenhos são vendidos sob a denominação mesma de *sketchbooks*, não havendo razão para “estranhar”, aqui, a palavra que dá nome ao meu abrigo poético.

A autora Aline Dias (2011), pesquisadora de cadernos de desenhos, diz que são “espaços de uma complexa e desordenada multiplicidade”, “que fogem do homogêneo e padronizado da nossa experiência”, e propõe uma não-classificação: “não são de estudos. não são de projetos. não são diários. não são agendas. não são cadernos de esboços. não apenas. e não exclusivamente [sic]” (DIAS, 2011, p.181 e 182). Cada caderno é um caderno, tem personalidade própria. Os que trago para o mestrado têm personalidade abissal.

1.2 Criar(-se) com desenhos em *sketchbooks*

Hatfield, Inglaterra, janeiro de 2013: morando sozinha em uma cidade isolada e pacata, naquele país gélido, precisava de um amigo que pudesse levar comigo para todos os cantos, em quem pudesse depositar toda a solidão que me afogava, a saudade que me consumia e a angústia que me sombreava o olhar. Entrei na livraria e comprei um *sketchbook*. Era pequeno, tamanho menor que um A5, para caber na minha bolsa, e tinha capa vermelha – é, talvez eu ache que *sketchbooks* vermelhos sejam bons para iniciar uma jornada, um desafio que cabia, literalmente, na palma da mão.

Nele, decidi desenhar só e tudo o que eu sentia, no momento em que sentia. Esse *sketchbook* vermelho andava comigo por onde fosse: desenhava no metrô, na sala de aula, no quarto da república, assistindo a uma palestra, esperando o ônibus, comendo...Tinha necessidade dessa urgência no desenhar, como que para não perder o momento, guardar tudo nos traços, sem esquecer ou esconder nada. Desenhava para acalmar o incômodo quente dentro de mim, mas ao mesmo tempo para o manter vivo nas páginas do meu caderno – território emocional –. Ali estava seguro, estou segura. Um jogo entre lembrança e esquecimento se fazia nos desenhos e naquelas páginas, porque, conforme diz John Berger, “toda imagem – como a imagem lida pela retina – grava uma aparência que vai desaparecer” (1993, p. 148, tradução livre).

De fato, iniciei uma jornada com esse pequeno caderno vermelho. Ali, adquiri um hábito: a cada ano, começo um novo *sketchbook* e nele rabisco os pensamentos e emoções que me atravessam; desenho o que vejo e o que não

⁶ A esse respeito, ver em “Diálogo|Desenho”, de Marcia Tiburi (2010), discussões sobre o desenho como filosofia e a filosofia como desenho.

vejo; o que quero e o que nem sei que desejo; o que me angustia e o que me floresce; o que me envolve e me fura, todo dia, para elaborar e internalizar os acontecimentos. Ou para expulsá-los de mim! Desenho abismos⁷, sob a ótica do fundo do poço e outros estados. Todos folheáveis em cadernos-bagagens de conteúdo frágil: abrigam as dores e outros sabores de um ou vários corações.

São estes cadernos – quatro, no total, de 2013 a 2016 – que transformo em objetos poéticos⁸ neste mestrado, para usar uma expressão de Sonia Rangel, artista-pesquisadora que muito inspira minha prática artística. Especiais para mim porque neles conto as minhas memórias, desenho meus sentimentos, tudo o que me atravessa os sentidos e o coração. É fundamental que carreguem tamanha carga emocional, uma das peculiaridades deste hábito que constrói, agora, minha poética.

Neles, já desenhei a angústia de não poder falar, a decisão de partir e o encontro de um novo amor. Desenhei deprimida, desenhei no escuro, desenhei por um fio e não-desenhei o incômodo. Desenhei a dança com o vento, o passo adiante e o salto enraizado; Desenhei o silêncio do momento da criação, o despetalar do tempo e minha serenata dos 30 anos.

Neles, diferente de outros sketchbooks em que reservo para treinar técnicas de aquarela ou para esboçar projetos de encomendas, não planejo obras que os excedam. Muito do que crio nestes cadernos fica ali, é ali. As linhas neles traçadas não são esboços de um porvir, não são testes para algum desenho que se concretizará fora de suas páginas. Estes cadernos são, para mim, um lugar em que a obra é, aliás, eles são a obra, além de serem suportes. Não os tenho como “cadernos de esboços”, no sentido de almejam construir obras para fora de si. Os desenhos que neles habitam são desenhos de passagem, mas não no sentido dado por Cecília Salles (2007) para os esboços e desenhos de criação – de serem preparatórios e planejarem obras futuras – e, sim, por darem passagem ao conteúdo frágil das emoções e das memórias, o que considero de extrema relevância para a criação, pois é exatamente em função de os desenhos darem vazão aos meus sentimentos cotidianos que o hábito de criar nos cadernos se prolongou durante quatro anos e os tornou diferentes de quaisquer outros sketchbooks. É o que faz meu processo ser o que é: um processo de criação cuidador, que explora o desenho autobiográfico em cadernos de artista como a ferramenta de cuidado.

Entre páginas, derramo-me em traços, (re)crio-me, percebo-me. Por serem espaços de recolhimento, de olhar para dentro, vejo os cadernos como extensões minhas:

ser visto como extensão do “autor” é também consequência de ser visto como espaço de introspecção, gênese do pensamento ainda não lapidado, lugar de descoberta e construção de pesquisa e, para além, construção e escrita de si mesmo, como nos fala Foucault⁹ (POLIDORO, 2014, p. 44).

Partindo do princípio de que em todo trajeto criativo o artista tem necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como defende Cecilia Salles (1998, p. 30), compreendo que o processo de

⁷ Sobre o abismo, ver a abissal “Sobre desenhos e abismos”.

⁸ Sonia Rangel desenvolve a noção de objeto poético para tratar de parte do seu livro, intitulado *Olho Desarmado*, em que fulguram seus poemas e obras visuais interrelacionados, em oposição – ou melhor, nítida complementação – à parte na qual escreve um ensaio sobre o trajeto criativo de elaboração do próprio livro. Ver em RANGEL, 2009, p. 95.

⁹ A relação do meu fazer artístico com a escrita e o cuidado de si é abordada na abissal “As linhas que desenho escrevem sobre mim”.

criação destes cadernos é também o processo de criação ou reinvenção de mim mesma, enquanto artista e pessoa humana. Na prática de desenhar meus afetos e de os folhear constantemente, embarco em uma travessia de autoconhecimento, porque desenhar nesses cadernos é um “exercício que tem como objetivo a construção de si” (DIAS, 2011, p. 199). Criando-me com desenhos em sketchbooks, recrio-me para fora deles: o caderno também faz o artista à medida em que é por ele feito.

1.3 Pequenos formatos

A escolha pelos pequenos cadernos foi e é naturalmente ligada à portabilidade: precisavam caber em qualquer bolsa para acompanhar-me por todos os lugares e, assim, dar passagem ao imediatismo característico da minha poética. No entanto, com o passar do tempo, percebo também haver nessa opção reflexos de outros desejos, relacionados à intimidade expressa nos desenhos e à incessante busca por capturar, possuir espaços e tempos.

Sou levada, então, a pensar na estrutura do caderno, o códex, que é a mesma estrutura do livro: objeto composto de folhas dobradas, montadas e costuradas umas às outras, protegidas por uma encadernação. Independente do tamanho, parece ser de sua natureza guardar pensamentos, memórias, traços íntimos de uma vida.

Segundo Anne Moeglin-Delcroix (2015, p. 3), “é a vontade de dizer certas coisas que determina os meios de dizê-la” e encontro no formato íntimo e despretensioso do [pequeno] caderno o ambiente-útero propício ao despejo dos meus desenhos mais pessoais, autorreferentes, abissais, desenhos de mergulhos nas minhas conversas cotidianas comigo mesma: “como estou hoje?”.

O caderno, sendo um objeto com características muito próprias, sempre foi propício a deixarmos as nossas marcas, sejam elas escritas, desenhadas, coladas ou outro tipo de anotação. [...] Este fato faz do caderno um objeto que adquire facilmente um valor afetivo e onde podemos depositar as nossas reflexões e observações por mais íntimas que sejam. O que permite uma grande liberdade de experimentações, tornando-o uma espécie de laboratório. Portátil neste caso por ser de dimensões reduzidas. E, por ser facilmente transportável, faz com que em qualquer sítio e em qualquer circunstância, esteja disponível para ser usado (SALAVISA, 2012, p. 251).

Em qualquer tamanho, o caderno coloca-se como um espaço de deixar florescer o íntimo com certa despreocupação, pois à princípio não é destinado ao olhar do outro, é lugar de praticar a evolução pessoal, de dentro para dentro. Quando escolho o caderno como suporte para essa minha prática de desenhos mais intimistas, agrada-me a possibilidade de folheá-los e me encontrar *toda* ali, como uma poesia em estado de constante construção. Isto me faz lembrar Mario de Andrade, que em texto tão inspirador, “Do Desenho”, defende que “os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos” (1975, sem paginação).

Guardar a vida em desenhos e poder folheá-la nos meus cadernos é como se pudesse me apossar de vários momentos vividos, ao mesmo tempo. Apossar-

me de mim mesma, em todos os meus tempos. Ter-me em minhas mãos, em todos os sentidos. E se penso no pequeno tamanho que escolho para estes cadernos, o sentido de “posse” ganha ainda mais força: talvez a dimensão simbólica de conseguir segurar os quatro sketchbooks em uma só mão extrapole a dimensão física do mesmo ato.

Por caberem na mão, os cadernos, durante o fazer, permitem-me tocar o desenho ao mesmo tempo em que o traço, aproximar-me e afastar-me das linhas sem perder o toque. *Sem perder o toque*: esse contato físico, a possibilidade de dedilhar os desenhos, já quando os observo, intensifica a constante resignificação das imagens a cada novo folhear de velhas páginas.

Sendo pequenos os cadernos que uso, posso ainda escondê-los, guardá-los, protegê-los. Não é sempre que não me importo com olhares alheios sobre o que ali desenho. Sendo pequenos, sinto esvair-se a pressão de criar algo grandioso neles. É como se sua pequenez lhes desse legitimidade para abrigar tudo de mais importante pra mim e menos importante pro mundo, sem culpa alguma – embora eu saiba que quem legitima sou eu.

Esse apelo ao *desimportante* me faz convocar para esta escrita Enrique Vila-Matas e seu livro intitulado *História abreviada da literatura portátil*, no qual inventara uma sociedade secreta, a “sociedade portátil”, ocorrida nos anos 1920 e da qual faziam parte grandes autores transformados em personagens, como Duchamp, Man Ray, Francis Picabia e Walter Benjamin. Dentre as premissas fundamentais de tal sociedade estaria a portabilidade de suas obras, que deveriam caber dentro de uma maleta. Para o Duchamp de Vila-Matas, “miniaturizar também significava tirar o caráter utilitário das coisas”, uma vez que “o que foi reduzido se acha, de certa forma, livre de significado. Sua pequenez é, ao mesmo tempo, um todo e um fragmento. O amor ao pequeno é uma emoção infantil” (2011, p. 15).

Perguntaram, certa vez, se criar em formatos tão pequenos não era muito limitador. Não, não é. A breve distância entre as margens definidoras da página não é fator limitador ao desenho, muito menos à imaginação! É apenas um limite ao visível da criação. Enquanto desenhadora, tento fazer com que a experiência vivida a ser desenhada caiba ali, naquelas páginas de dimensões reduzidas. Sinto, então, que a opção pelos pequenos cadernos talvez seja uma espécie de compromisso com o fragmento: preciso selecionar o que da memória tornar visível no corpo do desenho, de modo que satisfaça o desejo e a urgência que me levaram a expressar-me naqueles traços. No pequeninho espaço das páginas, moram fragmentos de minhas memórias, “gotas de vida em tinta preta”; precisa caber a essência da coisa sentida. Mas eu bem sei: o desenho existe além de si, além das linhas que o formam, porque seu sentido transborda para fora das páginas, sugere-se no infinito. “O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens” (ANDRADE, 1975). Escolho os caderninhos também para expandir o sugerir...

Sendo meus cadernos extensões minhas, o fato de serem pequenos e portáteis funciona, em última instância, como espécie de lembrete para jamais esquecer essa parte de mim que cabe em si mesma, que insiste em registrar e expressar o sensível e estar atenta aos desejos que pulsam, vivos, dentro de si.

1.4 Da estante do quarto para a do mestrado

PPGArtes, Belém, final do segundo semestre de 2015. Durante as disciplinas do mestrado, quando o mergulho por diversos campos de saberes da

Arte torna natural o movimento de trocar de objeto de pesquisa algumas vezes, percebi já ter em mãos o meu: os pequenos “sketchbooks emocionais”, como costumava identificá-los, que começara a preencher, desde 2013, com desenhos que contavam meus estados psíquicos, pensamentos e sentimentos de cada dia. Eles eram o processo de criação com o qual me envolvia diariamente e comecei a enxergar neles várias conexões com os aportes teóricos que estudava no momento. Decidi, então, transformá-los em pesquisa acadêmica, estudá-los também pelo viés das teorias e compor uma tessitura entre estas e minha prática. Passei a desenvolvê-los como pesquisa poética, entendendo que “está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido” (SALLES, 1998, p. 48).

Partir de um processo de criação já existente, mesmo sem antes ter caráter acadêmico, foi importante porque, sabendo o que estes sketchbooks eram para mim – uma forma de me conectar comigo mesma, de externar, abrandar as dores da alma, uma prática de autoconhecimento por meio do desenhar –, pude rasbisar as primeiras reflexões de cunho acadêmico com o material que possuía e assim estabelecer meu ponto de partida na construção de um referencial teórico e poético, o qual se desdobra ao longo deste memorial.

Na primeira vez que apresentei meus cadernos como objetos em construção de uma pesquisa poética aos colegas de mestrado, cruzei todo meu material poético com teorias sobre o desenho e em seguida depus os cadernos sobre a mesa: *podem ver à vontade*. Projetei algumas das imagens no quadro e falei sobre o desenho como forma de pensamento (TIBURI, 2010), de esvaziamento de nossas substâncias corporais (CHIRON, 2005), do desenho como abismo (CATTANI, 2005) e como reservatório de vestígios e experiências (HERZOG, 2011). Falei também, ainda tímida e pouco embasada, do sketchbook como suporte – o que para mim sempre foi o grande diferencial nesta minha poética – e, naquele momento, entendi que pesquisava meu processo de criação nos e dos tais cadernos; enxerguei minha poética e suas dobras. Foi a experiência de abrir meus sketchbooks ao público, no mestrado, que dilatou meu olhar para os caminhos do que é a criação no formato livro.

Como nunca tive a intenção de sair do caderno como suporte, pois, pelo contrário, esta sempre foi uma peculiaridade do meu processo de criação, procurei compreender que tipos de livros seriam estes pequenos sketchbooks que preenchia com desenhos tão autobiográficos.

Segundo Ulises Carrión, o livro é uma sequência de espaços e de momentos, “é uma sequência de espaço-tempo” e “considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos” (CARRIÓN, 2011, p. 12 e 13).

A reflexão de Carrión se adequa bem ao meu processo de criação em sketchbooks, os quais possuem a estrutura física de um livro e nos quais a linguagem é primordialmente a do desenho, um desenho visceral, contador de experiências vividas e mágico do cotidiano. As peculiaridades dessa linguagem, a forma como a exploro nos cadernos, as relações que estabeleço com eles e que eles podem estabelecer com quem os folheia me levaram a compreendê-los como uma categoria diferenciada de livros: os livros de artista.

Paulo Silveira (2013, p. 23) explica que o livro de artista pode designar tanto a obra quanto uma categoria artística e faz referência a livros – peças únicas ou exemplares múltiplos – feitos ou concebidos por artistas, podendo ser publicações comerciais, as quais geralmente são edições limitadas, assim como itens únicos estruturados pelo artista.

Considero meus pequenos sketchbooks, objetos poéticos desta pesquisa, como uma especialização do livro de artista por constatarem tempo, memórias e pensamentos numa sequência perceptível (SILVEIRA, 2008, p. 103) – que, neste caso, se dá pela organização dos cadernos por ano, e não em termos de narrativa sequencial –. Após o estudo acerca dessa categoria de produção artística, entendo que desde 2013 os sketchbooks já tinham a configuração de livros de artista mesmo sem circularem em público – a sua visualização ficava restrita aos mais íntimos –, o que só veio a acontecer com sua transformação em objetos de estudo no mestrado, em 2015, quando passaram a circular entre espaços e pessoas, nas salas de aula, nas comunicações de trabalhos acadêmicos e em uma exposição. No entanto, ainda que tenham adquirido certa publicidade, a natureza confessional e intimista própria destes cadernos é mantida, compondo a experiência de folheá-los.

É válido esclarecer que o livro de artista é um meio de expressão crítico por excelência, que surgiu em meados dos anos 1960 como uma crítica ao espaço convencional para a apresentação de arte – as paredes do museu e de galerias, por exemplo –, ao mesmo tempo em que é uma tomada de posição política e uma invenção de um novo espaço – as páginas de um livro –, mais aberto a todos os públicos, mais acessível e de fácil circulação (MOEGLIN-DELCROIX, 2015, p. 163).

Destaco esta característica do livro de artista porque ela me fez enxergar que havia – há – espaço para a arte criada dentro dos pequenos cadernos que carregava comigo. E o espaço é o próprio caderno, não precisaria sair de seus limites para tornar visível todo o trabalho realizado nos sketchbooks e que só faz mais sentido quando visto naquele formato original.

Da experiência de deixar os cadernos circularem, tornando públicos momentos, sentimentos e reflexões bastante pessoais eternizadas nos desenhos, percebi que o íntimo tem um poder de conexão intenso, desperta o interesse alheio. Talvez porque é humano demais, cutuca o outro em suas raízes. Sim, o íntimo é arte e na minha obra quero que ele sobreviva. A autora Tania Rivera, a respeito da obra de Louise Bourgeois ser altamente autorrepresentativa e íntima, diz:

é justo ao apresentar a intimidade de modo extremo que se alcança algo universal, algo que está entre os humanos. É o radicalmente ‘pessoal’ que toca o outro, é o singular que chega a tocar o que é comum a todos (RIVERA, 2013, p. 287).

Por mais que ainda me sinta violentamente exposta, nua, do avesso, como que sendo apalpada por muitas mãos; por mais que ainda sangre um pouco toda vez que libero os sketchbooks aos olhares alheios, também sinto que as pessoas são tocadas por meus desenhos, no folhear das páginas. É o poder do objeto livro de criar vínculos entre leitor e autor. É o poder da arte, dos livros de artista, dos sketchbooks em si, especificamente, de envolver o outro que os percorre na atmosfera dos desenhos de quem os faz, ressignificando e compondo as vidas que ali se encontram: do espectador e do desenhador.

Embora persista o fluxo de sentimentos paradoxais que me envolvem na abertura dos cadernos ao outro, sinto-me inegavelmente mais próxima àquele que lê, que explora os desenhos em meus pequenos cadernos, e essa possibilidade de contato tão íntimo – que estranhamente se dá por meio do corpo do livro e não por um abraço, aperto de mão ou troca de olhares –, para ambas as partes, leitor e artista, é algo que eu, enquanto artista, necessito sempre manter. No movimentar das páginas, se forma uma cumplicidade entre

estranhos, um laço de afeto armado com fios de vidas distintos, da criadora e dos espectadores. Icleia Cattani, no texto *Passaporte para a utopia* (2004), no qual realiza uma análise do livro de artista *Passaporte de Ulisses*, de Lenir de Miranda, diz: “[...] o livro contribui para romper o isolamento e para inserir os artistas em um circuito onde as respostas (o reconhecimento, o respeito) são possíveis. Reconhecer-se no olhar do Outro, no espelho que é o Outro” (2004, p. 120).

Foram muitas as vezes que disponibilizei os cadernos a olhares externos durante as apresentações da minha pesquisa nas disciplinas do mestrado, e a experiência sempre foi enriquecedora. Alguns folhearam; alguns fotografaram e postaram meus desenhos em suas redes sociais; alguns leram até os escritos mais íntimos – não grampeei nenhuma página –. A forma como cada leitor lida com os sketchbooks é única e cria, para cada um, uma experiência diferente. Porque, como realça Edith Derdyk (2012, p. 169), no livro de artista, a estrutura narrativa, os entrecruzamentos entre tempo e espaço, formulam leituras que se fazem pelos olhos e pelas mãos, sendo cada leitor um coautor do livro, pela maneira como o manuseia e como significa a leitura. Os desenhos nas páginas de meus sketchbooks não são emoções engessadas. Podem fluir por outros corpos despertando emoções totalmente diferentes daquelas que me atingiram e me fizeram desenhar o que está ali.

A experiência de ver meus cadernos circularem entre mãos e, com isso, despertarem novas e diversas experiências no outro, faz-me acionar a ênfase que Walter Benjamin (*Peinture et dessin*, 1991, p. 245 e 246) dá à relação do desenho com o plano da horizontalidade no qual é projetado, o que, segundo o autor, faz apelo à produção do signo, à projeção cartográfica de Mercator e às forças sensório-motoras: “o desenho reproduz o mundo de maneira que o homem possa, concretamente, caminhar por ele¹⁰”. Flávio Gonçalves, em *Um percurso para o olhar* (2002), compartilha as ideias de Benjamin e explica que, por ter essa relação privilegiada com o plano horizontal, o desenho tem qualidades mnemônicas, opera semelhante ao trabalho da memória. Gonçalves diz que

é nesse mesmo plano horizontal de atração que o ser humano constrói as estruturas nas quais ele conduz a sua existência, partindo de um ato similar aquele da inscrição: traçar, cavar, fundar, delimitar, etc (2002, p. 2).

Benjamin (1991) percebe que, ao contrário da pintura, que projeta o espaço na verticalidade e faz apelo à representação e ao espectador como contemplador, o desenho está emancipado da parede como espaço de exposição, sendo bem melhor apreendido num suporte horizontal. Vejo, em minha prática, essa aproximação da memória com o plano da horizontalidade desde a escolha dos cadernos como suportes, passando pelo fazer dos desenhos em si, cujas temáticas flutuam em torno de fragmentos de tempos vivenciados, e indo até a forma peculiar de exposição da obra, que brota da própria poética: uma exposição no formato mesmo de caderno, de livro, que ao ser folheado por outros pode resgatar-lhes suas próprias lembranças fugidias.

Obviamente, essa entrega dos sketchbooks a outros olhares ocasionou implicações no meu processo¹¹ – bloqueio criativo, novas reflexões que

¹⁰ No original: “Le dessin reproduit le monde de sorte que l’homme puisse, concrètement, y marcher” (BENJAMIN, 1991, p. 246).

¹¹ Para maiores detalhes, acompanhar na abissal “Sobre desenhos e abismos”.

influenciaram a temática dos desenhos e até em *como* desenhar –, mas a elas me adaptei, porque o artista é maleável: adapta-se às condições do acaso que emergem de sua obra. Hoje, minha obra anseia pelo olhar alheio, como se ela (eu?) não coubesse mais em minhas páginas só para mim, a exemplo de Drummond:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
 É muito menor.
 Nele não cabem nem as minhas dores.
 Por isso gosto tanto de me contar.
 Por isso me dispo,
 por isso me grito,
 por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas
 livrarias,
 preciso de todos.
 (Carlos Drummond de Andrade)

E não estou sozinha neste *precisar de todos* drummondiano. Como exemplificado anteriormente, são vários os artistas que disponibilizam seus sketchbooks ao público, via internet, nas redes sociais, arriscando-se ao olhar do outro. A @r.g_art tem mais de 10.000 seguidores no Instagram; A @fireflyfiphie tem mais de 48.000. Parece pouco, se o universo for o total de pessoas no planeta, mas se considerarmos que essas duas jovens artistas não são mundialmente reconhecidas, os números podem revelar sua outra face: as pessoas têm interesse em conhecer processos de criação com desenhos e em mergulhar nas nuances da vida privada que são traçados nos sketchbooks.

A Moleskine e o The Sketchbook Project, por sua vez, são empresas internacionais que exploram este crescente interesse pelas criações em cadernos de desenho e o expandem para o âmbito da criação no formato livro, dando as mãos aos debates que ebulem na arte contemporânea. A Moleskine possui programas de incentivo ao hábito de utilizar seus sketchbooks em várias linguagens artísticas e disponibiliza em seu site vídeos e relatos escritos dos usuários de seus produtos apresentando suas artes nos cadernos da marca. O The Sketchbook Project consiste numa espécie de galeria independente de sketchbooks, montada por crowd funding na Brooklyn Art Library, em Nova Iorque, que expõe sketchbooks de artistas do mundo inteiro – aberta à participação de qualquer pessoa que submeter seu trabalho – e compreende a criação em tais formatos como livros de artista, sendo, por isso, referência de primeira grandeza em minha poética.

Convém, por fim, explicar que o livro de artista apresentado como objeto poético neste memorial de trajeto criativo é uma versão editada que compila em um único volume os sketchbooks originais, os quais, por sua vez, também compreendo como livros de artista, conforme dito anteriormente. Ambos, originais e edição, são intitulados *cadernos do abismo* e compõem juntos, para a finalidade deste estudo, a noção de objeto poético, pois quando falo deste meu processo de criação, remeto-me em primeira instância ao fazer dos desenhos nos cadernos originais, que permanecem comigo e foram abrigo de uma produção poética de quatro anos. É natural que este novo volume seja assumido também como obra, porém em versão possível de ser disponibilizada aos arquivos deste Programa de Pós-Graduação. Sendo assim, esclareço que o foco do trabalho não reside no processo de criação da versão editada dos *cadernos do abismo*, uma versão construída para dar visualidade aos sketchbooks originais em cuja criação, sim, está o cerne da pesquisa. Gostaria que o livro de

artista entregue não ficasse preso na estante da biblioteca deste Programa, longe do alcance do visitante e, portanto, do encontro eventual. Porém, essa talvez seja uma ironia que a burocracia academicista não me permita vencer: da estante de casa, onde comumente ficam os sketchbooks originais, para a estante do PPGArtes.

2ª ABISSAL

SOBRE DESENHOS E ABISMOS



A poética do Eu, 2014.

2.1 Do desenho como abismo aos desenhos do abismo

“Todo desenho é o legado de um sopro”, diz Fernando Chuí (TIBURI, 2010, p. 17), em correspondência trocada com Marcia Tiburi e publicada na obra *Diálogo/Desenho*. O sopro, corrente de ar quente expelido dos pulmões para o ambiente fora, pode deixar uma mancha embaçada em um vidro gelado, abrir caminho entre um montinho de poeira acumulada no canto ou apagar o fogo. O sopro é a vida, as experiências vividas. Deixa marcas, desenhos que se fazem nos corpos e pelos corpos. Histórias, emoções, momentos, o desenho guarda tudo isso!

Durante os quatro anos em que cultivei o hábito de desenhar nos cadernos, pude perceber que meus desenhos são relicários de memórias e sentimentos que se mantêm vivos naquelas páginas tão minhas e, agora, tão de quem quiser.

Sempre que algo me aquecia a alma, machucava ou fazia florescer, inquietava e perturbava, abria o caderno e desenhava. São desenhos de sentimentos que me inundam em um dia ou que me perseguem há tempos. Desenhei-os para conviver com eles, para os inscrever em minha história, para os compreender e compreender a mim mesma, em minhas mais íntimas inquietações. O que despejo em traços nos cadernos é muito íntimo e intenso, emoções ainda quentes, que partem de momentos privados, com as quais estou lidando no ato mesmo de desenhar. Às vezes são resolvidas ao ganharem forma no papel, às vezes aparecem repetidamente nos cadernos, mostrando-me o quanto ainda ocupam meu pensamento. O quanto ocupam o desenho do meu agora, de quem sou no mundo.

Desenho pensamentos, nestes cadernos. Sim, porque desenhar é pensar¹² (NAUMAN, 1991, apud MOLINA, 2011, p. 33) e vice-versa. Risco pensamentos profundos, que me enlaçam e envolvem em sua atmosfera nebulosa. Mas o desenho não é uma representação exata do que foi pensado, porque “desenhar nunca é uma transcrição do pensamento [...] mas preferencialmente uma formulação ou elaboração do pensamento em si mesmo no exato momento em que ele se traduz em uma imagem”¹³ (DEXTER, 2005, p. 8, tradução livre). Meus desenhos são, então, metáforas do que sinto.

Desenho porque preciso dar vazão ao magma emotivo que lateja forte em mim. Desenho porque quero lembrar, mas, quando desenho, também esqueço, porque a coisa desenhada vira outra da que ela é: ultrapassa o objeto representado. Desaparece. Aparece outra. Desenho porque preciso dizer, gritar ou silenciar. Desenho porque preciso pensar, ponderar, entender alguma coisa. Porque preciso me esvaziar de mim e ao mesmo tempo me preencher com tamanha renovação de sentimentos provocada pelo desenhar. Desenho para sentir, sempre e tudo.

Entre as páginas dos cadernos, derramo-me em traços, percebo-me, (re)crio-me. Recoelho-me e olho para dentro. Passeio entre as entranhas, caçando e sentindo tudo aquilo que me faz pulsar, que me faz corpo vivo, atravessado pelas lacunas da memória e dos sentidos. Mapeio esse território de relevo mutante que é o interior de mim mesma. Desenho tudo, com a intensidade com que chega a mim, no momento da chegada. Desenho vivendo a coisa

¹² Bruce Nauman, em texto para a Exposição *Drawing & Graphics*, de 1991, diz: “Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman” (apud MOLINA, 2011, p. 33).

¹³ No original, “to draw is never a transcription of thought (in the sense of writing) but rather a formulation or elaboration of the thought itself as the very moment it translates itself into an image”.

desenhada. Em uma erupção silenciosa, transbordo vazios: as lágrimas que não caíram, a dor não gritada, o medo amarrotado, as esperanças criadas... sinto-as descerem até as extremidades dos dedos. Toco, ansiosa, o papel, meio áspero. Clímax. Respiro o desejo de esvaziar-me em tinta preta e manchas... e deixo os dedos gozarem em traços, ouvindo o som dos meus silêncios. E depois fecho o caderno. Está tudo ali, guardado. E exposto, tão exposto! Tão exposta! Basta apenas abrir...

Na caminhada poético-acadêmica, encontrei-me com o texto da crítica e curadora de arte, Icleia Cattani, intitulado “O desenho como abismo” (2005), no qual a autora se debruça sobre a obra da artista Eliane Chiron e aborda, a partir de sua análise, o desenho como possibilidade para o artista de mergulhar nas profundezas de si mesmo, evocando “as grandes questões existenciais, às quais só podemos responder traçando nossas trajetórias no aqui e no agora” (CATTANI, 2005, p. 24).

Cattani fala da necessidade do artista de, no ato de desenhar, confrontar o vazio em si, lançar-se no abismo de sua existência para dele emergir com novos significados para suas criações. “O desenho como abismo, sem fundo, ao mesmo tempo como ameaça e como libertação” (2005, p. 26) é o que ela propõe ser o modo de desenhar da artista cuja obra analisa. O texto pode ser referente à obra de Chiron, porém me aproprio dele para me aventurar na compreensão de minha própria poética por entender que o hábito de me esvaziar em traços nos pequenos sketchbooks é o meu desenhar como abismo; é lançar-me no vazio das dores da alma ou no frenesi de uma intensa alegria e lhes habitar, reconhecer, transformar. Uma ameaça, porque, ao desenhar, revivo a experiência vivida e posso nela perder-me novamente; e libertação, pois despejar em desenhos o furacão de sentimentos que me rodeia é “pensar o desenho como prazer que liberta” (TIBURI, 2010, p. 43), como uma ação prazerosa educadora: ensina sobre quem se é.

O desenho desenvolve certamente uma forma de percepção da realidade [...] e aprender a qualificar o olhar sobre as coisas é certamente um elemento de emancipação, descoberta do mundo e de si (TIBURI, p. 101).

Sim, desenho para me libertar e para me encontrar em mim, nos cadernos. Do meu jeito e seguindo minhas próprias regras¹⁴, pratico este desenhar abissal. Mas o que é, afinal, o abismo, em minha poética?

Recorro, primeiro, ao dicionário:

¹⁴ “O desenho pode ser um abismo para o artista, mesmo quando criado sob normas rígidas”, diz Cattani (2005, p. 24).

parte dos bens.

ABISMAL adj. Relativo a abismo; igual ou semelhante a abismo; abissal.

ABISMAR v.t. Causar assombro a. / Precipitar, lançar no abismo. / — V.pr. Precipitar-se: *o avião abismou-se no mar.* / Fig. Mergulhar profundamente: *abismar-se na própria dor.*

ABISMO s.m. Precipício profundo; despenhadeiro, profundidade insondável: *a estrada serpenteava por entre abismos.* / Sorvedouro, voragem. / Fig. O oceano. / O que divide, separa profundamente: *um abismo separa as duas mentalidades.* / O extremo, o último grau: *um abismo de perversidade.* / Desastre, ruína: *a empresa está à beira do abismo.* / Fig. O caos, as trevas, o inferno.

ABISSAL adj. Relativo ao abismo; de muito grande profundidade subterránea; regiões abissais.

ABISSÍNIO adj. e s.m. Da Etiópia.

Fig. 1. Imagem de Koogan / Houaiss Enciclopédia e Dicionário Ilustrado, 1997, p. 5.
Documentos de trabalho.

Em Koogan/Houaiss Enciclopédia e Dicionário Ilustrado, o abismo é “precipício profundo”, “profundidade insondável” (1997, p. 5), relacionando-se à definição dada pelo dicionário online Michaelis¹⁵: “3. Fig. Tudo que é imenso; profundidade sem termo; imensidão, infinito, vastidão”.

Profundidade, profundezas, imensidão. Palavras que descrevem o abismo como algo fundo e de complexa penetração. Palavras que lhe fazem saltar a poesia: o abismo, esse algo profundo, é o interior, o íntimo.

Dá a ideia de Cattani, da qual compartilho, de que “o abismo do desenho corresponde às grandes questões existenciais”: aquelas mais íntimas, que movem o artista. Que me movem neste processo criador. Meu abismo, minhas questões existenciais, é os meus medos e angústias, minhas motivações e desejos, meus caminhos e o desconhecido. Meus silêncios e gritos. Está nas íntimas incursões que faço ao interior de mim mesma, mas também nas relações que estabeleço com o que me rodeia. É vazio e lugar, ao mesmo tempo. É o vazio corroído que aparece nas memórias, mas também a instauração de uma presença, pois a menor linha traçada já demarca pertencimento. Nela estou. O risco é meu, sempre meu.

Esse abismo é também vários, é abismos, porque são muitas as questões existenciais nas quais mergulho. Mas sua natureza fragmentária é una: sejam quantas forem suas facetas, quantos forem os abismos, cada um deles é o *abismo* em si. Como um espelho quebrado: os vários cacos não perdem natureza de espelho, nem esperam por completude. “Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo” (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Percebendo que na poética aqui apresentada pratico um desenhar como abismo, passo a chamar os desenhos que faço nos pequenos cadernos de *desenhos do abismo*, e os cadernos em si, *cadernos do abismo*. “Do abismo” porque quando neles desenhava era como atirar-me para dentro e para fora de mim ao mesmo tempo, como quem se joga nas profundezas da sua existência. Desenhar nos *cadernos do abismo* permitiu-me reconhecer tudo o que me atravessava, me fazia pulsar, e transitar pelos vazios da memória que

¹⁵ MICHAELIS. Dicionário Online Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=abismo> (Última acesso: 19/09/2016).

ironicamente me preenchem, fazendo deles lugares habitáveis, menos dolorosos e compreensíveis – nem sempre obtive sucesso, no entanto, posto que alguns abismos desenhados ainda permeiam meu ser como áreas nebulosas.

O abismo é vazio e lugar ao mesmo tempo, disse anteriormente. Recorro, então, aos conceitos de vazio e de lugar, que a filósofa Anne Cauquelin (2008) retoma da teoria dos incorporais, dos estoicos, e aplica à arte contemporânea para compreender sua busca pelo invisível, pelo inefável. Em boa hora, pois os *desenhos do abismo*, situados no contexto das poéticas do desenho contemporâneo, trazem à tona exatamente as camadas invisíveis e mais profundas do que me constitui enquanto ser, enquanto artista e mulher.

Antes de adentrar o terreno das definições, vale contextualizar a teoria: para os estoicos, o mundo é um todo indissociável, animado pelo sopro que atravessa todas as coisas. Para se manter em harmonia com o mundo, o conhecimento sobre ele também deve ser visto em sua totalidade e os incorporais são elementos do saber que formam esse uno-todo, esse corpo do mundo com vínculos imateriais, impalpáveis, sendo quatro as entidades incorporais: o tempo, o vazio, o lugar (do campo da física) e o exprimível (do campo da lógica). Frequentamo-los a todo momento, quando reavivamos nossas memórias de um tempo, de lugares, de sentimentos vividos e coisas ditas. Neste processo de criação dos cadernos do abismo, frequentei-os a todo momento durante o desenhar e o posterior folhear das páginas.

O vazio e o lugar são especificações do espaço com conceitos entrecruzados: O vazio é um espaço que não contém corpo algum, mas pode conter. E quando contém, transforma-se em espaço-lugar, pois “o lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído” (CAUQUELIN, 2008, p. 37).

Assim, o abismo do desenho é vazio e lugar em constante movimento: quando despejo meus conteúdos frágeis em traços, estou cara a cara com o vazio dentro de mim e passo a habitá-lo, faço dele moradia, lugar de exploração emocional de tudo o que movimenta minha trajetória pessoal e meu fazer criador, ainda que apenas pelo tempo de duração da feitura do desenho. Com o desenho, esvazio-me e me permito mergulhar nesse espaço sem fundo, que é o interior de mim mesma; porém, já a primeira linha traçada é um signo de pertencimento, um índice da artista em estado de busca de si; é transformação: o abismo é habitado por um corpo – o meu corpo de desenho, a linha. Nas palavras de Cattani (2005, p. 25), “uma única linha, inscrita sobre a superfície do papel, o sensibiliza e o ressignifica inteiramente”.

Desenhar o abismo que me toma é satisfazer a vontade de colocar energia criadora para fora, é preencher a mente com memórias renovadas, revividas e recriadas durante o desenho; é preencher o abismo com possíveis soluções ou, pelo menos, com pegadas de reconhecimento: “reconheço-te em mim”, digo a ele através do desenho. É também preenchimento do espaço físico da página em branco...

Visualizo a relação vazio-lugar não somente na compreensão do abismo em si, mas também na minha relação com o suporte, o caderno: encaro os vazios, também, das várias folhas do caderno, torno-o meu espaço de explorar as emoções, meu lugar de dar vida à arte de uma vida. Os *cadernos do abismo* são assim chamados, portanto, porque em suas páginas estão as marcas dos meus mergulhos interiores. Disseco os abismos ao desenhá-los entre páginas e, assim, compreendo-os e os ressignifico, ou não: podem ser sempre zonas

limítrofes, obscuras ou incompreendidas. Mas é certo que desenhá-los liberta-me do medo e da resistência em lidar com eles do caderno para fora, na vida, porque, conforme poetiza Eliane Chiron (2005), o desenho nos ensina que nosso corpo mesmo se constitui pelas faltas, por vazios, e desenhar é uma “prática do lacunar”, por meio da qual podemos desmanchar nossas energias e as recarregar novamente.

O desenho ensina que não temos motivo para temer sermos invadidos pelas faltas, pelas lacunas. Somos todos atravessados por elas. Depositários do lacunar, somos a marca em negativo de sua passagem. A poética do desenho como apagamento: alívio de nossa substância corporal, erosão de nossa integridade (CHIRON, 2005, p. 11)

Deixar-se perceber as próprias lacunas é um exercício de vida, tarefa difícil, como todo mergulho nas profundezas de si mesmo. Faz sentido, então, pensar o desenho como uma ação do olhar, muito mais do que das mãos (TIBURI, 2010, p. 19), porque é o modo como se percebem as coisas que direciona o modo de desenhá-las. E quem olha atento, sente; quem olha atento, deixa-se esvaziar e preencher. Os *desenhos do abismo* são minha ação de olhar para dentro e colocar para fora: olhar atenta aos movimentos da vida e eternizá-los nos meus traços, nos meus cadernos.

Venho falando do abismo como tudo o que me toca o coração, o que vive nas profundezas do meu ser, conteúdo frágil – entranhado de memórias e histórias de vida – que despejo nas páginas dos meus cadernos, porque são questões fundamentais para a compreensão da essência dessa minha poética, partes importantes, sim, da pesquisa, pois não posso dissociar de maneira alguma o que desenhava do que sentia no momento do desenho. Criei os cadernos exatamente para que pudesse desenhar meus sentimentos com certa regularidade e, assim, expressá-los de alguma forma.

Porém, há também o abismo que salta das imagens, que expõe as suas vísceras e não as minhas, muito embora elas estejam intimamente ligadas. Portanto, nos tópicos seguintes deste memorial, procurarei explorar as profundezas também da superfície das imagens criadas, as questões existenciais dos desenhos em si: como são feitos, quais materiais são utilizados e como estes se relacionam com as técnicas de desenho empregadas no processo, as quais serão abordadas em cada um dos procedimentos inventados para dar vida aos desenhos.

Dito isto, deixo o abismo permear todo meu trajeto metodológico de criação dos cadernos, funcionando como conceito operatório¹⁶, que permite “realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico” (REY, 2002). Não apenas dá nome aos objetos poéticos desta pesquisa, os *cadernos do abismo* e aos desenhos que insistentemente inscrevo neles, os *desenhos do abismo*, como está presente nas várias nuances de cada um dos procedimentos operatórios inventados para dar luz à minha poética.

Por partes, alastro-me por cada um desses viéses do meu processo de criação, dedicando-me a compreendê-lo em sua fatura e em como reverbera em mim o que há para além dos aspectos práticos do fazer.

¹⁶ Rey explica que “Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*” (REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. P. 123-140).

2.2 Os materiais e algumas regras

Norteando o fazer artístico nesses cadernos, possuo espécies de regras que surgem de forma espontânea e acabam se propagando por todos os desenhos de maneiras variadas. Elas se desdobram do meu próprio fazer e as percebo como tendências¹⁷ durante o processo de criação, na fatura de um desenho ou quando me coloco na posição do outro que folheia o sketchbook, um primeiro receptor – esse exercício de afastamento momentâneo, de olhar a obra sob outra perspectiva, faz-me enxergar o óbvio encoberto, o invisível, e é essencial para a reflexão sobre meu processo, sobre o que os desenhos dizem ou o que eles calam. Não são regras intransponíveis, absolutas, previamente estabelecidas, mas são minhas formas de conduzir o caminhar poético: “os artistas criam suas próprias leis, pessoais e arbitrarias, das quais só eles podem determinar o início ou a caducidade, e que a eles cabe transgredir” (CATTANI, 2005, p. 26).

A primeira delas é quanto à qualificação do suporte: utilizo sketchbooks de formato pequeno, em tamanho próximo ao A6, para que possam caber na bolsa e andar sempre comigo, o que faz com que meu ateliê¹⁸ seja qualquer lugar, onde eu estiver, expandindo o conceito desse espaço de experimentação para além de um lugar físico, “como uma espécie de parênteses no tempo” (MELIM, 2008, p. 30). Já foram meus ateliês: a rua, a sala 1 do PPGARTES, um auditório do Hangar, o avião, salas de espera, a minha bancada e até a bolsa, quando preciso desenhar escondida.

¹⁷ De acordo com Cecília Salles, “a tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador” (1998, p.29).

¹⁸ O ateliê, segundo Cecília Salles (2006, p. 54), é um lugar que guarda a coleta cultural feita pelo artista (tudo o que o atravessa, de ordem material ou imaterial), mas também é espaço da sua operação poética, da sua ação artística.

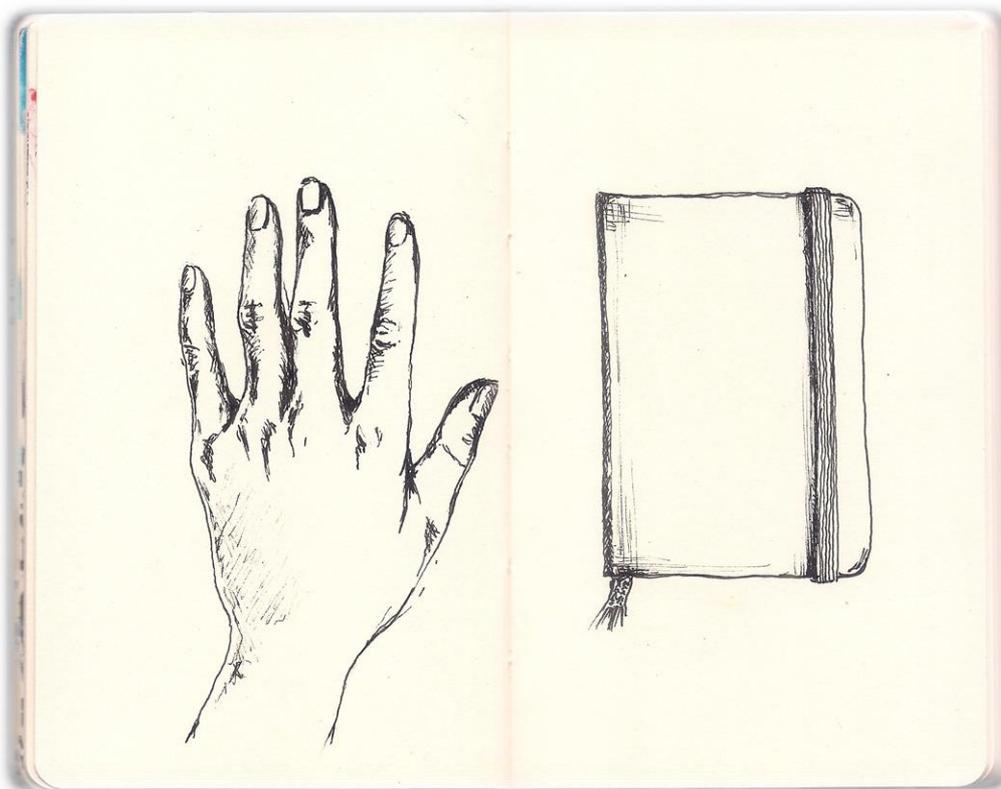


Fig. 2. Caderno. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2016.

A reflexão sobre o ateliê, trazida pela escolha por trabalhar em sketchbooks de pequenos formatos, não é inoportuna, pois provoca alguns desdobramentos na própria prática artística, que de certa forma desenvolvem as peculiaridades de um processo de criação como uma filosofia de vida do artista.

O meu fazer artístico muito tem de imediatista: preciso desenhar enquanto sinto aquilo que é estímulo para o desenho. Isso influencia na escolha dos pequenos formatos como suporte, porque ao portar os sketchbooks comigo, desenho onde e quando quiser. E também influencia a escolha dos materiais que utilizo para desenhar.

Cada artista escolhe seus instrumentos de trabalho e, principalmente, o modo como esses podem ser acessados. A constituição do espaço, que envolve uma organização de natureza estritamente pessoal, mostra-se como um dos índices da constituição da subjetividade desse artista ao longo do processo de criação (SALLES, 2006 p. 54).

Não há uma regra muito fechada quanto à escolha dos materiais, a não ser uma: junto aos pequenos cadernos, ando sempre com uma caneta nanquim, o básico para iniciar o desenho. Todos os desenhos nestes cadernos são traçados com nanquim, desde o primeiro risco que lhes começa a dar forma. Daí surgiu o nome que escrevo na folha de rosto destes sketchbooks, anunciando o que neles derramo: *gotas de vida em tinta preta*.



Fig. 3. Sketchbook 2016.

Para a aplicação de cores aos desenhos, costumo utilizar aquarela ou canetas marcadores, dependendo da qualidade e das características das folhas do caderno – algumas não suportam aguadas, por exemplo – e do que a matéria desenhada pede: o desenho fala, insinua-se para a delicadeza da aquarela ou para a rigidez dos marcadores. Agrada-me essa conversa, ora respeitosa, ora agressiva, dos materiais com o suporte e a coisa a ser desenhada.

É preciso considerar, ainda, que diante da característica imediatista dessa poética, nem sempre tenho em mãos os materiais para coloração. Logo, os desenhos também podem ser finalizados em casa, quando minha bancada ou a cama viram ateliê – e, ah, são tantas as vezes!

Percebo, no meu processo, que as escolhas por tais materiais evidenciam a preferência por deixar a linha falar. Utilizo técnicas para aplicação de cor que não apaguem a natureza da minha linguagem poética, que é o desenho e não a pintura. Assim, ao utilizar canetas marcadores ou hidrocores, seguro-as da mesma forma que uma caneta nanquim, possuo o mesmo controle sobre o instrumento e sobre o movimento: o preenchimento com camadas de cores se faz pelo mesmo gesto do traçar de um desenho e acontece, muitas vezes, também em linhas – porém mais espessas e coloridas –.

O uso da aquarela, por sua vez, não foge ao princípio de deixar as linhas sobreviverem em meio à cor, embora realize o preenchimento com cor por meio de manchas. É válido lembrar que Walter Benjamin ([1917] 1996, p. 85) caracterizou a aquarela como uma técnica localizada entre a pintura e o desenho¹⁹, guardando características de ambas as linguagens visuais. Isso

¹⁹ No texto “Painting, or Signs and Marks”, Walter Benjamin ([1917], 1996, p. 84) escreve: “The only instance in which color and line coincide is in the watercolor, in which the pencil outlines are visible and the paint is put on transparently. In that case the background is retained, even though it is colored”. Tradução livre: “A única instância em que cor e linha coincidem é na aquarela, na qual os contornos do lápis são visíveis e a tinta é aplicada com transparência. Neste caso o fundo permanece, mesmo sendo colorido”.

porque, na aquarela, a cor se forma pelas manchas aguadas transparentes sem cobrir o contorno, sem cobrir o desenho. As linhas pretas que traço à nanquim permanecem visíveis e delimitam uma forma, têm sempre voz nos *desenhos do abismo*. São elas que prioritariamente instauram a conversão de sentimentos, emoções, *abismos* em algo visível, contornos capturáveis.

Não intento, com isto, revolver à velha discussão travada entre o desenho e a cor, que durou do século XVI ao século XIX, enfraquecendo-se com as tendências pictóricas da arte moderna de “apagar os limites tradicionais entre a forma, o modelado e o contorno, isto é, de superar o conflito entre o desenho e a cor”, afirmadas desde o Impressionismo (LICHTENSTEIN, 2006, p.17) e já superadas na arte contemporânea, cujo cenário é permeado de mestiçagens e hibridismos entre ambas as linguagens. Ao ser enfática sobre o desenho ser minha prioridade, não busco a oposição entre ele e a pintura, mas apenas posicionar-me quanto ao meu estilo enquanto artista e apresentar uma forma de ver esta poética.

A última regra é a despreocupação com a virtuosidade técnica. Ao desenhar nestes cadernos, não me ateno ao virtuosismo técnico: deixo o esboço aparente – os erros fazem parte da construção final, como rastros do processo, assim como os versos manchados das páginas. Tais regras fazem sentido quando o que busco é muito mais dar forma ao vazio em mim do que elaborar os desenhos à exaustão tecnicista e os deixar perfeitamente finalizados e enquadrados nos termos da técnica que requer o material utilizado. Importa-me o movimento das mãos, os riscos, deixar vaziar por entre os dedos tudo o que me consome, reelaborando os momentos e afetos vividos; importa-me a carcaça do desenho, ao mesmo tempo aberta e encoberta por ele, mostrando algo sendo vivido e capturado com a ponta da caneta, com a mesma urgência em que acontece, para não ser esquecido ou, ao contrário, para ser exorcizado e me livrar das minhas angústias: “arte é uma garantia de sanidade”, é o que diz Louise Bourgeois.

As pequenas regras que desenvolvo são as pontes da minha travessia, sustentam meu fazer artístico em sua unidade e totalidade: elas, enquanto tendências, conectam o processo de criação em cada caderno – em cada mundo abissal meu. Delas, originam-se uma série de procedimentos instauradores da minha poética, relacionados ao fazer dos desenhos em si, considerando o suporte caderno/livro.

2.3 Indutores

Antes de adentrar o território de cada um dos procedimentos que dão vida aos desenhos, preciso falar do que me ativa a mergulhar no abismo e desenhar, porque o processo criador é permeado de operações sensíveis, potências geradoras que nutrem o fazer artístico: “a criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas” (SALLES, 1998, p. 53).

Fatos diários cotidianos, memórias, imagens, histórias de vida – as minhas e as de outros, que torno minhas – e até mesmo um bom livro são os elementos indutores que me provocam emoções ou sentimentos profundos, que me conectam às questões existenciais moradoras e bagunçadoras do meu interior. Nas palavras de Cecilia Salles, são imagens geradoras: de naturezas diversas, contêm uma excitação, têm poder criativo e afetam profundamente o artista (1998, p. 54), levando-o a entrar num estado de criação. Fazem-me imergir no abismo – e por vezes são ou se tornam o próprio abismo.

Sinto que desde o início do primeiro caderno, em 2013, estou em constante estado de criação, como se pusesse meu corpo alerta e em busca de realmente sentir tudo, porque é sentindo que alimento as páginas com desenhos. “O estado de criação”, diz Cecília Salles, “mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras” (1998, p. 54). Adotei, neste processo, a postura de uma exploradora do abismo, emprestando uma expressão de Enrique Vila-Matas, para desenhar minha geografia abissal.

No livro “Exploradores do Abismo”, ao qual já me referi na 1ª Abissal deste trabalho, Vila-Matas (2013) descreve seus personagens como “pessoas comuns que, ao se ver à beira do precipício fatal, adotam a postura do expedicionário e sondam o horizonte plausível, perguntando-se o que pode haver *fora daqui*, ou além de nossos limites” (p. 14) e “antes de despencar, dedicam-se a dissecar o abismo, a estudá-lo”(p. 17). Eu ora sou como as personagens de Vila-Matas, tateando o abismo em que se encontram, ora sou como o próprio autor: absorvo abismos alheios para deles despertar minhas histórias e meus desenhos. Quantas vezes precisei caçar abismos em outros corpos, outras vidas que não a minha? Se me vejo no abismo alheio e o desenho, torna-se meu. Você já viveu como suas as dores do outro? É coisa que precisa de um novo pronome possessivo, flexionado em outra pessoa entre singular e plural, porque transcende a gramática dos afetos.

2016 foi o ano em que eu e algumas de minhas amigas nos tornamos balzaquianas. Uma delas, no dia de seu aniversário, me disse não ter motivo nenhum para comemorar: o peso dos “trinta” não é coisa fácil de se carregar quando se olha para frente e se percebe que o mundo imaginado para si, quinze anos antes, não condiz com a realidade que se vive agora. Solidarizei-me com a dor da amiga – em parte, eu também a vivia –, e resolvi desenhar-lhe um desejo para a vida em frente: “Que enxergues a vida com olhos de flores. E as pétalas caídas dos teus [dis]sabores perfumem, coloram, desenhem os caminhos que abrem em ti”.

Desenhei uma mulher que leva crisântemos aos olhos, envolta em um fundo florido, vibrante. “O crisântemo é de alegria profunda. Fala através da cor e do despenteado. É flor que descabeladamente controla a própria selvageria”, escreve Clarice Lispector (1998, p. 59) sobre a flor escolhida para dar forma aos desejos que desenho à amiga. Os crisântemos que dão vida ao olhar da figura soltam pétalas ao vento, como que descabelado, selvagem, em direção ao leitor que olha o desenho de frente. As pétalas são desenhadas ligeiramente maiores à medida em que se aproximam do observador, como em uma perspectiva linear em que o ponto de fuga reside no olhar da figura desenhada. Ao mesmo tempo, dançam em confusão óptica com o fundo da imagem, preenchido com fragmentos das flores e outras pétalas e, em certo ponto do desenho, começam a invadir o corpo da mulher, anunciando uma possível fusão entre matérias e sensações: talvez, se houvesse um futuro deste desenho, figura e fundo tornar-se-iam um só amalgamado, corpo de linhas e pétalas rosadas, dominado pelas boas energias invocadas pelo desenho.



Fig. 4. Olhos de flores. Desenho e marcadores sobre sketchbook. 2016.

O livro *Água Viva* (1998), de Clarice Lispector, é um indutor infinito do meu processo de criação dos cadernos. Encontro-me, sempre, nas palavras solitárias da autora. “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (p. 14), ela escreveu. Este trecho me tocou profundamente, porque quando o li pensava sobre como dizer o que queria dizer nos desenhos sem embarcar numa produção diarística nos cadernos. Preocupava-me, no momento, com estratégias para não me sentir muito exposta ao abrir os cadernos aos olhares externos. Desenhei “silêncio constelado”.



Fig. 5. Silêncio constelado. Desenho a nanquim e marcadores sobre sketchbook. 2016.

Desenhei e em seguida abandonei aquela preocupação. Que tipo de arte não expõe o artista?

2.4 Os procedimentos operatórios

Quando sou ativada pelos indutores abissais e fico imersa no abismo, sinto necessidade de colocar em traços esse algo que me atravessa os sentidos, como se só assim pudesse processá-lo, compreendê-lo e transformá-lo. Isolome, recolho-me em mim, ainda que rodeada de gente ou num local público, para dar corpo de desenho a tudo isso que me atinge.

Ao primeiro risco, já sei o que quero desenhar, já sei o que quero dizer. Para criar o desenho, realizo alguns procedimentos que identifico constantes na minha poética, operações que a corporificam.

Sob o prisma da *obra em processo*, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito, entendido, aqui, num sentido amplo: viabilização de ideias, concretizações do pensamento (REY, 2002, p. 130).

Espelhar, Encarçar, Palavrear e Paginar são os procedimentos inventados para dar luz à poética dos *cadernos do abismo*. Ações demasiado próprias e fundamentais deste meu desenhar abissal, que passeiam sobre a superfície dos desenhos, sua materialidade, mas também sobre o que há por trás do fazer que influencia na forma como tudo se realiza. Ações através das quais experimento a criação da realidade pelos olhos e pelo corpo de desenhadora. Nascem das necessidades criadoras que o próprio ato de desenhar em páginas íntimas me demanda, e fazem nascer a obra. Um movimento de autocriação, em todos os sentidos: de dentro para fora e de fora para dentro.

2.4.1 Espelhar

Gosto de desenhar pessoas. Os desenhos do abismo são, em sua grande maioria, desenhos de mulheres que carregam em seus corpos, suas poses e gestos, as marcas do abismo em que eu, o ser desenhante, estou imersa. Sinto que dessa forma fico mais próxima a mim. De fato, meus desenhos do abismo são espécies de autorretratos nos quais não busco, de forma alguma, a representação pela semelhança física com minha própria imagem, mas, sim, *revelar* o que há por trás dela, o abismo, o que evidencia a carga autobiográfica presente em minha poética.

No momento em que o artista se predispõe a representar a si próprio, ele passa diretamente a uma espécie de pesquisa estética que pretende revelar não o que se expressa na superfície, mas o que há por trás da imagem (CHUÍ, 2010, apud TIBURI, 2010, p. 29).

Nesse processo de mergulho nas profundezas do eu, percebendo e buscando elaborar minhas inquietações íntimas, torná-las visíveis no papel,

desenho a partir do meu corpo e, para isso, recorro muitas vezes ao espelho, performando em sua superfície gélida os trejeitos de uma atitude que preciso capturar no desenho, atitude que dá forma ao abismo penetrado. Revela-o, apresenta-o. Meus desenhos não são nunca representações hiperrealistas, mas apresentações da realidade por mim percebida e buscada.



Fig. 6. Espelho-abismo. Desenho e aquarela sobre sketchbook. 2016.

Espelhar é encontrar o abismo dentro do espelho, no ato de me olhar como outra de mim e ainda assim ser eu.

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe.

Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa (Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 78).

Ao trazer o desenho do corpo, seja ele qual for, o trabalho assume uma relação com o outro, traz a alteridade para o discurso. Atinge também o espectador nas mais variadas formas, que, dependendo do grau de envolvimento a que se permita ao lidar com as imagens, pode ver-se nelas representado. A respeito das obras que trabalham com o corpo, Icleia Cattani diz que nos interpelam de modo específico: “(...) trata-se de jogos especulares, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido; corpos que se transformam, que se desdobram em nossos corpos” (CATTANI, 2007, p. 30). Atinge a mim mesma, no ato mesmo do fazer. Torno-me a imagem refletida no espelho e ainda assim tenho total consciência do meu corpo que desenha o que é refletido.

O desenho *Espelho-abismo* é a metáfora para esse encontro comigo mesma que acontece sempre que recorro ao espelho para simular poses para meus desenhos. Nele, duas figuras se tocam, se descobrem. A que mostra o rosto é o reflexo no espelho daquela que só tem aparente parte dos cabelos e dos braços. O espelho pode ser a própria superfície da página e a dobra causada pela costura no meio desta intensifica essa relação, atuando como uma rachadura, um corte, uma divisão na superfície espelhada.

É interessante perceber que imagem real (a figura) e imagem virtual (seu reflexo) não estão exatamente na mesma posição. A figura de fora do espelho está ligeiramente rebaixada, dando espaço para a presença de uma terceira pessoa: o espectador, que centraliza o olhar no abismo em aquarela azul formado no ventre da figura-reflexo e, ao mesmo tempo, observa o encontro entre as duas personagens. O espectador observa a imagem de fora dela, como um *voyeur*, mas é percebido pela imagem-reflexo, que lhe direciona o olhar. Na verdade, percebo que, em todos os desenhos para os quais utilizei o espelho durante o fazer, as figuras desenhadas têm o olhar direcionado para o espectador, um outro fora do caderno. No caso específico da imagem *Espelho-abismo*, construí o desenho de tal maneira para expressar que nunca somos exatamente o que vemos; há espaços em nós ainda não revelados. É preciso observar por diferentes pontos para conhecer, tal como é feito para desenhar um objeto qualquer em perspectiva: dependendo da localização do observador, diferentes ângulos do objeto passam a ser conhecidos e mostrados no desenho.

À propósito, o procedimento *Espelhar*, ao convocar o outro para o discurso da imagem, curiosamente se relaciona ao princípio da perspectiva no desenho. A perspectiva é um método de estudo do objeto, desenvolvido no Renascimento, que leva em consideração a visão humana, o observador em relação ao ambiente em que está inserido, para representar uma terceira dimensão do objeto, a profundidade, além de altura e largura (FUNDAMENTOS..., 2014, p. 162). A relação do procedimento aqui abordado com este método não se dá propriamente no desenvolvimento de desenhos através da projeção de linhas de fuga, próprias aos sistemas de perspectiva (paralela, oblíqua ou área), mas reside no aspecto conceitual que os liga. Ao utilizar o espelho como ferramenta para guiar o desenhar, torno-me observadora e coisa observada ao mesmo tempo. Olho nos olhos do meu eu refletido no espelho, o que se repete nos desenhos, já que as figuras, autorrepresentações minhas, devolvem-me o olhar num ato de reconhecimento da minha presença – ou de qualquer outro observador –, tanto como desenhadora quanto como observadora. Neste intercâmbio de papéis mora a *profundidade* da ação de *Espelhar*, que, como o significado do vocábulo *perspectiva* sugere, permite-me adentrar os contornos das imagens e enxergar-me segundo outros pontos de vista, conhecer-me e compreender-me por novos ângulos.

O austríaco Egon Schiele, cujo trabalho se insere dentro do movimento expressionista, possuía o hábito de autorretratar-se utilizando um espelho, o que o autor e crítico de sua obra, Reinhard Steiner (2001, p. 7), considera um elemento essencial do processo de auto-representação, pois importante para que a pessoa tome consciência de si mesma. Steiner diz que, ao olhar-se no espelho para se autorretratar, Schiele provoca uma despersonalização: “não se serve, pois, do reflexo da própria imagem para estabelecer a identidade, mas para buscar o outro eu, que os quadros lhe permitem fixar” (2001, p. 8).

Compreendo que minha experiência de desenhar a partir de mim ou a partir da minha vida é uma experiência do eu que “vem sempre de um desdobramento, na medida em que o sujeito é o objeto, simultaneamente” (STEINER, 2001, p.

14). O espelho torna-se um receptáculo no qual são derramadas as experiências do mundo e do eu do artista. O espelho é um convite ao abismo que eu sempre aceito e embarco numa viagem interna, sem fundo, sem tempo.

2.4.2 Encarçar

No fazer dos desenhos do abismo, o primeiro risco é sempre de nanquim, por mais errático que seja. Não tem ensaio, não tem esboço à lápis. Uma linha traçada é uma linha definitiva, fica. Não dá pra desfazer o que foi feito, não se pode apagar o erro, como acontece na própria vida: ele fica ali, enquanto novos caminhos se formam e o atravessam, são construídos sobre ele e com ele. No desenho, as primeiras linhas que traço formam uma espécie de ossatura, uma carcaça que arma a arte final e pode ser nela aparente – embora esforce-me para integrá-la totalmente ao desenho, dificultando sua visão em separado. Encarçar é construir esse corpo de linhas definitivas, por vezes despreocupadas, que guiam o início do desenho e o compõem em sua finalização.



Fig. 7. A espera. Desenho em nanquim sobre sketchbook, 9 cm x 14 cm, 2013.

A linha, tecnicamente, é “o traço sobre uma superfície”, define Manfredo Massironi (2015, p. 24). Porém, há poesia transbordando para além da secura da técnica:

A linha é contorno, é carne, é ossatura. Qual é o corpo da linha? A linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas. Sismógrafo neuromotor, remarcando os territórios. A linha sugere proximidade e afastamento, tons afetivo. Unidade dupla: portadora do sensível e do mental. A linha positiviza a ausência, é sempre afirmativa (DERDYK, 2010, sem paginação).

Sempre preferi o desenho à pintura, por sentir expressar-me melhor com as linhas do que com blocos de cores. Por sentir que é com as linhas que consigo falar mais alto e falar tudo o que sinto, “positivizar” o abismo. É com as linhas, com o desenhar, que satisfaço a vontade de criar, (satis)faço-me como artista;

elas carregam meu discurso poético, é com elas que caminho pelos territórios sensíveis, construindo-os, também.

A escolha por desenhar com caneta nanquim, desde o primeiro risco, é afirmar a potência da linha de ser viva: todo traço é sentido, é uma ação, um pensamento; todo traço constroi a imagem, é esboço e arte final, é carcaça; todo traço é esvaziamento e preenchimento; é presença no abismo.

Encarçar é deixar a linha falar. A carcaça do desenho expõe o processo, seu início e como integrei meio e fim de forma que não se os acham delimitados, mas unidos, uma coisa só. A carcaça me mostra o passar do tempo: “O desenho existe na medida em que tem um passado e um presente, e ficará como testemunho para o futuro” (RODRIGUES, 2010, p. 40). Mostra o que há por dentro do desenho, minhas urgências por despejar-me em traços. A carcaça, como rascunho aparente e intencional, é parte do desenho, integra-o. Deixa-a visível, como um rastro do meu pensamento, da minha ação.

Este procedimento deixa vivos em minha poética dois modos de desenho: o desenho de contorno e o desenho de forma. Segundo Bernice Rose (1976, p. 10), o desenho de contorno se caracteriza pelo uso da linha pura, contínua ou quebrada, para delinear os diversos aspectos de um objeto, reproduzindo os movimentos do próprio ato de desenhar. Já no desenho de forma, efeitos de luz e sombra são adicionados ao contorno linear, através de uma variedade de marcações com a linha, como as hachuras paralelas e hachuras cruzadas²⁰. Nos *desenhos do abismo*, utilizo a primeira técnica para iniciar a representação de volume nas figuras desenhadas, logo após a marcação de espécies de esqueletos que guiam o delineado dos seus contornos orgânicos, e a segunda técnica para intensificar gerar texturas diversas e efeitos de sombreado.

Encarçar é desenhar deixando rastros visíveis, então. Para Walter Benjamin, “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou” (BENJAMIN apud JANZ, 2012, p. 19). É um resto, um vestígio de uma presença, um resíduo de uma trajetória e traz em si um componente temporal que transita entre passado e presente.

Seguindo a reflexão benjaminiana, todos os esboços aparentes – o eixo de um corpo desenhado ou uma linha que não terminou onde devia – e também as manchas no verso do papel, causadas pelo material usado, são rastros. Denunciam uma ação, uma intenção. São rastros de um tempo, o tempo do desenho e o tempo vivido pela desenhadora, um passado que já foi presente e que se torna presença.

Curiosamente, este desenhar encarçado me transporta muito para a infância, para a raiz do meu gosto pelo desenho, quando utilizava uma caneta esferográfica qualquer para, com riscos decididos, sem esboço, delinear minhas mulheres no papel. Não gostava de colorir, preferia os desenhos sozinhos, crus, em contornos, pois conectava-me mais com aquelas figuras quando e enquanto as desenhava apenas com esferográfica – sim, utilizava canetas muito mais do que lápis –. Talvez, desenhar nestes caderninhos, com todas as escolhas processuais e artísticas que neles empreguei, tenha se ligado intensamente à criança em mim: uma criança sonhadora, que brincava de desenhar para dar vida a tudo que lhe habitava a mente e lhe acalentava o coração.

Como uma criança, levo as linhas do meu desenho para passear na incrível Megalópole-Papel – eu poderia dizer “no reino encantado, o papel”, mas

²⁰ De acordo com a obra Fundamentos do Desenho Artístico (2014, p. 81 e 82), hachura paralela é a forma de sombreado obtida pelo traçado de linhas paralelas muito juntas, variando em intensidade e grossura, para produzir efeito tonal, e hachura cruzada é a reunião de uma série de linhas paralelas que se cruzam em ângulo para criar variações tonais.

confesso não ter sido uma criança identificada com princesas e, sim, com um mundo mais urbano e real – em riscos ora fortes, ora quase invisíveis, que se sobrepõem uns aos outros, formando figuras, minhas “amigas imaginárias” com quem esbarro diariamente pelas vias transversais do meu ser. Diferentemente da criança, sei da importância de tais linhas, de cada abismo que elas delineam, dos contornos que se propõem a formar. Sei que as conversas que tenho com a figura sendo desenhada são conversas comigo.



Fig. 8. Estrada. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2014.

Foi acordando o eu-criança que surgiu o desenho *Estrada*. Com linhas afoitas, a figura representada na imagem é uma mulher adulta que constroi seu próprio caminho, mas o faz com elementos em miniaturas, uma alusão à brincadeira que muito me empolgava quando criança: a de montar cidades de papel. A gestualidade mais errática dos traços, neste desenho, causa um emaranhado de linhas confusas no braço que puxa a estrada, uma tentativa de superar o erro nas proporções adotadas para esta parte do corpo da figura que acabou por reproduzir a sensação do movimento de ir e vir rapidamente, adequado à velocidade com que devem ser feitas as mudanças e escolhas da vida adulta, mas também retoma os rabiscos sem sentido – as garatujas – característicos da fase infantil.

Essa volta à infância me faz refletir sobre um aspecto preponderante no meu trabalho: por mais “encarçado”, rabiscado que seja o desenho, a linha está sempre ligada à ideia de contorno, de moldurar uma forma. Não abandono o desenho figurativo, não invado o terreno do abstrato. E se por algum tempo me questioneei a respeito disso, hoje entendo como simplesmente parte do que quero dizer e do que sou. Na vida, gosto das coisas bem definidas, de saber o que sinto e o que sentem, de saber onde piso e com quem lido. Nesse aspecto, privilegio a objetividade, talvez como uma forma de dar à criança que me habita algumas certezas: a nuvem não é de algodão, não podes tocá-la; a dor que sentes é no braço; teu cabelo não é liso, mas cacheado e cabelos cacheados também são bonitos; sim, esse teu queixo parece o da tua avó paterna. Não gosto de viver com a vista embaçada.

O procedimento *Encarçar* injeta sentido à regra de despreocupação com virtuosismo técnico nos desenhos, posto que me encoraja a desprender-me das

amarras do perfeccionismo e, como em uma brincadeira, deixar que as linhas e os sentimentos me guiem no abismo do desenhar.

2.4.3 Palavrear

Entre camadas de presença, entranham-se palavras. Na minha obra, elas são uma constante, também dão forma aos meus abismos ao se relacionarem com a linha; também são imagens, assim como o desenho é texto. A palavra tem apelo visual, tem sabor plástico e compõe o desenho sem deixar de ser palavra. Cria, justaposta a ele, um novo sentido, único, mas dele pode ser separada sem quebrar nenhuma das duas naturezas: desenho e escrita verbal continuarão a existir como tais e a ter sentidos, diferentes, no entanto, e mais abertos. Isto porque cruzamentos entre texto verbal e imagem provocam *deslocamentos de sentido* e abrem novos caminhos na arte contemporânea, pois “pensamento verbal e pensamento visual interagem, ressignificando-se mutuamente em diálogos abertos e inclusivos, acumulando camadas de significados” (CATTANI, 2007, p. 30).

Gosto de escrever no espaço do desenho, testando as formas de comunicar ideias, os limites entre a visualidade da palavra e o dizer dos traços, entre silêncio e grito de cada linguagem. A este procedimento dou o nome de *palavrear* e ele consiste em unir, mesclar elementos da escrita verbal – neste caso, palavras ou frases – aos desenhos, formando um todo complexo que acumula camadas de sentidos ao cruzar texto verbal e não-verbal. É uma maneira de propor a escrita como parte não apenas do pensamento verbal mas também do pensamento visual, integrante da composição da imagem tanto em sua visualidade quanto em seu sentido.

Nos desenhos do abismo, percebo muitas vezes desenhar também as palavras. Penso no formato da letra para se adequar às linhas traçadas do desenho e melhor comunicar o sentimento, a ideia, o abismo mergulhado, empregando, de forma sutil, técnicas de *lettering*, o que sinaliza uma tentativa de não emudecer e não enrijecer a palavra²¹, mas deixar que dance e fale com o desenho, enriquecendo o atravessamento, pelo leitor, de tempo e de espaço na composição criada.

O *lettering* consiste em um método de criação de letras, desenhadas para uma aplicação específica, com foco na visualidade, sendo o contexto da situação em que será utilizado de suma importância para determinar como a letra será projetada. “Letras podem ser comprimidas, entortadas, ou entrelaçadas para compor um espaço particular” (WILLEN; STRALS, 2009, p. 27, tradução livre), que é, neste caso, o espaço do desenho.

Se abro cada caderno, percebo como me apropriei da escrita verbal em cada um deles: no de 2013, a regra era uma palavra para cada desenho, nomeando o sentimento que me inspirou a desenhar. O uso do *lettering* é bastante visível e muitas vezes buscava mesmo o entrelaçamento da palavra com o desenho, como se feitos da mesma linha. A escrita utilizada é normalmente feita de letras cursivas, corridas e preenchidas por um rajado de nanquim preto que funcionava para mim como a indicação de que algo estava falhando e precisava ser reconectado. Tudo isso para demonstrar a fragilidade

²¹ Charles Higounet, em História concisa da escrita (2003, p. 10), explica que a escrita é um instrumento de fixação da linguagem articulada, que emudece a palavra “mas dá acesso direto ao mundo das ideias”, permite “apreender o pensamento e fazê-lo atravessar o espaço e o tempo”.

dos momentos a que se referem os desenhos, a confusão de sentimentos com a qual lidava naquele tempo.



Fig. 9. Fragmentos de palavras do caderno de 2013.

Neste caderno, a língua predominante é o inglês, por ter sido iniciado na Inglaterra, mas ao seu final, já no Brasil e decidida a não voltar para o país estrangeiro, começo a deixar a língua materna falar, como que atestando um posicionamento, uma decisão: aqui é o meu lugar. Neste momento, é interessante observar como as palavras em português são construídas com linhas contínuas que passam várias vezes pelo mesmo lugar para dar forma à uma letra, movimento similar ao da técnica do desenho de contorno.



Fig. 10. Fragmento de imagem do caderno de 2013.

Já no caderno de 2014, escrevo mais livremente e textos maiores, fazendo reflexões e desabafos acompanhando os desenhos, muitas vezes despreocupada com a estética da composição e até abandonando o *lettering*. A letra cursiva sem tantos recursos estilísticos predomina e essa escolha está ligada à naturalidade com que esse processo de criação se adaptou ao meu cotidiano. Começara a dar aulas neste período e desenhar no caderno passou a ser cada vez mais um exercício realizado nos tempos livres entre uma aula e outra. A escrita cursiva se adaptava a essa rapidez necessária e percebi que acrescentava ao caderno e aos desenhos o tom de sinceridade simplória que eu buscava ao fazê-los.

Ainda há resquícios das escolhas estéticas do *lettering* empregado no caderno de 2013, como as letras rajadas de preto, mas agora as palavras já não se entrelaçam aos desenhos, pelo contrário: afastam-se um pouco dele, como que em busca por sanar a confusão das linhas definidoras de uma ou outra forma.

O caderno de 2015, por sua vez, é silencioso, tanto em termos de desenho quanto do emprego de palavras: quando resolvi, neste ano, transformar estes cadernos em objetos de estudo no mestrado, pouco consegui desenhar, emudeci frente à imensidão de teorias que os cercavam e eu antes não me dera conta. A palavra, quando aparece, vem em formas variadas: cursivas, imitando o tipo das máquinas datilográficas ou até mesmo uma mistura de ambas, o que hoje enxergo como a busca por tentar compreender meu processo de criação e restabelecer a naturalidade que desenhar nos pequenos cadernos possuía para mim.

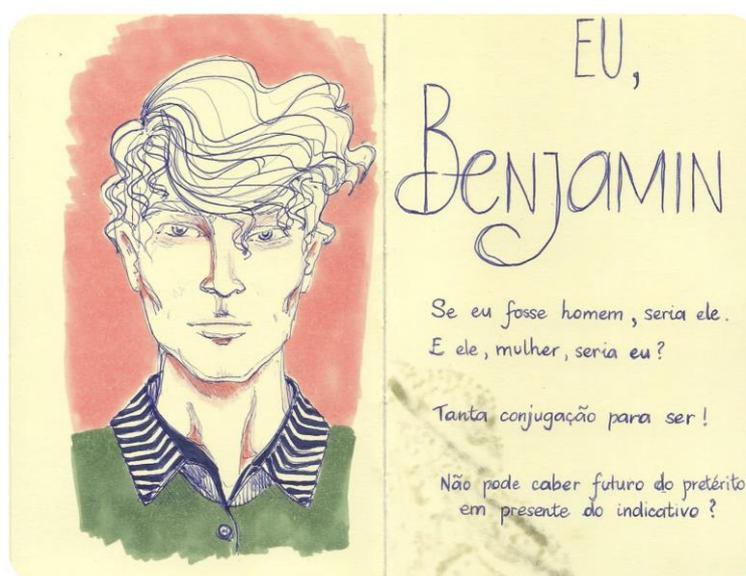


Fig. 11. Eu, Benjamin. Desenho com caneta esferográfica azul e marcadores. 2015.

No desenho *Eu, Benjamin*, por exemplo, no qual imaginei-me como homem, desenhei letras com menos uso de floreios como recursos estilísticos, de modo a produzir uma composição mais objetiva visualmente – a projeção do masculino que intentava atingir –. Porém, para nomear a figura desenhada, a confusão entre nós, Aline e alter-ego masculino, tornou-se visível: letras maiúsculas e minúsculas, com efeitos de ligação, uniam-se na escrita do nome *Benjamin*, mostrando-me que para ser ele, antes de tudo, precisava reconhecer o eu-feminino.

Por fim, o caderno de 2016 vem falante em todos os sentidos. Nele, a palavra é tão presente nos desenhos que estes parecem poemas visuais, que, como a poesia concreta, “renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e insere padrões visuais no pensamento expresso por palavras significativas” (ARNHEIM, 1989, p. 96).

Nele, há bastante o emprego do *lettering* para destacar palavras ou expressões que enriqueçam o sentido do desenho. Combino fontes diversas, mas vejo oscilação entre a prevalência da letra cursiva e de uma escrita que simule aquela realizada por processos mecânicos. Acredito que o vasto uso de tipos similares aos mecânicos acentuem um comportamento que adotava naquele momento: para lidar com a escrita de um memorial acerca do meu processo de criação dos cadernos, procurava desenvolver um certo afastamento

com relação a eles a fim de poder enxergá-los em suas multiplicidades. Simular a escrita feita por uma máquina de datilografia de certa forma reproduz, na imagem, esse afastamento, pois passa a sensação de uma escrita mais fria e objetiva, mas ao mesmo tempo estabelece uma conexão com o humano: quem traça cada haste da letra sou eu.



Fig. 12. Fragmentos do *Palavrear* do caderno de 2016.

Seja por meio do *lettering* ou da escrita à mão de maneira mais solta, sem preocupações de ordem caligráfica – a saber, com a beleza da forma –, meu ato de “palavrear” é dar vazão ao que me atravessa os sentidos, é como uma extensão do desenho e, assim, uma extensão do pensamento:

[...] em seus primórdios, o desenho da palavra – os pictogramas, os hieróglifos, os ideogramas, escritas analógicas e visuais – explicita sensivelmente a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento (DERDYK, 2007, p. 23).

A aparição da palavra no discurso plástico irrompe desde o século XX, com a arte moderna, quando os artistas plásticos começam a enfatizar a visualidade e a materialidade da escrita em seus trabalhos, como foi o caso de Paul Klee, Picasso e Braque, assim como os poetas passam a se preocupar com a visualidade dos signos linguísticos no espaço da página, como é o caso dos *caligramas* de Apollinaire, “revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual” (VENEROSO, 2002, p. 82).

Essa relação se estende pela contemporaneidade, onde já não há mais limites rígidos entre as linguagens. Nesse meu fazer mestiço, inspiro-me nas obras de artistas que promovem o beijo entre escrita e desenho e captam a tensão entre silêncio e fala no processo de criação, como Fernanda Guedes, Leonilson, Louise Bourgeois e os paraenses Elisa Arruda e Erinaldo Cirino.

Segundo Maria do Carmo Veneroso (2002), esse diálogo estabelecido entre a arte visual e a palavra reata antigos vínculos entre o traço do desenho e

o traço da escrita, colocando ambos numa zona limítrofe em que devem ser pensadas as relações entre imagem e palavra.

Escrita verbal e desenho compartilham, muitas vezes, os mesmos materiais para sua realização e a mesma postura e movimentos por parte de quem faz. A pena e a tinta utilizadas pelo escriba podem ser as mesmas utilizadas pelo artista para traçar seu desenho, assim como ambos valem-se de gestos corporais, movimentos com as mãos e ritmos respiratórios semelhantes para realizarem seus trabalhos. Diante destes pontos de conexão, é possível dizer que o traço da escrita e o traço do desenho contêm ambos aspectos pessoais do criador, o que pode ser exemplificado pela semelhança entre a firma, a assinatura de uma pessoa, e o traço de um desenhista, como explica Marisa Casado:

Esta assinatura, [...] na qual figura manuscrito o nome da pessoa, geralmente acompanhado de uma rubrica ou rabisco, assemelha-se ao traço de um desenhista enquanto participam ambos da personalidade do criador e podem ser identificados com ele, já que nos encontramos ante um ser social, com unas circunstancias biográficas determinadas. Assinatura e traço se convertem em marcas de carácter distintivo²² (CASADO, 2011, p. 536).

Ultrapassando o contexto da assinatura e pensando estarem as palavras que escrevo entrelaçadas aos desenhos relacionadas à minha vida, à experiência vivenciada no momento de sua fatura, por este viés também elas guardam características da minha personalidade. Há decisões quanto à forma que adquirem para se encaixarem e potencializarem a mensagem em cada desenho, e estas decisões são também pessoais.

Sou levada a pensar em quem vem primeiro, na minha poética: o desenho ou a palavra? É mais: se um existe sem o outro, nos casos em que se cruzam na criação da imagem.

Há vezes em que uma frase me faz submergir no abismo e a partir dela, e com ela, elaboro o desenho; outras vezes é a imagem que se forma primeiro, na mente, e durante sua feitura palavras vão surgindo. Então, quem vem primeiro é sempre o sentir, eu diria. Mas isto é certo: em termos de fazer, sempre começo pelo traço do desenho, deixando para projetar as palavras no espaço da página para o final.

O desenho existe sem a palavra e vice-versa. De todos os desenhos do abismo que contêm em si palavras, poderia eliminá-las, mas que sentido ganha a imagem quando os dois se beijam? O procedimento *palavrear* consiste exatamente em provocar a química entre as duas linguagens e desencadear amplitude de percepções e significações. Percebo, cada vez mais, que a tentativa de combinar desenho e escrita na minha obra se relaciona à uma vontade por intensificar o momento vivido a ser desenhado, como se no cruzamento das linguagens o abismo vivenciado pudesse ser expandido, durar por tempo maior, permanecer vivo. Neste sentido, diz Marina Polidoro:

²² No original, “Esta firma, [...] en la que figura manuscrito el nombre de la persona, generalmente acompañado de una rúbrica o gabarato, se semeja al trazo de un dibujante en cuanto a que ambos participan de la personalidad del creador y pueden ser identificados con él, ya que nos encontramos ante un ser social, con unas circunstancias biográficas determinadas. Firma y trazo se convierten en huellas de carácter distintivo” (CASADO, 2011, p. 536).

Para além dos materiais, um mesmo esforço: a tentativa de fazer sobreviver um pensamento, um passado: desenho e escrita ligados à mesma intenção de prolongar as coisas na sua duração (POLIDORO, 2014, p. 35).

Há ainda as possibilidades de leituras advindas do cruzamento entre as linguagens. Desenho e escrita possuem, a título de exemplo, diferenças com relação ao sentido e à orientação da leitura. No desenho, a orientação é espacial: o olho passeia pelo papel. Na escrita, é linear-temporal, pois a finalidade é reproduzir um idioma em sua ordem verbal normal (CASADO, 2011, p. 536). Refletindo sobre esta diferença, constato que a presença da palavra no meu desenho pode construir uma nova orientação, um novo sentido de leitura em que posso tentar direcionar o foco para o aspecto da mensagem – visual ou verbal – com jogos de composição, de planejamento na alocação do desenho e da escrita no espaço da página.

2.4.3.1 Retalhos

Durante o processo de criação, como um outro viés do que chamei de *Palavrear*, há momentos nos quais sinto a necessidade, ou para ser mais exata, a *vontade* de, após desenhar, escrever sobre os sentimentos e emoções que me envolveram e provocaram a produzir os desenhos. Surgem, assim, breves digressões escritas às quais dou o nome de *retalhos*. *Retalhos*, porque estes pequenos textos são pedaços de algo maior: um pensamento, uma memória, um sentimento sentido e desenhado.

Retalhar, bem como pode significar *fragmentar*, também compreende um ato de moldar, esculpir, *gravar*. Talhar novamente. Os *retalhos* são textos mais extensos não entrelaçados aos desenhos – alguns nem mesmo encontram-se nos *cadernos do abismo*, mas em pedaços de papéis soltos, guardados em outros cantos –, que gravam na linguagem verbal uma camada dos abismos mergulhados e traçados nas páginas dos cadernos. Moldam uma forma de olhar e apreender os desenhos aos quais se conectam. Prolongam o sentimento em sua duração, talvez, mas não são complementos das imagens, tampouco suas traduções, e, sim, prioritariamente, suas partes acessórias: podem ser lidos junto àquelas ou ignorados, como qualquer pedaço de tecido que se usa para criar emendas em uma roupa ou se descarta numa caixa com outros vários pedaços. Os *retalhos* são, então, fragmentos verbais do pensamento abissal. Operam junto aos *desenhos do abismo* na visualização – pessoal, subjetiva – do contexto mnemônico em que fora elaborada determinada imagem²³.

Espalho, aqui, algumas memórias, alguns abismos em desenhos e *retalhos*. Dispo-me.

²³ Diante da possível conexão com um texto verbal, os desenhos do abismo poderiam ganhar caráter de ilustração, entendendo-se esta como uma “linguagem essencialmente figurativa”, a “arte de narrar e descrever por meio de [...] imagens” e, a princípio, mas não exclusivamente, a partir de um texto (OLIVEIRA, 2008, pp. 42 e 151). Ainda que possam haver correlações entre minha poética e a linguagem ilustrativa, posto que os desenhos do abismo, por serem desenhos autobiográficos e se relacionarem com minhas experiências de vida, contam, informam, narram, de alguma maneira, sentimentos que me atravessam o corpo, momentos vividos, memórias, não é este o viés pelo qual os abordo nesta pesquisa. Meu enfoque é para o caráter autobiográfico dos desenhos, a matéria com a qual me expresso artisticamente. Se são também ilustrações, tomarei a possibilidade como uma expansão e não como um problema.



Fig. 13. Nos olhos. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2013

Em 2013, desenhei o encontro do novo amor, um encontro que aconteceu, e acontece sempre, dentro dos olhos:

Nós dois, a noite e nossos reflexos. Nossos reflexos nos olhos um do outro, imagens espelhadas nas janelas da alma, gravadas no infinito do olhar. Éramos dois, éramos quatro. Vi-me em você, senti-me em você. Há paz na imagem de mim construída no silêncio verde dos seus olhos. É assim que você me vê, então? É assim que me vejo em você, toda amor, entregue. Éramos dois, éramos quatro, éramos um. Somos nós, um no outro.



Fig. 14. Sopro de Vento. Desenho a nanquim e aquarela sobre sketchbook. 2014

Desenhei, em 2014, a lembrança do dia em que voltei definitivamente para Belém:

Há exatamente um ano voltava para casa, mesmo sem saber a quê lugar chamar de casa. Chegara com uma mala de mão, apenas, e outra emocional de pelo menos uns 20 anos de toneladas-vida. Era essa que pesava.

Cada passo adiante equivalia a um aumento no rastro, fagocitose de sentimentos. Ficou, então, cara a cara com o vento. Sentiu-o inflar a saia, penetrar os poros, congelar os sentidos mas aquecer a alma. Queria tocá-lo, mas não podia. Não o via. Estava ali, tão presente, tão sensível... e tão invisível.

Com a mão livre levou os dedos a contornarem o nada, dando forma ao indefinível. Um longo suspiro... segura forte a mala e entra no vento.



Fig. 15. Dançar a cidade. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2014

Desenhei, feliz, a vontade de sentir a rua e sair dançando minha alegria pela cidade acolhedora:

- E esse, o que é? - perguntou ele.
- Ah, é uma mulher dançando a cidade...
- É você?
- Deve ser. Dizem que a gente se desenha, né?

Depois disso, realmente saímos. Como turistas em nossa terra natal, passeamos de carro pela cidade velha naquele domingo chuvoso e brincamos de inventar histórias para a gente que passava nas ruas, o que fazemos até hoje.

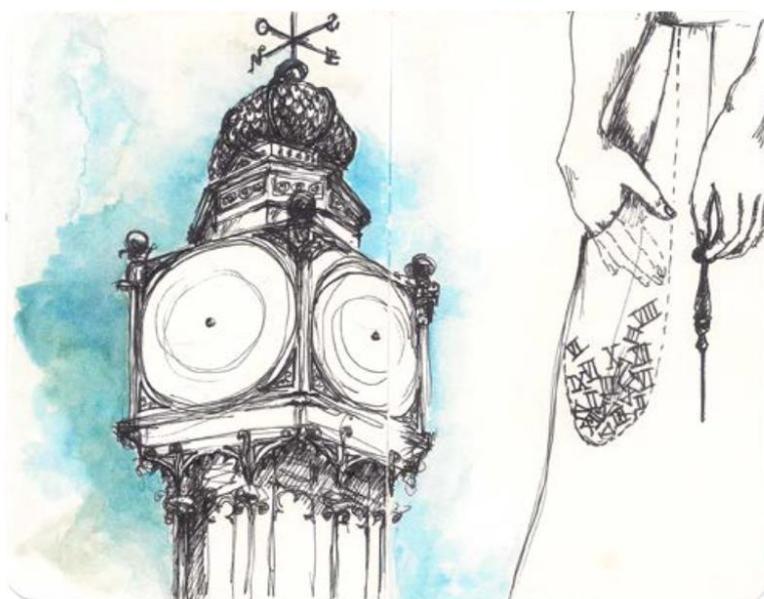


Fig. 16. Tempo. Desenho a nanquim e aquarela sobre sketchbook, 2014.

E desenhei o desejo de ter o tempo em minhas mãos, o meu tempo; de não ser apressada de mim.

Eu queria roubar
o tempo. CAPTURAR
 DILUIR
 DESACELERAR
 GUARDAR

o tempo.

Qual seria o tempo da gente
se sumissem os ponteiros?

Quando desenho,
paro a contagem,
guardo espaços,
dilato meu tempo,
 meu silêncio
 minha VIDA.

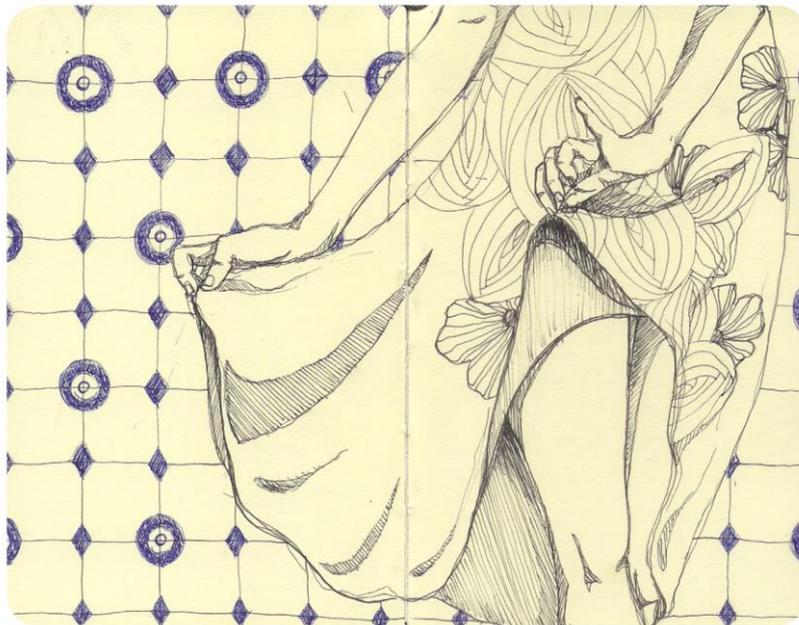


Fig. 17. Dançar o vento. Desenho a nanquim e esferográfica sobre sketchbook. 2015

Em 2015, desenhei como bruxaria uma dança com o vento:

Faz calor em Belém. Nada de novo, faz sempre calor. Bafo quente que sai do asfalto e entra em nossas vidas, às vezes roubando-me energia para olhar para fora, para caminhar. E ouço dizer não ser só comigo. Então penso na gente sem opção de não se lançar rua afora, caminhando nos corredores do nosso forno vivo. Toda terça-feira de manhã, ao passar pela rua Riachuelo, percebo os andantes se esconderem atrás dos postes.

Escondem-se dos raios de sol, mas o calor do asfalto já está nas solas dos sapatos, nas canelas nuas, atrás dos joelhos. Está na cabeça. Deve estar no sangue. Belém parece uma cidade sempre a pensar um plano extremamente difícil para sair de si, uma cidade que pensa fumaça pelos poros, alimentada de asfalto... de falsa esperança. Eu peço que o calor das ruas pavimentadas, que chega às nossas cabeças, concentre-se em nossos corações. Coração aquecido é ser humano feliz.

Hoje, sou bruxa, desperto o vento: talvez, se eu invocar o vento no papel, ele me ouça e venha balançar meu vestido, soprando uma canção. Talvez ele me ouça, balance os galhos das árvores, beije o asfalto e o caminhar daqueles que se escondem atrás dos postes.



Fig. 18. No espaço do passo. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2015

E desenhei a insegurança de seguir adiante e começar algo totalmente novo.

O que cabe no espaço de um passo?

Cabe coragem para cortar as cordas. Cabe medo do sentir-se andar solta demais.

Cabe a sombra projetada do corpo que anda, indício do si mesmo sempre consigo, corpo presente. Cabem pontinhos de luz da constelação de esperança acendida no estômago.

Cabem desejos de ser, de estar. Desejos de ligação. Cabem também desejos de esvanecimento. Sumir no ar.

Cabem matemáticas amorosas de um futuro próximo e cabem estilhaços do passado, esparramados no chão da sala, no chão do passo.

Só não cabe voltar...

Não?

Voltar é sempre uma opção, ensinou-me minha mãe.

Porque no espaço de um passo há infinidade de caminhos

e o que verdadeiramente importa é mover-se.



Fig. 19. Despetalar. Desenho a nanquim, marcador e colagem sobre sketchbook. 2016

Em 2016, desenhei a calma e o prazer de saber desfrutar, hoje, da minha própria companhia, saber dar espaço ao outro e utilizar bem o meu.

Despetalo o tempo,
de va gar.
Quero dizer minhas horas,
deixar escorrer-me
em segundos.
Porque quem diz meu agora,
agora,
sou eu.



Fig. 20. Serenata dos 30 anos. Desenho a nanquim e colagem sobre sketchbook. 2016

Desenhei pelos meus 30 anos, pensativa e preocupada com o futuro:

Quem sou essa no espelho? Desenho e me olho.
 Desenho como se tocasse com a caneta no papel
 cada linha do meu rosto refletido.
 Quem sou essa no espelho? Que sonhos guardei
 em mim? Que sonhos fui? Que sonhos abandonei?
 Que sonhos nunca tive?
 Eu pensava que seria tudo diferente, como se
 de repente fosse me tornar tudo aquilo que
 imaginara. Mas nada mudou de um dia pro
 outro, é claro. O que eu achava que seria
 foi embora, nunca esteve.

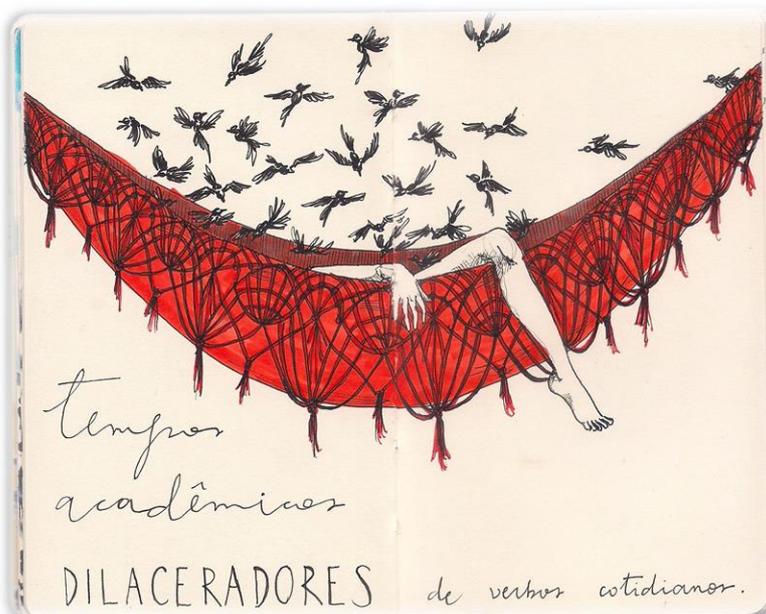


Fig. 21. Tempos dilaceradores. Desenho e marcador sobre sketchbook. 2016

E desenhei o cansaço que me domina durante essa jornada no mestrado, quando deitar para descansar se transforma em maquinação de pensamentos, projeções de escrituras, listas mentais do quê falta ler... nunca descansar. Tempos acadêmicos dilaceradores de verbos cotidianos:

Cansada. Acorda, lê. Lê. Vai pra aula, ser aluna. Aprende Foucault, Sonia Rangel, não entende nada de Deleuze. Tudo bem. Vai dar aula, ser professora. Aprende que cada aluno é um mundo. Chega em casa. Lê, lê, lê... dorme. Pouco.

Cansada. Acorda, lê, lê, lê. Escreve. Vai pra aula, vai dar aula. Volta. Lê, lê, lê. Escreve. Cansada. Mais um pouco, calma. Escreve, escreve. Não dá mais. Deita, é preciso relaxar um pouco. Fecha os olhos: o aspecto do desenho baseado na experiência... e se eu usar os desenhos do abismo como desenhos autobiográficos? Preciso ler o texto da Emma Dexter. Ih, esqueci de comer! Só amanhã, agora. Amanhã tenho que escrever sobre os procedimentos operatórios, a mestiçagem e a cartografia do abismo. Muita coisa. Falta ler Rolnik, Arfuch, Paulo Silveira... Melhor levantar e, pelo menos, começar a leitura de um deles. Não descansa nada. Descansar não é mais verbo confortável, verbo aconchegante, que relaxa... melhor fugir do descansar.

2.4.4 Paginar

Ao ter o caderno como suporte para o desenho, preciso pensar em sua estrutura, o códex ou o livro: um conjunto de folhas costuradas entre si, que se abrem em página dupla, contendo uma dobra no meio.

Ao desenhar em sketchbooks, é inevitável *paginar*: pensar em como o desenho vai se adequar à estrutura da página e como a página pode colaborar para significar o desenho.

Assim, dependendo da mensagem do desenho, utilizo a página dupla ou uma simples; organizo mensagens linguísticas de um lado da divisão da página e mensagens visuais de outro; ou ignoro a divisão entre páginas e trabalho escrita e desenho no espaço entre, tirando algum proveito da dobra. A dobra também pode causar um ruído na imagem, um espaço de falha em que a nanquim não alcança e não preenche. Como um ruído no tempo, na própria memória.



Fig. 22. Montagem da série “Dançar a sombra”. Desenho a nanquim e marcadores sobre papel. 2016.

Dependendo da mensagem, mantenho o desenho dentro ou extrapolo as margens, criando diferentes formas de enquadramento da imagem. As margens são limites para o visível, apenas, mas não para os sentidos.

Percebo, em minha prática, que o paginar me leva a construir os desenhos, na maioria das vezes, em um tipo de diagramação chamada *conjunção*: uma composição que “mescla diferentes enunciados sobre o suporte”, articulando textos e imagens numa totalidade, de forma que “os enunciados ficam entremeados, e não justapostos, e os textos, de modo literal, integram a imagem. Sejam elas visuais ou verbais, as mensagens se revelam conjunta e globalmente” (LINDEN, 2011, p. 69).

A página, aqui, também fala, também significa, comunica. Nada é à toa. Páginas vazias ou versos manchados podem ter efeitos dramáticos no folhear do caderno. O vazio ou a mancha também são rastros, indicam uma ausência e uma presença, ao mesmo tempo.

Evoco novamente o conceito benjaminiano de *rastro* porque foi especificamente num acidente técnico, que não deixa de ser poético, ocorrido no caderno de 2015, que percebi a potência poética da mancha. Naquela ocasião, ao terminar de aplicar cor a um desenho, notei o vazamento da tinta das canetas – utilizei Copics – para a página anterior, na qual já habitava outro desenho. A mancha formada pelo sangramento da tinta criou uma nova camada de presença, nova camada de significados no desenho manchado. Obra do acaso que decidi abraçar, a partir de então, nos cadernos.



Fig. 23. Conversa. Desenho a nanquim e marcadores sobre sketchbook. 2015.

Fayga Ostrower (2013) explica que quando eventos não planejados acontecem na criação artística e aguçam no artista um olhar, uma atenção especial, são chamados acasos significativos: imprevistos, mas não totalmente inesperados.

Quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante –, ele é ‘reconhecido’ de imediato. Esse ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós. E mais: no instante mesmo em que o acaso surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-o a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa para o nosso ser (OSTROWER, 2013, p. 25).

O desenho “Conversa”, acima exposto, foi o primeiro em que a mancha se mostrou a mim como acaso significativo. Imediatamente a percebi como componente daquela nova imagem que surgia: a mancha pertencia àquela cena desenhada, aparecendo como um tecido estampado transparente que se coloca entre a moça e o espectador, com quem ela dialoga. Um véu transparente entre o que eu quero dizer e o que pode ser dito.

As manchas, como rastros, restos de um momento desenhado, têm potência poética, potência de desenho. Abrem-se como possibilidades outras no meu fazer: “tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível” (GINZBURG, 2012, p. 112). Utilizo-as como componentes

de novos grafismos, fazem parte da paisagem abissal disposta na página. Passo até mesmo a reorganizar a configuração das páginas, de modo a provocar, na página dupla, o encontro de um verso manchado com novo desenho ou de versos manchados entre si. Encontro de tempos, rastro sobre rastro, transbordando presença.



Fig. 24. Deserto-desenho. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2016.



Fig. 25. Manchas de marcadores nos versos das páginas. 2016.

Em *Deserto-Desenho*, a mancha no verso de uma página evocou-me a imagem de um deserto, talvez porque a marca em positivo gerada tenha me lembrado uma planta seca, uma suculenta, e me fez pensar a respeito do meu desenhar, que às vezes é como correr num oceano de areia, deixando tudo para trás e sentindo cada membro se esvaír em grãos finos de terra. Uma meditação.

“No rastro, apoderamo-nos da coisa”, diz Walter Benjamin (apud JANZ, 2012, p. 19). Apoderei-me das manchas quando as compreendi em sua potência criadora. Valorizo-as, agora, no folhear das páginas dos cadernos; elas são paisagens do acaso.

Há vezes em que o encontro de versos manchados numa página dupla surpreende e arranca sentidos antes não imaginados, tanto para a imagem que surge do encontro quanto para as que a ele são anteriores. Na imagem das manchas de marcadores acima exposta, os borrões entram em colisão, chocam-se. De um lado, os rastros de um olhar florido, vestígios de esperança. Do outro, um ruído, um desligar, provocando a sensação de que algo entrou em curto-circuito. Uma quebra de expectativas.

O rastro (*Spuren*) também pode ser chamado vestígio ou resto e, como abordado no procedimento *encarçar*, entrelaça tempos passados e presentes, transita entre ausência e presença. Segundo Sedlemeyer e Ginsburg,

o termo, ambigualmente, aponta para uma presença e uma ausência. Aquilo que resta de um passado, de uma trajetória, pode constituir uma base para tentar compreender o que ocorreu a um indivíduo ou a uma sociedade (2012, p. 8).

Pensando desta forma, não apenas as manchas e as carcaças aparentes na minha obra são rastros, como todos os *desenhos do abismo* em si, em sua completude, pois indicam a passagem de uma vida, a experiência vivida, momentos e tempos. São vestígios da minha história de vida, o que deixo de mim.

2.5 Cadernos do Abismo

Durante toda a pesquisa, muito pensei a respeito da natureza dos *cadernos do abismo*, se seriam diários gráficos íntimos ou outra coisa, e logo na 1ª Abissal me posicionei: são cadernos de desenho, simplesmente, porque é a nomenclatura ou tipificação que mais me convence da liberdade ensejada por este suporte. No entanto, é válido abrir a discussão que me levou a adotar esta posição, porque mostra a multiplicidade das formas de ver e perceber o caderno como espaço de produção e obra em si mesma.

Leonor Arfuch (2010) explica que o diário íntimo é um gênero biográfico que contém uma escrita sem amarras, mais libertária, aberta a inúmeros registros da linguagem, cabendo nele notas, fotografias, coisas coletadas, vestígios de toda ordem, os quais estão sujeitos apenas ao ritmo da cronologia.

O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica (ARFUCH, 2010, p. 143).

Maurice Blanchot (2005), por sua vez, explica ser a escrita diarística submissa a um pacto com a verdade, limitando-se a exprimir total sinceridade: “[...] a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. [...] É preciso ser superficial para não faltar com a verdade” (2005, p. 270-271). Para o autor, os diários teriam, então, natureza confessional, de certa forma resistentente a olhares alheios, externos. Ambos os

argumentos são desmanchados na obra de Arfuch, ao classificar os diários como pertencentes ao espaço biográfico e os dotar de liberdade na escrita.

Blanchot descreve a escrita em diários como um recurso contra a solidão, uma atividade de salvação e uma forma de eternizar momentos e abraçar com determinação a vida toda como se fosse um bloco sólido.

Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar [...] (BLANCHOT, 2005, p. 274).

A partir das explanações dos autores supracitados, percebo que, por utilizar os cadernos para desenhar afetos que me atravessam no cotidiano e despejar meus abismos em desenhos autobiográficos, eles funcionam, sim, próximos ao diário gráfico íntimo: são lugares em que rumino meus atos e pensamentos e dialogo comigo mesma, à minha maneira. Entretanto, prefiro não os chamar assim, porque, indo além do motivo já discorrido na 1ª Abissal, “diferente dos diários, os cadernos não articulam uma enunciação clara, não contam, posteriormente, o que aconteceu [sic]” (DIAS, 2011, p. 188) e porque tenho a sensação de que, se os adotasse de fato como diários, ficaria presa à produção no ritmo do calendário, requisito elencado tanto por Arfuch como por Blanchot para a categorização do diário íntimo tal como ele é: “O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Organizo os cadernos por ano, esta é minha maior marcação de tempo, mas gosto de poder voltar a desenhos passados já finalizados e adicionar novos traços – depois de meses, se preciso – ou mesmo de me possibilitar ser tomada pelas emoções e não conseguir finalizar um desenho em determinado momento, deixando-o incompleto e passando para outro, em nova página, para depois, quando o corpo disser a hora, voltar àquele abandonado.

Resolvida a questão da natureza dos objetos poéticos desta pesquisa – são cadernos de desenho que guardam algumas características da produção diarística, mas não todas –, volto-me a outro aspecto deles: os *cadernos do abismo* são extensões do meu corpo. Já havia mencionado este aspecto ainda na 1ª Abissal, com base na reflexão formulada pela artista-pesquisadora Marina Polidoro (2014), porém recorro, agora, ao filósofo português José Gil (2002) para aclarar esta relação, pois ele explica que a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo, os objetos com os quais interagimos ganham valores emocionais diferentes e passam a integrar o chamado “espaço do corpo”: um espaço paradoxal que “prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele”. Ele diz: “o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2002, p. 45).

Os *cadernos do abismo*, em função da relação de entrega que tenho com eles, tornam-se minha pele, meu corpo expandido. Compõem meu espaço paradoxal. Invisto neles muitos afetos ao desenhar, faço deles minha casa. Casa, abrigo, corpo. É neles e com eles que adentro grande parte das profundezas da minha existência, mergulho e visualizo os abismos que me constituem pessoa humana. Tocar a superfície da página, sentir os traços ali riscados, ativar emoções no corpo próprio e é também como tocar e se conectar com o espelho da pele própria.

É porque são extensões do meu corpo que, quando circulam por outras mãos que não as minhas, sinto-me tocada, sinto em mim o ritmo do contato do outro: às vezes incomoda, como levar um beliscão; às vezes acalenta, como um abraço de conforto.

Expostas as questões de aproximação com os diários e de continuidade corpórea, convém abrir espaço para a fala sobre a versão editada dos *cadernos do abismo*, entregue junto a este memorial para compor a Biblioteca deste Programa de Pós-Graduação em Artes. Conforme dito na 1ª Abissal, esta versão dá visualidade ao conteúdo dos cadernos originais e funciona, junto a eles, como objeto poético desta pesquisa. Apesar de não ser o foco desta pesquisa tratar do processo de criação da versão editada dos *cadernos do abismo*, mas sim dos originais, destaco algumas escolhas realizadas para compor o visual da edição dos cadernos.

É curioso pensar que a versão editada dos *cadernos do abismo* é um livro de artista que provém de outros livros de artista, os sketchbooks originais – também chamados *cadernos do abismo* –. Esta é uma característica que procurei manter visível na edição, a fim de que o leitor compreenda ler uma obra que faz referência à outra: a intenção é ser possível identificar que as imagens foram feitas em páginas de sketchbooks, dos quais venho falando sobre o processo de criação ao longo do memorial. Ademais, a escolha do próprio formato dos cadernos editados se deu para que pudesse lembrar ao máximo os sketchbooks originais.

Assim, a fim de que guardassem essa característica da obra de origem, optei por mostrar as imagens sem efeitos digitais que as alterassem, simplesmente escaneadas e enquadradas em uma margem. Para dar ênfase a seu pertencimento aos sketchbooks originais, na diagramação da versão editada dos cadernos decidi mostrar as imagens nos seus tamanhos reais, ligeiramente menores do que as páginas nas quais foram diagramadas, ficando uma margem branca entre o fim da imagem e o fim da página. Uma solução estética a meu ver eficaz para manter a referência sobre o local de origem dos desenhos e também para guardar certo mistério, despertar dúvidas ou curiosidades: o que tem nos *cadernos do abismo* originais que não está nesta versão editada?

Preciso dizer que fiz alguns cortes de imagens dos cadernos originais para tornar a edição mais objetiva – e, sim, menos onerosa financeiramente –. Após uma longa triagem, escolhi os desenhos e *retalhos* mais significantes de cada caderno, retirando tudo aquilo que não interferisse na compreensão das imagens e quaisquer conexões ou momentos narrativos que acontecessem entre elas, principalmente nas que compõem séries. Essa triagem era necessária, pois os cadernos guardavam alguns desabafos emotivos que continham identificações das pessoas aos quais se dirigiam e várias pequenas notas com senhas pessoais de coisas do mundo privado. Sua eliminação não causa nenhum prejuízo à natureza dos cadernos.

Quanto à estrutura externa, optei por uma capa dura branca com o nome *cadernos do abismo* escrito à mão. Lembra-me à folha de papel em branco rabiscada com uma anotação qualquer, coisa que acontece com frequência dentro de um sketchbook ou mesmo numa folha de papel solta, jogada sobre a mesa. O papel em branco pode ser muitas vezes assustador para o artista, porque marca o início da criação; remete a um vazio sem fim, um silêncio mascarado das ideias que parece engolir o criador, pois a cor branca é o “reino das possibilidades infinitas” (PEDROSA, 2014, p. 131), um tudo e nada simultâneo, um não saber por onde começar. “O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. (...) É um nada pleno de alegria juvenil ou, para dizer

melhor, um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo” (KANDINSKY, 1954, p. 70 apud PEDROSA, 2014, p. 131).

A expressão *cadernos do abismo* escrita à mão na capa representa o primeiro rabisco, ainda temeroso, sobre a folha em branco. Aquele que rompe o vazio e convida o olhar a penetrar o traçado. É o rabisco que ressignifica a página inteira e, aqui, ressignifica os cadernos como uma unidade. A escrita leve e apressada é o desenho da ansiedade por nomear e tornar um só os quatro sketchbooks compilados em um único volume. Para reforçar essa compilação, mantive como imagens também as capas de cada sketchbook, marcando o início de cada caderno.

Elaboradas as relações envolvidas na criação da versão editada dos *cadernos do abismo*, volto ao processo de criação dos cadernos originais para os percorrer um a um e deixar-me captar o que salta deles, o que os caracteriza individualmente e o que os diferencia uns dos outros. Produzo, então, um olhar sobre cada caderno, levando em consideração as circunstâncias nas quais fora gerado, os abismos que saltam das imagens, os materiais utilizados para dar vida aos desenhos e, quando necessário, como funciona a cor no seu processo de criação.

O caderno de 2013 é o primeiro dos *cadernos do abismo*. Como já exposto na 1ª Abissal, comecei-o quando morava na Inglaterra e me sentia muito sozinha, dominada pela tristeza. Na tentativa de explicar a mim mesma o que sentia, entrelaçava ao desenho ao menos uma palavra que identificasse o sentimento no momento – em inglês, para corresponder ainda mais ao que acontecia do desenho para fora: depois de algum tempo vivendo num país estrangeiro, é normal adaptarmo-nos a pensar certas coisas na língua nele falada –. Não por achar que o desenho não tenha potência para dizer, sozinho, alguma coisa, mas porque queria treinar-me a saber identificar dentro de mim o que me tomava o corpo e a mente. Queria deixar gravado em vias duplas o que me atravessava por dentro.

O caderno se abre e logo diz o que é: *Emotional Sketchbook – feel every sketch, draw every emotion*. Um sketchbook emocional, completamente temperamental. Nele, as mulheres, meus autorretratos, têm faces bem definidas e em sua maioria olham para aquele que as olha. Estão sempre à vista, expostas em sua inteireza, ao alcance do espectador e em gestos e movimentos que parecem posados para a composição de uma cena que acontece a centímetros do leitor e na qual elas são o foco.

Ao folhear o caderno, identifico duas fases saltando das imagens. A primeira está relacionada ao momento vivido ainda na Inglaterra, quando sentia o peso de uma tristeza sem fim escurecer-me a vida, intercalada com momentos de falsa alegria, euforia ou mesmo vazio profundo – como na imagem de nome *Emptiness* –, e vai até o desenho intitulado *Suffocated*, já feito no Brasil mas sob o peso dos mesmos transtornos que me perturbavam a mente quando ainda no país estrangeiro. A segunda fase do caderno começa com o desenho *Breath*, a celebração da decisão de ficar em Belém e largar tudo o que me prendia à vida no exterior e, com isso, tudo o que me puxava para a depressão. A segunda fase é marcada por desenhos que mostram altos e baixos, os quais condizem com o normal caminhar de uma pessoa em tratamento terapêutico, mas tais variações de estado são vistas nos desenhos de forma mais estável, menos bruscas ou díspares.

Neste caderno, utilizei prioritariamente canetas nanquim para os contornos e, para colorir, canetas Copic. É válido dizer que, ao utilizar a cor nos desenhos nos *cadernos do abismo*, não levo em consideração estudos de psicologia e

significado das cores, mas, procedendo de forma mais intuitiva, tento conectar a escolha dos matizes às emoções e ao humor em que me encontro no momento do desenhar, remetendo-me a Matisse, para quem “a cor só atinge sua expressão plena quando [...] corresponde à intensidade da emoção do artista” ([1945, 1948, 1951], 2006, p. 138). Assim é que noto tons acinzentados e mais fechados dominarem os desenhos nos momentos em que me sentia deprimida, entristecida, angustiada, nublada; e misturas de várias cores mais enérgicas em desenhos que falam de emoções e sentimentos que me erguiam, davam-me fôlego (como *Saudade* e *Satisfaction*) em meio a tantos outros tão nebulosos e pesados. Essa mistura de muitas cores não é algo que me agrada esteticamente e vejo na opção por tais combinações a confusão de sentimentos que se instalava como um tornado devastador de tudo dentro de mim.

Percebo, também, que há a predominância de tons azuis na segunda fase do caderno, uma fase marcada pela busca por tranquilidade e paz interior para lidar bem com minhas escolhas de vida. Segundo Israel Pedrosa,

o azul é a mais profunda das cores, o olhar o penetra, sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. Devido a afinidades intrínsecas, a passagem dos azuis intensos ao preto faz-se de forma quase imperceptível (2014, p. 126).

Pincelar azuis e se deixar envolver por eles é permitir a mudança, abrir caminhos arejados e, sim, transitar também entre cinzas e pretos, entre luz e trevas, porque é próprio da vida em azul, dos momentos de transição. A cor vermelha, por sua vez, em suas tonalidades mais abertas ou saturadas, é praticamente ausente. Associei o vermelho – em uma tonalidade de menor valor na escala cromática, mais escura – ao medo, usei-o apenas no desenho de nome *Fear* e ali parei com aquela cor, como se carregasse em si algo doloroso demais para suportar.

Em certa parte do caderno de 2013, já estava no Brasil e decidida a aqui ficar, tendo aprendido a me fazer feliz. O uso do inglês começou, então, a me incomodar e, junto ao desenho, palavras em português invadiram o caderno, mostrando-me aos poucos que aquele espaço já não era mais abrigo para o novo desenhar. Era hora de finalizá-lo e abrir o caderno do novo ano.

O caderno de 2014 começou, assim, no final de 2013, o que reforça novamente a recusa pela adoção do termo diário para caracterizar os *cadernos do abismo*, pois os tempos do desenho e do desenhador nem sempre correspondem ao tempo cronológico. Sentia-me em um novo ciclo e este precisava de um novo espaço para ser gestado e se desenvolver, sem amarras nenhuma com o calendário do tempo real. Ganhou, também, nova apresentação: na folha de rosto resta escrito *Sentir em riscos: gostas de vida em tinta preta*, uma atualização da versão em inglês – *Emotional Sketchbook* – que seguirá na apresentação dos outros cadernos.

Ganhei-o de Natal de uma prima-irmã muito querida, a Thais, e o fato de não o ter escolhido – havia passado um bom tempo na livraria para escolher a capa do caderno de 2013, pensando no que se adaptava mais ao período que vivia – pode ter influenciado na decisão por deixar o desenho e a escrita fluírem mais livremente nas novas páginas. Percebo, nos desenhos neste caderno, traços mais soltos, linhas mais erráticas, urgentes e despreocupadas dando forma às figuras. Em muitos deles, o procedimento *Encarçar* é bastante visível, sendo possível identificar riscos rastros dos caminhos feitos pela nanquim para dar a ossatura, a estrutura do desenho final.

Começava a desenhar com linhas leves e sobrepostas umas às outras, pois passava várias vezes pelo mesmo lugar para descrever a forma, técnica chamada de desenho automático ou gestual, a qual não pretende descrever detalhadamente uma figura, mas captar prioritariamente sua essência por meio do emprego de traços velozes, desenvoltos e expressivos (FUNDAMENTOS do desenho artístico, 2014, p. 73) que, por sua vez, caracterizam o risco:

O risco e o arabesco são formados por traços feitos com gesto nervoso e tateante; o artista atua de maneira intuitiva, em uma espécie de treinamento gestual. Nesse tipo de desenho, a espontaneidade surge dos movimentos vivazes do antebraço, enquanto o motivo se traduz em linhas rítmicas e dinâmicas. O risco é uma boa forma de começar a desenhar, [...] deve desenvolver-se de forma intuitiva, psicomotora [...] (FUNDAMENTOS do desenho artístico, 2014, p. 88).

Uma maneira de me envolver e me perder no ato de desenhar, no próprio abismo que é o desenho e, por conseguinte, no abismo que me move a desmanchar-me em traços. De toda essa urgência, brotam imagens que tratam de vontades repentinas – como um abraço da pessoa amada, dançar pela cidade ou controlar o tempo – e também da compreensão que tenho sobre mim mesma, inclusive a respeito do meu processo de criação. Imagens que revelam, expõem e sugerem movimentos, tanto do interior – sentimentos em transformação – quanto do exterior – gestualidades do corpo físico, embora sendo este o corpo das mulheres desenhadas, meus vários *eus*. A propósito, agora, há poucas mulheres que encaram o leitor e várias de olhares desviados ou até mesmo sem rostos. Uma tentativa de apagar-me em suas identidades ou, pelo contrário, fundir-me ainda mais a elas.

O uso de cores foi bem menos abundante, com predominância de tons de rosa intensos e alguns azuis, variando entre o uso de marcadores Copic e aquarela, conforme o material que possuía em mãos durante o fazer. Por ter sido este um caderno preenchido, na maior parte do tempo, em momentos de espera fora de casa – entre obrigações, entre uma aula e outra ou entre consultas médicas –, priorizei os desenhos em preto e branco, uma vez que a caneta nanquim era o instrumento que mais carregava comigo junto ao sketchbook. Priorizei, posso dizer, a criança em mim, que, com traços despreocupados, cria seu mundo particular em uma folha de papel.

Tantas linhas entrelaçadas e ansiedade por esvaziar o conteúdo emocional levaram-me a fazer, nos cadernos de 2014, vários *retalhos*, reflexões escritas provocadas pelo mesmo movimento, mesmo pensamento abissal que me levou a desenhar. O exercício da escrita acontecia logo após a finalização de um desenho, como que aproveitando o embalo do movimento das mãos e as linhas que não cabiam mais nos contornos desenhados, precisavam escapar por outra via de expressão.

O caderno de 2015 também começou em 2014, porque não restavam mais páginas no caderno anterior. Porém, começa como quem termina, anunciando o resultado de toda a entrega nos dois últimos cadernos: *Tomei um chá de mim*.

Neste caderno, pela primeira vez, aparecem séries de desenhos que contêm alguma relação mais direta uns com os outros e ao mesmo tempo também existem por si sós, têm sentido isoladamente. É preciso esclarecer, antes de continuar, que os *cadernos do abismo* são criados, no geral, com o que Sophie Van der Linden chama de “imagens isoladas”: “imagens independentes que não interagem entre si”, por se apresentarem separadas umas das outras

e/ou porque “sua composição, e sua expressividade, sejam elas plásticas ou semânticas, são rigorosamente autônomas e coerentes” (2011, p. 44). Todos os cadernos contêm desenhos autobiográficos que trazem muito da minha experiência de vida, das minhas memórias, meus afetos – os abismos –, e o folhear das páginas de cada um dos sketchbooks pode levar a um vislumbre do que cada ano carregou em si, de como cada ano atravessou-me. No entanto, os desenhos, em sua grande maioria, são imagens isoladas – por tratarem de experiências igualmente isoladas –, feitas sob o mergulho em abismos talvez distintos, sob humores, estados de espírito e pensamentos diferentes, relacionando-se uns com os outros, principalmente, por comporem um fio de vida que se estende pelos quatro cadernos. Os *desenhos do abismo* não são “imagens sequenciais”, ou seja, diferente dos quadrinhos, não formam uma sequência de imagens articuladas icônica e semanticamente na qual o sentido se faz por meio do encadeamento delas (LINDEN, 2011, p. 44). Eles têm sentido se isolados, mas juntos formam a compreensão da obra enquanto caderno, livro de artista.

As séries de desenhos que aparecem no caderno de 2015 são, por sua vez, “imagens associadas”: ligadas por algum tipo de continuidade, que pode ser plástica ou semântica, mas também apresentando uma coerência interna que as dota de independência com relação às outras que as rodeiam. Isto é, não são “nem totalmente independentes nem solidárias por completo” (LINDEN, 2011, p. 45). A primeira série, *Dançar com o Vento*, é formada por três desenhos e começa por aquele que lhe dá nome, indo até o desenho intitulado *O que cabe no espaço de 1 passo*. São imagens em que o movimento sutil do rosto e do corpo das figuras sugere uma dança apaziguadora e prazerosa, uma invocação de novos ares, e culmina com a decisão por dar um passo adiante, preencher a vida com novas possibilidades.

A segunda série, a qual nomeei *Elas Estampadas*, é mais complexa, por permear este caderno e o de 2016 em imagens não necessariamente dispostas em páginas seguidas, mas que se conectam por trazerem o trabalho de texturas que vestem e revelam o corpo no desenho. Não possui um número exato de imagens, sendo composta por tantos quantos forem os desenhos em que a estampa atua como componente. No caderno de 2015, como vários dos desenhos que o compõem, elas apontam para o desvelar de segredos, ou melhor, para a manutenção de pequenos mistérios, pois em todas as imagens as mulheres desenhadas estão em movimentos de sedução que antecedem o revelar de seus corpos, seus mistérios pessoais.



Fig. 26. Montagem com imagens da série *Elas Estampadas*. Desenho a nanquim e canetas marcadores sobre sketchbook. 2015.

Há uma certa relação com o tato, nestes desenhos, como um apelo à conexão com o outro, ao toque para conhecer, ao toque para amar.

Antes de mais nada, parece ser nosso papel como seres humanos buscarmos sempre aprender a amorosa gentileza. Aprender a aprender, aprender a amar e a ser gentil estão intimamente interconectados e tão profundamente entrelaçados, em especial com o sentido do toque, que seria muito benéfico à nossa reumanização se dedicássemos mais atenção à necessidade de experiências táteis, sentida por todos nós (MONTAGU, 1988, p. 19).

Convoco o antropólogo Ashley Montagu para a reflexão sobre a série em questão porque, nela, fica clara a intensão de acolher a estampa como pele: pele da mulher desenhada e pele da página. As figuras vestem uma roupa estampada que também veste a página, e esta roupa transmite a ambas – e ainda ao espectador, espero – uma ideia de uma sensação, como se figura e página reagissem ao contato com a roupa estampada da mesma forma que um corpo humano o faz. Como explicam Kathia Castilho e Claudia Garcia Vicentini,

De fato, quando experimentamos um traje experimentamos reações perceptivas, qualidades sensoriais percebidas hoje, pelo tato. Do material natural ou sintético que seja, constata-se que o corpo é uma verdadeira mídia comunicativa cada vez mais sensível, principalmente quando pensamos nos vestir um corpo, simultaneamente, de sensações epidérmicas, térmicas e estéticas e de potencialidades mercadológicas (CASTILHO, VICENTINI, 2008, p. 131).

As imagens da série *Elas Estampadas* do caderno de 2015 provocam o jogo de palavras e ideias: a estampa e a roupa como pele, sabendo ser a pele a

primeira vestimenta do ser humano (OLIVEIRA, 2008, p. 97) – e a primeira estampa, pois tem cores e texturas –, sensível ao toque. E é Montagu quem nos lembra ser da pele, o mais antigo dos nossos órgãos, aquele que nos reveste por dentro e por fora, que nasce e se associa intimamente também o mais antigo dos sentidos: o tato, no qual resta latente nossa abertura ao próximo, nosso reumanizar.

Curiosamente, foi durante o ano de 2015, com a entrada no mestrado, que abri meu processo de criação ao outro e os cadernos passaram a circular pelas mãos dos colegas de classe. Tato. Dar a conhecer. Troca de afetos. Os desenhos deste caderno, especialmente os da série em questão, também têm essa relação com o tato expandida porque vivi, durante a sua fatura, a experiência do contato físico de um corpo que também é meu – o caderno – com vários outros – os de quem folheia as páginas. Não foi uma experiência fácil. Os desenhos da série *Elas Estampadas* são também minha relutância a este contato, que é prazeroso e doloroso concomitantemente; são minha luta para não me perder nesse espaço físico que é o doar-se ao outro, o dar-se a ver. Ao mesmo tempo que provocam e seduzem, as imagens seguram o mistério, como quem diz “eu tenho o controle”.

Até mesmo a escolha das poucas cores utilizadas das canetas Copic sugere esse confronto de vontades e pensamentos: a cartela transita entre azul e verde azulado, a meu ver acolhedores, com alguns pontos em amarelo cítrico, tons rosados e avermelhados, que fazem o contraste e saltam à vista, expulsam.

A série *Elas Estampadas* me levou ao encontro da obra da artista australiana Monica Rohan. Rohan tem um trabalho de cunho autobiográfico no qual se autorepresenta em uma variedade de estados do corpo e da mente, sempre posicionando a figura feminina em contato com a natureza e com vastos tecidos estampados com as mais diferentes padronagens, do floral à representação do tricô. Embora utilize extensa cartela de cores luminosas, os movimentos que explora nas figuras pintadas passam uma certa fragilidade humana e até mesmo uma sensação de isolamento em relação ao mundo exterior²⁴.

A experiência de deixar os cadernos serem folheados por várias pessoas mexeu muito comigo e com meu processo de criação. Por um bom tempo, em 2015, senti-me bloqueada para desenhar. Abria o caderno e nada saía. O desenho que existia dentro de mim emudeceu. Calei minhas mãos. Dentro de mim, só havia desespero com tantas leituras e obrigações advindas do mestrado, que deviam ser administradas junto àquelas do trabalho como professora e ilustradora. Dentro de mim, só havia espaço para cumprir obrigações da vida adulta. E desenhar nunca me soou como obrigação. Senti-me quebrando aos poucos, pois não conseguia despejar meus abismos naquelas páginas que eram como um querido abrigo, onde me encontrava, sempre. Após um longo período sem rabiscar nada – não sei ao certo quanto, mas pareceu uma eternidade –, consegui desenhar, enfim, exatamente essa quebra, como uma auto imagem se desfazendo em rachaduras. Rachaduras que também podem se confundir com raízes tomando o corpo da figura desenhada e se espalhando pela página, tornando-as uma coisa só: como raízes de uma árvore que a fincam ao solo, meu desenho se faz em mim, sou eu. Reconectamos.

O caderno de 2015 é o menos preenchido. Hoje entendo o porquê. No livro “Cadernos de Desenhos”, a autora Aline Dias (2011), ao descrever o que

²⁴ A respeito do trabalho de Monica Rohan, ver: <http://www.janmurphygallery.com.au/artist/monica-rohan/>

encontrava nos vários sketchbooks de artistas que analisava, concluiu que o caderno “é permeável”, guarda as marcas do cotidiano do artista. Ela diz: “não dá pra separar o caderno da vida e do trabalho de cada artista. mesmo quando fica vazio [sic]” (DIAS, 2011, p. 187).

Se em 2015 dei muito espaço para as obrigações da vida adulta, em 2016 resolvi o que era o *ser adulta* em mim e procurei fazer dos momentos de desenhar no caderno horas de diversão – não suporto adultos que não se divertem e não serei uma! –. Diversão artística: envolve prazer, afetos, fazer, sentir... envolve obrigação também, porque desenhar no caderno não deixava de ser, a partir do mestrado, uma tarefa a se cumprir para atingir um objetivo.

Talvez como consequência deste novo estado de espírito, o caderno de 2016 traz muitas cores em técnicas que variam entre marcadores, aquarela e sutis experimentos com colagens. Nele, dei continuidade à série *Elas Estampadas*, iniciada no caderno de 2015, agora deixando a estampa e suas cores se espalharem não apenas pelas roupas que se fundem à estrutura da página, mas também pelo corpo das figuras desenhadas, como nas imagens *Ser-água-viva* e *visto a fértil terra de meus abismos*. *Ser-água-viva* é sobre respirar sentindo tudo o que acontece, movimentar-se com calma. Cada estímulo percebido e cada experiência vivenciada correm pelo corpo como feixes luminosos, pequenas descargas elétricas. O corpo da figura é estampado com o movimento da água, matéria que preenche o corpo humano e que é o ambiente natural dos referidos cnidários; Em *visto a fértil terra de meus abismos*, a padronagem de flores reveste a saia da figura desenhada, uma saia que se apresenta em forma de útero: útero da página, útero da criadora. A página, como parte do caderno, é permeável ao artista, torna-se feminina. É espaço no qual também traço as sutilezas de ser mulher.

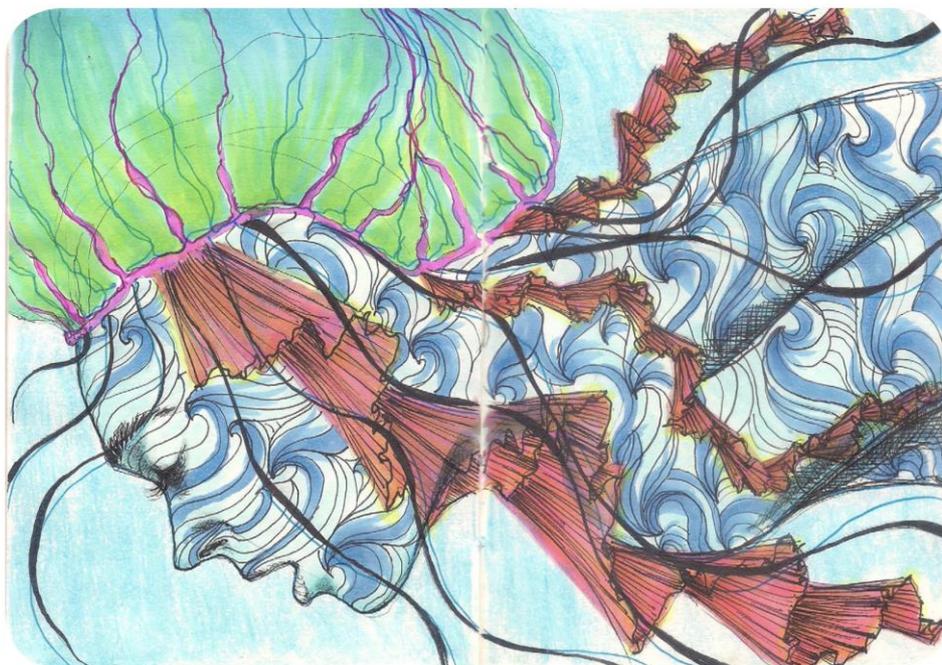


Fig. 27. Ser-água-viva. Desenho em nanquim e canetas marcadores sobre sketchbook. 2016.

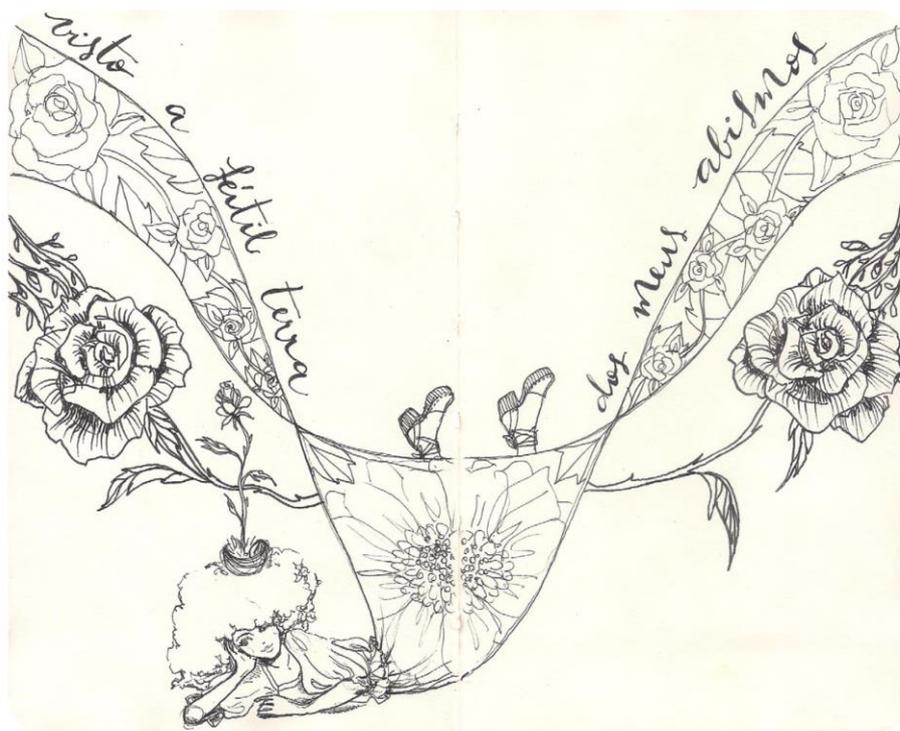


Fig. 28. Visto a fértil terra dos meus abismos. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2016.

As estampas espalham-se também pelos fundos de alguns desenhos, criando um ambiente diferenciado dentro da página, ambiente que envolve, protege ou invade a figura nele presente, como em *Meu corpo, minha casa* e *Céu-mar-casa*.



Fig. 29. Meu corpo, minha casa. Desenho a nanquim sobre sketchbook. 2016.



Fig. 30. Céu-mar-casa. Desenho a nanquim e canetas marcadores sobre sketchbook. 2016

Não me restringir, deixar acontecer: esse era meu ritmo. Estava aprendendo a lidar com tamanha exposição de pensamentos íntimos, ocorrida desde a adoção dos *cadernos do abismo* como objetos poéticos desta pesquisa, e buscando outras formas de dar voz aos *desenhos do abismo* sem me ferir por dentro ao ver os cadernos circularem. Procurava continuar a ser intensa em meu desenhar, porém sem comprometer de forma tão voraz minha intimidade. Compreendi que faz parte do processo, no entanto, o incômodo gerado pela invasão – permitida – do olhar do outro. É daí que também se constroi o si mesmo e é assim que fui – sou – levada a explorar, cada vez mais, o desenho e sua semântica, sua rede de possibilidades.

Não à toa, muitas das imagens deste caderno expõem reflexões sobre o próprio ato de desenhar, e mais especificamente, o quê é o desenho e desenhar para mim nos *cadernos do abismo*: reconhecer, o avesso do olhar, dançar a sombra, des[a]fiar a trama das entranhas, olhar o eu de fora com os olhos do eu de dentro, desejar caminhos, entrar-sair, limpar a casa, pele, impressões, uma coisa que pode ser tantas ao mesmo tempo, chá de vida, vitamina D, chuvisco, casa, estrada, rio-tempo, toque-ponte. O desenho, de fato, como um abismo, vastidão de possibilidades e sentidos, abertura a si mesmo e ao outro. Recordo as palavras de Marcia Tiburi:

[...] um desenho não se desenharia senão como o que, sendo ele mesmo, é ao mesmo tempo o enunciado de um outro. Do objeto desenhado, de um sujeito desenhante, de um espectador desejan-te (TIBURI, 2010, p. 47).

Em cada imagem, fui desejo, fui várias partes de mim e doei-me ao outro, como numa dança. E este dançar é algo que aparece bastante nos desenhos deste caderno, em movimentos delicados de saltos, mergulhos, balançar e abrir de saias, e em movimentos mais em direção ao interior, como encolhimentos de corpos, roçar da pele sobre a colcha azul de céu-mar-casa e no exercício de respirar, deixar o ar entrar e sair, preparando corpo e alma. Senti-me bailarina, dançando entre folhas de papel o meu desenho, meu desejo, minhas profundezas, engolindo e absorvendo as páginas-palco. Dancei minha vida, do

jeito que ela se fazia. Sem medo de errar o passo – nem havia passo! – e na minha própria contagem de tempo... 5, 6, 7, 8: sentir, sentar, puxar a linha e ir com ela.

3ª ABISSAL

AS LINHAS QUE DESENHO ESCREVEM SOBRE MIM



Eu-linha, 2014.

3.1 Por dentro de todo desenho há vida

Os *desenhos do abismo* têm voz, e falam muito! Falam sobre sentimentos, algumas vezes com a doce infantilidade da criança que levo comigo; outras, com a seriedade de quem busca incessantemente apaziguar as brigas internas de pesos-vida carregados há um tempo. Contam sobre os encontros proporcionados e intensificados nas tramas da vida, e é no mergulho por entre essas tramas que relato, registro, revivo e reconstruo experiências de vida por meio dos desenhos. O escritor Michael Newman, no texto “Drawing Time: Tacita Dean’s Narratives of Inscription” (2013), diz:

Um dos prazeres de olhar para o desenho é o modo pelo qual, em razão das marcas compreenderem um registro de sua própria produção, o observador pode re-experimentar, em certo grau, o processo da manifestação daquele desenho ²⁵ (NEWMAN, 2013, p. 5, tradução livre).

Os *desenhos do abismo* são minha linguagem, minha expressão e com eles crio e apreendo o mundo que me cerca. Com eles, inicio uma expansão da vida: ao mesmo tempo em que revivo memórias, construo-as, também. Em cada traço e cada respiro, vivo e revivo experiências vividas ou *em vivendo*, soprando-lhes novos sentidos. No ato de desenhar, ao mesmo tempo em que estou experimentando uma emoção – que contém em si um abismo –, estou processando-a, compreendendo-a e recriando-a. Vivendo nova experiência. Como primeira espectadora que sou dos meus desenhos, experimento essa reconstrução da vida tanto durante o fazer quanto após, no folhear dos cadernos.

Por dentro de todo desenho há vida, portanto. Digo *por dentro* porque há sempre uma experiência, memórias e histórias, carregadas de meus anseios existenciais, correndo como sangue no interior das linhas-veias de cada desenho nos meus cadernos. Correm também, por vezes, mais explícitas, nos *retalhos*, textos à parte que escrevo para acompanhar o pensamento sobre algumas – longe de serem todas – imagens desenvolvidas.

São muitas memórias despidas nestes desenhos. Passados, presentes e futuros entrelaçados e em constante ressignificação, camadas de peles reviradas, suturadas ou mesmo rasgadas. *Vida*, é o que guardam os *desenhos do abismo*. Por dentro de todo desenho há vida, repito. E agora, por outro viés, digo *por dentro* porque é preciso o espectador também mergulhar nos desenhos para, no encontro com as minhas memórias, reacender e rememorar as suas próprias experiências de vida, experiências de pele.

Mapeio e expando a geografia emocional do meu corpo vivente, conheço-me à medida em que me construo, e os *desenhos do abismo* são os dispositivos que acionam esse processo, visto que fortemente entrelaçados às minhas vivências. Relaciono-os ao aspecto que chamei de *experencial* do desenho contemporâneo, descrito por Emma Dexter (2005) como aquele que se baseia na experiência humana: contrariamente ao aspecto conceitual, não se preocupa em discutir teórica e filosoficamente a ontologia do desenho, mas se volta ao prisma da experiência humana que o desenho relata: intimidade, informalidade, autenticidade, imediatismo, subjetividade, história, memória, narrativa.

²⁵ No original: “one of the pleasures of looking at drawing is the way in which, because the marks comprise a record of their own production, the viewer is able to re-experience, to a degree, the process of that drawing’s manifestation”.

Conforme Dexter (2005, p. 9), em meados dos anos 1990, o desenho começa a emergir de forma autônoma e retorna à cena contemporânea – depois de ficar muito tempo em posição hierarquicamente inferior às outras artes, visto apenas como ferramenta preparatória para origem de esculturas ou pinturas –, explorando a estética da expressão da emoção, da experiência, dos sentimentos, envolvido com a temática das narrativas pessoais e íntimas, uma reinvestida na expressão da voz autoral, reflexo da expansão das subjetividades, que provocava o ressurgimento de narrativas autobiográficas e audazes experimentações visuais desde meados dos anos 1980 (ARFUCH, 2010, p. 19). É este aspecto subjetivo, de mergulho nas experiências íntimas, que desenvolvo com os desenhos do abismo, olhando-os como desenhos autobiográficos.

Para desenvolver a noção de *desenhos autobiográficos*, parto do conceito de *autobiografia* desenvolvido por Leonor Arfuch (2010), que busca em Lejeune e Bakhtin a compreensão deste gênero discursivo (literário) como aquele em que o autor faz registros das próprias vivências, sua história de vida, sem, no entanto, criar amarras à captação fiel dos acontecimentos e reproduzir exatamente o seu passado ou do personagem: as identidades nem sempre coincidem, mesmo na autobiografia, pois “não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística” (ARFUCH, 2010, p. 55). A autora vai além e explica que não há uma fórmula para o que seria a autobiografia, dada a variedade de estilos em que pode aparecer, e defende a existência de um espaço autobiográfico²⁶ no qual esses múltiplos estilos coexistem e onde o leitor pode transitar livremente entre eles, estabelecendo por si mesmo o jogo de crenças montado a partir da integração entre registros verídicos e ficcionais (2010, p. 56).

O desenho autobiográfico guarda o tom das narrativas pessoais, íntimas, das histórias de vida, marcadas pela subjetividade do artista, fazendo-o presente. São desenhos que fazem a aproximação entre arte e vida, tecendo um olhar poético sobre o cotidiano, ainda que de forma ficcionalizada, autoficcional, não fiel à realidade, uma vez que o próprio relato autobiográfico é construído por meio de uma criação artificial de sentido, conforme explica Bourdieu, no texto “A ilusão biográfica” ([1986] 2006).

Os *desenhos do abismo* são encharcados das minhas memórias, intimidades e sentimentos, configurando-se como autorrepresentações. Não explicam minha vida, mas seguem paralelos a ela, o que, segundo Anna Maria Guasch (2009) é próprio à esfera da biografia. Por vezes, para intensificar a poesia nos desenhos, exagero as experiências neles apresentadas, ficcionalizo-as em certo grau, dilato-as para intensificar o sentido do que quero dizer nos traços, sem que com isso os desenhos percam o caráter biográfico, pois “o eu é formado ficcionalmente”, conforme ensina Tania Rivera (2013, p. 287).

Louise Bourgeois afirma, em 1959, “o menor estímulo me afeta como um acontecimento / da maior importância [...] faço de tudo uma história terrível na qual / as coisas vão de mal a pior” (BOURGEOIS apud RIVERA, 2013, p. 283). Compartilho desta fala da artista, pois sinto que, por estar sempre alerta ao que se passa no meu interior para que possa continuar a criar, também engrandeço e dramatizo os impulsos que me fazem desenhar: o desenho é, também, um fingidor.

²⁶ A autora faz referência ao que Lejeune intitulou *espaço biográfico*: um “reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam” (ARFUCH, 2010, p. 58) e intenta, em seu texto, expandir tal conceito para além da acumulação de exemplos ou “moldes”, a fim de que possa abraçar a multiplicidade de expressões das narrativas vivenciais contemporâneas. O espaço autobiográfico é uma zona que habita o biográfico.

Observo, ao folhear os cadernos, como engendro a construção do eu-autobiográfico nos *desenhos do abismo*. Nas escritas verbais que entrelaço a eles, oscilo entre os registros em primeira e em terceira pessoa, marcando a ambiguidade deste eu construído no meu movimento vital entre sujeito e autora. São verdadeiros “arquivos do eu²⁷”, estes desenhos abissais que derramam nas páginas dos cadernos, e se instalam numa zona porosa entre o autorretrato e a autobiografia visual, zona que constitui esta minha escritura poética como nascente em meio ao espaço autobiográfico de que fala Arfuch.

Digo ser minha escritura poética com desenhos pertencente ao espaço autobiográfico porque trabalha com uma multiplicidade de linguagens – entrecruza desenhos e textos verbais no livro como suporte – para construir uma obra que se caracteriza como uma forma dentre as “tecnologias da presença”, expressão utilizada por Arfuch para falar de lugares “onde se manifesta, com maior nitidez, a busca da plenitude da *presença* – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu” (ARFUCH, 2010, p. 74-75).

Meus desenhos têm corpos, são meus corpos de linha. Através deles e com eles, pulso viva, transbordando entre as páginas dos cadernos. Meus desenhos têm rosto: materializam a face abissal que encontro em mim; e têm voz: contam-me, secretam-me, gritam. São camadas de presença eternizadas nos cadernos que os contêm.

3.2 Desenhar é cuidar

Despir-me em desenhos que trazem à tona abismos que me habitam, memórias e afetos que atravessam minha vida, muito me faz refletir acerca do quê essa prática constroi em mim. Faz-me pensar a respeito da minha relação com o desenho e em especial com os desenhos nos cadernos, o que, por sua vez, leva-me ao questionamento suscitado pela leitura de Marcia Tiburi: “que gesto em relação à vida é o desenho?” (TIBURI, 2010, p. 34).

Considerando que os *desenhos do abismo* concretizam o registro de uma escrita íntima, de cunho autobiográfico visual, reconheço-os como espécie de *escrita de si* contemporânea e recorro, então, ao pensamento de Michel Foucault, criador do termo, para estabelecer essa relação.

A *escrita de si* integra uma série de estudos realizadas pelo filósofo sobre as “artes de si mesmo”, a estética da existência na cultura greco-romana dos séculos I e II. Os antigos acreditavam que, escrevendo suas ações, pensamentos, movimentos da alma, conheceriam melhor a si mesmos e Foucault entende este comportamento inserido entre aqueles tidos como práticas ascéticas, conjunto de práticas que sempre tiveram uma importância em nossa sociedade desde a cultura greco-romana e que se estabelecem como um trabalho sobre o pensamento muito mais do que sobre a ação: “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser” (FOUCAULT, 2014, p. 259). A *escrita de si*, tão praticada pelos povos da Antiguidade e menos nas sociedades posteriores, seria uma

²⁷ Anna Maria Guasch, sobre a obra da fotógrafa Cindy Sherman, diz que a artista “utiliza la escritura autobiográfica como un comenterio alegórico a la identidad femenina, no sólo preservan la memoria, ni reducen la vida a una cuestión de pasado, sino que constituyen verdaderos ‘arquivos del yo’, archivos abiertos, vinculados a las prácticas vivientes y plagados de problemas y contradicciones, como todo lo vivo” (2009, p. 21).

forma de “dissipar a sombra interior”, de “atenuar os perigos da solidão” (FOUCAULT, 2014, p. 142).

As “artes de si mesmo”, da qual faz parte a *escrita de si*, também são chamadas “artes da existência” ou “técnicas de si” e correspondem a um conjunto do que o filósofo chama de “práticas de si”, que são

práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2014, p. 193).

Para Foucault, não se pode aprender a arte de viver sem um adestramento de si por si mesmo, e a escrita – para si e para outrem – desempenha papel considerável na construção do eu: ela é um “elemento do treino de si” (2014, p. 134), que envolve uma noção maior, a do *cuidado de si*, a qual, por sua vez, constitui uma “atitude – para consigo, para com os outros, para com o mundo” (2010, p. 11), uma forma de olhar, de converter o olhar do exterior para si mesmo e estar atento ao que se pensa, além de designar algumas ações exercidas de si para consigo mesmo, pelas quais nos assumimos, transformamo-nos e nos modificamos.

Os *hypomnêmata* e a correspondência são exemplos de textos utilizados por Foucault para explorar a *escrita de si* como mecanismo para aperfeiçoar, lapidar e experienciar ideias. Os *hypomnêmata* eram cadernos utilizados como livros de vida, nos quais anotavam-se citações, reflexões ou debates ouvidos, constituindo uma “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2014, p. 144). Análogos aos cadernos de notas ou agendas atuais, são textos que fazem parte da constituição do ser que os escreve, pois os pensamentos coletados formam identidades. As correspondências, por sua vez, são textos destinados a outrem, também agindo na construção de si, porque põe aquele que escreve ao olhar do outro e, ao mesmo tempo, *olhando* o outro, tornando o escritor presente a quem o lê, uma espécie de “presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 2014, p.150).

A extensão da *escrita de si* na arte contemporânea ultrapassa a linguagem verbal e irriga outros territórios de linguagens múltiplas. Estabelecendo correlações com minha poética, compreendo os *cadernos do abismo* como autobiografias visuais nas quais exercito, por meio do desenho, as *técnicas de si*, faço-me presente, dou-me a ver. Trabalho, neles, o pensamento, a ascese, sim: também desenho ali para exorcizar sentimentos, expulsar do corpo o que me aflige, limpar a mente. E este não deixa de ser um ato transformador.

O fato de os cadernos guardarem os *desenhos do abismo* e permitirem o acesso diário a esses conteúdos emocionais, faz desses pequenos objetos poéticos um grande reservatório de imagens que revelam trajetórias de uma vida, de pensamentos e experiências. Considero-os como minha *escrita de si*, prioritariamente realizada pelo texto não-verbal. Dos *hypomnêmata*, meus cadernos trazem a incorporação das histórias e memórias pessoais e de outras que vivi, ouvi, li ou inventei, tomando-as como meus próprios abismos nos desenhos. Das cartas, trazem a intenção de serem vistos, “lidos”, a intenção de serem manuseados pelo outro e, a partir desse contato, proporcionar as experiências de troca entre artista e interlocutores.

Durante o fazer dos desenhos, há uma entrega profunda, momento de experimentação do meu processo, também, e de reflexão, posto que os

desenhos do abismo nascem de mergulhos nas profundezas do sentir e do pensar. Destarte, posso ir além e pensá-los como uma atitude de olhar para dentro de mim, minha prática do *cuidado de si*. Esta poética com desenhos em cadernos é meu fazer cuidador, que gera (auto)conhecimento, constrói-me enquanto ser humano: desenhar é cuidar, certamente. E desse cuidar, por envolver uma atenção ao que se passa no corpo próprio, também faz parte a provocação de uma bagunça interior, de um remexer no que me aflige íntima e intensamente. É que “o desenho é o *phármakon* de que falavam os gregos: remédio e veneno ao mesmo tempo” (TIBURI, 2010, p. 147).

Esse exercício de se autoquestionar, de adentrar a pele e ruminar o que move a existência, é próprio desta minha poética com desenhos e é a partir dele que posso evoluir, apreender o mundo que me cerca e seguir. Mas não é um movimento só meu. Reconheço-o também em artistas que admiro – talvez seja mesmo próprio da arte em si –, como Leonilson, Fernanda Guedes, na obra “Amigos Imaginários”, Elisa Arruda, na série de desenhos “Essa é você”, publicada em livro de artista homônimo, Egon Schiele, Lucian Freud e tantos outros. É sensação muito boa a de olhar uma obra de arte, entrar nela, embebedar-se dela, sentir o artista e a si mesmo presentes nela.

Dentre eles, destaco Leonilson como aquele que utilizara sua obra para falar diretamente sobre si, sem escrúpulos, sem rodeios, sem amarras. Sem pena. Sem medo, em seus desenhos, Leonilson expunha seus abismos: sua condição de saúde – descobriu-se portador do vírus da Aids em 1991 –, seus pensamentos sobre morte e vida, sua cartografia corporal, o que pulsava como potência dentro de si. O artista dizia que sua produção deveria ser compreendida como um diário, repleto de referências pessoais e cotidianas.

Seus diários são escritos em desenhos, aquarelas, pinturas, bordados, tecidos, objetos, instalações. O texto é frequentemente um elemento visual poético, seja ele escrito, pintado ou bordado. Os diários compreendem o desejo e sua incompletude, os sonhos e as ilusões, as relações amorosas, as paixões platônicas e aquelas não correspondidas, os caminhos do rapaz apaixonado, o coração, os amantes e os amados – reais ou inventados –, bem como os autorretratos, a fantasia, a sexualidade, os dias e as horas que passam, a doença [...] (PEDROSA, 2014, p. 16).

Por meio de sua obra, Leonilson cuidava do corpo e da mente, refletia suas problemáticas diárias. Conectou-se consigo mesmo, com os seus e com o mundo. Viveu. Vive. Sem a pretensão de me comparar a este artista, inspiro-me nele para buscar conectar-me comigo mesma e minha obra. Para buscar a conexão do desenho com a vida.

O desenho autobiográfico com o qual trabalho mostra-se como uma possibilidade para o desenho contemporâneo adquirir identidade mais visceral, bem como de penetrar a esfera do autoconhecimento por meio da prática e reflexão promovidas pela arte, pois “o exercício das artes plásticas tem um papel preponderante como atividade de autoconhecimento, de socialização e de aprendizagem, porque integra a energia do corpo e da mente” (POESTER, 2005, p. 54).

Cruzando o pensamento foucaultiano ora explicitado com o da também filósofa Marcia Tiburi (2010, p. 34), que intenta aplicar a filosofia ao desenho e pensar o desenho como filosofia, concluo: o meu desenhar abissal é meu fazer cuidador e a poética que desenvolvo nos *cadernos do abismo*, uma poética

cuidadora, uma prática da vida, modo de viver. Minha maneira de atravessar e ser atravessada, de ser e estar no mundo. De olhar para dentro – e para fora – e transformar.

CONSIDERAÇÕES OU SALTOS FINAIS



Salto, 2015.

Quem é você?

Quem é você?

Quem é você?

.
.
.

Essa pergunta me foi feita insistentemente e sem parar durante um exercício de autoconhecimento no grupo de Pathwork do qual participei em 2013. Não consegui responder, era indagação existencial que me afligia profundamente, motivo de estar ali, conversando com aquelas pessoas desconhecidas todas as quintas-feiras. Não pude responder com palavras, mas queria responder com desenhos. Minhas mãos procuraram o caderninho dentro da bolsa, porém, pela primeira vez desde que o iniciara, havia o esquecido em casa. Precisei manter aquele estado de tensão psíquica até tê-lo novamente comigo e falar em desenhos o que havia me calado.

Essa foi a pergunta que me fez atentar para a importância que aquele sketchbook vermelho tão pequeno tinha em minha vida. Precisava dele para me comunicar comigo, porque era desenhando em suas páginas lisas que conseguia acalmar a ansiedade, refletir sobre o que sentia e amadurecer pensamentos. Via-me melhor ali, naqueles desenhos entre páginas, do que no espelho. Talvez porque mostram o que havia por dentro de mim, sem maquiagem, sem ensaio.

E assim continuei a me conectar comigo e com o mundo que me cerca por meio de desenhos em cadernos. Cada ano, um novo caderno para a vida nova. Em 2015, entrei no mestrado e precisei abrir os olhos de artista-pesquisadora para pesquisar o que passou a ser um *processo de criação*. Não que não o fosse antes, era, mas sem o peso do nome que ganha na Academia.

Pesquisar o próprio processo de criação foi viver no *entre*: ora um mergulho no interior, para o território das sensações, ora um afastamento para enxergar conexões externas, aliar teoria a toda a prática poética. Não foi tarefa fácil, porque quando o artista fala de seu processo de criação, ele fala de si. Se algo é remexido no processo, o artista sente em si. Se o artista bagunça seu interior, isso aparece no processo. O processo sente. É uma via de mão dupla, sempre.

Como algo vivo, o processo de criação tem etapas, fases, percursos, quebras, pausas, continuidade e, sim, pode ter fim. Escrevo estas considerações finais para dizer que este processo de criação dos *cadernos do abismo*, do jeito que hoje é, acabou. Não fiz caderno para 2017. Na verdade, abri um, desenhei uma vez nele e o fechei. Desenhei em folhas soltas e grandes, presenteei amigas com minhas criações. O caderno não falava mais comigo e resolvi respeitar, confiar no processo que senti ali declarar-se findo – ao menos da forma como o havia desenvolvido –. Acabou, mas deixou filhos, laços de continuidade. Criou dobras, *saltos*.

Ainda em 2016, fui convidada pelas artistas administradoras e moradoras da Casa Oiam, Tereza Maciel e Aryanne Almeida, para realizar exposição do meu trabalho com os *cadernos do abismo*, como parte da programação da 11ª edição do Projeto Circular. A exposição²⁸, intitulada “Elas Estampadas”, aconteceu no dia 17 de abril de 2016 e foi composta por seis imagens dos cadernos ampliadas e fixadas no muro da casa, na técnica conhecida como lambe-lambe. Experiência completamente diferente daquela que vinha tendo até

²⁸ As fotos podem ser visualizadas na página da Casa Oiam, no link: <https://www.facebook.com/casaoiam/photos/a.1667435910185614.1073741837.1592435654352307/1667436206852251/?type=3&theater>. Último acesso em 26 de abril de 2017.

o momento: os desenhos saltaram das pequenas páginas, dos pequenos formatos, para a parede, cada imagem com extensão de aproximadamente um metro de altura. Vi minha poética correr do plano da horizontalidade no qual eu sempre a apresentava e defendia para o plano da projeção vertical. Vi-a funcionar ali também, com olhos orgulhosos e tímidos ao mesmo tempo, em outro espaço que não um por mim controlado, em outro tamanho que não o original, totalmente entregue ao tempo. Entendi, então, que os *desenhos do abismo* pertenciam-me não me pertencendo. São meus, mas também do outro, e em quantas forem as formas possíveis de se projetarem. É própria deles essa expansão.

Neste mesmo ano, um outro *salto*: pedi à amiga Cecília Moreno, também mestranda deste Programa, que realizasse experimentos com os *desenhos do abismo* como indutores de seu processo de criação em dança. Pude assistir ao primeiro de seus laboratórios com meus desenhos e vê-la dançar sua versão das várias mulheres abissais que desenhei nos cadernos foi como conhecer cada uma delas em suas vidas terrenas, materializadas. Foi, também, como reconhecer-me no corpo de Cecília. Ela, destes laboratórios, emergiu com uma coreografia que integra sua poética, de nome “Quando Anna é o que Anna foi”, na qual utiliza meus desenhos como provocadores de movimentos corporais e na própria composição cenográfica da obra.

Já em março de 2017, durante comunicação do trabalho na 1ª Jornada de Pesquisa em Arte, uma ação/evento do Fórum Bienal de Pesquisa em Arte, da UFPA, apresentei meu processo de criação *despedindo-me* dele mas também propondo um outro *salto*: li um texto-convite aos espectadores de minha fala no dispositivo Tabuleiro, convidando-os a partilhar comigo suas experiências a partir dos meus desenhos e fabular juntos uma escritura coletiva de memórias e afetos cruzados.

Espalhei pelo tabuleiro várias cópias impressas dos *desenhos do abismo* e materiais como folhas em branco, lápis de cor, canetas, colas e tesouras. Pedi que cada um escolhesse quantos desenhos quisesse e intervisse sobre eles da forma que lhe coubesse, buscando ainda uma palavra que pudesse se conectar com seu desenho. O exercício era uma troca: de experiências, de abismos.

A receptividade foi boa. Percebi, ao propor a troca, um bom envolvimento dos participantes, que partiram ao tabuleiro em busca de imagens que falassem consigo. Pude ver e sentir o cuidado, por parte deles, de escolher os desenhos que lhes movessem mais. Pude observar como um processo de criação se abre ao outro, e o contrário, também, como o outro se abre a um processo estranho a si, que experiências deixa-se nele desencadear. Afetos correm por ambos os lados.

Recebi muitas intervenções, às quais denominei *mergulhos*. Ora, não foi isso o que fizeram seus autores ao se lançarem em minha proposta?



Fig. 31. Mergulhos dispostos sobre superfície branca (I). Acervo pessoal.



Fig. 35. *Mergulhos* dispostos sobre superfície branca (II). Acervo pessoal.

Ouvi pessoas se dizerem com medo de desenhar. Penso ser este medo comum, porque nos distanciamos do desenho ainda na infância. Ele nos é arrancado, como parte amputada de nossos corpos, na vida em sociedade e acaba substituído pela linguagem escrita sem nenhuma contestação baseada no fato de que podem coexistir como expressão. Imediatamente, relembro a reflexão elaborada por Marcia Tiburi (2010) acerca do assunto:

[...] tenho, no entanto, que considerar que a histórica evasão do desenho – o fato de que todos tenhamos um dia desenhado e a maioria de nós não continuou desenhando – o coloca, ainda que pela via negativa, como uma forma de expressão sofisticada em relação a uma cultura que, funcionando na ordem das palavras, tende a banalizá-lo (TIBURI, 2010, p. 13).

Tiburi afirma, ainda, que “o abandono do desenho na vida cognitiva e cultural relaciona-se também ao recalque – ele mesmo cultural – do prazer de

um modo geral. Desenhar é uma entrega. É compreensível o medo de desenhar: é comum o medo da entrega.

Percebi que as pessoas se expressaram bastante em palavras. Algumas dedicaram-se mais à escrita verbal em seus *mergulhos*: escreveram-me palavras de conforto e gratidão pelo compartilhamento de emoções. Algumas escreveram no verso dos desenhos e confidenciaram-me: assim o fizeram porque não queriam, em suas palavras, “estragar” as imagens, embora eu as tenha incentivado a tal quando propus a troca – jamais seria estragar, mas transformar!

Algumas pessoas utilizaram-se de minha escrita em meus próprios desenhos e acrescentaram palavras suas, dividindo olhares, expondo seus abismos entrecruzados aos meus. Houve gente que produziu colagens com fragmentos de vários *desenhos do abismo*, criando nova imagem dotada de camadas de recortes e de sentidos; e pessoas que utilizaram as páginas em branco, desenharam abismos em seus próprios traços e me convidaram a ir com elas em suas linhas. Entregar-me ao olhar, ao sentir. E há, por fim, pessoas que calaram as palavras e deixaram o desenho falar sozinho.

Ao final, muitos pediram-me os desenhos não utilizados que restaram sobre o tabuleiro. Dei-os todos, pois foram feitos para circular e era parte da proposta da troca: os *mergulhos* ficaram comigo, mas os mergulhadores podiam levar consigo todos os outros desenhos. Da minha parte, posso afirmar ter saído desta experiência com muito mais do que entrei, em todos os sentidos. Vivi, certamente, e arrisco-me a dizer que *vivenciamos*, uma experiência de cuidado em duplas dimensões: de si e do outro.

Em todos os *saltos*, identifiquei pesquisas dentro de pesquisas, processos dentro de processos. Possibilidades de traçar outros percursos e (re)conhecer-se em cada um deles.

A pesquisadora Ana Lucia Beck diz: “O processo criativo é um olhar do artista sobre si mesmo e sobre a sua relação e entendimento com as coisas” e “todo processo criativo, e em certa medida todo jogo afetivo é este olhar-se ao fundo, para encontrar no fundo nós mesmos” (BECK, 2013, sem paginação). Hoje, despeço-me oficialmente deste processo, porque sinto ter encontrado o que tanto buscava. “Quem é você?”, a pergunta ensurdecadora, acredito ter conseguido responder nos *desenhos do abismo*, nos *cadernos do abismo*. Morei neles por quatro anos e neles gerei parte do que sou, mas, agora, preciso sair das suas pequenas páginas, abrir novos caminhos, outras poesias. Estabelecer morada em outros espaços. Momentaneamente, talvez. Quem sabe?! Sei que não vou me perder de mim se deixar os cadernos, porque se tem algo que aprendi com eles foi a ir e voltar. E preciso ir.

Preciso ir e continuar a me perguntar “Quem é você?”. Insistentemente. Porque o processo de criação dos *cadernos do abismo*, investigado neste mestrado, acabou, mas a artista continua. Meu desenho continua comigo, cuidando-me, em busca de novos rumos.

Desenho pele. Desenho voz. Desenho sentimento. Desenho sentido. Desenho mapa. Desenho rastro. Eu-desenho. Desenho outro. Desenho mundos. Desenho passagem. Desenho dores. Desenho-remédio. Desenho mentira. Desenho verdade. Desenho vida vivida e inventada. Desenho-cuidador. Eu-desenho. Desenho risco. Desenho fuga. Desenho encontro. Desenho morada. Desenho abrigo. Eu desenho.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BECK, Ana Lúcia. Resta afeto inverso em vasto verso. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: Internacionalização do Regional. 08 a 12 de julho de 2013. Campina Grande, Paraíba. 2013.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: *The sense of Sight: writings*. New York, Vintage Books, 1993.

BENJAMIN, Walter. Peinture et dessin. In: *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 244-248.

_____. Painting, or Signs and Marks. In: *Selected Writings*. Vol. 1. 1913-1926. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. P. 83-86.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes).

CARRIÓN, Ulises. A nova arte de fazer livros. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

CASADO, Marisa. Caligramas. In: MOLINA, Juan José Gómes. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: 2011. p. 533-544.

CASTILHO, Kathia; VICENTINI, Claudia Garcia. O corte, a costura, o processo e o projeto de moda no re-design do corpo. In OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (Organizadoras). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2008, p. 93-104.

CATTANI, Icleia. Passaporte para a utopia. *MÉTIS: história & cultura*. v. 3, n. 6, p. 117-127, jul./dez. 2004.

_____. O desenho como abismo. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 23-30, nov. 2005.

_____. (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes).

CHIRON, Eliane. Desenhar: uma prática do lacunar. Tradução: Sonia Taborda. Revisão: Icleia Cattani. *Porto Arte*. Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 07-22, nov./ 2005.

DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

_____. *Linha de costura*. 2ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: C/ Artes, 2010.

_____. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas do livro. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, mai. 2012.

DEXTER, E. et al. *Vitamin D: new perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005.

DIAS, Aline (Org.). *Cadernos de desenho*. Textos Aline Dias, Diego Rayck e Ana Lucia Vilela. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <https://www.priberam.pt/Produtos/Dicionario.aspx>. Acesso em 02 de janeiro de 2017.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: *Ditos e escritos, volume V: ética. sexualidade. Política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma annus Muchail. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Obras de Michel Foucault)

FUNDAMENTOS do desenho artístico. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

GETTY RESEARCH INSTITUTE *Art and Architecture Thesaurus*. Disponível em <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html>. Acesso em 28 de setembro de 2016.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2002 (3º imp., 2013).

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Organizadores). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. *Porto Arte*: Porto Alegre, v. 16, n. 27, nov./2009.

_____. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. *Porto Arte*: Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov./2005.

HERZOG, Vivian. *Desenho: reservatório de vestígios*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28888/000774070.pdf?...> Último acesso em 02 de outubro de 2018.

HIGOUNET, Charles. História concisa da escrita. Tradução da 10ª edição corrigida: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e Presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Organizadores). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

KOOGAN/HOUAISS. Enciclopédia e Dicionário Ilustrado. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura: textos essenciais. Vol. 9. *O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*: Sophie Van der Linden. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac naify, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. Lisboa: Edições 70, 2015.

MATISSE, Henri. Escritos e conversas sobre arte (1945, 1948, 1951). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura: textos essenciais. Vol. 9: *O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006. P. 137-141.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Editora Melhoramentos: 2015. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em 02 de janeiro de 2017.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. *Revista-Valise*. Porto Alegre, v.5, n. 9, ano 5, julho de 2015.

MOLINA, Juan José Gómez. El concepto de dibujo. In: MOLINA, Juan José Gómez. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: 2011. p. 11-13.

MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

NEWMAN, Michael. Drawing Time: Tacita Dean's Narratives of Inscription. *Enclave Review*, Spring 2013, p. 5-9.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade Processual da Aparência. In OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (Organizadoras). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2008, p. 93-104.

OLIVEIRA, Rui de. Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. 1ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Adriano. Introdução. In LEONILSON: truth, fiction. Curadoria e textos Adriano Pedrosa. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10 ed. 3 reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

POESTER, Tereza. Sobre desenho. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 49-58, nov. 2005.

POLIDORO, Marina Bortoluz. *Aproximação de fragmentos capturados: uma poética em desenho e colagem*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RANGEL, Sonia. *Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. P. 123-140.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RODRIGUES, Luís Filipe S.P. *Desenho, criação e consciência*. Lisboa: Bond, 2010.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1976.

SALAVISA, Eduardo. O diário gráfico. In: URBAN SKETCHERS. *Urban Sketchers em Lisboa: desenhando a cidade*. Coordenação editorial Eduardo Salavisa. Lisboa: Quimera Editores, 2012. p. 251.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006. 2ª Ed.

_____. Desenhos da Criação. In: DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 35-44.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Organizadores). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, Abel A. D. *O desenho sobre cadernos: o caderno gráfico*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2013.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternúria à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. A definição do livro-objeto. In: *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. Organização de Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

STEINER, Reinhard. *Schiele*. Singapura: TASCHEN GmbH, 2001.

TIBURI, Marcia. *Diálogo/desenho/* Marcia Tiburi, Fernando Chuí. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

VALÉRY, Paul. *La idea fija*. Colección dirigida por Valeriano Bozal. Madri: Visor, 1988.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2002.

VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*: Enrique Vila-Matas. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLEN, Bruce; STRALS, Nolen. *Lettering & Type: creating letters and designing typefaces*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.