

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Estêvão Parreiras Pereira

O CADERNO DE ARTISTA COMO PROCESSO ARTÍSTICO E POÉTICO

Goiânia

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

2. Nome completo do autor

ESTÊVÃO PARREIRAS PEREIRA

3. Título do trabalho

O CADERNO DE ARTISTA COMO PROCESSO ARTÍSTICO E POÉTICO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 20/11/2023, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Estêvão Parreiras Pereira, Discente**, em 21/11/2023, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Estêvão Parreiras Pereira

O CADERNO DE ARTISTA COMO PROCESSO ARTÍSTICO E POÉTICO

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.– Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, Estêvão Parreiras
O CADERNO DE ARTISTA COMO PROCESSO ARTÍSTICO E
POÉTICO [manuscrito] / Estêvão Parreiras Pereira. - 2023.
106 f.: il.

Orientador: Prof. Samuel José Gilbert de Jesus.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Caderno de Artista. 2. Arquivo. 3. Processo . 4. Desenho. I. de
Jesus, Samuel José Gilbert, orient. II. Título.

CDU 73



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 17/2023 da sessão de Defesa de Dissertação de **Estêvão Parreiras Pereira**, que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades

Aos dezessete dias do mês de agosto de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "O CADERNO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA E COMPOSIÇÃO POÉTICA EM PROCESSO". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Gregorio Soares Rodrigues de Oliveira (IDA/UNB), membro titular externo; Professor Doutor Flávio Gomes de Oliveira (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho, com revisão completa do relatório. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dezessete dias do mês de agosto de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O CADERNO DE ARTISTA COMO PROCESSO ARTÍSTICO E POÉTICO



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2023, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Gomes De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 06/10/2023, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gregorio Soares Rodrigues de Oliveira, Usuário Externo**, em 10/10/2023, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3964429** e o código CRC **5812DE15**.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Leonilson, caderno de desenho, 1993. Arquivo do Projeto Leonilson

Fig. 2 Leonilson, caderno de desenho, 1991 e 1992. Coleção Família Bezerra Dias

Fig. 3 Leonilson, caderno de desenho, 1991 e 1992. Coleção Família Bezerra Dias

Fig. 4 Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista

Fig. 5 Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista.

Fig. 6 Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista.

Fig. 7 Banco de ideias, déc. 1960 – 2014, Coleção do artista, 35x50, Catalogo Paulo Brusky – MAM/SP.

Fig. 8 Banco de ideias, déc. 1960 – 2014, Coleção do artista, 35x50, Catalogo Paulo Brusky – MAM/SP.

Fig. 9 Folha de Caderno – Paulo Brusky. Acervo do artista (1968).

Fig. 10 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2014. Acervo do próprio artista.

Fig. 11 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2014. Acervo do próprio artista.

Fig. 12 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2016. Acervo do próprio artista.

Fig. 13 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2016. Acervo do próprio artista.

Fig. 14 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2017. Acervo do próprio artista.

Fig. 15 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2019. Acervo do próprio artista.

Fig. 16 Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2022. Acervo do próprio artista.

Fig. 17 Estêvão Parreiras Pereira, vista de conjunto de cadernos de desenho, 2019. Acervo do próprio artista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: OS CADERNOS EM DIALOGO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	08
CAPÍTULO 2: MEUS CADERNOS ENQUANTO FERRAMENTAS PROCESSUAIS IMERSIVAS.....	42
CAPÍTULO 3: DA FERRAMENTA DE PESQUISA A OBRA DE ARTE.....	72
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Júlio Pereira Filho (*in memoriam*), por ter sido o maior pesquisador que conheci!
E uma pessoa que foi capaz de provar que sonhos podem se tornar realidade!

À minha mãe Júlia Maria, por ser minha maior incentivadora! Ela me instigou a crescer e a ter um olhar sensível para a vida!

Às minhas irmãs, Natalia Maria e Beatriz Maria, que são minhas maiores companheiras e me tornam cada dia mais apaixonado em viver;

Ao meu orientador, Samuel Gilbert de Jesus, pela sua incrível sensibilidade, delicadeza e verve!
Um grande amigo!

E aos amigos, artistas e professores, que de alguma maneira me tocam e me inspiram a ser um instrumento de alegria e esperança para a sociedade.

RESUMO

A investigação se articula em torno da produção e do pensamento sobre os cadernos de artistas, assim como acerca do reconhecimento dos mesmos enquanto linguagem de construção artística e poética do artista em processo. Ao investigar o objeto em questão, referimo-nos a um complexo instrumento de arquivo de vivências, que permanece na emanção da criação, perpetuada pela reunião de desenhos, escritos, entre outros meios de expressão.

PALAVRAS-CHAVE

Caderno de Artista. Arquivo. Processo. Desenho.

ABSTRACT

The investigation is articulated around the production and thought about the artists' notebooks. As well as their recognition as a language of artistic and poetic construction of the artist in process. When investigating the object in question, we refer to a complex instrument of archive of experiences; it remains in the emanation of creation, perpetuated by the gathering of drawings, writings, among other means of expression.

KEYWORDS

Artist's Notebook. Archive. Process. Drawing.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma reflexão acerca da produção de cadernos de artista, assim como o reconhecimento dos mesmos enquanto linguagem específica de construção artística e poética do artista em processo, por meio de uma investigação que inclui o estudo de cadernos produzidos por artistas entre as décadas de 1970 até os anos de 1990. A proposta encontra a sua origem no ano de 2014, quando eu havia acabado de ingressar no curso de Artes Visuais, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. O professor Marcelo Forte, que então ministrava a disciplina de Introdução ao Desenho, sugeriu que cada aluno tivesse o seu diário de “bordo”, no qual escreveria suas anotações, divagações, rascunhos, desenhos, entre outras produções bidimensionais.

Registrar toda uma soma de ideias mediadas pelas imagens e pelas palavras revela-se de extrema importância no que diz respeito ao processo de formação enquanto artista, pelo uso do “caderninho”, que cabe dentro da bolsa ou em cima da mesa, e que acompanha todo um processo de reflexão. Presente ao longo da História da Arte, desde o Renascimento, enquanto *diários híbridos*, mesclando narrativas pessoais e notas de cunho pedagógico, a produção desses livros/cadernos adquiriu mais autonomia nas décadas de 1960 e 1970, tornando-os objetos de arte e de resistência nas instituições artísticas.

O livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos de 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. (Britto, 2009, p.134).

Nessa perspectiva, surge nossa problemática, que se consolida a partir de três perguntas fundamentais: quais critérios plásticos e estéticos podem, então, definir o caderno de artista? Trata-se de uma coletânea de desenhos mais ou menos extensa ou de um objeto de arte autônomo? Para qual tipo de público o caderno de artista possivelmente se direciona? Na tentativa de investigar este objeto de pesquisa de modo abrangente, essa proposta se baseará primeiramente em um conjunto de textos críticos que abordam o caderno como um instrumento essencial para o desenvolvimento de um processo artístico, criativo e poético, tal como colocado por Maria Clara Rocha em seu livro *Caderno de Artista: Um meio de reflexão*. A

autora identifica o caderno de artista enquanto lugar amplo e aberto às experiências possíveis e de construção reflexiva, sem deixar de lado a importância desse instrumento de investigação na formação prática e teórica do artista. Clarissa Suzuki, em *Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação*, aborda diretamente a temática do caderno de artista, discutindo melhor o modo como ele pode ser percebido como recurso ou instrumento de construção do olhar: “Um caderno de artista, por ser um suporte que materializa o processo criador, o conhecimento acumulado do sujeito no caminho da construção de uma obra ou o guardador de suas experimentações, suas reflexões, até mesmo o despertar de sua poética” (Suzuki, p. 23).

Em um segundo momento, a pesquisa será orientada a partir de leituras que abordam dois eixos temáticos importantes: o caderno de artista e suas narrativas autobiográficas e o registro de memórias em sua relação ao tempo. Como o destaca a pesquisadora Aline Dias, em *Caderno de Desenho*:

Os cadernos não têm uma unidade, uma multiplicidade de coisas diferentes coexiste num mesmo espaço, mesmo quando um artista se esforça para destinar um tema ao caderno, sempre há vazamentos, perfurações e toda sorte de interferências e invasões. Uma frase ouvida numa palestra, uma notícia na TV, um recorte, uma foto, uma seta. Nada parece ser unido com coesão. (Dias, 2011, p. 86).

A constituição, assim como a própria existência do caderno, encontra-se norteada e atualizada pelas vivências que cada autor estabelece em consonância com sua vida e consigna na própria materialização no caderno. Nesse sentido, podemos pensar o caderno de artista como o receptáculo, a interface entre a obra e as experiências que gerenciam a sua realização; consignando os resíduos, os rastros dos dias, dos lugares, das atividades, das mais banais às mais significativas (Dias, 2011). Essas “intimidades” presentes nele colocam também a sua feitura como um ato de resistência, à revelia das dinâmicas políticas institucionais.

A respeito da produção dos cadernos de artista, o projeto se apoiará na análise de estudos que relacionam o objeto caderno, e potencialmente o livro, com a presença do desenho e da escrita, como por exemplo o *Caderno de Desenho* (2011), de Aline Dias, em que a autora chama nossa atenção sobre o uso do caderno no processo de produção e de pesquisa artística de diversos artistas brasileiros enquanto ponto fundamental para entender a relação dos desenhos e das escritas do cotidiano com a construção identitária destes artistas. Segundo Dias, no que tange especificamente à relação entre o “fazer artístico” e a produção do caderno, estamos enfrentando uma complexa e desordenada multiplicidade, no meio da qual as práticas pessoais e artísticas estão estabelecidas e

ao mesmo tempo escapam dos padrões da experiência ao que é comum no escrever, desenhar e nas práticas de arquivo.

Trata-se, por exemplo, da célebre figura do rizoma descrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*: um modelo de resistência ético-estético-político que consolida-se a partir de linhas e não de formas. Esta é a razão pela qual o rizoma pode fugir, se esconder, cortar caminho (Trindade, 2014), em estreita relação com a produção nos cadernos de artista, nos quais não existem padrões pré-definidos nos caminhos a serem tomados. Considerando que as linhas aqui mencionadas são linhas de fuga que escapam e ao mesmo tempo ecoam e lembram as linhas tênues que direcionam e constituem os cadernos, perpassando outras vivências e experiências, seguindo outras direções.

Desde então, em qual medida o caderno de artista — suporte, receptáculo “tradicional” sempre em metamorfose, ao se debruçar sobre e mesclar tantas novas formas, linguagens e expressões artísticas — ainda pode se fazer presente na construção da identidade poética do artista? Se considerarmos o campo da História da Arte, percebemos muitas transformações nos modos de construção e de composição poético-artísticas e ao longo das quais essa produção passa por momentos pessoais e subjetivos. Tomemos em consideração, por exemplo, as considerações trazidas por Robert Smithson acerca de *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, no qual o artista reuniu anotações e fotografias pessoais durante a visita ao sítio conhecido sob o nome de Passaic.

A feitura do caderno de artista possui diversos desdobramentos e apresenta uma grande complexidade. Ainda não existe um modelo específico para definir o modo de olhar, nomear, classificar ou enquadrar a experiência descrita nesses cadernos, porque estes pertencem um pouco à própria vocação da linguagem (Dias, 2014). Assim, como observa Rosvita Bernardes em *Caderno de artista: Narrativas Autobiográficas*, produzir um caderno de artista exige uma predisposição para a reflexão constante, na qual a memória exerce papel fundamental. É exigir, nesse sentido, um “refazer e um repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências anteriores”. (Bernardes *apud* Bergson *apud* Kenski, 2003, p. 146).

Maria Clara Rocha, em *Caderno de artista: um meio de reflexão*, considera que as etapas do processo de um artista baseiam-se a partir da sua vivência e das suas relações com a poesia do cotidiano e do seu íntimo: o artista precisa acompanhar seu próprio processo, observando e refletindo sobre sua prática (Rocha, 2010). Segundo a autora, os cadernos de artistas revelam uma forma de o artista estar em íntimo contato com sua pesquisa, de estabelecer um diálogo com o mesmo. Trata-se de um diálogo que vem abrir novas janelas dentro de sua própria produção. Diego Rayck, em seu livro *Desenho como forma do pensamento*, escreve muito bem acerca da complexidade do processo do desenho, em resposta da qual os textos do autor vêm contribuir na

análise de cadernos de artistas que trabalham com a linguagem do desenho. Uma linguagem densa e de grande recorrência nos cadernos de artistas:

Considerando a relação que o artista-pesquisador estabelece na sua investigação em artes, a tentativa de olhar frontalmente para o desenho parece levá-lo à dissolução, tornando necessário tratá-lo de forma oblíqua — como se procede para observar um objeto na penumbra. É difícil encontrar uma forma de sistematizá-lo sem reduzir sua complexidade, mesmo restringindo a reflexão a um conjunto definido e pequeno de trabalhos. (Rayck, 2009, p. 2).

Os cadernos de artistas, dentro de sua multiplicidade, podem ser igualmente relacionados ao conceito do rizoma aprofundado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs*:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 11).

O caderno de artista torna-se assim o perfeito objeto de pesquisa, devido justamente ao seu caráter indefinido, pelo qual as questões surgidas no processo vão se interligando a partir das experiências; enquanto objeto privilegiado de um pensamento “não fechado”, ele nos permite documentar, agrupar, relatar às vezes dos mecanismos institucionais rompidos, ou seja, reúne essa coleção de subjetividades contida nele enquanto *modus operandi* de resistência. Nesse sentido, cria fronteiras móveis que oscilam entre a experiência do que é social e público e aquela do que é privado e particular (Da Costa, 2011, p. 81). Ainda no ensaio de Luiz Claudio da Costa, *O artista an-arquista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea*, podemos observar que o gesto de

Colecionar e arquivar, ainda que próximas, são duas operações distintas. Com a imagem do “grande colecionador”, Walter Benjamim definia o sujeito que persegue objetos os deslocando para sua coleção com o intuito de provocar modificações inesperadas no conjunto das peças. O colecionador se encanta ao inscrever uma coisa no círculo mágico que a imobiliza, mas com o intuito de provocar um ‘último estremeamento’. (Da Costa, 2011, p. 81).

Os cadernos acabam, assim, funcionando como um pequeno arquivo, sendo o artista um colecionador de vivências que naquele objeto deposita todas as suas experiências e intimidades. Assim, muitos artistas não compartilham seus cadernos de desenhos, que chegam a não ser vistos por quase ninguém. Gilles Deleuze, nos *Diálogos* transcritos por Claire Parnet, observa:

Quando trabalhamos estamos forçosamente na solidão absoluta. Não podemos fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho ilegal [*noir*], e clandestino. No entanto, é uma solidão extremamente povoada. Não de povos de sonhos, de fantasmas nem de projetos, mas de encontros. (Deleuze, 1998, p. 13).

Em qual medida o fazer dos cadernos de artista pode, desde então, constituir um momento solitário? Solidão absoluta esta que só toma todo o seu sentido a partir de momentos de encontro, e por meio da qual o artista se encontra e dialoga com o mundo que o cerca. Tendo em vista que esta pesquisa está em andamento, novas obras e autores serão acrescentados caso seja necessário ampliar o campo de referências e outro conjunto iconográfico, discutindo, assim, as questões aqui levantadas com mais profundidade.

Essa investigação é de suma importância no que diz respeito ao aprofundamento de uma reflexão sobre as práticas artísticas que privilegiam o uso deste objeto, ao longo de uma determinada prática em processo. Da mesma forma, essa investigação irá contribuir para a construção de uma identidade artística autoral. Por outro lado, contribuirá igualmente para o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais ao abarcar o desdobramento de meios, procedimentos e sentidos expressivos e comunicacionais.

A pesquisa igualmente busca pensar e investigar os cadernos de artistas enquanto processo de subjetivação inacabado, destacando sua importância no que diz respeito à construção poética e identitária do artista, partindo da premissa de que o caderno de desenho se constitui um recurso recorrente na prática artística, por meio da qual os artistas se aproveitam das suas subjetividades e intimidades como estratégias de produção, de forma consciente ou não. Por isso, reforçamos a problemática enunciada inicialmente a partir dessa simples pergunta: a partir de quais critérios plásticos e estéticos é definido o caderno de artista? O objeto dessa pesquisa refere-se a um complexo instrumento—arquivístico de vivências; ele permanece na emanção da criação, perpetuada pela reunião de desenhos, escritos, dentre outros meios de expressão.

A presente pesquisa tem como principal objetivo estudar e analisar as linguagens plásticas e poéticas dos cadernos de artistas, aprofundar essa pesquisa pela abordagem de alguns estudos de caso, assim como buscar conceituar teoricamente os temas aqui mencionados. Tais estudos, até o momento, encontram-se em escassez. Para isso, a pesquisa se iniciará a partir do levantamento e da análise de cadernos de diferentes artistas; buscando, inclusive, novas referências para fomentar a metodologia de pesquisa em arte.

Proseguindo uma metodologia de tipo qualitativa, por meio de um levantamento bibliográfico em relação ao uso e à existência do caderno como suporte, arquivo, diário, estrutura para sua produção e até mesmo o caderno como obra de arte, analisarei algumas produções em diálogo com a produção dos meus próprios cadernos de artista, que serão apresentados e discutidos

na defesa da dissertação. Nesse momento, realizarei um levantamento de trabalhos de artistas que produziram cadernos de artistas para, então, reconhecer as semelhanças e contrastes entre eles.

A metodologia qualitativa aplicada para análise das imagens será baseada em um conjunto iconográfico. No âmbito acadêmico, sobretudo na pesquisa em arte, muito se discute justamente sobre qual metodologia se deve usar para dar suporte às nuances da criação. Alguns autores, como Aline Dias, Maria Clara Rocha, Diego Rayck, Edith Derdyk, debateram a ideia de uma abordagem aliada à produção que possa ajudar o estudante ou artista-pesquisador. No entanto, outras fontes poderão ser acrescentadas quando necessário.

O primeiro capítulo abordará os caminhos que levaram ao objeto de pesquisa, que reúne análise de diferentes cadernos de artistas que atuaram entre as décadas de 1970 e 90. Trata-se, por exemplo, do artista José Leonilson (1957-1993), que atuava pelas linguagens da pintura, desenho e instalação, sendo dos mais representativos da década de 1980, no Brasil, com trabalhos passando em mais de 200 exposições nacionais e internacionais e possuindo 4 mil obras catalogadas em coleções e em sua instituição, o *Projeto Leonilson*.

Também iremos analisar os cadernos do artista Marcelo Solá (1971), que tem o desenho como principal meio de materialização de sua poética, mas transita também pelas linguagens da gravura, pintura e instalação, tendo participado de exposições importantes, tanto nacionais e internacionais, como a XXV Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, e a coletiva no The Drawing Center, em Nova Iorque. Os cadernos de desenho do artista Marcelo Solá são complexos instrumentos de arquivo de vivências, permanecendo na emanção da criação e perpetuando-se pela reunião de desenhos, escritos, dentre outros meios de expressão.

O terceiro artista solicitado será Paulo Bruscky (1949), considerado um dos mais importantes da arte brasileira contemporânea, no qual teve uma ampla participação, sobretudo no movimento da arte conceitual brasileira, chegando a ser um dos fundadores do movimento de Arte Postal. Paulo Bruscky é um artista multimídia e poeta que trabalha com a arte da performance, a poesia visual, a videoarte, a fotografia, instalações, desenhos, dentre outras linguagens. Artista convidado do Pavilhão Internacional na 57ª Biennale di Venezia – Viva Arte Viva (Itália, 2017), ele participou das 16ª, 20ª, 26ª e 29ª edições da Bienal de São Paulo (1981, 1989, 2004 – Sala Especial – 2010). Ele mantém em seu ateliê o Arquivo Paulo Bruscky, importante acervo documental acerca das vanguardas artísticas do pós-guerra, com cerca de 70.000 itens, incluindo obras, documentos, publicações, catálogos e correspondências.

O segundo capítulo será dedicado ao estudo de meus próprios cadernos de artista, produzidos entre o período de minha graduação em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Goiás, até os cadernos que venho utilizando nos dias atuais. A pesquisa se apoiará em textos como

Cadernos de Desenho (2011), de Aline Dias, também como *Desenho como forma do pensamento* (2011), de Diego Rayck. Nesse momento, também será considerado um recorte de minha produção de cadernos de desenhos, ocorrida entre 2014 e 2022, visando abarcar também uma variedade de imagens de cadernos para que se possa ter uma visão panorâmica de como uma pesquisa pode se modificar e optar por caminhos labirínticos, para fins de compreender como se dá a construção de uma identidade em processo de um trabalho de arte a partir da utilização do caderno de desenho.

O capítulo terceiro irá se aprofundar nas questões relacionadas ao processo de utilização do caderno de desenho, de sua forma, como ele permite uma investigação sequencial e o fluxo contínuo de pesquisa. É um estudo sobre as páginas dos cadernos de desenho, no exato momento da transmutação delas em um objeto de arte. Do caderno íntimo do ateliê ao ambiente institucional expositivo, esse capítulo contará *a priori* com o apoio, além dos textos já mencionados, dos escritos de Marcelo Eugenio Soares Pereira, reunidos nos ensaios intitulados *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenhos* (2015) e *As possibilidades e o processo do desenho na arte contemporânea* (2011), de Carla Souza Simão Rodrigues.

CAPÍTULO 1 – Os cadernos em dialogo na arte contemporânea

Após concluir a minha graduação no curso de Artes Visuais Bacharelado, na Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, apresentei como trabalho de conclusão de curso a pesquisa intitulada *A linha e a superfície em diálogo na prática do desenho*, que traz uma reflexão acerca da importância da folha de papel enquanto suporte, receptáculo e espaço de composição. No entanto, o objeto de estudo ali era o desenho e como ele dialogava com a superfície branca. Ao fim desse período de conclusão de um ciclo, ao rememorar a pesquisa de conclusão de curso, percebi a presença de várias portas que o processo de investigação deixava em aberto, como uma possibilidade de desdobramentos desse TCC. Ao adentrar essas portas por meio desse processo, elas mostraram um caminho que deu início então a essa dissertação. Trata-se de uma reflexão sobre esse objeto que fazia orbitar os desenhos em minha produção artística: os cadernos. Um instrumento de construção, a matéria prima para a discussão do processo criativo.

Essa pesquisa, neste capítulo, não pretende fazer um recorte historiográfico de *onde* ou *como* surgiu o objeto “caderno”, pois entendo que isso pode ser um lugar para os historiadores e cientistas sociais ou ainda o campo de investigação para outra tese ou dissertação. Assim, resolvemos pensar a cronologia no uso do caderno de desenho num recorte de tempo que compreende artistas contemporâneos a partir da década de 80, filtrando, assim, esse recorte para uma análise mais específica de interesse do uso dos cadernos, mais próximo do tempo presente. As diversas possibilidades, no que diz respeito ao recorte de artistas, para fazer esse pequeno filtro representativo, desembocam num conjunto de artistas que trabalham o caderno não como uma obra finalizada, semelhante a um livro de artistas, mas ao caderno como um lugar de recurso para discussão de sua investigação e, também, lugar de amadurecimento do olhar para o íntimo, para o cotidiano e como o espaço de uma reflexão existencial.

Assim, os artistas trabalhados nesse capítulo são José Leonilson (1957-1993), Marcelo Solá (1971) e Paulo Bruscky (1949). Nesse sentido, ao se falar em arte brasileira nos anos 80 e juntamente falar sobre processos de criação em arte, não se pode deixar de considerar a obra de Leonilson (1957-1993), um dos artistas mais importantes dessas últimas cinco décadas, e que, segundo Carlos Eduardo Riccioppo:

Por um lado, não importava se se tratava de anotações de viagens (e a biografia do artista nos reserva uma dezena dessas viagens), de versos extraídos da

poesia, da literatura (de um Oscar Wilde, de um Cavafy), de referências a outros artistas (Paul Klee, Antonio Dias, Leda Catunda) ou de toda sorte de clichês figurativos (iconografias de marcas, de desenhos animados, de contos infantis) — tudo passava por um processo de simplificação, tudo era, de algum modo, convertido em matéria a se acumular, justapor e aglomerar. (Riccioppo, 2008 p. 130).

A obra construída por Leonilson, ao longo de sua carreira, foi criada a partir desse acúmulo e dessas justaposições de percepções de situações e de coisas que o *tocavam* de maneira subjetiva, dos livros as viagens, e tudo isso no final viraria um trabalho de arte. Mas esse processo de criação é constante para o artista, pois sua existência e o modo como ele percebe o mundo são catalisadores para o seu trabalho de arte. E durante essa ativação constante foi preciso que esses acúmulos, justaposições e aglomerações fossem materializados, *escoando do artista*. Assim, entramos nos cadernos do artista Leonilson. O crítico de arte e curador Bitu Cassundé (2012) exemplifica que, durante os anos 1980, período de diversas instabilidades sociopolíticas:

[...] essa geração foi composta por jovens artistas que, nos primeiros anos dessa década, e em parte motivados pelo espírito de renovação política no país (passagem da ditadura para a democracia), ocuparam-se com a retomada e ressignificação da gestualidade pictórica como reação ao hermetismo conceitual e asséptico da arte da década anterior. (Cassundé *apud* Soares, 2011, p. 82).

Assim, Bitu Cassundé nos explica como essa gestualidade se volta para as linguagens clássicas da arte — a pintura e o desenho —, como meios de resistência à primazia da arte conceitual. Sobremaneira, começamos a perceber que não se trata apenas de uma volta às linguagens; o uso de cadernos e diários, nos quais eram consignados os depoimentos, as memórias, as notas sobre os dias, os comentários sobre o tempo em que viviam e outros meios de se dizer, significou um retorno ao olhar do artista percorrendo o que se passa em seu *interior*, às questões da intimidade, aos afetos. Nesse contexto político e mercadológico em que se encontrava o mundo e especificamente o circuito de arte mundial, podemos analisar e discutir como esses cadernos se tornaram lugares de resistência para os artistas, como meio de expressão pleno e como objeto que carrega todos os processos, as obras e a originalidade em relação aos trabalhos de que circulavam nos meios institucionais, que muitas vezes acabam se autorreferenciando, por diversas questões impostas pelo sistema da arte. E esse objeto, que pertence aos artistas e gera desejo, na maioria das vezes não era comercializado pelos artistas.

Instrumento de materialização e armazenamento de todos esses sentimentos e expressões, o caderno funciona também como um lugar de *escoamento*, como o primeiro gesto

do artista para a existência do seu trabalho, onde todas as percepções são documentadas, como diz o próprio artista Leonilson, sobre seu processo:

[...] as ideias ficam na minha cabeça, um dia eu vejo uma ideia que é uma frase, outro dia eu vejo uma imagem que é importante para mim e isso tudo eu vou guardando dentro de mim. Aí tem uma hora que isso tudo exige uma materialização, essa hora é que acontece o trabalho então é essa hora que me vem na ideia a figura, me vem na ideia uma quase combinação de cores que eu vou usar no fundo e me vem a ideia também de utilizar como mídia ou papel, ou tecido, para o bordado com a linha, ou pintura, mas pra mim é tudo a mesma coisa. (Leonilson, 1993, TV Metrópolis, grifo nosso, *apud* Perim, 2012, p. 563).

A fala do artista reforça mais o caráter autobiográfico existente em todo o seu processo artístico e no seu trabalho. Assim, podemos perceber que o processo de criação do artista é contínuo: ele está constantemente existindo para seu trabalho e seu trabalho existindo por ele. E durante essa constante investigação, desde a música que ele escutava até a leitura de um livro, tudo poderia ser um momento de catarse da existência de uma obra, e assim todas essas ideias eram muitas vezes anotadas nesses cadernos, diários, do próprio artista.

Ao observar a figura 1, uma página de caderno do artista Leonilson, onde ele escreve em primeira pessoa sobre suas questões existenciais e afetivas, fala dos seus desenhos enquanto artista, das suas vontades assim como dos seus desejos. Usando de uma simples caneta, em seu caderno, uma ferramenta simples para a materialização de uma ideia, uma anotação. Com essa velocidade, o artista, instantaneamente, não apaga o erro, faz rasuras, onde a escrita e o desenho se entrelaçam, viram um só. Como relata Renata Perim, “[...] nas anotações de caderno, ele mantinha a espontaneidade e a liberdade de desmanchar, errar, escrever por cima, pintar, colorir. Afinal, essa é a especificidade do rascunho, de um caderno de anotações, de um diário” (Perim, 2012, p. 565). Não interessam a perfeição e o refinamento de um trabalho final, mas o momento de catarse, de expurgo de todas as questões que afligiam o criador naquele momento de criação.

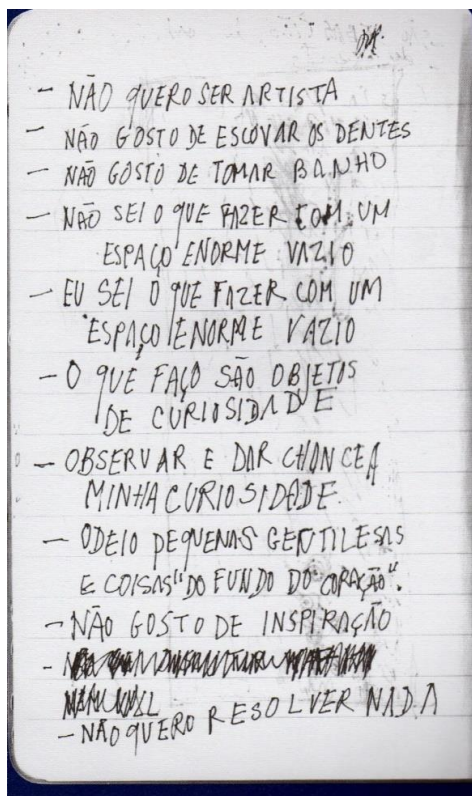


Figura 1. Leonilson, caderno de desenho, 1993. Arquivo do Projeto Leonilson.
 Fonte: <https://luciapantaleoniimpressoes.wordpress.com/2011/01/03/Leonilson>.

Na *Figura 1*, vemos uma página de um caderno com pautas, comum, no qual ele escreve com uma caneta preta frases em primeira pessoa, uma lista de questões pessoais em tom confessional. O artista anota em seu caderno frases como “*Não quero ser artista*”, “*o que faço são objetos de curiosidade*”, “*Não gosto de inspiração*” e “*Não quero resolver nada*”. Ao escrever esses tópicos, Leonilson materializa o seu mais íntimo ser; o caderno se torna um *confessionário*: ele escreve o que “gosta” e o que “não gosta”, “o que tem medo” e “o que não tem medo”. Esse instrumento se tornou seu próprio arquivo pessoal, a marca de sua existência particular, assim como suas obras em pintura, desenho, instalação e bordado. Assim, Renata Perim exemplifica da seguinte maneira que:

Se os suportes escolhidos pelo artista cearense constituem uma forma de dar continuidade a um pensamento, ideia ou sentimento, compreende-se que a sua vida é também suporte, meio de criação. O artista diz: ‘Meus trabalhos também me ajudam, são um caderno de anotações, um diário; acho que sou uma pessoa de vários lados por causa da minha curiosidade’. (Lagnado, 1998, p. 128 *apud* Perim, 2012, p. 569). Foram desenhos, pinturas e objetos bordados que aperfeiçoaram a vida do artista e foi a vida de José Leonilson que converteu páginas de caderno, lonas, telas e tecidos em uma obra que, por meio de questões particulares, dialoga com temas universais. (Perim, 2012, p. 569).

Sobremaneira, é importante pensar que além do caráter processual do caderno, visto como um dos instrumentos mais práticos de materialização de uma ideia ou pensamento, e a partir do

qual o artista trabalhava com uma poética autobiográfica, e por estar em constante criação, os trabalhos do artista não eram voltados para *si*: os cadernos e as obras finais continham desenhos, pinturas, projetos de instalações etc. Como fim, um arquivo de vida do autor e *um olhar* para as questões do outro, em que o observador pode se *ver* nos trabalhos, levantando sempre as poéticas universais.

Como Maria Clara Martins Rocha escreve em seu artigo *Caderno de Artista: um meio de Reflexão*: “O artista contemporâneo ocupa um lugar importante na sociedade, lugar de construtor de pensamentos acerca da arte e sua manifestação na contemporaneidade. Apresenta através de sua produção elementos que por si só, levantam indagações que oferece ao coletivo uma reflexão sobre si.” (Rocha, 2010, p. 610). Assim, essa percepção do caderno como lugar altamente íntimo se sustenta até certo ponto: na pesquisa e nos trabalhos do artista, os cadernos são preenchidos com essas narrativas autobiográficas, as confissões, os desenhos e desejos, mas o que os qualifica e institucionaliza enquanto objeto de arte é esse olhar sobre a contemporaneidade e as reflexões sobre o mundo, acontecendo a percepção de alteridade. No texto de Maria Esther Maciel *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*, a autora contextualiza da seguinte maneira:

A obra de José Leonilson enseja essas e outras questões, uma vez que se constitui um grande inventário de coisas, memórias e experiências do próprio artista cearense e de seu tempo, funcionando simultaneamente como uma autobiografia e um painel político-cultural compreendido, sobretudo, entre a década de 70 e o início dos anos 90 do século XX. (Maciel, 2012, p. 29).

O material produzido nesses cadernos e diários demonstra que eles não são apenas instrumento de construção relativo a um processo de criação, de uma obra ou uma ideia instantânea do autor, mas tornam-se inventários de crônicas que traduzem a percepção do mundo que o rodeava, tornando esse material um espelho, com um caráter ficcional e imaginativo, do contexto da época que o pertencia. O entendimento do caderno como inventário se torna muito presente na obra de Leonilson, ao se vincular às questões tais como a presença das listas, exemplificadas na *Figura 1*, a materialização de suas memórias, a presença de uma crônica. A ativação das questões presentes no inventário abre a compreensão de que o caderno caminha lado a lado ao arquivo, as catalogações, as vias do registro. Podemos pensar como o artista, criando um acervo de suas percepções. Maria Esther Maciel nos apresenta que:

Tal poética se assenta, explicitamente, na condição de Leonilson como um colecionador e se estrutura a partir de diferentes procedimentos de

classificação, seja para registrar e catalogar as coisas e experiências do presente imediato, seja para recolher as marcas, os rastros, os cacos e as reminiscências de uma vida vivida, numa nítida propensão autobiográfica. Tudo isso, acrescente-se, atravessado pela consciência do fazer e pela desordem criativa da imaginação, em que a função irônica não deixa também de estar presente. (Maciel, 2012, p. 30).

Leonilson, ao fazer essas listagens e catalogações, elabora uma documentação registrando as atualidades e por meio das suas análises, as notícias do mundo, como podemos entendê-la nas imagens a seguir. Na *Figura 2*, no canto da esquerda, observamos um desenho do artista intitulado *Paulistanos ensopados dão com os burros n'agua*, realizado em nanquim sobre papel, de pequeno formato (18,3 x 15,1 cm), no qual podemos observar o que podem ser uma tempestade e uma enchente causadas por essa chuva forte, carros e prédios submersos pela água, boias, desenhadas aleatoriamente no espaço do papel, com a representação de gotas de chuvas repetidas vezes, as palavras *nervos e água*.

Na *Figura 3*, no canto direito, observamos o desenho intitulado *São Paulo não é nenhuma Brastemp*, um desenho realizado em nanquim sobre papel, em pequeno formato (18 x 12,5 cm), onde podemos ver, na parte centro-superior do papel, a representação de um vulcão, em cujos arredores flutua a frase *Eu faço e Eu quero* e as palavras *Trabalho e Consciência*, e na parte centro-inferior, observamos as palavras: *Húngaros, Cearenses, Argentinos, Goianos, Italianos, Capixabas, Nigerianos, Paraibanos, Coreanos, Amanuenses, Marcianos, Católicos, Judeus, Homossexuais, Psiquiatras, Felizes, Ansiosos, Paulistas e Paulistanos*. Ao fazer essas listagens, em seus cadernos, o artista apresenta o seu lado cronista e nada apático acerca das situações que o cercavam. Nesse sentido, seus trabalhos

estão a serviço de um olhar crítico sobre os modos de usar a vida na sociedade do tempo, as hierarquias sociais e as insuficiências da ordem político-econômica de um país em estado de desordem. Listas de grupos sociais marginalizados, listas das práticas de corrupção que fazem o mar de lama nacional, listas dos vários tipos humanos e culturais que compõem a paisagem heteróclita de São Paulo, listas de tribos indígenas que funcionam como contraponto à lógica colonialista, listas de valores e quantias que alimentam a lógica do capital são alguns dos exemplos que atravessam esses desenhos. (Maciel, 2012, p. 30).



Figuras 2 e 3. Leonilson, caderno de desenho, 1991 e 1992. Coleção Família Bezerra Dias.

Assim, podemos compreender melhor essas listas e cadernos como um objeto de resistência e político, além de um objeto íntimo. Os cadernos de Leonilson ocupam um lugar em que o artista se faz presente entre o real e o imaginário, ao articular as situações cotidianas do mundo junto às questões autobiográficas, que são muitas vezes manipuladas pelo próprio artista:

Sendo assim, o diário da poetisa pode ser encarado como um espaço híbrido, no qual a confissão e a ficção não ocupam espaços restritos. [...] Partindo do pressuposto de que ao narrarmos um acontecimento ali depositamos nossa interpretação, nosso ponto de vista, podemos admitir que o imbuímos de certa dose de ficção. Não no sentido da elaboração de uma mentira; mas de uma recriação, de uma representação da realidade. (Soares, 2015, p. 82).

A espontaneidade transcrita na escrita desses diários íntimos pelo artista, que anota e registra o tempo presente, mesmo que inconscientemente, revela uma alteração no acontecimento real, pelo viés da qual o artista interpreta o mundo e a memória e demonstra que esta não é fundamentalmente perfeita, ela se altera, pois resulta da construção de uma narrativa. Bem como Maria Clara Rocha escreve em seu artigo, essa alteração do real nos ajuda a pensar essa indagação sobre a sua interpretação atravessada pelo ficcional nos registros feitos em cadernos, com um caráter construtivo próprio do diário.

a afirmação que esse homem (artista) sai de um espaço único e se revela ao mundo é precipitada. Um homem que é humano, que pensa o homem e que pensa o mundo. Revela o mundo um olhar sobre ele, poético e real, apropriando-se de linguagens e de oportunidades favoráveis ao processo de produção artística e conceitual”. (Rocha, 2010, p. 610).

O artista é um construtor e usa das suas percepções para levantar questões sobre a sociedade. Ao materializá-las, intrinsecamente já externa as suas subjetividades a partir da realidade que ele pretende descrever, no momento. Assim, escreve Caroline Maria Gurgel D'Ávila, em *Presente ausência: Escrevendo o corpo com Leonilson*:

Suas observações estão quase sempre nas coisas mais simples, nos sentimentos mais corriqueiros, nos desejos mais habituais, ou seja, no fluxo comum dos acontecimentos. O que ele faz na vida é prestar atenção nas coisas que o cercam, e seja qual for a sua natureza, tudo é registrado em sua memória, em seu corpo. (D'Ávila, 2014, p. 50).

Assim, quando Leonilson desenhava, escrevia, anotava e listava em seus cadernos, e mantinha um olhar atento ao mundo e ao registrar suas indagações, o caráter ficcional se apresentava junto aos seus desenhos, como o anota Diego Rayck, em seu texto intitulado *Desenho como bruxaria*: desenhar é evocar, reunir outras imagens, lembrar, fazer vivo o que não se foi completamente, o que não existe, o que existe contiguamente ao nosso tempo e espaço” (Rayak, 2011, p. 1).

Podemos afirmar que esse objeto caderno anda atrelado à vida do artista, ao seu cotidiano, ao seu uso contínuo; os desenhos presentes no caderno são da velocidade do pensamento; rápidos, na potência da ideia e do seu registro. Cada folha no caderno de Leonilson, cada folha rasgada de seu caderno que viraria uma obra, é um registro de sua consciência, enquanto ser e registro de seu corpo, como se cada folha pertencesse e fizesse parte dele, uma extensão dele mesmo.

Esses ajuntamentos de desenhos nos cadernos de Leonilson poderiam ser considerados como meios ou não, para virar um trabalho final, *bem resolvido*. Eles não têm a seriedade de uma resolução *bem-acabada*, mas de uma obra. E sim, um *se e não se levar a sério*, no fazer dos desenhos desses cadernos. “Os cadernos de desenho não são de estudos, não são de projetos, não são diários, não são agendas, não são cadernos de esboço. Não apenas e não exclusivamente” (Dias, 2011, p. 182). Como o escreve Renata Perim em seu artigo *Leonilson: arquivo como obra*:

De fato, algumas ideias rabiscadas em cadernos, ou seja, alguns rascunhos de desenhos, chegaram a se constituir como obra. Tais trabalhos, que se encontram na intimidade de um diário, parecem, muitas vezes, ter se encerrado como experiência para o artista. Observa-se que alguns desenhos ganham títulos, são detalhados e bem-acabados, e os escritos que muitas vezes acompanham esses trabalhos demonstram que a ideia foi pensada mais para as páginas de caderno

que para telas ou lonas. Não seria a obra acabada do artista apenas rastro de seu esboço? Certamente, em alguns trabalhos de Leonilson encontram-se a profundidade do testemunho de um diário e a fluidez e espontaneidade de um rascunho. (Perim, 2012, p. 565).

Essa reafirmação do caderno como um objeto híbrido se faz muito presente na obra do artista e de muitos outros artistas que trabalham com a linguagem do desenho e utilizam o caderno como meio de pesquisa; o lugar desse objeto de pesquisa que se mistura com o processo de criação cotidiano e o trabalho que já encontra-se sacralizado enquanto obra de arte se dá muito pela praticidade do caderno, suas folhas, de fácil manuseio, precisando apenas de um instrumento para arranhá-la, já está pronto, à diferença da pintura, por exemplo, pela qual, antes de se utilizar uma lona, é necessário o preparo da tela, fazer o esboço da pintura, preparar a tinta que irá ser utilizada e, principalmente, a difícil portabilidade dos materiais de sua execução. Não sendo possível a materialização imediata de uma ideia, de um pensamento cotidiano.

Nos anos 1980 até 1990, muitos artistas que utilizavam a linguagem do desenho em sua obra final faziam o uso do caderno como meio de pesquisa e construção de um processo. Hoje em dia, o caderno se torna um objeto de pesquisa de desenho resistente ao tempo e ferramenta prolífica de investigação. Assim, nesse período, se iniciava a pesquisa do artista Marcelo Solá, um dos artistas mais relevantes do estado de Goiás, que transita por diversas linguagens como a pintura e a instalação, mas sempre guardando o foco no desenho, como meio e trabalho final de sua pesquisa. Marcelo Solá já passou por diversas exposições, dentre elas a 25ª Bienal de São Paulo, em São Paulo (2002), o Panorama da Arte Brasileira Contemporânea em Papel, MAM-SP, São Paulo (1999), o The Drawing Center, em Nova Iorque (2001) e o Blind Field, Krannert Art Museum, em Illinois – EUA. O trabalho do artista, que se considera um desenhista de nascença, se desenvolve a partir da utilização dos cadernos de desenho que tanto o acompanham desde o começo de sua infância até a sua aceitação enquanto artista visual.

Os desenhos de Marcelo Solá apresentam um olhar apurado para as questões ligadas à condição humana contemporânea. Trata-se de uma poética que se mostra de diversas maneiras em seu trabalho, tendo como eixo principal a autobiografia, materializada em desenhos sobre uma arquitetura imaginária, a sexualidade, a religião, com a citação dos seus estímulos imagéticos, musicais, literários do cotidiano. A crítica de arte e curadora independente Ligia Canongia escreve sobre o trabalho de Marcelo Solá da seguinte maneira:

Os desenhos de Solá concentram a pulsação das metrópoles contemporâneas, guardando sintomas de sua natureza caótica e pulverizada. À maneira dos grafittis de rua, seguem de perto o desregramento e as texturas deambulantes do cotidiano urbano, com uma fatura imediata e indecisa. Construções por um

fio, com a imagem à beira do rompimento, seu traçar evolui conforme a própria emergência dos tempos e espaços das grandes cidades, caminhando à deriva. Vigoroso e delicado, a um só tempo, Solá fala da mobilidade, da flutuação e da rarefação das formas no mundo atual, mas assevera espaços de força contundente, ainda que multidirecionais e erráticos. (Canongia, 2000, p. 2).

Canongia nos traz essa leitura sobre os desenhos do artista de uma maneira poética, falando da instantaneidade, da velocidade e da força do trabalho de Marcelo Solá. E assim nos mostra como essa autobiografia se relaciona com a vontade do artista de deixar um rastro, da vontade e desejo de materialização de sua percepção do mundo.

Diante das obras de Marcelo Solá estamos, sempre, quase no olho de um paradoxo: uma demolição da própria engrenagem imagética — sob a página ficam resíduos, textos e linhas arbitrarias — mas que, de modo surpreendente, consegue tocar numa espécie de memória dos signos e, mesmo, estabelecer um forte discurso visual a partir do pouco que resta sobre a página. (Sebastião, 1998, p. 1).

A análise proposta pelo crítico de arte e jornalista Walter Sebastião, sobre a obra de Marcelo Solá, publicada no catálogo de *Dez anos da Galeria Triângulo*, pode ser entendida com apoio das imagens a seguir, que tratam de uma reflexão sobre algumas páginas dos cadernos de desenhos do artista, produzidos no início da sua carreira.

Na *Figura 4*, vemos um registro de uma das páginas do caderno de desenho, do artista. Em um caderno datado de 1993, o artista utiliza apenas um lápis de cor preta sobre um bloco de folhas, bem finas. Bloco de pequeno formato, fácil para carregar, o que possibilita que o artista possa carregá-lo por onde ele fosse. Na imagem, vemos que ele arranha a folha com o lápis, fortemente, em movimentos simples e diretos, formando três formas geométricas, uma delas preenchida com rabiscos, remetendo ao objeto fúnebre do caixão. Podemos reparar, de acordo com Walter Sebastião, a síntese da linha e a memória dos signos, como uma forma que nos remete à forma de três caixões. Marcelo Solá, ao fazer uso apenas de um lápis preto e um caderno, reforça a potência da relação entre o desenho e o caderno, tal como um elo, em que a construção de um processo e de uma identidade se torna muito íntima ao artista, devido à afinidade que o mesmo tem com os materiais utilizados por ele. No documentário intitulado *Solá*, do diretor Orlando Lemos, no qual o artista apresenta sua produção e seu processo de execução para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, o crítico de arte e curador Agnaldo Farias traz uma reflexão sobre a relação do artista e os materiais que ele utiliza:

[...] O trabalho do Marcelo Solá tem uma simplicidade, diante do papel em branco, que tudo é possível, todas as possibilidades existem, ele ataca, ele vence... Ele tem esse desafio contra o papel em branco, armado, munido, única

e exclusivamente com o lápis preto... Preto é a expressão, incisiva é a expressão; o branco é o universo, é o campo inteiro do papel e ele vai e ataca... (Farias, 2001).

A partir dessa reflexão apontada por Farias percebemos a relação do artista com os seus instrumentos, a partir da qual se define uma relação íntima, um conhecimento, uma afinidade pelos materiais utilizados e uma relação de combate e desafio, de ataque ao espaço branco apenas com o lápis. Essa relação, aparentemente díspar, se faz presente e só existe, sobremaneira, porque o artista tem um alto vínculo com esses materiais e a linguagem do desenho. O desafio do espaço vazio e branco do papel não o amedronta, não o repele: ele vai e ataca. Em gestos sintéticos, precisos e fortes, deixando a marca de seu corpo e sua passagem.

É como se as criações do artista surgissem de uma prodigiosa capacidade de condensação formal, cujo resultado é um sinal que, sendo ele mesmo de energia física, seria dotado ainda de um 'feitiço' prodigioso de a tudo se referir (e, aqui, entenda-se, desde uma genealogia da própria arte até territórios psíquicos, passando pela sugestão, reiterada, de paisagens e cenas). (Sebastião, 1998, p. 1).

Essa capacidade envolvente que o artista possui, de sintetizar a forma e de hipnotizar o observador, nos mostra essa potência essencial contida na linha e o suporte, o lápis e o caderno.

O lápis, a caneta, o pincel, o bastão, a barra de carvão, uma variedade de instrumentos que logo de saída demonstrava seu respeito pela qualidade intrínseca de cada um deles. Invariavelmente em preto, atacava a superfície branca do papel ou de uma parede — a ação de Marcelo Solá nunca se reduziu à arena clássica do desenho, a folha de papel —, para sulcá-la através de figuras ásperas, linhas escandidas, cortantes; para manchá-la com borrões, garatujas, traçados regulares realizados com obsessão e descuido calibrado, até o ponto de roçarem o ruído, bordejarem o incompreensível; para até mesmo sufocá-la através de camadas espessas de preto, como uma pele que sobrepunha a outra pele, calando-a parcialmente, mesmo que fosse para delimitar um trecho pequeno, uma região mínima do quadrilátero branco e que passava a esplender como uma autêntica conquista. (Farias, 2014, p. 7).

O que se torna necessário para a existência de uma ideia de um desenhista, se não é só a presença de uma linha em um papel, encontra-se mediado pelo seu interesse, que pode se desdobrar dentro do próprio desenho, como uma linha que atravessa algumas camadas de tintas, uma linha espontânea que não está dentro dos cânones. Isso diz respeito, fortemente, à obra de Marcelo

Solá. Podemos perceber também, dentro da pesquisa do artista, a presença da hibridez do caderno, o desenho produzido pelo artista se confunde com uma ideia para um projeto, um rascunho ou um desenho final e acabado.

Alguns desenhos são feitos com a mesma intenção da escrita: são notas que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura particular ou imaginar como esta funcionaria. Existe um terceiro tipo, desenhos representacionais de obras, que se realizam depois das mesmas, dando-lhes um novo enfoque. Todos eles possibilitam uma aproximação sistemática no trabalho, inclusive se forcem sua lógica interna ao absurdo. (Rayck, 2009, p. 8 *apud* Nauman *apud* Molina, *op.cit.*, p. 33, 1991).



Figura 4. Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista.

Esse caráter processual do desenho como projeto assume uma importante função para construção da obra do artista, como um meio de organização das ideias, sendo o “estar desenhando” é comparável a uma forma de exercício mental. Iremos analisar, na imagem a seguir, um desenho de Marcelo Solá, no qual podemos observar como o caderno de desenho pode ser um local para construção de um pensamento, um lugar de trânsito para uma ideia, mas carregando, entretanto, a dubiedade de desenho resolvido. Na *Figura 5*, vemos um desenho do próprio artista, feito com grafite e lápis dermatográfico. No centro do papel está presente uma estrutura em formato de *L*, em preto, com linhas *firmes*. Dentro dessa estrutura, o *L* é preenchido por grafite, em linhas que começam circulares e que vão se transformando em um interior

caótico. Embaixo desse desenho, há a seguinte frase: *Estrutura de ferro com algodão*. E no canto direito inferior há uma vista frontal, em perspectiva, desenhada em grafite bem fino; podemos supor que seja um grafite H, da estrutura que foi desenhada ao centro do papel.



Figura 5. Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista.

Ao observarmos esse desenho, podemos entendê-lo como um projeto para uma futura instalação proposta pelo artista. O rascunho desse projeto contém as informações necessárias, colocadas pelo próprio artista para a realização da instalação, caso ele queira materializá-la. Nesse sentido, podemos entender, enquanto desenho e trabalho *acabado*, que a obra do artista tensiona o desenho, utilizando apenas o essencial para a existência dele, mas igualmente a linha e o seu suporte. Muito presente em seu desenho, a poética da síntese surge da dissolução da imagem. Para o artista, esses cadernos servem como seu repertório particular, como uma *pesquisa de si mesmo*, onde essas ideias podem ser revisitadas.

No documentário *Solá*, do diretor Orlando Lemos, um registro do processo do artista produzido para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, o próprio artista fala de seus cadernos, em entrevista com o diretor:

Sempre estou olhando desenhos que foram feitos atrás e refazendo essas ideias... Refazer uma ideia, de aperfeiçoar dentro do que você pensa, se você tem um banco de dados, um banco de ideias, as coisas anotadas, uma pasta

com anotações, um arquivo, muito rico, você volta e vê o que você fez a dez anos atrás... um ano atrás, sempre que eu vejo isso, é uma coisa nova, é um motivo para fazer um novo desenho, uma nova escultura... (Solá, 2002).

Esses cadernos de desenhos vão se transformando no seu arquivo pessoal, a partir de suas próprias indagações, ideias, rascunhos e desenhos, que questionam o trabalho do artista. E o caderno vai se mostrando como um meio que não necessariamente tem uma linha cronológica contínua dentro da pesquisa.

Os artistas utilizam o caderno como uma cronologia não linear; muitas vezes funcionando como ramificações e espirais, caso permitido, para voltar aos cadernos mais antigos e criar alguns diálogos com os cadernos mais recentes. Ou criar também caminhos novos a partir de uma ideia revisitada, em um caderno mais antigo. É perceber como se dá, dentro de um espaço de tempo, a construção de um artista em processo.

Em uma conversa privada com Marcelo Solá, dialogávamos sobre a imagem da *Figura 4*. Ele chegou a afirmar que não chegou a materializar a estrutura da maneira como ele a desenhou e a imaginou. Houve algumas mudanças de percurso: no lugar dos algodões, o artista colocou calos e cabelos, que, na época, coletou de um senhor que trabalhava na rua, tirando essas peles das pessoas que passavam pela rua. O artista comenta que esse foi um tempo de intenso estudo sobre materiais orgânicos e minerais no contexto da arte. Estava muito impactado pela obra de Joseph Beuys. Para o artista, o que o interessava era o registro da ideia, a materialização de sua intuição, o desenho como gesto de deixar uma marca. O caderno funcionou como um meio de gestação do seu pensamento, onde a instalação, quando realmente saiu do campo da ideia para se tornar obra, esteve sujeita a diversos tipos de situações e mudanças, além da sua existência enquanto desenho. No texto *Alguns cadernos de desenho*, Aline Maria Dias (2011) cita uma reflexão de Giorgio Agamben (2007):

[...] afirmando que uma obra vale não pelo que efetivamente contém, mas, pelo que fica em potência, pelas possibilidades que ela sabe conservar, para além do que se escreveu. Nesta perspectiva, a obra conserva uma relação de compromisso com o que está por vir (seja no próximo texto ou mesmo nos leitores) e também, com o passado, mantendo aberta a possibilidade de repetir, de retomar o que foi dito e, sobretudo, de não ser ou de ser de outra maneira.

Assim, parece até interessante de se pensar sobre a possibilidade que existe na obra e na relação com o processo de criação. Essa materialização da ideia, no caderno de desenho, se mostra de suma importância para o artista; dentre os diversos desenhos, anotações, listas e rascunhos, o bom trabalho para o artista não necessariamente é o trabalho *resolvido*, mas o trabalho enquanto processo que abre outras portas e discussões dentro da sua própria pesquisa, possibilitando o

desenvolvimento e questionamento do seu processo e dos próximos trabalhos que poderão vir na sua investigação. No artigo intitulado “Desenho como forma do pensamento”, o pesquisador Diego Rayck (2009), escreve sobre o desenho como um instrumento investigativo, dentro das pesquisas dos artistas:

A partir destas reflexões podemos pensar que o desenho se define, além de uma prática gráfica, como um pensamento investigativo, especulativo, que transita entre as necessidades e intenções do homem em relação ao mundo. Considerando as práticas artísticas recentes, podemos compreender melhor porque o desenho atualmente é mais compreendido como um sistema de relações, de idéias e métodos do que apenas o resultado gráfico de expressão, de externalização destas instâncias, não se limitando à condição de um meio preparatório ou documental das obras artísticas, mas integrando-as enquanto elemento conceitual que permeia estas obras, que as desenvolve e constitui. (Raicky, 2009, p. 15).

De certa forma, essa reflexão sobre a presença desses desenhos nos cadernos, funciona além de um meio de investigação, um projeto ou como registro documental de um processo, ele se torna uma parte da conceitual da obra, se torna parte do trabalho. E, ao caminhar de forma intrínseca, além de todas as ideias, projetos e rascunhos, toda a relação do artista se estabelece com o cotidiano e o mundo, quando escritas e desenhadas, nos cadernos de desenho.

Clarissa Suzuki (2014), em sua dissertação intitulada *Cadernos de Artistas: páginas que revelam olhares da arte e da educação*, no subcapítulo “Meu caderno é o muro das opiniões: olhar para dentro, olhar para fora”, anota que:

(...) não é apenas um exercício disciplinar, é uma experiência em seu sentido mais profundo, pois, ao narrar a si mesmo, o sujeito narra não somente o que lhe sucede, mas também o que sente e como sente. É uma experiência porque se conecta ao sentido que o sujeito atribui a si mesmo e ao mundo (Suzuki, 2014, p. 29 *apud* Salva, 2008, p. 167).

Podemos relacionar, como Suzuki sugere, esse “muro de opiniões” para o caderno que recebe todas essas materializações relacionadas à intimidade e ao sentir do artista. Isso nos permite também de inventar o *Muro das ideias*, esse caderno como suporte de ideias e projetos, rascunhos, esse meio de muita portabilidade, que acompanha o artista em vários momentos do seu dia a dia.

A escrita e o desenho vão se misturando nos cadernos, entre anotações, projetos, poemas, de forma espontânea ou não. E assim, o caderno vem acompanhando o artista, nas suas escritas e desenhos, assim como a se transformar em espaços de experiências. Aline Dias (2011) cita, em seu artigo “Alguns Cadernos de desenhos”, uma reflexão de Shoshana Feldman que:

afirma que o testemunho se configura como uma prática discursiva diferenciada, que compreende realizar um ato de fala ao invés de, simplesmente, formular um enunciado. A autora acrescenta que, aquele que fala, testemunha algo que continua a lhe escapar, inacessível para o próprio narrador. Dessa forma, não se trata de uma ‘modalidade de enunciado’ sobre algo, concebido a priori, anterior ao processo de expressão, mas uma ‘modalidade de acesso à experiência’ (Dias, 2011 *apud* Felman, 2000, p. 27).

É muito interessante pensar o caderno como esse local de armazenamento das experiências, vivências, subjetividades. O artista não faz uma narrativa clara e cronológica do que se passa ao seu redor, mas propõe questões que fazem sentido no seu universo pessoal, pela espontaneidade da sua escrita e do seu desenho, do universo do caderno de artista.

Há um momento no trabalho do artista em que sua escrita se confunde com o desenho, onde não há uma hierarquia: escrever é desenhar e desenhar é escrever. Para o artista, há um momento em que a criança troca a comunicação pelo desenho, pela escrita: uma criança que nunca parou de desenhar. O caderno, enquanto objeto portátil, torna-se o fiel companheiro do artista, sempre de fácil manuseio, mas que pode, no entanto, carregar experiências e narrativas potentes. Nos cadernos de Marcelo Solá, podemos perceber fortemente as linguagens da escrita e do desenho. Analisaremos agora outra imagem do caderno do artista, em que podemos perceber a relação do caderno, do desenho e da escrita, na qual o gesto na folha de papel se constitui como um rastro de seu corpo e pensamento, e o que são as cores pretas e brancas dentro da poética do artista, quando a mesma está consignada no suporte em questão. No artigo de Icleia Cattani intitulado “O desenho como abismo”, a pesquisadora fala sobre o processo de materialização do desenho como uma linguagem próxima as emoções e interioridades e de como se observar e olhar essa linguagem:

O desenho talvez seja a linguagem na arte mais próxima dos sentidos e dos sentimentos, o que demanda simultaneamente o exercício do rigor. Mergulhar nas profundezas do gesto e, depois, não só voltar à superfície, mas afastar-se ainda mais, para compreender e analisar criticamente o já feito: segundo a artista, desenhar exige que se esteja sucessivamente muito perto e muito longe e, no entanto, sempre na distância ideal do que se realiza. (Cattani, 2005, p. 30).

Essa reflexão se faz pertinente, ao pensarmos no desenho feito no caderno no qual pode ser carregado esse objeto para diferentes lugares. Ele pode também ser usado sem restrições de espaço, praticamente, com todo tipo de material de desenho. E ele chega a tornar-se assim um objeto de profunda imersão do artista pesquisador, e no qual as anotações podem ser acessadas a todo momento e a todo tempo, dos cadernos mais antigos aos mais recentes. E ao utilizar a

linguagem do desenho, tão carregada de subjetividade e dos rastros do corpo (ao se pensar que o desenho se constitui pelo ato de arranhar superfícies), o caderno se torna um objeto carregado de experiências corporais e mentais, como vamos analisar na imagem abaixo.

Na *Figura 6*, acima, observamos uma mesma folha do caderno que foi apresentado nas *Figuras 4 e 5*, para continuação desse capítulo. Na imagem, vemos no canto superior esquerdo uma mancha preta em formato geométrico que toma quase toda a parte superior da folha. Realizada em lápis de cor preto, parece ser um preenchimento para cobrir algum erro, de escrita ou desenho. E observamos também a seguinte frase escrita: “*Velhas caixas grandes do tamanho de pessoas grandes, ou normais, para conservação de presuntos enormes...*”. Em paralelo, podemos estabelecer uma relação com o desenho da *Figura 4*, no qual uma imagem abstrata se assemelha aos caixões, criando assim um diálogo com a página da *Figura 6*: “*Velhas caixas grandes do tamanho de pessoas grandes, ou normais, para conservação de presuntos enormes...*”, e também a palavra *presunto*, uma gíria que pode ser relacionada a cadáver. Configurando assim um tom sombrio a esse desenho, a escrita de Solá carrega um gesto firme e direto, como se ela estivesse sido produzida de maneira espontânea e intuitiva. Agnaldo Farias traz a seguinte reflexão: “as letras são construídas, são duras, toscas, muito incisivas, ostensivas, não é uma letra que se vê, que se percebe, é uma letra que vai direto ao conteúdo que elas estão dizendo. Escrita que tem o peso do braço, a força da mão, como se ela tivesse um pouco do sangue do próprio artista, óbvio.” (Farias, 2001).

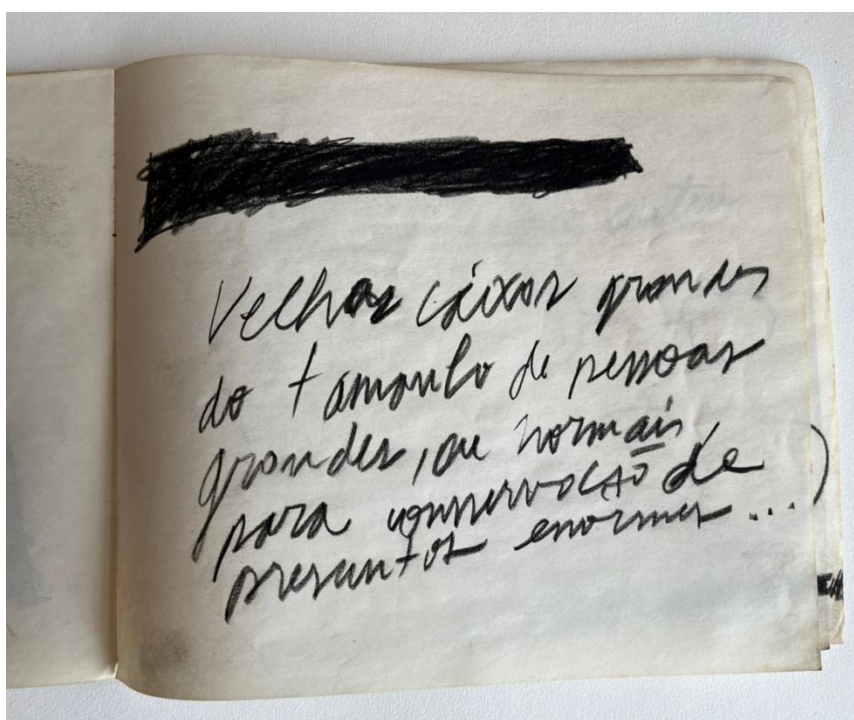


Figura 6. Marcelo Solá, caderno de desenho, 1993. Acervo do próprio artista.

Essa escrita que é carregada de movimento e rastros, do corpo e da subjetividade do artista se materializa através essa folha de caderno, como o registro de uma ação performativa, como se o ato de atacar essa folha de caderno fosse um combate, no qual o artista utiliza o lápis até o limite de sua força. O quanto de pressão esse lápis aguenta sem quebrar? Quanto de pressão essa folha de caderno aguenta, ao ser arranhada por esse lápis, sem rasgar? O caderno vai se transformando nesse receptáculo de memória de corpo, de gesto e também da subjetividade pesada e sombria da pesquisa de Solá. No artigo de Vivian Herzog, intitulado *Linhas e manchas como possibilidades e escolhas do fazer do desenho*, a autora comenta sobre uma reflexão de Teresa Poester:

Conforme Poester (2005, p. 56), fisicamente “[...] não acontece a mesma coisa quando pintamos ou quando desenhamos. O traço é uma incisão sobre o suporte. [...] O lápis não toca a superfície como o pincel, ele agride, a desafia”. Esse dado físico de posicionamento do gesto incisivo sobre o suporte acarreta um elemento significativo que extrapola as condições da matéria. Tudo o que é demarcado é definitivo como um rastro, como um sulco, uma trajetória irreversível, aberta a novas investidas e novas incisões’ (Herzog, 2011 *apud* Poester, 2005, p. 56).

Assim, podemos ressaltar que essa potência do desenho no suporte, no caso, do objeto em estudo, o caderno, encontra a sua origem nas linhas, nas folhas do caderno, e carregam a força do rastro a partir da ação de arranhar, do desenho. Na *Figura 5*, percebemos essa relação fortemente presente, nesse gesto desafiante do corpo e do lápis em cima da folha. Fazendo o uso da escrita e caligrafia como meio de expressão, ele torna o caderno um *objeto vivificado*, tanto como meio de pesquisa, que se modifica e se transmuta, mas também, metaforicamente, como objeto que se torna vivo a partir de ações corporais protagonizadas pelo artista que faz uso desse suporte.

No livro *O óbvio e o obtuso*, de Roland Barthes, no subcapítulo intitulado “Leituras: O Gesto, Cy Twombly ou Non multa sed multum”, o autor escreve um ensaio fazendo uma reflexão sobre o gesto a partir da obra do artista Cy Twombly, que podemos relacionar com as páginas apresentadas acima, dos cadernos de Marcelo Solá: “O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas a suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo)” (Barthes, 1990, p. 146).

Como em Cy Twombly, a escrita de Marcelo Solá carrega um gesto do qual emanam as pulsões, o estado espiritual e emocional do artista que faz a ação de riscar. A escrita, toda gestual, do artista, pode ser entendida como um trabalho de arte, um desenho, que carrega nessa linguagem uma potência independente, tal como ela é apresentada no livro *As anotações sobre a pintura do Monge Abobora Amarga*, de Pierre Ryckmans: “Com efeito, desde o fim dos Han, na caligrafia cursiva (caoshu, caligrafia estilo capim), a escrita não tem mais como objetivo principal transmitir uma informação, mas sim realizar uma pesquisa plástica, expressão da criatividade individual do autor.” (Ryckmans, 2010, p. 158).

A *Figura 5* apresenta muito mais do que uma escrita, que um poema com seu próprio significado: ela mostra para o observador o seu caráter plástico; ela caminha agora lado a lado. A informação presente na escritura e na plasticidade na forma está presente no ato de desenhar sobre esse caderno, sem hierarquia. No artigo intitulado “A garatuja como vestígio das letras”, de Esteban Levin, o autor apresenta uma reflexão que nos faz pensar sobre o exercício laboral da escritura,

Ajuriaguerra considera a escritura uma verdadeira práxis motriz. Sua prática e o desenvolvimento da habilidade manual ‘permitirão que se organizem (sic) gradualmente, se tornem ágeis, suaves e rápidos, econômicos e automáticos’. De nossa perspectiva, o desenvolvimento motor não tem sentido sem a articulação subjetiva. Sem sujeito não há escrita, nem leitura. (Levin *apud* Ajuriaguerra, p. 122).

É de extrema importância a presença do sujeito no fazer da escritura, a partir da sua prática exacerbada. Ele consegue alcançar a sua íntima relação com a escrita e a total liberdade subjetiva na prática de tal linguagem.

No trabalho do Marcelo Solá, se fazem presentes em seus cadernos de desenhos as centenas de páginas e seus variados cadernos, que o permitem extrapolar e explorar diversos formatos e interesses dentro do desenho e da escrita. Sua prática obsessiva o leva a diversos lugares de sua subjetividade; o caderno se torna um lugar privilegiado da sua autorreflexão. Essa prática obsessiva do artista pelos desenhos em cadernos se mostra um fazer laboral de entrega e desafio, o embate entre artista, instrumento e suporte; e uma habilidade, que deve ser instigada, incentivada e aperfeiçoada, como diz Diego Rayck, uma bruxaria, e essa ação requer entrega:

Desenhar como bruxaria demanda uma espécie de pretensão, mesmo inconfessa, mesmo inconsciente. Mas esta pretensão não diz respeito aos domínios da técnica e da representação, não possui como meta o desenho virtuoso ou qualquer medida de excelência de suas aplicações. Ela se refere a

uma intencionalidade não claramente direcionada, a uma ambição que existe desde o primeiro momento em que alguém se dispõe a desenhar, desde a aceitação de uma capacidade mínima para tentar. (Raick 2011, p. 201).

A investigação vai muito além de qualquer prática de técnica ou de mímese; ela existe a partir do momento em que a potência do artista, ao perceber-se enquanto sujeito que se joga em um lugar desconhecido, e onde o medo de tentar vem a se perder, pelo tamanho da vontade de se desenhar, se desdobra nessas folhas brancas e vazias. Esse momento é de suma importância no que diz respeito ao processo de criação e de construção identitária do artista, como Maria Clara Rocha defende no trecho seguinte:

o caderno de artista revela um apontar de caminhos, considerando que o artista busca as questões de sua pesquisa produzindo e indagando sobre sua própria produção. Os artistas trilham caminhos próprios, o método adotado na investigação através do caderno é criado ao mesmo tempo em que cria seus objetos e suas obras, vinculando a necessidade do pensar e do fazer.” (Rocha, 2010, p. 611).

O artista consegue se perceber enquanto ser que pensa e investiga também através das suas próprias reflexões, que vão abrindo questões que surgem delas mesmas, sendo o caderno como um objeto vivificado que responde às perguntas do artista que o utiliza. Ao perceber que o caderno pode ser um lugar que absorve todos os gestos e subjetividades, podemos pensá-lo como um suporte híbrido e polivalente, vindo a refletir sobre o trabalho do Paulo Bruscky (1949), artista natural de Recife, estado de Pernambuco. O artista trabalha com diferentes linguagens e mídias e teve uma enorme contribuição no movimento da arte conceitual no Brasil.

No período da década de 1970, atuou ativamente contra o regime militar. Entre suas exposições mais relevantes, se encontram a participação de Paulo Bruscky em quatro Bienais de São Paulo. Ele possui obras que fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque/EUA, e também no Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque (EUA), na Tate Modern de Londres (Reino Unido) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O trabalho do artista gira em torno das questões territoriais e da presença do corpo e de como eles se comportam em relação aos mecanismos políticos. Paulo Bruscky é formado em comunicação social pela UNICAP (Universidade Católica de Pernambuco), inicia sua prática artística de maneira autodidata, explorando diferentes meios de materialização do seu trabalho, como carimbos, máquinas fotocopadoras, registros e ações performáticas e poesias visuais.

Na investigação do trabalho do artista o caderno passa a existir como arquivo de ideias, de pensamentos, de projetos. Em seu ateliê já foram catalogados mais de 70 mil documentos,

dentre eles diversos cadernos de pesquisa. No catálogo da exposição *Paulo Brusky*, que aconteceu no ano de 2014, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no texto *Descobrir a ideia*, o curador Felipe Chaimovich, explica que:

Paulo Brusky é um artista da ideia. Ele pensa continuamente em obras possíveis, registrando os pensamentos de diversos modos: eletroencefalogramas, escritos, desenhos. Por vezes suas ideias são expressas instantaneamente, como nos gráficos de exames captados por eletrodos, mas noutros se exprimem como projetos. Tais projetos são estágios intermediários entre a concepção e a manifestação da ideia; para registrá-los, o artista usa cadernos de anotação. (Chaimovich, 2014, p. 5).

O artista, pensador compulsivo da arte, da imagem e da ideia, opera por diferentes meios para vislumbrar as suas diversas indagações, que acontecem de forma espontânea e imprevisível. Elas podem ser obras já *resolvidas* ou podem existir enquanto rascunhos/projetos para uma futura realização, e o principal suporte que Brusky utiliza é o caderno.

cadernos de projeto revela que a obra de Paulo Brusky existe independentemente de sua realização. A partir do momento em que uma ideia é registrada como projeto, ela passa a ser possível para o artista como pura virtualidade. O desafio da exposição tornou-se mostrar como uma obra de arte concebida como ideia virtual explora nossa percepção do tempo. (Chaimovich, 2014, p. 5).

Assim, se mostra superinteressante pensar como essa exposição do MAM-SP veio a ser concebida; muitos trabalhos eram apenas projetos registrados em cadernos de projetos, do artista, que puderam ser materializados independentemente da presença do artista no local expositivo ou da existência do artista. E, se a obra existe enquanto um projeto registrado, desafia o tempo, na medida que pode ser reproduzida diversas vezes, enquanto houver o caderno de arquivo do artista Paulo Brusky. O caderno se torna um objeto capaz de subverter a nossa percepção do que é o tempo, na arte contemporânea. O trabalho de arte perde a sua efemeridade.

Ao se tratar dessa possibilidade do caderno como um arquivo, e desse lugar do embate do caderno com o tempo, percebemos que esse resgate, de preservação e de embate com a memória constitui uma parte crucial e significativa na poética de pesquisa do artista. Como escreve Elisa Bauer em sua dissertação de mestrado intitulada *Poética do Inacabável: Bancos de Ideias de Paulo Brusky* (2014):

Brusky, catalogador e arquivista por excelência, registra em cadernos os seus trabalhos artísticos. Ao longo de décadas vem anotando nos chamados Bancos de Ideias os projetos de obras — descritos com palavras e esboços. Ao lado deles, algumas informações (como, por exemplo, quando e onde algum trabalho foi exposto), ou ainda, novas sugestões, novos disparos que possam com eles surgir. Também são registrados poemas e pensamentos, colados desenhos feitos em guardanapos ou anotações em avião, tudo o que impulse o artista a criar. Muitas destas ideias encontram-se ainda imaterializadas. Guarda também pasta com propostas, retiradas de seus cadernos, que foram recusadas em salões. Mantém ali uma cópia ou originais de cada documento enviado. (Bauer, 2014, p. 48).

Podemos notar que a materialização do trabalho *Banco de Ideias* existe a partir da própria existência do artista. Paulo Brusky é um catalogador e um arquivista. Essas atividades fazem parte de sua natureza. Ele armazena centenas de cadernos, se vê presente realizando suas vontades e desejos, em relação aos registros de seu processo artístico e existencial. Os Bancos de Ideias mantêm viva a obra dele, mesmo após a sua morte; dentro desses objetos existem todos os caminhos para a instalação de uma obra, todos os registros técnicos e todas as novas possibilidades de desdobramentos desse trabalho. E mesmo que essas ideias não tenham sido materializadas ainda, podem vir a existir enquanto objeto físico, caso haja um acompanhamento de um especialista em seu trabalho. E esses *cadernos-arquivos* do artista funcionam além da função original de um caderno, suporte para escrita e desenho: os cadernos de Paulo Brusky possuem a função de conservação de documentos, por meio da qual o artista vem a fixar, colar e realizar portfólios de trabalhos inscritos em editais, papéis ordinários, como ideias escritas em guardanapos.



Figura 7. Banco de ideias, déc. 1960 – 2014, Coleção do artista, 35x50.
 Catalogo Paulo Bruscky – MAM/SP.

Observamos, na *Figura 7*, uma das centenas imagens que fazem parte dos Bancos de Ideias, e que funcionam como seus cadernos de arquivos. Nessa imagem em questão, trata-se de uma colagem, realizada na capa do caderno. Em sua parte superior, observamos o ano de 1980, o título *Banco de Ideias*, e a numeração do caderno que, pelo que podemos supor, seria o objeto número 19. Na capa, existe uma colagem em papel que integra um desenho produzido com técnica mista, mesclando recortes de revista, impressões xerográficas, impressões de carimbos, intervenções com canetas marcadoras e canetas esferográficas. O *Banco de Ideias* número 19 parece bem desgastado e surrado, provavelmente devido ao uso exacerbado pelo artista e as condições de conservação e ao efeito do tempo. Essa capa de caderno, feita a mão pelo artista, nos mostra como Paulo Bruscky tem um cuidado com a construção de seus Bancos de Ideias; não basta apenas adquirir um caderno e preenchê-lo: o que interessa ao artista consiste em dar uma identidade para tal objeto, *vivificá-lo*. Ao trazer a sua intervenção, ele deixa de ser um simples caderno de uma loja de departamentos e se torna um objeto de arte, junto ao conteúdo que irá carregar. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, Cristina Freira demonstra que:

Assim, esse arquivo, cumpre o papel de uma reserva intelectual, espiritual e sensível, pois torna presente o ausente, e apazigua o isolamento artístico e intelectual do artista. Afinal, adverte Benjamin, ‘coleccionar é uma forma de memória prática, e de todas as manifestações profanas da “proximidade” é a mais compacta”. O olfato, fonte primordial da memória afetiva, o tato, o peso dos volumes, a textura, as dimensões, a oscilação das pilhas de papéis e caixas que transbordam das prateleiras sobrecarregadas transferem um sentido de instabilidade para o observador.’ (Freire *apud* Benjamin, 2006, p. 78).

O processo criativo do artista é solitário e silencioso. Paulo Bruscky precisa enfrentar seus embates na resolução e na pesquisa de um trabalho de arte. O processo de colecionar e arquivar faz que esse momento de solidão seja atenuado, pois os objetos ajuntados para coleção ou arquivo são carregados de memória afetiva; despertam o desejo e a vontade do artista. O

coleccionador/arquivista não se desfaz deles porque aquilo, de alguma maneira, o toca. Bruscky cria e revisita seus Bancos de Ideias, anota em cima de antigos projetos, os lê novamente, dobra a cronologia do tempo, ao longo da qual seus pensamentos e suas indagações presentes em seus cadernos são sempre reatualizadas. Por isso, o artista está sempre organizando e reorganizando as suas experiências, registradas nos seus cadernos de arquivos. Nos parágrafos a seguir, iremos analisar algumas páginas do *Banco de Ideias nº19*, apresentado na *Figura 6* e que representa um dos cadernos que nortearam a exposição *Paulo Bruscky (2014)*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que permitem entender de qual maneira essas obras e a exposição existem, mesmo estando no campo dos projetos.



Figura 8. Banco de ideias, déc. 1960 – 2014, Coleção do artista, 35x50.
Catalogo Paulo Bruscky – MAM/SP.

Na *Figura 8*, observamos duas páginas abertas do Banco de Ideias nº 19, como anteriormente dito. Duas folhas soltas que parecem ser de algum outro bloco, ou apenas duas folhas soltas que o artista encontrou e que foram coladas sobre as páginas de um outro caderno, pautado, simples, que parece ser de uso escolar. No lado esquerdo, a folha colada possui escritos em caneta marcadora vermelha, caneta preta e lápis, a partir da qual podemos tentar decifrar as escrituras como “É uma questão de ótica”, “2’30” “, “Eu sentado no meio do público”, “Letreiro”; no centro, um retângulo com algumas garatuñas circulares que remetem a pessoas. Na página visível à direita, vemos uma outra folha, solta, que parece extraída do mesmo bloco que a folha

da página esquerda. Ela possui escrituras em caneta marcadora preta e sinalizações em caneta vermelha e lápis de cor, que nós podemos decifrar, identificando algumas palavras e frases como: “Filme-Plateia”, “Filmar a plateia de uma câmera lateral”, “Projeto Fonte”. No centro, vemos um desenho com formas circulares, que contornam um amontoado de formas retangulares. Parece que ambas as páginas foram escritas e desenhadas de maneira espontânea e rápida, não se importando tanto com a qualidade na resolução do desenho e da escrita, mas provando que o artista materializou a ideia que ele estava tendo no momento, para que esse momento de catarse criativa não se perdesse. Na *Figura 8*, o projeto da folha esquerda trata de uma gravação ao vivo da plateia, em um auditório; ela foi apresentada na inauguração de sua exposição de 2014, no MAM-SP, performance que foi registrada em seu Banco de Ideias na década de 1970.

Tratar a questão destes “diários de ideias” é percorrer toda a sua obra. Separados às vezes por décadas, anos — até que se utiliza a última folha. Há, portanto, sempre presente um contraponto do realizado (obras já feitas, sempre passíveis de serem retomadas) e dos projetos à espera de realização — ideias possíveis, abertas, em germinação. Nas páginas de seus cadernos, o espaço está ligado à possibilidade de acontecimentos. Não é a realização de um possível, mas a abertura do possível. É processo. (Bauer, 2014, p. 49).

Segundo Elisa Bauer, esses cadernos de Paulo Brusky nos fazem pensar sobre esse processo em espiral, próprio do artista, que aciona sempre o revisitar em sua própria pesquisa, tanto em trabalhos e cadernos que foram realizados quanto nos trabalhos que estão anotados, mas ainda não vieram a existir enquanto obra. O trabalho de Brusky funciona no *entre, na possibilidade*, no momento em que o artista materializa a ideia sobre o papel, como o anota Bauer, essa abertura do possível. O contínuo processo de criação se faz o motor poético da pesquisa de Paulo Brusky.

Nessa aparente mixórdia, o arranjo das coisas é dado pelo artista cuja narrativa separa ao mesmo tempo em que organiza e cataloga seus pertences, segundo princípios ditados pela sua própria experiência. Orienta-se do particular para o geral, e volta para o particular. Isto sugere uma espécie de leitura labiríntica da história da arte recente. Ou seja, nesse processo não se encontram feitos autônomos e ordenados linearmente, mas sim uma aglomeração de muitos itens co-relacionados, sem qualquer hierarquia, parte de histórias fragmentadas, parcelares, nas quais convivem diferentes temporalidades, diversos sujeitos sociais e vetores de sentido invariavelmente plurais. (Freire, 2006, p. 76).

Essa não linearidade presente no processo de criação do artista, esse processo labiríntico, em que ele parece não querer sair dele, mas sim encontrar pontos de respiro, é onde o artista

encontra um lugar de olhar para si e suas questões, alavancando suas investigações, embates totalmente solitários e que só ele é capaz de responder, sempre pensando em um contexto em que algo esteja ocorrendo e em que suas experiências sejam percebidas e identificadas pelo outro, no contexto universal. E todos esses arquivos reunidos pelo artista perdem as suas hierarquias, autonomias e linearidades, a partir do momento em que elas estão acionadas pelo colecionador e sujeitas às suas interferências durante todo o tempo do processo, o que origina um amontoado de objetos que funcionam entre si. Todos esses arquivos reunidos em seus *Bancos de Ideias* atuam como um meio, um *entre-espço*. A existência de seus trabalhos e o tempo no qual eles sempre estarão abertos funcionam devido ao caráter labiríntico do processo consignado nesses cadernos-arquivos: eles são rastros e serão sempre potência e origem para a obra de Paulo Brusky.

Sob esta perspectiva, o trabalho de Brusky desperta para a ressignificação das coisas, a ressensibilização do olhar e do pensamento. Um contraponto às rápidas experiências de tempo vividas hoje, que, na contramão do uso disruptivo dos grandes meios (de arquivo, registro, rede e aparição coletiva) operados por Brusky, encontram vivências diluídas num fluxo que parece não acarretar memórias duradouras. (Bauer, 2014, p. 44).

Assim, por meio da percepção de tempo que vivemos atualmente, os arquivos e outros *Bancos de Ideias* do artista operam na contramão do que a sociedade contemporânea impõe, diante da velocidade do tempo e a diluição das memórias. Brusky trabalha de outra maneira: ele arquiva e nos obriga a olhar seus cadernos com o tempo da contemplação e o tempo do arqueólogo que investiga o emaranhado de camadas nas quais ele tem de se adentrar. Como o escreve Marcelo Pereira, em sua dissertação intitulada *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenhos* (2015), o autor percebe que os cadernos de desenhos funcionam como tesouros, a partir de uma pesquisa de Michel Foucault, quando o filósofo se refere aos *hupomnematas*, registros que eram usados pelos gregos antigos, como livros de contabilidade ou cadernetas individuais, e cuja utilização também servia como um guia de conduta para os seus proprietários. Então, podemos pensar que Paulo Brusky é igualmente um acumulador de tesouros, a partir de sua poética e vida:

Quando registradas, as coisas lidas, ouvidas, e pensadas constituem, portanto, uma espécie de tesouro. Tesouro este que não está guardado em cofre escuro; mas que pode ser descoberto enquanto nos detemos nas páginas de um caderno. Assim, trata-se de tesouro que necessita ser visitado e revisitado para que, nestes encontros haja um acréscimo positivo (um enriquecimento espiritual) para a vida daquele que o armazenou. Nesse sentido, é um tesouro

para depois, tendo em vista que apenas posteriormente será revelado o valor daquilo que foi armazenado. (Pereira, 2015, p. 66).

As páginas dos cadernos de Paulo Bruscky se tornam tesouros do artista e do observador, no momento que ele faz seu registro e o arquivo naquelas folhas. E por isso ele revisita e vem interferir nesses objetos, pois o artista precisa desse reforço espiritual e existencial para sua vida e sempre precisa continuar alimentar esse tesouro, com mais ideias, projetos, poemas, desenhos e desejos. No futuro, esses tesouros podem ser investigados e revelados por outros observadores, assim como eles foram apresentados na sua exposição *Paulo Brusky* (2014). Esses cadernos funcionam como uma nova reorganização do mundo, na medida em que o seu ato de ir colecionando ideias e pensamentos impede aos mesmos de se perder, devido à memória falha do ser humano, risco comentado por Walter Benjamin: "...o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo". (Schimdt *apud* Benjamin, 2009, p. 245).

A *Figura 9* apresenta uma folha de um bloco de papel, com vários rabiscos em lápis grafite. Em sua parte superior, está escrito *Exposição de Poemas Flutuantes*; logo abaixo, há algumas formas quadradas desenhadas, com letras do alfabeto no interior delas, e, ao lado das formas, os números de 1 a 5. Na parte central do papel, vemos uma listagem; "1- *Ponte de Limoeiro*, 2- *Ponte Princesa Isabel*, 3- *Ponte do São Luís*, 4- *Ponte de Ferro*, 5- *Ponte da Detenção*. E, abaixo, outra listagem; -*Ir na fábrica de isopor e pedir patrocínio*; -*Recolher e mandar a turma fazer poemas*, -*Tamanho das letras ou símbolos?* - *Além da fábrica de isopor, pedir o patrocínio a outras: Firms Industriais, Empetuk, TU, Jornal, Aviação, etc.* - *Depois da exposição montada, arranjar um jeito de filmá-la de avião*, -*Pedir licença a turma de paisagismo*, -*Olhar se tem regata*, - *Horário da maré (calendário)*. Algumas palavras ficaram indecifráveis, pela deterioração do papel.

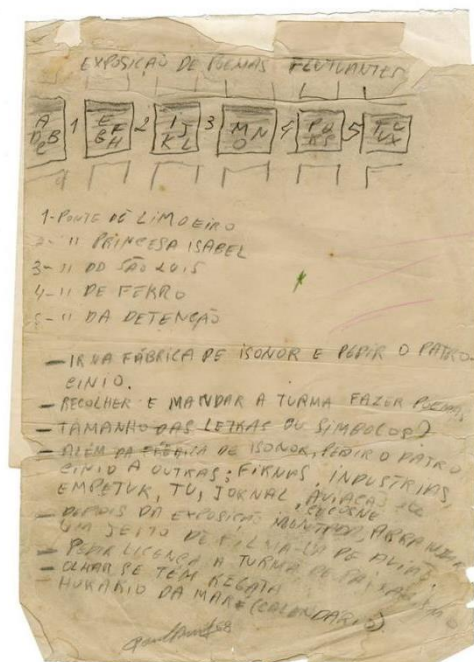


Figura 9. Folha de Caderno – Paulo Bruscky. Acervo do artista (1968).

Essas anotações possuem listagem e ideias destinadas para um projeto, foram escritas e desenhadas de maneiras espontâneas, dando a impressão de que o artista não queria esquecer seus deveres, que iriam de planejar uma montagem de uma exposição até ir atrás de patrocínios e horário de maré. Na página, está o:

Primeiro projeto de ação poética no espaço público de Paulo Bruscky, elaborado quando o artista, à época integrado ao movimento do Poema/Processo, contava 19 anos. A participação do público, distribuído entre cinco pontes na região central do Recife, era parte essencial para a realização do trabalho: compondo poemas ao intercambiar signos alfabéticos entre uma ponte e outra, e difundindo letras coloridas feitas de isopor ao longo dos trechos do rio Capibaribe atravessados pelas pontes. A tintura desprendida alterava, então, a coloração do rio, resultando em uma composição cambiante de acordo com a forma e tonalidade dos signos trocados.” (Bruscky, 2020).

Essa página retrata o primeiro projeto de Paulo Bruscky, no qual se apresenta a proposta expositiva. O artista, desde o começo de sua carreira, se manteve fiel ao seu processo de criação e o trabalho continua transitório; há mudanças na sua linguagem, mas o processo investigativo do artista continua em processo. Se essas páginas não funcionam necessariamente como um diário, é porque o artista considera que elas não possuem uma cronologia clara, nem uma narrativa de memória recente. Como o analisa Aline Maria Dias, em seu artigo intitulado “Alguns cadernos de desenho”:

Diferente de um diário, por exemplo, os cadernos não articulam uma enunciação clara, posterior a experiência vivida que o sujeito pretende

registrar e/ou analisar. Não aparece, por exemplo, ‘hoje fiz compras,’ mas apenas as anotações soltas do que supomos ser uma lista de compras. Palavras anotadas rapidamente e que permanecem nos cadernos como um resíduo, inteiramente desnecessárias agora, mas que fizeram sentido no seu contexto de uso. (Dias, 2011, p. 27).

Essa reflexão esclarece sobre esse caráter espontâneo dessa escrita do artista. Escrita esta que registra rapidamente uma ideia, diverge nesse sentido da crônica e do gênero do diário. Na *Figura 9*, Paulo Bruscky quer registrar os objetivos a cumprir. Deveres estes que, de alguma maneira, não pode esquecer de cumprir. Por isso, ele anota os nomes de pontes e os modos de *esparramar* o seu futuro trabalho de instalação no espaço. Essas coisas não necessariamente deveriam fazer sentido, no papel, após décadas de ter sido escritas. Os cadernos são lugares abertos a diferentes caminhos e modos de uso, até mesmo pelo mesmo artista. Os cadernos arquivos de Paulo Bruscky possuem variados conteúdos e questões, mas o que os fazem se correlacionar é o fato de serem tratados como tesouros, e que todo esse material coexiste devido à sua pluralidade e as diferentes temporalidades que eles carregam.

Uma poética que despe as vestes implacáveis do tempo, e na qual, em breves momentos, contém a passagem escorregadia da temporalidade e da história. Tensão entre presente memória, tempo como matéria e material. [...] São desejos poéticos, esboços de uma produção que traz, à vista uma dimensão política e ética do seu trabalho. Rigor de notas, rigor da memória, junto à constante liberdade de (re)criação. Dentre as páginas que compõe os volumes dos Bancos de ideia, encontramos o tracejar de uma antologia às avessas: ideias, ações realizadas e outras tantas por vir. (Bauer, 2014, p. 51).

Esses cadernos de Paulo Bruscky possuem a potência de *dobrar* o tempo e fazer com que a obsessão pelo acúmulo seja um método carregado de rigidez, que explica por que o artista se mantém sempre atento às memórias presentes e sempre ao processo de criação, ao acessar esses cadernos, reescrevê-los, recriá-los, ou materializar um projeto ou simplesmente voltar para lê-lo; essa volta servindo de gatilho para o surgimento de um novo projeto de criação. Essa antologia aos avessos, como o relata Elisa Bauer, é criada a partir de diferentes ideias, documentos, objetos e de tantas outras coisas, se torna uma investigação eterna, enquanto Paulo Bruscky existir. Sua antologia aos avessos crescerá, se modificando e se transmutando, e se as efemeridades da vida registradas estarão lá para manter viva a memória e o trabalho de Paulo Bruscky; os *Bancos de Ideias* irão preservar as memórias coletivas, pois esses objetos são história.

Ao analisar, mesmo que em uma primeira camada, algumas páginas de cadernos desses três artistas, Paulo Bruscky, José Leonilson e Marcelo Solá, observamos que ambos transitaram por décadas bem próximas. Cada um deles, com suas pesquisas e suas particularidades, tratando desde o aspecto político do arquivamento e até chegar as questões da intimidade e da autobiografia, revela uma relação no modo de lidar com o processo criativo e como os cadernos de desenho funcionam para eles enquanto ferramentas norteadoras de suas respectivas investigações.

Em relação ao artista Leonilson (1957-1993), conversamos sobre o modo como o caderno pode ser um objeto de materialização das questões relacionadas ao afeto e à intimidade e como essas percepções das atualidades do mundo, das notas sobre os dias e suas memórias afetivas contribuíram no processo de transformação desse caderno em um objeto de arte. Foi também questão de entender como esse caderno caminha lado a lado com a vida do artista, que o carrega a partir das listas e arquivamentos ligados ao conteúdo do caderno como diário, construído dia após dia.

Ao falar, em sequência, do artista Marcelo Solá, cujo trabalho está relacionado ao bidimensional, foi questão de entender como a poética de seu trabalho perpassa os caminhos de uma arquitetura fantástica, a sexualidade e também a autobiografia, e principalmente notar a relação do caderno com a linguagem do desenho. O artista, desenhista de formação, nos levou a refletir sobre o modo como podemos perceber a relação do caderno de desenho como projeto, o vínculo do lápis com o papel, e como o artista ataca o suporte do caderno, tornando o caderno o receptáculo de um rastro do corpo do artista.

E, por último, os cadernos do artista Paulo Bruscky, enquanto conjunto de um arquivo de ideias, pensamentos e projetos, por meio do qual o artista se consolida como um catalogador nato, que chegou a ter mais de 70 mil documentos registrados em seu ateliê, uma variedade que chegou a produzir diversos cadernos de pesquisa. Vimos como a compulsividade e a obsessão pelo arquivo podem ser catalisadores da subversão do tempo. Para isso, analisamos seus Bancos de Ideias, cadernos nos quais o artista materializou todos os seus esboços, projetos, anotações e informações documentais de sua história. Em *Cadernos de Desenho*, Aline Dias (2011) traz a seguinte reflexão:

os cadernos de desenhos não são vistos por quase ninguém, os artistas não costumam mostrar. Os cadernos são blocos de folhas refiladas e agrupadas sequencialmente, e paradoxalmente, espaços de uma complexa e desordenada multiplicidade. Neles só estabelecem praticas pessoais e artísticas que escapam, burlam e confundem os modelos mais comuns de escrever, desenhar,

mostrar e guardar, são espaços que fogem do que parece homogêneo e padronizado na nossa experiência. (Dias, 2011, p. 181).

Apesar de os cadernos serem tão ricos em potência e repletos de pensamento, são guardados a sete chaves pelos artistas que os possuíram ou os possuem e não são mostrados a qualquer um. Os cadernos de desenho são objetos de cuidado dos seus proprietários, pois carregam em si todas as suas intimidades e ideias. Considerando que as etapas do processo que possam se basear em sua vivência e em suas relações com a poesia do cotidiano e do seu íntimo, o artista precisa acompanhar seu próprio processo, observando e refletindo sobre sua prática (Rocha, 2010, p. 606). Esse material de pesquisa, pela sua hibridez e multiplicidade, acaba por não se encaixar em métodos e padrões predeterminados, chega a se tornar um labirinto investigativo, para os artistas e para os pesquisadores sobre o assunto. Assim, segundo Roberta Paredes Valin escreve em *Os cadernos de desenho de Anita Malfatti: Um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris*:

Os cadernos de desenho da artista merecem especial atenção porque revelam um movimento assíncrono de elaboração e reelaboração de um pensamento em processo, às voltas com a criação, permitindo-nos uma aproximação do seu projeto estético. São também documentos que legitimam historicamente sua trajetória artística, na medida em que os desenhos e as breves anotações ali contidas formam uma espécie de memória fragmentada que concede peças importantes para a reconstituição do seu itinerário de criação! (Valin, 2016, p. 1).

Os cadernos se tornam peças extremamente importantes para uma investigação acerca da construção artística e da composição poética em processo, pois é possível perceber os caminhos e as escolhas feitas pelos artistas. Eles servem de documentação histórica de uma memória materializada, tornando-se legitimadores da poética do artista. A partir das análises dos cadernos desses três artistas, passarei a refletir no próximo capítulo sobre minhas práticas com os cadernos de desenhos. O processo de investigação um tanto quanto esquisito, pelo fato de ter um *distanciamento* em relação aos mesmos para poder os analisar à luz do olhar de investigador, e não como artista, não será realizado a partir de um *distanciamento*, no entanto, tão grande. Como anota Aline Dias, os cadernos de desenhos dos artistas quase não são mostrados aos outros. Por isso, escrever uma dissertação de mestrado em formato de ensaio nos dá essa liberdade.

CAPÍTULO 2 – Meus cadernos enquanto ferramentas processuais imersivas

Antes de iniciar essa pesquisa, eu me questionei sobre o que eu iria investigar dentro de um processo dissertativo de mestrado. Entre diversas opções de investigação, escolhi uma ferramenta que tem me acompanhado nos últimos anos, tanto na pesquisa acadêmica quanto na produção artística, o que resultou na escolha do caderno de desenho, no qual o artista-pesquisador encontra resultados primorosos e frutíferos em seus objetivos investigativos, quando ele desenvolve e possui uma íntima relação com o objeto de sua pesquisa.

O caderno de desenho tem sido de suma importância dentro do meu processo de construção artístico e acadêmico: como um meio excepcional de reflexão e também como instrumento de flexibilização da existência de minha produção artística, a partir do momento em que muitos desenhos, quando eles acontecem de serem expostos, são produzidos antes, nos cadernos de desenhos. Ele sempre esteve presente em meu percurso, desde a infância aos dias atuais. No período da infância, ele se constitui como um meio de aprendizagem e de afirmação de identidade, por meio do qual as capas eram sempre um modo de força estética. Ao adentrar a sala de aula com o caderno de capa “única” e diferenciado pelo *incrível* revestimento interno, o objeto se tornou um lugar exclusivo e guardado com carinho para se desenhar. Desse primeiro momento de encontro com o caderno, fugindo de atenção da aula em curso, resultaram garatujas nos cantos das folhas, cópias de ilustrações de livros de escola, ao desenhar um personagem imaginário, e isso foi se mantendo constante no período de minha infância e adolescência. O caderno foi o objeto de aprendizado educacional e ao mesmo tempo um objeto de fuga e um motor criativo.

Após diversas procuras em armários e gavetas em minha casa, não fui capaz de encontrar nenhum caderno desse recorte temporal. E essa falta de imagens para a exemplificação é uma pena, sendo os cadernos de crianças e adolescentes uma enorme fonte de pesquisa criativa e identitária. Podemos relacionar, portanto, esses cadernos da infância/adolescência com as reflexões sobre os cadernos de artista trazidas por Clarissa Suzuki em *Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação*:

Nesse sentido, o caderno de artista contribui no processo como instrumento que potencializa a construção do olhar no âmbito da arte e da educação, pois exige do sujeito uma predisposição para a reflexão constante, na qual a memória das experiências vividas em diálogo com as ideias/imagens do presente exerce papel fundamental na constituição do olhar, dando indícios da construção da experiência, abrindo caminhos para a organização de significados sobre o vivido. O caderno é o guardador de tudo aquilo que o sujeito selecionou de mais precioso, é tudo aquilo que ele acha que vale a pena guardar. (Suzuki, 2014, p. 15).

Assim, o caderno se torna um instrumento capaz de instigar a construção de um olhar na infância e também de exercer um papel fundamental na reflexão acerca das experiências e do papel de um primeiro modo de perceber o arquivo, no qual a criança e/ou a adolescente acumulam tudo o que veem enquanto possibilidade de resguardar da sua memória. Além das anotações obrigatórias, das disciplinas cursadas, na escola, existe uma presença das garatujas, dos recados dos primeiros amores, as colagens com os adesivos recém-trocados com outro colega, uma letra de música e tudo aquilo que o deixa curioso. Como de hábito, o caderno como instrumento de aprendizado educacional me acompanhou até o meu ingresso aos estudos acadêmicos, na Universidade Federal de Goiás, no curso de bacharel em Artes Visuais. No momento de minha graduação, ele se tornou o objeto de pesquisa a partir do qual eu haveria começar a desenvolver minha pesquisa que eu continuo nos dias de hoje.

Ao me ingressar na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, logo me deparei com a disciplina de Introdução ao Desenho, ministrada, na época, pelo professor Marcelo Forte, que nos apresentou a proposta de criação e utilização de um “diário de bordo” para o desenvolvimento da disciplina: cada aluno iria criar o hábito de trabalhar em seu diário até o final do semestre, coletando desenhos, anotações, escrevendo. A proposta visava ser um exercício de registro e de orientação poética. Havia um interesse em particular pelo desenho, no qual acabei dando continuidade, constituindo-se como caderno/diário mesmo após o término da disciplina de Introdução ao Desenho. Esse instrumento se mostrava bem prático e de enorme potencial de reflexão. Nesse momento, estava começando a me interessar a ter um *mergulho* para me aprofundar em uma linguagem, que veio a ser o desenho, e a querer ser e me tornar o artista.

Alguns anos se passaram. Já graduado e atuando enquanto artista visual, irei visitar neste capítulo esses cadernos novamente e compará-los com os cadernos mais atuais de minha produção. Não será proposta uma análise de grau de importância acerca deles, mas uma discussão questionando o modo como o meu trabalho se modificou ou se reciclou dentro dos cadernos, ao longo desses anos. Quais foram os caminhos percorridos para chegar até minha

produção artística atual? Nesse caminho de volta aos cadernos antigos, olhei o primeiro aparecendo dentro da cronologia escolhida para a análise. Trata-se do primeiro diário que foi proposto na disciplina de Introdução ao Desenho, no ano de 2014. Esse diário de bordo foi o precursor da minha relação, mais aprofundada, com o desenho e o caderno.

A volta a esse diário de bordo, preenchido quase 10 anos atrás, foi uma mistura de sentimentos e de questões. Percebi que as questões presentes nele, hoje, após todo esse tempo, foram *materializadas por outra pessoa*, causando um sentimento de estranheza e de desconforto. Mas, ao mesmo tempo, ao olhar esse aglomerado de informações presentes, *volto a mim* e percebo que o processo de construção desse diário ainda se faz semelhante ao processo de criação dos cadernos atuais. Com diferentes questões, embora com métodos semelhantes aos de uma problematização das ideias. Podemos observar, no relato de Marcelo Eugenio Soares Pereira, intitulado *Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenhos*, em que o autor exemplifica o seu reencontro com seus diários antigos do seguinte modo:

De fato, quando releio meus relatos pessoais, principalmente após alguns anos de afastamento, é como se eu estivesse em contato com “um outro eu”. Este “eu”, cujo reencontro é propiciado pela releitura do diário está em algum lugar do passado. É comum, nessas ocasiões, que eu me surpreenda ao perceber o quanto os meus interesses estão em constante transformação. Algo que me afetava gravemente em um momento é praticamente insignificante em outro, ou o oposto disso. (Pereira, 2015, p. 80).

Podemos anotar que a autonomia do caderno/diário vai além do autor que o redigiu, pois mesmo que o autor materializa as ideias, se identifica ou não com o conteúdo apresentado nele, o caderno/diário leva a pensar como esse conteúdo pode fazer *sentido* para outro destinatário que o observa, uma vez que ele se encontra disponível por este fim. Assim, dando continuidade à investigação, iremos analisar algumas páginas de cadernos realizados entre os anos de 2014 e 2022, para discutir nesse recorte de tempo, as semelhanças e os contrastes que existem entre eles aos longos dos anos. Essas análises comparativas irão agregar-se no aprofundamento de minha pesquisa em cadernos de desenho e em como esse suporte se transmuta ao longo das nuances do processo de criação.

No ano de 2014, ao me adentrar em um modo novo de pesquisa, tive interesse pelo desenho e pelo caderno como meio de registro; e aprofundar esse interesse em utilizar o diário me pareceu um método muito profícuo. O diário estava a todo tempo comigo: eu poderia desenhar em qualquer lugar e qualquer momento, devido à praticidade do suporte, preciosa na prática diária e laboral desse método. Após adquirir um *sketchbook*, para ser meu primeiro

diário/caderno de desenho, comecei a utilizá-lo constantemente e me aprofundar o exercício de intervir nesse objeto todos os dias. O caderno me acompanhava a todos os momentos. Como apresentado, na Figura 10. Na imagem, podemos perceber que se trata de anotações escritas em sala de aula, especificamente, *Desenho e Estudos do Corpo*, que se misturam com lembretes de materiais para trazer na aula seguinte e notas de assuntos ministrados na disciplina, naquela respectiva aula. Na *Figura 10*, podemos ler, escrito em grafite, *Trazer Imagem; P/ próxima aula; Impresso; O mais nu possível; Folha transparente; 10 folhas; (manteiga); Canetinha hidrocor; Amarela; Marrom; Preta; Esqueleto; Corpo humano; Estrutura rígida, tamanhos diferentes que proporcionam o movimento do corpo; Coluna; 24 ossos*; e desenhos de croquis de estudos de anatomia humana.

A *Figura 10* apresenta um dos diferentes modos de utilização desse diário que me acompanhava, o caderno como uma agenda, que contém os lembretes dos materiais que eu deveria levar para a aula e o caderno como um entremeio de catalisação da atenção no aprendizado, com as anotações de tópicos que considerava importantes naquele momento. Setas, flechas e diferentes símbolos serviam de caminhos para me manter atento a uma linha de raciocínio. Essas notas servem como um facilitador na retenção de um pensamento, de uma ideia e um conhecimento que foi dado em sala de aula.

Na dissertação de Júlia Sánchez, *Cadernos e Registros: Potencia Pedagógica e Processo criativo*, a autora cita, do livro *O Gesto Inacabado* (1998), de Cecilia Salles, que entende a criação como o conhecimento obtido por meio da ação — a ação de registrar — que passa pela percepção sensível do artista. “A percepção é, portanto, uma possibilidade de aquisição de informação e, conseqüentemente, de obtenção de conhecimento” (*apud* p. 123).

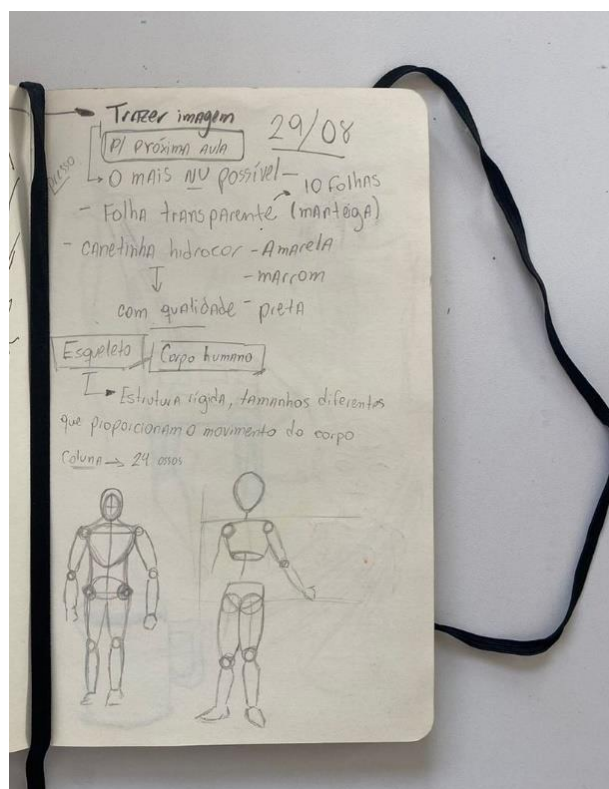


Figura 10. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2014.

Acervo do próprio artista.

Essas notas me ajudavam a me manter atento às aulas e, posteriormente, aos meus estudos, como extensão dos acontecimentos que foram importantes naquele contexto. Na *Figura 10*, temos dois croquis de estudo de figuras humanas, especificamente os estudos das articulações e proporções do corpo. O desenho foi feito de maneira rápida e despreziosa, como se, provavelmente, estivesse copiando ao que estava na lousa. Em *Cadernos de notas: (des)folhamentos de tempo*, de Claudia França, a autora escreve do seguinte modo,

Como se devaneássemos desenhando, e o devaneio — como se sabe — simplesmente emerge em meio à tentativa de o sujeito se manter consciente e presente diante de uma situação que requisite a sua atenção. O desenho nos permite devanear sem alterar as transformações externas em curso, por uma relativa invisibilidade posta no ato gráfico. (França, 2014, p.74).

Desse modo, ao desenhar e fazer essas anotações no diário, na medida em que a disciplina se ministrava, essa atividade me permitia a me manter atento a aula e o ato do desenho e na escrita como uma *redoma* que protegia o meu foco de distrações. Como na *Figura 11*, que apresenta um caderno em espiral; na folha direita podemos ler as seguintes informações: *Arte Brasileira 2; Mário; 30/03/15; *Abstracionismo Informal; *Anos 50 cisão ou antítese da experiência concretista?; - Tikashi Fukushima-; *Antecedentes informalistas pelo mundo; Subjetividade; *Informalismo (abstração lírica) no brasil, anos 50; 5ª Bienal de São Paulo; Japoneses: Manabu Mabe & Tomie Ohtake; Informalistas x Concretistas; Briga por posição política; *A celeuma em torno da 5ª Bienal; Surge p/ mostrar o Brasil, o que acontece aqui p/ o mundo; - Manabu Mabe; Tomie Ohtake; Yolanda Mohalyi; Cicero Dias; Antônio Bandeira; Flavio Shiró.*

Nessa imagem, trata-se de notas que foram tomadas durante a disciplina de Arte Brasileira 2, ministrada, na época, pelo professor Mario Cavalcante, provavelmente em uma aula sobre as relações da arte brasileira nos anos 50, com o abstracionismo informal e a 5ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo. É interessante pensar como esse caderno se constituiu como um registro de uma formação acadêmica. Ao revisitar essas referências

anotadas em sala de aula, vejo que ainda me representam numa metodologia de estudo. Listas, tópicos e fichamentos de materiais de leitura. A praticidade de carregar o caderno, o método de anotações de falas em um curto período de tempo, como otimização do estudo. Como o anotam Caroline Guião Coelho Neubert e Luciane Maria Schlindwein, em *Cadernos Escolares e Práticas Pedagógicas*, citadas por Santos (2002), é possível perceber a correlação escrita x Caderno x controle do tempo. O caderno “é o mais nítido comprovante ou documento, tanto da frequência quanto da produtividade de cada aluno sobre determinado conteúdo escolar” (Santos, V. M. 2002, p. 29).

Ainda sobre a *Figura 11*, na folha à esquerda, observamos um desenho ocupando metade superior da folha. O desenho, no qual foi utilizado caneta esferográfica e caneta nanquim, retrata um ser humano, de maneira simples, representado com um guarda-chuva, com riscos em azul, semelhantes ao *ser* caem do céu, como uma chuva. Esse foi um dos primeiros desenhos que fiz, após assumir que iria ser artista — tentar construir uma carreira e viver do desenho. Estava à procura de criar uma maneira de desenhar, uma identidade com o desenho que eu iria produzir. Nesse primeiro momento, me interessava muito pela simplicidade e velocidade de materialização do desenho, no qual seriam os alicerces para essa primeira produção que surgia. Temos também a presença da figura humana disforme, anônima, e que em certos momentos me perguntavam se era uma *formiga* ou algo relacionado a algum inseto, mas lembro que nesse momento, eu costumava responder que era uma *fechadura*, um *ser humano fechadura*. Naquele momento, apenas eu queria deixar fluir uma vontade e um desejo de materializar um desenho em meu diário, e tentar, mesmo que inocentemente, um desenho que, verdadeiramente, tivesse *saído* de mim.



Figura 11. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2014.

Acervo do próprio artista.

Esse foi o primeiro momento que eu tive contato com o que seria a *garatuja*, um desenho *mal feito* em relação aos cânones, produzido de maneira grotesca e desajeitada. Desse modo, como o exemplifica Gombrich (2012, p. 222):

A mão desenhista ‘cria’ autonomamente; linhas ou passos ‘sugerem’ passos subsequentes. A observação clínica sugere que o garatujar tem uma função dinâmica frequente, se não regular, para o normal: as fantasias e os pensamentos escondidos nas garatujas são aqueles dos quais o garatujador quer se libertar, para que não perturbem o processo de concentração (*apud* PEREIRA, 2015, p. 56).

Nesse sentido, na *Figura 11*, podemos ver essa exemplificação: o desenho na folha da esquerda provavelmente foi materializado no momento da aula de Arte Brasileira, em que se encontram os registros do conteúdo da disciplina. O ato de garatujar, estar desenhando de forma livre e descompromissada, mas ao mesmo tempo estar atento à aula sendo ministrada, se tornava uma potente forma de libertar e materializar os pensamentos de maneira expressiva e rápida. Desse modo, de maneira perseverante, continuava a desenhar nos diários e a tentar um desenho gestual e com um potencial de ação rápida de materialização. E o ato de garatujar me mostrava a possibilidade da quebra dos cânones do desenho, a materialização rápida e uma expressividade que naquele momento eu acreditava ser toda materializada a partir da minha identidade enquanto artista.

A *procura* por fazer uma linha garatujada me levava a perceber os gestos primários e infantis, que me mostravam um desenho livre de todas as percepções racionais e objetivas, no qual a garatuja se mostrava uma potência de quebra de um desenho já pré-estabelecido na história. A garatuja, como o exemplifica Monalisa Romanesi Santos, em *O garatujar como ação molecular: devires que arrastam linhas de escrita*, está relacionada ao “prazer de rabiscar, de gesticular, de se afirmar, o grafismo que daí surge é essencialmente motor, orgânico, biológico, rítmico” (Derdyck, 1989, p. 56 *apud* Santos, 2020, p. 108), no qual o que interessa não é qualquer relação com a perfeição ou o desenho de uma forma já estabelecida, mas realizar uma ação de desenhar e utilizar e conhecer o objeto caderno. Ainda Monalisa Romanesi Santos aponta que:

A linha garatujada é aberta para o ser do devir, o corpo da criança faz do espaço um suporte para si, os rastros são múltiplos. São sons, grafismos, movimentos, marcas e narrativas-acontecimento, pistas de uma criança molecular que ao desenhar/garatujar também dança, canta,

narra, performando o traço em devires outros que perpassam seu corpo disponível ao devir... Linha... corpo... garatuja... (Santos, 2020, p. 108).

O caderno que utilizava como um diário, no surgimento de minha pesquisa, era suporte para ação performática do ato de garatujar, materializando uma identidade que era construída naquele momento. A partir das anotações das aulas, das músicas, das referências artísticas que eu observava, das situações e acontecimentos que eu experimentava e percebia no mundo ao meu redor. Assim, podemos perceber, na *Figura 12*, um caderno de desenho do ano de 2016. Olhando hoje, sete anos depois, percebo ser um autorretrato, no qual utilizei de diversos materiais, como canetas marcadoras da cor roxa e dourada, lápis de grafite 9B e giz pastel oleoso. No caderno aparecem escritos como: *HEEEYYY, play game, non stop e the only one*. O autorretrato é feito de maneira bem expressiva e gestual, sobrepondo materiais diversos.

Observamos igualmente esse autorretrato feito de maneira espontânea e rápida, sem a preocupação com a perfeição e com cânones, sem um pensamento racional para materializar a garatuja. As linhas desse trabalho são tênues e nada retas; são carregadas de ação. Podemos observar, primeiro, que foram desenhadas as linhas roxas, com canetas marcadoras; em seguida, as linhas realizadas com lápis de grafite, sendo acompanhadas depois pelo uso do giz pastel oleoso. Em volta dos olhos podemos ver cores em dourado, como uma representação do brilho e da luz. O desenho da *Figura 12* carregava o rabisco que me interessava: o desenho como uma ação autêntica no objeto de suporte, materializando minha expressividade. Evelyn de Oliveira e Sonia Grubits, em *Rabiscos e Emoções: Nova Perspectiva sobre o Desenvolvimento do Desenho*, tratam o ato de garatuja como a atuação da criança explora o rabisco no papel:

Ela experimenta as linhas por meio do animismo infantil e a percepção dinâmica que tem da realidade. Dessa forma, a linha que escapa da folha “fugiu”; uma linha interrompida devido à quebra da ponta do lápis “está morta”, uma linha desenhada rapidamente “está correndo”, uma linha que é interrompida pela quebra da própria folha “caiu no buraco” (Longobardi *et al.*, 2012; Quaglia *et al.*, 2015 *apud* Oliveira, Grubits, 2020, p. 216).

Como se a linha apresentada na *Figura 12* fosse um *ser* capaz de “fugir” e “correr”, “esconder” e “aparecer”, a potência da linha no caderno opera como um *pedaço de alma humama*, como se esse desenho carregasse vida.

A linha, independentemente do conteúdo, tem carga expressiva, vitalidade, dinâmica e forma. Ela pode ser grossa, fina, angular, espiral, horizontal, entre outros formatos. Pode, também, ter brilho, ser opaca, transparente. Na fase do rabisco expressivo, as linhas expressam

estados emocionais. (Longobardi *et al.*, 2012; Quaglia *et al.*, 2015 *apud* Oliveira, Grubits, 2020, p. 217).

Entendemos, assim, esse processo de criação no caderno de desenho como a materialização de estados emocionais, a partir da linha, pois a mesma, sendo extensão de uma ação do corpo e da *alma*, não é só um risco no suporte, catalisa emoções e expressões corporais. A *Figura 12*, além de uma garatuja em caderno, feita de maneira despretensiosa, representa a presença de um estado emocional e um meio de procura da identidade artística a partir da linha, no desenho, a partir do uso diário dos cadernos. Em *Linhas e manchas como possibilidades e escolhas do fazer desenho*, Vivian Herzog discorre:

Onde a linha se instaura, se estabelece também uma localização, um lugar de ações, de retiradas e sobreposições. As tremuras da mão e a fragilidade corporal podem permanecer inscritas em um trabalho desafiando a passagem do tempo. Talvez nesse fato resida algo que desperta uma emoção especial no espectador. Uma presença física e humana irrefutável. (Herzog, 2011, p. 32).

Uma das potências do desenho está justamente nele carregar a ação e todas as cargas das vulnerabilidades humanas, desafiando o tempo quando materializa todas as verdades do corpo do artista. E, por meio de cada linha realizada nesse caderno de desenho, vão se acumulando mais e mais experiências e rastros, pois a ação do desenho é também uma ação da alma do artista: cada página vai conter os instintos, as hesitações e a espontaneidade do ato. Analisando as páginas desses cadernos, ao longo dos últimos meses, pude perceber também a potência da relação dos cadernos de desenho em relação à materialidade dos materiais utilizados, como, por exemplo, na transformação destes em manchas e texturas que cobrem e têm capacidade de representar de forma tridimensional as folhas do objeto em estudo.

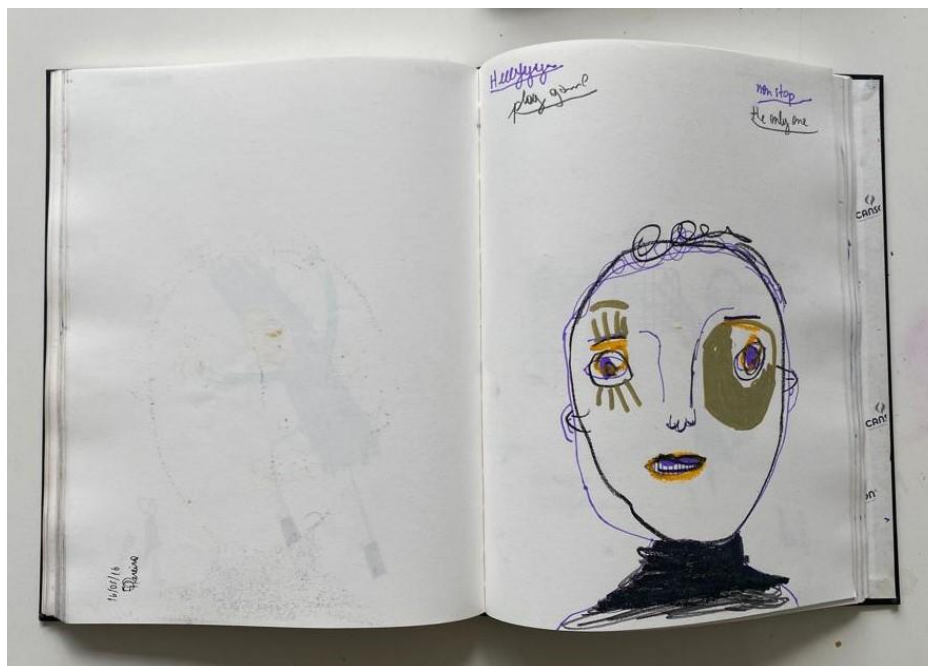


Figura 12. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2016. Acervo do próprio artista.

Em seu ensaio intitulado *O Obvio e o Obtuso*, Roland Barthes apresenta ensaios críticos sobre a obra do artista estadunidense Cy Twombly, a partir da qual posso estabelecer um paralelo com a construção de meus cadernos de desenho. Barthes coloca em dúvida a nomenclatura utilizada: *mancha* ou *mácula*? A questão nos chega a partir da etimologia da palavra *mácula*, que é uma mancha na pele ou rede, e da palavra *mancha*, que é da ordem dos vestígios e dos apagamentos. Na obra de Cy Twombly, o que acontece é uma sobreposição de gestos, criando um palimpsesto de materiais de pintura e desenho, em cima da tela ou do papel. Vivian Herzog traz uma reflexão de Roland Barthes sobre as diversas camadas de gestos presentes na obra de Cy Twombly, que o autor define como sujidade,

[...] a sujidade: é como chamo os rastros de cor, ou lápis, e por vezes de matéria indefinível, com que Twombly parece cobrir certos traços, como se quisesse apagar, sem na verdade querer, já que esses traços permanecem visíveis sob a camada que os recobre; é uma dialética sutil: o artista finge haver “posto a perder” um trecho da tela e o quer apagar; superpostos, produzem uma espécie de palimpsesto [...] (Barthes, 1990, p.163 *apud* Herzog, 2011, p. 25).

Essas diversas camadas de manchas, denominadas sujidades, são possibilidades que o artista tem de experimentar o gesto, com diversos materiais. O artista cria camadas sobre camadas como *se* quisesse apagá-las, mas na verdade está criando e deixando rastros e caminhos de sua

ação, com diferentes texturas e possibilidades de olhar até onde esses gestos e camadas podem chegar ou se acumular pelo artista e como esse pode refletir sobre esses vestígios.

Na *Figura 13*, do mesmo modo do que no caderno da *Figura 12*, observamos um desenho feito a partir da construção de manchas e diferentes matérias. No centro esquerdo do papel, uma mancha feita com giz pastel oleoso surge na cor verde escura e vai se dividindo em nuances até chegar ao vermelho, em diversas camadas de cores que vão se misturando até formar um degradê de cores. No centro direito, uma forma *animalesca e espinhosa*, feita com lápis grafite. Na parte inferior, observamos três frases escritas de forma esfumada: a frase *His greatest love was executed* (Seu maior amor foi executado); *His greatest love love love* (Seu maior amor amor amor); *His greatest love was executed* (Seu maior amor foi executado). E, no canto superior direito, uma sobreposição de várias linhas, em círculos, obtida com caneta marcadora dourada.

No ano de 2016, eu me via muito tocado pelo trabalho do artista Cy Twombly, que enxergava como grande referência para o meu trabalho. A *Figura 13* carrega todos os elementos que me interessavam no trabalho do artista, como manchas, texturas e gestos. Ao fazer esse desenho, representado na imagem a cima, estava pensando em se algum dia eu iria fazer algo tão matérico e corporal como as pinturas de Cy Twombly. Ao fazer o desenho, presente na *Figura 13*, lembro como se estivesse o fazendo agora, pensava nas pinturas de flores, em vermelho e verde, que o artista havia feito e de como eu poderia fazer e construir aquele tipo de desenho, que tivesse manchas e traços tão espontâneos e *vitais*. Roland Barthes fala sobre o traço de Cy Twombly:

O traço – todo traça inscrito na folha – desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cocegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível. (Barthes, 1990, p. 154).

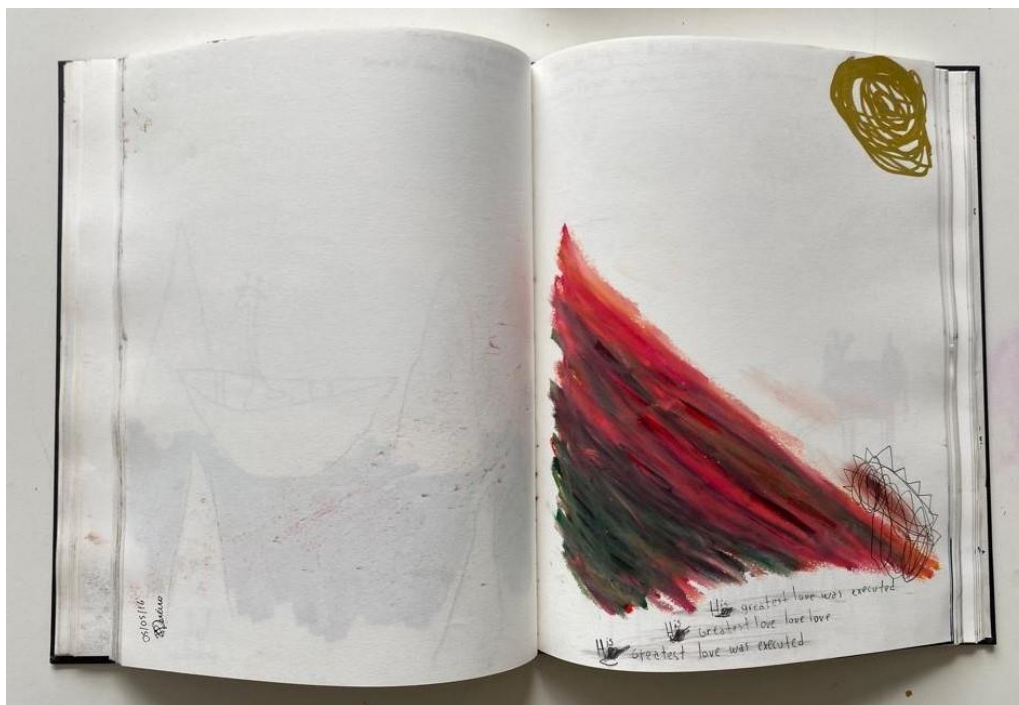


Figura 13. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2016. Acervo do próprio artista.

Mesmo sendo um traço leve e delicado, na obra de Cy Twombly se encontra a presença do corpo do artista e o registro de todas as suas pulsões. O traço que encontra delicadamente o papel é capaz de repensar as questões da arte e nos fazer olhar para a linha e para como esse ato de arranhar, mesmo que sutil, é um catalisador de uma ação corporal. Apesar de me referenciar na obra de Cy Twombly para construir o desenho da *Figura 13*, trabalho que se contrapõe ao do artista, no modo como eu percebo a ação do traço, na figura em questão, me interessava encontrar um traço que não fosse delicado, mas sim um traço que carregasse a força e a ação agressiva de arranhar. Mas em ambos os trabalhos, tanto em meus desenhos como nos do artista Cy Twombly, existe em paralelo a relação de como o traço pode carregar pulsões do corpo e é por si só uma ação visível, e como esses emaranhados de traços e ações são capazes de criar camadas, texturas e manchas a partir da gestualidade.

Na *Figura 13*, podemos visualizar a construção das manchas a partir das cores e dos diferentes materiais, por meio da presença de giz pastel oleoso, caneta marcadora dourada e grafite. A mancha nebulosa, que transita dos tons de verde-escuro para os de vermelho, o cinza do grafite e o dourado brilhante chegam a remeter à presença da flor, rosa, e à presença do sol. Roland Barthes fala sobre a presença da cor no trabalho de Twombly, que me foi referência para a construção desse desenho e que *peguei* para o meu trabalho:

TW não pinta a cor; no máximo, colore; mas é um colorido raro, interrompido, como se experimentasse a qualidade de um lápis. Esta cor escassa faz-nos ler, não um efeito (menos ainda uma semelhança), mas um gesto, o prazer de um gesto: é ver brotar da ponta dos dedos, dos olhos, algo que é ao mesmo tempo esperado (sei que o lápis com que trabalho é azul) e inesperado (não só não sei que tom de azul produzir, mas, ainda que soubesse, ficaria surpreso, pois a cor, à semelhança do acontecimento, renova-se sem cessar: é precisamente o gesto que faz a cor, como faz também, o prazer). (Barthes, 1990, p. 151).

É interessante pensar como essa construção da mancha é feita pelo ato de experimentar o material que o artista tem em mãos. O prazer do gesto, junto ao prazer de descoberta e experimentação da cor, está à sua disposição. O gesto e a cor são acontecimentos únicos, que os artistas misturam à potência do prazer e da surpresa:

Mas, o que é uma cor? Um prazer. Este prazer existe em TW. Para compreendê-lo, é necessário lembrar-se de que a cor é também, uma ideia (uma ideia sensual): para que haja cor (no sentido de prazer), não é necessário que a cor seja submetida a modos enfáticos de existência; não é necessário que seja intensa, violenta, rica, ou mesmo delicada, refinada, rara, ou ainda imóvel, pastosa, fluida etc.; enfim, não é necessário que haja afirmação, instalação, da cor. Basta que apareça, que esteja presente, que se inscreva como um traço vago no canto dos olhos [...], basta que instaure a ruptura de alguma coisa: que passe diante dos olhos, como uma aparição, pois a cor é como uma pálpebra que se fecha, um leve desmaio. (Barthes, 1990, p.151).

Assim, para o artista não se faz necessário o uso da cor de maneira afirmativa e imperativa, que seja utilizada de maneira com que ela se torne refinada no ambiente que ela ocupa. Mas, sim, que ela seja da potência da ideia e do prazer, a partir da surpresa e a cor como uma presença capaz de seduzir e instigar o olhar o espectador. Discorrer sobre a potência da mancha e da cor, do material que a produz, nos dá liberdade para poder pensar sobre o próprio material que compõe o objeto de estudo em questão: o caderno. E essa é também a intenção: grande parte dos cadernos é composta por folhas brancas. O branco é normalmente pensado quando olhamos para a folha do caderno ainda não utilizado; uma cor que representa um *vazio*.

Durante o processo de pesquisa e análise de meus próprios cadernos, me deparei sobre uma questão que me interessou durante um bom tempo: como as páginas brancas de meus cadernos poderiam ir além de um mero *suporte* para minhas ideias, tornando-se *figuras estruturantes* para meus desenhos, pelas quais, sem hierarquia entre linha e papel, o espaço branco do papel seria um elemento essencial para a existência da ideia, equivalente ao risco que o atravessava. Em *Vazio: atividade e mediação na obra de Mira Schendel*, de Victor Raphael

Rente Vidal, há a citação de uma carta que a artista Mira Schendel escreve ao crítico de arte Guy Brett:

Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, o vazio em atividade [...]. O vazio não é o símbolo vicário do não-ser. (Schendel *apud* Marques, 2001, p. 29 *apud* Vidal, 2015, p. 3284).

O espaço branco do papel como espaço para diversos tipos de possibilidades e potências pode ser estimulado pelo ato da linha. E esse vazio é como uma presença a ser enfrentada pelo artista, um lugar aberto à criação e à existência, em que a linha funciona como um catalisador de transformação da superfície do papel, por meio de uma composição-estruturada. Podemos observar, na *Figura 14*, uma página de um caderno pensada como construção do desenho a partir das relações entre a linha e os espaços vazios do papel. O desenho é feito a partir do uso da técnica mista por meio da utilização de materiais como: nanquim, giz pastel seco e aquarela. No canto superior direito, observamos um pequeno desenho, feito com linhas bem finas, em nanquim. E esse desenho é um olho que, em seu interior há a presença de montanhas, e que nele jorra um fluxo de líquido, que podemos entender como água de um rio. E no canto inferior esquerdo, conseguimos ler a frase, em giz pastel seco, *Pensamentos diluídos*.

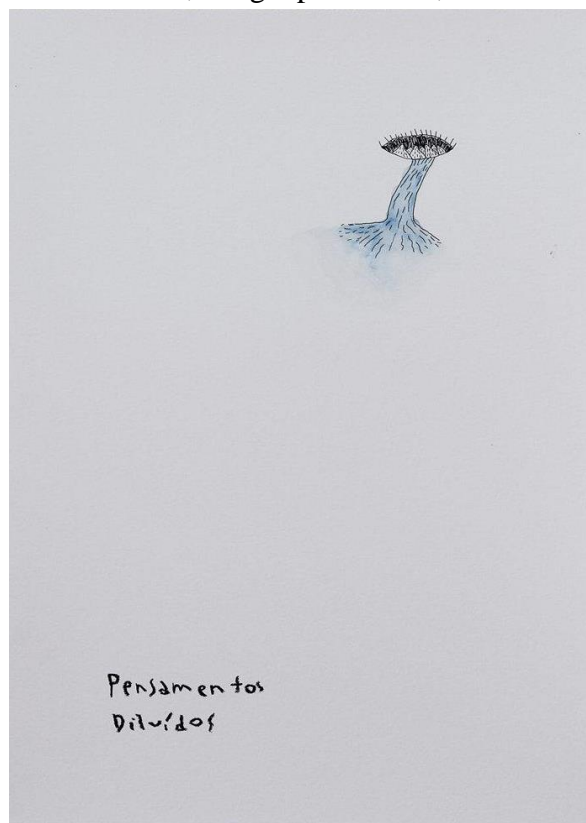


Figura 14. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2017. Acervo do próprio artista.

Observamos na *Figura 14* que o desenho do canto superior direito, o olho que dele jorra água, encontra-se estruturado pelo espaço branco. Assim, emite profundidade e atua na composição gráfica da imagem. E o enunciado *Pensamentos diluídos* se encontra flutuando na imensidão branca da página de caderno. A linha potencializa o branco e o branco estrutura essa linha, revelando a qualidade de ambos os meios. Da paisagem, construída no olhar, jorra um rio que deságua na imensidão branca do papel. O azul vai se diluindo aos poucos, da liquidez da aquarela, até a liquidez branca do papel. Esse espaço branco, do papel, atravessado pela linha:

valorizaria o espaço vazio, entendendo que o espaço vazio não seria a instituição do nada, mas uma condição para a existência de todas as coisas. Dessa forma, os espaços ocupados e os não-ocupados, o cheio e o vazio, seriam vistos em pé de igualdade, seriam instâncias que não se hierarquizariam, mas que se complementariam. (VIDAL, 2015, p. 3284).

A percepção do espaço vazio, além das questões relacionada ao *nada*, faz pensar no *todo*; no vazio como um lugar do *entre espaço*; o cheio e o vazio em pé de igualdade. E a utilização do vazio como o “*entre*” e “*intervalo*” funcionariam também como a materialização do invisível em visível. Podemos relacionar esse *entre* as questões do vazio mobilizadas pelo *zen*, elencando um sentido para o vazio, pensando como o intervalo é capaz de potencializar o trabalho e possibilita abrir diversas janelas de interpretações para quem o observa, evocando a percepção de quem o olha, mostrando o seu próprio vazio do *ser*, no que tange à existência e expressividade.

O zen-budismo foi algumas vezes encarado pelo ocidente cristão como uma escola de pensamento nihilista, porém, o pensamento zen valorizaria o vazio não entendendo uma negatividade ou inatividade, mas transformação. Fica-se em silêncio para falar, fica-se imóvel para agir. O vazio não seria visto como um espaço para ser preenchido, mas como um espaço para ser valorizado, para ser vivenciado, um espaço aberto a possibilidades, e seria essa abertura que compreenderia a sua qualidade. (VIDAL, 2015, p. 3300).

O vazio como o lugar da transformação: para que exista o cheio há de haver o vazio. O caderno, com suas folhas brancas, é um espaço a ser enfrentado; e o branco funciona como um espaço de quebra das tensões e uma janela a experimentações transcendentais e de contemplação espiritual. Assim, o caderno funciona como um catalisador de transformações do espírito. Esse vazio, que é encontrado no cotidiano e nos meus trabalhos, ou nos de Mira Schendel, é um conceito que vem da cultura japonesa, denominado *MA*, que pode ter um significado

aproximado como o de intervalo; entre-espaço; zona intervalar. É um conceito já enraizado dentro da cultura japonesa, no qual os mesmos não achem a necessidade de conceituá-lo: a própria definição do *MA* seria insuficiente e contraditória ao seu existir.

O ideograma que representa o ma (間) é uma união dos radicais de portão (門) e sol (日) ou, na versão mais antiga do ideograma, lua (月). A imagem formada sugere então a luz do sol ou da lua brilhando pelas frestas do portão. A tradução de ma é espaço, intervalo, e trata, de forma geral, da consciência do espaço que existe entre as coisas. E espaço aqui é definido como algo inscrito no tempo, como instâncias inseparáveis: espaço-tempo. (Sinzato, 2015, p.108).

Podemos pensar como sendo o espaço negativo o campo que está em volta da linha, na superfície do papel; e esse espaço branco é um espaço com um propósito ao olhar. E a percepção do campo branco, que está entre os signos presentes no desenho. Michiko Okano, através de uma leitura semiótica do assunto, nos apresentaria *Ma* como um quase-signo, ou seja, algo que ainda não chegou a possuir uma existência no mundo, sendo apenas uma possibilidade, uma quase-existência (2012, p. 23 *apud* Vidal, 2015, p.3303). Em *Vazio: atividade e mediação na obra de Mira Schendel*, o autor Victor Vidal apresenta uma reflexão proposta por Michiko Okano:

[...] *Ma* incorpora a ‘relação’ entre dois objetos, como a do vazio com o cheio, a do silêncio com o som ou a da pausa com o movimento, porque os primeiros são condição de possibilidade de existência dos segundos, constituindo uma cultura em que a valorização dos dois opostos se equivale. (OKANO, 2012, p. 61 *apud* VIDAL, 2015, p. 3304).

Essa relação, como estamos analisando, é a potência de dois opostos que necessitam um do outro para a existência, a linha e o espaço. E como eles podem ser utilizados dentro do desenho, criando uma relação entre ambos os instrumentos. Assim, o *MA* é capaz de nos levar a refletir sobre esses vazios e intervalos presentes nos desenhos, em meus cadernos. E essa percepção do vazio no espaço, pelo espectador, apresenta um olhar além de uma questão sensorial e racional de percepção nos signos desenhados, na folha de caderno. Mas também um olhar para o tempo e a memória, a relação de como o espectador estabelece pontes de reflexão entre esses intervalos e vazios, presentes no cotidiano.

É o vazio do mundo, é o mesmo branco presente na pintura zen, aquele branco que afirma e reafirma, que move. Os desenhos se intensificam por causa do branco, e o reverso também acontece. A espacialidade é sensível e nada representativa. Os traços dos desenhos [...] mostram

apenas o essencial, é síntese. Lembramos rapidamente da técnica do pintor chinês Shitao, a técnica do “Único Traço do Pincel”, que servia para mostrar aquilo que é essencial; cores e detalhamentos apenas exibiriam uma habilidade técnica desnecessária para a fruição do quadro. (Vidal, 2015, p. 52).

O essencial para a existencial do trabalho está presente. O suporte e a linha, no qual o branco é potencializado pelo gesto sintético e delicado do traço, reafirma o espaço vazio e o ato de desenhar, de maneira sintética e meditativa, como a materialização do espírito. Assim, qualquer linha mais rebuscada e o tipo de detalhamento seriam apenas gestos desnecessários, que não agregariam a construção poética do trabalho, considerando que a obra tem como função nos guiar para uma elevação transcendental e para um modo de olhar para o trabalho que seja meditativa. Assim, como apresentado na *Figura 14*, o espaço branco do papel se apresenta como um espaço de contemplação e perspectiva de entre-espaço: o rio que jorra do olho se espalha de forma delicada sobre a paisagem branca até se perder e criar uma sensação de distância e solidão. O vazio como a materialização do invisível que nos rodeia e que esse espaço é um meio potente de estudo e pesquisa.

A tensão promovida entre o cheio e o vazio, entre espaço ocupado e o não ocupado, não produz uma anulação dos termos, mas aponta para um processo de individuação onde, por exemplo, a linha se torna mais presente e a região não maculada do papel se torna mais branca e disponível à ocupação [...]. Dessa forma, vazio não seria visto como negação ou espaço de falta [...]. Na pintura, o vazio apareceria na prevalência de grandes espaços em branco, de poucos elementos dispostos no papel, na mínima expressividade para representação de algo. (Vidal, 2015, p. 56-57).

O essencial é capaz de promover as qualidades de ambos os símbolos presentes na imagem; a linha é ressaltada pela presença do espaço branco e vazio; e o branco se torna mais abrangente e meditativo pela presença de uma linha traçada de maneira estruturada no vazio. A simplificação como modo de construção dos signos no papel, como meio de mostrar sutileza e apresentação da amplitude do espaço bidimensional. O branco e o vazio estão presentes no tudo, no cotidiano, e ao utilizar esse signo invisível, no caderno de desenho, um objeto carregado de várias informações, ideias e pensamentos, nos proporciona respiros e descansos durante a observação e feitura dos trabalhos, nesse objeto. Cada página se torna um ambiente meditativo, imersivo a experiência do imaterial. Assim, dentre as diversas folhas de meus cadernos de desenhos, que carregam tantas informações e ideias, podemos observar cada página como um ambiente aberto à contemplação.

Sobremaneira, cada página do caderno se torna um caminho a ser contemplado, por meio do qual cada signo, desenhado em seu respectivo lugar, de forma inconsciente ou não, é tão potente quanto o branco que acolhe esse traço. No qual, o campo branco não é a falta, ou até mesmo a não capacidade de enfrentamento do suporte, mas uma percepção do espaço vazio que nos rodeia, o invisível que nós muitas vezes não vivenciamos. Na *Figura 14*, o enunciado *Pensamentos diluídos* pode ser relacionado ao olhar contemplativo e meditativo do trabalho, que requer um estado de elevação espiritual e transcendental, em que se faz necessário o esvaziamento da mente. E ao perceber o enunciado na *Figura 14* passei a observar com mais cuidado, ao longo das páginas dos cadernos, a presença da escrita, ao longo de minhas produções.

A escrita sempre se fez presente em meus trabalhos como registro rápido de um pensamento, em pé de igualdade com o desenho. Escrevo porque desenho, e desenho porque escrevo. Ao fazer o uso da escrita, de maneira espontânea e intuitiva, em meus cadernos, faço registro de um rastro e um recorte da crônica; não só um rastro do tempo real, mas também, e muitas vezes, do tempo imaginário, pois a escrita tem a potência da palavra inventiva que se materializa rapidamente, além da potência do risco. Ao fazer uso da escrita, comecei a me interessar por fazer composições plásticas com a palavra, como se cada frase tivesse em igualdade com cada signo desenhado na página de caderno. A palavra e as frases teriam a mesma função de signo do papel, assim como o desenho. E não estariam no espaço do papel apenas como uma ilustração do desenho, mas também como uma nova *janela* de percepção do trabalho. E caminhando em paralelo, as escritas/poesias/crônicas autônomas, materializadas rapidamente e sem nenhuma pretensão artística, em meus cadernos, funcionariam como um registro do meu imaginário e do meu cotidiano. Assim, utilizo sem hierarquias o desenho e a escrita, e tensiono os limites entre a existência dos mesmos. As palavras não só como conteúdo, mas também como elementos com potenciais gráficos.

Em *Imagens escritas* Amir Brito Cadôr faz uma reflexão acerca da plasticidade da palavra, e como além de lida, ela deve ser observada,

A palavra como forma de expressão visual parte da premissa de que as palavras têm uma forma, além de sua função de informação e significado. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone. [...] A poesia concreta aponta para a unidade do aspecto verbal e visual do poema, destacando a estrutura das palavras e da composição na organização espacial destas palavras. Na poesia concreta, forma e conteúdo são inseparáveis. (Cadôr, 2007, p. 67).

Assim podemos entender que a palavra tem uma construção a partir do desenho, sua forma e sua maneira de existir além do significante. A palavra é desenhada no suporte para existir e é também um modo de construir pensamentos a partir de sua plasticidade. O modo como a letra ela é desenhada é tão importante quanto o significante que ela possui. Podemos analisar algumas páginas dos meus cadernos como poesias visuais, no qual cada letra, palavra e frase, tem um sentido gráfico e função específica dentro da imagem construída no caderno de desenho.

Um poema visual é algo que foi feito para ser visto e lido simultaneamente. A linguagem verbal e a linguagem icônica formam uma única entidade visual, em que a dimensão gráfica das palavras é colocada em evidência. O sentido é dado pela leitura da imagem, que perde uma parte do seu significado se apresentado de outra forma. (Cadôr, 2007, p. 70).

A percepção do poema visual acontece pela relação do significado e a forma gráfica que o representa. Assim, para total experiência e sentido de leitura do poema, faz-se necessário compreender igualmente a potência das duas linguagens. A escrita no meu trabalho tem acontecido de forma espontânea em alguns momentos, mas sempre pensando, já inconscientemente, como essas palavras podem se relacionar o espaço do desenho com a imagem desenhada.

Podemos observar uma relação próxima com a estrutura poética de Stéphane Mallarmé, que reorganiza e pensa a relação entre a escrita, no espaço vazio da folha de papel, que é analisado e comentado nos estudos de Augusto de Campos:

Essa estrutura propõe um sistema delimitando e organizando a) o emprego de diversos tipos, b) a posição das linhas tipográficas na página e c) os espaços brancos. Trata-se de um sistema onde as palavras, além da significância singular que possuem, são também carregadas de um valor estético que é de suma importância para a leitura da obra. (Campos, 1974, p. 178).

Para Augusto de Campos, entendemos que é possível utilizar um caminho para a criação de poesias visuais, para que o autor consiga que o trabalho tenha um pensamento plástico e poético, a partir de modos de criação gráficas que intensifiquem e potencializem a escrita e a folha de caderno. E esse método se faz de suma importância para a criação de poesias visuais, pois essas oscilações gráficas, criadas pela escrita, se tornam manifestações do ser do próprio artista, manifestada em uma escrita gestual.

Segundo a artista visual e escritora Edith Derdyk (2007), citando Jean Cocteau, (*apud* Hirszman, 2001, p. 2), “escrever, para mim, é desenhar, entrelaçar as linhas de maneira que se façam escritura, ou desentrelaçá-las de um jeito que a escritura vire desenho”. Na *Figura 15*, podemos então analisar como essa escrita se faz presente em meus cadernos de desenhos. A imagem apresenta um desenho feito em meu *Moleskine* e nele podemos observar que o trabalho é todo feito em caneta nanquim com um traço contínuo e fluido, mostrando a espontaneidade e rapidez de sua realização. O desenho mostra um homem gritando, com o olhar em alerta e as expressões bem marcadas, como quem esbraveja e declama. Da sua boca saem enunciados que mostram reflexões sobre o fazer artístico e poético do desenho: *Desenho como agulhada; Desenho alérgico; Desenho comovido; Desenho sincero; Desenho como um continente; Desenho errado*.

As frases saem pela boca do homem como um vento forte. As palavras saem e invadem ferozmente o pequeno espaço de papel que lhe resta. A impressão é que se houvesse espaço maior elas se expandirem, conseguiriam ainda ocupar ainda mais a folha. A escrita ocupa o branco do papel e quase sai do caderno de desenho, seguindo um caminho conduzido pelo vento, como a palavra falada. Na *Figura 15*, a escrita e o desenho funcionam em conjunto e uma linguagem existe em prol da outra. As frases saindo pela boca do personagem reforçam o caráter da poesia visual, em que o trabalho só existe por meio da construção gráfica e plástica da palavra.

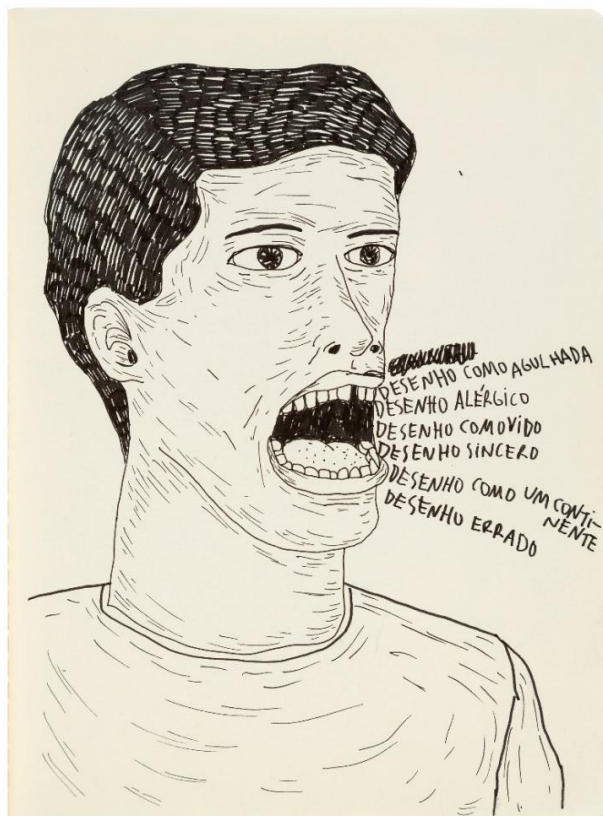


Figura 15. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2019. Acervo do próprio artista.

Em *O desenho-escritura de Ana Hatherly e Mira Schendel*, Marta Martins fala sobre a relação da escrita e o desenho, na poesia visual, a partir de um olhar para o trabalho da artista Mira Schendel:

[...] de onde surge uma caligrafia imagística, na qual coincidem dois regimes de linguagem, o da imagem e o da palavra, identificando o conteúdo expressivo da caligrafia à verdade do conteúdo. A caligrafia pessoal e a imagem surgida do fluxo do pensamento produzem então uma relação de tempo e espaço fundada na palavra (MARTINS, 2019, p. 45).

A utilização de uma caligrafia imagística, que abarca a utilização da imagem e da palavra, funciona como um meio também de carregar uma verdade tanto de quem produz o trabalho de arte, e se faz presente como um símbolo a ser inserido no campo de observação da obra pelo observador. E a caligrafia, trabalhada de maneira espontânea e rápida, a partir de um fluxo de pensamentos e ideias, é capaz de materializar uma relação entre tempo e espaço, com base nas potências gráficas e significativas da palavra.

Na dissertação de mestrado de Constança Maria de Lima de Almeida Lucas, intitulada *Imagem e Palavra*, a autora escreve sobre um conjunto de “Livros de Artista”, que ela usa para exemplificar a relação entre os cadernos de anotações e o processo de criação, como foco no elo imagem e palavra. A autora cita uma fala do crítico de arte Frederico de Moraes sobre o desenho e a palavra de maneira poética:

Com frequência o desenho da continuidade à palavra. Ou vice-versa. Afinal, o instrumento que desenha é o que escreve: lápis, bastão, pincel. O traço pode cair sobre o papel como a chuva ou o vento, armar densa trama, grafite puro, enroscar-se numa vegetação de quase-palavra ou quase-citação num texto apenas balbuciado ou, ao contrário, provocando um ‘ruído’ infernal. Frederico de Moraes, *Jornal da Tarde Caderno de Sábado, 25 de novembro de 1995*. (Lucas, 2006, p. 61).

A relação entre a imagem e a palavra, em cadernos de desenho acontece de maneira espontânea e intensa. A palavra utilizada pelo artista existe a partir de sua relação com o desenho e se materializa no papel na mesma potência catártica do desenho, de maneira horizontal, como se fossem a mesma coisa, causando ruídos no espaço de observação da imagem; como se a força da escrita e do desenho fossem equivalentes. Em *Poesia Visual: Procedimentos de uma Prática Interdisciplinar*, de Felipe Rissinger, em que a dissertação a apresenta, diversos contextos históricos e diferentes manifestações da poesia visual, e a partir da vanguarda propõe pensar

sobre a literatura e avanços tecnológicos, na sociedade moderna. E também a poesia visual como uma proposta pedagógica. O autor exemplifica o caso do poeta experimental e visual João Aguiar, a partir de uma entrevista dada a Joaquim Palmeira, a revista literária virtual TRIPLOV,

Entendo a Poesia como um conceito, como algo que se situa no campo das ideias. Algo que pertence mais ao nível mental do que ao nível do coração. Daí raramente escrever poemas que traduzam “estados da alma” ou “chorrilhos pautados pelas emoções”. E estando ao nível do conceito, facilmente se pode traduzir essa poética noutros signos que não sejam apenas verbais, apesar das letras também serem, em última análise, signos visuais e não apenas componentes de palavras. Basta l(v)er o poema “Organismo” (1960) de Décio Pignatari para entender o que quero dizer. Um conceito poético pode exprimir-se através da forma, da cor, da textura, do objeto, até com elementos da própria natureza (...), sem deixar de ser poesia. Ou até pelo movimento, como é o caso das performances poéticas, nas quais o poema é a ação. No entanto procuro não esquecer o conteúdo do poema, apesar dele ser transmitido por imagens ou por signos não verbais. O poema mais completo, aquele que se diz por inteiro, é um poema que alia a sua mensagem à forma como se diz. (Rissinger, 2011, p. 29).

O artista, como a poesia, é um conceito e se situa no campo das ideias; ele se torna uma linguagem versátil e aberta a inúmeras possibilidades. Sendo um conceito capaz de se transmutar para outros tipos de signos, além do verbal, transitar em diferentes formas, objetos e meios sem perder sua essência. No qual o poema completo é o poema cuja forma é aliada a mensagem que transmite. Em *Arte e escrita: um processo criativo em caligrafia*, Elis Mendes Antônio da Silva apresenta a relação entre a caligrafia e a poesia visual e como a imagem e escrita possuem suas heranças dentro da arte. O autor cita o título *Poesia e Pintura: Um diálogo em três dimensões*, de Valdevino Soares, em que observa:

A Poesia (...) se desenha na página, tanto chamando a atenção para sua materialidade física quanto para as idéias que a conformam. Se manifestadora de formas, estas se mostram significativamente variadas; se portadora de conteúdo, este se manifesta por algum aspecto de visualidade. (Oliveira, 1998, p. 33 *apud* Silva, 2017, p. 18).

Nesse sentido, as relações entre a imagem e a palavra se fazem de suma importância, assim como o aprofundamento e a percepção de ambas as linguagens como equivalentes para a construção de um trabalho de arte que se propõe a utilizá-las de maneira a criar composições artísticas. A tensão entre a escrita e o desenho é capaz de abrir janelas de possibilidades dentro do processo de criação, fazendo-se extremamente presente dentro de minha pesquisa, em meus

cadernos, e apresentando desde maneiras racionalizadas e pensadas até a espontaneidade de materialização de uma anotação escrita.

Agora, observando e analisando os cadernos de desenhos recentes, pude perceber como essas percepções de meu trabalho se modificaram, e dentro do processo de criação e repetição algumas temáticas se perderam, se reciclaram ou se mantiveram dentro da pesquisa do artista. Nos dias atuais, minha pesquisa transita por outros lugares. O caderno de desenho se tornou a extensão do meu pensamento. Minha pesquisa não permeia as questões ligadas à escrita e ao desenho, à gestualidade e à percepção do cheio e vazio; não exclusivamente pelo menos. E essas questões se tornam satélites de minha pesquisa principal, podendo, no entanto, perceber que elas ainda existem e podem ser observadas nos cadernos de desenhos atuais. Hoje minha pesquisa transita sobre a investigação do risco feito sobre o papel ser a base poética relacionada com minha subjetividade e com minha identidade. Observo o ambiente à minha volta, os lugares afetivos, a experiência devocional referenciada nos ex-votos e suas ideias de oferta, agradecimento e confissão.

Ao olhar para a *Figura 16*, um registro de um caderno de desenho, do ano de 2022, podemos ver que no desenho existe uma presença de diversos materiais, tais como aquarela, caneta marcadora, giz pastel seco, giz de cera, lápis de cor. Na parte superior do papel, podemos observar o enunciado *O seu lado simples...* Na parte central da folha de papel, podemos observar três cabeças: duas coloridas em aquarela, com a cor Terra de Siena, que vem a ser representação do barro e argila, e um pouco mais abaixo uma cabeça colorida, em giz de cera, com a cor cinza, que vem a ser a representação da pedra. Essas cabeças, referenciadas nas peças de ex-voto, são conectadas por um fluxo vermelho, feito de diferentes tipos de materiais, que podemos relacionar com o sangue.

No livro-objeto *Desenho na velocidade mais rápida que o desenho*, de Estêvão Parreiras, a crítica de arte e psicanalista Bianca Coutinho escreveu um texto crítico intitulado *Desenhar o absurdo, criar um santuário: a vertigem do traço de Estêvão Parreiras*, em que discorre sobre minha atual produção:

Seu trabalho transita por referências populares, narrativas de júbilo ou sofrimento oriundas do universo religioso, e encontra uma possibilidade de deriva pelo humor. As marcas da infância mineira e da juventude em Goiás trazem o pulsar de uma relação singular com a religiosidade e festas populares e cria uma topografia própria, ora mais limpa em branco e preto, ora em um labirinto entre o amarelo intenso dos dias e outras cores que se desdobram em muitas nuances. Árvores, montanhas, garras, mãos, cabeças e fragmentos que criam uma espécie de escrita que conjuga epifania e autoderrisão. (Coutinho, 2022, p. 104)



Figura 16. Estêvão Parreiras Pereira, caderno de desenho, 2022. Acervo do próprio artista.

Atualmente, minha pesquisa transita então entre os lugares que tocam o universo religioso, disparando memórias de infância que remetem à religiosidade e às festas populares que podem se relacionar com o contexto do ser humano contemporâneo. As questões ligadas ao espaço branco e à materialização do gesto se tornaram instrumentos para a materialização de meu imaginário. O vazio se abre como potência para materializar os signos de minha pesquisa, e é a partir disso que reflito como posso construir o meu desenho além de um simples desenho no espaço da folha de papel, como cada um dos os signos desenhados no papel, em seu respectivo lugar no espaço branco, tem um significado dentro da linguagem. Bianca Coutinho faz uma análise de meus cadernos de desenho e como seus conteúdos o transformam em corpo encarnado, por carregar todas as indagações existenciais e ações físicas do artista, sobre o objeto em estudo,

De seus cadernos brotam linhas, espaços vazios, anotações, desenhos esparsos, diálogos que criam ficções e derivações. Da visceralidade à delicadeza surge um corpo fantástico. A palavra cria mais uma camada que não acontece pela via do significado, mas pelo enigma. A dimensão do acontecimento surge justamente nas entranhas do inconsciente e, por isso, fascina, encanta e causa certa perplexidade. A força pulsional da sua obra, a capacidade de lidar com os tormentos e agonias íntimas é herdeira também da sustentação fina de uma dimensão biográfica na arte. (Coutinho, 2022, p. 105).

O caderno se torna uma materialização do inconsciente do artista e nele cabe toda a visceralidade e potência de seu mais íntimo. É o espaço onde traços, anotações, espaços vazios e outros meios de materialização de um pensamento se tornam membros de um corpo fantástico e onde cada ação pode ser acontecimento espontâneo e é capaz de tensionar e potencializar o trabalho de arte com caráter biográfico. Na relação entre desenho e escrita, podemos perceber que ambas as linguagens são modos e meios de materialização de um rastro do corpo e também de todas as emoções do artista. E meus cadernos de desenhos se tornam meios de arquivar minha existência: eles transitam desde o campo do real, com anotações cotidianas, até a existência do meu inconsciente e imaginário fantástico:

Para Estevão, desenhar é uma forma de escrever. No corpo, na escrita e no entrelaçamento de ambos há desvios, mergulhos, perigos, inquietações: fragmentos e minúcias de um gesto que se encontra em constante deslocamento, abrigando o tremor das coisas e capturando o absurdo, o sagrado e o imponderável da existência. [...]. De seus cadernos, a vida se desdobra em uma sucessão de eventos. Anotações diversas são o fio por onde ele caminha, captando em andanças o imperceptível revelado a cada instante. Os desenhos ora tocam a angústia, ora o entusiasmo e o maravilhamento, sempre fazendo eclodir uma fina ironia ante o perigo de desaparecimento. (Coutinho, 2022, p. 103).

Em meus cadernos, assim como em meu trabalho, meus desenhos e escritas se entrelaçam com a minha vida enquanto pessoa e artista; todas essas ideias, quando materializadas em meus cadernos de desenhos, aparecem no papel revelando o meu ser e estar no mundo, a partir de estados de emoções, em que o desenho e a escrita podem mostrar a angústia, o maravilhamento, a percepção do sagrado e a sutileza da existência. O artista e curador Divino Sobral, no texto crítico de minha primeira mostra individual, no ano de 2021, realizada na Galeria Sibasolly em Anápolis/Goiás, intitulada *Estêvão Parreiras - Fogo dentro, alimentado com trabalho*, no qual o mesmo fez a curadoria, apresentou um olhar sobre a escrita e o desenho e como essa relação aparece em meus cadernos de desenhos:

são acrescentadas na parte superior dos suportes frases escritas, que não funcionam como legendas para explicar ou fazer imediata referência ao conteúdo das cenas desenhadas, mas são problematizações semânticas, agindo como mais um elemento significante que amplia o campo de interpretação por meio de relações abertas e insólitas entre texto e imagem; inesperadas, algumas das frases são apenas anotações de falares populares interioranos que fora de seus respectivos contextos de origem adquirem teor poético. (Sobral, 2021, p. 5).

Reparamos essa relação presente na *Figura 16*, onde está escrito *O seu lado simples...*, que aparece na parte superior da folha, abre uma nova janela de interpretação do desenho e não está presente para exemplificar ou ilustrar as imagens das cabeças ou dar um contexto a mesma. As frases aparecem para tensionar o desenho e ampliar o campo de pensamento e recepção do espectador, a partir do qual me interessa certa dubiedade. Quais relações podemos criar entre a frase e a cabeça? Como podemos abrir novos caminhos de interpretação, a partir da insólita relação entre as cabeças e a frase, entre o desenho e a escrita? Em relação às cabeças, podemos perceber que aparecem de modos de feitura diferentes a aquarela e o giz, mas são cabeças desenhadas com o mesmo traço. As cabeças são anônimas, sempre desenhadas do mesmo modo estão coloridas de modo a representar fantasiosamente o material de que são feitas:

A grande referência para as figuras criadas por Estêvão Parreiras são os ex-votos, peças devocionais presentes nos centros de romaria do catolicismo popular, geralmente esculturas em cera ou madeira, que prezam a síntese de linhas e volumes, o corte seco e direto, representando membros ou órgãos do corpo afetados por enfermidades e curados pela intervenção sagrada. (Sobral, 2021, p. 3).

A figuração humana, em partes: cabeças, pés, mãos, tronco, aparecem de maneira a pensar numa relação do nosso corpo real com o sagrado, baseada nas referências em peças de ex-voto. Ao fazer os desenhos em meus cadernos, penso nas cores e materialidades desses objetos, que muitas vezes são feitos em madeira, pedra e cera. De maneira rústica, nada formal, mas carregadas de delicadeza, potência e simplicidade. Minha mostra individual, que aconteceu no ano de 2022, no Centro Cultural Octo Marques, em Goiânia (GO), também contou com o texto crítico e a curadoria de Divino Sobral. O curador-artista escreveu sobre a exposição e ressalta, em seu texto crítico, a relação da simplicidade de meus desenhos e a simplicidade das peças de ex-voto:

A simplificação formal e a potência simbólica contidas nas esculturas de ex-votos, presentes nos centros de romaria frequentados pelo artista quando criança, oferecem o modelo para a elaboração de figuras masculinas, nem crianças nem adultos, representadas em situações que

beiram o sonho, o absurdo e o delírio. Suas figuras carregam a energia própria ao ex-voto, objeto metáfora do corpo que tanto adoce quanto regenera, e que coloca o humano em conexão com o sagrado. (Sobral, 2021, p. 3).

Assim, em meus desenhos, as figuras são personagens que carregam os traços potentes e sintéticos, que podem ser relacionados às esculturas de ex-votos, e não só apenas pelas linhas, mas também pela carga poética da materialização de meu trabalho e da minha relação com potência simbólica das peças de religiosidade popular. Assim, meus desenhos possuem a força de poética e sagrada da relação humana com o objeto que é ofertado como devoção. Em meus cadernos de desenhos, e em meu trabalho de arte, cada página é uma oferta e um objeto de transcendência: cada desenho é um santuário. Todos os signos, a montanha, os corpos, o rio, os anjos e as frases escritas são dedicados e feitos como um caminho ao sagrado. Mas sempre tendo um olhar e reflexão para o ser humano contemporâneo, as suas intimidades e afetos. Assim, como apresenta Bianca Coutinho, no texto crítico intitulado *Desenhar o absurdo, criar um santuário: a vertigem do traço de Estêvão Parreiras*, para o artista o ato de desenhar promove rachaduras e dobraduras em que vida e obra se confundem e se justapõem: um movimento de transbordamento em que a fuga à elaboração de sentidos é, então, uma experimentação vertiginosa do próprio corpo nas obras (2022, p. 105).

Nesse *Capítulo 2*, pudemos analisar um conjunto de imagens de meus cadernos de desenhos ao longo desses últimos anos, entre o período da graduação em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Goiás, até imagens de cadernos recentes. Percebemos como um período se desenvolveu a minha pesquisa em arte, tanto poética como plasticamente. O caderno de desenho, instrumento que tenho utilizado tanto proximamente desde o meu estreitamento com as artes visuais, tem se mostrado um excelente meio potencialização e amadurecimento de minha linguagem. Durante esse processo de análise, um pouco estranho, pois se faz necessário um distanciamento de minha pesquisa, para manter um olhar metodológico e crítico sobre minha pesquisa, é interessante observar como o caderno de desenho é capaz de acumular todo o meu processo de transformação, desde o campo poético plástico da pesquisa em arte, mas também um processo de transformação de minha identidade enquanto Estêvão Parreiras Pereira, ser que pensa, escuta, vê, assimila, erra, faz de novo, cópia e rabisca. O próximo capítulo irá se aprofundar na reflexão ao processo de utilização desses cadernos de desenho, de como esse objeto é capaz de ser utilizado em fluxo contínuo, principalmente pela linguagem do desenho. Iremos ver como esse objeto que recebe o acúmulo é capaz de se transmutar em um objeto de arte e analisar a percepção da história do caderno de desenho enquanto obra do artista: o objeto se transformando em arte de maneira involuntária.

CAPÍTULO 3 – Caderno de desenho: da ferramenta a obra

Ao criar meus primeiros vínculos em relação ao caderno de desenho, este sempre mostrou de forma muito clara sua praticidade. No começo de minha formação enquanto artista, ainda no processo de graduação na universidade, não possuía uma condição para manter e gerir um ateliê, mas havia vontade e desejo de produção em arte. Nesse momento, queria me aprofundar na linguagem do desenho, e, sem ter espaço físico e condição financeira, o caderno se tornou meu ateliê. O baixo custo do caderno e sua praticidade me encantavam e me encantam até hoje. Durante a graduação, sem ateliê, havia apenas uma mesa em meu quarto, e essa mesa havia de comportar minha produção: o caderno se fazia um objeto perfeito para isso. O caderno de desenho cabia na mesa do meu quarto; cabia no meu colo quando estava desenhando no ônibus; cabia na minha mochila, quando estava me deslocando; poderia utilizá-lo quando estivesse nas aulas como um bloco de notas e possuía preço bom e acessível para ser adquirido, o que cabia naquela situação em que me encontrava.

O caderno se mostrava objeto capaz de acolher, enquanto possibilidade, o que eu almejava para a vida — ser artista visual. Assim, acolhia todos os acúmulos e arquivos diários que me atravessavam e que tinham o desejo de ser materializados, em algum lugar acessível ao meu alcance. No artigo “Cadernos de notas: (des)folhamentos do tempo”, Claudia França apresenta um olhar para o caderno como suporte físico, objeto que existe antes da materialização da ideia ou pensamento, refletindo sobre o uso sistemático do caderno ou de suas folhas soltas. Paulo Silveira (2008) apresenta o pensamento sobre a ternura e a injúria ao lidar com os livros, a primeira como integridade física dos livros e a segunda como transgressão física e conceitual do livro. No artigo de França, discutimos sobre como o caderno de desenho é capaz de ser uma ferramenta propícia ao acúmulo e acolhimento, dos materiais e pensamentos:

Em um caderno residem anotações textuais, esquemas, desenhos, poemas; em suas entrefolhas depositamos também fragmentos de bilhetes e suportes diversos: contas a pagar, papéis de bombom, palitos de picolé, clips, pregos enferrujados, flores secas e toda uma sorte de madeleines: elementos materiais que suscitam bruscamente a reminiscência. Recebendo ideias, formas e outros elementos materiais, o caderno-receptáculo vai alterando também seu formato inicial. As

folhas adquirem coloração, cheiro, textura e volumetria suficientes para que sua planaridade e alvura originais sejam questionadas, como se desse modo se apresentasse uma “memória de uso” – ofertada pelo próprio objeto – ao seu portador e usuário. (França, 2014, p.71).

O caderno é capaz de acolher todos os objetos e devaneios cotidianos, de bugigangas a escritos poéticos. A praticidade e alta maleabilidade dessa ferramenta a fazem ser de grande virtude, são grandes meios para os artistas. O caderno vai se modificando ao longo de sua construção, na medida que o artista o utiliza, a partir de seu processo e em como ele vai inserindo coisas nessa ferramenta. Assim, o caderno de desenho vai assumindo sempre uma nova forma física e carregando as memórias de quem o utiliza. Com o uso do caderno enquanto objeto capaz de ser um receptáculo das crônicas diárias, podemos relacionar isso ao modo como esse objeto é construído, a partir de suas folhas e formato. O caderno de desenho é capaz de armazenar todas as primeiras materializações que o artista tece, a partir de seu inconsciente, para a construção de seu trabalho de arte.

Observando um caderno de notas de artista, vemos nele a suposta gênese de um trabalho de arte. Podemos perceber ali que há uma “narrativa” ou historicidade pela reincidência de uma forma ou questão, a qual desembocará no trabalho final. As folhas, já encadernadas ou mesmo enumeradas, facilitam o trabalho de reconhecimento e a interpretação da formatividade do trabalho. Por meio dessa historicidade, análoga à estrutura sequencial do caderno, percebemos também a “disciplina” do autor em fazer os registros e anotações em um mesmo “lugar”. (França, 2014, p. 71).

No caderno, mesmo dentro de seu conteúdo caótico, de toda a sua multiplicidade, podemos notar o surgimento dos primeiros embriões das pesquisas dos artistas, assim como a construção de *narrativa criada* pelas próprias características do objeto em questão, a partir de sua estrutura sequencial e histórica. Trata-se de uma ferramenta altamente prática para se seguir um fluxo de registros e anotações, otimizando uma quantidade substancial de conteúdo de um determinado recorte de tempo, pelo uso “disciplinado” do caderno.

A forma como o caderno é construído é capaz de conter os conteúdos caóticos e múltiplos, mas mantendo uma cronologia e uma potência sequencial, por meio da qual se percebe todo o contexto de construção artístico do artista que o utiliza, trazendo questões diárias do artista e suas mudanças de pensamentos. A construção simples do caderno se faz muito eficiente e profícua:

índices como a paginação, a folheação, a numeração dos cadernos e a datação das notas escritas, permitem o entrelaçamento da continuidade temporal com a permanência do “escritor-autor”, mesmo com as

possíveis rupturas do ato da escrita. Nesse sentido, o caderno oferece mais vantagens em seu uso do que as folhas avulsas. (França, 2014, p. 72).

Ao perceber isso, a utilização de folhas avulsas dentro do processo de criação e pesquisa se torna menos eficiente e desorganizada, quando não se faz possível uma percepção sequencial da pesquisa do artista. Ao utilizar o caderno, o artista consegue fazer conexões temporais a partir do tempo e contexto do que ele materializa, e também pode visualizar fisicamente, ao longo de seu processo cotidiano, as transformações que ele e seu trabalho passaram, ao longo dos anos. O caderno é capaz de criar uma relação temporal e íntima do artista com o objeto, pois o caderno se torna o primeiro alicerce no qual o embrião da ideia, que nasce no consciente do artista, se materializa.

O suporte “caderno de notas” é comumente o primeiro anteparo para uma ideia em processo, raciocínio por imagens que vai se materializando sobre a(s) folha(s) branca(s). A imagem (poética ou não), em seu nascedouro, é um fenômeno importante, pois “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (Bachelard, 1988, p. 96 *apud* França, 2014, p. 73).

No caderno, cria-se um diálogo com as ideias primárias. Uma ideia pode se transformar ou não ao ser rabiscada pela primeira vez no caderno de notas. Muitas vezes ela não é materializada, como está no imaginário. Assim, o caderno de notas, é capaz de reorganizar a percepção de tempo, dentro da pesquisa do artista, ao ser capaz de tencionar e oferecer uma nova possibilidade ao embrião da ideia. O caderno de notas é, nesse sentido, capaz de carregar todas as verdades e espontaneidades vindas de dentro do artista. Essa reorganização das ideias rabiscadas pelo artista em seu caderno de notas tornam-se formas de o artista fazer sua própria elaboração e extensão de tempo, pois ao consideramos que ideias e pensamentos são capazes de se perder no inconsciente do artista quando não registradas, devido ao grande fluxo de informações.

Ainda em “Cadernos de notas: (des)folhamentos do tempo”, Claudia França apresenta um olhar para os cadernos a partir do trabalho do artista Artur Barrio sobre o caderno como um lugar de tensão entre a documentação do íntimo e do fluxo contínuo do processo de criação e a possibilidade de exposição pública dessa ferramenta pelas instituições. Cada artista é capaz de compreender e vivenciar os modos de utilização dessa ferramenta ao longo de seu processo de criação, fazendo o uso de diversos tipos de linguagens e de modos para a fixação de seu projeto,

a partir de uma velocidade proposta pelo artista e do material que o suporta. Claudia França apresenta que:

Na proposta de Barrio reside tanto a presença de ‘(...) croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos, recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequência perceptível, propiciando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira sutil)’ e gerando ‘(...) uma especialização de livro de artista, a imagem e semelhança das agendas e diários pessoais’. (Silveira 2008, p. 103 *apud* França, 2014, p. 75).

Apresentando uma diversidade de modos de fazer e operar a linguagem, dentro do caderno do artista Artur Barrio, apresenta narrativa e percepção de tempo, por meio das quais ele contextualiza e documenta a sua memória, projetos e intimidades. E nesse formato do caderno, apresentando um fluxo sequencial e o caráter de diário pessoal, pode ser observada a transmutação desse objeto para a potência do livro de artista.

Em *O desenho sobre cadernos: o caderno gráfico* Abel Alexandre Dourado da Silva apresenta um olhar histórico para o caderno gráfico. O autor escreve sobre o legado dos autores de cadernos gráficos, desde Villard de Honnecourt até o contemporâneo David Hockney, abordando os desenhos em cadernos e o objeto caderno como elemento indispensável para o processo dos artistas: o caderno gráfico na aprendizagem do desenho e na possibilidade de renovação criativa para os artistas. Na dissertação de Dourado, ele apresenta um olhar sobre os diários gráficos da artista Frida Kahlo, de como o caderno gráfico pode apresentar uma carga biográfica, e como esse formato de objeto apresenta uma desordem, pela construção de uma narrativa pessoal e por meio do olhar para o contexto contemporâneo da artista:

Sendo um diário, não é de maneira leviana que o seu caderno deve ser abordado, pois este é revelador íntimo da sua vida e convicções. Sumariamente, nele encontramos registros das suas deambulações interiores, obsessões amorosas, visões oníricas, preferências políticas e preocupações sociais. (Salavisa, 2008, p. 89).

Assim sendo, os cadernos podem carregar todas as questões reveladoras do íntimo da artista e uma elaboração do contexto político-social de uma época, pelo olhar do artista que o utiliza. Eis um fluxo contínuo de materialização do diálogo entre o íntimo e a temporalidade. O formato dos cadernos de desenho apresenta, já em sua origem, uma função de uma ferramenta livre, que será a continuação da consciência do artista e, assim, carregar um fluxo da ideia e da memória dentro de uma praticidade metodológica de sua utilização. Essa praticidade não é nenhum

demérito dentro dos diversos modos de investigação e pesquisa nos dias atuais, mas, ao contrário, uma enorme qualidade, de agregador de tempo e ideia, mesmo tendo uma construção física histórica:

O ato de encadernar, em seu estrito senso — reunir folhas avulsas em dimensões iguais por meio de costura ou outro processo, gerando um volume — pode ceder ao imperativo emergencial de simplesmente se colocar ‘tudo’ — anotações e outros documentos processuais em um saco plástico, envelope ou caixa; grampear folhas avulsas ou mesmo prendê-las com uma garra metálica. Soluções provisórias que podem se tornar definitivas. De algum modo, desvios de continuidade ocorrem aqui: a narrativa processual torna-se o critério agregador da descontinuidade dos suportes e essa heterogeneidade, por sua vez, revela o esforço da memória e do arquivamento. (França, 2014, p. 76).

Assim, a encadernação e o fluxo sequencial das folhas são um modo de organizar e sequenciar o caos do processo criativo dos artistas — sendo um meio já estruturado para o arquivamento de materiais ligado à memória e à espontaneidade do processo de criação. A encadernação se mostra um modo objetivo e prático de arquivamento, facilitando o transporte, a leitura, a organização cronológica e a redução de danos causados pelo tempo.

Ao utilizar o caderno, o artista é capaz de perceber o desenvolvimento de sua pesquisa e se vê capaz de criar reflexões a partir desse arquivo de ideias que o mesmo tem em seu domínio, vindo dessa ferramenta. No artigo “Um devir branco num caderno de notas”, Claudia França tece reflexões a partir do encontro de folhas brancas em cadernos de notas que ela usou há aproximadamente trinta anos. Ela então tece reflexões sobre a sequencialidade do caderno, dialogando com o conceito de superfície e de “cor” branca, até a ideia de “devir branco” para o acontecimento vivido. A autora analisa sobre a encadernação dentro do processo de criação do artista e em como isso pode ser benéfico para uma análise mais aprofundada de sua pesquisa, como essas páginas brancas dos cadernos podem ser a promessa e a possibilidade de existência de uma ação artística, pois nela podemos inserir materialidades diversas e ações que disparam o gatilho da criação. Assim, segundo Claudia França:

A encadernação homogênea das folhas permite que usemos um caderno para dar a sensação da continuidade temporal como modo de agregação e organização de momentos descontínuos, em um mesmo espaço. Tais narrativas constroem o antes e o depois de um fato artístico presente ali, naquele lugar. (França, 2016, p. 3).

Podemos reafirmar a capacidade do formato físico do caderno de desenho de fazer fluir e sequenciar a temporalidade dentro da pesquisa em artes visuais, sendo capaz de contextualizar todos os projetos e pensamentos caóticos e descontínuos que existem dentro desse objeto. As folhas brancas do caderno são capazes também de condicionar e dialogar com o processo de materialização de uma ideia, projeto ou desenho e de cuidar dos caminhos e rumos que esses cadernos podem tomar dentro de uma pesquisa em arte. Em *As existências da narrativa no livro de artista*, Paulo Silveira tece um estudo que visa analisar o espaço entre o comparecimento e a ausência de táticas de narratividades nos livros de artista e como a narrativa visual é capaz de definir sua bibliogênese.

A página visual está quase invariavelmente a serviço de uma sequência. Embora inerte e sem automatismo, como o filme e o vídeo, ela é também um espaço temporalizado. Ou potencialmente temporalizado, já que espera passivamente pela mecânica do nosso gesto. No momento em que é enxergada, ela é o presente. Está na iminência de ser passado ou é o presságio do futuro. É evocadora da memória (a nossa memória, a lembrança) da página que a precedeu e da expectativa daquela que a seguirá. (Silveira, 2008, p. 111).

Podemos então perceber, que a sequencialidade da página existe também, a partir de uma íntima relação com a ação de quem utiliza e observa o caderno, pois pelo olhar de quem a observa é capaz de criar potências de surpresa, no qual cada página lida é um tempo presente que prepara o espectador para mais um acontecimento *surpresa* da página que a seguirá. E cada página que está sendo lida, no momento, está na iminência de se tornar um passado e um gatilho de memória.

A potência de sequencialidade e temporalidade também será disparada pela pessoa que irá utilizar o caderno de desenho: a partir da velocidade com que folheia as páginas e as lê, das páginas que irá pular em sua leitura, no modo com que irá desenhar e utilizar cada página. E, assim, se faz uma íntima relação de tempo e fluxo por parte de quem utiliza e observa essa ferramenta, o caderno de desenho. A sequencialidade e fluxo existem porque há quem evoque e ative o caderno e sua estrutura. E é isso que faz o caderno de desenho um meio de pesquisa tão utilizado e tradicional, dentro das pesquisas dos artistas em processo, e o que reforça a potência do caderno, como um objeto de arte já com alicerces formados dentro de circuito de arte.

Em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Paulo Silveira tem como objetivos em sua pesquisa discutir a relação entre o conceito e a estrutura do livro de artista e reafirmá-lo como um campo de pesquisa artística e discussão específica em

artes visuais, tendo este objeto suas próprias problemáticas e modos de existir no circuito da arte. Em seu livro, Silveira apresenta um recorte do artigo de Leo Rubinfiem, que foi publicado na revista *ArtForum*, em março de 1977, em que o autor apresenta uma análise sobre os cadernos de esboços e como essa ferramenta também carrega potências de obra de arte final, assim como os trabalhos já considerados sacralizados pelos artistas:

Em teoria, um caderno de esboços não é mais do que o seu nome sugere – um terreno para tentativas preliminares na execução de ideias que podem com o tempo ser descartadas ou podem evoluir constantemente em obras mestras. Como tal, é provavelmente mais privado que público, um registro de fracassos e sucessos rudimentares que são de pouco interesse para qualquer um além do artista responsável por eles, exceto quando nós podemos associá-los a realizações maiores. Naturalmente, o valor de fazer tais ligações têm sido largamente percebido. É usual, se ou não um certo desenho do caderno de esboços realmente precede uma obra famosa, encontrar nos cadernos um amplo e matizado senso do caráter de um artista e o padrão de seu intelecto, e incluí-los em nossa compreensão de seu corpo de trabalho como um todo. Contudo, esboços e anotações ocupam um grupo intermediário entre pensamentos inexpressados, não registrados, e arte pública acabada. Eles não são devedores aos imperativos a que a arte maior é – não é necessário aperfeiçoar um livro de anotações mais do que a prosa em um diário. Declaramos que tais criações não são realmente planejadas para o público e, assim, portanto, nos liberamos para ser extravagantes, hiperbólicos, *recherché*, melancólicos, imitativos e até mesmo inarticulados, quando nunca nos permitiríamos essa licença perante o público. (Silveira, 2008, p. 109).

O caderno de desenho, podemos perceber, que por si só já se faz presente como obra final, sem necessariamente deixar-se a dever, em relação ao trabalho final realizado, o caderno já o é. Essa ferramenta carrega todos os caminhos, tomados pelos artistas. Os erros, os acertos, as idas e vindas, dentro do processo, estão presentes dentro dele. E por muitos artistas, ele é um objeto que é mantido em segredo, devido ao ser caráter altamente particular, devido a sua capacidade de carregar o corpo de trabalho, do artista. E também, por ser um objeto de uso particular, o artista não possui qualquer recalçamento para produzir, nessa ferramenta. Os trabalhos são materializados de forma mais extravagantes, confessionais, grandiosos e sem qualquer molde social, apenas o exercício criativo impera. O caderno, capaz de carregar, metaforicamente, todo o corpo formativo do trabalho do artista, que o utiliza. Todo o caminho, que o mesmo tomou para chegar ao trabalho final, e todo o caráter íntimo que ele possui, desperta o interesse a essa ferramenta e o legitima como um objeto já final e já instituído. O caderno ele não precisa de refino ou de detalhes finais, na sua construção, para se constituir como obra, o caderno apenas é.

Cadernos pressupõem registros, já vimos. Também já vimos que o formato de caderno é o preferido em obras que envolvem temas temporais, especialmente se afetivos ou líricos. Será prático, também, se o artista necessitar anexar papéis de diferentes tipos ou gramaturas, além de páginas de outros materiais (pano, plástico, lixa, borracha, madeira). (Silveira, 2008, p. 112).

Nessa perspectiva, o caderno, enquanto objeto de pesquisa e desenvolvimento, é capaz de suportar, com sua forma física e estrutura, diversos tipos de técnicas artísticas. É possível a adição de folhas avulsas, diversos tipos de técnicas de desenho e pintura e diferentes tipos de colagens, com variados materiais. E pelo seu formato, prático e portátil, ele é o favorito dos artistas para a criação de trabalhos com maior teor de conteúdos intimistas, afetivos e relacionados à crônica. Tudo isso reafirma a potência do caderno de desenho enquanto um objeto híbrido, capaz de transitar entre uma ferramenta de construção de processo e identidade e também enquanto um objeto de arte final capaz de atuar em campos mercadológicos e expositivos, como um objeto formador de pensamento e reflexão.

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Acumular tesouros: um olhar sobre os cadernos de desenho”, Marcelo Eugênio Soares Pereira analisa um conjunto de diversos cadernos de desenho de sua autoria e tem como objetivo investigar como os cadernos de desenhos são capazes de constituir uma poética e como são apresentados dentro da história da arte. O autor evidencia a multiplicidade desse objeto de pesquisa em desenhos, colagens e escritos, assim como a legitimação do caderno enquanto uma obra de arte, além de seu caráter processual. Além disso, ele apresenta uma reflexão em relação ao caderno de desenho e ao livro de artista que coloca os dois objetos, apesar de semelhantes em alguns momentos, distintos ao longo de sua construção e objetivos. Cada um dos objetos possui suas peculiaridades e conceitos.

Definitivamente, o caderno de desenho não flerta tanto assim com outras manifestações artísticas. Ele se resigna a ser um aglomerado uniforme de papéis a serem preenchidos. Quando comparado aos muitos modos de apresentação assumidos pelo livro de artista, podemos notar que o caderno de desenho pouco mudou seu formato e uso do Renascimento. Ele permanece essencialmente bidimensional (apelando, acima de tudo, aos sentidos visuais) e portátil. Além disso, o caderno de desenho faz parte do cotidiano de distintivos indivíduos (não apenas artistas, como acontece com o do livro de artista). (Pereira, 2015, p. 116).

Segundo Marcelo Eugenio Soares Pereira, o caderno de desenho não é visto como uma manifestação artística desde sua origem, mas uma ferramenta capaz de exercitar diferentes funções. Ao longo da história, diferente dos livros de artistas, os cadernos de desenhos possuem o mesmo formato e construção, com um conjunto de folhas brancas para diferentes modos de utilização; é um objeto que sempre se manteve seu caráter bidimensional e não apenas utilizado por artistas. Diferente dos livros de artistas, que existem também a partir de uma desconstrução da forma e conceito do que é um livro e já se encontram hoje como manifestações de linguagem artística. Os livros de artistas estão mais próximos de um campo escultórico e “instalativo” do que de um pensamento exclusivo ao bidimensional, como o caderno de desenho.

O livro de artista surgiu como uma manifestação artística, pelos artistas, como modos de extrapolar a forma e o conceito do livro e tensionar as demandas mercadológicas. O livro pode atuar em diferentes sentidos humanos, além da visão e dos diferentes modos de exposição e materialização do objeto de arte. Enquanto o caderno de desenho sempre se resguardou, desde sua origem, guardando um caráter de experimentação com o desenho, aos esboços relacionados a viagens, paisagens, registro de flora e fauna, E hoje, nos dias atuais, a um caráter altamente carregado de crônicas diárias.

Marcelo Eugenio Soares Pereira traz uma reflexão de Anne Bénichou, pela qual a historiadora e teórica em arte contemporânea, pontua sobre como documentos como os cadernos de desenhos estão cada vez mais sendo objetos de contemplação dentro das instituições, extrapolando cada vez mais a sua função processual e tornando-se assim objetos autônomos, dependendo das situações em que são colocados:

Vemos com maior frequência esses documentos sendo expostos em museus ou galerias, apresentados dentro de vitrines ou sobre pedestais nas salas de exposição, sem que seja explicitado ou mesmo mencionado o lugar que eles compartilham com o evento ao qual se refere. Amputados de seu valor documental, eles são percebidos como obras autônomas. (Benichou, 2010, p. 172 *apud* Pereira, 2015, p. 121).

Dessa forma, os cadernos de desenhos vão se tornando objetos autônomos, na medida que vão sendo relocados dos ateliês dos artistas para os lugares expositivos legitimadores. Os cadernos deixam de ser apenas um documento de consulta dos artistas para obter um valor de documento de gênese do corpo de uma investigação e construção de pensamento artístico, dentro de um contexto contemporâneo universal, caracterizando esse objeto como obra de arte autônoma.

No ano de 2019, participei de uma exposição coletiva intitulada *Tabo de Ensaio*, que teve a curadoria do artista Luiz Mauro. A mostra, que ocorreu no Centro Cultural Octo Marques,

em Goiânia/Goiás, foi resultado de um programa de residência artística promovido pela Escola de Artes Visuais de Goiás, chamada Ateliê Livre, também ministrada pelo artista Luiz Mauro. Nessa coletiva, apresentei um conjunto de trabalhos que reuniam um grande recorte de minha produção artística, realizada naquele mesmo ano, que vinham de desenhos em diversos tamanhos e suportes, até uma instalação de meus cadernos de desenhos disponíveis para visualização.

Esse foi o primeiro momento em que apresentei meus cadernos a um público aberto, fora de meu ciclo de amizades e intimidade, e a primeira vez que tive um pensamento plástico de como esses objetos poderiam ocupar e se relacionar com o espaço que os acolhia. Até então não tinha pensado em mostrar esses objetos para um público no geral, pensava o caderno de desenho enquanto uma ferramenta de meu uso particular e para as exposições existiam os meus desenhos em diversos formatos.

O que não quer dizer que o caderno de desenho esteja completamente vedado a um futuro espectador (ainda que esse espectador seja o próprio artista, como vimos na questão do diário). Mesmo que eu não encontre motivos que justifiquem a exibição dos meus cadernos, isto não exclui a ideia de que futuramente poderão estar em outras mãos. A menos que eu decida destruir todo o conjunto dos meus cadernos, o seu destino é o público. (Pereira, 2015, p. 121).

Nesse sentido, reafirmo o ponto de vista de Marcelo Eugenio Soares Pereira: o caderno é um objeto de pesquisa particular, mas pode haver um acaso e esses objetos serem exibidos em algum momento. O caderno não necessita da exposição para ter suas ativações enquanto objeto de arte para o artista, mas está se tornando um objeto que atrai a curiosidade e o olhar do público, é uma extensão do corpo de pesquisa do artista e tem diálogo íntimo com todo o trabalho que o artista fez questão de criar. Em minha pesquisa, no ano de 2019, a partir da proposta da curadoria e equipe de montagem, fez sentido, para o conjunto de trabalhos apresentados, a presença da instalação, do conjunto de cadernos de desenhos.



Figura 17. Estêvão Parreiras Pereira, vista de conjunto de cadernos de desenho, 2019. Acervo do próprio artista.

Na *Figura 17*, vemos a vista do conjunto de cadernos de desenho que foi apresentado na exposição *Tubo de Ensaio*. A instalação consiste em um conjunto de nove cadernos de diversos tamanhos e formatos. Foi criada uma estrutura de madeira, pintada na cor branca, fixada na parede do salão de exposição. Foram escolhidas páginas específicas para estarem abertas durante o calendário da exposição, fixadas com um fio de pesca transparente, bem fino e imperceptível ao observador mais desatento. O fio impedia que os espectadores movessem as páginas dos cadernos, tirando assim a narrativa que foi criada com os cadernos ao redor. No primeiro momento, quando houve a proposta da curadoria e equipe de montagem para a exposição dos cadernos, tive um pouco de receio de apresentá-los, mas o fiz mesmo assim, refletindo sobre a possibilidade de ver e pensar meu trabalho de outra maneira. Após a exposição, analisei que o receio poderia ser não pela possibilidade de mostrar os cadernos e expor o seu conteúdo, mas pela possibilidade de ter meus cadernos furtados ou danificados. Não havia receio em mostrar o conteúdo dos cadernos, minha pesquisa já era e estava se tornando cada vez mais autobiográfica, os desenhos apresentados nessa mostra, estavam carregados de conteúdo íntimo e estavam fixados na parede, a mostra para todo o público observar. O medo e receio vinham da possibilidade de perder a minha ferramenta de pesquisa, o meu corpo de trabalho.

Marcelo Eugenio Soares Pereira apresenta o olhar da autora Aline Dias sobre os cadernos de desenhos e os ambientes expositivos, sobre como essa relação recente tensiona o pensamento expográfico. Como esse objeto de uso particular, que transita entre o espaço institucional e doméstico pode ocupar os ambientes públicos,

As anotações pessoais e rascunhos rudimentares de ideias ainda informes fazem do caderno um espaço privado e, por isso, é nele que o artista se expõe, o que o coloca em uma relação problemática com as formas consolidadas de exposição, publicação e arquivo. O caderno não é concebido para ser manuseado pelo outro como um livro ou publicação de artista inseridos em determinadas condições de exibição e circulação. (Dias, 2011, p.28 *apud* Pereira, 2015, p. 121).

Assim, para a autora, de maneira geral, o caderno não é um objeto para estar dentro de um contexto expositivo ser, folheado e observado, dentro de um espaço público, pois nele estão todas as questões pessoais e processos de ideias e trabalhos. Ao analisarmos que o caderno de desenho é capaz de arquivar um corpo de trabalho do artista, esta ferramenta passar a ter e a carregar o status de obra de arte final, mesmo não sendo o principal objetivo do artista ao utilizá-lo. E isso contribui para a inserção dos cadernos no campo simbólico e de circulação no mercado de arte. É um objeto carregado de uma plasticidade e poética próprias. Em minha pesquisa artística, muitos de meus primeiros desenhos, que já considerava *resolvidos* dentro de um processo de estudo da linguagem, eram de obras que eram produzidas em cadernos, que tinham suas folhas rasgadas e colocadas para exposição. Assim, em minha pesquisa, o trabalho final e o processo de criação em cadernos são intimamente ligados: o caderno e a obra final existem e ocupam o mesmo lugar de importância em minha pesquisa. A autora Anne Bénichou faz uma reflexão sobre como esses documentos são também uma obra de arte, uma percepção e um olhar do trabalho do artista em questão:

[...] inúmeros objetos que circulam no campo da arte atual referem-se tanto à documentação quanto à obra de arte. Eles documentam um acontecimento artístico já findo [...]. Eles constituem igualmente obras em si mesmas, pois são dotados de coerência plástica, e tanto sua produção como sua recepção procedem de experiências plenamente artísticas. (Bénichou, 2013, p. 172 *apud* Pereira, 2015, p. 123).

Assim embora, por muitos artistas, os cadernos de desenho não sejam considerados, dentro de sua pesquisa, uma obra final, esse objeto de pesquisa pode, sim, estar ocupando o lugar de uma obra de arte. Os cadernos de desenho, como apresentado por Anne Bénichou, entram sim no campo do acontecimento artístico, eles são a documentação de um processo de formação de

uma obra de arte e, são a documentação de uma vida em prol da pesquisa artística. E além da presença dessas questões conceituais, já citadas, os cadernos de desenhos são objetos carregados de plasticidade, tanto na sua feitura pelo artista e tanto no olhar do espectador ao ser arrebatado pela experiência de visualização de um caderno de desenho.

Antes da apresentação de meus cadernos de desenho na exposição *Tubo de Ensaio* (2019) não havia pensado na possibilidade de mostrar meus cadernos em ambiente expositivo, apenas num contexto particular entre as pessoas que considerava próximo a mim. O caderno funcionava como uma ferramenta que eu tinha para realizar minhas vontades e desejos artísticos. Ao receber a proposta para apresentá-los ao público, comecei a perceber a potência e a relação única que tinham dentro de minha pesquisa artística e como o ambiente expositivo poderia legitimar esses cadernos de desenhos, até então não concebidos para isso. O autor Marcelo Eugenio Soares Pereira apresenta uma reflexão sobre essa hibridez conceitual que existe nos cadernos de desenho, que muitas vezes são alimentadas pelo modo como os artistas enxergam o seu próprio caderno e como serão os desdobramentos que os mesmos vão querer com seus materiais de pesquisa. Assim, na dissertação de Pereira, o autor diz que:

Muito embora não seja concebido com o intuito de ser uma obra de arte, o caderno de desenho pode ser compreendido como um objeto que acaba adquirindo o estatuto de objeto de arte em virtude daquilo que comporta e do contexto no qual se insere. Um caderno que tenha sido utilizado para outros fins (e aqui não nos deteremos em exaustivas digressões hipotéticas) acabaria por se tornar outra coisa que não obra de arte. (Pereira, 2015, p. 124).

O caderno de desenho é um objeto que, apesar de sua origem, carrega o embrião do processo e da construção artística; o seu próprio conteúdo é capaz de subverter seu papel enquanto ferramenta e transformá-lo em um objeto de arte. O próprio caderno se contradiz dentro de sua existência conceitual, ao modo como ele é utilizado pelos artistas visuais, pois o objeto caderno em si, caso utilizado de outros modos que não para fins artísticos, acabaria por ser o que é, uma ferramenta. Em minha pesquisa artística, como apresentado na *Figura 17*, o caderno é uma obra final, tanto quando utilizo ele como um suporte para a materialização de minha poética artística (ao desenhar em suas folhas e nos desenhos que considero *resolvidos*, retiro essas folhas desenhadas e apresento no ambiente expositivo) quanto no material que continua dentro do caderno e não é retirado, não vai para o ambiente expositivo, embora mesmo assim mantendo o caráter de obra final nos meus cadernos de desenho.

Na dissertação de mestrado de Abel Alexandre Dourado da Silva, intitulada *O desenho sobre cadernos: o caderno gráfico*, vemos a discussão do caráter documental do caderno e como isso é legitimador para que o caderno se torne uma obra:

De maneira generalizada, os cadernos gráficos são fortes suportes documentais para o estudo biográfico dos seus autores e do período histórico que estes viveram, São objetos próximos das intenções dos artistas, principalmente em esboços pouco elaborados e inacabados. Permitem o investigador uma visão próxima dos seus autores, principalmente se tratar de cadernos de uso sistemático onde o artista sente a liberdade de expressar as suas ideias, guardando-as pra si. (Dourado, 2013, p. 89).

A potência documental e de mobilidade prática no qual o ateliê do artista se transforma para onde ele, pelo uso do caderno, é capaz de legitimar o caderno, apesar de seu caráter híbrido, no qual ele carrega todo um contexto histórico, pelo olhar do artista que o utiliza. E esse material é obra, constituída dos rascunhos inacabados ou resolvidos, de projetos e obras realizadas. E são também o momento de maior êxtase do artista durante o seu processo de criação, que é a materialização da ideia e o lugar que o artista não possui qualquer recalçamento social ou moral, há apenas ele e a ferramenta, onde ele vai usar de toda a liberdade e poesia para expressar o que tem dentro de si.

No artigo intitulado *A existência da narrativa no livro de artista*, de Paulo Silveira, o autor faz uma reflexão sobre a condição da *página* na construção conceitual do livro de artista, mas podemos criar relações com as páginas presentes nos cadernos de desenho. No qual, Paulo da Silveira escreve que:

A palavra “página” por si só indica um estatuto espacial, um momento ou uma condição. Lugar, tempo ou modo que a privilegiam como suporte à narração. Porém, sozinha ela praticamente obedecerá aos princípios narrativos comuns às obras pictóricas, portadoras do tempo ilustrado, mas raramente efetivas quanto à imposição do tempo de contemplação. Na narrativa interna ao quadro, tem-se a sensação de ausência de sobressaltos, ausência da proposição de novos tempos, de outras formas de ludibriar, já que praticamente tudo está ali a nossa frente, para ser interpretado, é certo, mas com o silêncio próprio dos monumentos. (Silveira, 2008, p. 112).

Ao olharmos para a folha, no caso a *página*, ela possui potência em um conjunto no qual ela se compõe, e constrói a narração. Cada página de um caderno de desenho é importante para a construção da sequencialidade e fluxo criativo e, cada página é importante para a sustentação desse objeto enquanto obra de arte. Quando a página é retirada do caderno que ela surgiu, ela

adquiriu apenas a potência do desenho, ela vai possuir apenas a narrativa de um quadro, sendo relocada, perdendo um conjunto de narrativas que ela tinha, junto a diversas outras páginas e diálogos que poderiam ser criados dentro das diversas possibilidades de sequencialidade, que o caderno de desenho possui. A página, quando retirada de seu caderno original, é carregada do silêncio e do olhar comum a todas as obras já sacralizadas. Ao se manter no caderno, ela possui diversos modos de ser olhada, subverte o modo de contemplação, pois está envolvida em diversos conteúdos e narrativas caóticas.

Na dissertação de mestrado intitulada *A gênese do processo: o livro de artista como registro criador*, de Alan Figueiredo Cichela, o autor escreve sobre o processo de criação e apresenta um desenvolvimento conceitual sobre o *livro de artista*, a partir de uma análise que o mesmo faz sobre seus cadernos e a dificuldade de classificar uma manifestação artística que metamorfoseia em processo e obra ao mesmo tempo. Em sua dissertação, Cichela apresenta o olhar de Cecilia Almeida Salles sobre os diários e a relação desses objetos com o tempo e o processo de criação, afirmando que a potência do caderno se encontra no registro. Assim, segundo Salles:

Um diário [...] não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação. Ao introduzir na criação essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva a estética do inacabado. (Salles, 2004, p. 20 *apud* Cichela, 2011, p. 29).

Assim, para a autora, o diário não se constitui como uma obra de arte, mas enquanto ferramenta que registra as temporalidades cronológicas e caóticas da criação. Assim, reforça a estética do inacabado, no qual o artista pode se ver, em momentos do seu processo de criação, voltando a cadernos ou a projetos que foram deixados em segundo plano durante a sua investigação. Pensando que essa estética do inacabado pode ser uma estética de obra de arte e que, portanto, pode carregar valor e status simbólico de arte. Ainda seguindo pela reflexão de Salles, vemos análise sobre a dilatação do tempo durante a utilização dos cadernos de desenhos como instrumento dentro do processo de criação. Segundo Salles:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. (Salles, 2004, p. 26 *apud* Cichela, 2011, p. 29).

Dentro do rizoma que é criado no caderno, durante o processo de criação, encontrar o começo e o final de uma construção de um processo se torna difícil e muitas vezes quase impossível. A partir do momento em que esses cadernos são utilizados de maneira contínua e não linear, os artistas sempre estão revisitando e adicionando novos pensamentos nos cadernos de diferentes épocas de suas carreiras. Assim, se relativizam as questões conceituais sobre a origem da obra e percepção de um trabalho *resolvido*, no qual o processo é também entendido como uma obra de arte em que o processo é também um modo de ver a complexidade e as transformações existentes numa obra de arte. No artigo “*Desdobramentos e atravessamentos do desenho: entrevistas com Aline Dias e com Elke Coelho e Danillo Villa*”, Claudia Zimmer aborda o tema do desenho e seus desdobramentos e atravessamentos na arte contemporânea e como essa linguagem é recorrente na construção poética, com importância para além da obra final. A entrevista com Aline Dias levanta uma reflexão sobre os cadernos de desenho, no qual a autora os chama de *caderno-pensamento*, pois o conteúdo presente nos objetos lembra o fluxo mental no qual ideias surgem e pensamentos se atravessam, sem distinção, como quando está pensando em algo, que leva a outro lugar e a outro e a outro... Aline Dias, sobre esse material presente, afirma que:

[...] os cadernos possuem afinidade com o uso privado dos diários, por exemplo, mas por outro lado, muitos desenhos ou notas são resíduos de pensamentos, mais que a elaboração de um enunciado claro, retrospectivo. E, ao mesmo tempo, em função desse privado, possuem uma espécie de liberdade de experimentação que aproxima do espaço do ateliê, o que, por sua vez, traz a problemática da institucionalização, do porquê e do como mostrar, que é uma questão importante [...] (Zimmer, 2012, p. 155).

Os cadernos possuem um conteúdo muito mais relacionado à experimentação do que a questões íntimas e privadas em alguns momentos. Nos cadernos, existe muito mais a materialização espontânea e rápida de uma ideia ou um pensamento, e não um caráter de registro de uma memória cotidiana recente. E essa materialização rápida e espontânea aproxima essa ferramenta ao que seria o lugar do ateliê, pela sua portabilidade e liberdade de experimentação, questionando e tensionando a sua institucionalização. A entrevistada Aline Dias continua sua explanação de como essa multiplicidade de caminhos e resultados que o caderno de desenho pode apresentar fazem desse objeto uma ferramenta singular e com um caráter transformador dentro das diversas linguagens.

[...] Em resumo, me parece que os cadernos, em sua aparente simplicidade e relativa invisibilidade, desempenham um papel muito

importante na prática do artista, um papel muito singular e complexo que permite aproximações e diferenciações de outras formas, incluindo aí a problemática entre obra e documento, as transformações do espaço do ateliê, as publicações e livros de artistas como espaço alternativo e crítico da arte, as investigações sobre os processos de instauração da obra, entre outros. (Zimmer, 2012, p. 155).

O caderno, em sua simplicidade, mantendo praticamente, sua forma original, é um objeto de suma importância na construção poético identitária do artista em processo. Ele pode abrir caminhos dentro da pesquisa do artista, como um lugar de debate com ele próprio, no sentido de repensar e começar projetos. Também se coloca como um objeto que pode ser relocado para o ambiente expositivo enquanto um objeto de arte pois atua também como documento carregado de temporalidade e material simbólico da pesquisa do artista. Citamos também a possibilidade de transformar esses cadernos em livros de artistas, publicações que possuem tiragens e podem ser acessadas por um número maior de espectadores. Dias continua sua reflexão apresentando e reafirmando o caráter singular dos cadernos de desenho, como eles são construídos a partir da íntima relação com o artista, havendo, claro, diferenças entre os modos de utilizar os cadernos de desenhos entre os artistas. Assim, Dias coloca que:

Quero dizer que ao pensar o caderno como um espaço singular, indissociável de um processo, é importante perceber que o caderno está relacionado à forma muito particular como cada artista se apropria dele. São cadernos de artistas, ou seja, cada caderno assume formas diferentes, usos diferentes e pede que seja pensado no contexto do processo de cada artista. Não é meu objetivo encerrar o caderno num conceito rígido ou estanque, mas justamente chamar atenção para um espaço singular. Imerso em um processo, parto da ideia de que os cadernos não são um mero suporte ou instrumento auxiliar para o artista (tampouco para o pesquisar de/sobre arte), mas que devem ser compreendidos como uma prática e um espaço singular: um espaço onde acontecem experiências, processos e instâncias do trabalho artístico. (Zimmer, 2012, p. 155).

Podemos pensar que cada caderno apresenta uma singularidade, um modo de existir, tanto no ambiente expositivo como no ambiente processual de ateliê, em que cada caderno de desenho é um reflexo do modo como cada artista assume esse objeto em sua investigação artística. Os cadernos de desenhos não são apenas instrumentos para os artistas, são objetos carregados de materialidade, valor simbólico e temporalidade e, dentro de suas próprias singularidades, podem transitar em diversos caminhos de atuação e investigação. São objetos que funcionam como arquivos, como possibilidades de reflexão, pensamentos e modos de pensar. Muitas vezes de maneira solitária o artista abre uma página em branco e despeja suas ideias. Esse caráter

desordenado e do acúmulo de experiências chega a se tornar a catarse dentro da investigação de cada artista, que, em cada ideia materializada no caderno de desenho, abre uma janela para uma nova pesquisa e desdobramento. Como o analisa Aline Dias:

O caderno parece às vezes um depósito de coisas pensadas, mas acho importante lembrar que ele foi o lugar onde as coisas foram pensadas. É um arquivo, mas é também um espaço, naquele sentido proposto por Certeau, que implica praticar o lugar, se apropriar e dar uso a ele. Guarda uma potência, de coisas que podem ser retomadas ou esquecidas, processos continuados, interrompidos, repetidos, coisas que podem não acontecer ou levar muito tempo ou acontecer de outra forma. O caderno comporta pensamentos que se fazem especificamente ali e também pensamentos que se fazem por deriva ou desvio. (Zimmer, 2012, p. 155).

A partir dessa reflexão, podemos especular que o caderno não é apenas um lugar para guardar ideias e projetos, mas também um espaço de construção e desenvolvimento de ideias. O artista, já em íntima relação com aquele objeto, é capaz de por meio dele aperfeiçoar o desenvolvimento de suas ideias e projetos.

Torna-se difícil criar uma conceituação e uma definição sobre o que são os cadernos de desenho dentro de um circuito de arte contemporânea. Esse objeto tem a capacidade de se transmutar e percorrer diversos espaços e vai ter a característica e ocupar lugares que o artista que o utiliza vai ajudar estabelecer. O caderno está sempre no processo de sua construção, de modo que o artista também está dentro de sua pesquisa; e assim vai recebendo e anexando todos conteúdos. Dias evoca a multiplicidade de possibilidades que o caderno de desenho apresenta e como esse objeto tem sua função definida a partir de sua íntima ligação com o artista do qual ele pertence. Assim, segundo Dias em sua entrevista para Zimmer, o caderno é aberto a diversas possibilidades e sujeito a metamorfoses durante o seu uso e mesmo depois de sua utilização, adaptando-se às diversas situações que são lhe impostas.

Em resumo, eu poderia dizer que os cadernos não são objetos prontos nem isolados, mas como estão indissociavelmente conectados a um processo artístico pedem que sejam pensados sempre em relação ao seu contexto de produção e de uso. Penso também que os cadernos podem constituir um espaço (em seu sentido físico e simbólico) onde uma prática se desenvolve. Ou ainda, mais especificamente, poderia dizer que os cadernos podem ser considerados um espaço de contato entre diferentes instâncias dessa prática (processo, registro, apresentação) (Zimmer, 2012, p. 156).

As questões colocadas pelo caderno de desenho se tornam cada vez mais ligadas ao modo de como esse objeto não pode ser enquadrado num padrão e como ele está intimamente ligado ao

modo de como o artista o utiliza. O caderno de desenho é um objeto híbrido, rico poética e conceitualmente, que não funciona sozinho, existe a partir dos seus diversos modos de utilização e investigação, que podem transitar desde o desenvolvimento de práticas plásticas e poéticas, até a obra final, que ocupa lugares institucionais e expositivos, quebrando os paradigmas do caderno como um objeto de uso privado e que não deve ser mostrado ao público. Os cadernos de desenhos são obras de arte, neles se fazem presente discussões plásticas, documentações de um tempo, o acúmulo e arquivamento e a presença de todos os símbolos poéticos do artista, que faz constituição desse objeto enquanto obra.

Em *Cadernos de artista: um meio de reflexão*, Maria Clara Rocha Martins questiona os cadernos como um recurso ao amadurecimento do artista, através de suas próprias reflexões, materializadas nesse objeto de investigação. Assim, segundo a autora:

Os chamados cadernos, escritos ou diários de artistas é uma forma de diálogo entre o artista e seu trabalho, bem como, seu processo criativo. Difere-se do livro de artista, pois trata-se de um objeto que não necessariamente apresenta-se como obra, e é um auxiliar na formação e organização do artista em sua produção, ao mesmo tempo, assemelha-se por carregar uma poética e uma estética que agrega valores a obra do artista. Esse material comporta grande importância no processo do artista, e em alguns momentos passa a ser fundamental para a reflexão sobre esse artista no campo da história e da crítica de arte. (Rocha, 2010, p. 5).

Os cadernos de desenho funcionam como uma documentação da relação entre o artista e sua pesquisa, em que o artista é capaz de criar reflexões sobre seu trabalho e assim promover o desenvolvimento de sua investigação. Os cadernos se tornaram objetos de extrema importância no circuito de arte, pois carregam todo um contexto temporal e simbólico para investigações dentro da história e da crítica de arte.

Em *Cadernos de desenho*, Aline Dias traz um compilado de cadernos de desenhos, de diversos artistas, transformados em uma publicação que mostra ao público o que os artistas produzem em seu mais íntimo durante o uso dos cadernos de desenho. E apresenta o caderno de desenho como uma expansão do ateliê, que transcende os modos de pensar o arquivo, a escrita e o desenho. Segundo Dias: “no caderno não importa o que é importante. É importante lembrar que uma planta era a verdinha. organizar o que precisa fazer, quanto gastou, o que lembrar. inclui o telefone da faxineira, como usar um programa. onde tem goteiras ou onde estão os canos e fios da casa”. (Dias, 2011, p. 185).

O caderno de desenho é um objeto capaz de acumular todas as experiências afetivas e íntimas que o artista apresenta, além de memórias recentes e todas as imaginações e ideias

futuras. O caderno atua como um companheiro, capaz de assimilar todas as confidências e além: abrir janelas para olhar, de novas maneiras, o que os artistas têm dentro de si. Os cadernos são ambientes da intuição e espontaneidade, onde a velocidade e a catarse se fazem presente em estado puro. É permitido errar, começar de novo, rasurar. É um ambiente de livre experimentação. Ali o tempo é fixado e funciona de outra maneira, ao jeito do seu caderno:

tudo se fragmenta e dispersa. as coisas aparecem e poderiam desaparecer. os cadernos não têm capítulos, não têm seções, não têm divisórias. Os lembretes urgentes da vida prática estão ao lado de cuidadosos desenhos de observação. no mesmo caderno, na mesma página. e ficam ali, existindo. sem demarcações. o caderno é bagunçado. tem páginas marcadas com post-its, tem começos, pedaços de trabalhos que serão feitos depois. tem coisas que se repetem. tem obsessões. o caderno não é planejado. não é organizado. não tem uma hierarquia dos bons e dos maus desenhos. No caderno tem muita rasura. muito comentário. (Dias, 2011, p. 186).

É um lugar de pesquisa onde tudo é permitido; o caos gera criação; a memória e os afetos são potências; nada é planejado no caderno de desenho, é onde a vontade e o desejo prevalecem. O arquivamento é uma característica dessa linguagem e é um dos motivos que faz desse objeto resistente e sobrevivente às diversas manifestações artísticas. O artista, como um ser solitário e silencioso, percebe nele fidelidade e cumplicidade, sendo o caderno uma resposta à altura de todas as suas reflexões e indagações.

Os cadernos são capazes de fixar o tempo e alterar o modo de senti-lo, e percebo por que nele são possíveis realizar registros sinceros e reais (que podem conter o imaginário do artista): quando há verdade e pureza a temporalidade é dilatada. Os cadernos de desenho têm uma importância histórica e são contadas de diversas maneiras, pelos olhares e pelo sentir de quem os utiliza.

os cadernos não perseguem nem revelam o oculto, mas agrupam aquilo que foi pensado, lido e ouvido, numa escuta sensível, cuja escrita torna-se um exercício permanente. exercício que tem como objetivo a construção de si. o caderno como um trabalho diário. como um trabalho da vida inteira. inacabado, indefinível, imprevisível, incontrolável. (Dias, 2011, p. 199).

O caderno me permitiu me tornar e ser o que sou hoje. Não é uma grande coisa ainda, mas já é uma coisa. Esse objeto acolheu meus desejos e vontades, me deu oportunidades, me levou a lugares distantes, como o além-mar. Nele escrevi verdades e mentiras, me confessei. Não achei

que um dia estaria aqui fazendo isso, uma dissertação para mostrar todas aquelas páginas de meus cadernos; poucas imagens, mas o suficiente devido às dezenas de cadernos que estão aqui.

Esse recorte existiu porque tive que voltar e olhar, todos eles, com o carinho que eles mereciam. Como dito nessa dissertação, o caderno tem singularidade, ele é o que o artista que o utiliza o ajuda a ser. Hoje, não tenho medo e nem vergonha de mostrar meus cadernos, eu quero que eles estejam no mundo, que sejam compartilhados. E que sejam instrumentos que toquem quem os observa, que deixem rastros. Que outras pessoas comecem a utilizá-lo sem medo do branco. Ali nada precisa ser perfeito, precisa ser sincero.

CONCLUSÃO

Esta análise, que ainda pode se desdobrar em novas investigações, vem oferecer ao leitor esses três capítulos, estruturados por meio de metodologia construída a partir da prática e da reflexão acerca dos cadernos de desenho, propondo um pequeno recorte em torno de três artistas das décadas de 70, 80 e 90; um olhar mais específico em torno de minha própria prática com a linguagem dos cadernos de desenho; e uma reflexão sobre o caderno de desenho como uma ferramenta, até sua institucionalização enquanto obra de arte.

No primeiro capítulo, foi apresentado uma análise e reflexão sobre os cadernos de desenhos, de artistas que têm algum tipo de relação notável com esse objeto de pesquisa. Foram analisados cadernos de Leonilson, Marcelo Solá e Paulo Brusky. Artistas relevantes cuja pesquisa se insere no cenário da arte contemporânea de âmbito nacional e internacional. Contudo, esse capítulo nos mostra ser possível criar relações e discussões sobre o modo como os cadernos de desenhos desses artistas se mostram enquanto objetos de pesquisa fundamentais para a construção das práticas e poéticas e até mesmo das construções identitárias dos mesmos. E como esse objeto se mostra ainda pertinente dentro da volatilidade do mundo atual.

Durante esse processo laborioso e insistente de investigação, foi questão perceber os elos de ligações entres os artistas. O primeiro resultado mostrou que o caderno como potência de arquivo de memória e acúmulo de pensamento era comum a todos os artistas. Isso devido principalmente à sua natureza híbrida, à sua multiplicidade e à sua impossibilidade de aderência num padrão dentro de um método de pesquisa. Cada artista possui um caminho e uma maneira de utilizar seus cadernos, mas nos três casos analisados ele se consolida como ponto de reflexão nas suas respectivas pesquisas.

No capítulo segundo, foram abordados e apresentados os estudos acerca dos meus cadernos de artista. Foi apresentado um recorte de imagens de cadernos de desenho que me acompanharam, desde o processo de graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás até meu momento atual de produção. Na análise mais profunda acerca de meus cadernos de desenho, percebi que esse objeto carrega toda a minha construção enquanto artista e que o caderno enquanto ferramenta investigativa teve um papel de protagonista em minha pesquisa nesses últimos anos. Durante a investigação sobre meus cadernos, notei aspectos e signos que apareciam em momentos do passado, em meus desenhos e cadernos, que hoje não são tão evidenciados, mas que se reorganizaram e aparecem de outra maneira em meus trabalhos de arte. Desde perceber o caderno como um amplo lugar do arquivo, que se apresenta como anotações de sala de aula, até desenhos de projetos. Percebi o espaço branco da página do

caderno de desenho como uma estrutura sem hierarquia entre a linha e o papel, signos que se complementam e constroem pensamento. Na análise final desse capítulo, vimos como os meus desenhos se desenvolveram até hoje e como todos esses signos se reorganizaram e se atualizaram. Todo esse processo aconteceu na forma de um rizoma, a investigação em meus cadernos tomou diversos caminhos, no qual pude perceber que signos e símbolos do que faço hoje enquanto artista já podiam ser percebidos em meu primeiro caderno de desenho. Esse estudo sobre os cadernos e fez perceber a potência e o corpo de trabalho que construí até agora e que ainda posso vir a desenvolver.

No terceiro capítulo, durante o processo de qualificação, previa que a pesquisa fosse caminhar para um rumo em que não fosse possível uma conclusão exata e fechada sobre o objeto de estudo, devido ao seu caráter labiríntico e plural. Os cadernos de artista são objetos atemporais, caóticos, capazes de abrir diversas janelas de investigações. Durante o processo de orientação, com o Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, percebi que poderia, sim, existir uma conclusão dentro dessa multiplicidade. Neste capítulo, tratei de pensar e analisar sobre a forma volumétrica e poética do caderno de desenho, sua sequencialidade e capacidade de fluxo contínuo pelo artista que o utiliza. Procedi também com a análise do caderno de desenho enquanto ferramenta até sua transformação em obra de arte final, assim como esse objeto de uso particular e privado, tenciona e é capaz de se adentrar no espaço institucional. Por fim, essa pesquisa de mestrado poderia ir por diversos caminhos e escolhas. O objeto caderno de desenho nos permite uma infinidade de possibilidades de investigação, devido ao caráter múltiplo e híbrido e por que não dizer contraditório do caderno de desenho. Dentro de todo esse caos e informação que esses objetos carregam, eles são capazes de organizar, fixar e expandir o tempo. Esses caminhos que o caderno pode tomar são a partir da íntima relação que o artista tem com esse objeto de pesquisa, ambos vão decidir que rumo esse caderno irá tomar, desde ser uma ferramenta de pesquisa até a possibilidade de exposição enquanto obra. Os cadernos de desenhos são espaços capazes de tornar o ateliê do artista um lugar portátil e ao mesmo tempo de espaço de arquivamento poético e da autobiografia. Dentro de toda essa diversidade imagética e informativa, presente nos cadernos, esse objeto de pesquisa ainda se faz e se manterá relevante na história da arte.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Do desenho. *In: Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

BABO, Maria Augusta. O Traço: entre a Letra e o Desenho. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Cosmos, n. 17/18, jan. 1993.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo, 2009.

BAUER, Elisa Biassio Telles. **Poética do inacabável**: banco de ideias de Paulo Bruscky, 2014.

CHAIMOVICH, Felipe. **Paulo Bruscky**, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2014.

CANONGIA, Ligia. **Marcelo Solá: A Poeira da Linguagem**. 2000.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CASSUNDÉ, Carlos Bitu. **Leonilson: Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CASSUNDÉ, Carlos Bitu. **Leonilson: a natureza do sentir**. 2011. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2011.

CATTANI, Icleia. **O desenho como abismo**. Artigo disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27916>. Acesso em 25 mar. 2019.

CICHELA, Alan Figueiredo **A Genesis do processo**: o livro de artista como registro criador. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/967>. Acesso em: 12 maio 2023.

COSTA, Diego Rayck. **Desenho como forma de pensamento**. Disponível em: https://www.academia.edu/15075226/Desenho_como_forma_de_pensamento Acesso em: 25 mar. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platos**. São Paulo, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo, 2018.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015

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

DIAS, Aline. **Cadernos de Desenho**. Florianópolis, 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas - anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FRANÇA, Cláudia. Cadernos de notas: (des)folhamentos de tempo. **FAROL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, Vitória, n.º 12, ano 10, dezembro de 2014. ISSN: 1517-7858. P.70-76.

FRANÇA, Cláudia. Um devir branco num caderno de notas. *In*: CIRILLO, José; GRANDO, Angela; BELO, Marcela (org). **Anais do VIII Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação em Artes**. Vitória: PROEX/UFES, 2016. ISBN: 978-85-65276-30-6. p. 34-40

FREIRE, M. C. M.. Paulo Bruscky. **Arte Arquivo e Utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007. v. 1. 275p .

HERZOG, Vivian. **Linhas e manchas, como possibilidades e escolhas do fazer do desenho**. Artigo disponível em: seer.ufrgs.br/revistavalise/article/view/19851. Acesso em: 25 mar. 2019.

LIMA, Fabio Rogerio Batista; SANTOS, Placida Leopoldina Ventura da Costa. **Caderno de artista em ambiente digital**, 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/1c_caderno_digital.pdf> Acesso em: 18 set. 2022.

LOPES, Renata Perim Albuquerque. **José Leonilson**: Entre linhas e afetos. 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória, 2013. Disponível em:<<http://repositorio.ufes.br/handle/10/2100>> Acesso em: 18 set. 2022.

MACIEL, Maria Esther. **O inventário dos dias**: notas sobre a poética de Leonilson.

MARTINS, M. L. P. O Desenho-Escritura de Ana Hatherly e Mira Schendel. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2019. DOI: 10.5965/24471267522019029. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/16058>. Acesso em: 12 maio 2023.

RICCIOPPO, Carlos. **Leonilson** – uma questão de escala. Artigo disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200011 Acesso em 25 de março de 2019.

ROCHA, Maria Clara. **Caderno de artista**: Um meio de reflexão. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf Acesso em: 25 mar. de 2019.

SEIXAS, Daniela Corrêa. **Desenho-escrita a ponto de verbo**. 84 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) — Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2011.

SILVA, Elis Mendes Antonio da. **Arte e escrita**: um processo criativo em caligrafia. 2017. 38 f. Trabalho de conclusão de curso (licenciatura – Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/156327>.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111> Acesso em: 12 maio 2023.

SCHMIDT, Monica Sofia da Rosa. **O desenho como caminho**, 2013.

SUZUKI, Clarissa Lopes. **Cadernos de artista**: páginas que revelam olhares da arte e da educação. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-08062015-124306.

VALIN, Roberta Paredes. Os cadernos de desenho de Anita Malfatti. **Um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris**. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i631p242-257>. Acesso em 18 set. 2022.

VIDAL, Victor Raphael Rente. **Mira Schendel e o espaço-entre**. 2014. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ZIMMER, Claudia. **Desdobramentos e atravessamentos do desenho**: entrevistas com Aline Dias e com Elke Coelho e Danillo Villa. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/36538/23575> Acesso em: 12 maio 2023.