

Cadeiras: desenho, gesto e experiência

Sillas: diseño, gesto y experiencia

Chairs: drawing, gesture and experience

ISABELLA MARIA PÍCCOLO ESTEVÃO¹

Universidade Estadual de Londrina

Resumo

O seguinte trabalho trata da pesquisa poética cujo desenho de observação é o foco de atenção, abordado a partir da perspectiva da experiência. Pensar o desenho é pensar na linha; ela capta, delinea, traça, arrasta e projeta no espaço nosso pensamento; ela dá forma às imagens que construímos no papel e também àquelas que vemos cotidianamente. A partir de um olhar para o cotidiano, foi escolhida a cadeira como objeto de observação para a investigação do desenho de observação conectado à gestualidade, sua materialidade e espacialidade. Buscou-se diálogo com autores/artistas como Danillo Villa, Marcia Tiburi e Roland Barthes para aprofundamento da investigação. A pesquisa foi realizada a partir da metodologia de Pesquisa em Poéticas Visuais proposta por Sandra Rey (2002). Deste percurso nasceu a série de desenhos intitulada *Cadeiras* (2021). Cerca de cinquenta trabalhos que possibilitaram a experimentação e a expansão da percepção acerca do desenho de observação.

Palavras-chave: desenho; experiência; gestualidade; pesquisa em poéticas visuais.

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPQ) com o projeto denominado “Corpos grafados: experiência e gestualidade na pesquisa em arte”, sob orientação da Profa. Dra. Elke Pereira Coelho Santana. Estagiária voluntária na Divisão de Artes Plásticas (DaP) da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina. Formada pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR) - Campus Londrina no curso técnico em Biotecnologia integrado ao Ensino Médio (2018). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7739136750962115>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2716-2507>. E-mail: i.piccoloestevao@gmail.com.

Resumen

El siguiente trabajo trata de una investigación poética en la que el dibujo de observación es el centro de atención, abordado desde la perspectiva de la experiencia. Pensar en el dibujo es pensar en la línea; ella capta, delinea, traza, arrastra y proyecta nuestros pensamientos en el espacio; ella da forma a las imágenes que construimos en el papel y también a las que vemos cotidianamente. A partir de una mirada a lo cotidiano, se eligió la silla como objeto de observación para la investigación del dibujo observacional vinculado al gesto, su materialidad y espacialidad. Se buscó el diálogo con autores/artistas como Danillo Villa, Marcia Tiburi y Roland Barthes para profundizar la investigación. La investigación se basa en la metodología de Investigación Poética Visual propuesta por Sandra Rey (2002). La serie de dibujos titulada *Cadeiras* (2021), compuesta por cerca de cincuenta obras, nació de este proceso, permitiendo la experimentación y la ampliación de la percepción sobre el dibujo de observación.

Palabras clave: dibujo; experiencia; gesto; investigación en poética visual.

Abstract

The following work deals with poetic research in which observation drawing is the focus of attention, approached from the perspective of experience. To think of drawing is to think of the line; it captures, outlines, traces, drags and projects our thoughts into space; it gives shape to the images we construct on paper and also to those we see on a daily basis. Based on a look at everyday life, the chair was chosen as the object of observation for the investigation of observational drawing connected to gesture, its materiality and spatiality. Dialogue was sought with authors/artists such as Danillo Villa, Marcia Tiburi and Roland Barthes to deepen the investigation. The research is based on the Visual Poetics Research methodology proposed by Sandra Rey (2002). The series of drawings entitled *Cadeiras* (2021), with around fifty works, was born out of this process, enabling experimentation and the expansion of perception about observation drawing.

Keywords: drawing; experience; gesture; research into visual poetics.

1 INTRODUÇÃO

Desenho cadeiras, mas nem sempre foi assim. Antes, desenhei mãos, pessoas, árvores, tangerinas. As cadeiras representam a tentativa de estabelecer um percurso investigativo por meio do desenho de observação. De início, a escolha foi guiada por um desejo quase inconsciente de pesquisar a cadeira, objeto fortemente ligado à minha memória afetiva. Em seguida, ressaltou-se sua relação direta com o cotidiano, bem como com suas funcionalidades ocultas. Mas há, ainda, algo anterior ao meu interesse pelas cadeiras, que esteve comigo antes mesmo de iniciar a faculdade, mediando minha relação com as coisas do mundo: o desenho. Essa pesquisa nasceu do desejo de investigar a vida fértil do desenho, explorando sua materialidade, gestualidade e sua relação com a experiência.

Em sua particularidade enquanto linguagem, o desenho multiplicou o signifiante cadeira e os seus significados; mostrou ser vivo, como fala Edith Derdyk (2007), em *Desenho ao vivo*. A prática do desenho na contemporaneidade desata o nó que atava essa linguagem à representação naturalista e ao realismo, entendendo o caráter fluido, poroso e expansivo a partir do qual ela se constitui. O trajeto dessa pesquisa se deu entre a prática e a teoria, buscando aparato metodológico em Sandra Rey (2002). A autora tem como objeto de estudo, justamente, a construção do trabalho artístico, e leva em conta o pressuposto de que “[...] toda obra possui em si mesma sua dimensão teórica” (Rey, 2002, p. 127). Entende, portanto, o processo de criação como espaço de pesquisa sistemática que ocorre a partir do movimento entre teoria e prática, no qual não há hierarquia, com mútua influência, evidenciando a dimensão reflexiva do trabalho artístico.

Ao buscar artistas e teóricos que refletem sobre o desenho, como o artista-pesquisador Danillo Villa (2003) e os teóricos Marcia Tiburi (2010a, 2010b) e Roland Barthes (1990), foi possível expandir a compreensão dessa prática enquanto linguagem e a percepção sobre o desenho de observação, compreendendo-o como uma forma qualificada de olhar e como rastro daquele que ousa irromper traços sobre superfícies, assim como aprofundar a experimentação quanto às suas particularidades formais – linha, materialidade e espacialidade. No decorrer deste texto, apresento percepções que desvinculam o desenho da obrigatoriedade da representação naturalista, retomando seu caráter expressivo e particular, força esta que se manifesta por meio do traçado, da materialidade, da gestualidade e pela inerente relação de afetação que se estabelece entre o objeto que se desenha e aquele que desenha.

2 DESENVOLVIMENTO

Comecei pela escolha do objeto, ou o objeto me escolheu, já que só pensava em desenhar cadeiras: a cadeira de praia da vó Rosa e a cadeira de madeira que a vó Rosa me deu – gosto da diferença estrutural entre elas. Também, durante todas as manhãs dos últimos dois anos, silenciosas mas inquietas, aguardando prenúncios ruins², as cadeiras, mais especificamente a de praia, estiveram comigo em uma espécie de ritual de salvação: contemplar o dia começar a partir do meu quintal, lembrando de minha avó e da praia.

A “cadeirinha” de madeira é lembrança de pequena, da infância passada em uma casa também pequena. É lembrança de vó, de cozinha e comida caseira farta; é lembrança de sessão de fotos, quando a gente se arrumava de forma comportada para ir à missa ou visitar algum parente; sentada de pernas cruzadas, mãos entrelaçadas e delicadamente repousadas sobre os joelhos, brilho cintilante e rosado nos lábios pequenos dos cinco anos, sorriso de dentes e boca cerrados. Existe algo que habita os objetos, certas memórias de pessoas e de momentos que, quando entramos em contato, vem à tona.

Nas primeiras empreitadas pelo desenho de observação, comecei por observar mãos. A mão raramente é a mesma. Acumula manchas, machucados, formas e linhas diferentes a cada nova investida curiosa. Mesmo após dias ou meses, algo de novo sobressai ao se desenhar a mesma mão; ela é passível de novas organizações, seja por ter acumulado marcas, seja por permitir novos arranjos formais. Desenhei várias nos últimos tempos.

Por outro lado, desenhar cadeira é deparar-se todo dia com um mesmo objeto, com a mesma forma. Tão rotineira, a cadeira não muda. Nós a mudamos de lugar e de função. Outro dia arrisquei subir na pobre “cadeirinha”, fez que ia desmontar, desci. Todo dia, para desenhá-la, retiro de cima dela um vaso com folhagens grandes e exuberantes, pois tornam a “cadeirinha” quase invisível.

Ao desenhar a cadeira por cerca de quatro meses, senti tê-la esgotado enquanto motivo formal. São linhas de madeira, retas e paralelas, sempre as mesmas. Eis uma das dificuldades em se escolher um objeto não vivo. A madeira, material da cadeira, demora muito para se decompor ou modificar. São poucas as marcas dos 15 anos comigo. Em sua forma cadeira, ela também não muda. As pernas continuam retas, com os apoios para os pés em forma de cilindros; os retângulos onde nos sentamos e aqueles nos quais encostamos permanecem os mesmos. O máximo que aconteceu foi uma certa abertura das pernas, mas isso é

² Este trabalho foi realizado no contexto da pandemia de Covid-19, especificamente entre 2021 e 2022, ocorrido que acometeu drasticamente a população mundial e que, especialmente no Brasil, foi fatalmente negligenciada pelo Governo Federal. “Prenúncios ruins” diz respeito às milhares de mortes que, diariamente, víamos retratadas nos jornais e que seguiram sendo banalizadas e ridicularizadas pelo então presidente da República à época e seus seguidores.

mais perceptível quando tento me sentar nela. Sinto-me uma gigante.

Reencontrar todo dia a cadeira é colocá-la todo dia em frente a outra presença, pois o modo como a vejo muda constantemente, de acordo com minha própria mudança interna, com a minha experiência diária, já que “[...] de manhã sou um, de noite já fui dois” (Céu [...], 2016, 1 min 01 s), e o desenho acompanha a transformação do sujeito ao longo de um dia. O caráter expressivo de um desenho depende de uma série de fatores, entre eles, o tempo e o sujeito que o cria. O reencontro referido é uma nova procura pelo mesmo objeto; o que muda nessa busca é a experiência. A cadeira, então, seria um pretexto.

Nunca perdi a cadeira de vista, apesar do resultado de algumas experiências: há nelas alguma confusão em que o referente se perde dentro da linguagem, e, então, o traçado e as massas se sobrepõem à figuração. Depois de duas, três semanas de produção, abandonei a pretensão de esgotá-la em suas possibilidades. Quando comecei a desenhá-la, imaginei que sabia o que buscava em termos conceituais, significativos e tentei apreender todas as suas potenciais possibilidades discursivas. Talvez a cadeira seja só cadeira, só existência, e por isso mesmo esteja cada vez mais adquirindo camadas e densidade. Dei-me conta, por meio do desenho, que a cadeira se transformava em mais do que eu dominava; ela, na realidade, não estava se esgotando, mas se multiplicando.

A cadeira foi uma escolha inicial, pretexto para investigar a vida fértil do desenho. Em sua particularidade, o desenho amplificou o significante e os significados, mostrou ser vivo, como fala Edith Derdyk (2007) em *Desenho ao vivo*. Primeiramente, a cadeira me apareceu como um objeto banal, tão rotineiro que nunca havia parado para interrogá-lo. Tão habitual como se fosse vazio. Envolta nos escritos de Georges Perec (1989 *apud* Silva, 2018), me pergunto quando uma cadeira começa a existir: só quando caímos dela?

Do que estamos falando, me parece, é sempre do evento, do inusitado, do extraordinário: cinco colunas na frente, grandes manchetes. Os trens somente começam a existir quando algum descarrilha, e quanto mais viajantes mortos, mais trens existem; aviões só adquirem existência quando são sequestrados; os carros têm como único destino gerarem reclamações [...]. Deve haver por trás do evento, um escândalo, uma fissura, um perigo, como se a vida somente se revelasse através do espetacular, como se o interessante, o significativo sempre fosse anormal: cataclismos naturais ou reviravoltas históricas, conflitos sociais, escândalos políticos (Perec, 1989 *apud* Silva, 2018, p. 32).

Ficar por alguns meses às voltas com o desenho de observação me fez retornar ao objeto inúmeras vezes e procurar algo inédito, algo que poderia servir para cada novo desenho. A escolha pela cadeira também perpassou um olhar para

o cotidiano, implicou estimular a curiosidade e o exercício de olhar novamente para as coisas já vistas.

Descobri, na aparente banalidade da cadeira, funcionalidades ocultas que carregam uma intenção ordenadora e disciplinadora. Pude, então, libertá-la de sua função. Observar um mesmo objeto repetidas vezes desprende-me dele e do seu lugar comum. Um desprendimento acompanhado da experiência de recuperar a miudeza da vida, viver o que acontece em todos os planos, não apenas no extraordinário. No momento do enfrentamento com o objeto, poder afetá-lo e se permitir ser afetada por ele. Assim, cada vez que eu desenhava uma cadeira, eu me desenhava também. É desse movimento, às vezes conflituoso, que o desenho enquanto linguagem se sobressai ao desenho representacional. Deixa de ser uma tentativa de emular a realidade e ganha a pulsão da vida de quem se debruça sobre o papel. Deixa de ser representação e passa a ser linguagem: linha, gesto, espaço e corpo.

Essa experiência ressaltou a transmutação inerente do desenho. O artista brasileiro Sérgio Fingermañ (2007, p. 92) escreve que “[...] o artista produz uma coisa que não pertence ao mundo da realidade. Através da aparência das imagens, surge o outro do mundo. A representação na arte mais significa do que se assemelha”. A cadeira revelou estruturas primeiras que seriam meu ponto de partida, mas logo o objeto se desdobrou, se transmutou em linha e massa, gesto, espaço. A sua racionalidade formal, geométrica, logo deu espaço à organicidade do corpo que se coloca no fazer, uma organicidade que pertence, também, ao desenho.

[...] 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 cócegas); 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 (Barthes, 1990, p. 154).

A compreensão do lugar da representação na série *Cadeiras*, de 2021, evidenciou a relevância do corpo e da gestualidade para a expansão do que se entende por desenho. O traçado é como o tom de voz de quem o faz. É nesse sentido que artistas buscam dar vazão a essa voz interior que se expressa por meio de linhas, do traço. O desenho, sendo gesto, acontece como um rastro no mundo, que guarda uma pulsão, um movimento, um sujeito, um acontecimento, não um produto.

O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas 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* [...] Fazemos a distinção entre a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma intelecção, e o *gesto*, que produz todo o restante (o “suplemento”) sem querer obrigatoriamente produzir alguma coisa (Barthes, 1990, p. 146).

Barthes (1990) se refere ao artista enquanto um articulador do gesto; este, por sua vez, está intrinsecamente conectado ao corpo. O corpo é organismo vivo, espontâneo e fluido; natural, oposto ao mundo mecanizado e subversivo de toda tentativa de excessiva idealização – em algum momento ele vai escancarar sua irremediável condição orgânica e humana. A organicidade é um dado natural. A tendência à organização está fora dessa dimensão, pertence ao controle, à domesticação dos corpos. As coisas se encontram desarranjadas no mundo, somos nós que tentamos ordená-las. Em sua análise sobre o trabalho do artista Cy Twombly, Barthes (1990, p. 148) retoma justamente essa questão corpórea, assinalando que Twombly “[...] desarruma a ética do corpo ao entregar-se à pintura guiado apenas pelo desejo de sua mão e não pela razão instrumental que tenta agir sobre a mão e sobre o olho” – uma racionalidade repressiva que aprisionou toda a história da pintura.

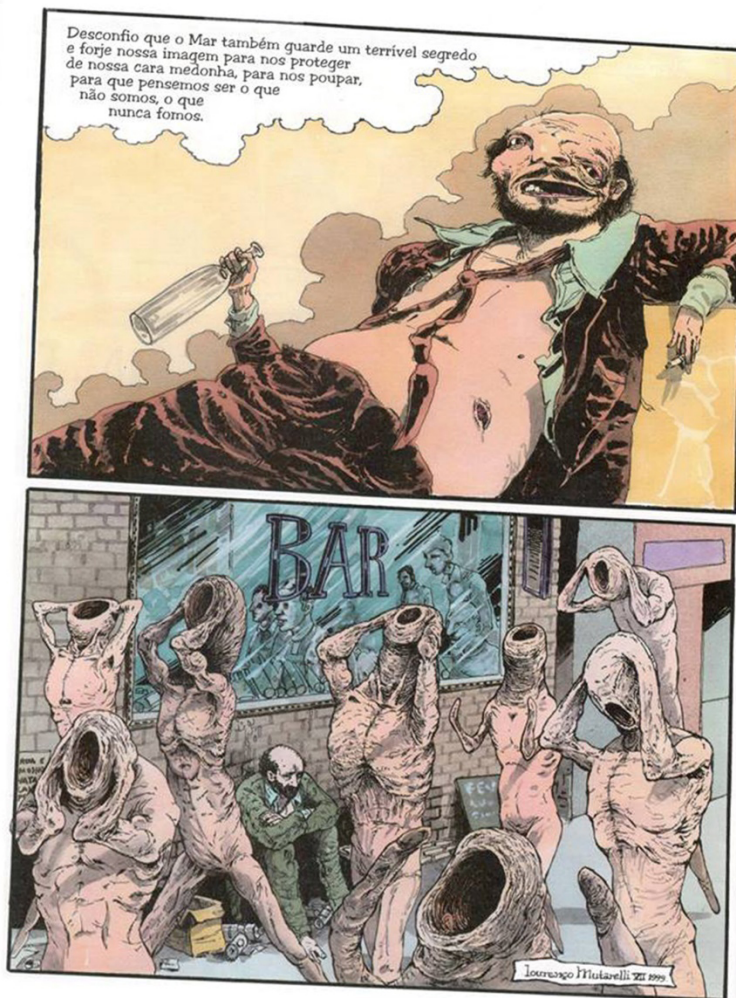
Mesmo que encoberto por outras questões investigativas, o corpo sempre foi meu interesse. Desde os vários desenhos de corpos nus e rostos, a descoberta de Olivier de Sagazan, artista francês, cujos trabalhos envolvem transmutações corporais, até as leituras sobre o imaginário do grotesco. O corpo sempre esteve nas discussões de gênero, no falatório de Stela do Patrocínio (2009)³, na minha percepção e indagação sobre a forma de me colocar no mundo. O corpo está, também, em minha investigação da materialidade do desenho: sempre busquei o gestual e, desde que comecei a desenhar, o desenho foi um lugar disruptivo, de rabiscos, deformações, de monstruosidades, que se calam no meu corpo carne-osso, mas gritam no papel.

Algo me soa subversivo na escolha pela cadeira, de início tão desprestigiada. Escolhi um objeto geométrico, regular, associado ao controle; em contrapartida, transformo-o em organicidade, peso e densidade. Empresto a esse objeto

³ Stela do Patrocínio foi uma mulher negra nascida no Rio de Janeiro que passou cerca de 40 anos refém de um sistema psiquiátrico arcaico e violento sob o diagnóstico de esquizofrenia. Em sua passagem pela Colônia Juliano Moreira, ela entrou em contato com um grupo de profissionais da Psicologia e das Artes Visuais que perceberam a relação particular e potente que Stela estabelecia com a palavra. Seus falatórios, como chamava, viraram poemas em um livro intitulado *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicado em 2009 pela Editora Azougue. Sua fala fragmentária olha para a condição humana e versa sobre sua condição asilar.

“controlado”, “moldado”, um corpo pulsante, orgânico. O liberto da geometria. De alguma forma, acesso, por meio da cadeira, a disciplina oculta desse objeto banal e tento subvertê-la a partir da minha busca pelo meu corpo – na concretude da vida e na linguagem do desenho.

Meu interesse pelo desenho remonta de pequenas descobertas acerca das imagens durante minha adolescência. Lembro quando me deparei com uma história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli (2004), intitulada *Destrudo: pulsão de morte*, e senti profundamente a deformação do desenho agindo em mim, mesmo achando não ter compreendido o sentido da narrativa. Retomei a história algumas vezes até achar que havia, enfim, entendido algo. Parecia-me que, atuando com seu lápis, Mutarelli (2004) abria uma fissura na superficialidade da folha, adentrava na profundidade da condição humana, tão perturbadora em sua degradação. Naquele momento, vislumbrei a potência da imagem em tornar visível o que eu não via ou em aprofundar o que estava apenas na superfície. Na tentativa de elucidar minha experiência naquele momento, empresto uma observação do artista brasileiro Sérgio Fingermañ (2007, p. 92), “[...] aquelas imagens provocaram-me perturbações e me obrigaram a interromper meu percurso, forçando-me a voltar os olhos. Aquelas imagens projetaram minha atenção num espaço diferente”. Ao deparar-me com as imagens de Mutarelli (2004), entendi que elas falam e quis escutá-las cada vez mais.

Figura 1 – Lourenço Mutarelli, *Destrudo: pulsão de morte*. 2004

48

Fonte: Mutarelli (2004, p. 48).

Para a artista paulistana Flávia Ribeiro (2007, p. 97), “[...] desenhar é ver, é trazer ao visível”. Flávia (2007) defende que o desenho é instrumento do pensamento, um modo pensante de ver as coisas, que converte olhar e pensamento em mais ágeis, claros e reveladores. Da mesma forma para Marcia Tiburi (2010a), que, em cartas trocadas com Fernando Chuí, defende sua “intuição selvagem” de que existe uma estreita relação entre o pensamento e o traço: pensar reflexivamente como que expondo o desenho interno do objeto, desenhar como se pensasse. Mutarelli (2004) me pareceu pensar profundamente as entranhas da sociedade e o fez pelo desenho. Acredito que meu desejo pelo desenho nasceu desta inquietação do desenho como pensamento, elaboração, como vontade de

alcançar as entranhas e do desejo pela existência.

[...] eu-desenho como se o desenho carregasse algo como o eu de cada um e o definisse numa folha de papel [...]. Quando desenho, se 'desenho-um-desenho', isso faz nascer a obra, mas ao mesmo tempo, quando sou eu-que-desenho, sou eu que nasço no ato próprio do que crio (Tiburi, 2010b, p. 21-22).

Da timidez e introspecção que me formaram, desenhar era como se eu falasse, como se me recolocasse no mundo. Processava-me, ao mesmo tempo que processava o mundo ao meu redor, em suas mazelas e angústias. Da experiência de um corpo no mundo havia a necessidade de elaborar o que significavam as marcações sociais que o sondavam e que via ao seu entorno.

Quando comecei a desenhar, recusava o desenho de observação. Isso porque meus poucos desenhos feitos a partir da observação ficavam presos e duros. Parecia que esse recurso matava o desenho, matava a pulsão daquele corpo que eu tentava desenhar e do meu próprio corpo, que ficava amarrado ao objeto observado. Mas, nos “desenhos de cabeça”, como os chamava, hoje percebo certa ingenuidade no traçado. De todo modo, eu sentia que podia criar, me permitia fugir do objeto.

Recentemente, fiz as pazes com o desenho de observação, pois percebi como a observação sempre esteve intrínseca à prática do desenho; nem sei se o desenho existe sem ela. Se eu quero desenhar sujeitos, essa vontade parte da observação deles; da mesma forma, o interesse por desenhar cadeiras: precisei observá-las primeiro. Hoje, o desejo pelo desenho sempre brota de uma inquietação do olhar.

Um desenho só ocorre quando o olho o revela. Desenho (olho), logo existo. Podemos adaptar o cogito cartesiano à nossa realidade [...]. Ora, o desenho, ao contrário do que pensam muitos, não é uma ação das mãos, mas do olhar. Não é uma questão de coordenação motora, mas de percepção e de inteligência (Chuí, 2010, p. 19).

Percebi que só faz sentido o desenho que está junto da experiência vivida, que, inevitavelmente, passa pela observação do entorno. Desenhar observando se mostrou um artifício potente de apreensão da realidade. O objeto não se encontra alheio ao contexto do qual faz parte, menos ainda ao sujeito que o percebe, pois a percepção perpassa a experiência e esta, por sua vez, pressupõe um acontecimento no próprio sujeito. O desenho de observação torna-se, então, como acentua Flávio Gonçalves (2012), uma evidência do nosso estar no mundo em um momento preciso.

Eu ia literalmente atrás de um desenho, saía de casa e inventava um caminho tentando encontrá-lo, com as pernas, o corpo todo. Pretendia ser confundido com o ambiente, tornar-me parte do arranjo onde o desenho aconteceu e não um hábil protagonista que decide como os resultados devem ser. Para me concentrar e realizar um desenho, preciso procurar, e procurar sem objetos predeterminados. Com este procedimento, coloco-me em estado de alerta e é bem provável que alguma coisa diferente e interessante aconteça; tome-me como cúmplice e me ofereça o prazer de participar deste surgimento (Villa, 2003, p. 16).

O procedimento descrito pelo artista Danillo Villa (2003) assemelha-se, em alto grau, com uma caçada: observar, rodear e capturar a presa. Uma atenção primitiva, com olhos e nariz. O ato de caçar de Villa (2003) é mesmo primitivo, guiado pela intuição, não por mapas. Buscar o desenho, não esperar que ele venha, simplesmente. Esperar que ele surja do além da nossa cabeça. Colocar-se em situação de encontro, na rua, no pasto, no rio, sair à procura, para quando chegar, saber perceber. Não ficar por fora, pelas beiras, para não mudar o vento, a paisagem, a cor, mas colocar-se dentro do ambiente, dentro do desenho. Manter-se fora evidencia algum desejo de controle sobre a cena e sobre o movimento, montar a paisagem para depois desenhá-la. Confundir-se com o ambiente é estar sujeito a ele. A maneira tão aguçada com a qual esse artista relata sua relação com o desenho revela a “[...] significação viva das minhas sensações e preservo abertas as portas por onde os sentimentos me visitam e estimulam meus sentidos” (Villa, 2003, p. 19). Se, para mim, desenhar sempre foi “[...] pensar como modo qualificado de olhar e ver que se expressa por meio das palavras, mas também do desenho” (Tiburi, 2010a, p. 15), o desenho de observação me devolveu ao mundo concreto e de sensações do qual, por vezes, eu me distanciava para desenhar. Jogou-me diretamente de volta para aquilo que pensava conhecer e, nesse retorno, o objeto mostrou-se outro. Aproximou-me da experiência de afetação entre o contexto e a percepção e, no fim, devolveu a vida ao traçado.

Existe uma agilidade no desenho que me interessa. O desenho parece suportar certa urgência do olhar, da fragilidade e fugacidade de alguns pensamentos. Guarda algo de transitório em sua concretude na folha, algo de concreto na efemeridade do dia – “[...] tudo é transitório, mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido” (Salles, 2007, p. 36). Há, nesta urgência, algo de primitivo, também: parece que nosso corpo já nasceu desenhando, já traçando com os dedos, as mãos, o punho, braços, tronco, cabeça, só depois recorremos a outros suportes e materiais. O desenho sempre mediou nossa relação com o mundo, até que foi suplantado pelas palavras – “[...] seriam as palavras só o que restou do desenho?” (Tiburi, 2010a, p. 12). Portanto, retornar a esta linguagem analógica, vivendo em uma sociedade eminentemente digital, é também uma

busca pela nossa primeira relação com o mundo da representação.

A busca por um desenho conectado à gestualidade e à experiência alia-se a uma materialidade constante em meus desenhos: o carvão. Quase de imediato esse material despertou meu interesse, quando um professor do ensino médio me apresentou a ele. De caráter roliço, rígido, poroso, impregnante. Tão diferente dos grafites de presença tímida que eu experimentara com as lapiseiras e os lápis HB. Era difícil usar os grafites, tão tímidos no fundo branco. Minha visão cansava fácil ao procurar pelas linhas. No entanto, esse tipo de material não deixava rastros, não borrava o papel e respeitava a limpidez que os cadernos deviam aparentar. Queria ser o exemplo de organização escolar, mas algo me impelia a forçar o quanto pudesse o lápis no papel, criando profundidade na superfície rasa. Era possível ver as inscrições pelo verso das folhas.

Antes ainda de chegar ao carvão, utilizei os grafites intensos, 6B e 8B. Uma tendência que agora se evidencia. De fato, o que me saltou aos olhos logo de início com o carvão foi sua força, que é ressaltada em sua estrutura, seu pigmento, na sua crueza e vida própria. Outro dado é a sua organicidade, dimensão que sempre me interessou. Pertence ao reino mineral, talvez nessa sua origem resida sua força, complementar a nossa espontaneidade humana, do reino animal.

“O carvão só vai para frente”, disse uma professora em uma de nossas aulas. Um risco no papel é um rastro irretornável. Assim sendo, só é possível seguir em frente. Não se volta atrás com carvão, ele se impõe e dita as regras do caminho. Deve ser aí que reside o risco e a coragem ao usá-lo. Coragem de se expor ao risco de não voltar atrás, de ver um mísero movimento, aquele incalculado, impresso em grossas linhas pretas. Irreversível, ele nos expõe. Guarda em si certa crueza. “Cru”, qualidade do que é natural, rude, mas espontâneo, que não atenua os fatos; “cru”, potencialidade daquilo que é indomável, entregue ao mais primitivo dos estados; “cru”, guarda a sinceridade natural daquilo que não foi tolhido. Talvez, por essa característica tão primitiva, primeira, se conecte tão intensamente ao que há de mais instintivo no corpo: o gesto. Tais características guardam uma relação muito próxima com nosso corpo, apesar das tentativas de esterilidade e domesticidade. Carvão e humano se encontram no primitivo.

Apesar do comportamento mais resguardado e pouco expansivo na forma como me posiciono no mundo, meus desenhos sempre me jogam para o lado oposto do esperado. Percebo, em retrospecto, que o carvão me possibilita dar vazão à pulsão corporal; o desenho carregado da densidade matéria dos grafites intensos e do carvão me empresta a força afirmativa que preciso para me situar no mundo. Sérgio Roberto Veloso de Oliveira certa vez cantou: “[...] toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar” (Siba [...], 2015, 7 min 46 s); preciso de algo que me dê firmeza nas pernas, na mão e na fala para aguentar o tranco, para não ser atropelada. Empréstimo do carvão certa coragem para correr pelo mundo.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei a desenhar pois queria me aproximar da realidade que o desenho parecia permitir. Porém, iniciei com o pensamento que só agora desfaço: acreditei que o desenho dava conta do mundo. Compreendi seu caráter fugidio; parece-me, agora, que o desenho cava aberturas e somos nós que escolhemos adentrá-las – ou não. Aberturas sempre porosas, incertas, incompletas. Na verdade, o desenho expande o mundo com suas fissuras sobre superfícies. Não dá conta do mundo, já que é sempre outro, é sempre transmutação, nos traz o outro do mundo, que é intangível. É expansão e extensão do corpo. Eu-desenho-um-desenho. Faz-me olhar repetidas vezes para aquilo que já vi, desconfiando de mim e do outro, e, então, descubro de novo a existência fértil das coisas que habitam o mundo. No meu enfrentamento com a cadeira que elegi como objeto de observação, tão cotidiana e banal, percebi que essa peça do mobiliário se mostrou encarnada; ela também existência, feita de linhas, massas, espaço e densidade. Comecei este trajeto investigativo ainda contaminada pelo controle que entra e escapa de meu corpo, invadindo, inclusive, meus desenhos. Levei uma rasteira. O desenho é, sim, vivo e se rebela. Ele nos denuncia enquanto sujeitos, já que está impregnado do nosso rastro.

Figura 2 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 29,7 x 42 cm



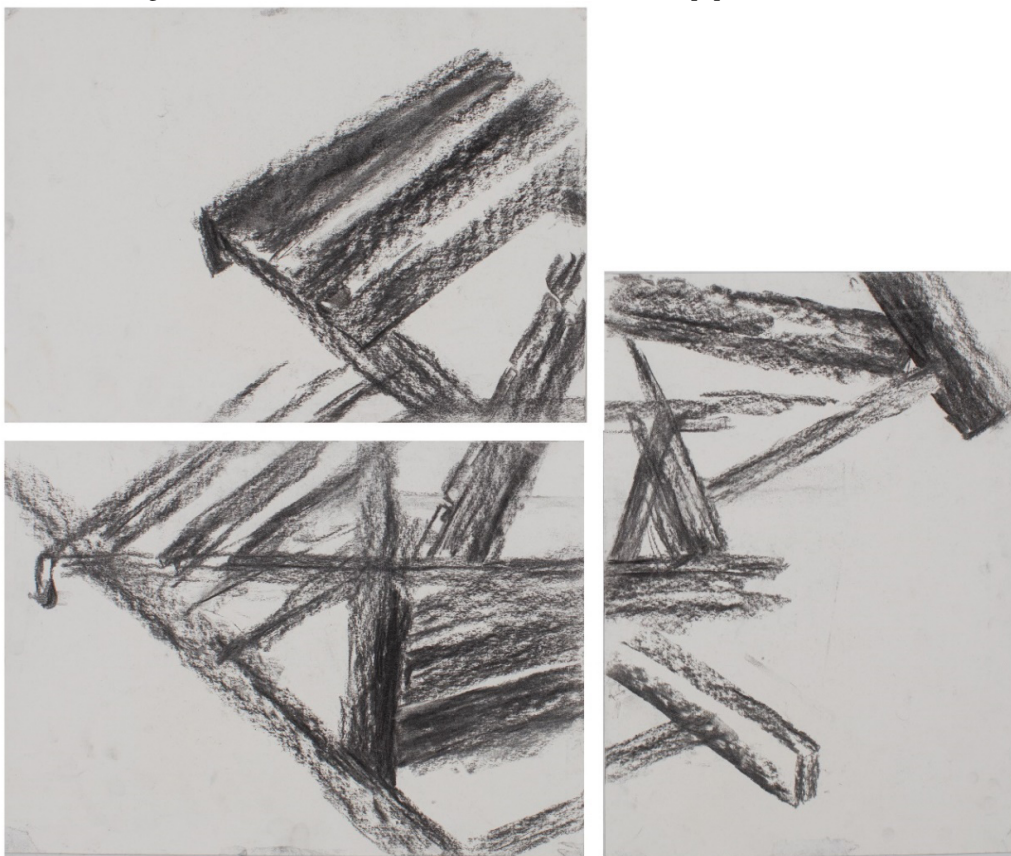
Fonte: A autora.

Figura 3 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 42 x 29,7 cm



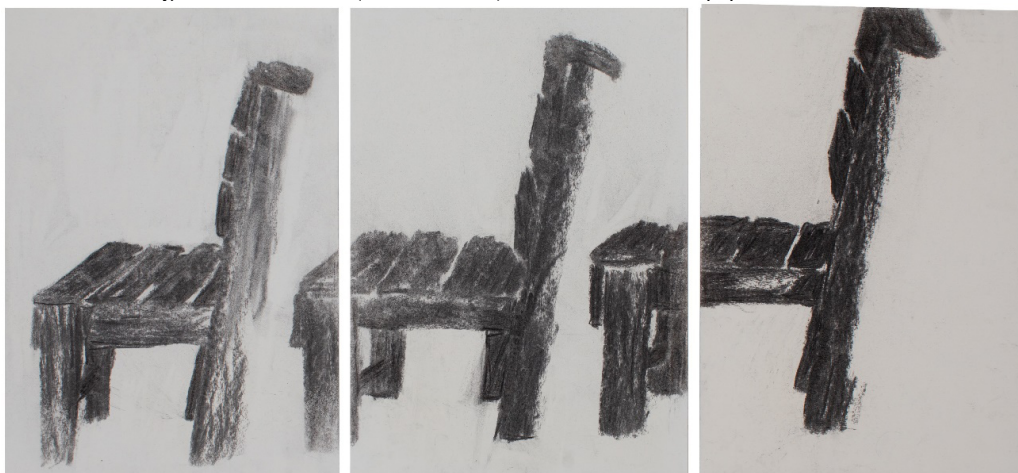
Fonte: A autora.

Figura 4 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 71,7 x 59,4 cm



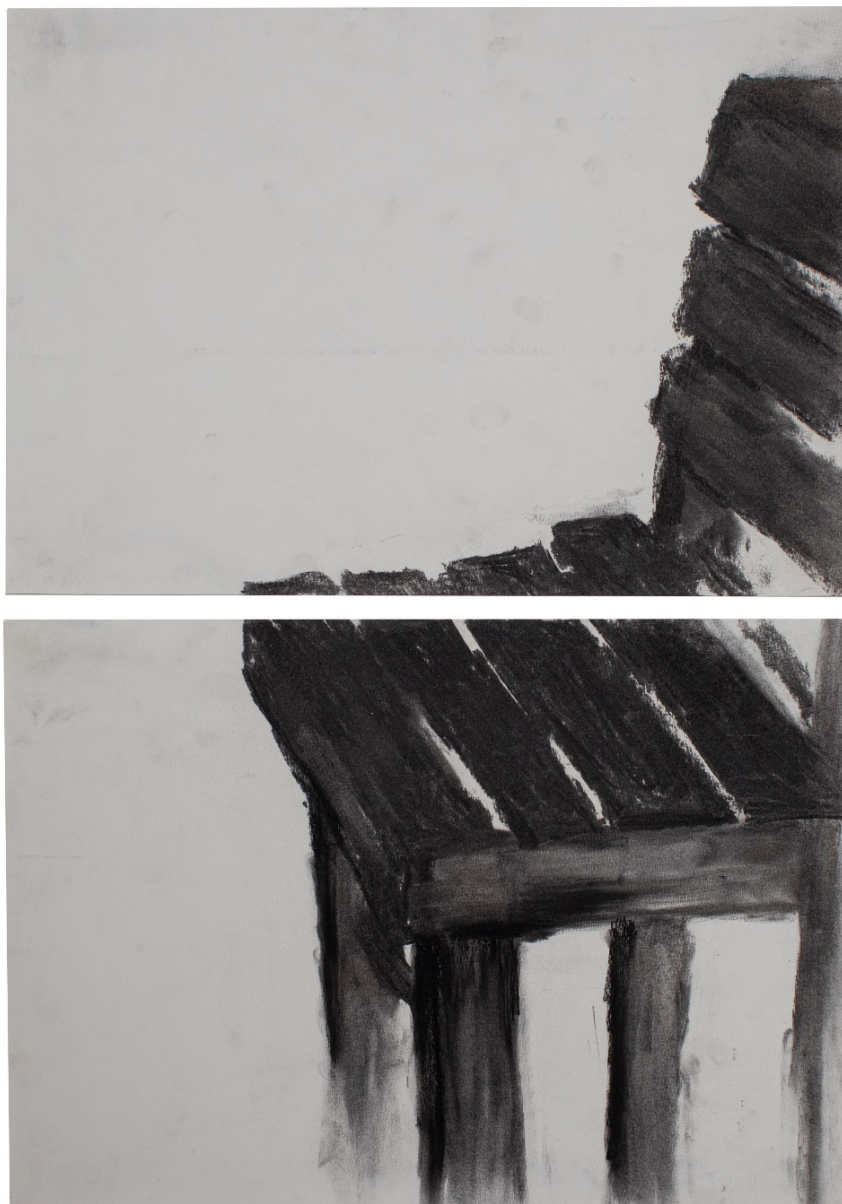
Fonte: A autora.

Figura 5 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 89,1 x 42 cm



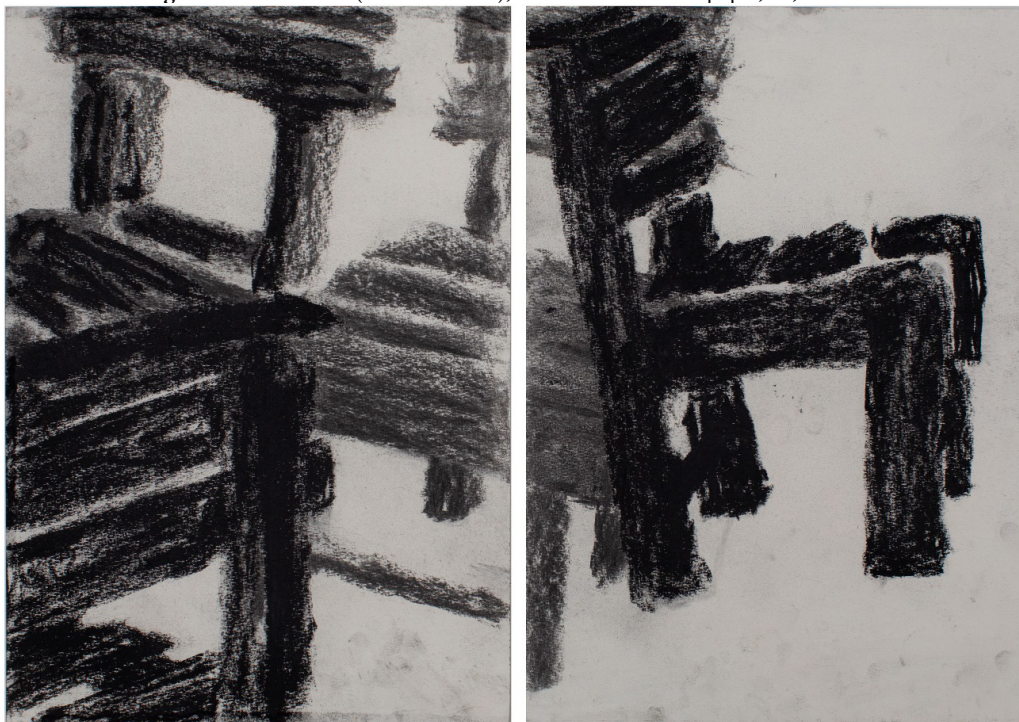
Fonte: A autora.

Figura 6 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 59,4 x 42 cm



Fonte: A autora.

Figura 7 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 59,4 x 42 cm



Fonte: A autora.

Figura 8 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão sobre papel, 84 x 29,7 cm



Fonte: A autora.

Figura 9 – Sem título (série Cadeiras), 2021. Carvão e tinta acrílica sobre papel, 84 x 59,4cm



Fonte: A autora.

Referências

BARTHES, R. Cy Twombly ou Non multa sed multam. In: BARTHES, R. (org.). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.

CÉU - A Nave Vai (Álbum Tropix) [Áudio Oficial]. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min 47 s). Publicado pelo canal Céu (Oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vRmPPg8o-qI>. Acesso em: 17 jun. 2024.

CHUÍ, F. II. In: TIBURI, M.; CHUÍ, F. (org.). *Diálogo | Desenho*. São Paulo: Editora Senac, 2010. p. 17-20.

DERDYK, E. Desenho ao vivo. In: DERDYK, E. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 15-24.

FINGERMANN, S. Desenho e opacidade. In: DERDYK, E. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 89-94.

GONÇALVES, F. Observar, esconder, mostrar. *In*: DIAS, A. (org.). *Aqui desenho*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012. p. 12-13.

MUTARELLI, L. Destruído: pulsão de morte. *In*: MUTARELLI, L. (org.). *Mundo Pet*. São Paulo: Devir, 2004. p. 43-48.

PATROCÍNIO, S. do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais: *In*: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

RIBEIRO, F. Sem título. *In*: DERDYK, E. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 95-98.

SALLES, C. Desenho de criação. *In*: DERDYK, E. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007. p. 34-44.

SIBA e a Fuloresta - Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar (2007). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (45 min 26 s). Publicado pelo canal José de Holanda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DI34h-qZPPY>. Acesso em: 17 jun. 2024.

SILVA, M. S. da. *Zonas de contato: ressonâncias da natureza no extraordinário*. 2018. 293 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) –Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/187908>. Acesso em: 17 jun. 2024.

TIBURI, M. I. *In*: TIBURI, M.; CHUÍ, F. (org.). *Diálogo | Desenho*. São Paulo: Editora Senac, 2010a. p. 9-15.

TIBURI, M. III. *In*: TIBURI, M.; CHUÍ, F. (org.). *Diálogo | Desenho*. São Paulo: Editora Senac, 2010b. p. 21-26.

VILLA, D. *Caçando Opalas*. 2003. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=481775>. Acesso em: 17 jun. 2024.

Submissão: 23/02/2024

Aprovação: 07/06/2024

