



Guilherme Figueras Dable

UMA SOMBRA DEMASIADO MINHA:
REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM POÉTICAS VISUAIS

Guilherme Figueras Dable

UMA SOMBRA DEMASIADO MINHA:
REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

PORTO ALEGRE | 2022

CIP - Catalogação na Publicação

Dable, Guilherme Figueras
Uma sombra demasiado minha: reflexões sobre um
processo de criação / Guilherme Figueras Dable. --
2022.
183 f.
Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. arte contemporânea. 2. desenho. 3. pintura. 4.
processo criativo. I. Gonçalves, Flávio Roberto,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Guilherme Figueras Dable

UMA SOMBRA DEMASIADO MINHA:
REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Helene Gomes Sacco Carbone (PPGAV/UFPel)

Prof. Dr. Luiz Antonio Carvalho da Rocha (DAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Katia Maria Kariya Prates (PPGAV/UFRGS)

Em memória de Pepito e Leilah.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa;

À UFRGS, por ser pública, gratuita e de qualidade;

A todos que entendem que ciência, cultura, democracia, saúde e respeito são inegociáveis;

Ao meu orientador e amigo (não necessariamente nessa ordem) Flávio Gonçalves, por todas as trocas generosas que tivemos desde minha primeira semana como aluno da graduação, em 2006.

Aos professores da banca examinadora: Nico Rocha e Eduardo Vieira da Cunha, pelas contribuições generosas no exame de qualificação e pela disponibilidade nas visitas à exposição. E a Helene Sacco e Katia Prates por aceitarem o convite para a conclusão deste ciclo;

Aos mestres que tive durante essa trajetória, dentro e fora da universidade;

Aos meus familiares, por todo o apoio. Em especial, a Rosa Maria, pela acolhida de última hora, mas principalmente pela generosidade em proporcionar o espaço que gestou esta pesquisa;

À Claudia Schroeder, companheira de vida e de arte, cuja parceria foi fundamental para essa escrita, e é fundamental para o que acontece na vida;

A todos os meus colegas da Turma 11, especialmente Raquel Alberti , Bruno Borne e Camila Mello, por todas as trocas nesses anos;

À Marcelo Moscheta, grande artista e amigo, pelas conversas sobre desenho e tantas contribuições que desaguaram neste texto;

À Antonio Brum, por ter apresentado o conceito que norteou essa pesquisa, e pelo suporte emocional;

À Letícia Lopes, amiga-irmã-parceira de todas as horas, testemunha e cúmplice de grande parte desta trajetória;

A Francisco Dalcol, Fernanda Medeiros e toda a equipe do MARGS, pelo convite e por termos realizado uma exposição melhor do que eu imaginava possível;

À Raul Krebs, responsável por praticamente todos meus registros fotográficos, como se não bastasse o amigo que é;

À Ricardo de Carli, colega e amigo de conversas e trocas sonoro-poéticas;

À Túlio Pinto, grande e generoso companheiro de caminhada;

A Munir Klamt e Laura Cattani, que sempre trazem olhares e questionamentos originais e provocadores;

A Manoel Veiga, Frantz, Sean Cummins, Matt Kleberg, Paulo Whitaker, pelas muitas horas falando sobre pintura;

A Carlos Gallo e Marcela Bartolomeo, por tornarem tantas coisas possíveis ao longo desses anos, em lugares distintos, mas olhando para o mesmo ponto;

À Daniela Name, que olhou tanto e tão bem para minha produção nesses anos;

À Ana Flávia Garcia, pela ajuda sempre proativa nesse último ano de ateliê;

A todos os participantes do Grupo de Estudos e Escutas, que fizeram do isolamento um lugar cheio de presença.

Por fim, a todos os visitantes da exposição “não um tempo, mas um lugar”, cujos registros, impressões e conversas me fizeram entender tanto sobre o que faço e por que faço.

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

Alberto Caeiro

ABSTRACT

This research presents a reflection on my artistic production, focused on the works presented in the solo show “not a time, but a place”, at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, in 2022. In it, I analyze the process of creating the works from the persistence of the memories of the house where I lived in my childhood. This memory is conceived based on Sigmund Freud’s concept of the uncanny, from which I depart to reflect about the original myths of drawing and the crossing of technical and poetic aspects of my production in drawing and painting. The first chapter analyzes the studio as a labyrinth and examines the aspects that surround the work: influences, references and sketchbooks, through approximations with authors such as Jorge Luis Borges, Cesar Aira, Sigmund Freud and Serge Tisseron, as well as artists such as John Cage, Marcel Duchamp and Bruce Nauman. The second chapter investigates my creative process in drawing and painting, focusing on the technical and poetic aspects of the works, based on concepts from the visual arts, but also from music and cinema, paying attention on how the perception of the everyday that permeates the studio practice helps constructing my poetics. The diagrammatic is explored as an constructive operation of the works, in approximations with authors such as Leo Steinberg and David Joselit. The third chapter seeks to investigate a specific section of my production, of spacialized drawings, which I call trabalhos-espaco: their processes are discussed under the light of the social, cultural and geographic contexts that made them possible, also reflecting on approaches to the work of artists such as Matisse and Richard Serra, among others.

Keywords: drawing, painting, memory, diagram, site-specific, uncanny.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma reflexão acerca de minha produção artística, focada na produção apresentada na individual “não um tempo, mas um lugar”, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 2022. Nela, analiso o processo de criação dos trabalhos a partir da presença da memória da casa onde vivi na infância. Esta memória é pensada a partir do conceito de infamiliar, de Sigmund Freud, e parto dela para pensar mitos de origem do desenho e o cruzamento dos aspectos técnicos e poéticos de minha produção em desenho e pintura. O primeiro capítulo pensa o ateliê como um labirinto e analisa os aspectos que circundam o trabalho: influências, referências e cadernos de desenhos, através de aproximações com autores como Jorge Luis Borges, Cesar Aira, Sigmund Freud e Serge Tisseron, além de artistas como John Cage, Marcel Duchamp e Bruce Nauman. O segundo capítulo investiga meu processo de criação em desenho e pintura, se atendo aos aspectos técnicos e poéticos dos trabalhos, a partir de conceitos das artes visuais, mas também da música e do cinema, dando atenção à percepção do cotidiano que perpassa a prática de ateliê para a construção de uma poética. O diagramático é pensado como operação de construção dos trabalhos, em aproximações com autores como Leo Steinberg e David Joselit. O terceiro capítulo busca investigar um recorte específico de minha produção, de desenhos especializados, que chamo trabalhos-espaco: seus processos são discutidos à luz dos contextos sociais, culturais e geográficos que os possibilitaram, refletindo também a partir de aproximações com a obra de artistas como Matisse e Richard Serra, entre outros.

Palavras-chave: desenho, pintura, memória, diagrama, site-specific, infamiliar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A ESCRITA COMO CONSTRUÇÃO DE PONTES 19

CAPÍTULO 1

1.1 | TINHA: A CASA COMO SOMBRA E FANTASMA 37

1.2 | PROJETADA NA PAREDE, PROJETADA NO ESPAÇO: O LABIRINTO DE TESEU E O ATELIÊ 41

1.3 | QUANDO EU CHEGUEI JÁ ESTAVA ASSIM: O *DOMADOR*, O ATELIÊ QUE É TRABALHO 45

1.4 | JOGOS QUE NÃO TEM HORA PARA COMEÇAR: UM LUGAR SEGURO PARA A ESTUPIDEZ 50

1.5 | VIAJO PORQUE PRECISO: CADERNOS DE DESENHO, CAÇANDO FRAGMENTOS 52

1.6 | RESERVATÓRIOS DE USO ÚNICO: EXCEÇÕES DENTRO DOS CADERNOS 55

1.7 | DESENHAR DURANTE AS FÉRIAS: OUTRO TIPO DE RESERVATÓRIO; PERLABORAR 56

1.8 | IMAGENS QUE PERSISTEM, IMPRESSÕES DA CULTURA POP, CRUZAMENTOS INSÓLITOS 60

1.9 | IMAGENS QUE ENTRAM PELOS OUVIDOS 63

CAPÍTULO 2

2.1 | DENTRO DO ATELIÊ, OU: SE EU SOUBESSE DE ONDE VÊM AS BOAS IDEIAS,
EU IRIA LÁ MAIS VEZES 69

2.2 | ENROLAR OS NOVELOS, PREPARAR A ENTRADA 70

2.3 O INÚTIL DO FAZER: COMEÇAR UM DESENHO	76	3.3 O SAMBA AINDA NÃO CHEGOU: DESDE QUE O SAMBA É SAMBA É ASSIM	134
2.4 DESENHOS E ESCALA: MENOR QUE EU, DO MEU TAMANHO, MAIOR QUE EU	79	3.3.1 UMA ANOTAÇÃO E ALGUNS DESDOBRAMENTOS	137
2.5 TRANSPORTES DE FRAGMENTOS: CONSTRUIR ATRAVÉS DO INCOMPLETO	81	3.3.2 LÂMINAS E AGUADAS	139
2.6 OPERANDO ENTRE ASPEREZAS: NOTAS SOBRE O SUPORTE DO DESENHO	84	3.3.3 UM POUCO MAIS <i>BRAZILIAN</i> , TALVEZ	141
2.7 ABRINDO OS RESERVATÓRIOS: TRANSPORTES E TRANSFERÊNCIAS DOS CADERNOS, REAPARIÇÕES DOS FANTASMAS DA CASA	86	3.3.4 AQUI TUDO PARECE QUE ERA AINDA CONSTRUÇÃO E JÁ É RUÍNA	145
2.8 A GRADE À FRENTE E O DIAGRAMÁTICO	88	3.3.5 DO TAPETE À PAREDE: BRVES NOTAS SOBRE O EXOTISMO	148
2.8.1 DO DESENHO PARA A PINTURA, E DE VOLTA AO DESENHO: MAIS QUESTÕES SOBRE O DIAGRAMA	97	3.4 A MAIOR DISTÂNCIA ENTRE DOIS PLANOS: UMA SALA PEQUENA, UM DESENHO ENORME	150
2.9 GESTOS, CORTES, CONTENÇÕES E SUAS POTÊNCIAS	101	3.4.1 CODA: <i>UM DESENHO ENORME</i>	161
2.10 COR E PINTURA: COR ATRAVÉS DA PINTURA	106	3.4.2 DOIS HORIZONTES, DUAS MONTAGENS: UFCSPA/MARGS, 2015/2022	164
CAPÍTULO 3		3.4.3 SOM E FÚRIA: A TRILHA DE <i>TACET</i> CONTAMINA <i>ISHMAEL</i>	167
3.1 TRABALHOS-ESPAÇO	121	4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
3.2 OLHE ONDE PISA: <i>SHELTERRUIN/RUÍNAABRIGO</i>	123	BIBLIOGRAFIA	176
3.2.1 PIRÂMIDE SOCIAL: O TRABALHO COMO CAPACHO	126		
3.2.2 DISPOSITIVOS DE DESENHO: <i>SHELTERRUIN</i> E <i>TACET</i>	127		
3.2.3 BORDAS E TRANSBORDAMENTOS	130		
3.2.5 <i>SHELTERRUIN</i> E <i>TACET</i> : CONSIDERAÇÕES SOBRE MEIOS E FINS	132		

INTRODUÇÃO

A ESCRITA COMO CONSTRUÇÃO DE PONTES

A pesquisa apresentada nas páginas seguintes começou pelo olhar: olhar em torno, para o ateliê, para os meus processos, e para a minha trajetória. Esse olhar ganhou força quando no primeiro semestre de 2019, recebi, por parte do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), o convite para realizar uma exposição individual, que acabou por acontecer entre maio e agosto de 2022, ocupando duas galerias da instituição. O processo de pensar a exposição “não um tempo, mas um lugar” foi, fundamentalmente, um processo reflexivo, de rever os últimos anos de minha produção, procurar elos de ligação entre os trabalhos, questionar as recorrências; ir e voltar entre o ateliê e a mapoteca, projetar maquetes, montagens, possibilidades do espaço expositivo.

Construir essa exposição foi exercitar um olhar ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo: tentei, através da busca de trabalhos representativos, lançar pontos que tivessem relevância em minha trajetória, que colocassem de modo claro algumas das questões que orientam meu pensamento. Essa busca foi norteada por algumas perguntas: o que liga minha produção, meus trabalhos, através do tempo? Quais fantasmas habitam meu ateliê? Seria possível encontrar os gatilhos de saltos que ocorreram em minha produção? Se minha prática de ateliê é cotidiana, sistemática, até onde ela pode se tornar banal, transformando os dias em repetições de procedimentos, e os trabalhos em cópias de si mesmos?

Colocar essas questões para mim trouxe à tona aspectos que vibram para fora do trabalho, em dois vetores: o primeiro aponta para a frente, irradia e busca uma contaminação com outros trabalhos e outros artistas. O segundo aponta para trás, em busca de aspectos da construção dos trabalhos, sejam eles de ordem formal, poética, afetiva ou conceitual. Em resumo, a reflexão para constituir a exposição foi a construção de pontes, o esforço de encontrar os pontos

onde a travessia de um trabalho a outro, do ateliê para um trabalho site-specific, ou entre o trabalho enquanto habita o ateliê e o momento dele habitar o espaço expositivo, fosse possível.

Em “Construir, habitar, pensar”, Martin Heidegger analisa a construção de uma ponte:

“A ponte pende ‘com leveza e força’ sobre o rio. A ponte não apenas liga margens previamente existentes. É somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. A ponte as deixa repousar de maneira própria uma frente à outra. Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte reúne integrando a terra como paisagem em torno do rio.” (HEIDEGGER, 1951, p.5)

A partir dessa reflexão, me coloco na posição de construtor de pontes entre os trabalhos, mas também entre relações entre os processos que unem trabalhos de naturezas diversas, como “Tacet” (fig. 76, 2008-2012) e “Shelterrui/ruínaabrigo” (fig. 61, 2015), ou ainda os desenhos que faço por prazer nas férias e minha produção de ateliê.

Há diversas margens a serem exploradas a partir dessa reflexão. Ao longo da pesquisa, procurei construir pontes entre sensações que trago da infância, aspectos de minha alfabetização visual através da cultura pop, minha formação e atuação como músico, a prática do desenho dentro e fora do ateliê, o habitar sistemático do espaço do ateliê, as influências de outros artistas que pesam em minha formação enquanto artista visual — diria que, em dado momento da pesquisa, as pontes passam a construir uma espécie de teia, ligando-se a mais de um ponto por vez. E, ao olhar para os lugares que as pontes tocavam, os entendi como margens do trabalho, pontos que existiam de maneira comum entre tempos e lugares distintos em minha produção.

Da mesma forma, o desenho em si é uma construção de pontes: ao ligar idéia e execução, conceito e materialidade, o desenho instaura, em seu fazer, uma ligação que é sempre dialética, uma terceira margem. Em “A terceira margem do rio”¹, conto de Guimarães Rosa, o protagonista escolhe para si um lugar indefinido, um auto-exílio em uma canoa que nunca toca margem alguma. O desenho apresenta esse caráter fugidio: mesmo quando se define enquanto representação de mundo, é também íntimo, particular. Seu significado sempre deixa pontas abertas, leituras possíveis, mutantes como a água que corre entre suas duas margens.

Este texto procura, portanto, por ligações; procura fixar, no fundo do rio, pilares que sustentem um caminho de travessia. Eu elegi, como pilares principais, a fala dos artistas: foi através dela que formei meu pensamento poético, através de escritos, entrevistas, conversas, palestras e, principalmente, do que suas obras e reflexões me disseram através dos anos. O ateliê sempre está povoado por literatura, música, imagens e recordações, em um processo de conversa fragmentada que tenta manter abertas as portas do imprevisível, permitindo que uma lufada de vento aponte um caminho que ainda não foi trilhado. Foi a partir dos traços deixados por todos estes caminhares que busquei um caminho de volta, de retorno às origens dos trabalhos.

O mais longo desses caminhos me levou à casa onde passei boa parte de minha infância: uma casa modernista projetada por um tio-avô que nunca conheci, morada de meus avós, que frequentei assiduamente até meus treze anos de idade. Nesses mais de trinta anos de distância da casa, há muito demolida, ela passou a ser memória que mistura sensações infantis ressignificadas, lembranças que me parecem factuais, histórias de família, algumas fotografias — fatos e ficções que se reordenam na ilha de edição que é a memória. Mais do que assunto, ela é sensação, como se ela reaparecesse em momentos e lugares que não se relacionam diretamente à minha infância ou a algo vivido. A sensação de haver algo que

¹ In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.66-70.

me é familiar, mas fora do lugar. Sigmund Freud trata esse estranhamento como o infamiliar — sensação que traz algo de aterrorizante, mas ao mesmo tempo muito íntimo². Trato, no primeiro capítulo do texto, de relações entre a arquitetura dessa casa e aspectos do meu trabalho: sua aparição é da ordem do espectro, da sensação, da fantasmagoria, memória que quase pertence a outro corpo — o meu corpo infantil, menor, em uma relação de escala que há muito não tenho com os espaços da arquitetura: a fantasmagoria dessa casa como um elemento formador de minha poética.

A maneira que essa memória me atravessa, em um retorno inconsciente a esse espaço através do trabalho, se relaciona com a própria origem do desenho, no mito de Dibutades. Desenho, há anos, fragmentos de pequenos acontecimentos relacionados à arquitetura — sombras projetadas, cantos de mobília, encontros entre esquadrrias e telhados, espaços negativos sob cadeiras — em diversos cadernos, nas mais diversas ocasiões, assim como coleciono imagens da mesma natureza. Ao longo dos anos, o conjunto de desenhos que se formou nesses cadernos transformou-se em uma gramática de formas que utilizo na construção dos desenhos no ateliê.

Conheci a expressão *gramática de formas* por meio de amigos arquitetos; contudo, foi durante a leitura do prefácio de “Todos os Contos” de Clarice Lispector que me deparei com um contexto que fez todo o sentido para a utilização dessa expressão em relação aos desenhos que coleciono:

“Um velho dicionário escocês informa que ‘glamour’ se refere metaforicamente ao ‘fascínio feminino’. E é uma curiosidade etimológica que a palavra deriva de grammar, gramática. Essa palavra, na Idade Média, descrevia qualquer estudo, mas particularmente o saber oculto: a capacidade de encantar, de revelar objetos e vidas como ‘totalmente diferentes da realidade da aparência externa’” (MOSER, In: MOSER (Org.), 2016, p.11)

² FREUD, Sigmund. O Infamiliar (Das Unheimliche), Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

De acordo com o dicionário Merriam-Webster, no período medieval a palavra *grammatica* e suas correspondências em outras línguas referiam-se ao aprendizado em geral. Sendo que boa parte do conhecimento era transmitido por uma linguagem desconhecida da maioria da população, era comum supor que ciências ocultas como a magia e a astrologia estivessem incluídas na *grammatica*. Foi apenas em meados do século XIX que a palavra *glamour* se separou de suas conotações mágicas, ainda que permanecendo com as ideias de atração fascinante e muitas vezes ilusória em seu sentido contemporâneo.

Deixando o *glamour* de lado, é a relação entre a origem da palavra *grammar* e a gramática de formas que encontro em meus cadernos que entendo como um ponto a ser considerado. Estes desenhos estão entre os blocos de fundação e estrutura de minha linguagem gráfica, como uma gramática da qual me sirvo para construir; ao mesmo tempo, eles operam como uma espécie de ponte com o inconsciente, que tenta construir uma mediação entre o visível e o indizível.

Encadear essas formas-memórias não acontece de forma linear no ateliê. Retorno à Grécia para pensar, através do mito de Teseu e o labirinto, no caráter diagramático do desenho, em sua potência de estratégia, assim como na imagem poética de estar ligado à vida — no caso de Teseu, com o lado de fora do labirinto — através de uma linha. Essa imagem fez muito sentido durante a pandemia de covid-19, ocorrida durante o período desta pesquisa, época onde desenhar era uma forma de lidar com o isolamento, em relacionar-se com algo do lado de fora. Desenhar é perder-se no labirinto, mas também é saber que se está ligado a algo que nos mantém seguros, mesmo que esse algo seja fino como a linha esticada pelo funâmbulo.

Se eu desenho, ao mesmo tempo para me perder e para encontrar algo, podemos supor que exista algo da ordem do jogo, o que é analisado a partir de conceitos de Johan Huizinga, nesse ateliê que é, de certa forma, um labirinto sem monstros. Através dos contos de Jorge Luis Borges, penso como o ateliê-labirinto se transforma, se bifurca e se dobra

sobre si mesmo, em jogos de simultaneidades e com paredes que oscilam em suas opacidades, onde não apenas crio os trabalhos, mas eventualmente trabalhos se criam praticamente sozinhos, como “o domador” (fig. 1, p. 45), acidente-readymade de ateliê, registrado em vídeo, cuja nomeação aponta para a possibilidade de potência presente no prosaico que nos rodeia. Tal perspectiva é trabalhada também por artistas como William Kentridge, Marcel Duchamp (através da análise de David Joselit do “Unhappy Readymade”), John Cage e Bruce Nauman. O olhar fica num espaço dialético entre saber e fazer: o olhar é um saber, mas que se torna um fazer na medida em que ele aponta o trabalho.

Conceber a exposição no MARGS, paralelamente à pesquisa, lançou meu olhar em direções e tempos distintos: há o que a visão periférica capta, nesses exercícios, e muitas vezes as respostas estão escondidas na periferia do pensamento, em lugares menos evidentes da memória ou em momentos cotidianos. Retomar meus cadernos de desenhos que levo para momentos de ócio, quando desenho despreocupadamente, entregue ao prazer da linha, como se tentasse esquecer que transformei isso em um ofício, foi fundamental para esta pesquisa. É nesses momentos que pratico a manualidade do desenho, acarinho minha mão com o modelar de descrever uma superfície, as marcas no papel como pedras de passagem para atravessar um dado objeto observado como se ele fosse um rio (BERGER, 2005, p.3). O desenho como perlaboração³: eles retornam a mim através da memória, não como formas, mas como repertório expressivo. Seja pela memória ou como material de consulta direta, os desenhos são reservatórios de ideias⁴.

³ A perlaboração, segundo Freud, é uma ação que possibilita superar um evento traumático através da sua repetição. O desdobramento desse conceito, pensado na prática do desenho, teria um aspecto de travessia, evocando o passado ao mesmo tempo que se elabora o presente.

⁴ Conceito usado a partir da dissertação de Vivian Herzog “Desenho: reservatório de vestígios”, 2011. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28888>

Proponho também uma aproximação com lugares da minha alfabetização visual, da influência incontornável da cultura pop em minha formação, através do trabalho de designers gráficos como David Carson e Peter Saville. Da mesma forma, a influência da música dentro do ateliê, pensada através de minha formação como contrabaixista, que antecede a prática de artista visual, colabora na medida em que eu transporto conceitos do campo da música para minha prática de ateliê.

O segundo capítulo se detém em olhar para dentro do ateliê, da prática sistemática de tantos anos. Habitar o ateliê é um processo físico e mental, onde a familiaridade com o espaço e seus materiais precisa ser esticada até que algo infamiliar surja; esse habitar tem um tipo de tempo não-sequencial, um tempo definido por aglomerados móveis de diferentes tempos (O'DOHERTY apud FORTNUM, 2013, p.75), rodeado por trabalhos em andamento, imagens pesquisadas, anotações, trabalhos abandonados, desejos inconclusos. O ateliê é pensado como os labirintos que Jorge Luis Borges cria em “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam”, onde não há um único modo de percorrê-lo. Sua não-linearidade é uma condição, a errância é um método que constrói relações não-lineares entre os trabalhos. Investigo, neste capítulo, o uso fragmentário e heteróclito de desenhos de referência e procedimentos na construção dos meus trabalhos, pensando o incompleto como um valor; a chegada em um lugar instável como ideal para o final do trabalho.

Ao refletir sobre os procedimentos que eu lanço no processo de construção dos desenhos, tento aproximá-los a partir de suas recorrências, de seus procedimentos: o uso da aguada como lançamento inicial, o transporte de fragmentos como estratégia de construção através do incompleto — esse incompleto que se apresenta como um valor, um lugar a ser

alcançado, um lugar de suspensão, de indefinição, de ambiguidade⁵. Encontro no pensamento de Guilherme Wisnik, em “Dentro do Nevoeiro”, reflexões que partem da imagem do nevoeiro e de sua falta de opacidade e definição como metáfora de aspectos da sociedade e da cultura contemporânea. A partir disso, proponho relações com a maneira de construir os desenhos, além de encontrar questões relacionadas à memória e à fantasmagoria, na maneira em que os fantasmas da casa se materializam em minha produção.

Tania Kovats, a partir de Philip Rawson, reflete sobre o caráter inacabado e circular do desenho em “Traces of Thoughts and Intimacy”⁶. A resistência do desenho em entregar-se à primeira vista, sua base cinética — no sentido de propor diferentes caminhos para o olhar percorrer, entre micro e macro, são aspectos que investigo em meu processo e para os quais atento enquanto trabalho, na alternância de escala dos procedimentos que constituem o desenho.

As reflexões que surgem do pensar-fazer em momentos de produção intensa, como foi o período que antecedeu a exposição no museu, trouxeram elementos novos para o desenho, como o uso de grades e diagramas. O pensar diagramático como forma de construção do desenho é analisado a partir dos estudos sobre arte diagramática de Michael Whittle, me aproximando também da obra do pintor Terry Winters e da influência das imagens que habitam meu entorno e minha memória.

⁵ Wisnik aponta para as rachaduras do “Grande vidro” de Duchamp como algo que “não apenas contribui para tornar o inacabamento uma condição estruturante da obra, mas também macula a transparência da superfície, amplificando o efeito de retardamento da visão, e conferindo-lhe uma dimensão crítica e turva”(WISNIK, 2018, p.17). As rachaduras podem, também, ser pensadas como diagramáticas no trabalho de Duchamp.

⁶ “Assim como seu lugar dentro dessa narrativa em desenvolvimento, cada desenho individual tem uma linha do tempo embutida nele. Philip Rawson, em sua obra seminal ‘Desenho’, de 1969, incentiva o que chama de ‘hábito da atenção’. Ele afirma que qualquer desenho resiste à pressão de transmitir todo o seu impacto à primeira vista e que, devido à base fundamentalmente cinética do desenho, o olho deve tentar seguir os traços do ponto de desenho — qualquer que seja o instrumento desse desenho — para desvendar o desenho. Você está sendo solicitado a localizar o caminho para um desenho, sua composição cinética, como ele se abre e fecha.” (KOVATS, 2007, p.9) Tradução minha.

Abordo também aspectos do meu gesto, e ao me aproximar do conceito de compressão de áudio para refletir sobre a potência do gesto, e como ele ocorre de modos distintos na obra de Jackson Pollock e Trisha Brown. A ideia de compressão é colocada em perspectiva com o conceito de colagem, talvez a operação mais frequente em meu processo. A partir da colagem cubista, e de suas origens no interesse de Picasso e Braque na linguagem cinematográfica, relaciono as ideias de corte, compressão e gesto com o corte cinematográfico e sua função de potencializar um viés narrativo.

Para refletir sobre questões relacionadas à cor, mais especificamente em relação à pintura, eu lanço um olhar retrospectivo sobre os espaços onde trabalhei: em meu ateliê atual, que ocupa parte do apartamento onde moro, tenho, pela primeira vez, a vista da rua — e, com ela, uma visão generosa do céu e todas as variações de luz que ocorrem ao longo do ano. O diálogo silencioso que empreendi, ao longo dos últimos cinco anos, com os matizes do mundo enquanto trabalhava, desaguou em novos entendimentos sobre a natureza da cor; em mudanças radicais não apenas em minha paleta, mas principalmente na maneira de articular a interação das cores, o que abordo a partir de conceitos de Josef Albers e de aproximações com a obra de Richard Diebenkorn, Jennifer Packer e Henri Matisse.

A primazia da cor em minha produção recente de pintura é analisada em três trabalhos, pensando a cor em relação a forma, estrutura e ritmo — neste último tópico, relaciono a ideia de campo de cor ao conceito de espaço acústico utilizado por Marshall McLuhan, em especial às ideias de simultaneidade e de ausência de pontos fixos. Busco me aprofundar, também, em uma discussão entre luminosidade e visibilidade, questionando a relação direta entre esses dois conceitos, pensando o não-ver através do excesso de luminosidade. Luis Pérez-Oramas, ao abordar a obra do venezuelano Armando Reverón, sugere a ideia da antropofagia da cor, onde elas são capazes de se consumirem por conta da luz que emitem, impedindo assim a visão do espectador. Em “Memórias de Cego”, Jacques Derrida aborda o cegamento pela luz divina da revelação, em “A Conversão a Caminho de Damasco”, de Caravaggio; a partir do pensamento de Derrida, encontro relações com a mitologia grega e com a alegoria do absurdo no livro “O Estrangeiro”, de Albert Camus. A pintura se

apresenta em uma fronteira entre ver e não ver, entre o que se pode ver e o que nos cega; um jogo de espectros onde, novamente, o trabalho é visitado por fantasmas.

Ao final do capítulo segundo, retorno ao desenho. Ao longo dos anos, foi o desenho que impulsionou e alicerçou minha prática da pintura, em relação a procedimentos, descobertas e experimentos. A experiência da cor, entretanto, é o primeiro movimento significativo de retorno que ocorre da pintura para o desenho, em trabalhos que, em sua maioria, foram feitos após a abertura da exposição no MARGS. A isso, soma-se a utilização de diagramas matemáticos que me apropriado de pesquisas na internet, e que passam a protagonizar o espaço do desenho, colocando os desenhos dos cadernos em segundo plano. A articulação da cor, vinda da pintura, com os diagramas, abre uma nova perspectiva em minha produção, ainda em seus primeiros passos, mas que apresento aqui em uma reflexão sobre a questão do diagrama no desenho, a partir do pensamento de David Joselit, Benjamin Buchloh e Cesar Aira.

O terceiro capítulo analisa o que eu chamo de trabalhos-espço, nomeação para fins de distinção na pesquisa. Criados como respostas a contextos sociais/culturais/espaciais específicos, eles são motores de ampliações de minhas definições de desenho, por lidarem diretamente com a arquitetura dos lugares para os quais são pensados. Essa necessidade de ampliação espacial é sentida pela incapacidade de um desenho ou pintura na parede dar conta do tipo de sensações que estão em jogo nessas situações, levando a realização destes a estratégias de construção e instalação específicas, mas que sempre demandam o corpo do espectador em relação ao trabalho e, conseqüentemente, à arquitetura desses espaços.

Ao analisar os trabalhos-espço no contexto dessa pesquisa, os entendi como tentativas de evocar o estranhamento infamiliar de minhas memórias infantis em relação à escala da casa. Diferentemente de tantos espaços que marcaram meu passado onde eu pude retornar e medi-los novamente, em relação ao tamanho de meu corpo adulto, a casa só pode ser medida em relação à memória. Dessa forma, os trabalhos-espço me aproximam de uma sensação de estranhamento

de escala, como se esses desenhos fossem a maneira possível de reviver a experiência original da escala, mais do que refazê-la em no tamanho que tenho.

Esse terceiro capítulo analisa, então, três trabalhos criados entre 2014 e 2016: “Shelterrui/ruínaabrigo” (2014); “Trate-me por Ishmael” (2015) e “o samba ainda não chegou” (2016). Todos foram criados para espaços específicos e remontados na exposição no MARGS de 2022.

“Shelterrui/ruínaabrigo” (fig. 61, p.124), apresentado pela primeira vez em 2014, em Londres, é uma resposta a contextos específicos: o trabalho é um dispositivo de desenho instalado no lugar do capacho de entrada da galeria, um desenho de lápis aquarelável protegido por uma chapa vazada de acrílico. Aproveitando a notória umidade da capital britânica, o desenho absorvia a umidade trazida pelos pés de quem entrava na exposição, transformando-se através do tempo. As camadas de significação do trabalho transcendem as da linguagem do desenho. Ele foi disparado por uma série de questões sociais, culturais e geográficas — o dispositivo se articulou a partir dessas questões, que abordo, no trabalho, propondo um diálogo entre a obra do designer inglês William Morris e aspectos da arquitetura modernista brasileira. Enquanto dispositivo de desenho, aproximo “Shelterrui” de “Tacet”⁷ (fig. 76, p.165), pensando a dimensão temporal dos dois trabalhos, e seus graus de não-intencionalidade enquanto dispositivos geradores de marcas.

Os contextos culturais de “Shelterrui” ecoaram na concepção de “o samba ainda não chegou” (fig. 67, p.142), exibido em 2016 na mesma galeria em Londres, na ocasião de minha exposição individual⁸. A expectativa, por conta da

⁷ A série “Tacet” foi objeto de minha dissertação de mestrado pelo PPGAV/UFRGS, apresentada em 2012 com o título “Tempo como matéria, tarefa como possibilidade: música improvisada e imagens-despojo”.

⁸ “The radio was always on in the kitchen”, na galeria Belmacz (Londres), de 21 de junho a 9 de setembro de 2016.

galeria, de apresentar algo que tivesse alguma “brasilidade”, me produziu um duplo estranhamento: ser o brasileiro em Londres e questionar minha própria brasilidade dentro de meu país, no contexto de uma identidade nacional fetichizada que exclui diversos aspectos da cultura brasileira, notadamente a da região onde vivo. Esse estranhamento é pensado a partir da ideia de *Estética do Frio*, de Vitor Ramil, e de memórias pessoais que dispararam a concepção do trabalho, entre elas o filme “Quando o Carnaval Chegar”, de Carlos Diegues, em cruzamento com as memórias da casa da infância e sua estética modernista. Chego, a partir dessas reflexões, a um projeto de desenho espacializado que justapõe azulejos com folhas de plantas tropicais, todos feitos de papel recortado, que serão pendurados na parede.

“O samba ainda não chegou” se estrutura em um cruzamento entre as ideias de alta e baixa cultura, pensando justaposições entre o clichê brasileiro do encontro entre a exuberância da natureza e a arquitetura modernista — através dos azulejos de Athos Bulcão — tendo, por outro lado, a estética popular dos azulejos das residências brasileiras nas décadas de 60 e 70. Dessa forma, pretendo propor tensões entre projeto e realização, construção e ruína, e reflexões sobre o legado dessa ideia de país, ao mesmo tempo já superada, mas ainda esperada por alguns, décadas depois de seu esgotamento.

Enquanto desenho espacializado, evoco o pensamento de Matisse sobre o desenho diretamente na cor, realizado nos recortes de sua produção tardia, para pensar sua realização; aproprio-me, também, da “Lista de Verbos” de Richard Serra como disparadora de possibilidades — cortar, delinear, pendurar, sobrepor, são verbos, ações que posso realizar para construir o trabalho. A instauração da forma a partir do recorte me leva novamente à lenda de Dibutades, da presença que se constitui a partir do contorno da forma.

A montagem do trabalho “o samba ainda não chegou”, em 2016, é foi pensada como um desenho no espaço, articulando o rigor da grade da azulejaria com massas de matéria — a folhagem, cinzenta, que cai por sobre os azulejos.

As ambiguidades da grade no espaço da galeria são analisadas a partir do pensamento de Catherine de Zegher e Rosalind Krauss; a paginação incompleta na parede da galeria, ao mesmo tempo que permitia imaginar uma totalidade daquele padrão, mantinha o trabalho em relação à parede e ao espaço expositivo, mantendo o caráter aberto do desenho. A folhagem, por outro lado, apresenta-se como um transbordamento dos limites da grade, se lançando literalmente para fora da parede.

Quando da ocasião da segunda montagem deste trabalho, em 2022, (fig. 68, p.146), reflito sobre as questões específicas que nortearam sua instalação no MARGS, em um momento de arrefecimento da pandemia de covid-19, além das características específicas do espaço, e em como os dois momentos distintos do país — em 2016, a exposição em Londres abriu durante o período do processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, ao passo que, em 2022, o Brasil vivia o último ano do governo de extrema-direita eleito em 2018.

Por fim, me aproximo das reflexões de Cesar Aira sobre o exotismo para pensar a minha condição de brasileiro com uma individual na capital de um país de passado fortemente colonialista para, a partir dessas reflexões, recriar uma narrativa que atendesse à minha sensação de apartado dentro de meu próprio país.

Por fim, “Trate-me por Ishmael” (fig. 74, p.161), exibido em 2015 no Espaço de Artes da UFCSPA em minha individual “um desenho enorme” é analisado em relação aos “Installation Drawings” de Richard Serra.

“Ishmael”, um díptico cujas partes medem 150 x 500 cm cada, ocupava as duas paredes laterais do espaço da pequena galeria, montadas frente a frente, representando o céu em uma das paredes e o mar em outra. Retorno às imagens de seu processo de feitura, no Atelier Subterrânea, para refletir sobre o desafio de sua concepção, onde relacionei o pensamento de Serra a respeito do contexto espacial do muralismo mexicano (que teve enorme influência na obra do norteamericano

Serra) com as dificuldades específicas da representação de elementos tão comuns na história da arte, como o céu e o mar, mas aqui como únicos elementos de um trabalho em grandes dimensões. A obra de artistas como Vija Celmins, Turner, Constable, David Hockney, Tacita Dean, entre outros, me ajudava a questionar a mim e ao desenho, em seu processo de construção.

O fazer, à época, foi acompanhado da leitura de “Moby Dick”, de Herman Melville, cuja frase de abertura dá título ao trabalho. Tanto o livro quanto “Ishmael” tratam, também, de uma construção de conhecimento sobre aquilo que se caça, em uma espécie de construção de uma realidade que justifique todo o esforço empreendido. Algumas reflexões sobre o livro, quando de sua leitura concomitante com a feitura dos desenhos, são aproximadas das reflexões de Michael Newman sobre os desenhos em quadros-negros de Tacita Dean, assim como de ideias de Anne Cauquelin sobre a paisagem.

Ao me questionar sobre a empreitada de representar elementos intangíveis e fugidios como céu e mar — talvez uma causa tão perdida quanto enfrentar um cachalote mítico em águas distantes —, encontrei no pensamento de Bill Viola sobre a paisagem natural reflexões que me levaram de volta ao infamiliar. Viola argumenta que exista, em nossa psique coletiva, uma memória acumulada que nos retorna, com uma familiaridade distante e nem sempre explicável, quando nos depararmos com a paisagem natural (VIOLA, 1995, p.253). Relaciono essa sensação pré-verbal ao infamiliar de Freud, e também me aproximo de ideias de Marie-José Mondzain sobre a imagem e o visível.

Desenhar a nuvem me aproximou da obra de Gerhard Richter e de Leonardo, através de textos de Mark Godfrey e Martin Kemp, respectivamente, assim como do ensaio “Theory of /cloud/”, de Hubert Damisch, na medida em que a nuvem domina o espaço do desenho.

A montagem de “Trate-me por Ishmael”, em 2015, foi pensada novamente a partir de conceitos presentes na obra de Richard Serra — dadas as diferenças entre a natureza não-representacional de seus desenhos e esse trabalho. O desenho se completa no espaço expositivo em sua apresentação frente a frente, formando uma linha invisível de horizonte que une o topo de uma com a base da outra, ativando o espaço como um desenho enorme.

Essa primeira montagem é colocada em perspectiva, por fim, em sua segunda montagem na exposição do MARGS, onde “Ishmael” divide a mesma sala com o trabalho “Tacet”, (fig. 76, p.165). Sua nova configuração espacial (fig. 74, p.164), é analisada não apenas a partir das diferenças de materialidade que as duas obras possuem, mas pelas questões temporais que cada um deles evoca — levando em conta, também, a permeabilidade entre os trabalhos, na medida em que a trilha de “Tacet” transborda para a experiência de “Ishmael”.

Entre evocações enevoadas de memórias e suas reparações ao longo de minha trajetória, a pesquisa que se apresenta a seguir corre junto de um processo contínuo, que é o da prática de ateliê. Suas descobertas acontecem de modo não-linear e entranhadas em processos em andamento; são, dessa forma, partes de respostas que precisam ser unidas a outras, em um processo semelhante ao arqueológico: insights sobre o processo parecem nebulosos e inconclusivos, até encontrarem outra situação aparentemente dissociada. Há momentos onde contextos se revelaram de modo claro; outros, a partir de um cuidadoso juntar de peças, para então a estrutura do pensamento se fazer visível.

O fazer é, antes de mais nada, experiência. Ela traz respostas ao mesmo tempo que gera outras perguntas, em um *continuum* que é tão caro ao desenho quanto à pesquisa do ateliê.



CAPÍTULO 1

1.1 | TINHA: A CASA COMO SOMBRA E FANTASMA

No meio do caminho tinha uma pedra. Tinha uma pedra, cimento, vidro, jardim, árvores, água. Tinha telha, tijolo, guarda-corpo, janela, esquadria, porta, azulejo, orientação solar, mobília, rampa, escada, grade, piscina, mureta, pastilha. No meio do caminho tinha uma casa. Não tem mais, porque ela foi demolida há mais de vinte anos. Meus avós construíram essa casa no final da década de 1950, em estilo modernista, e lá viveram até o final dos anos oitenta. Nascido em 1976, frequentei assiduamente esse lugar durante toda a infância, até meus treze anos, pois vivia a duas quadras de distância. Ao passar pelo terreno, hoje ocupado por um prédio comercial, reconheço as palmeiras que permaneceram ali, e tento refazer a posição de alguns volumes da época, sem sucesso. A casa, que segue drummondianamente no meio do meu caminho, é uma sombra que se projeta sobre a minha produção.

Quando me refiro à casa como sombra, não pretendo trazer imagens ou sensações traumáticas — nada nesse sentido aconteceu por lá, comigo ou com qualquer outro familiar. Pessoas viveram, festejaram e choraram, como é comum, e lá minha família viveu uma vida de classe média entre o final dos anos 1950 e 1990, quando meus avós se mudaram. Meus primeiros treze anos tiveram entre seus principais cenários a presença desta casa: nela, passei grande parte da infância, senti pertencimento, espantos com o espaço, com as soluções da arquitetura, fabulei incansavelmente naquele lugar. Aprendi o que era curiosidade ao ver meu avô discorrer apaixonadamente sobre assuntos incrivelmente específicos e terrivelmente deslocados para uma criança, sempre cercado de livros em seu escritório-biblioteca. Aliás, foi lá que vi — mais do que isso, vivi — uma biblioteca pela primeira vez; uma casa onde a palavra biblioteca relacionava-se a algo real, próximo — a um *ali*, não a um *lá*. Acredito que a ideia de sombra dessa casa em relação a mim se aproxime mais com a sombra do rapaz que teve o contorno de sua sombra projetada traçado em uma parede pela jovem Dibutades:

o já conhecido mito da origem do desenho, contado por Plínio, o Velho, e recontado incontáveis vezes por artistas e pesquisadores ao falarem desta linguagem.

Como apontado por Deanna Petherbridge (2010, p.19), “Egípcios e gregos fazem afirmações diferentes, mas ‘todos concordam que a pintura começa com o contorno da sombra de um homem’”. A jovem Dibutades, ao traçar o contorno da sombra, corporifica uma ausência, pois sua atenção é pela imaterialidade da sombra projetada, e não pela observação do amado. O jovem iria partir, e resta a ela a lembrança projetada, da mesma forma que a mente projeta lembranças, guardadas em uma área do cérebro e editadas a cada vez que as acessamos. A partir do momento em que minha família deixou a casa, esta tornou-se memória, lembrança, projeção, fantasia, fantasma. Muito do que lembro passou a ser impossível de aferir a partir dessa mudança: a relação da luz com os espaços, de como o jardim se relacionava com a casa, a escala da construção em relação às minhas sensações — estas, também amplificadas pela minha percepção infantil, são especialmente afetadas pelos aspectos fantásticos da memória. Há os fragmentos que se deslocaram, como alguns móveis, dos quais praticamente nenhum restou entre nós depois de tantos anos. E, por fim, o fato de que apenas uma pessoa que viveu nesta casa ainda está viva, limitando bastante uma eventual checagem de fatos. Além das lembranças, há as fotografias de família, onde a casa aparece como plano de fundo de celebrações e eventuais instantâneos domésticos.

Há algo dessa experiência, dessa vivência, que tento retratar a partir dessa estranha sombra projetada: uma maneira de lidar com a ausência, ou ainda, uma tentativa de fazer que algo se apresente, se materialize, através do desenho. Há uma questão que é temporal aqui, que aponta sempre para um passado. Não é o desenho da casa que faço, mas um desenho que traga algo da sensação dessa casa, como se eu tentasse retornar a um lugar que não sei se existiu de fato, mas que, de alguma forma, sinto existir. Uma espécie de luto, um desejo de algo ausente, ao qual eu tento dar forma — a um algo que não tem forma, que é mutante e que não consegue se definir como imagem antes que eu a materialize através de um processo que nunca é o mesmo.

Dibutades, ao traçar a sombra e dar corpo a essa ausência, instaura um lugar de projeção de significado, de chegada da memória, materializa uma fantasmagoria. E corporificar esse desejo é, também, começar a encará-lo, a lidar com a realidade de sua existência. Falamos que sentimos estarmos sendo seguidos por uma sombra, ou de uma sombra que paira sobre nós — a fantasmagoria da imagem da sombra é, ao mesmo tempo, a promessa de que algo pode aparecer, justificando sua existência, corporificando este corpo que bloqueia a luz e a projeta, mas também o índice do que se foi para sempre, mas que deixou algo que, ainda que incorpóreo, mantém um espaço de escuridão, de luto, de ausência. E é da psicanálise que trago o conceito de infamiliar, palavra/conceito usada por Sigmund Freud (2019, p.33) ¹: “o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”. Há diversas nuances dentro da ideia do que nos é familiar, bem como da ideia de aterrorizante, e não há uma ideia de terror envolvida nessas memórias, repito; é como a sensação de estar perdido em uma cidade e não estar certo de já ter passado, na tentativa de chegar onde pretendo, pela segunda vez no mesmo lugar.

Meu trabalho, porém, não se estruturou conscientemente a partir das memórias da casa: percebi tal relação anos depois do início de minha produção. Meu interesse por arquitetura, até então, me parecia restrito ao vocabulário formal do campo. Mas há outros aspectos presentes no trabalho e que entendo como da ordem da experiência, do vivido, do subjetivo. E, por serem memórias de sensações, e não fatos, a relação dessa memória com as soluções que utilizo — por exemplo, questões relacionadas à cor e à luminosidade (embora tais aspectos sejam também pertencentes à linguagem artística), ou ainda a sensação de já ter visto essas soluções, esses efeitos, mas não conseguir dizer onde ou quando — apresentam esse aspecto infamiliar. E a presença drummondiana, como apontei antes, refere-se a essa espécie de

¹ O infamiliar (*das Unheimliche*) é um conceito presente na obra de Freud, e será um dos principais conceitos presentes no texto, a partir da leitura da tradução de Ernani Chaves (Ed. Autêntica, 2020) e dos ensaios críticos presentes na mesma edição.

fantasmagoria que está inexoravelmente lá, a me olhar de volta. A casa está no meio, mas não no início, e isso é, para mim, uma distinção importante. De acordo com a análise de Donaldo Schüller,

“A pedra erige-se em símbolo de obstáculo intransponível. (...) envolve o poema em insistentes aparições. Age como um sortilégio, só quebrado por um ato de reflexão. No entanto, nem aí a pedra sai da esfera do observador. Antes o observador como que se tinha esvaziado na observação da pedra. Ao se apreender, reflete ainda sobre si em face da pedra.” (SCHÜLER, 1979)

Ao longo das reflexões sobre minha produção, a casa surgiu, como um fantasma, uma aparição que não é da ordem daquele fantasma que surge diante de meus olhos, mas da presença infamiliar, da sensação que transpassa, como um arrepio inesperado, um gosto metálico na boca, do sentir-se na presença de um sentimento, sentir-se rodeado, mesmo que momentaneamente, por uma presença. A presença da pedra pode ser passiva, como diz Schüller, o que não é o caso da casa, de casa alguma. Estas, afinal, acolhem nossos corpos, abrigam e servem como espaços de convivência, de cotidiano e de sonho. A pedra não é uma promessa para ir além, a presença da casa não me intimida nesse aspecto – não sinto que ela seja algo da fisicalidade da pedra, afinal, hoje ela é feita de matéria de memória, incorpórea mas visível em diferentes graus. Há momentos em que ela parece plasmar-se diante de mim, em lembranças quase táteis. Noutras, ela é fugidia como um ruído estranho no meio da noite, ou como uma projeção em direção ao céu.

1.2 | PROJETADA NA PAREDE, PROJETADA NO ESPAÇO: O LABIRINTO DE TESEU E O DO ATELIÊ

Há, portanto, a ideia do desenho intimamente ligada às ideias de perda, luto, ausência. Essa primeira face é complementada pelo que entendo por uma segunda face, que é espacial, diagramática, astuciosa, e que encontro em outro mito também bastante conhecido, o de Teseu e o Minotauro.

Nele, o jovem Teseu oferece-se para adentrar o labirinto na ilha de Creta e matar o Minotauro, monstro que vive em seu interior e é alimentado por sacrifícios humanos. Ao chegar na ilha, conhece a filha do rei, Ariadne, e ambos se apaixonam. Para que seu amado consiga sair do labirinto, a jovem monta uma estratégia: ele levará um novelo, cuja ponta estará com Ariadne, à porta do palácio — assim, o jovem poderá refazer seu caminho e retornar em segurança. Teseu, então, entra no labirinto e, ao encontrar o Minotauro, o mata com um único e certo golpe. O fio, que tem cada um dos enamorados em uma de suas pontas, é o que garante a ele a possibilidade do retorno.

A imagem de Teseu adentrando o labirinto esticando uma linha é poderosa: ele executa um desenho no espaço, que se desenvolve na medida em que ele procura o Minotauro, entra e sai dos caminhos sem saída, hesita, pondera. Seu processo de pensamento se especializa por dentro do labirinto, o fio vai e volta, se estica, retorna. Se alguém tivesse assistido a essa cena de cima, reconheceria no diagrama de Teseu semelhanças com as linhas que muitas vezes já traçamos, cheia de enganos e entradas falsas, nos labirintos impressos em almanaques. A face diagramática e espacial do desenho está contida nas entrelinhas do mito de Teseu e o Minotauro, na apresentação de um processo de pensamento. A linha é um índice de sua experiência dentro do labirinto, uma estratégia que se desenrolou naquele espaço específico. Ao tomar o caminho de volta, o fio que ele tem nas mãos torna-se um mapa de saída que se desenrola em tempo real, na medida

em que o herói encontra seu caminho na escuridão. Teseu corre uma linha nas mãos, um traço especializado, um cordão que o mantém ligado ao lado de fora, ao mundo ‘real’, digamos, à vida, e também ao seu desejo, Ariadne. Essa estratégia — que chamamos fio de Ariadne — forma um percurso que coloca a vida de seu agente — aquele que o estica — em risco, mas ao mesmo tempo é o fio que garante seu retorno, que ele não sucumba a um jogo de pistas falsas e becos sem saída. O diagramático apresenta-se como oposição à corporeidade sensorial e sensual do desenho, “essa oposição entre desenhar como desejo por outra corporeidade e desenhar como sujeição autocrítica às convenções formais ou linguísticas preexistentes” (BUCHLOH, 2006, p. 116), mas não oposições mutuamente excludentes. O desenho opera, sobretudo, dentro dessas aparentes contradições, em um estado de vir-a-ser, em *continuum* de construção temporal e de significado, em definições que em alguns aspectos se contradizem mas, como disse acima, não se excluem, e sim se complementam. “Como um *continuum*, o desenho afirma sua separação de outras formas de arte, arquitetura e design em uma ponta do espectro linear e coalesce com elas na outra. O *continuum* se estende entre finito e non finito, entre privado e público, entre o conceitual e o abstrato, o perceptual e o mimético” (PETHERBRIDGE, 2010, p.16). Penso o desenho como um *continuum* de significação que se dá durante sua construção, entre o significado da linha em si e do que ela pretende definir, e com seu caráter de eternamente inacabado, sustentando-se como projeto, mas também em sua própria linguagem; e que, dado por terminado, ainda é capaz de projetar diferentes possibilidades de significação enquanto objeto artístico tanto para o artista quanto para o espectador, em outra dobra interminável de movimento. O desenho permanece, dessa forma, em eterno processo aberto-de vir-a-ser, que projeta e recebe a projeção de volta.

Entrar no labirinto é um desafio, uma espécie de enigma a ser quebrado em várias partes: não se perder no caminho de ida; encontrar e matar o Minotauro; não se perder na volta. Habilidades de diversas sortes são requisitadas, na medida em que se entende que questões de estratégia são necessárias para a tarefa. A arma mais poderosa que Teseu lançou não foi sua espada, ou sua força física, ou sua coragem em adentrar o labirinto, mas sim o desenho que esticou no espaço,

o processo mental de antever situações; a astúcia de Ariadne em entregar a ele o fio que os mantiveram ligados e, ao final do processo, o trouxe de volta à luz.

Da alegoria do labirinto, guardo, além da imagem poética dessa corda que conecta a vida entre exterior e interior enquanto é corrida pelo espaço, a astúcia, da estratégia de traçar o pensamento para poder revê-lo, revivê-lo, como elementos que trago para minha prática de desenho. O desenho como ato que me conecta a uma qualidade do viver, do sentir-me vivo, presente. De traçar uma linha como marca de minha presença consciente no mundo — ou de saber reconhecê-las no mundo e me apropriar delas. Do labirinto em si, entendo que ele é um jogo, uma atividade que fala mais ao lúdico do que à missão. Huizinga apresenta uma definição de jogo que diz:

“O Jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’” (p.36)

Dentro dos vários jogos que são possíveis de serem jogados no ateliê, entrar em labirintos pode ser um deles. Os labirintos que, como falei, não são uma missão; se for possível pensar em um vagar, em uma errância nesse labirinto, a imagem seria mais exata. Um labirinto que é mais borgeano do que grego, um lugar capaz de bifurcações inesperadas, circularidades.

“Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina todas as outras; na do quase inextrincável Ts’ui Pen, opta — simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam” (BORGES, 1997, p.101)

Esse lugar que entro, que é a construção do trabalho, é um lugar onde estados se sucedem, e, às vezes, se sobrepõem: um estado de deriva pode anteceder um insight que, depois de alguns movimentos, me leva a um lugar opaco, um nevoeiro,

ou mesmo um labirinto. Este, no ateliê, às vezes opera com paredes opacas, mas há outras com alguma translucidez; há também as espelhadas, onde podemos enxergar não apenas a nós mesmos, mas também as imagens invertidas de nossos trabalhos. E há, também, as paredes transparentes, por onde outros trabalhos, ou outros artistas, nos olham de volta e se misturam às imagens que estamos a produzir. Ou ainda as paredes falsas, que mal resistem ao toque e se desfazem.

O jogo do ateliê é elástico e seus tabuleiros dobram, bifurcam-se e expandem-se, sem solução definitiva. A astúcia de Ariadne é uma ferramenta que vem ao encontro desse perder-se nos caminhos do ateliê. Walter Benjamin fala desse perder-se em uma recordação de sua infância:

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. O caminho a esse labirinto, onde não faltava a sua Ariadne, passava por sobre a ponte Bendler, cujo arco suave se tornou a minha primeira esarpa. (...) desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto, pois aquela esplanada ampla e banal por nada deixava transparecer que ali, isolada a alguns passos da avenida dos coches e carros de aluguel, dormitava a parte mais notável do parque” (BENJAMIN, 2011, p.73-74)

Esse fragmento da memória de Benjamin guarda o fascínio, a errância aberta a descobertas e ao desconhecido, a camadas que podem se desdobrar. É a partir dessa atitude do caminhar que as possibilidades do jogo do ateliê vão se formando e se reconfigurando.

1.3 | QUANDO EU CHEGUEI JÁ ESTAVA ASSIM: O DOMADOR, O ATELIÊ QUE É TRABALHO

“Porque, no meu entender, qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoadá.”
(BORGES, 2019, p.24)



No vídeo, um pedaço de papel branco, dobrado e com parte caída no chão cinza, ondula, movido por rajadas de vento. Vê-se, também, uma cadeira de madeira, com os pés virados para este pedaço de papel, apoiada em uma pequena garrafa d’água, e isto é tudo. A imagem oscila ligeiramente, sem cortes ou zoom; nota-se que a câmera está na mão do operador. O vídeo não chega a durar dois minutos, sem som. Essa é a descrição de “o domador”, vídeo de 2015.

Fig.1 | Guilherme Dable, *o domador*, 2015.
Vídeo, 1’53”, loop, sem som. Still de vídeo.

Sempre que falo sobre este trabalho, não consigo dizer que eu o fiz, mas que ele aconteceu. Ao cortar um pedaço do rolo de papel jornal, para iniciar um desenho, este tomou novamente a forma de rolo; o deixei de pé, no chão, e fui pegar os alfinetes para prendê-lo na prancha. Neste ínterim, o papel perde o equilíbrio e se retorce, ficando exatamente na posição que vemos no vídeo. Um circulador de ar, ligado junto

à janela, faz o ondular acontecer. Lembro de olhar com curiosidade para o estranho volume geométrico que se formou e de percorrê-lo, tentando perceber algo em suas diferentes vistas, mas em seguida a analogia com um animal ocorreu, talvez como se fosse uma versão mole de um dos “Bichos” de Lygia Clark. No afã de fazer disso uma brincadeira, coloco a cadeira apoiada em uma garrafa plástica, e em seguida chamo meus vizinhos de ateliê. Ainda no espírito humorístico, gravei um breve vídeo, como registro desse acontecimento inusitado, da possibilidade de fazer graça de algo banal. Foram necessários alguns meses para que eu o visse como um trabalho, um *readymade* de ateliê.

“O domador” é, também, uma alegoria do labirinto que é estar no ateliê, do tipo de monstro que nos espera em seu centro. Um monstro que é de papel, que produz um espanto, talvez um sorriso de surpresa. Um monstro frágil e efêmero, mas que contém significados, possibilidades poéticas; certamente menos Minotauro e mais Esfinge, e que, ainda assim, não se materializa como um guardião ou um oponente. Talvez ele seja mais um oráculo, que nos entrega respostas, contanto que saibamos interpretá-las, respostas que podem ou não pedir exatidão. Creio que tais respostas são coisas em potência, possibilidades a serem desfiadas, desenvolvidas. Na conferência “Em Louvor da Tradução Errada”, William Kentridge discorre sobre como diferentes configurações de imagens, ou símbolos, nos conduzem a diferentes lugares, e narra um momento seu no ateliê:

“Caminho pelo ateliê na medida em que as possibilidades se multiplicam. NÃO saber a resposta do enigma abre todas as possibilidades e possíveis diferentes respostas. Um enigma com uma resposta clara nos faz parar cedo demais. O enigma da esfinge — ‘o que caminha em quatro pés pela manhã, dois ao meio-dia, e três à noite?’ — é respondido e não deixa rastro algum. Vemos a criança, a adulta, a velha. O que fica deste enigma é um resíduo, a evocação de uma vida condensada em um dia. Esse é um enigma que não é respondido. Ou a insondabilidade contínua da própria esfinge, a criatura dupla, a mudança entre o que é humano e o que não é. O enigma com a resposta deixa para trás o enigma secundário, que não tem resposta.” (KENTRIDGE, 2014, p.136-137)

Não é a resposta que me interessa quando estou no ateliê, ao menos não a resposta definitiva, peremptória, que pulveriza as dúvidas e abre os caminhos. A ideia de abertura, de amplitude sem obstáculos, é um vazio de possibilidades. O pedaço de papel que, de volume geométrico curioso — algo que evidentemente me chamaria a atenção, como aconteceu —, por não se esgotar apenas nisso, transfigurou-se em monstro, me trouxe possibilidades que não esperava, foi catalisador de eventos.



David Joselit analisa o “Unhappy Readymade” (1919) de Marcel Duchamp, a partir da ideia do *readymade* como um catalisador cuja perecibilidade enquanto forma física reverbera em diversas outras formas visuais e textuais (JOSELIT, 2005, p.221). O livro de geometria, amarrado à sacada do apartamento da irmã, sofria a ação do clima, com suas páginas virando com o vento, sendo ensopadas pela chuva, e assim por diante. Além de sua semelhança na medida em que ambos estão sujeitos aos caprichos do vento, há a questão do objeto como catalisador. É exatamente o caráter provisório de meu monstro de papel que dispara outros eventos, que foram além de reconhecê-lo em seu pitoresco zoomorfismo — notadamente, enfatizando essa semelhança através do cenário e da captação em vídeo, a criação de um evento no tempo, a partir do acidente de ateliê.

Fig.2 | Marcel Duchamp's Unhappy Readymade, c. 1919-1920. Fotografia. Philadelphia Museum of Art.

O momento em que “o domador” surgiu no ateliê também me lembra, em certa medida, de “Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)”, de Bruce Nauman, onde a câmera parada durante a noite parece estar à espreita de algo que quebre a monotonia do estúdio desabitado. E, se dermos sorte, estaremos assistindo o vídeo em um dos poucos momentos onde um rato ou um gato aparecem brevemente. Esse estranho espaço que é o ateliê e que, mesmo vazio, nos pede atenção a eventos que podem ser fugazes, banais, e nas possibilidades de extrairmos significado de gestos ou eventos mínimos — a lição de Cage², não à toa citado por Nauman no título de seu trabalho.



Fig.3 | Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001. Dia Art Foundation. Still do vídeo.

Fig.4 | Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001. Dia Art Foundation. Vista da videoinstalação na Dia Foundation, Nova Iorque. Sete projeções, 5h45min tempo total.



² Penso, aqui, em 4'33" (1952), peça de Cage onde o silêncio que ele propõe nos abre à possibilidade de escuta de todo o entorno e seus sons incidentais. O silêncio como porta de entrada de todo tipo de sonoridade.



Fig.5 | Registros de ateliê. Residência no Vermont Studio Center. Johnson, Vermont, EUA, 2015.

Voltar às fotos do ateliê que tive em Vermont, em 2015, é refazer o andar em torno do papel-bicho, e lembrar que o acaso que o gerou não é suficiente: o que o gerou, mais do que o acaso, foi o momento da nomeação, de retê-lo além de sua própria transitoriedade, de selar sua existência. Entender o acidente como um evento, interromper meu fluxo natural de trabalho, e trazer outro elemento para deslocar este evento para dentro de um outro contexto. E, por fim, encontrar um ponto de vista para esse contexto, colocá-lo dentro da linguagem. Há uma série de intencionalidades e decisões envolvidas para que algo, no final, pareça simples obra do acaso.

Como decisão final, “o domador” é apresentado sem som, em loop, em um monitor de dimensões médias, na vertical, escorado na parede. Em escala menor do que a que vivenciei quando de seu surgimento, colocado de modo que beira o provisório, o esquecido, como se sua presença tivesse algo de um convidado inesperado, ou de um invasor ao rés-do-chão. Metade fera, metade vira-lata, tal como os enigmas se apresentam para nós no ateliê, insistindo para que dediquemos a eles alguma atenção.

Fig.6 | *o domador*. Vista da instalação na exposição *Em Polvorosa: um panorama das coleções MAM-Rio*. MAM-Rio, 2016.



Fig.7 | *o domador*. Vista da instalação na exposição *não um tempo, mas um lugar*. MARGS, 2022.



1.4 | JOGOS QUE NÃO TEM HORA PARA COMEÇAR: UM LUGAR SEGURO PARA A ESTUPIDEZ

O que construiu o domador foi um elemento do jogo do desenho. Talvez os primeiros lances do jogo: qual o formato? Qual o suporte? Um momento de descuido, uma combinação de fatores que o acaso circunscreveu, um golpe de sorte, simplesmente? Entender elementos do mundo como peças do jogo do ateliê, do trabalho, do desenho, é encontrar-se eternamente em estado de jogo, onde tudo pode ser ponta de algum processo. Estar no mundo é estar em processo de criação, e isso envolve a reflexão teórica, mas principalmente as questões práticas, a manipulação da matéria do mundo, a percepção. É perceber que o que “dá-se

num relampejar”³ é o momento onde algo novo surge em meio ao que se encontra fora da esfera do provável, e que, nesse caso, veio ao meu encontro não pelo que a mão faz, mas apenas pela percepção. Um pedaço de papel a ondular sozinho, no chão, pode ser um pedido de socorro, o aceno de alguém querendo atenção — uma atenção que vem de um tipo de análise que se desprende do pragmático e se projeta para o lúdico, o infantil, a um lugar que é anterior ao origami, se formos pensar em termos de papéis dobrados. Um tipo de pensamento análogo ao de encontrar formas nas nuvens. Anos depois, recebo de um amigo uma frase de Kentridge, escrita com stencil sobre um pedaço de rolo de telex, que fixo acima da entrada de meu ateliê, como se a viga fosse um pórtico, capaz de invocar energias aos que ali adentram: *um lugar seguro para a estupidez*.



Fig.9 | Parede do ateliê, 2022.

³ “Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar.” (BENJAMIN, 2011, p.110)

1.5 | VIAJO PORQUE PRECISO: CADERNOS DE DESENHO, CAÇANDO FRAGMENTOS

Durante muitos anos, tive comigo a companhia constante de cadernos de desenho, onde registrei fragmentos de observação que usava, e ainda uso, na prática de ateliê. Preciso desses desenhos para ter um lugar de início na hora de começar o trabalho. Se, por um lado, o ateliê é o lugar onde o trabalho acontece, ele sozinho não basta — os cadernos, e também as imagens que penduro pelas paredes, servem como relatos do mundo exterior. Um fragmento de arquitetura, ou um desenho de sombra projetada, não guardam semelhança suficiente para que eu os reconheça como tais no mundo. Minha intenção de deslocá-los vai no sentido de uma desafeição⁴, de que aquelas formas mantenham essa espécie de encanto, que se mostrem possíveis como pequenas pontes, ou escoras, para a construção do trabalho.

A maneira que utilizo os cadernos, com pouca informação de datas ou locais, me ajuda nesse processo de desafeição. Suas páginas, assim, guardam uma certa impessoalidade em relação a um lugar específico — além deles serem usados simultaneamente, não tenho o costume de anotar locais ou datas em suas páginas, apenas o período do início do uso de cada um. Se, por um lado, isso dificulta que eu encontre ou me lembre de alguma ideia ou anotação específica, reencontrar desenhos que fiz anos atrás muitas vezes os fazem ressurgir com um tipo renovado de frescor, de surpresa. Em ensaio sobre os desenhos de Sean Scully, Johanna Kleinberg e Brett Littman relatam a importância da experiência de viagens e mudanças de paisagem na obra de Scully, notadamente na forma em que ele registra isso em seu cadernos, como um pensamento criativo em voz alta (KLEINBERG e LITTMAN, 2013, p.36). A voz que escuto em meus cadernos muda de tom entre um caderno e outro, às vezes no virar das páginas, quando há saltos temporais dentro do mesmo caderno, assim como quando os abro simultaneamente no ateliê.

Levar cadernos em viagens, ou para algo prosaico como uma fila de atendimento, é uma maneira de manter diversos aspectos da prática em funcionamento. Dentre eles, o caráter de urgência se sobressai, pois a velocidade do desenho

é a velocidade do mundo: o metrônomo se acelera, é preciso levar em conta todas as contingências que me rodeiam. As coisas podem ser trocadas de lugar, as pessoas se moverão, o sol será encoberto, recolhendo seus jogos de sombra, meu número de atendimento já é o próximo. Há sempre, ao buscar um desenho lá fora, uma urgência, uma fome. Os desenhos que posso capturar são fugidios, ariscos, assustam-se facilmente e saem voando. Eles exigem uma velocidade e uma precisão perceptiva em um espaço de tempo que independe de minha vontade, e que me coloca em outro tempo, que não é o meu, é o tempo específico desse fragmento do existir. Nas palavras de Cézanne, “um minuto na vida do mundo está passando: pinte-o como ele é” (BERGER, 2005, p. 67). Dessa forma, o exercício da saída, da caça ao desenho, não apenas me faz retornar com imagens, bem como aguça a percepção. Essa prática, quando se mantém constante, aumenta a velocidade de resposta dos circuitos olho-mente-mão, bem como coloca em constante movimento os aspectos grafológicos, as possibilidades expressivas. Gosto de procurar esses encontros nas quinas, onde as paredes encontram o piso, nos pilares, nas esquadrias, em ângulos que eu precise olhar para cima ou para baixo. Nesses movimentos de pescoço há mais possibilidade de me surpreender do que apenas olhando para a frente.

Nessas situações externas, o tempo para debater comigo mesmo a natureza de uma linha ou superfície pode ser insuficiente para uma conclusão, o que faz o desenho guardar linhas e procedimentos que trazem dentro de si a dúvida, a impressão, e não a certeza. Transportadas para o ateliê, e deslocadas de seus contextos de instauração nos cadernos, permanece ali seu caráter diagramático, traços que ainda guardam todas as qualidades que os geraram, mas nem sempre a minha relação com aquele momento específico desenhado. O que representa a sombra de um prédio sobre telhado de uma casa, ou um guichê de atendimento visto por detrás de uma divisória, passam a ser apenas dados. Os cadernos colaboram com o processo de desafeição. Eles recontam sem contar, esquecem alguns aspectos e mantêm outros.

A experiência que é a instauração do desenho no momento da observação, na urgência do acontecimento, é transfigurada pela passagem do tempo e pelo deslocamento. De alguns deles, tenho a memória da situação, mas isso

não se estende a todos. Há os que, pelo traço, consigo lembrar de seu contexto de criação; outros apresentam pistas mais claras pelas páginas e desenhos vizinhos. Porém, há os que guardam certa impessoalidade, que me obstruem esses caminhos da memória. A referência às situações que os criaram, de toda forma, não é algo que me interessa. Através dos anos, notei que essa espécie de apego a desenhos específicos por questões relacionadas ao seu momento de criação, seu surgimento, acabaram por engessar o processo, como se eu precisasse respeitar de forma diferente um desenho do caderno por conta dessa memória, e ele não poderia ser oferecido ao processo do ateliê com o mesmo desprendimento dos outros. Ao analisar o desenho de uma cabana de praia feito por Ellsworth Kelly em um de seus cadernos, Yve-Alain Bois aponta que “ele não via as cabanas como casinhas (...). Nenhuma alusão é feita ao seu volume. Não há ponto de vista. O que Kelly registrou, como na planta de um engenheiro, é uma superfície plana e articulada mantida resolutamente paralela ao plano da imagem.” (BOIS, 1999, p.14), e esse aspecto de certa frieza é de grande importância para os passos seguintes do processo.

Meus cadernos e seus desenhos podem ser chamados pelo termo apresentado por Vivian Herzog: reservatórios, onde “os elementos são condensados e reunidos através de junções de pensamentos, de anotações e lembranças que podem ser expandidos e reelaborados” (HERZOG, 2011, p.9). Suas ideias incompletas, imperfeitas, com suas pontas vivas, de modo a poderem servir de lâmina ao longo do processo de pensamento no ateliê.

Abrir caminhos como se fossem picadas no mato fechado, permitir que outras ações aconteçam a partir dos cortes que eles fazem ao serem transportados. As ideias que preenchem esses reservatórios possuem a propriedade de sinalizarem direções de outras ideias que não elas mesmas. Sempre que reabro um caderno, me deparo com aparições que se permitem serem recontadas, refeitas, que se oferecem para ressurgir como algo que sobe à superfície de um lago, deslocada de sua origem. Desenhos que parecem pertencer menos ao mundo e mais a eles mesmos.

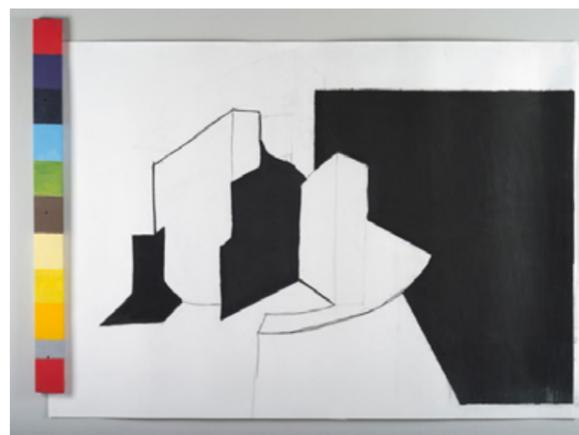
1.6 | RESERVATÓRIOS DE USO ÚNICO: EXCEÇÕES DENTRO DOS CADERNOS

Há, claro, as vezes que desenho com intenção composicional nos cadernos, e o que seria um momento de coleta de fragmentos torna-se o que poderia ser um esboço para um desenho. Foram poucas as vezes, porém, que usei tais desenhos como projetos para um trabalho maior. A força do que é desenhado em uma situação onde o tempo é limitado e a percepção é movida pela urgência do momento, da fascinação do encontro com um evento, é genuína demais para que eu tente reproduzi-la em um processo que pede idas e vindas, escolhas de materiais, relações com cor, materialidade, estratégias de outra ordem. Destaco aqui um trabalho que surgiu em um desses relampejares, e que foi transferido para um suporte muito maior, acredito que em uma única sessão. Um desenho pequeno, de grafite, feito a partir de pedaços de sombras e objetos que percebi ao longo de uma reunião de trabalho. Dois ou três fragmentos de observação foram justapostos e, em questão de minutos, criei algumas relações entre eles, em um desenho que parecia andar sozinho. Acredito que semanas depois o transferi para um suporte, com quase as mesmas relações. Nunca mais utilizei tais fragmentos.

Fig.10 | Guilherme Dable. Desenho/esboço, c. 2010.



Fig.11 | Guilherme Dable. *Sem título*, 2011. Carvão, pastel seco e madeira sobre papel. 160 x 210 cm.



1.7 | DESENHAR DURANTE AS FÉRIAS: OUTRO TIPO DE RESERVATÓRIO; PERLABORAR

Por mais que eu desenhe com a intenção de não me lembrar deles, como falei anteriormente sobre os fragmentos que coleteo, acredito no poder do desenho como ferramenta da experiência do olhar. Ao contrário da fotografia, que “é estática porque ela parou o tempo” (BERGER, 2005, p.70), a experiência do desenho, que se dá no decorrer do tempo, acumula inúmeros momentos de percepção e questionamento sobre o que se vê. É evidente que esse questionamento ocorre em cada desenho que executo, mas há os desenhos que faço não apenas pelo prazer de representar uma cena, ou um objeto, mas pela vontade de estar ali, desenhando, de transformar a atividade em um evento e de que os desenhos produzidos nessa atividade sejam um lugar de chegada da memória, como diz Berger. E, neles, procuro tudo o que deixo em segundo plano quando saio caçando fragmentos: representação, manualidade, fatura, composição, expressão gráfica,



referências ao lugar onde estou. Questões que eu costumo deixar para o momento de trabalhar no ateliê, que lá articulo em relação aos cadernos e imagens que me cercam.

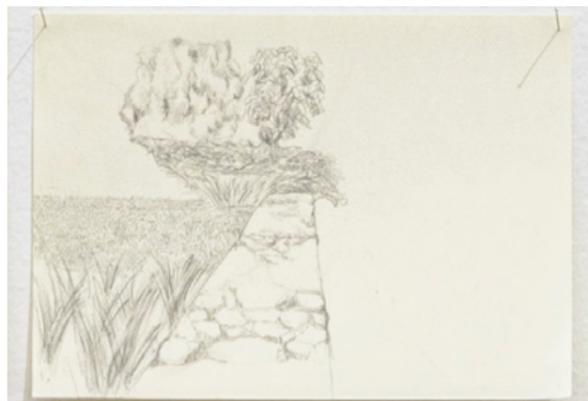
Fig.12 | Cadernos de desenhos (total de 7 imagens), dimensões variáveis. 2021-2022.

Longe desse ambiente, talvez eu simplesmente não queira pensar em fazer desenhos como os que faço no ateliê, mas apenas desenhar, me permitir um momento de diversão atenta, tão atenta quanto a atenção dentro do ateliê, mas sem o compromisso de estar buscando um objeto de arte ao final do processo. É só um desenho, uma renovação de votos com o tipo de atenção devotada a essa atividade. Como se os fizesse para lembrar que o desenho pode e precisa ser uma atividade lúdica: “É a nudez do desenho que eu gosto. O ato de desenhar é o que localiza, sugere, descobre” (GUSTON, 2010, p.230). E colocar isso em primeiro plano, durante momentos descompromissados, é forma de manter o interesse em seguir desenhando, de me surpreender, no sentido de ora, até que eu consigo desenhar, de me colocar em um lugar de origem que é muito próximo dos mitos já citados aqui.

Ao mesmo tempo, seria ingênuo ignorar que, mesmo se me coloco nessa posição descompromissada, a atividade do desenho esteja dissociada da prática artística, de que eu não esteja a me questionar de forma similar a como me questiono quando estou em frente à prancha. Um desenho da pedra da Guarita pode não parecer relacionado

com o que costumo olhar, mas a intensidade da experiência⁵, estendida no tempo do desenho, é mais próxima da prática de ateliê do que a captura de uma sombra projetada fugaz. Há, nesses desenhos, o dado da presença — da minha presença, do registro do lugar, do tempo, da atenção que dediquei. E dedicar-se a desenhar é permitir espantar-se no *continuum* entre o que está lá, o que se vê, o gesto gráfico e a relação entre a construção que surge dos gestos — o desenho — e as duas coisas que passam a estar lá e que vemos, o desenho e o que está sendo desenhado, numa relação ao mesmo tempo geométrica e psicológica. O pensar-fazer da prática de ateliê acontece da mesma maneira, porém, longe do compromisso do trabalho, e operando a partir de elementos diferentes. Quando esses desenhos funcionam, quando a atenção está verticalizada e sinto os momentos em que o lápis me pertence, o que surge fala mais sobre aquele lugar e aquele momento do que qualquer fotografia que eu fizesse. Talvez, como diz Hockney, elas ficassem quase certas, mas errariam feio⁶.

O desenho na natureza, o desenho de observação cotidiano, prosaico, me desafia a reinventar as possibilidades de representação para, assim, qualificar e ampliar



5 Hockney comenta sobre ter dado carona a alguém e perguntado sobre a cor da estrada, ao que a resposta, minutos depois, foi de nunca ter pensado na cor da estrada. “É preciso parar o tempo todo para fazer perguntas assim sobre o que enxergamos. Desenhar nos faz ver com cada vez mais clareza. A imagem passa pela gente de uma maneira psicológica, para dentro do cérebro, para dentro da memória — onde permanece —, e depois é transmitida pelas mãos.” (HOCKNEY, 2012, p.84-85). Esse tipo de questionamento é constante ao se fazer um desenho da natureza.

6 “A maioria das pessoas acha que o mundo se parece com as fotos que tiram. Sempre parti do princípio de que as fotos estão quase certas, mas o pouquinho em que erram faz com que errem feio. É a isso que me agarro.” (HOCKNEY, 2012, p.47)



meu repertório gráfico e expressivo, questionar minha fluência, minha acuidade visual, aspectos que estão intrinsecamente ligados ao trabalho no ateliê. O que se apresenta como descompromissado, lúdico, não é, apesar de ter tais características, menos importante no conjunto da prática. Esses desenhos guardam o caráter de reservatório, da mesma maneira que os outros, em um processo continuado de observação, percepção e prática. Ao contrário dos desenhos feitos no atelier, eu não busco a desafeição nesses desenhos tratados aqui. Eles funcionam de forma inversa aos fragmentos do caderno, nesse sentido. E também não são acessados no ateliê, durante o processo de construção dos trabalhos. São desenhos da memória, do afeto, da experiência que retorna pelo gráfico, pelo gesto, pela espessura do instante vivido, e não do analítico. Não preciso voltar a eles ou pensar nas soluções que lancei mão para que elas ressurgam no ateliê. Essa memória, da ordem do não-verbal, ressurgue através de um certo esquecimento.

“As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato — uma prova, mas que permanece indeterminada.” (BLANCHOT, 2011, p.89)

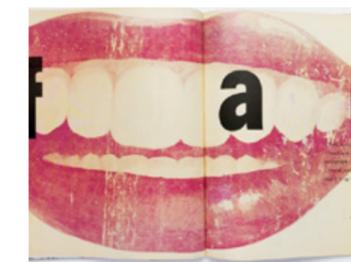
Esse processo de vivenciar, esquecer, recordar, reencenar, fazer/refazer, atravessar — essa resiliência da memória através da prática contínua —, é chamado, por Freud, de perlaboração, e

pensado dentro da linguagem do desenho por Bethielle Kupstaitis⁷, onde a autora pensa o desenho como “um ‘trabalho de travessia’ que se encontra justamente no meio, na ponte, experienciando o presente e acessando o passado em uma mesma conjunção de instantes” (KUPSTAITIS, 2014, p.120). O que foi vivido, no contexto descompromissado do desenho enquanto prática de lazer atento, coloca-se em movimento de ressignificação no contexto do trabalho, dentro dos aspectos do vir-a-ser do desenho e da prática de ateliê. A qualidade de reservatório que esse tipo de desenho me dá retorna, silenciosamente, a cada novo desenho que faço, que apontam para esses desenhos passados, ao mesmo tempo que os suplantam e aprimoram a prática.

1.8 | IMAGENS QUE PERSISTEM, IMPRESSÕES DA CULTURA POP, CRUZAMENTOS INSÓLITOS

Entre as influências de fora do campo artístico, é importante lembrar das imagens da cultura pop. Essas lembranças compõem não apenas um campo afetivo, mas também imagético. Minha formação visual se deu, talvez como toda a minha geração, em torno de imagens de televisão, capas de discos, videogames e revistas, e desde cedo as soluções visuais encontradas nesses lugares foram referências para meus primeiros projetos nas artes gráficas, de modo intuitivo, na adolescência. Dentre os diversos nomes que procurava nos créditos dos álbuns e expedientes de revistas, destaco brevemente dois deles: o britânico Peter Saville, notadamente seu trabalho para a Factory Records e, principalmente, o norteamericano David Carson, cujo trabalho editorial para revistas como *Surfer* e *RayGun* ditaram parte considerável do estilo da década de 90. O trabalho de Carson, quebrando a utilização dos grids de página, suas colagens tipográficas e sobreposições de texto e imagem, me impactou profundamente em minha formação de designer, na primeira metade dos anos 90. Fui conhecer o trabalho de Mira Schendel com letraset, por exemplo, alguns anos depois de Carson. A relação

⁷ A experiência noturna com o desenho: um ensaio sobre a perlaboração. Revista-Valise, v. 4, n. 7, ano 4, julho de 2014.



cheio/vazio das páginas da *RayGun*, assim como o tratamento da tipografia, que é justaposta e em constante conflito visual entre estilo de fonte, tamanho e legibilidade são, ainda hoje, uma influência em meu vocabulário visual, e uma memória que acesso no ateliê.

Fig.13 | Páginas da revista *RayGun*, década de 1990. Designer: David Carson.

Ao estudar a história da arte, notadamente as vanguardas artísticas, o caráter de novidade visual no trabalho de Carson deixou de ser tão impactante para mim. A questão é como essas referências visuais são reprocessadas em outras mídias através do tempo e rerepresentadas. Se a visualidade de Carson não era inovadora por si mesma, ainda assim era uma ruptura no meio mainstream do design editorial. Tratando-se de um periódico, cria-se não apenas um campo de experimentação, mas de circulação a longo prazo. Consumir mensalmente essa visualidade, dentro das limitações que o final do século vinte oferecia em termos de acesso à informação, me fazia digerir longamente cada pedaço de informação que recebia. Tais memórias retornam muitas vezes sem que se percebam.

Por outro lado, a frieza do trabalho de Saville, como nos exemplos abaixo, foi uma referência direta pela maneira em que seu trabalho apresentava a convergência entre diferentes sistemas de representação, a utilização de referências à história da arte junto a informações codificadas, como o nome do artista ser relacionado a um sistema de cores, ou imagens científicas como a icônica capa de *Unknown Pleasures*, do Joy Division — imagens que me impactaram ainda mais cedo, no início da adolescência, e cuja permanência me fez acompanhar seu trabalho como designer através dos anos.

Fig.14 | Capas de discos do grupo New Order, 1983. Design: Peter Saville.

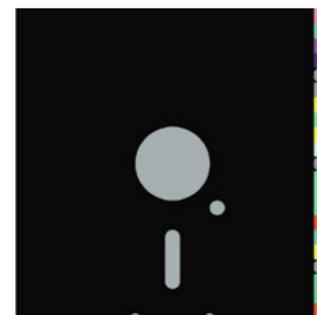


Fig.15 | Detalhe de diagrama na capa do single Electricity, do grupo OMD, 1979. Design: Peter Saville.

1.9 | IMAGENS QUE ENTRAM PELOS OUVIDOS

A estratégia de fragmentação, de unir elementos dissonantes em busca de um sentido que se apresenta na totalidade, é algo que se encontra no campo da arte. Ao olhar para meu entorno e pensar meu campo de conversas internas sobre a prática, penso que a representação diagramática de Stephen Farthing em *Plan de Dessin* (2006), se aplicada às minhas influências, encamparia diversas disciplinas e aspectos que não se conectam diretamente com o campo das artes visuais. Em algumas das estações do mapa de metrô de Farthing poderia colocar filmes, músicos ou HQs.

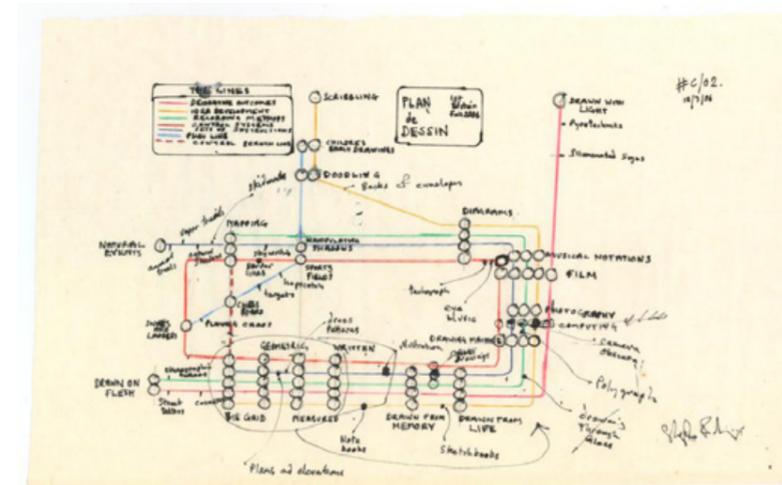


Fig.16 | Stephen Farthing. *Plan de Dessin*, 2006.

Apesar de minha trajetória na música se aproximar de três décadas de atuação, sua construção teve uma série de deficiências. Uma delas é que eu não sei ler partituras — leio cifras, mas a notação específica, com a duração das notas, é algo que não possuo a menor fluência. Ao longo dos anos, para decorar algumas estruturas musicais, eu inventei diagramas que cumpriam sua função. Por outro lado, meu pensamento musical se dá de modo mais imagético do que harmônico; componho pensando em uma imagem mental, em um cenário, uma situação, assim como penso os arranjos de uma canção

de forma visual. Mais áspero, um pouco arredondado, um refrão que seja como um rochedo à minha frente, uma praia depois de um mar de ressaca, e assim por diante.

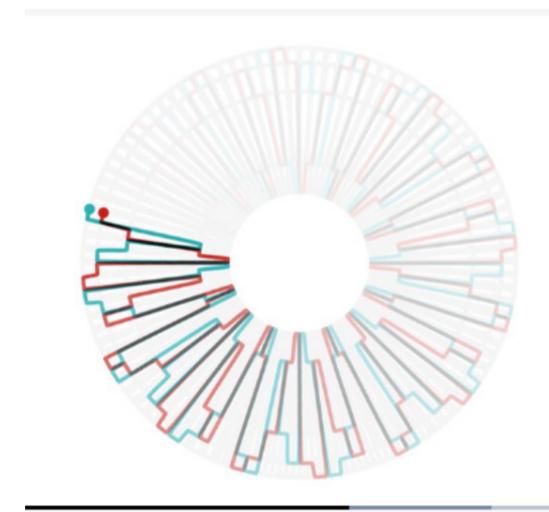
E, ouvindo música, eu separo os elementos em minha mente e para pensá-los individualmente. Nesse exercício, encontro padrões que levo para outros campos que não a música. Dentro de minhas influências incontornáveis, está a estética musical de grupos como os Pixies, definidos como

“Miniaturas melódicas mordazes, pequenos espasmos farpados com barulho e letras surrealistas. Havia poucos precedentes para o tipo de pop espinhoso que os Pixies tocavam, e seu som é reconhecível ao menor sinal. É uma série de forças opostas que se encaixam de forma incongruente, mas requintada: uma linha de baixo saltitante, mas firme, unida a um coro demente de guitarras punk; o grito primitivo e áspero de Thompson ao lado das harmonias tímidas e esfumaçadas de Deal; riffs explosivos e irritantes em músicas feitas com *bubblegum* de primeira. Por trás de tudo está a composição divertida de Thompson, mas também insular, inescrutável. (SISARIO, 2006, p.3)

A construção de canções como *Break my Body*, *Dead* e *I Bleed*, por exemplo, tanto em estrutura linear como espacial, é da ordem do heteróclito, em seções que se sucedem onde há mudanças de compasso — por exemplo, de 4/4 para 6/8 e depois para 2/4, em uma canção de poucos acordes e menos de três minutos de duração —, causando uma constante desorientação na percepção desta, na medida em que a antecipação natural da duração de um compasso ou uma frase é constantemente quebrada. A construção de seus campos harmônicos também utiliza estratégia similar: embora sejam construídas baseadas em poucos acordes, as camadas de baixo e guitarras, se percebidas isoladamente, soam, muitas vezes, sem sentido — é fácil perceber isso a partir das estridentes e diagonais intervenções de Joey Santiago.

Não me refiro, aqui, à notação musical, mas sim ao que envolve a experiência da escuta, a percepção da estrutura linear, das camadas de instrumentos, e de como isso se articula enquanto linguagem. E, enquanto linguagem, posso pensar em sua aplicabilidade no contexto em que trabalho.

A busca por tentar fazer sentido através de partes que não parecem fazer sentido isoladas, de entender um todo como soma de partes, está por todo lugar na minha prática artística — meu interesse e pesquisa, no campo musical é, de forma bastante presente, influente na maneira de pensar a prática enquanto artista visual. Da mesma forma, uma peça como *Piano Phase*, de Steve Reich, me influencia quando penso as possibilidades da grade no desenho.



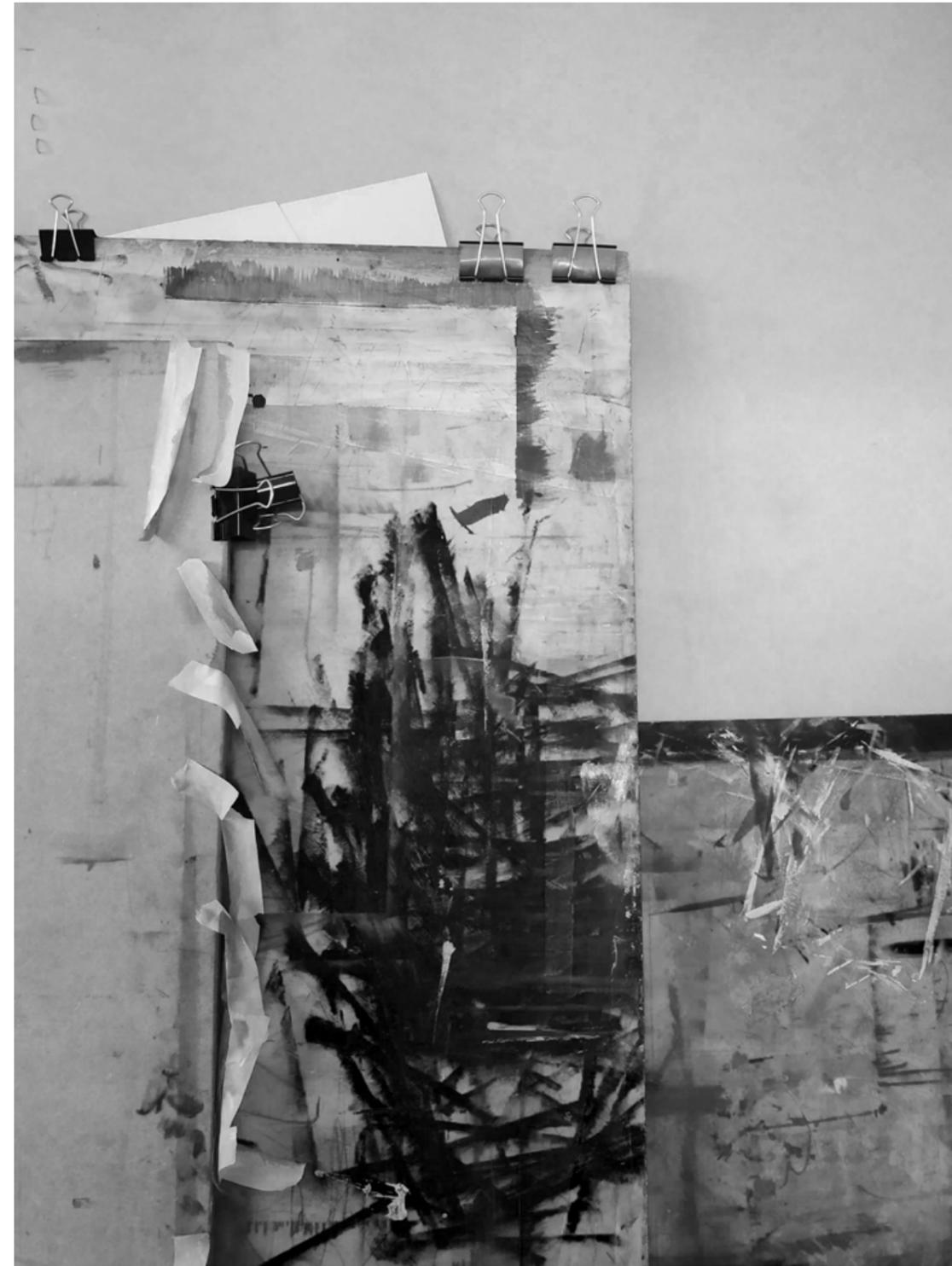
Piano Phase é uma peça emblemática da música minimalista norteamericana, cujo credo estético levava às últimas consequências os processos sistemáticos de repetição, e eles são claros e perceptíveis, articulando e coordenando micro e macroforma da obra (CERVO, 2005, p.48). Na estrutura da composição, um padrão de doze notas é repetido incessantemente, tocado em uníssono por dois pianos; um deles, porém, acelera gradualmente a sequência, até que a segunda nota do padrão se alinhe com a primeira, na execução entre os dois pianos, criando o que chamam de *defasagem*. Uma vez alinhado o novo padrão, ele é repetido entre 16 a 24 vezes, até a próxima defasagem ter seu início, que acontece em um ciclo entre 4 e 16 repetições (CERVO, 2005, p.50).

Fig.17 | Diagrama de visualização de *Piano Phase*, onde é possível visualizar o procedimento de defasagem entre os dois pianos. Fonte: <https://vimeo.com/9882351>

Ouço essa repetição contínua de doze notas, em duas camadas sonoras, como se olhasse para duas grades, que estão em camadas diferentes, sendo que uma delas está parada enquanto a de trás movimenta-se ligeiramente, ondulando como as miragens no asfalto de uma estrada⁸. A vibração, mais do que a estruturação ou a possibilidade de ordenamento e repetição da grade de Reich, é o que me chama a atenção — um tipo de vibração, de ruído, que ocorre através de uma sistematização da grade e do gerador do ruído, ou vibração.

A trilha sonora do ateliê é constante, e vai dos já citados Pixies e Steve Reich a Philip Glass e Aphex Twin. Quando eu penso em estrutura, não faço diferença entre campos de atuação. O ateliê é habitado por meus pares, e eles são poetas, escritores, artistas visuais, músicos, cineastas. Suas ideias e proposições a respeito da linguagem estão em constante diálogo com as que tento articular. No processo de formação das ideias, no tatear entre as dúvidas que norteiam o pensar-fazer, os elementos que poderão balizar uma proposição no ateliê variam a cada caso, a cada novo desenho. Entre abordagens que são de ordem metodológica, como o uso dos cadernos e o escrutínio de imagens de referência, a estímulos emocionais ou inconscientes, como a influência de um compositor, as possibilidades de bifurcações do trabalho são muitas. O ateliê, lugar seguro para a estupidez, é lugar para levar pontas soltas que possam ser amarradas de inúmeras formas.

⁸ Em <https://vimeo.com/98823512> o diagrama (fig.17) de visualização do efeito de defasagem é síncrono com a música. Acesso em 03/11/2022.





CAPÍTULO 2

2.1 | DENTRO DO ATELIÊ, OU:

SE EU SOUBESSE DE ONDE VEM AS BOAS IDEIAS, EU IRIA LÁ MAIS VEZES

- Aqui está o labirinto — disse, indicando-me uma alta escrivaninha laqueada.
 - Um labirinto de marfim! — exclamei. — Um labirinto mínimo...
 - Um labirinto de símbolos — corrigiu. Um invisível labirinto de tempo.
- (BORGES, 1997, p.99)

Penso, ao longo desta escrita, na ideia do ateliê como um labirinto que se reconfigura, que alterna opacidade e translucidez, vielas estreitas e corredores amplos; que se dobra, duplica, espelha; que estende e espreme o tempo; que permite a ignorância, a dúvida, a procrastinação, o tatear, a estupidez. O ateliê é, também, um continente: mesas fixas, mesas móveis, cavaletes, pranchas, estantes, carrinho de materiais, caixas plásticas; dezenas de potes de tinta, dúzias de lápis, bastões de óleo, pincéis, espátulas, rodos, rolos de tela, dezenas de pequenas pinturas inacabadas, pilhas de desenhos abandonados ou esquecidos, livros recortados, livros de outros artistas, livros de poesia, recortes nas paredes, pastas com imagens de referência, imagens de trabalhos antigos, desenhos de criança, desenhos em andamento, pinturas em andamento — o labirinto do ateliê, em seu desdobrar contínuo, tem como primeira regra a de não se deixar encantar por qualquer coisa que cruzar seu olhar, afinal, como seguir um fio se a distração e o devaneio forem atendidos a cada vez que surgem? Por outro lado, é neles que, muitas vezes, as soluções se encontram.

Tratei, no capítulo anterior, de elementos que trago para dentro do ateliê: meus fantasmas, algumas de minhas referências — outras aparecerão ao longo do texto —, a maneira com que me relaciono com a prática enquanto estou fora do ateliê, seja caçando pequenas geometrias, seja treinando a mão e a percepção em desenhos de observação. Através de

imagens impressas, desenhos, arquivos digitais e memória, todos têm seu papel no processo de fazer-pensar o trabalho, da errância dentro do ateliê. Estendendo a ideia de fantasma, de aparição, “o domador” (fig. 1, p.45) foi incluído no primeiro capítulo, na medida que o considero um acontecimento da mesma ordem.

Este capítulo, portanto, vai se deter no processo de trabalho que envolve, de modo mais direto, os elementos que foram apresentados no capítulo anterior: minha prática de desenho e pintura, seus processos de construção e contaminação, e algumas das operações que os constituem.

A linearidade do pensamento não é, necessariamente, um valor que carrego quando piso no ateliê. É, como fala William Kentridge, “a partir desse caos de excesso que acontece o trabalho no estúdio. É essa incoerência, essa fragmentação de pensamentos diversos, que é preciso transformar num desenho coerente, num corpo de desenhos, numa obra”. (KENTRIDGE, In: TONE (Org.), 2012, p.25). O espaço do ateliê, enquanto espaço de gestação, parece deixar à mão — ou ao alcance do olhar, em sua vontade de pegar as coisas para si, na antecipação de que a visão se torne matéria do trabalho, — toda sorte de possibilidades que podem luzir diante de um dilema, em um dia de trabalho. Estar no ateliê, fazer dele meu cotidiano, minha prática diária, é encontrar caminhos nesse borgeano labirinto de tempo e símbolos.

2.2 | ENROLAR OS NOVELOS, PREPARAR A ENTRADA

É difícil falar sobre como é começar um trabalho no ateliê, porque não lembro como é estar com o ateliê vazio, sem trabalhos em andamento, sem algo para olhar, algo que seja a sugestão de um ponto onde parei. É como se não houvesse mais início, mas um eterno recomeço a partir de algum ponto, um lugar ligeiramente diferente. Portanto, a investigação do processo que faço aqui parte de um ponto desse fluxo, de trabalho que vem de trabalho.

Levo para o ateliê, para os períodos de prática, os cadernos de desenho que analisei anteriormente. Mas, como já disse, não são apenas eles que povoam a imagética deste lugar: há os meus livros, bem como as bibliotecas de imagens que tenho em um tablet, e que vão de imagens de arquitetura a referências de trabalhos de outros artistas, e também imagens/situações que, por algum motivo, me pareceram interessantes o suficiente para serem armazenadas. Periodicamente, imprimo um grupo dessas imagens e as penduro pelas paredes do ateliê, sem hierarquia, para que elas possam me dizer alguma coisa. Lado a lado convivem, por exemplo, imagens de um boteco em uma comunidade suburbana com partes dos afrescos de Giotto para a Basílica de São Francisco. Justapor imagens, colocar em confronto suas temporalidades, funções e singularidades me ajuda a ver o que eu não imaginava querer, ou precisar⁹. É manter ao alcance ferramentas que, em algum momento, se oferecerão a mim, em um processo onde, não importa o quanto essas imagens estejam ao alcance do meu olhar, elas guardam a possibilidade de me surpreender.

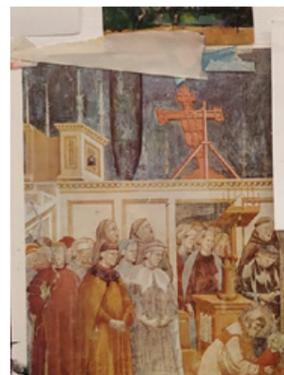
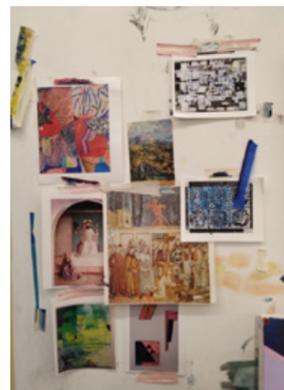
Tais imagens também podem funcionar como fontes para elementos geométricos: o tripé que segura a cruz no afresco de Giotto (fig. 19, p.72) é transportado e utilizado como elemento para um desenho (fig. 20, p.72), que me chamou a atenção pela maneira que ele resolve o volume do tripé. A simplicidade desta forma me leva a pensar outra elaboração para sua materialidade. Do mesmo modo, relações de cor ou alguma particularidade em uma determinada imagem podem me chamar a atenção a ponto de citá-la diretamente, ou então de tentar repetir aquela sensação.

⁹ David Salle, ao comentar o processo de Cecily Brown, afirma que seus desenhos “expressam o hábito da mente que viemos a chamar de pós-modernista, apesar de ser como os artistas quase sempre se alinharam — ou se reconciliaram — com os artistas do passado. Um artista vê algo em outro que pode ser usado; um detalhe em um Bosch se torna um esquema em torno do qual se constrói toda a composição. A composição do artista anterior é usada como uma planta que chama para uma resposta gráfica eficiente” (SALLE, 2016, p.35)

Fig.18 | Parede do ateliê, 2022. Reproduções de obras de Giotto, Cézanne, Terry Winters, entre outros.

Fig.19 | Detalhe da reprodução de Giotto com o tripé que sustenta a cruz

Fig.20 | Guilherme Dable. Da série *mais notícias de lugar nenhum*, 2020. Grafite e acrílica sobre papel, 40x30cm.



A área descascada, em outro afresco do mesmo artista (fig. 22, p.74), me trouxe a imagem dos cartazes de shows que se espalham pelas ruas (fig. 21, p.73). Continuamente sobrepostos e rasgados, esse tipo de visualidade tão comum em alguns pontos da cidade sempre me chamou a atenção, pelos estranhos encontros que os rasgos provocam. Duas informações incompletas, reproduzidas em diversos lugares, gerando uma terceira imagem, esta única, que tem sua origem no corte, na cisão.

A ação de rasgar cartazes de rua é menos simples do que parece: tendo toda a superfície grudada, eles se sobrepõem a ponto de tornarem-se um bloco compacto de cola de farinha e papel de baixa qualidade. Contudo, sua resistência ao rasgo é grande, e nunca se sabe quantas camadas serão arrancadas em um golpe desses, o que pode trazer, nesse gesto, fragmentos que pertencem a várias temporalidades. O rasgo na imagem de Giotto também pertence a outra temporalidade, que não a do artista. Provavelmente, ele ocorreu paulatinamente através dos séculos. Em suas diferenças temporais, esses rasgos se aproximam em visualidade, e no pouco controle que há entre os fatores ambientais da deterioração do afresco e na violência do gesto que é arrancar os cartazes da parede.



Fig.21 | Muro, São Paulo, s/d. Arquivo pessoal. Foto: Pedro Bopp.

Opor a precisão da linha adesivada no suporte à violência do rasgo tornou-se uma estratégia para o processo de construção dos meus trabalhos (fig. 23-24, p. 74-75). Cada vez mais, as alusões ao rasgo são incorporadas a eles, como um índice de outra ordem de presença, de uma atuação da mão, do meu corpo, diretamente.

Na pintura, é raro eu traçar linhas com o pincel, de forma análoga a estar desenhando: elas são, quase sempre, como campos de cor delineadas pela geometria da fita, e não falam sobre suas qualidades expressivas enquanto gesto externo — no sentido do gesto que vem do corpo e tem em suas características de velocidade, movimento, direção, pressão do pincel sobre a superfície, tudo isso equacionado com a viscosidade da tinta. Essas linhas que são, também, rasgos, falam do que está para dentro do corte: as massas de cor, as misturas que provoco sem controle ao aplicar as cores diretamente da paleta para a tela, misturando-as com o gesto da espátula ou do pincel, como se fossem entranhas de um corte que é cirúrgico e bárbaro ao mesmo tempo. Tais entranhas, porém, nada mais são do que superfícies. Não há profundidade e não há cicatrização. Talvez porque a casa já não esteja mais lá, não importa se eu nunca mais entrar nela, de qualquer forma. Rasgar a fita, macular a geometria, simular um acidente, um gesto impensado, é um corte nessa impessoalidade, um *splitting*¹⁰ nos planos que trago dos cadernos, um abandono da rigidez da arquitetura, da perfeição construtiva da casa em suas aberturas e encontros de planos. A cor, que preenche a lacuna, talvez seja cicatriz e processo

¹⁰ O termo *splitting* se refere, aqui, ao trabalho de Gordon Matta-Clark onde ele executa um corte vertical em uma casa, dividindo-a em duas seções que ficam ligeiramente desalinhadas.

de cicatrização, ao mesmo tempo, e penso em como Tisseron aborda o episódio de Henri Michaux e seu processo de luto:

“Esse autor nos relata, de fato, emergir rapidamente da atividade gráfica propriamente dita e começar a pintar. Ele escreve: “Uma vez encontrado o caminho para o alívio (isto é, a pintura), eu devia em seguida me entregar a ela” (p.43). Assim, passando do traço à cor, Michaux passa da descoberta da ferida à descoberta do prazer.” (TISSERON, 1984, p.102)

Fig.22 | Parede do ateliê, 2022. Trabalho de Giotto.



Fig.23 | Guilherme Dable. *esta sombra incisa é um mar noturno*. 2021, acrílica sobre tela, 180 x 140 cm.



Um olhar retrospectivo para os mesmos cadernos mostra que talvez os cortes que passei a aplicar no trabalho já estivessem lá: entre as fabulações e digressões do ateliê, há em algumas páginas pequenas brincadeiras com as fitas crepe já desgastadas por vários usos, manchadas de cores de diversos trabalhos. eventualmente, ao serem retiradas das pinturas, elas ficam com uma de suas extremidades — a que delimita a linha que é pintada na tela — grudadas na tinta, e assim elas rasgam no momento de serem retiradas. Ou, senão, são dobradas para simular uma curva, ajustar uma aresta e outras atitudes que o pensar-fazer pede e as quais não racionalizo o porquê de estar dobrando a fita crepe sobre ela mesma: ora, ela apenas precisa ser dobrada para acompanhar a velocidade do pensamento.



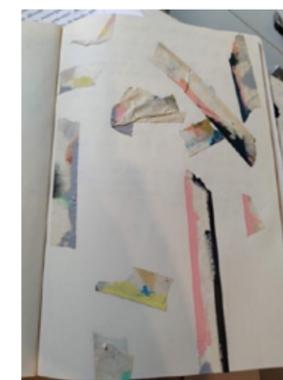
Fig.24 | Guilherme Dable. *qualquer desejo tinha como base o repouso*. 2021, acrílica sobre tela, 120 x 200cm.

O desprendimento dessas pequenas composições de fita crepe (fig. 25), resolvidas, se tanto, em minutos, guarda semelhanças com os desenhos que faço nas férias: o caráter provisional do material, o descompromisso com a expectativa, as limitações da colagem, o caráter de jogo, de pequena charada, de singelo labirinto para construir e resolver, trazem, em sua elaboração, o continuum da prática, novamente em uma

escala do ordinário, do aparentemente desimportante, e que retorna na construção das imagens.



Fig.25 | Cadernos de estudos, 2010-2022.



Os exemplos que apresentei brevemente ilustram processos que ocorrem constantemente no ateliê, durante a prática. Eles retornarão, no contexto de trabalhos que analisarei mais detalhadamente nessa estranha arqueologia que é recordar e rever processos e imagens. Irei me deter, principalmente, nos trabalhos que compunham a exposição “não um tempo, mas um lugar”, que apresentei no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), entre abril e agosto de 2022, além de alguns desenhos produzidos durante o período da exposição.

2.3 | O INÚTIL DO FAZER: COMEÇAR UM DESENHO

Decidir iniciar um desenho, geralmente, é sinal de que outro desenho precisa de tempo. Ele está travado, quieto, mudo, impenetrável. É hora de deixá-lo assim até que ele volte a se comunicar. (Re)começar é, então, seguir, trazer mais um corpo para o jogo, para a conversa; é deslocar o centro de gravidade do processo. Por onde, então, começo? O próprio caráter de continuum do desenho me leva a questionar se há um começo no meu desenho, se algum dele se inicia ou se é a fragmentação desse continuum que gera novos inícios que sempre estão ligados a outros fragmentos de uma mesma investigação. A memória de desenhos anteriores retorna, os acertos e os erros, a mente martela como não repetir o desenho anterior? se os cadernos, os materiais, eles são os mesmos. O que desenhar? Pra que desenhar?

Ao pensar em Cesar Aira, que me lembra que “ao fim das contas, quando voltavam a montar o automóvel, os bricoleurs domésticos obtinham o mesmo carro do qual tinham partido, e não um avião” (AIRA, 2007, p.52), o esforço parece inútil.

A repetição, o perlaborar, é onde está calcada a atividade do desenho. Esse atravessar pode ser pensado de modo heróico, a partir do mito de Sísifo que, pessoalmente, considero um pouco pretensioso para um lugar como o ateliê. De modo bastante mundano, creio que Francis Alys apresenta uma alegoria do fazer ao traçar uma linha efêmera pelas ruas da Cidade do México, em 1997, empurrando durante nove horas um enorme bloco de gelo até que ele derretesse completamente, diagrama que literalmente evaporava por debaixo dos pés do artista — cujo registro em vídeo se chama “Paradoxo da Prática: algumas vezes fazer alguma coisa não leva a nada”¹¹. Nele, Alys parece citar João Cabral de Melo Neto, pois ambos

¹¹ Disponível em <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>. Acesso em 20/10/2022.



creem que mais vale o inútil do fazer¹². E é em confiar no tatear, na opacidade, nesse inútil do fazer, que o processo se constrói e se estrutura.

Fig.26 | Francis Alys. *Paradoxo da Prática (I)* – às vezes fazer alguma coisa não leva a nada, 1997. Still do vídeo.

Poucos anos atrás, ao sair de uma visita a um museu, eu vi uma criança em sua bicicleta a passar repetidamente sobre uma poça d’água para traçar linhas com os pneus, em uma ação repetitiva: as marcas evanesciam e ele seguia construindo novas linhas, nos minutos em que fiquei a assisti-lo (fig. 27). A ação da criança me lembrou de “A Extensão do Reflexo” (fig. 28), trabalho de Gabriel Orozco.



Fig.27 | Frames de vídeo, acervo pessoal, 2019.

Fig.28 | Gabriel Orozco, *A extensão do reflexo*. Fotografia, 40,6 x 50,8 cm. 1992.

Ao contrário do que acontece com os *bricoleurs*, remontar um desenho a partir de seus elementos — linhas, planos — me permite obter desenhos diferentes — desenhos de carro ou de avião, para manter a comparação do autor. Analisar um desenho “estacionado” é deter-se nos pontos de incomunicabilidade, que podem marcar um lugar novo, desconhecido, mas também a recorrência em um engano, um passo

¹² Versos iniciais de *O artista inconfessável*: Fazer o que seja é inútil. / Não fazer nada é inútil. / Mas entre fazer e não fazer / mais vale o inútil do fazer. (CABRAL, 2007, p.169)

em falso, uma avaliação errada, a repetição de uma estratégia já conhecida e que leva ao mesmo ponto. Dessa forma, retomar o desenho é refazer a estratégia, repensar a ordem das ações; repensar as próprias ações, a abordagem. Fazer um desenho pode ser escolher seguir por um caminho de estranhamento, mas que me convida, assim como tentar refazer um caminho sem me deixar capturar na armadilha que há pouco me prendeu o pé.

Fazer um desenho novo reelabora os desenhos anteriores, projeta algo que não foi tentado, mesmo que dentro de parâmetros e procedimentos já usuais. Sara Yan diz que “o desenho não é representar algo, é fazer algo, é estudar, descobrir algo. O desenhador é o primeiro a ver algo que pressentiu existir, vivenciar, tornar, ser. Ser e fazer até sentir que algo se formou, que há algo” (YAN, 2022, p.108).

O pressentimento que Sara Yan analisa como parte da experiência do desenhar anda sempre muito próximo do fazer, corre junto à linha, mas não salta da linha para outros lugares imediatamente. Um salto de linguagem, em minha produção, costuma se dar após uma série de insinuações nos trabalhos, até que este salto — que pode ser a adoção de um elemento novo, uma abordagem da organização do espaço, a prevalência do manejo da cor — se imponha, isoladamente ou como conjunto, em uma nova forma de pensar o trabalho. Um desenho novo pode romper com algum momento de seus predecessores; este rompimento talvez seja de ordem mínima, uma fissura. Esses pequenos desencaixes iluminam o processo o suficiente para que, ao longo do tempo, mudanças grandes aconteçam, muitas vezes a partir do que já estava ali, em gestação.

Volto a Aira e seus *bricoleurs*, a contrapor que “esse conhecimento era mais que circular. Talvez não tanto pelo conhecimento em si como pelo tipo de inteligência posto em ação” (AIRA, 2007, p.52), e termina por apontar na arte a capacidade de desmontar a linguagem em que opera e montá-la de novo, segundo outras premissas (AIRA, 2007, p. 52-53). Desenha-se para isso, eu sei. É hora de esticar papel e começar um desenho.

2.4 | DESENHOS E ESCALA: MENOR QUE EU, DO MEU TAMANHO, MAIOR QUE EU

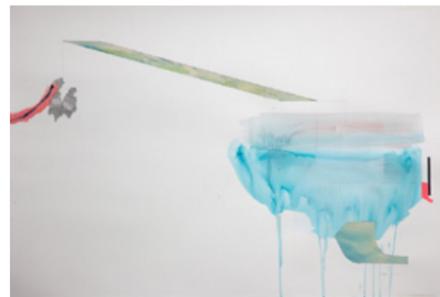
Gosto de desenhos que se aproximem da minha escala. Prefiro trabalhar em formatos que tenham pelo menos um metro no seu lado menor, tamanho próximo ao comprimento de meu braço. Meu formato mais frequente é vertical, com 1,50 metro de altura e em torno de um metro de largura. Entendo essas dimensões como confortáveis para desenhar em pé, ao mesmo tempo em que são portáteis o suficiente dentro do ateliê caso eu queira deitar ou rotacionar a prancha — ações que são comuns, em algum momento do processo. E me parece um formato bom de se entrar dentro, nessa relação entre a escala do corpo do espectador com esse outro corpo, de papel, pigmentos e traços.

E existem as perguntas que habitam os começos, de ordem geral: um desenho silencioso? Ruidoso? Quietos, em sua paleta? Luminoso? Quente ou frio? Mais duro ou mais fluido? Frequentemente, abro o trabalho com uma área de luz e uma ou duas formas que transporto dos cadernos. Essa área de luz, uma aguada com tinta acrílica muito diluída, quase uma aquarela, joga o primeiro ponto de indeterminação no processo: a lanço sobre o papel algumas vezes umedecido, para que ela se espalhe e abra campos onde o pigmento possa dispersar-se livremente, eventualmente escorrer para a borda do suporte. Tenho mais de uma mistura à mão, e é comum que utilize intervenções nesses campos de cor enquanto ele ainda está úmido, deixando que os pigmentos se mesquem e encontrem novas configurações. Os quatro desenhos a seguir foram feitos de modo simultâneo, e guardam aproximações e afastamentos em seus processos de feitura.

Fig.29 | Guilherme Dable. *num mapa depois da terceira dobra*, 2021.
Grafite e acrílica sobre papel, 75 x 110 cm

Fig.30 | Guilherme Dable. *mas a cortina poderá cair agora*, 2021.
Grafite e acrílica sobre papel, 75 x 110 cm

Fig.31 | Guilherme Dable. *as pontas dos dedos lendo em braille*, 2021.
Grafite e acrílica sobre papel, 75 x 110 cm



Nos trabalhos ao lado, os gestos de abertura foram com pincel: guardando suas diferenças individuais, seja enquanto qualidade do gesto, localização no suporte ou quantidade de matéria, esses primeiros movimentos lançam possibilidades distintas de caminhos a serem percorridos. Executei alguns desses gestos com minha mão não-dominante, uma estratégia comum dentre as que utilizo na busca de algum ruído que surpreendesse o olhar. O que se constrói a partir dos lançamentos passa a acontecer menos a partir de decisões lógicas, mas de contingências, em um processo de construção, com movimentos muitas vezes laterais, relacionando entre si áreas particulares, “um processo que poderia ser descrito como um trabalho às cegas, como uma toupeira, ou como um castor entrelaçando a palha, ao invés de alguém com uma visão abrangente do mundo” (SILLMAN, 2020, p.81).

É frequente que esse gesto inicial seja a indicação de uma intenção, a trilha por onde eu seguirei, assim como é frequente que eu rotacione o suporte nesses movimentos iniciais, utilizando o escorrido como um índice que não encontra o lógico da percepção. Eventualmente, inclino toda a prancha, com o desenho grampeado, para que a aguada escorra na diagonal em relação ao formato do suporte, para que a mancha contenha nela, de modo contíguo, as informações de linha e de grade.



Fig.32 | Guilherme Dable. *vibrações de uma oração insistente*, 2021.
Grafite e acrílica sobre papel, 110 x 75 cm

Relaciono-me ao eixo vertical com os desenhos por uma questão da ordem da ergonomia do processo, e não por entendê-los como uma janela para o mundo. A orientação final de meus trabalhos não necessariamente é a de seus movimentos iniciais; ela se define, muitas vezes, pela sensação de instabilidade que tenho do meu corpo em relação ao trabalho. Se ele está muito estável, ainda não está pronto.

2.5 | TRANSPORTES DE FRAGMENTOS: CONSTRUIR ATRAVÉS DO INCOMPLETO

A partir destes lançamentos iniciais, os desenhos passam a ser habitados, como se habita o ateliê. À procura, à espreita, mas dando espaço para a distração, permitindo que a frequência de vibração diminua para que algo possa emergir, não desses espaços retangulares, mas de seu entorno, e que se projetem na direção dos trabalhos: que surjam e apontem para eles, como fantasmas ou como magnetos.

Afirmo, anteriormente, que a linearidade do pensamento não é um valor que trago para o ateliê. Um valor que persigo, no ateliê, é a instabilidade da imagem, uma instabilidade que não seja ruína, mas latência, energia contida que interrompa o fluxo do olhar, cuja lógica de sustentação seja um corte na razão, um corte que se encontre no lugar certo entre a estrutura e o colapso¹³.

¹³ Fazendo o corte certo em algum lugar entre os suportes e o colapso. (MATTA-CLARK, 2010, p.77)

Em “Dentro do Nevoeiro”, Guilherme Wisnik fala de um “curto-circuito entre visualidade e materialidade por intermédio das soluções espaciais, em que as profundidades rasas e ambíguas dos ambientes nos causam uma estranha sensação de vertigem”¹⁴ (WISNIK, 2018, p.11), descrição que vem ao encontro de questões que me interessam na construção do trabalho. Esse curto-circuito, essa vertigem de certa forma infamiliar, é algo que eu articulo tendo como ponto de partida os cadernos de desenho.

Nesse processo, os transportes de fragmentos e os movimentos subsequentes operam sempre em sentido transversal. Se a aguada luminosa que flutua na parte inferior de “mas a cortina poderá cair agora” (fig. 30, p.80) tem, em seu topo, uma geometria desenhada de lapiseira, com régua e uma veladura branca cuja translucidez opera como uma bruma sobre os contornos da mancha, ela é contraposta por outras duas formas: uma colocada em sua seção inferior, e outra alongada em diagonal, atravessando boa parte da extensão do desenho, onde utilizei máscaras feitas com fita crepe e camadas sucessivas de tinta viscosa, aplicadas com espátula, em um gesto contínuo. A horizontalidade um tanto panorâmica em “num mapa depois da terceira dobra” (fig. 29, p.80) é cortada por um diagrama caótico de linhas feitas também a partir de máscaras, guardando amplitude de gesto e quantidade de matéria que parecem incompatíveis com suas espessuras — para fazê-las, usei papel kraft como continuação da máscara de fita, para que o gesto pictórico não vazasse além dos limites da fita.

Já “as pontas dos dedos lendo em braile” (fig. 31, p.80), partindo de um movimento diferente, me levou a construção de sua imagem a partir de uma estratégia distinta dos dois primeiros (figs. 29-30). Se neles há uma quantidade de respiro no espaço, de áreas com pouca ou nenhuma informação, tensionando as relações entre espaço desenhado e espaço negativo, este último traz maior quantidade de matéria: uma ênfase maior no gestual miúdo do grafite, construindo

14 Ele refere-se aos projetos da arquiteta japonesa Kazuyo Sejima.

áreas que vibram internamente, com a aplicações de uma grade baseada na lembrança do padrão dos ladrilhos do piso do banheiro de meu antigo ateliê. Essa grade se apresenta em diversos estágios: parcialmente apagada, na parte inferior esquerda, estendendo-se de modo incompleto ao longo da base do desenho. Na área central, ela ganha a materialidade da cor, e se fragmenta em planos menores, onde há também um jogo de perspectivas, onde a percepção de dentro/fora é confusa. Por fim, alguns dos planos e da seção de três pontas do padrão são executados com tinta iridescente, sensível à incidência de luz, podendo ou não ser percebida de acordo com a posição do observador, mudando de cor conforme este se movimenta.

Por fim, “vibrações de uma oração insistente” (fig. 32, p.81) apresenta questões sutis em seus primeiros movimentos: dois gestos matéricos e curtos são obliterados por uma aguada cujo gesto vertical não toca as bordas do suporte em nenhum momento — também não há escorridos. São raras as vezes onde meus desenhos iniciam dessa forma, e o reforço da planaridade sugerida por este início conduziu o desenho por um caminho diferente, onde a maioria dos elementos reforçou essa ortogonalidade.

Nesse trabalho, a construção, em sua quase totalidade, para dentro do suporte, me intrigou — não lembro se foi o primeiro desenho onde isso ocorreu, mas acredito ser o primeiro onde elementos que costumavam atravessar os limites do suporte estavam contidos. A relação de tensão entre os elementos deixou de ocorrer através de planos ou linhas que transbordavam o espaço do desenho, em uma relação de equilíbrio que remetia a um recorte, um enquadramento, e surgiu aqui como uma relação em si. A fragmentação dos planos não é mais relacionada a pontos de fuga que se contradizem, mas a uma organização em camadas que flutuam uma sobre a outra, mas não parecem estar em rota de colisão, como em outros trabalhos. Este trabalho, embora tenha passado muito pouco tempo convivendo no ateliê, manteve-se na memória e retornou, sem identificar-se, em uma nova série de trabalhos, que serão analisados mais adiante nesse texto.

2.6 | OPERANDO ENTRE ASPEREZAS: NOTAS SOBRE O SUPORTE DO DESENHO

Agregar elementos em um desenho é um processo onde a cada movimento equivale um recuar, um avaliar, uma checagem da estratégia. E dentro de cada movimento há um outro avaliar, concomitante ao ato do fazer — que se debruça sobre ele mesmo, sobre o que se desdobra diante dos olhos. Este é o momento da atenção verticalizada, de fazê-la atravessar o material e penetrar o trabalho. A natureza do desenho é sincera demais, e nos devolve sem delongas os momentos onde não estivemos presentes em sua construção. Ao final de cada momento de ação, voltar ao todo do desenho traz as possibilidades estratégicas novamente à mesa. Algumas ações encadeiam-se com sua vizinhança próxima; outras pedem um olhar panorâmico e um eco distante, uma resposta vinda do outro lado do desenho.

A construção do desenho é, dessa forma, uma construção de conhecimento, acerca de uma imagem que está sendo, ao mesmo tempo, construída e vista pela primeira vez. Este processo envolve hesitações, especulações, tentativas, cicatrizes, como se uma estranha bússola apontasse para os estados de uma coisa, para sensações, que só posso descobrir quais são se eu perscrutar o desenho. Na medida em que meu processo se utiliza, em parte, de elementos pré-prontos, isso me dá mais tempo para trabalhar com as relações possíveis entre esses elementos — eles, porém, se transformam em cada utilização, pelas estratégias que articulo no processo e nas ações do desenho, e relacionam-se entre si tanto quanto à sua escala, às relações entre figura e fundo, material agregado e papel — que, mais do que apenas suporte, é matéria ativa.

A palavra suporte é, no caso do desenho, particularmente interessante: o papel não suporta tudo que eu quiser: ele satura, ele deixa de responder, ele colapsa, rasga, descasca, enruga. As ações e processos do desenho, ao mesmo tempo que constroem o que não estava lá, sempre se subordinam à natureza da folha de papel, seus limites e sua presença enquanto coisa. Esse caráter de coisa, intrínseco a esse médium ancestral, é ativado pela ação que o encobre, de forma

dialética; ao agir sobre o papel, cobrindo uma forma feita com máscara de fita crepe com uma camada pesada de tinta, estou negociando ao mesmo tempo com o espaço negativo do desenho e com o seu suporte enquanto matéria. O papel se apresenta, notamos que aquela superfície existe, sua porosidade e seu limite. Da mesma forma, uma aguada penetra em suas fibras para vermos que aquela área passa a estar dentro do desenho, absorvida pelo suporte. Uma área onde esfrego pó de grafite e óleo de linhaça faz com que o grafite, material mais mole que o papel, que costumeiramente deixa suas partículas se agarrarem nas fibras do papel, ganhe a ambiguidade de estar dentro e fora do desenho ao mesmo tempo; uma camada de bastão incolor de cera vai agir como um recorte, fazendo a forma saltar como uma película. Todo procedimento acontece relacionado às propriedades do papel, do processo de construção que é fazer um desenho: um processo de diálogo e relações dinâmicas entre seus elementos, seja enquanto formas, seja enquanto qualidades expressivas ou matéricas, mas todos sempre em relação ao seu suporte, à autoridade incontornável do papel enquanto suporte, uma relação que guarda porosidade

O desenho permite essa porosidade em sua construção. O papel, talvez por sua própria natureza, por ser fabricado a partir de uma pasta líquida, permite o respiro, o pulsar, uma espécie de sístole-diástole, onde o suporte responde às marcas, se faz presente nas ações que pratico: a fita crepe fere sua superfície ao ser retirada; uma linha apagada permanece marcada, e insistir em seu desaparecimento vai apenas criar cicatrizes de outra ordem¹⁵. Tudo isso é incorporado como parte do desenho, como marcas que acontecem, por exemplo, ao alongar demais um gesto no ato de cobrir um stencil, deixando um pedaço de pincelada solta no suporte, como parte do diagrama do desenho, registrando seu próprio fazer.

¹⁵ Bernice Rose, sobre o Erased de Kooning Drawing (1953), de Rauschenberg, diz que “a necessidade de Robert Rauschenberg de literalmente eliminar Willem de Kooning apagando um desenho de de Kooning não apaga a dívida de Rauschenberg para com ele.” (ROSE, 1976, p.12)

2.7 | ABRINDO OS RESERVATÓRIOS: TRANSPORTES E TRANSFERÊNCIAS DOS CADERNOS, REAPARIÇÕES DOS FANTASMAS DA CASA

Meu desenho se baseia, nas relações entre as formas: na maneira que elas são articuladas, nas ambiguidades perceptivas que tento criar, muitas vezes justapondo materialidades ou procedimentos distintos entre si. Criar, através do processo, uma espécie de mapa que opere no geral e no particular (GOMES, 2022, p.94). Ao longo de sua construção, acontecimentos tornam-se assuntos, articulam-se como verbos transitivos, ligando um elemento a outro. É transportando uma imagem, do caderno ou da parede, lidando com as deficiências desse transporte — sejam as inevitáveis mudanças de escala, ou de algum detalhe particular da imagem, pois não apenas é preciso manter a espontaneidade, mas principalmente ter em mente que todo transporte de uma imagem passa a operar em relação a dados que não conferem com os de seu lugar de origem — que o trabalho se constrói, entre pedaços de percepção que se aproximam ou se justapõem, em uma estrutura sem um centro ou um ponto de partida ou chegada definido. Há ligações que são mais próximas; outras são afastadas, mais frágeis. Os pontos de pouso do desenho, dessa forma, não convidam a longas paradas. Suas estranhezas apresentam-se de diferentes formas.

Por exemplo, a estranheza da união de planos que a sombra de um objeto projetada sobre um canto de parede, que se esparrama por dois ou três planos distintos, decompondo sua imaterialidade em cacos que pouco lembram o objeto a que se refere. Estranheza que também percebo na arquitetura contemporânea, que passa a utilizar o vidro mais por suas qualidades reflexivas do que por sua transparência (WISNIK, 2018, p.11), refletindo paisagens, pessoas, outras arquiteturas, em suas superfícies, diluindo o dentro e o fora. Não raro, tais construções utilizam vidros jateados, opacos, nublados, seja em suas fachadas, seja nos espaços internos, onde a profundidade dos espaços passa a ser negociada com

essas propriedades. O que parecia atrás, que víamos através das transparências, passa a fazer parte deste plano frontal, em uma relação de profundidade ambígua.

Os diferentes graus de opacidade em alguns dos planos do desenho, efeito que consigo com o uso de veladuras de tinta acrílica, tem sua origem fantasmática na minha relação com a lembrança da casa da família e em suas aberturas. A luz filtrada, a refração da incidência dos raios solares nos vidros, as geometrias de luz que mudavam de lugar e intensidade conforme o clima: relações que devem às questões da arquitetura modernista, da qual meu tio-avô Oscar foi um aplicado artífice. O espectro em que a lembrança da casa se transformou em minha memória, através das décadas, permite que essas imagens mentais tenham um quê de onírico, de uma eterna luz amarelada e oblíqua a iluminar partículas de poeira no ar. Às vezes é melhor ser fiel ao sonho do que às circunstâncias¹⁶, então mantenho as memórias espectrais por perto, como se elas banhassem momentaneamente o espaço delimitado pela fita crepe nos desenhos.

Do lado de cá de minhas memórias, dentro do ateliê, toda essa matéria de sonho se articula como material para ambiguidades perceptivas: entre interno e externo, frontal e posterior, equilíbrio e colapso, ocultamento e revelação, peso e leveza. De alguma forma negando o espírito modernista de minhas memórias, indo ao encontro da opacidade do *zeitgeist* contemporâneo¹⁷, as veladuras podem ser elementos que oferecem uma negação da transparência da imagem, uma resistência à leitura, uma espécie de palimpsesto.

¹⁶ “Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias, claro, em minhas histórias há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias deviam sempre ser contadas com certo quinhão de inverdade.” (BORGES, 2000, p.80)

¹⁷ Em Dentro do Nevoeiro, Wisnik traz a imagem do nevoeiro para discutir o estado de incerteza do mundo atual, através de trabalhos de arte, da arquitetura contemporânea e da transformação do cotidiano pela tecnologia, com o conceito de “nuvem”, que perpassa diversos aspectos de nossa vida hoje.

Velar seções do desenho é uma operação que impede que a leitura daquela superfície se complete. Um bloco de nevoeiro que deixa entrever a imagem, a oferece sem consumir o encontro. A veladura se interpõe à leitura da imagem em um caráter ambíguo, entre ser matéria e se impor como tal, realçando a translucidez e a iluminação que traz, e como dispositivo de apagamento da camada anterior, de obliteração da leitura. A transparência dos planos me interessa por ter a possibilidade da dissolução entre suas qualidades atmosféricas.

O uso da transparência, enfim, é algo que lanço mão pela possibilidade de ligar suas propriedades à construção de imagens em indeterminação, insinuadas, cujas verdades não estão ligadas à transparência total a uma leitura completa e definida, coerente, de um todo, mas às suas camadas sucessivas que somam partículas. Sobrepor transparências às outras operações gráficas em diferentes graus de opacidade não para esconder algo, mas para somar à experiência do olhar essas camadas e as relações que elas propõem, de tentar intensificar a latência do trabalho, em uma imagem que não se completa, que escorrega o olhar entre suas partes.

2.8 | A GRADE À FRENTE E O DIAGRAMÁTICO

“Tentar aceitar o desafio colocado por esta mensagem aberta e preencher a forma invisível com seus próprios códigos.”
(ECO apud WHITTLE, 2014, p.106)

Toda a construção de meu trabalho poderia ser chamada de diagramática, na medida em que meu *modus operandi* transporta, justapõe, se apropria, transfere, apaga, oblitera e distorce fragmentos de informações externas, em um processo

de seleção e construção, em uma espécie de comentário sobre meu raciocínio. Por não seguir um plano predeterminado, o desenho se desenvolve através do tempo, onde o esclarecimento sobre ele mesmo é um processo contínuo.

Não obstante, o trabalho não pretende aludir diretamente à natureza, ou apresentar-se como uma janela para o mundo natural. Apesar de buscar elementos do mundo a fim de serem transportados para o desenho, evito que eles guardem semelhança, ao longo de sua construção, com um tipo de imagem que se relacione facilmente com um conceito de espaço da ordem da representação. Em “Outros Critérios”, Leo Steinberg faz uso do termo *flatbed* para designar o tipo de espaço criado pela pintura a partir dos anos 1950, que vejo semelhanças com o tipo de espaço que tento criar em meu trabalho.

“O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. (...) A superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.” (STEINBERG, 2008, p.117)

Ao considerar a proposição de Steinberg, volto a meus reservatórios — meus cadernos — para refletir acerca da quantidade de alusão ao mundo natural existente neles, em seus fragmentos de arquitetura. As alusões estão ali, mas entendo que é na operação do transporte, onde fatores como escala, integridade, proporção e orientação não são levados necessariamente em conta (adicinaria aqui, também, meu processo de desafeição desses desenhos), que esse caráter alusivo se enfraquece. No decorrer do trabalho, a sucessão de operações pictóricas sobre o desenho, dissociadas de qualquer desejo de representação, vai dando o caráter *flatbed* ao espaço.

O pensar-fazer, durante as sessões de trabalho, não é apenas da ordem do racional, mas também de algo que é corporal, sensorial: a abundância de elementos na volta do ateliê, a começar pela sua própria localização, dentro de casa, com tudo o que isso significa: relações cotidianas, afetivas, memórias dos mais variados matizes. O texto, até aqui, apresenta diferentes lugares e maneiras em que algumas dessas informações são transportadas para os desenhos. A rede de influências armada, mesmo que de modo inconsciente, se compõe e se reconfigura incessantemente ao meu redor, em um lugar que não é diretamente o da linguagem do ateliê: esta rede parece estar apontada para áreas de sombra, em busca do que é intuitivo, para colocá-lo em diálogo com que é objetivo no processo.

Esse processo não pretende, em sua conclusão, apresentar algo como o significado da imagem, mas construir e deixar em aberto as possibilidades de leitura; diferentes construções e trajetórias de significação podem ocorrer, e elas não precisam corresponder, nem obedecer a alguma hierarquia (WHITTLE, 2014, p.106).

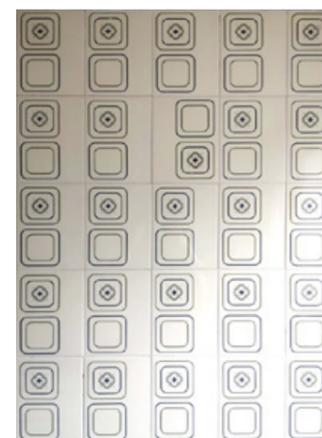
Fig.33 | Guilherme Dable. *talvez este meu relato seja uma ponte no vazio*, 2022. Acrílica e grafite sobre papel, 150 x 150 cm

O desenho acima, dos mais recentes que produzi, é um exemplo para analisar a maneira que uso os cadernos como estratégia de construção da imagem. Diferentemente dos desenhos que apontei anteriormente, o lance inicial deste desenho foi a grade diagramática que domina o espaço, à direita. Lançada primeiro à mão livre, apropriada de uma pintura do artista norteamericano Terry Winters, a grade prontamente dominou o espaço do desenho.



A grade passou a ser, ao longo do último ano, um elemento frequente em meus desenhos, ganhando proeminência em alguns deles. Sua presença anterior, em trabalhos como “Shelterrui/ruínaabrigo” (2014) e “O samba ainda não chegou” (2016), que serão analisados no capítulo 3 desta pesquisa, é como parte estrutural, de forma mais ou menos explícita. Já nos desenhos de ateliê, a grade tem um caráter de elemento composicional, dentro do processo de construção do trabalho, do que estruturante da totalidade do trabalho. Aproprio-me de parte do diagrama da pintura de Winters interessado na dificuldade de leitura que ele promove ao sobrepor diferentes diagramas, e no processo de transferência para meu caderno faço algumas modificações, buscando manter aspectos da estranheza de sua forma.

Fig.34 | Terry Winters, *Red Ground*, 2013. Óleo sobre tela, 203 x 152 cm.
Fig.35 | parede do banheiro de minha casa/ateliê.



Transportada a forma, à mão livre, ela se impõe no espaço do desenho enquanto grafismo, sua ortogonalidade dominante, com as marcas dos apagamentos de tentativas onde ela entortava além da conta. Busco, como operação de resposta ao grafismo, pequenas pinturas, uma em cada célula da grade, utilizando sempre a mesma paleta, mas nem sempre na mesma ordem, jogando com a transparência de cada pigmento, em no máximo dois gestos por tinta em cada célula. Executo isso rapidamente, por conta da rápida secagem da tinta acrílica, mas também para que os gestos guardem espontaneidade entre eles, e não consigo não pensar nos azulejos do banheiro de minha casa, de meados dos anos setenta, que citei, anos antes, em “O samba ainda não chegou”. Um dado do doméstico, talvez aqui mais do que do arquitetônico.

O padrão pintado vibra, parece piscar diante dos olhos em suas sobreposições conflitantes de cor e diferenças internas. A ordem variável de aplicação das tintas, resultando em diferenças tonais que não são grandes o suficiente para saltarem aos olhos, mas tampouco insignificantes a ponto de não serem notadas, é uma espécie de aplicação do conceito de defasagem, evidentemente sem o rigor do compositor, mas na aplicação de um procedimento que inclui um elemento de ruído em uma sequência pré-estabelecida. A ortogonalidade da grade diagramática passa a vibrar, visualmente, habitada por esses campos de cor, e essa parte do desenho se parece autônoma e autotélica (KRAUSS, 1979, p.52).

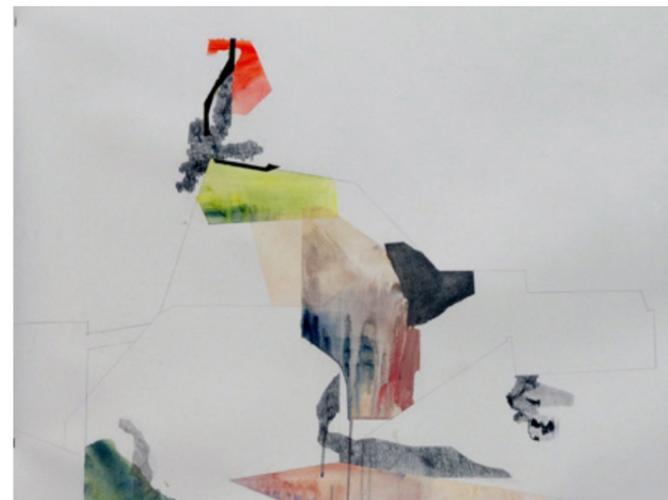


Fig.36 | Guilherme Dable. *talvez este meu relato seja uma ponte no vazio*, 2022. Detalhe.

Responder a toda essa quantidade de informação — gráfica e cromática — me leva a uma estratégia de outra ponta, se dando em outra escala: a partir de escolhas nos cadernos, construí duas formas grandes com lapiseira 0.7mm e régua, para então quebrar este espaço internamente, com o eventual uso de outros fragmentos para construir as máscaras, e contraponho a dureza do grid e dos campos de cor com a dissolução da aguada, em uma cascata de justaposições de planos discordantes e pontuações feitas com gestos curtos de grafite.



Fig.37 | Guilherme Dable, *mas uma parte sua era luz*, 2022. Grafite, acrílica, giz oleoso e guache sobre papel. 150 x 100 cm.

O trabalho ao lado contém diversos momentos de ruptura em minha produção, que analisarei ao longo deste capítulo. Por ora, gostaria de me deter no diagrama que há em sua seção superior.

Fig.38 | Guilherme Dable. *mas uma parte sua era luz*. Detalhe.

O estranho alfabeto/diagrama/tangram na parte superior esquerda é um elemento que aparece pela primeira vez em minha produção. Sua chegada cruza uma banalidade com uma memória afetiva: durante uma tarde de trabalho, recebo de um amigo imagens pelo WhatsApp do andamento da reforma em seu apartamento. Ele, arquiteto, acompanha meu trabalho e dividimos o interesse por arte e processos de criação.



Fig.39 | Guilherme Dable. Imagens recebidas por WhatsApp, 2022. Documento de trabalho.

As imagens prontamente me remeteram à pintura de Gustave Caillebotte “Os aplainadores de parquet”. Meu irmão teve durante anos uma reprodução desta pintura no corredor do apartamento onde crescemos.

Fig.40 | Gustave Caillebotte, *Os aplainadores de parquet*, 1875. Óleo sobre tela, 102 cm × 146.5 cm. Musée d’Orsay, Paris.

Fig.41 | Stencil de fita crepe feito a partir da fig. XX. Documento de trabalho.

As semelhanças entre a imagem dos instaladores de parquet com a pintura de Caillebotte me levaram a querer fazer algo com o diagrama *readymade* enviado por meu amigo. Não apenas pela citação à pintura — algo que apenas eu, que vi a imagem que gerou o desenho, sei —, mas pela vontade de imprimir ali uma referência, ainda que apenas para mim, ao meu irmão. A transportei primeiro para um bloco quadriculado, para planificar o desenho, para então produzir um stencil onde escolhi algumas das formas presentes na imagem. Apliquei o stencil repetidamente sobre o desenho, com o cuidado de manter uma regularidade de espaçamento — eu queria que a grade aparecesse, de forma subjetiva; sua aplicação foi em camadas, com a primeira usando a tinta um pouco úmida, de forma que ela pudesse vazar ligeiramente os limites das formas, em uma cor que se opusesse à mistura das camadas seguintes.



Nos dois desenhos analisados acima — “talvez esse meu relato seja uma ponte no vazio” (fig. 35, p.90) e “mas uma parte sua era luz” (fig. 37, p.93) — o diagramático se apresenta em sua forma dialética: a partir de operações objetivas e redutivas, transportadas para o suporte do desenho, se oferecendo ao olhar subjetivo e matizado do espectador (WHITTLE, 2014, p.12), em uma experiência que não encontra relação com a minha, em meu processo de construção da imagem.

A estranha combinação de formas, espécie de alfabeto codificado, construídas a partir da repetição e do encaixe de um módulo simples, de três quadrados justapostos na mesma direção, me levaram a pensar outras possibilidades de repetição dentro dos elementos que lanço mão, em uma confluência de aspectos que discuto em trabalhos de natureza instalativa¹⁸ com a produção de desenhos no ateliê, além de dar início a outro tipo de investigação de elementos para os desenhos. A partir desta experiência, passo a pesquisar e criar outros padrões que possuam pequenas variações internas, para utilização como uma espécie de grade nos desenhos, que utilizo em desenhos que estavam em processo no ateliê antes que este último desenho fosse iniciado.

Não existe a possibilidade de uma reconstituição passo a passo das etapas da construção destes desenhos, ou de qualquer outro; quero apontar, no entanto, o jogo de materialidades, onde minha intenção é trazer o espectador para perto do desenho, ver os pequenos eventos gráficos e pictóricos que acontecem no micro da imagem. Aguadas que se misturam e parecem derreter, justaposta a uma área de grafite esfregado com cera; hachuras produzidas com um movimento muito curto de mão, onde apenas as falanges dos dedos se movem, em uma área demarcada pela fita, mas também em outras onde ela flui livremente. Áreas onde os elementos estão do lado de dentro do papel, penetrando suas fibras e escorrendo, que convivem com as que se depositam sobre a superfície do suporte, como os fragmentos de grafite e as massas de tinta.

¹⁸ Chamados nesta pesquisa de trabalhos-espaco, são analisados no capítulo 3.

Essas soluções vão se apresentando e acontecendo no tempo em distensão¹⁹ que é o tempo do trabalho: há períodos onde as decisões e etapas se sucedem rapidamente, em um estado de fluxo, assim como o tempo se estende por dias, na espera de algo que pode ser mínimo, faltante para que o trabalho atinja o lugar onde ele parece se dar por pronto. Momentos de procura, de distração, de atenção. De atenção para não saturar o suporte, não tornar os encontros por demais ruidosos, entender o limite que separa estrutura de decoração.

É a partir dos cadernos que a língua do desenho se articula em linguagem compreensível no ateliê, a linha muitas vezes como balizadora da busca pela vertigem, pelo desequilíbrio, pelo incerto. Linguagem que muitas vezes fala através do estranhamento, da sensação de que algo fora do lugar precisa acontecer, e que se forma numa fração de tempo antes de que eu entenda que o estranhamento que eu buscava era algo como o que aconteceu. A linha é o que delimita os campos do estranhamento, do improvável. Esse improvável pode ser o que acontece do lado de dentro da forma, como a singularidade dos procedimentos que listei, mas isso ocorre da forma para fora, na relação entre cada uma, nos encontros e nos espaços negativos entre elas. A linguagem da linha nomeia o campo do jogo do estranhamento, traça os caminhos por onde se perder. O desenho, em seus fragmentos que saem do caderno para plasmarem-se em linha ou campo pictórico, instaura os espaços onde os acontecimentos e os assuntos vão se deitar, como balizas, ora firmes e elegantes como os pilotis modernistas, ora precários como palafitas.

¹⁹ Refiro-me à ideia de tempo como distensão presente nas *Confissões* de Santo Agostinho, um tempo que se alarga e contrai. “E no entanto, Senhor, percebemos intervalos de tempo e os comparamos entre si e chamamos alguns de mais longos, outros de mais curtos. De fato, medimos quanto um tempo é mais longo ou mais curto que outro e concluímos que este é duplo ou triplo, aquele é simples; ou que este é tão extenso quanto aquele”. (AGOSTINHO, 2017, p.329)

2.8.1 | DO DESENHO PARA A PINTURA, E DE VOLTA AO DESENHO: MAIS QUESTÕES SOBRE O DIAGRAMA

Ao longo de minha trajetória, foi o desenho que alicerçou a prática da pintura, que se estruturou enquanto imagem e jogo de procedimentos próximos aos desenhos. A pintura se valeu das estratégias gráficas da colagem, da ação diagramática oriundas da experiência do desenho; somou-se a isso o trabalho de entender o pensamento em camadas, as questões de construção que são mais específicas de sua linguagem. A linha de pensamento, porém, sempre veio do desenho: eu penso a pintura de modo muito similar ao desenho. Ela é um espaço onde eu posso avançar em procedimentos sem o risco de saturar o suporte.

Se, por um lado, poder ser refeita inúmeras vezes no mesmo suporte é uma vantagem da pintura, a simbiose entre matéria e suporte, exclusiva do desenho, é o que o torna o meio imediato para o pensamento gráfico. Sempre que eu trabalho com pintura, tenho um desenho em andamento por perto, para que ele solte o pensamento na velocidade que o papel exige. Dessa forma, embora eu considere que há uma primazia do desenho sobre a pintura na minha produção, até agora eu entendia que o desenho alimentava a pintura, mais do que a pintura devolvia ao desenho.

A mudança de ateliê trouxe, para a pintura, um protagonismo da cor²⁰. O jogo de construção diagramática que era trazido do desenho tem ficado, em meus trabalhos mais recentes, em segundo plano, outras relações passaram a acontecer. E, mais recentemente, a cor passou a atuar nos desenhos com uma importância semelhante à da pintura.

²⁰ Esse assunto é abordado a partir da p. 106, neste capítulo.



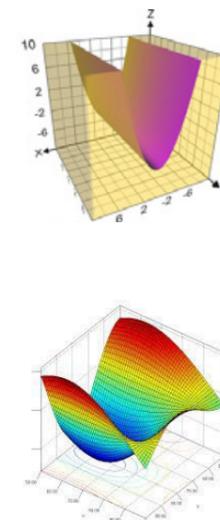
Fig.42 | Guilherme Dable. *enquanto eles continuarem, farei desenhos no ar (3)*, acrílica e grafite sobre papel, 110 x 75 cm, 2022.

Fig.43 | Guilherme Dable. *pedras minúsculas, severos arranhões*, acrílica e grafite sobre papel, 150 x 100 cm, 2022.

Fig.44 | Guilherme Dable. *se algo, ainda que por instantes surgisse, sumisse*, acrílica e grafite sobre papel, 150 x 100 cm, 2022.

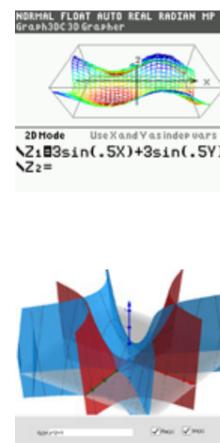
Fig.45 | Guilherme Dable. *diante do espelho que traz somente os reflexos conhecidos*, acrílica e grafite sobre papel, 150 x 100 cm, 2022.

Isso não aconteceu de modo súbito ou isolado — nada acontece isoladamente em um processo criativo —, mas em uma série de encontros de momentos que se apresentaram como pequenos estranhamentos e surpresas, e que pouco a pouco desdobram-se na prática diária, para em algum momento se parecerem com um momento *eureka*. Os desenhos que apresento aqui são frutos dessa volta que a prática da pintura retorna para o campo do desenho, através de um emprego da cor em primeiro plano, mediado pela linguagem do desenho — não falo de pinturas sobre papel, mas de desenhos que incorporaram o aprendizado da pintura em seu arsenal de possibilidades.



A diferença entre esses trabalhos e os anteriores não é apenas pelo papel que a cor desempenha: a ocupação do suporte é mais plana, os jogos diagonais que marcam a minha produção aparecem de modo muito discreto, quando aparecem. A fragmentação de elementos também está, agora, subordinada a uma forma que domina o espaço, e esta não é mais oriunda de meus cadernos. Me aproprio de diagramas que encontro na internet, gráficos matemáticos projetados em 3D. A matemática é um campo com o qual não tenho a menor intimidade, e as possibilidades de visualização desses eventos abstratos me fascinam, como uma espécie de representação de um evento abstrato do qual posso me apropriar e intervir.

Fig.46 | Gráficos matemáticos diversos, coletados online. Documentos de trabalho.



Ao pensar sobre essa nova coleção de diagramas que começo a fazer, volto à semelhança entre *glamour* e *grammar* apontada por Moser²¹: há algo fascinante em olhar para estas formas e entendê-las como representações objetivas do invisível, e de poder apropriar-me para utilizá-las como campo de expressão de significados subjetivos. Há algo que oscila nessas formas, entre o profundamente analítico e um tipo de beleza envolvida em sua elegante complexidade, um rigor que encontrei durante anos nas formas de arquitetura que cacei com meus cadernos. Entretanto, essas imagens parecem manter um tipo de vibração que nunca esperei de minha gramática de formas — mesmo sendo imagens técnicas, produzidas por uma calculadora. Meus cadernos estão repletos de linhas, traços feitos pela minha mão, testemunhas de tudo o que acredito sobre o desenhar: a

²¹ op. cit. página 22, introdução.

atenção verticalizada, as escolhas perceptivas, o balé entre olho-mente-corpo-mão, a satisfação em encontrar algo que se oferece ao olhar para o registro.

Essas imagens, definidas em sua perfeição matemática, verdadeiras caixas-pretas, como diria Cesar Aira²², são inalcançáveis para mim enquanto explicação lógica. Quando as transporto para o desenho, à mão livre, as instauro no mundo, sujeitas a todas as minhas limitações enquanto desenhista, como se estivesse negociando com toda a exatidão que de modo inevitável se perderá ao final do transporte da imagem.

Há uma certa beleza em tentar fazer isso — e falhar: a sensação de descrever uma curva formada por uma equação é como a que Hunter S. Thompson buscava ao datilografar, palavra por palavra, alguns de seus romances prediletos, como “O Grande Gatsby”: “só pra ter a sensação de como é escrever daquela forma” (THOMPSON, In: MENAND, 2005.²³). Mas é, também, através da linha que desenho, contrapor a ideia de exatidão, tensionar a objetividade do diagrama em relação às subjetividades do meu corpo no momento do fazer.. Lançá-lo à mão livre é submeter um sistema de reificação ao meu desejo, borrar a linha que separa²⁴ objetividade e subjetividade, operar dentro do continuum entre ideia e expressão do desenho.

²² Aira, em “A Utilidade da Arte”, refere-se aos aparelhos domésticos modernos, como o telefone e as máquinas de lavar eletrônicas, como caixas-pretas, por não sabermos como funcionam; apenas apertamos os botões. Da mesma forma, minha ignorância em matemática faz com que essas imagens sejam feitas da mesma matéria de mistério das caixas-pretas que o autor se refere. “Hoje vivemos num mundo de caixas-pretas. Ninguém se assusta por não saber o que acontece por dentro dos mais simples aparelhos de que nos servimos para viver.” (AIRA, 2007, p.50)

²³ <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/07/believer>. Acesso em 8/11/2022

²⁴ Buchloh aborda essa questão no texto “Hesse’s Endgame: Facing the Diagram”: o paradoxo do diagramático estaria na negociação entre o esforço do corpo em seu desejo e prazer em movimento na pintura e a sua submissão, no desenho do diagrama, à medida e ao controle (BUCHLOH, 2006, p.120)

Trabalhar de modo diagramático a partir dessas imagens parece enfatizar os eventos que acontecem no processo: retirar do primeiro plano a geometria que remete à arquitetura parece trazer a ação para a frente, em uma espécie de conectividade polimorfa entre diferentes elementos (JOSELIT, 2005, p.232). Ao construir esses desenhos, os senti como um campo mais propício a intervenções do que nas construções dos desenhos anteriores — ainda que essa seja uma investigação que se encontra em seus primeiros passos. Ao instalar o diagrama como algo que simplesmente é, encerrado em sua incomunicabilidade, ele parece permitir que toda sorte de tentativa possa ocorrer em relação a ele no desenho. Imagem de uma exatidão que atrai acidentes, marcas, instabilidades, hesitações.

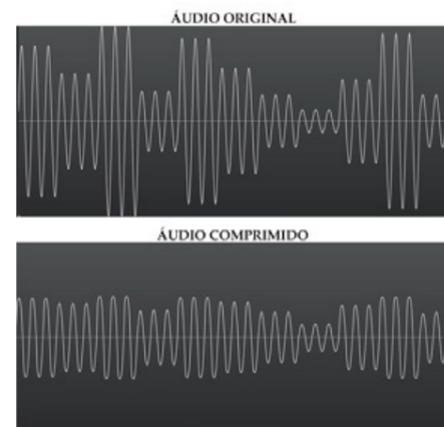
2.9 | GESTOS, CORTES, CONTENÇÕES E SUAS POTÊNCIAS

O gesto é o procedimento gráfico por natureza, e também o procedimento autográfico natural, marca pessoal, inimitável. O gesto gráfico pede o envolvimento de toda a extensão do corpo, e pode projetar-se em qualquer direção. Pode usar o peso do corpo como propulsão ou como contenção. A história da arte abarca inúmeras maneiras de apresentar ou esconder o gesto do artista, que ao longo dos anos se equilibra entre descrever algo e expressar sua singularidade enquanto marca no mundo.

Ao longo de minha trajetória, assumir a singularidade de meu gesto foi um processo: primeiro, o entendia como hesitante, inseguro. Se meu gesto fosse gelo, não suportaria o peso de um corpo. No decorrer dos anos, o amadurecimento da prática e das estratégias trouxe soluções; o procedimento do corte é um dos que lanço mão com mais frequência, que discuto aqui à luz de conceitos da produção de áudio.

Entre os efeitos disponíveis para serem usados em instrumentos, notadamente guitarras e contrabaixos elétricos, está o compressor. Ele é muito usado por baixistas que precisam, em sua execução, de uma constância na intensidade das notas. Tecnicamente falando, ele basicamente diminui a amplitude dinâmica do sinal de áudio, reduzindo volume dos sons mais altos e aumentando o dos sons mais baixos (fig. 47). Dessa forma, os sinais podem ficar mais audíveis e nítidos. Se um músico tocar uma nota muito baixa, o compressor a aumenta; da mesma forma, notas que foram executadas com muita intensidade não apenas não saltam aos ouvidos como também não causam um eventual efeito de distorção.

Fig.47 | Exemplo de faixa de áudio com e sem a atuação de compressão.
Fonte: <https://universidadedoaudio.com/blog/compressores-definicao-tipos-e-dicas-de-uso/>



O gesto gráfico, seja ele vindo de um lápis, um pedaço de carvão ou uma pincelada, guarda a energia de sua instauração. Um desenho feito com um lápis 8H, à moda de Guignard, tem possibilidades expressivas distintas de um desenho de Iberê, com um grafite macio como o 6B. As propriedades expressivas de cada material são um dado importante, mas a energia que me refiro se relaciona a como o corpo se lança em cada gesto: um movimento de punho é capaz de gerar um tipo de energia. A força de um movimento que sai do ombro é outra; se acrescentarmos a isso um movimento de quadril, falamos de uma terceira possibilidade.

Jackson Pollock (fig. 48, p.103) apresentou, ao movimentar-se dentro e ao redor do trabalho, com a tinta fluida pendendo dos pincéis, um tipo de energia realizada pelo corpo em ação; corpo que se projeta, tinta que amplia seu movimento. O suporte está no chão, mas o movimento não é um vetor que aponta para o chão; ele é de ampliação, a partir de seu braço direito estendido no ar: é força centrípeta.



Fig.48 | Jackson Pollock em seu ateliê, fotografado por Hans Namuth.
Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/hans-namuth-jackson-pollock-1>

Trisha Brown (fig. 49) segurou com seus dedos dos pés e mãos pedaços de carvão e deitou-se sobre o papel, o material seco apontando para os limites do corpo, onde a artista trabalhava a partir de sua consciência corporal, do que o corpo é capaz de circunscrever. Brown funda o espaço de seu desenho a partir do movimento, como Pollock o faz. Coreógrafa, ela utiliza os vetores do corpo, mas seu desenho trata de limites internos, de onde o gesto alcança estando sempre no chão. O corpo é compasso, força centrífuga.



Fig.49 | Trisha Brown, desenho/performance (2003).
Fonte: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

O gesto traz a visão do processo, fisicamente e conceitualmente; sua visibilidade desnuda a ação de quem o gerou, a marca fala do material e de seu coeficiente de resistência ao suporte, da amplitude do gesto gerador, das hesitações, da pressão do corpo sobre os materiais. Gary Garrels analisa a importância do desenho e a primazia da linha nos trabalhos de Pollock e de Kooning:

“A linha é dominante e seus significados são múltiplos: os trabalhos funcionam como traços do gesto, como contorno que sugere forma e assunto, e como elemento gráfico e visual independente. O equilíbrio entre espontaneidade e controle, delicadeza e ferocidade, brincadeira e intenção e entre figura e fundo, espaço positivo e negativo, forma aberta e fechada é tenso.” (GARRELS, 2005, p.23-25)

Toda a potência contida no gesto, seja ele no vetor da expansão, como o do expressionismo abstrato, ou da contenção, como no trabalho de Trisha Brown, tem modulação: ele parte de um ponto zero, acelera e desacelera. Os gestos que executo nos meus trabalhos têm o tamanho de meu corpo, a amplitude de meu braço. Posso esticá-lo, mas a modulação do gesto, da energia em seu curso, pode ou não ser um valor que me interesse no trabalho.

A estratégia de usar máscaras de fita crepe ou stencils na construção das imagens responde a essa questão: concentrar naquela área específica a energia do gesto, transportar um pedaço, um fragmento da ação para outro espaço, um deslocamento através do corte. Um procedimento que encontra semelhança na ideia de colagem — recurso já conhecido pelos desenhistas e que é apontado como a grande inovação no desenho, na colagem cubista, que “molda cada vez mais um signo visual livre para circular dentro do espaço pictórico, sem ligação com qualquer referente fixo, e, portanto, inteiramente inconversível.” (KRAUSS, 2006, p.34).

A colagem, enquanto procedimento, e não forma, me permite essa ausência de ligação com aspectos do gesto, com suas modulações, na possibilidade de um gesto sem início ou fim, comprimido em um trecho de nitidez, sem suas bordas. As relações da colagem com o uso das máscaras e stencils se relacionam, para mim, com a ideia de compressão do áudio, mas também com a ideia do corte cinematográfico. Um gesto que acontece com uma extensão x , encapsulado em uma área que mede $x/3$ é um gesto comprimido.

Ao analisar a colagem cubista, Catherine de Zegher aponta como motores do trabalho cubista sobre papel a obsessão de Picasso e Braque por velocidade, energia, e mudança em espaço e tempo real (BUTLER e de ZEGHER, 2011, p.25). A autora cita Bernice Rose, que acrescenta como inspiração as performances de dança de Lois Fuller, que são registradas e editadas em filme: “dissolução, close-ups, exposições múltiplas, paralelas e transversais e inserções para criar diferentes

pontos de vista onde uma figura poderia ser observada por outro ângulo como se estivesse dentro do enquadramento” (ROSE apud de ZEGHER, 2011, p.35).

No cinema, assim como nas colagens sobre papel, a justaposição de elementos distintos traz disjunções que alteram nossa percepção de tempo e espaço.

Submeter um gesto gráfico a um sistema de corte me permite utilizar apenas um fragmento de sua existência no tempo; justapor máscaras pode ser um processo de edição, de estender através da fragmentação uma ação que se dá em uma temporalidade maior do que o espaço visível. Na medida em que o desenho é sempre um projeto, essa edição também permite que os fragmentos sejam transportáveis e ajustáveis, mantendo o status de ensaio que o papel carrega. Comprimir uma pincelada gestual e expressionista em um espaço restrito (fig. 50) pode transmitir uma energia que é maior do que o espaço que ela está ocupando, assim como editar uma cena em planos rápidos traz outro tipo de intensidade.



Fig.50 | Guilherme Dable. Detalhe de dois desenhos utilizando sequências de formas iguais ou similares, contendo gestos maiores que seus espaços.



A antológica cena do assassinato de Marion Crane em *Psicose*, se fosse um plano-sequência, teria outro impacto. É sua fragmentação, sua multiplicidade de planos fechados em ângulos diferentes, que nos desorienta e nos horroriza por vermos

de tantas formas o mesmo ato brutal²⁵. A violência do gesto da pintura, interrompida pelo corte, tem algo dessa concentração que deixa a percepção momentaneamente em suspenso. A tensão entre contenção e transbordamento que opero, ora mantendo toda a matéria dentro dos limites da forma, ora permitindo que ela se transborde e se esparrame para fora, encontra questões relacionadas a cor, que irão reverberar na produção mais recente de desenho.

Fig.51 | Saul Bass. Storyboard da cena do chuveiro de *Psicose*. 1959.
Fonte: <https://www.oscars.org/collection-highlights/alfred-hitchcock/?fid=19321>



2.10 | COR E PINTURA; COR ATRAVÉS DA PINTURA

A cor talvez seja o aspecto mais sedutor, dentre as questões que lido no ateliê. E, provavelmente por isso, a mais difícil de lidar. Cor envolve brilho, saturação, temperatura, opacidade; cada médium — pastel oleoso ou seco, lápis de cor, bastões de óleo, tinta acrílica ou a óleo, guache — tem suas especificidades e suas vontades. E, mais do que qualquer especificidade, cor envolve relação: suas propriedades são notadas ao interagir com outra cor, assim como em relação às formas onde elas estão contidas, suas recorrências, a quantidade de uma cor em relação a outra ou outras (ALBERS, 2009, p.5). E foi na prática da pintura que avancei em meu entendimento sobre a cor.

²⁵ Para a filmagem da cena, foram usadas 78 posições de câmera. A cena tem 52 cortes e dura 45 segundos no filme, tendo consumido uma semana de filmagem. Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/10/12/movies/78-52-hitchcocks-shower-scene-review.html>

Em toda minha formação, tive apenas uma disciplina de introdução à pintura, durante a graduação. Meu entendimento sobre a prática da pintura veio de trocas constantes com colegas artistas como Frantz, Manoel Veiga, Paulo Whitaker, Letícia Lopes, Raquel Alberti e Daniel Lannes, entre outros; de muitas visitas a exposições, da compra incansável de livros e catálogos de arte e, claro, do tempo dentro do ateliê, em um embate que é muito diferente da prática do desenho. Embora muitas estratégias que uso na construção da pintura sejam semelhantes ao desenho — a colagem como forma de pensamento, a construção diagramática do espaço, as relações entre gesto e corte — isso se dá em uma linguagem que opera, muitas vezes, por regras diferentes.

Nesta pesquisa, vou me ater à produção recente, e privilegiar questões relacionadas ao uso da cor: em como percebi, ao longo dos últimos anos, o crescimento da cor como questão que toma corpo na estrutura do meu trabalho, tanto na pintura como no desenho. As pinturas que abordarei com mais atenção são um recorte da produção entre os anos de 2020 e 2022.

Entre 2006 e 2010, meu espaço de trabalho era o Atelier Subterrânea, situado, como o nome sugere, abaixo do nível da rua, em uma avenida na área central de Porto Alegre, sem incidência de luz direta. Em 2010 passei a ocupar um imóvel térreo no bairro Bom Fim, cuja sala que usava como ateliê tinha uma grande porta que dava para um poço de luz com aproximadamente dois metros de largura, e em sua outra borda encontrava-se a parede de outro prédio, com os mesmos cinco andares do que eu estava. Dessa forma, a luz natural direta caía quase que verticalmente sobre o poço durante algumas poucas horas do dia. E, como nos anos de Subterrânea, não havia vista de céu, horizonte, nada.

Foi no ano de 2018 que mudei casa e ateliê para um apartamento amplo em uma área elevada da cidade, onde, não fosse o avanço da construção civil, a vista chegaria a quilômetros de distância. Instalei o ateliê em uma área generosa do imóvel, com uma grande janela de orientação norte e, apesar de me encontrar no primeiro andar, avisto o céu da cidade

e, por pouco, não vejo o sol se por. Os efeitos dramáticos do final de tarde, vistos do ateliê, são espetaculares: o céu se transforma de um azul que é quase amarelado ao se aproximar do horizonte para uma explosão de laranja, vermelho e violeta, que se esvanece em direção ao azul profundo da noite. Se eu for à janela sul do apartamento, encontro azul pálido e rosa. Um final de tarde como o de hoje me traz um azul acinzentado pela chuva rápida e intensa que caiu minutos atrás, e a janela onde estou me mostra as árvores do pátio do vizinho agredidas pela iluminação noturna do pátio do prédio. Os tons de verde das folhas transitam entre diferentes matizes de verde; as mais próximas têm a cor das folhas da planta de plástico que há no hall de entrada do prédio, por conta da luz direta do holofote. Conforme a luz vai amansando na distância, a folhagem torna a parecer mais natural, até a cor se perder no alto contraste com o lusco-fusco do céu.

Não há nada de novo no parágrafo acima, nem para mim. Pensar essas relações das cores, observar como elas se apresentam na natureza, é algo que faço com prazer desde sempre. Contudo, poder observar isso enquanto trabalho muda tudo. E não apenas esses momentos que costumam nos deixar contemplativos, mas as diferenças diárias de luminosidade, da qualidade da luz ao longo do ano, da diferença dos dias cinzentos em todas as cores que estão na rua. Repito: nada de novo, exceto o fato de ter isso em minha visão periférica diariamente, durante as sessões de ateliê, desde 2018. Yve-Alain Bois refere-se ao processo de Matisse quando afirma que “demanda tempo absorver a atmosfera de um lugar, conseguir condensar todas as impressões que ele oferece, as quais, repetindo, não são de forma alguma apenas visuais” (BOIS, in SALZSTEIN (Org.), 2009, p.96). Cada um de meus ateliês me ensinou, através de seu espaço e do tempo que dediquei a trabalhar dentro deles.

Foram necessários anos — e uma mudança — para que a linguagem da cor pudesse se construir não apenas a partir da observação do trabalho de outros artistas, mas de uma observação externa ao ateliê e ao seu entorno imediato, de referências, colegas, livros, materiais. A linguagem da cor surge através da convivência com ela, e credito isso à mudança de ateliê.

2.10.1 | PERCEPÇÕES SINESTÉSICAS DE COR E ESPAÇO

“Sempre tentei definir parâmetros para os desenhos ou pinturas de acordo com algum princípio organizador. Pode ser qualquer coisa, desde uma ideia sobre o espaço acústico até a faixa de cores de um pigmento específico. O objetivo é construir uma imagem que seja autônoma e ao mesmo tempo sugira múltiplas associações ou leituras.” (WINTERS, 2012)



A declaração de Terry Winters vem ao encontro de diversas percepções que tenho em minha prática de ateliê. De tentar procurar fora do campo da arte, da visualidade que se refere diretamente à história da arte, princípios organizadores e conceitos operatórios. Relacionar atributos visuais a sensações sonoras é um hábito antigo, vindo de minha prática de contrabaixista iletrado. Através dos anos, a experiência musical me ensinou muitos termos do jargão específico, mas recorrer a metáforas visuais segue sendo mais direto e eficiente, na maioria dos casos. Trabalhar no sentido contrário — pensando em termos sonoros a informação visual — me leva, muitas vezes, a entender melhor onde me encontro no processo. Acredito que as possibilidades associativas e de leitura de um trabalho se amplificam na medida em que sua criação é pensada também através de múltiplos pontos.



Fig.52 | Jennifer Packer, *Graces*, 2017. Óleo sobre tela. 152,4 x 182,9 cm. Art Institute of Chicago.

Fig.53 | Henri Matisse, *O Ateliê Vermelho*, 1911. Óleo sobre tela. 181 x 219 cm. MoMA.

A artista Jennifer Packer constrói imagens figurativas onde, muitas vezes, a representação é esgarçada pelo tratamento pictórico das imagens, em suas pinceladas caóticas, borrões e apagamentos. “Graces” (fig. 52, p.109), é um exemplo onde a figura e o ambiente em que ela se encontra parecem inseparáveis, ambos se dissolvendo na parte inferior da imagem.

De modo similar, a mobília do “Ateliê Vermelho” (fig. 53, p.109) de Matisse se mescla com o fundo, em uma discussão sobre o que é legível nessa representação de seu espaço de trabalho. O trabalho de Packer, especialmente em sua manipulação das cores, me atrai enquanto discussão sobre a resistência à legibilidade através de estratégias de aplicação de cor, em uma coreografia de desaparecimento (BROWN, 2018, p.63).

E é novamente de Matisse que me aproximo, a partir de outro comentário de Yve-Alain Bois, sobre a memória do artista francês, uma memória e um inconsciente proustianos, e não freudianos: ‘o enriquecimento inconsciente do artista consiste em tudo que ele vê e traduz pictoricamente sem pensar em pintura’ (BOIS, 2009, p.97).

As aproximações entre as possibilidades de representação visual e a percepção musical já foram tratadas aqui. Acredito que a ideia de espaço acústico²⁶ possa acrescentar questões e possibilidades de leitura para o trabalho que discuto a seguir.

26 Marshall McLuhan apresenta a ideia de espaço acústico em oposição a de espaço visual: um espaço sem pontos fixos de referência, dinâmico, não-linear e em rede. “O mundo acústico, que é o mundo elétrico da simultaneidade, não tem continuidade, nem homogeneidade, nem conexões, nem estase. Tudo está a mudar. Mover-se de um desses mundos para o outro é uma mudança muito grande. É a mesma mudança que Alice no País das Maravilhas fez quando passou pelo espelho. Ela saiu do mundo visual e entrou no mundo acústico quando passou pelo espelho.” (McLUHAN, 1970, em <https://www.marshallmcluhanspeaks.com/lecture/1970-living-in-an-acoustic-world/>. Acesso em 5/11/2022)

Em uma ideia de espaço acústico, não há pontos fixos de referência: sua matéria é incorpórea e simultânea. Penso que a cor, na pintura, ajuda a criar essa ideia de espaço difuso, com simultaneidades que ocorrem a partir da interação cromática entre seus elementos, que parecem estar e não estar ali. Isso se apresentou de modo enfático no trabalho abaixo, “de modo evasivo mudar o assunto do sonho” (fig. 54):



Fig.54 | Guilherme Dable, *de modo evasivo mudar o assunto do sonho*, 2022. Acrílica sobre tela. 150 x 100 cm.

Iniciar a pintura por um monocromo traz o canto da sereia da autonomia da cor: havia apenas as nuvens difusas, no topo da imagem, a contrapor o brilho incessante da mistura de amarelos. Trazer a simultaneidade da ideia de espaço acústico para este campo de cor podia, então, envolver o conceito de ritmo.

Em suas definições, a palavra *ritmo*²⁷ está sempre ligada a tempo, à cadência, à sucessão de eventos. Quando pensamos em ritmo visual, o associamos à ideia da cadência musical, ou mesmo da fala. A ideia de ritmo é, primeiramente, de ordem acústica, dinâmica, intervalar — ela é pré-musical, por prescindir da ideia de altura (graves e agudos). O ritmo, então, é construído e percebido pela sucessão de intervalos

27 De acordo com o Dicionário Houaiss, “1. Sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares em um verso, em uma frase musical, etc. 1.1 na música, unidade abstrata de medida do tempo, a partir do qual são determinadas as relações rítmicas; pulsação, cadência, 1.2 ocorrência de uma duração sonora em uma série de intervalos regulares” (HOUAISS, 2001, p.2463)

dos elementos. Se falo, aqui, em intervalos, falo em espaços vazios, em silêncios. A ideia de ritmo, portanto, é indissociável da ideia de silêncio, onde figura (som) e fundo (silêncio) não tem uma relação de subordinação, mas de complementaridade.

Estabeleço, então, diferentes ritmos visuais sobre a superfície da pintura, em diferentes etapas de trabalho: barras horizontais regulares em forma, diferindo ligeiramente em suas alturas, mas de sistemas de cor ligeiramente variáveis, adicionando, depois, novas camadas de barras verticais ligeiramente irregulares, de espessura maior.

O espaço se transforma, então, em um campo que vibra de modo mais intenso do que nos trabalhos anteriores; as barras de cor parecem estar e não estar. O espaço físico e virtual da pintura passa a operar em um tipo de defasagem, com seus elementos indecisos em se fixarem na retina, piscando em intervalos irregulares, polirrítmicos, a intensidade do fundo amarelo o traz para a frente, invertendo a relação gestáltica, para logo depois invertê-la novamente. A ideia de ritmo como estruturante transforma-se em desestruturante, pela indeterminação dos intervalos que a interação da cor provoca na percepção visual.

Essa impossibilidade de pacificar a estrutura da forma transforma a pintura em uma espécie de campo de força, uma ideia de atmosfera que encontro, de diferentes maneiras, em artistas como Rothko, Turner, James Turrell e no “Campo de Relâmpagos” (1977) de Walter de Maria.

Luis Pérez-Oramas se refere à obra do pintor venezuelano Armando Reverón como uma antropofagia da luz, em uma parábola que relaciona o não-ver como condição de conversão ao visível:

“Reverón absorveu — dirigiu — toda a luz e fez na pintura o equivalente a uma parábola da visão que tem o enceguecimento como condição de conversão ao visível. Dupla metáfora: metáfora de uma antropofagia de luz e metáfora de uma pintura tornada cega por concentrar nela justamente toda a potência daquilo que a torna possível como arte da visão. Entre ambas,

entre a antropofagia da luz e o enceguecimento da pintura — que não é mais que o equivalente vernáculo de uma extenuação ‘sublime’ da representação, auto-reflexivamente exposta ao seu poder e à sua nulidade.” (ORAMAS, in: HERKENHOFF, 1998, p.176)



Fig.55 | Armando Reverón, *Naiguatá*, 1924. 50 x 72 cm, óleo sobre tela.

A ideia de antropofagia da luz se encontra, dessa forma, no duplo movimento de impedir a visão através da luminosidade da própria pintura, através de um jogo de contrastes que faça o olhar oscilar entre cores adjacentes, que se alternam na percepção entre serem percebidas separadamente e se embaralharem — como ocorre em minha pintura.



Fig.56 | Guilherme Dable. *de modo evasivo mudar o assunto do sonho*. Detalhe.

A cegueira através da intensidade da luz — luz divina, de deslumbramento, como na pintura de Caravaggio “A Conversão a Caminho de Damasco” (fig. 57, p.114), onde Saulo, caído no chão, braços abertos e olhos cerrados por conta da luz ofuscante que é a aparição de Deus. Derrida classifica como um “enceguecimento de girassol, conversão que torce a luz e a faz girar sobre si mesma até à vertigem, desvanecimento do emaravilhamento que se vê passar da claridade a mais claridade, talvez a demasiado sol” (DERRIDA, 2010, p.121); ou ainda a luz sublime e fulminante, quando Zeus

acata o pedido de Sêmele, grávida de Dioniso, e aparece em todo seu esplendor, consumindo-a com seu brilho flamejante e divino (VERNANT, 2000, p.150).

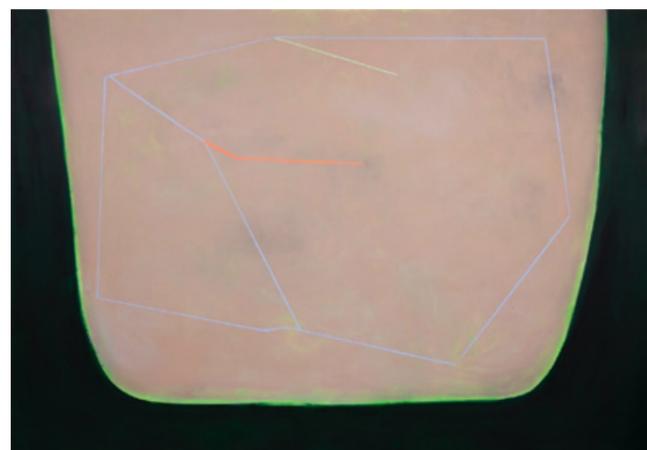
Fig.57 | Caravaggio, *A Conversão a Caminho de Damasco*, 1601. 230 x 175 cm, óleo sobre tela, igreja Santa Maria del Popolo, Roma.



Por outro lado, lembro também da luminosidade terrena e sufocante que atordoa Meursault, à beira da praia, em seu encontro com o árabe em “O Estrangeiro”, de Albert Camus. “Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou.” (CAMUS, 2019, p.64).

São muitos os estados que a luminosidade pode induzir: do êxtase à vertigem, da combustão à confusão mental ou perceptiva. O cintilar em nossas retinas acontece pela exposição a um excesso de luminosidade e pode acontecer, de modo metafórico na linguagem da pintura, pela interação da cor, não necessariamente pela intensidade da saturação ou da luminosidade de algum pigmento específico. Essa cegueira cromática ocorre a partir de diversas possibilidades, como nas pinturas a seguir.

Fig.58 | Guilherme Dable, *tem dias que faz sol até de noite*, 2021. Acrílica sobre tela. 140 x 200 cm.



Em “tem dias que faz sol até de noite” (fig. 58, p.115), a primazia da cor acontece junto de uma simplificação da forma — um dos primeiros trabalhos onde desejei uma forma que fosse tão diferente da gramática de formas que utilizo há mais de dez anos. Após um início muito promissor, sedutor e perigosamente *quase-pronto* — mas esses inícios promissores não devem ser supervalorizados²⁸ (DIEBENKORN apud LIVINGSTON, 1997, p.115) — o trabalho se estruturou em torno da forma curvada, apelidada no ateliê de barriga e depois de janela de avião.

“Feche os olhos e visualize a imagem; então vá trabalhar.”
MATISSE apud ELDERFIELD, 1992, p.26

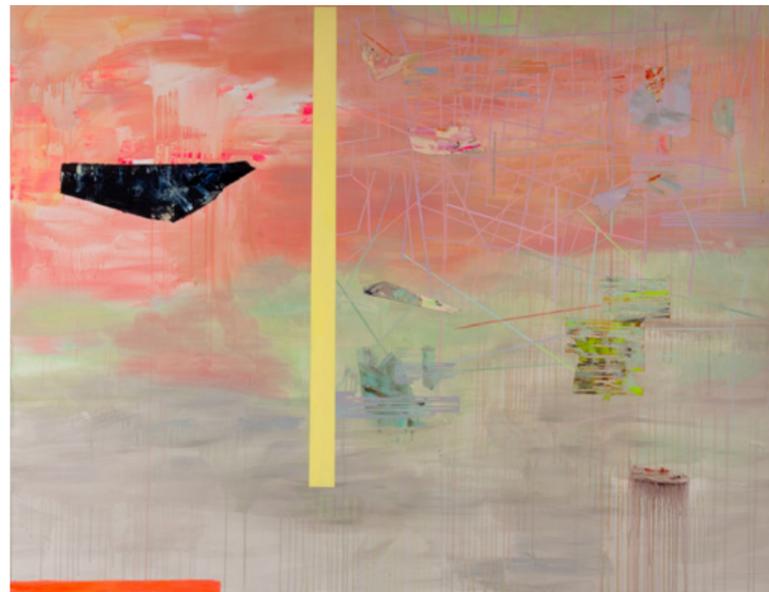
O conselho de Matisse a seus alunos nunca fez muito sentido para mim, acostumado ao processo calcado em alternar transportes e improvisação, até recentemente. Lembro de desejar essa forma curva na parte inferior da pintura por dias, e de duvidar dela; ao final de sua construção a pintura se apresentou como ruptura em diversos aspectos de minha produção. A começar pela simplicidade da forma, dominada pela curva escura e com o diagrama flutuando sobre o campo cinzento. Mas é na cor que as mudanças apareceram com mais força, a começar pela vibração entre as duas grandes áreas, verde e cinza²⁹, mas principalmente na construção das cores do diagrama, que embaralham a visão ao pousarem sobre o cinza: uma relação onde, isoladas, são cores absolutamente contrastantes, mas ao interagirem, comportam-se de outra maneira — suas bordas definidas colaboram para que a cor seja percebida com mais intensidade. Não é a luminosidade do

²⁸ Entre 1966 e 1978, Diebenkorn escreve as *Notas para mim mesmo ao iniciar uma pintura*, espécie de declaração de intenções, em dez itens, acerca de como abordar um trabalho que se inicia. Me refiro ao número 2 da lista: A posição inicial bonita que fica aquém da completude não deve ser valorizada — exceto como um estímulo para novos movimentos. “2. The pretty, initial position which falls short of completeness is not to be valued — except as a stimulus for further moves.”

²⁹ nota curiosa: durante a exposição no MARGS, não foram poucas as vezes que espectadores se aproximavam do trabalho e o olhavam de lado, tentando enxergar uma suposta tridimensionalidade por conta das relações cromáticas

fundo, mas a incompatibilidade visual dos matizes que causa a vibração que desestabiliza a visão.

Fig.59 | Guilherme Dable. *hora em que o vento de estrelas extintas assovia*, 2022. Acrílico sobre tela. 140 x 200 cm.



“hora em que o vento de estrelas extintas assovia” (fig. 59) teve o pensamento da cor em relação a estrutura. Sobre o fundo manchado e de fatura precária, dois procedimentos distintos acontecem: a grande barra vertical amarela, construída com dezenas de camadas de tinta translúcida, não parece homogênea em sua cor — não por causa de uma irregularidade em sua fatura, mas pelo modo que as diferentes cores do fundo interferem na vibração do amarelo.

Em seu lado direito, uma grande grade desconstruída, que ocupa pouco mais da metade da pintura, recebeu cores de relativa aproximação com o fundo: dessa forma, mesmo tendo os contornos definidos, a figura/grade se confunde com o fundo, em uma relação que oscila constantemente entre anulação e afirmação, onde a grade parece cintilar nessa ambiguidade perceptiva. Aqui, as semelhanças de matiz oscilam na visão a partir das diferenças na fatura entre fundo e grade.

No desenho, mesmo o invisível está lá, de alguma forma — seja os borrões nos desenhos para as animações de Kentridge ou no gesto radical de Rauschenberg no “Erased de Kooning”, o apagamento é uma marca, uma presença. A fronteira do não-ver, a partir do uso da cor na pintura, se dá em um espaço de ambiguidade, onde os espectros surgem através do cintilar dos matizes. Nossa visão precisa de tempo para se adaptar à falta de luminosidade; por outro lado, seu excesso nos é insuportável, e precisamos fechar os olhos. A cor e a luz, em suas combinações possíveis, nos fazem transitar entre ver e não ver, reconhecer e duvidar. É nessas situações que os fantasmas costumam se apresentar para nós, em diferentes graus de seus esplendores.





CAPÍTULO 3

3.1 | TRABALHOS-ESPAÇO

Trabalhos-espço são desenhos que se relacionam a contextos — sociais, culturais, geográficos, espaciais — específicos e que, quando instalados, envolvem, através da sua presença, o corpo do espectador. Responder a esses contextos demanda soluções que não encontro nos meus desenhos de ateliê, como se criar uma imagem apenas não bastasse: é preciso mais do que isso para dar conta desses contextos.

Responder a situações que se relacionam com sensações de vivências íntimas parecem pedir mais do que fazer marcas sobre uma superfície. É preciso, portanto, ampliar os recursos e as definições empregadas na realização dos desenhos, colocá-los em relação a questões específicas do espaço funcional da arquitetura. “Em relação” é uma expressão importante, pois a intenção é exatamente a relação do desenho com a arquitetura, é propor uma relação de tensionamento, de diálogo, e não escondê-la ou usá-la como um suporte neutro. Os trabalhos-espço pretendem, dessa forma, apelar às forças sensório-motoras (BENJAMIN, 1991, p.189) e propor um diálogo que inclua de modo ativo o corpo do espectador junto ao espaço arquitetônico.

Nesse sentido, essa ampliação das definições e recursos poderá se apresentar de maneiras distintas em relação à escala do espectador — e para isso lanço mão de estratégias de construção específicas para cada trabalho responder as questões às quais ele se coloca em relação. Essas estratégias buscam um estranhamento que não se dá apenas pela visão, mas também por uma percepção corporal do trabalho — sejam eles trabalhos enormes ou de tamanho médio. Dessa forma, o corpo é exigido de forma diferente de um desenho ou uma pintura na parede. A relação que esses desenhos

pretendem estabelecer é uma espécie de jogo entre desenho, espaço arquitetônico e espectador, exigindo deslocamento, proximidade, distanciamento na fruição dos trabalhos.

Estabelecer essas relações através dos trabalhos-espço produz em mim uma sensação de estranhamento da ordem do infamiliar, um tipo de deslocamento de centro de gravidade que parece não pertencer ao equilíbrio do dia, da ordem natural das coisas, como se a fantasmagoria da casa ressurgisse através desses deslocamentos de escala. Sensação similar a que temos ao retornar a lugares da infância, os percebendo em relação à nossa escala adulta para, assim, reencenar mentalmente e tentar reelaborar todas as memórias pregressas, já tantas vezes revividas apenas no espaço da mente.

Essa possibilidade de reelaboração não me é permitida quando penso na casa, há tanto tempo em reelaboração e resignificação na memória apenas. Eu não consigo me relacionar hoje com a escala das lembranças e, talvez por isso, às vezes hesite em aceitar a veracidade delas. É através do desenho que posso medir essas sensações infamiliars e espectrais, tentar diagramar o espaço do qual não tenho medida exata, apenas tento projetá-lo em relação a um corpo que já não tenho mais. Um trabalho-espço é um corte que tenta unir essas memórias com os espaços disponíveis através da trena do mundo que é o desenho (JOHN, 2007, p.x).

A relação entre a casa, sua fantasmagoria, sua sombra, e os trabalhos-espço se apresenta na vontade de estranhar um espaço arquitetônico através do desenho. Como se fosse possível reviver a escala da experiência original da casa através desses trabalhos, como se estivesse, ao criá-los, alterando a minha escala.

Os três trabalhos que serão analisados nas páginas seguintes foram pensados como respostas a espaços e contextos específicos: “Shelterrauin/ruínaabrigo” (2014), na ocasião da coletiva *Bar to the Future*, ocorrida no mesmo ano na galeria Belmacz, em Londres; “O samba ainda não chegou” (2016), montado em individual no mesmo ano e na mesma galeria, e

“Trate-me por Ishmael”, apresentado em 2015 no Espaço de Artes da UFCSPA. Todos foram remontados, em contextos distintos dos originais, na individual “não um tempo, mas um lugar”, ocorrida no MARGS em 2022, e as particularidades de cada montagem são analisadas aqui, assim como as relações de alguns desses trabalhos com “Tacet” (2008-2012), trabalho que foi objeto de minha dissertação de mestrado, e que é reapresentado aqui de modo breve.

3.2 | OLHE ONDE PISA: *SHELTERRUIN/RUÍNAABRIGO*

A água encontra o pigmento aquarelável, depositado laboriosamente sobre o papel, e este lentamente a absorve, espalhando os pigmentos, misturando as cores, borrando contornos e formando novos desenhos. Alguns acontecem por obra do acaso, apenas a partir do movimento das gotas de água que se depositam e se espalham; outros são definidos por cortes geométricos exatos, pequenas poças espremidas pela chapa de acrílico que se encontra por cima da folha, que sofrem a pressão dos pés de um anônimo que educadamente esfrega os sapatos úmidos da garoa que perdura do lado de fora da Davies Street, em Londres, onde, passando a porta do número 45, participo de uma exposição coletiva. À porta da galeria, sob os pés dos visitantes, corre água pelo meu trabalho. Por um período de dois meses, alternaram-se dois desenhos no lugar originalmente ocupado pelo capacho. Protegidos por uma chapa de acrílico cortada a laser com motivos geométricos, eles receberam a umidade de sapatos, bolsas, ponteiros de guarda-chuvas, barras de casacos, sacolas e toda sorte de objetos que passaram pela porta de entrada da galeria, situada nessa cidade famosa pela chuva leve e constante.

Fig. 60 | Guilherme Dable. *Shelterrui/ruínaabrigo*.
Vista da instalação, Belmacz, Londres, 2014.

Fig. 61 | Guilherme Dable. *Shelterrui/ruínaabrigo (2)*.
56 x 90 cm, lápis aquarelável sobre papel, 2014.



“Shelterrui/ruínaabrigo” (fig. 60-61) é um dispositivo de desenho, um trabalho que parte de uma estratégia: utilizar uma condição externa para transformar uma aparência. Um desenho que se coloca em estado de transformação. Não obstante, é um trabalho *site-specific*, pensado não apenas para o lugar específico da arquitetura, mas também em um contexto cultural, social e geográfico.

A escolha por instalar o trabalho no lugar do capacho — ou ainda, pelo trabalho ser o capacho de entrada da exposição — levou em conta uma série de questões. Antes mesmo dos questionamentos que levantei em “O samba ainda não chegou”, a convivência com a galeria me fazia pensar constantemente sobre o espaço que eu ocupava enquanto artista latino-americano em uma galeria na Europa, o que

sempre transbordava para questões colonialistas, relações com a imigração, entre outras. Ao escolher o capacho como lugar para o trabalho, sabia que utilizaria o fluxo de entrada na galeria como disparador de algum tipo de dispositivo. Queria algo que fosse facilmente reconhecido pelo olhar de quem frequentaria a exposição: majoritariamente, britânicos, residentes na cidade, em sua maioria, da elite social. Uma imagem que pudesse ser reconhecida como típica, que tivesse uma ligação de alguma forma cultural com esse grupo, me interessava. Após pesquisar padrões têxteis, desde grifes de luxo a xadrezes tradicionais escoceses, os padrões ornamentais criados no século XIX por William Morris³⁰ pareceram, não apenas pela sua diversidade e exuberância, mas também por terem sido amplamente influentes na decoração de interiores durante a era Vitoriana³¹, ideais. Sua identificação com a era de consolidação do Império Britânico foi outro fator importante — mesmo que isso entre em contradição com o pensamento de Morris.

O dispositivo ainda contava com uma segunda parte, a chapa de acrílico com padrões de cobogó³² cortados a laser protegia o desenho enquanto permitiria que ele se transformasse. Esse encontro entre arquiteturas e seus interiores, através de oposições entre papel de parede/tijolo vazado, dentro/fora, ventilado/vedado, me interessavam também enquanto alegoria para as diferenças culturais entre o Brasil e a Inglaterra, a certa permissividade que associamos ao comportamento brasileiro em oposição à reserva dos britânicos.

³⁰ Morris era um ativista socialista, influenciado pelas ideias de Marx, o que não impediu seu trabalho de ganhar enorme projeção dentro da sociedade da época. Grande parte de seu trabalho como designer segue em produção até os dias de hoje, e seu legado visual o coloca entre as grandes personalidades da cultura britânica durante a era Vitoriana.

³¹ Período de reinado da rainha Vitória no Reino Unido, de 1837 a 1901. Coincide com a Revolução Industrial e o início da Belle Époque na Europa continental, mas foi marcada por rígidos costumes, moralismo social e sexual e fundamentalismo religioso.

³² Criado no Brasil entre 1929 e 1930 por três engenheiros — dois brasileiros e um alemão —, é uma solução para ventilação e luminosidade no interior de um imóvel, amplamente utilizado no Brasil, desde o modernismo.

Em meio a essas oposições, há um ponto de convergência que me chama a atenção: há, na obra de Morris, similaridades marcantes com a visualidade de artefatos islâmicos, como o uso da simetria³³ e da planaridade de alguns de seus desenhos. O cobogó tem como origem os muxarabis, elemento arquitetônico de origem mourisca, trazido para o Brasil no período colonial pelos portugueses³⁴. A função de ambos os elementos, na arquitetura, é similar: o muxarabi, porém, é um treliçado em madeira, enquanto o cobogó é feito de tijolos e cimento.

3.2.1 | PIRÂMIDE SOCIAL: O TRABALHO COMO CAPACHO

Estando em uma galeria na região central de Londres, em um dos metros quadrados mais caros do planeta, coloque-me na posição de capacho através de meu trabalho, que será pisado e esfregado por todas as pessoas que entrarem na galeria, que só possui uma porta. Clientes, funcionários, entregadores, fornecedores, visitantes — todos colocarão seus pés sobre o trabalho, em uma ação que, mesmo inadvertidamente, fala sobre essa posição subalterna de um imigrante, ou mesmo do artista estrangeiro em uma galeria no chamado Primeiro Mundo, onde em muitos momentos fica evidente o quanto se espera um certo comportamento e até um certo tipo de trabalho, que atenda à imagem que se tem do que esse artista exótico e do que ele deveria produzir, dos assuntos que sua poética deve tratar e, por que não, de como se espera que essas questões se materializem.

³³ O interesse de Morris pela cultura do Oriente Médio estendia-se a outros artistas de seu círculo. Sua reconhecida expertise no campo das artes decorativas islâmicas o levou a ser convidado para atuar como consultor para novas aquisições do South Kensington Museum, hoje chamado Victoria & Albert Museum, em Londres. Fonte: <https://williammorrissociety.org/past-exhibitions/online-exhibitions/>. Acesso em 22/10/2022.

³⁴ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Muxarabi>. Acesso em 22/10/2022/

Todas essas questões da ordem do político-social me interessavam no momento de pensar o que estava latente no trabalho — o desenho naquele lugar, naquela cidade e naquela região específica. Porém, o que faz todas essas questões conviverem e surgirem através do trabalho é uma característica do material utilizado: a notória umidade da Inglaterra, com uma média de 226 dias/ano de precipitação, era ideal para o lápis aquarelável, aplicado de modo seco nos desenhos, ser ativado pelas gotas d'água trazidas por todos os frequentadores durante o período de exibição. Dessa forma, os ornamentos de Morris tiveram o padrão do cobogó sobreposto pela ação da água que escorrera, perdendo definição e tendo seus contornos e imagens borradas de modo aleatório. A elite britânica, ao educadamente limpar os pés sobre a geometria terceiro-mundista, terminava por manchar as imagens vitorianas.

3.2.2 | DISPOSITIVOS DE DESENHO: *SHELTERRUIN* E *TACET*

Há algo em comum nos procedimentos de “Shelterruin” (fig. 60, p.124) e de “Tacet” (Fig. 64, p.129), algo da ordem do simples, do que não pede técnica apurada em sua construção ou operação.

Das imagens que marcaram minha adolescência está a estampa da camiseta de uma banda de rock underground de Porto Alegre, em meados dos anos 1990. A *one-man-band* portoalegrense Doiseu Mimdoisema³⁵ apropriou-se de um desenho do argentino Quino (fig. 62, p.128) onde vemos um músico de orquestra, devidamente vestido com um fraque, que olha para uma partitura complexa, segurando em uma das mãos um triângulo e, na outra, uma batedeira elétrica. A imagem servia perfeitamente à estética *lo-fi* da banda, ao conceito do faça-você-mesmo; ela era como uma carta de intenções de toda uma cena musical, e é uma imagem que nunca esqueci. Nestes anos, estava totalmente envolvido nesse

³⁵ Disponível para download em <https://www.sumadiscos.com.br/>. Acesso em 12/10/2022.

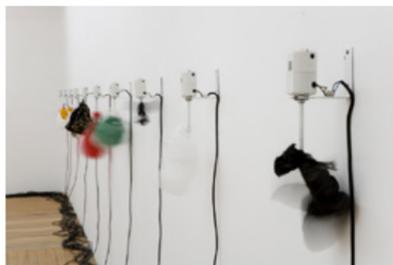
ambiente musical, atuando em diversos projetos que iam do rock à improvisação livre, e creio que há um tipo de atitude no interior dessa imagem, que é singela mas eloquente: a da atenção ao entorno, da solução caseira, direta, de utilizar o que está ao alcance da mão, da gambiarra, essa atitude um pouco duchampiana que alguns consideram patrimônio imaterial do Brasil.



Fig.62 | Estampa da camiseta da banda Doiseu Mimdoisema, com desenho de Quino. Meados da década de 1990, por Diego Medina.

Alguns anos depois, ao conhecer o grupo Chelpa Ferro, percebi em seus trabalhos a recorrência da operação de deslocamento da função de objetos cotidianos para trabalhos sonoros, como em *Jungle Jam*³⁶ (fig. 63), onde sacolas plásticas ordinárias, presas em motores, transformavam-se em objetos sonoros caóticos. Soluções simples e que estavam ali, à vista — não havia magia, em momento algum. O que me interessava nesses trabalhos era exatamente isso, a crueza do processo, a ausência do ilusionismo visual.

Fig. 63 | Chelpa Ferro. *Jungle Jam*, 2016. Sacolas plásticas e motores com temporizador.



³⁶ O trabalho pode ser visto em <https://youtu.be/ebvwPJcrMb4>. Acesso em 15/10/2022.

Há em “Shelterrauin”, em seu dispositivo, uma simplicidade na sua operação: ela beira o banal, calcada em gestos cotidianos e em um processo que é, igualmente, primário. Não há nada em sua operação que envolva algum tipo de tecnologia, a não ser o corte a laser da chapa acrílica — mas não é essa a questão. A carga de lo-fi que sua solução apresenta é muito semelhante ao dispositivo de “Tacet” — carbono filme e papel, envolvendo o instrumento.

Fig. 64 | Performance *Tacet*. MARGS, 2022.



Ambos como desenhos preparados³⁷, mas a preparação de “Shelterrauin” faz com que o desenho estático torne-se mutável (CAGE, 2009, p.16), em uma transferência direta, que prescinde de sofisticação em sua construção, como John Cage define a música percussiva³⁸. Se em “Tacet” haviam diversos fatores em jogo a gerar os desenhos — a natureza de cada instrumento, o tipo de golpe em cada um, materiais usados em cada instrumento, como o tipo de baqueta —, em “Shelterrauin” os elementos são mais simples, a equação se apoia em poucos elementos — basicamente, a presença de um corpo que traga gotículas de água para a superfície do dispositivo, e a pressão desse corpo sobre ele. É ao final de seus processos que se apresenta a complexidade da construção da imagem resultante, do que se pode obter na tentativa de capturar finas camadas de ação sobre as quais pensamos nada ou

³⁷ Referência ao piano preparado, procedimento popularizado por John Cage: https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared_piano. Acesso em 15/10/2022.

³⁸ “Qualquer som é aceitável para o compositor de música percussiva; ele explora o campo sonoro ‘não-musical’, proibido pela academia, na medida em que isso seja manualmente possível” (CAGE, 2019, p.5)

muito pouco, e no quanto processos rudimentares podem desvelar essas camadas, esses desenhos que estão acontecendo no mundo enquanto executamos outras tarefas. Desenhos que indicam uma presença direta, imediata.

3.2.3 | BORDAS E TRANSBORDAMENTOS

O processo em dois tempos de “Shelterrauin” deixa questões em aberto: qual o momento do trabalho, onde ele é? Na instalação à porta da galeria, em processo, ou depois, isolado do dispositivo, mas ainda exposto no chão, como o apresento desde que seu processo se encerrou?

Acredito que ele seja um trabalho com duas faces, dois momentos, onde o momento de sua instauração, que se estende por todo o período em que ele esteve com o dispositivo funcionando, traz uma face que abriga questões espaciais e temporais, como um trabalho de longa duração, que abrange o tempo a partir do diagramático.

Em suas exposições posteriores ao evento de sua instauração na entrada da galeria, ele não é apresentado como um documento, ou registro de uma ação, mas como uma obra finalizada. O caráter indicial que ele guarda não impede que ele seja visto em toda sua autonomia enquanto obra, pelo contrário. O trabalho existe nesse lugar intermediário, entre a especificidade de seu tempo e espaço de criação — o período da exposição em Londres — e sua condição após o final desse tempo. A maior referência a seu “estado de capacho” pregresso é o fato de ser exposto no chão, e não na parede.

Essas dualidades podem ser pensadas também no que ocorre com o processo de impressão³⁹: por um lado, a geometria exata do cobogó e dos contornos que se imprimem no desenho reforçam a planaridade da imagem e sua estrutura diagramática; por outro, o meio usado para que a transferência aconteça — a aquarela, ou seja, o meio aquoso — não é passível de controle dentro das bordas da geometria. A água corre por caminhos imprevisíveis no suporte, carregando pigmentos de diversos pesos, o que desemboca em uma série de possíveis acontecimentos que afetarão a construção da imagem. A assertividade da linha geométrica convive e se confronta com as possibilidades transformativas do médium líquido que é a água pigmentada, que dilui a integridade do desenho, amalgamando a temporalidade do labor manual que o construiu com outra, que é da ordem do fenômeno, regida pelo acaso, em um processo dialético de indeterminação e afirmação de presença.

Já a temporalidade da construção da primeira imagem tem a face virada para o passado e, ao reproduzir os padrões decorativos, aponta para um tipo de construção de imagem que é da representação, da mimese. A ação do dispositivo é temporal; seu vetor, porém, refere-se à soma dos instantes, de movimentos breves e automatizados, um agir que pode se pensar involuntário da parte do espectador/visitante/transeunte. Essa pessoa torna-se agente do trabalho, ao disparar o dispositivo, ainda que inadvertidamente. O dispositivo, como uma armadilha, está colocado em um lugar específico para que possa ser acionado antes que o espectador, tal qual uma presa em uma caçada, se dê conta de onde pisou, disparando a ação que produz o desenho, algo que se inscreve em uma tradição de investigação das propriedades específicas dos materiais (BUTLER, 1999, p.89).

³⁹ Pensando que as marcas são feitas a partir da existência de um meio de dispersão, um conjunto de pigmentos, e determinada pressão exercida, vejo que a ideia de impressão pode ser evocada aqui.

3.2.5 | *SHELTERRUIN E TACET*: CONSIDERAÇÕES SOBRE MEIOS E FINS

Ao que pesem as diferenças de processo, meios e imagens resultantes, “Tacet” e “Shelterruiin” guardam suas semelhanças. Seus aspectos diagramáticos apontam para uma presença indicial, de um corpo ou ação que esteve ali, de uma ação que não é da ordem do desenho, mas que é capturada por um dispositivo, uma preparação.

“Shelterruiin” é construído a partir de um dispositivo, onde há aleatoriedade envolvida: pessoas que entram na galeria e seus registros acontecem inadvertidamente no ato banal e automático de limpar os pés, nos segundos em que alguém se ajeita, em um dia chuvoso, com seus pertences, em pé, junto à porta, e nas eventuais gotas que caem no capacho/dispositivo. Não há intencionalidade, mas há aleatoriedade, se considerarmos que os visitantes não sabem que há um trabalho sob seus pés que trata exatamente disso. E não creio que, ao longo do período da exposição, a existência do dispositivo fosse algo que ocupasse a mente dos funcionários da galeria em dias chuvosos, a ponto de que eles tenham agido deliberadamente sobre o trabalho.

Em “Tacet”, há um dispositivo e há uma intencionalidade — fazer música — mas a finalidade do músico não é gerar um desenho, é fazer música improvisada em grupo⁴⁰. No calor do momento, na urgência de manter uma improvisação em pé, não há como sequer pensar em fazer um desenho. O dispositivo de “Tacet”, suas camadas de papel, tem, inclusive, uma função ativa na sonoridade do instrumento e, portanto, na música que é feita — a preparação é, de certa forma, parte do instrumento. A atitude dos músicos não é vou fazer um desenho com este instrumento, mas sim vou tocar com este instrumento preparado — gerar o desenho acontece a partir da ação da música, não apesar dela.

⁴⁰ Esta questão é abordada de modo mais detalhado em minha dissertação de mestrado.

Ambos os trabalhos, ao fim, encontram-se também na não-intencionalidade do ato gerador de seus grafismos, no sentido de um ato que busca gerar uma marca. As marcas, porém, estão ali, sendo feitas, à espera de algo que as fixe no mundo. Talvez, se criássemos mais estratégias para registrar de modo gráfico a maneira que nos movimentamos pelo mundo, veríamos que não há uma maneira de fazer um desenho, há apenas o desenhar (SERRA, 2014, p.49).

3.3 | O SAMBA AINDA NÃO CHEGOU: DESDE QUE O SAMBA É SAMBA É ASSIM

Você não é o brasileiro que as pessoas esperam conhecer, me disse em 2015 a galerista, em Londres, ao me fazer o convite para eu realizar uma individual em sua galeria. Branco, olhos claros, *você parece francês, mas mais alto*, nenhuma malemolência, nenhum exotismo visível. Vivo em um canto do país que não tem a exuberância tropical que é fetichizada no exterior, em uma região que, às vezes, não se identifica como pertencente a esse lugar que é o Brasil. Como se fosse um estranho pedaço de terra que às vezes se encosta no Brasil, outras na Argentina, outras no Uruguai, mas não consegue achar uma identidade, um pertencimento. A galerista tem razão: não tenho como cumprir com as expectativas de um estrangeiro. Assim, sua frase me acompanhou no retorno ao ateliê e nas semanas seguintes, disparando uma série de memórias que vieram de lugares completamente diferentes e foram, aos poucos, relacionando-se.

A sensação de estranhamento que descrevi acima é pensada por Vitor Ramil em seu livro “A Estética do Frio”, e exemplificada no trecho abaixo, de uma conversa entre o autor e outros músicos uruguaios e argentinos:

“Pra mim, a estética do frio é um esforço de aproximação do Brasil, do Brasil tropical, do Brasil central, do Brasil norte, do Brasil nordeste. Pra vocês, também de alguma maneira, é uma aproximação do Brasil. Mas tem muita gente de outros lugares, ou até daqui mesmo, que acha que quando fala de estética do frio é uma tentativa de afastamento do Brasil, de uma reação ao tropicalismo. [...] Pra nós, o tropicalismo, por mais que seja importante, é algo do passado. Não faz sentido, hoje em dia, tu te opores a algo que aconteceu há tanto tempo atrás. Quando eu pensei numa estética do frio, eu vivia no Rio de Janeiro e eu me dei conta, no momento, que eu não me permitia compor coisas que fossem muito brasileiras, entre aspas. Até que eu me dei conta: peraí, mas eu sou brasileiro, porque que eu penso assim?” (A LINHA, 2011).

Não é exagero dizer que ficamos, enquanto brasileiros, reféns de um imaginário mítico, de uma redução da diversidade que é intrínseca a qualquer grupo humano em um território tão vasto e multifacetado como o Brasil. E que,

embora tenhamos isso claro para nós, há momentos onde parecemos aceitar e, por que não, procurar ao nosso redor os signos que nos façam pertencer a essa fábula que é contada sobre nós. Queremos uma parte do projeto moderno de Niemeyer, torcemos pelo Império Serrano, ou pela Portela, mas desprezamos os payadores da fronteira, ou, no melhor dos casos, os entendemos como algo essencialmente regional⁴¹, demasiadamente localizado.

Para além da reflexão de Ramil, um outro ponto me chama a atenção: o sul do Brasil foi apartado da própria construção do imaginário da diversidade brasileira, parecendo não caber no leque tropical construído desde a canção “Aquarela do Brasil”⁴². Em termos do projeto estético da modernização do país, que tem na arquitetura de Oscar Niemeyer seu maior símbolo, as iniciativas regionais foram pontuais e insuficientes para uma mudança no horizonte da cidade. De projetos recusados pela burocracia da época⁴³ a um único que enfim foi construído, com décadas de atraso⁴⁴, atualmente abandonado, o sul do Brasil chegou tarde demais, mas ainda parece olhar esperançoso para uma imagem que já não existe mais, um projeto superado. Uma espécie de saudade do futuro, um desejo de integração, de ser reconhecido como parte, porém através de uma ideia de país que já perdeu seu sentido e que sobrevive, em parte, como clichê de si mesmo.

⁴¹ Na década de 1990, quando estava envolvido com a cena do rock alternativo em Porto Alegre, havia um grande movimento no rock brasileiro de cruzar o rock com influências regionais. Vindo do Nordeste, o manguebeat foi um dos mais interessantes projetos musicais que surgiram na época, em um movimento que trouxe consigo um grande número de artistas, alguns atuantes até hoje. Enquanto isso, a cena gaúcha, haviam pouquíssimos artistas empenhados em realizar tal tipo de fusão entre tradições locais. O crossover, quando acontecia, apontava para os elementos estéticos do tropicalismo do sudeste do país. Vitor Ramil, já citado aqui, é uma exceção que foge à regra.

⁴² Composta no final da década de 1930, a canção do mineiro Ary Barroso é considerada fundadora do samba-exaltação, subgênero onde os compositores procuram exaltar a pátria e os símbolos da cultura nacional.

⁴³ <https://lealevalerosa.blogspot.com/2015/11/niemeyer-em-porto-alegre-niemeyer-na.html> . Acesso em 15/09/2022.

⁴⁴ O Memorial Luiz Carlos Prestes, inaugurado dez anos após a morte do arquiteto, levou 27 anos para ter sua construção iniciada. Encontra-se, atualmente, deteriorado. <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/primeira-obra-de-niemeyer-em-porto-alegre-memorial-luiz-carlos-prestes-e-inaugurado.ghml>. Acesso em 15/09/2022.

Esta sensação de compasso de espera me leva também a outra referência de minha infância: a canção “Quando o Carnaval Chegar” e seu videoclipe (fig. 65)⁴⁵, que traz o contraste entre os músicos exaustos, apáticos e talvez entediados a executar a canção, em um cenário de final de baile, e um folião solitário que insiste em fazer evoluções pelo salão.



Fig. 65 | Still do videoclipe de “Quando o Carnaval Chegar”.

Dentro do que foi crescendo como resposta a essas inquietações, a memória de infância da casa modernista se colocou mais uma vez na minha frente: os azulejos que revestiam uma grande área no jardim, uma espécie de floreira com diversas folhagens, cujas bordas me lembro de sentar quando criança. Lembro dos azulejos azuis e brancos, de inspiração portuguesa — soube depois que eles não eram parte do projeto original; apenas a cor se manteve. E, além dos azulejos, da exuberância das folhagens que lá haviam. Essa memória é, como já apontei anteriormente, sempre colocada em relação ao apartamento onde vivia com meus pais e seu projeto estético típico de outra ideia de moderno.

⁴⁵ Disponível em <https://youtu.be/zU2B2z9XRxQ>. Acesso em 20/09/2022.

3.3.1 | UMA ANOTAÇÃO E ALGUNS DESDOBRAMENTOS

Lembro de ter escrito, em um pedaço de papel no ateliê, “selva cinza”, e desenhado algumas folhagens, como folhas de palmeira e costelas-de-adão. Esta anotação foi a faísca que iniciou o pensamento a respeito do que proporia para a exposição.

Trabalhar a partir dessa anotação e dos elementos que ela trouxe — folhagens e azulejos — é debruçar-se sobre o clichê do mito brasileiro, da mata exuberante, da terra paradisíaca encontrada pelos portugueses. Dos mistérios que a densidade da floresta tropical encerra, e talvez dessa insistência em manter-se de pé como contraponto a essa civilização que insiste em derrubá-la em nome de uma ideia de progresso inevitável. Ou, talvez, a ideia da floresta exuberante seja o que nos coloca sempre como jungle boys, esse povo que, por viver nesse lugar mítico, exuberante, tem esse charme ligeiramente selvagem e, portanto, não se encontra no mesmo lugar à mesa ao circular no que já foi chamado de Primeiro Mundo. Não importa se a selva é cinza — ou é de pedra, como em São Paulo —: o Brasil, aos olhos do mundo, ainda é cercado de verde, é a terra da abundância, onde se plantando, tudo dá. Por conta desse entendimento, minha escolha foi na direção de esmaecer, de trazer as cinzas da quarta-feira, um grande clima de final de festa — como no vídeo de “Quando o Carnaval Chegar” — de retirar quase todo o viço dessas folhagens que deveriam apresentar-se pujantes, deixá-las caídas, murchas, cansadas, apáticas.

De modo similar, os azulejos apontam para outros elementos desse imaginário: além da tradução portuguesa na azulejaria, o que me interessou foi a utilização deles no projeto modernista, notadamente na construção de Brasília, onde

Athos Bulcão produziu diversos padrões geométricos utilizados, principalmente, em prédios públicos da capital nacional⁴⁶. Os azulejos, enquanto material, são um revestimento de caráter utilitário e popular: encontrados em residências nas chamadas áreas úmidas, como banheiros, cozinhas e áreas de serviço, possuem também função decorativa. Porém, a geometria de Bulcão nunca ficou disponível para a classe média — pelo menos não para que essa classe média a tivesse dentro de casa; é raro encontrar, entre as centenas de opções que a indústria cerâmica produziu entre as décadas de 60 e 80, padrões que se aproximem da elegância sóbria da obra do artista. Encontramos, por outro lado, uma miríade de arabescos, combinações de cor kitsch, motivos de frutas, excessos visuais de toda ordem. A sensualidade sinuosa do concreto armado de Niemeyer, assim como a geometria aleatória de Bulcão, exuberante em sua sobriedade e contenção, ficaram restritas às grandes construções, não apenas como obras em si, mas como conceito. Esse conceito, contudo, transformou-se na pedra de toque do imaginário desse país do futuro. E chega a ser estranho utilizar a palavra futuro para um projeto — mais do que isso, um país — marcado pelo atraso, pela demora em implementar qualquer tipo de projeto para uma construção de futuro. Patinamos em uma ideia de país e, ao resgatar esses dois polos estéticos dessa ideia de moderno, encontro na azulejaria um exemplo eloquente da diferença entre o modernismo que nos prometeram e o que nos entregaram. E, a partir do choque entre esses dois conceitos visuais, tento me interrogar sobre o Brasil.

⁴⁶ O padrão que escolhi para *o samba ainda não chegou* encontra-se na Torre de TV de Brasília. Não há, no Rio Grande do Sul, nenhum prédio que tenha um painel de azulejos de autoria de Athos Bulcão.

3.3.2 | LÂMINAS E AGUADAS

Para produzir as folhagens, envolvi-me em um processo de entintar as folhas inteiras com aguadas de nanquim e acrílica, tingindo-as em diferentes temperaturas de cinza, para depois cortar as folhas diretamente com o estilete. O processo de recortá-las me trouxe uma nova percepção sobre o gesto gráfico, no sentido de que, ao mesmo tempo em que ele era responsável por delinear uma forma, ela ganhava autonomia em relação ao suporte. Ao falar sobre seus desenhos, Richard Serra afirma que “cortar é desenhar uma linha, separar, fazer uma distinção” (SERRA, 2014, p.138). Décadas antes de Serra, Matisse, em 1951, afirmou, a respeito de seus recortes, que

“O papel recortado me permite desenhar na cor. Trata-se, pra mim, de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e aplicar a cor — um modificando o outro —, desenho diretamente na cor, que é mais justa na medida em que não é transposta. Essa simplificação garante exatidão ao reunir os dois meios, tornando-os apenas um.” (MATISSE, p.278)

Ao descolar-se do formato retangular padrão da folha de papel, a forma recortada que fiz passa a ser simultaneamente desenho e objeto, ganhando tridimensionalidade no mundo a despeito de sua espessura mínima. Este ato pode, também, ser definido por dois verbos: cortar e delinear. Em sua Lista de Verbos (1967), Serra relaciona possíveis ações que possam ser aplicadas a “materiais que tinham a mesma função de verbos transitivos” (SERRA, 2014, p. 51). O corte do estilete é uma ação direta sobre um material — nesse caso, sobre a folha retangular manchada pela aguada de tinta. Esse é o momento da instauração da forma, no delinear de um contorno em relação a um suporte e, a partir disso, o surgimento de uma possibilidade de significado, de um dentro e um fora. O instrumento que corta, aqui, traz a linguagem para onde ela não estava. O que era apenas tinta aguada espalhada em um retângulo se torna representação, ganha significado, se inscreve em uma linguagem. Estas superfícies recortadas passam a ser o desenho.

Ao longo do processo, fui acumulando as folhas recortadas em varais esticados nas paredes do ateliê e pude, assim, passar a vê-las como objetos, manipulá-las e fazer experimentos de construção que, apesar de não aparecerem no trabalho finalizado, ainda me acompanham como estudos para alguma possibilidade futura (fig. 66). Os experimentos de construção deixaram claro o quanto a tridimensionalidade encontrada nas folhas que observava na rua era impossível de construir usando apenas papel recortado — além das questões de montagem, uma vez que não tinha meios para prender para dentro das paredes do espaço expositivo essas estruturas. Apesar dos recortes não ficarem colados em uma superfície plana, como uma colagem tradicional, eles ainda estavam subordinados a terem seus pontos de fixação na superfície da parede.

A solução que encontrei foi a de pensar que os recortes poderiam ser pensados como desenhos de sombras projetadas — olhar para as origens do desenho para uma possibilidade de avançar, e então Dibutades entra em cena novamente. Esse desenho/recorte, por possuir autonomia em sua relação figura/fundo, trazia em si também a possibilidade de ser manipulado enquanto objeto, de ser torcido, curvado, ganhando, assim, algum volume, crescendo um pouco mais enquanto objeto, mas ainda como um plano, mantendo sua espessura mínima no mundo.

Fig.66 | Elementos de *o samba ainda não chegou* que não foram usados. Bromélia e galho de Pata-de-vaca. Papel recortado, nanquim, fita crepe e arame. 2016.



3.3.3 | UM POUCO MAIS *BRAZILIAN*, TALVEZ

Uma vez tendo os elementos constituintes do trabalho, a execução do desenho acontece diretamente no espaço expositivo. Vou me deter em duas ocasiões: em 2016, na individual “the radio was always on in the kitchen”, na galleria Belmacz, em Londres, e em 2022, no MARGS, na exposição “não um tempo, mas um lugar”.

Em Londres, o trabalho ocuparia a totalidade da pequena galeria, dividindo espaço com algum mobiliário, as particularidades da arquitetura interna, e dois outros vídeos que comporiam a exposição⁴⁷. Havia uma parede de maior tamanho, por onde o trabalho se espalharia, e pelo resto do espaço, pequenos focos apareceriam de modo pontual — decisões baseadas na experiência de estar no local da instalação, entendendo suas limitações e possibilidades. Minha estratégia para configurar o trabalho foi a de articular o rigor da grade dos azulejos com o transbordamento das folhagens: embora os primeiros não cobrissem a totalidade da parede, obedeciam a um alinhamento que era respeitado por toda a extensão desta superfície, como se realmente tivesse havido, em algum momento, uma paginação de azulejos nela. Por outro lado, as folhagens projetavam-se para fora da parede como se brotassem dos espaços entre as peças dos azulejos, como se fosse possível uma ampliação surreal dos musgos e ervas daninhas que brotam entre pedras no calçamento ou em rachaduras de muros.

Durante a montagem, alternei a construção dos fragmentos da grade com lançamentos de grupos de folhagem, ora densos, ora esparsos, entendendo a parede inteira como o suporte do desenho, lançando mão dos elementos que dispunha, encarando a construção em termos de linha, volume, densidade, tonalidade — elementos de desenho. A grade

⁴⁷ Durante a abertura, um playlist de canções populares no Brasil das décadas de 1970 e início de 80 tocava na galeria. Ela pode ser ouvida em [subir link]. A exposição também apresentava os vídeos “o domador” (2015) e “o rádio sempre estava ligado na cozinha (ou) the hammer of the gods” (2016).

intermitente dos volumes de papel na parede não materializava a linha, que compunha a grade, mas seu conteúdo. A ortogonalidade sugerida poderia ser completada pelo olhar, entendendo os fragmentos como aparições materiais em um suporte em branco.

Fig.67 | Guilherme Dable. o samba ainda não chegou. Papel Reortado e pintado, dimensões variáveis. Registro da exposição *the radio was always on in the kitchen*, Belmacz, Londres, 2016.

Em “A Century under the Sign of Line: Drawing and Its Extension (1910-2010)”, Catherine de Zegher cita Rosalind Krauss para falar das ambivalências da grade:

Para Krauss, “o poder mítico da grade é que nos torna capazes de pensar que estamos lidando com o materialismo (ou às vezes ciência, ou lógica) enquanto ao mesmo tempo nos fornece uma liberação para a crença (ou ilusão, ou ficção).” (...) Outra ambivalência está em sua capacidade de ser entendida como funcionando tanto centrífuga quanto centrípeta. Na leitura centrífuga, “a obra de arte dada é apresentada como um mero fragmento, um pedacinho arbitrariamente recortado de um tecido infinitamente maior. Assim, a grade



opera da obra de arte para fora, obrigando nosso reconhecimento de um mundo além da moldura.” Aqui, a obra de arte quadriculada é teoricamente contínua com o mundo e, como tal, pode ser usada para ordenar aspectos da realidade (...) A leitura centrípeta funciona, continua Krauss, “dos limites exteriores do objeto estético para dentro. A grade é, em relação a essa leitura, uma re-apresentação de tudo que separa a obra de arte do mundo, do espaço ambiente e de outros objetos. A grade é uma introjeção das fronteiras do mundo no interior da obra; é um mapeamento do espaço dentro do quadro em si mesmo.” (De ZEGHER, p.80)

Em “o samba...”, a grade aparece, como apontam de Zegher e Krauss, também como mapeamento do espaço — ainda que descontínua, ela dá a escala da possibilidade da paginação dos azulejos completa; ela sugere um vir-a-ser da parede revestida. Ou, talvez, o que aquela parede poderia ter sido, se pensarmos o trabalho como uma espécie de arqueologia de um espaço, a representação de algo em eterna construção/ruína/espera, em inúmeras possibilidades de reconstrução e reconfiguração dentro do espaço que é dado ao trabalho. E, dentro do que a grade contém, há uma relação diagramática, onde penso as maneiras que quero os fragmentos de paginação ocorrendo e, dentro deles, as ocorrências dos azulejos populares, intrusos dentro do padrão dos azulejos de Bulcão. Eles aparecem como quebras dentro da geometria de Bulcão, como um ruído na rigidez azul e branca que é um padrão dentro de outro.

A grade é, também, lançamento e sustentação para a presença das folhas, que operam como manchas no desenho. Elas servem como ponto de foco, agrupando matéria em camadas ou esgueirando-se pela parede, a brotar por trás dos azulejos, nas linhas da grade. Elas, por sua vez, transbordam os limites da grade e também do bidimensional da parede. Operam quase como se fossem vegetação de fato, desdobram-se por cima da camada de azulejos e dão tridimensionalidade ao desenho, tensionam a ortogonalidade da grade enquanto elementos que ultrapassam suas marcações, mas também enquanto elementos que representam fragmentos de paisagem natural. A linha, elemento *stricto sensu* da linguagem do desenho e seu fundamento expressivo, se faz presente nos contornos dos recortes, no delinear das folhas, e o que está

contido dentro dos limites da linha-corte é todo o desenho, e não ele em relação a um fundo. As relações são, aqui, entre os elementos que constituem o desenho no espaço e o próprio espaço onde o trabalho se encontra.

De Zegher cita a artista britânica Avis Newman e seu processo de trabalho “não como uma construção, mas (...) de arranjo provisional (que) sugere um corpo ambivalente de relações com potencial perpétuo para reconfiguração.” (De ZEGHER, p.108). Minha intenção com a montagem deste trabalho, era a de construir um espaço que tivesse uma pulsação, um ritmo visual que mantivesse ao mesmo tempo uma presença e uma sensação de em processo, no sentido de um *continuum* — de que aquela imagem do trabalho poderia se estender no espaço e no tempo, crescer, alterar sua configuração. A ocupação diagramática do espaço, alternando massas matéricas e fragmentos menores, espalhados pela sala expositiva, pretendia sugerir uma reconfiguração sempre possível, um estado de instabilidade, uma imagem que permite que, continuamente, ela possa ser reimaginada dentro do espaço onde ela se encontra e também para além dele.

Quando me refiro a reconfiguração e instabilidade não quero sugerir que ele esteja incompleto ou desequilibrado, mas sim que acredito que o trabalho, por sua configuração, possa evocar também no observador suas possibilidades de reconfiguração e ocupação, de acionar, também neste, um processo diagramático de imaginar esse desenho como um *continuum*, como um espaço possível de transformação. Isso é algo que uma fotografia, que congela um instante, não permite, e tampouco uma pintura em um bastidor, que se encontra encerrada em seus limites.

A questão diagramática que “o samba...” me trouxe é diferente das questões que vieram com a série “Tacet”, que, apesar de ser também um desenho que é feito no espaço expositivo, é composto de desenhos que tem seus limites em folhas retangulares de papel. Elas podem, evidentemente, ser reconfiguradas eternamente em um espaço dado, mas entendo que a sensação de ocupação, por serem desenhos que estão contidos dentro de um suporte, levam a um outro

tipo de fabulação sobre suas possibilidades em um espaço expositivo. Me parece que o espaço ocupado pelo “samba...” possui um outro tipo de plasticidade.

3.3.4 | AQUI TUDO PARECE QUE ERA AINDA CONSTRUÇÃO E JÁ É RUÍNA

Quando da remontagem de “o samba ainda não chegou” no MARGS, quase seis anos depois da exposição em Londres, o contexto era bastante diferente do momento da individual. Em 2016, a exposição abriu poucas semanas depois da infame sessão que definiu o impeachment da presidente Dilma Rousseff, e poucos dias após a abertura aconteceu, no Reino Unido, a votação do Brexit, que definiu a saída deste país da União Europeia. A começar pelo título — o rádio sempre estava ligado na cozinha —, a exposição pretendia apontar para um lugar do passado, cruzando questões sobre identidade nacional com lembranças afetivas pessoais, que vinham dessa vivência entre dois pólos estéticos, ainda que dentro da bolha da classe média brasileira, onde o rádio da cozinha era um índice da existência de um outro Brasil, fora do meu entendimento enquanto criança (uma seleção de músicas populares na década de 70, preparada por mim, foi trilha da abertura da exposição, como um contraponto às canções da bossa nova que são conhecidas mundialmente). Havia, em relação ao Brasil, naqueles dias, um clima de denúncia a respeito desse sequestro da democracia, e uma tensão no ar, partilhada com os europeus, a respeito do futuro.

Seis anos depois, o país era outro. A pandemia de COVID-19 dava sinais de arrefecimento, a vacinação havia avançado, e o infame governo eleito em 2018 entrava em seu último ano de mandato. A frase de Caetano Veloso em *Fora da*

Ordem, que intitula este trecho do texto⁴⁸, fazia sentido como nunca antes. Montar o trabalho no contexto de uma exposição panorâmica me exigiu outro pensamento sobre sua atuação no espaço expositivo: se antes eu tivera a totalidade da galeria para pontuar o espaço com o trabalho, a situação presente era de negociar com a visibilidade de outros trabalhos meus, além de características distintas entre as salas de 2016 e 2022. Defini a entrada da exposição como o local para a instalação, para que pudesse usar o canto da parede (fig. 68).



Fig.68 | Guilherme Dable. *o samba ainda não chegou*. Registro da exposição *não um tempo, mas um lugar*, MARGS, Porto Alegre, 2022.

O trabalho pediu outra estratégia para sua instalação. Me utilizei da altura do pé-direito da sala, podendo projetá-lo verticalmente, e essa tônica foi determinante para que ele se configurasse em blocos muito próximos, mais densos e com mais camadas de sobreposição das folhagens. Abri mão do rigor da grade, privilegiando a sensação de acúmulo

⁴⁸ Guilherme Mautone refletiu sobre este trabalho, usando o mesmo trecho da canção, no portal Sler: <https://sler.com.br/aqui-tudo-parece-que-era-ainda-construcao-e-ja-e-ruina/>

nas áreas, em busca de uma saturação de elementos. Era como se o trabalho, seis anos depois, tivesse brotado em maior volume; o que se insinuava em 2016 estava, agora, dominando o espaço expositivo. Se a espacialização do trabalho na horizontal privilegiara a grade, e ela se colocava em igualdade de forças com a folhagem, ao montá-lo ganhando altura foi o caráter gravitacional que predominou. Pensar em camadas, e sobrepor folhagens, acabou por fazer algumas delas cederem ao peso das que se derramavam. Nas áreas de maior densidade, os azulejos parecem tentar, sem sucesso, conter o domínio que as folhas impõem sobre a organização da grade. A ideia de ritmo presente na montagem anterior, de pontuação arejada, dá lugar a outro tipo de leitura do trabalho, que agora se projeta em direção ao observador de uma forma diferente de antes, mas com os mesmos elementos da montagem anterior, evidenciando para mim o caráter intercambiável das relações entre os elementos disponíveis, e das possibilidades do desenho em adquirir formas distintas a partir dos mesmos elementos de uso. E, por cima desses movimentos todos, entender o momento onde ele parece querer se apresentar como pronto, que é uma questão que atravessa toda a minha produção — uma questão que é determinada pelo caráter projetivo do desenho, que perpassa minha produção e meu pensamento. Montar sem um plano definido, um trabalho que não tem um lugar claro de chegada, é pensar no espaço do trabalho, testando e reconfigurando suas áreas o tempo todo. O lugar de chegada não é dado *a priori*, eu só o vejo quando ele surge no trabalho. Ainda assim, este lugar pode ser entendido, muitas vezes, como provisório. Há trabalhos que podem chegar em vários estágios de estarem prontos, e isso acontece o tempo todo no ateliê.

A estratégia distinta da montagem em Londres não foi definida com antecedência, não mais do que uma ideia geral, mas o confronto com o espaço — a amplitude da sala, o ruído visual do piso, a altura da parede — foi o que determinou para que o trabalho se configurasse de modo que ele se sobrepusse às particularidades da sala, que ele tivesse um tipo de presença que não se dá apenas pela sua escala, mas também por sua densidade. E a estratégia de saturar o espaço, esconder o que é construção, de deixar que as folhagens caíam umas sobre as outras, dobrando-se nelas mesmas, acabaram por ampliar essa sensação de que o trabalho estava apontando para um lugar diferente do não-pertencimento de que ele falava

em 2016, mas para um lugar de ruína, da ruína que nos metemos, a ladeira sem fim que começamos a descer naquele ano, e cujo ângulo de descida se acentuou dois anos depois. O caráter simbólico do trabalho parece ter se acentuado, nesses dois momentos, a partir da configuração que a montagem seguiu, sua linguagem visual enfatizando diferentes aspectos dos elementos dados, entre construção e ruína. Mas, ao fundo, uma crença na potência da reconstrução.

3.3.5 | DO TAPETE À PAREDE: BREVES NOTAS SOBRE O EXOTISMO

Pensar o exotismo a partir de um fenótipo pouco exótico: homem, heterossexual, cis, branco, classe média, magro, cabelos curtos, barba — não há muito o que chamar de exótico a partir dessas características, principalmente em um meio ainda predominantemente branco e masculino como o sistema das artes, e no contexto específico de uma galeria comercial em uma metrópole, situada em um bairro nobre, onde toda a equipe era branca e europeia.

O que havia sob a pele — ou talvez, além da pele — era a minha origem e a expectativa que ela traz, a do brazilian e os clichês visuais e conceituais agarrados a ele. Ao escolher o movimento de me pensar como exótico e me apresentar como tal, através de clichês da visualidade moderna brasileira, entendo minha posição como ator de uma espécie de farsa: como se fosse autor de um romance exótico⁴⁹, que Cesar Aira entende como possibilidade da literatura onde, tendo ‘estrangeiros’ como protagonistas de um romance, essa condição permitiria que os leitores pudessem enxergar-se fora de suas visões cristalizadas de mundo para que, assim, a ficção funcionasse como auxiliar do pensamento (AIRA, 2007,

⁴⁹ Cesar Aira refere-se a Montesquieu e seu livro *Cartas Persas* como marco inicial desse gênero literário. “Rica e Usbek, protagonistas de suas ‘Cartas Persas’, podem ver a Europa como ninguém viu antes — como, aliás, não podem vê-la os próprios europeus, que são parte inseparável do fenômeno Europa. Sua condição de estrangeiros permite aos persas passarem do ‘ver’ ao ‘enxergar’, com o que poderão fundamentar um precedente.” (AIRA, 2009, p.73)

p.73-74). Aira pensa o autor desse gênero como alguém que faz, em seu mundo habitual, o trabalho de estranhamento e descobrimento, de um mundo que lugares que já estão no mundo, e que cuja soma, entre fatos e livros, criam uma espécie de literatura (AIRA, 2007, p.74).

Nos trabalhos que criei e apresentei, pensados especificamente para a galeria, havia a ambiguidade de estar fetichizando uma ideia de lugar, de identidade visual, calcada em elementos que eu eleji como significativos, e que não necessariamente são os esperados pelos visitantes. A operação de vender o exotismo que eu elejo e apresento como exótico atravessa a noção de exotismo preexistente, a possibilidade de transmutar os valores do que é exótico. Valer-me da condição de brazilian para apresentar a ideia de exótico que me interessa apresentar, de controlar um aspecto narrativo que me é dado pela própria condição de estrangeiro e do que, dentro do clichê, esperam que eu aborde enquanto tal. E, pela minha condição de brasileiro, pude criar trabalhos que falam do Brasil, me valendo de elementos do clichê exótico, mas torcê-los para um ponto de vista que tentasse fugir aos moldes mentais dos visitantes. A autenticidade de minha identidade não como um valor dado, mas como uma construção. Ao me sentir estrangeiro por baixo de minha pele, tentei criar dispositivos que me ajudassem a ser, no final do dia, estranhamente brasileiro.

3.4 | A MAIOR DISTÂNCIA ENTRE DOIS PLANOS: UMA SALA PEQUENA, UM DESENHO ENORME

Alguns trabalhos menores nas paredes, frente a frente, e algo com dimensões mais generosas a ocupar a parede do fundo, valendo-se da vista frontal em relação à entrada do espaço expositivo. Enquanto o responsável pelo convite nos últimos meses de 2014, descrevia como outros artistas montaram seus trabalhos no Espaço de Artes da UFCSPA, um exíguo espaço de pouco mais de cinco metros de comprimento, três de altura e aproximadamente três metros de largura, eu pensava “essa exposição eu já fiz”.

Há de se fazer algo com o espaço, não usá-lo apenas para receber os trabalhos. Primeiramente, cogitei algumas ideias anotadas em cadernos: anos atrás, comprei alguns *sketchbooks* em formato de sanfona, que medem alguns metros de comprimento quando abertos. Se colocados sobre um móvel, a atenção sairia das paredes para o desenho-objeto. O caderno sanfonado, ao abrir-se, constituía uma longa linha – já tinha lidado com essa ideia em *Dos Ombros dos Gigantes*, livro de artista que mede vinte metros de comprimento e que serpenteia de acordo com o espaço disponível. Entre as ideias registradas para esses *sketchbooks*, havia a de ocupar um dos lados do caderno com um grande desenho panorâmico do céu, enquanto o lado oposto da folha receberia um desenho do mar, inevitavelmente separados pela oposição das faces do papel, assim como são, no mundo, separados em planos que nunca se tocam – a não ser, em nossa percepção, pela linha do horizonte, a ideia de onde o mar encontra o céu, como se esquecêssemos que uma linha não une dois planos, mas os separa.

Dias depois, me ocorreu que um rolo de papel de desenho mede dez metros de comprimento por um metro e meio de altura. Se eu o cortasse ao meio, poderia ocupar praticamente metade do espaço disponível nas paredes da galeria; mais do que isso, poderia transformar a galeria em um desenho, transformando a experiência do espaço expositivo.

E, por que não, expandir a anotação do caderno sanfonado que guardava céu e mar para as paredes da galeria, em um desenho enorme?



Fig.69 | Processo de feitura de *Trate-me por Ishmael*. Atelier Subterrânea, 2015.

A empreitada se fez possível por ainda ocupar o espaço do Atelier Subterrânea, cujas dimensões eram generosas o suficiente para que os dois desenhos fossem feitos simultaneamente. O processo de execução me levou a diversos obstáculos, da ordem de representar elementos tão comuns e, talvez exatamente por isso, tão complicados. Ao mesmo tempo, a ideia de ocupação do espaço seguia presente, com as ideias de Richard Serra em mente, com o que o artista chama de *Installation Drawings*. Ainda não havia lido seus escritos, como as “Notas sobre Desenho”, traduzidas mais tarde naquele ano de 2014, mas era familiar com seu pensamento. Nas “Notas”, ele cita o impacto de conhecer o trabalho de artistas como Siqueros, Orozco e Rivera, nos murais do México, e de convencer-se “de que (...), em sua luta contra o problema do espaço arquitetônico e da estrutura, estavam mais avançados do que seus contemporâneos na pintura norte-americana. Era o contexto que estava em questão, não a extensão” (SERRA, p.137).

Meu desenho, que se pretendia enorme, precisava lidar com a estrutura daquele espaço, de modo que ele criasse uma experiência que de alguma forma desestabilizasse o observador através de sua presença no espaço. Os desafios de dar corpo a quinze metros



quadrados de área desenhada se apresentam em diversos aspectos estratégicos. O primeiro, certamente, é de ordem física: desenhar passa a ser uma atividade corporal, onde o gesto não é mais articulado pelo punho ou pelo cotovelo, mas por um movimento que é, no mínimo, de pendular o tronco, quando não de andar lateralmente pela extensão das folhas. Colocadas frente a frente no ateliê, o desenho que representa o céu com a grande nuvem preso próximo ao pé-direito do espaço, de modo similar a sua posição quando instalado, o outro quase tocando o chão.

Fig.70 | Processo de feitura de *Trate-me por Ishmael*.
Atelier Subterrânea, 2015.

Corporificar dois elementos fugidios, como água e nuvens, envolveu pesquisa sobre a abordagem de diversos artistas a esses temas: Leonardo, Constable, Turner, Monet, Vija Celmins, David Hockney, Piero della Francesca, Tacita Dean – além de escolhas de materiais que pudessem dar conta dentro da escala e do grau de resistência que o suporte teria. Minha estratégia consistia em priorizar uma sensação evocativa no desenho, uma impressão de que algo não estava às vistas de todos, mas que poderia estar à espreita. A partir das imagens de referência que usei para basear as ondulações e reflexos da



luz sobre a superfície da água, me ocorreu o título do trabalho: *Trate-me por Ishmael*, frase de abertura de *Moby Dick*, livro que havia lido anos atrás e que me impactou profundamente. Ishmael é o marinheiro-narrador do romance de Melville, que nos traz a obsessão do capitão Ahab em encontrar e abater o imenso cachalote albino que dá nome ao livro. O animal não surge no livro até os últimos capítulos, mas ele ronda a ação como um fantasma, uma assombração em torno do fanatismo de Ahab, que chega a aterrorizar a tripulação do Pequod, que empreende uma navegação longa e custosa, física e emocionalmente, até seu encontro com o imenso cachalote.

Essa escrita me levou de volta às páginas do romance, e relê-lo, mesmo que de modo fragmentado, me traz uma série de paralelos com a memória das semanas em que me dediquei a esse trabalho. *Moby Dick* é um livro-processo, um livro-estratégia, ou ainda, um livro-insanidade sobre a caçada alucinada de Ahab: é principalmente sobre o mergulho na direção da baleia, e muito pouco sobre o embate com a baleia em si, corpo a corpo. A caçada é mais do que o momento onde cruzamos o olhar com a besta; todo o caminho e a preparação estratégica, as adaptações de rota, os passos em falso são parte desse processo. As decisões, quando precisam ser tomadas no convés de uma baleeira, são sempre sob algum tipo de pressão, e não é muito diferente quando se está na frente de um desenho. Toda mudança levará a uma mudança de rumo que pode ter consequências desastrosas, e o que acontece dentro do ateliê, mesmo que não seja no momento em que estamos frente a frente com o desenho, material na mão, diz respeito àquele processo – *olhar também é trabalho*⁵⁰, ouvi certa vez de um grande artista.

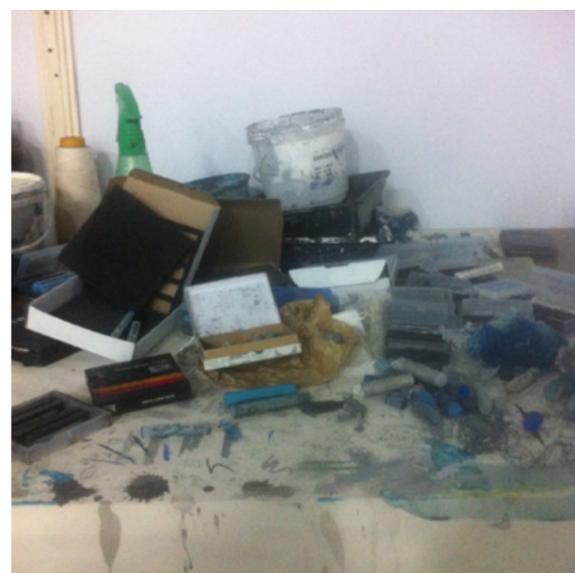
Analisar imagens de referência, ponderar sobre os materiais a serem usados, sobre estratégias gráficas, são etapas sempre tendo a estratégia de enfrentamento à frente. *Moby Dick* é, enfim, sobre entender a respeito do que se quer – se quer chegar no lugar onde ela está, é preciso entender sobre o que cerca a caça e o caçador. Dessa forma, o pequeno esboço

⁵⁰ Pasquetti, obrigado por tudo. — GD

de uma tempestade de Constable foi meu objeto de estudo por muito tempo, a maneira que o gesto rápido da pincelada conseguia guardar a antecipação do temporal no horizonte, entender a relação entre a potência expressiva do gesto e sua representação de um fenômeno natural, assim como a sensação dos desenhos sobre quadro-negro de Tacita Dean, a evocação que emana deles e o que eles apresentam de narrativa latente, de fios soltos para a fabulação. Michael Newman coloca que “o mar se torna uma metáfora para a extensão em que seres humanos são vulneráveis a forças além de seu controle, e assim sujeitos à sorte” (NEWMAN, 2013).

Fig.71 | Processo de feitura de *Trate-me* por Ishmael. Atelier Subterrânea, 2015.

Os mares de Dean são como o mar que guarda o cachalote, um lugar de presença presumida, sujeita a algo que a confirme e, ao por um fim ao mistério, traga o conflito para a superfície. Mas a inscrição no tempo que é característica do desenho, sua tessitura, não vai romper com seu caráter de possibilidade, de projeção – nenhum cachalote vai surgir por entre as ondas de Tacita Dean. O mar revoltado da artista é, certamente, bastante enfático em apontar para uma grandiosidade explícita na imagem. Anne Cauquelin diz que a paisagem seria uma das maneiras de conduzir o olhar para o que costumamos chamar de realidade, que está sempre sendo construída (CAUQUELIN, 2007, p.11). Além disso, pensando o conceito de paisagem como algo inextricavelmente ligado às ideias de belo e de sublime, há uma noção de apresentar a



natureza como uma força, de alguma forma, idealizada – Dean parece buscar uma ideia romântica da paisagem, invocando as tempestades pintadas por Turner, de modo talvez idealizado da natureza como força indomável no momento de sua ação furiosa, contrapondo a pequenez humana – nesse caso, o observador – em relação à imagem.

Escolhi evitar tal escolha em relação ao sublime em prol de uma latência, do poder sugestivo da imagem, de um silêncio como aquele que cala a natureza antes de uma tempestade. Creio que os aparentemente plácidos desenhos de Vija Celmins, suas superfícies aquáticas ligeiramente encrespadas sejam, na eloquência de seus silêncios, tão evocativas do mistério e das possibilidades que ali residem quanto a ênfase narrativa de Constable, Dean ou Turner. Penso também no mistério guardado nessas figuras intangíveis em termos de representação, céu, nuvens, mar, e no quanto isso se aproxima de uma causa perdida como é enfrentar um imenso e furioso cachalote. As escolhas da representação não darão conta da imensidão desses espaços, mas escolher esse tipo de empreitada me leva a Bill Viola, que afirma que a paisagem natural é a matéria bruta da psique humana. Pensando a partir dessa afirmação, se estamos em um processo crescente e constante de apartarmo-nos da paisagem natural, o fato da imagem dessas paisagens naturais nos tocar em outro grau de profundidade nos leva a pensar os processos significativos e simbólicos da imagem como mentais, não dependentes da visão. Viola argumenta que

“o tempo acumulado das impressões da vida urbana na retina coletiva é minúsculo se comparado ao tempo que passamos caçando e coletando no mundo natural e indomado. As acumulações que constituem nossa arqueologia interna falam mais ao tipo de imagem que experimentamos em parques nacionais do que as das ruas do centro das cidades; elas se encontram debaixo de cada ação e pensamento, como um substrato escuro pessoal, intocado. Através dos clichês e da banalidade sentimental da ideia de um ‘ponto de vista cênico’, reconhecemos, no entanto, uma familiaridade e uma conexão distantes” (VIOLA, 1995, p.253).

Talvez “*Ishmael*” e Ishmael estejam falando desse tipo de conexão, algo que encontramos em nossa mente, mas em um lugar que não entendemos como acessar, um lugar talvez pré-verbal, atávico. Uma categoria de imagens que a reconhecemos familiar mesmo quando a vemos pela primeira vez. Esse retorno a um lugar antigo, de certa forma adormecido, infamiliar: “o infamiliar é, então, o também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar” (FREUD, 2019, p.95)

Ishmael também devota seu tempo a discorrer, nas páginas de *Moby Dick*, sobre aspectos como a brancura da baleia, que ele magistralmente coloca em relação ao simbolismo de diversos outros seres de cor branca através dos tempos. Ele, porém, não esconde seu fascínio pela cor: “havia um outro pensamento, ou melhor, um horror impreciso e inominável a seu respeito que, às vezes, superava todo o resto por sua intensidade; e tão místico e alheio à expressão, como era, que chego a desesperar de tentar colocá-lo em forma compreensível. Era a brancura da baleia que, acima de tudo, me pasmava” (MELVILLE, p.210). Entre menções ao branco como símbolo do imaculado e do poder divino, em oposição à “brancura horripilante” do urso polar e do tubarão branco dos trópicos; da “cascata reluzente” da crina do Corcel Branco das Pradarias, nas tradições indígenas, e o que ele entende como repugnante na brancura dos albinos, a cor é tratada com atenção digna de um pintor, e elemento construtivo da escala do monstro que ele nunca viu senão em sua mente – e é na mente que vemos as imagens, que projetamos os desenhos. Marie-José Mondzain afirma que “nossos olhos são abertos pela nossa habilidade de produzir imagens, pela nossa capacidade de imaginar” (MONDZAIN, 2010, p.308), apontando o caráter projetivo das operações simbólicas como antecedentes da visão. *Moby Dick* não precisou aparecer para aterrorizar Ishmael, e por isso não pretendi desenhá-la e cobri-la com camadas e mais camadas de veladura; como afirma Newman, mais de um século depois de Melville, há a grandeza e a dignidade das imagens que sem mantêm invisíveis.

Não foi preciso representar um monstro para entender as questões de embate físico com algo que é maior do que seu próprio corpo: a escala do desenho era capaz de fazer as vezes de um estranha dança onde meu corpo e

minhas habilidades não tinham relação possível de correspondência com meu parceiro, o desenho. Como mencionei anteriormente, boa parte do desenho foi feita caminhando, de modo a dar conta da horizontalidade da representação da água, para imprimir a ideia de fluxo contínuo àquela superfície. Primeiro em uma sucessão de camadas aguadas de tinta acrílica, empilhando veladuras em diferentes tons de azul, amarelo, verde e cinza, até alcançar um tipo de equilíbrio entre o que parecia sólido enquanto desenho, mas ao mesmo tempo fluido enquanto representação. Outro tanto de camadas de pastel seco foram sobrepostas para adicionar outro tipo de materialidade, uma profundidade que intentava remeter aos grandes nanquins de Gil Vicente, como se algo pudesse emergir daquela massa de pigmentos – no caso de Gil, o pigmento preto do nanquim ligeiramente diluído tirava o brilho do material, e as camadas sucessivas garantiam que ele mantivesse uma densa escuridão. De minha parte, o pastel seco já apresentava essa característica de acabamento fosco, absorvendo a luz e trazendo o foco para o lado de dentro do desenho.

Sobre as nuvens, é importante lembrar de Hubert Damisch, que em seu livro *Theory of /cloud/*, escrito nos anos setenta, argumenta que a nuvem “através de sua relativa insubstanciabilidade, constitui uma negação da solidez, da permanência e da identidade que define uma forma” (DAMISCH, p.15). Tal parte do díptico, então pode ser pensada não como um desenho do céu, mas de nuvens – ou ainda, de uma grande nuvem. Damisch coloca a /nuvem/ como um signo, em seu livro, a pensando como parte de um sistema semiótico, e não como um assunto temático com significados culturais particulares. Em “*Damaged Landscapes*”, ensaio sobre as pinturas de cidades, nuvens e mares de Gerhard Richter nos anos setenta, Mark Godfrey afirma que “elas não são apenas pinturas de céus – são pinturas que mostram a atração de Richter pelo ‘incognoscível e irrepresentável’ (GODFREY, 2011, p.83), uma afirmação que vai ao encontro do que senti durante todo o processo deste trabalho. Penso, também, que a ideia da nuvem enquanto signo traz ao desenho outras possibilidades. Dessa forma, a realização da segunda parte do díptico, um céu tomado por uma grande nuvem, foi ainda mais desafiadora: eu entendia a necessidade de uma materialidade parecida, porém lidava com o problema de representar a nuvem, este elemento incorpóreo e avesso a sistemas de representação. A estratégia de usar as camadas líquidas foi

também utilizada, permitindo, assim como na outra parte do desenho, que marcas de gesto fossem incorporadas à imagem. Havia, por outro lado, uma complicação a mais, pois o desenho estava fixo em uma altura que não me permitia acessá-lo em sua totalidade a partir do chão. O alcance de minha altura, ainda que avantajada, não era suficiente e, ainda assim, a tarefa era muito desconfortável. A solução foi enfileirar cadeiras plásticas que serviam como plataforma, bastante instáveis mas que permitiam o caminhar por cima delas. Parte significativa do acabamento de luz dessa nuvem foi resolvido pela amiga e artista Letícia Lopes, que por muitos anos prestou assistência no ateliê, colaborando em diversos momentos.

Foram muitas as ponderações acerca das diferenças de materialidade entre cada parte da nuvem, oscilando entre matéria e fugidia, de contornos sempre frágeis demais para serem apreendidos em uma linha. Em meio às dificuldades técnicas e ergonômicas, a estratégia de pendurar o desenho na altura que estava mostrou-se eficiente para que fosse possível entender como a luz deveria refletir a partir do ponto de vista do observador – não estávamos, como Constable ou Monet, pintando em uma sessão em *plein air*, mas a partir de uma referência fotográfica, como o já citado Richter. Parecia, para mim e para Letícia, que era melhor de entender o que o desenho pedia se trabalhássemos nele na posição mais próxima possível de como ele seria apresentado, para que a sensação que ele pretendia causar tivesse êxito.

Fig.72 | Processo de feitura de *Trate-me por Ishmael*.
Atelier Subterrânea, 2015.



O mar ocuparia toda a superfície do desenho; a nuvem deveria ficar comprimida, tensionada pelo espaço. Havia a necessidade de uma certa volumetria que enfatizasse esta sensação, pois o recorte do oceano funcionava, de certa forma, como uma imagem contínua, um campo de cor rasgado por momentos de luz. O outro desenho trazia uma relação entre figura e fundo, e outra estratégia para que a imagem fosse convincente enquanto desenho. A volumetria, alcançada a duras penas, tentava trazer a massa da nuvem para essa sensação de compressão, que pudesse tensionar a relação entre os dois desenhos e, conseqüentemente, a relação espacial na sala – cabe lembrar que os desenhos foram executados a partir de imagens diferentes, ou seja, a nuvem da imagem de referência nunca encontrou o mar da referência. Esta dramaturgia, por assim dizer, foi uma escolha minha.

Fig. 73 | Leonardo, *Estudo para Madona do Gato*, frente e verso.
13 x 9.4 cm, c. 1478-1481. Coleção British Museum.

Não seria possível iniciar um desenho de nuvem sem pensar nos desenhos dos cadernos de Leonardo, em especial nas imagens de dilúvios e tormentas que ele produziu no final da vida. Martin Kemp, no ensaio *Drawing the Boundaries*, lança luz sobre as bordas dos rascunhos do artista, prática comum entre os artistas da Renascença e que, na maioria dos desenhos de Leonardo, não apresentam nenhum aspecto extraordinário. Ele destaca, porém, um desenho que ocupa frente e verso de uma pequena folha, um *Estudo para Madona do Gato*, pertencente à coleção do British Museum (fig. 07). Kemp aponta para a maneira em



que Leonardo comprime as cabeças do menino, da Madona e do gato, em um espaço pequeno, além de entrelaçar seus corpos de modo que podemos especular se a sensação é de proteção ou extremo desconforto.

Em um dos desenhos, especialmente, todas as figuras cruzam uma diagonal que descende da esquerda para a direita da imagem, como se eles estivessem tentando escapar pela margem esquerda do desenho, com um dos joelhos da Virgem em movimento para cima, escondido pelo drapeado do vestido, pressionando a parte inferior da composição. A margem desenhada, com o arco superior, dá a tônica de toda essa sensação, de um espaço comprimido, tensionado. A limitação dada pelo formato do suporte – tanto do trabalho final, mas também nos estudos, como aqui delimitado pelas linhas que encerram a composição de Leonardo –, são, como afirma Kemp, “o processo de desenhar dentro do quadro pode ser visto como um alongamento tenso dos limites do que é possível dentro dos limites do que é predeterminado por uma convenção ou necessidade” (KEMP, p.143). Havia, em *Ishmael*, um formato pré-definido, que foi determinante para a escolha de uma imagem que atendesse a ele, em termos de ocupação de espaço, mas também na potência da imagem – a nuvem, ou melhor, a /nuvem/ precisaria ter presença suficiente para comprimir o espaço que ocuparia e, também, de fazer um contraponto à outra parte do díptico. Na fatura do desenho, a materialidade um pouco mais rala em sua parte esquerda tem certa velocidade, com os rasgos horizontais na imagem, e vai adensando-se em direção ao centro do desenho, quando a /nuvem/ assume o formato de cumulus, ganhando volume na fatura, para depois afunilar-se sobre um fragmento de céu acinzentado, descendo em diagonal como se apontasse para o vértice inferior da imagem, encontrando também a quina da parede.

3.4.1 | CODA: UM DESENHO ENORME

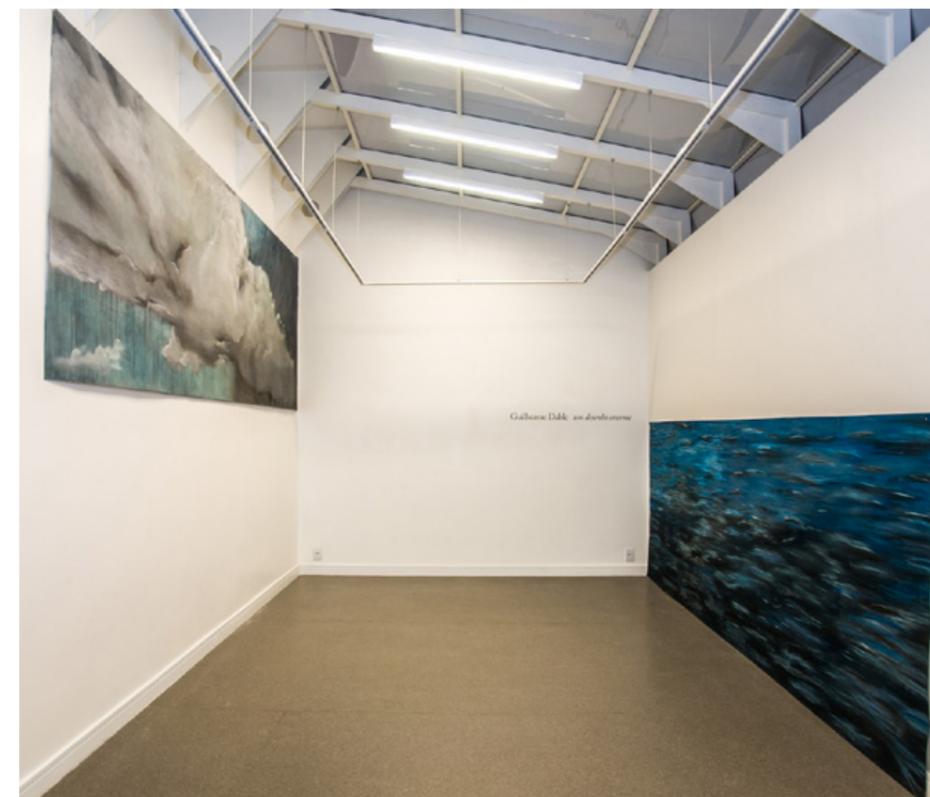


Fig. 74 | Guilherme Dable. *Trate-me por Ishmael*. Acrílica e pastel seco sobre papel, díptico, 150 x 500 cm cada parte. Vista da instalação na exposição *um desenho enorme*, Espaço de Artes da UFCSPA, 2015.

A montagem do desenho ocupou a sala do Espaço de Artes da UFCSPA, em Porto Alegre, no outono de 2015 (fig. 74). Intitulada “um desenho enorme”, a exposição apresentava exatamente o que o título trazia: o díptico de cinco metros de comprimento por um metro e meio de altura cada parte, presos por pregos diretamente na parede do espaço. Na parede do fundo, apenas o meu nome e o título da exposição, em uma única linha. Instalado, o desenho se abria para diferentes possibilidades: à esquerda, a grande nuvem pesava o desenho, seu volume ameaçando projetar-se para a frente e para o fundo da

sala, com a ponta de sua forma encostando no limite do suporte como um vetor, convidando o olhar para um ponto que não está lá, uma lembrança da efemeridade que é a existência de qualquer nuvem. Do outro lado, o mar estava contido naquele retângulo escuro que encostava no piso do espaço expositivo. Ele apenas está, e mantém-se como forma perene, sólida, impenetrável. Se o desenho do lado esquerdo da sala sugeria alguma velocidade, seja pela natureza da forma, seja pela posição no espaço arquitetônico, o lado direito poderia, talvez, sugerir um transbordamento para dentro do espaço, na direção do outro desenho.

Essa experiência disjuntiva do espaço, proporcionada principalmente pelas proporções da sala, relaciona-se fortemente com a obra de Richard Serra que, sobre seus desenhos instalados, afirma que

“essa preocupação com os locais e os contextos tinha um paralelo no desenho, na medida em que meus desenhos começaram a ocupar um lugar no espaço da parede. Eu não queria aceitar o espaço arquitetônico como um recipiente limitador. Queria que ele fosse entendido como um local em que espaços disjuntivos e contraditórios pudessem ser estabelecidos e estruturados. (...) o peso de um desenho deriva não apenas do número de camadas de tinta, mas principalmente da forma específica do desenho”. (SERRA, p.137)

Meu desenho, diferentemente da produção de Serra, trazia elementos figurativos, mas ainda assim entendo que a experiência disjuntiva que ele se refere acontecia – talvez não de forma tão impactante como nas formas densamente negras de seus desenhos, mas em uma outra possibilidade, onde a questão narrativa das imagens apontasse para outro tipo de disjunção, da ordem do mundo, e que é afirmada pelo desenho: a separação feita pela linha do horizonte, contradição conceitual que aceitamos perceptualmente. Utilizei-me da sala para, através do desenho, deslocar a experiência da arquitetura, colocando em oposição dois desenhos em grande formato, cuja apreensão em sua totalidade era impossível; não havia recuo na sala para que os desenhos fossem vistos em sua totalidade, e sua montagem em paredes opostas

impedia, mesmo da entrada, que eles fossem vistos juntos. Os desenhos funcionavam, dessa forma, como uma experiência, algo que acontecia mentalmente. Era preciso apreender a sala, como uma experiência do corpo (havia a necessidade de se olhar para cima ou para baixo, movimentar-se pela sala e não recuar demais para não encostar na parede oposta); não obstante, a disjunção pretendia ocorrer na medida em que os elementos representados no desenho estavam fisicamente separados; não apenas pelo corte do papel, mas frente a frente, maneira que céu e mar nunca se apresentam diante de nossos olhos.

Separar esses dois planos da existência, o terreno e o imaterial, desenhou na parede do fundo da galeria uma linha imaginária, que entendemos como possibilidade de união destes planos. Trate-me por Ishmael separou céu e mar para uni-los através de uma linha traçada no espaço, pelo olhar do observador, criando uma possibilidade utópica de união como a que imaginamos ao olhar o horizonte na beira da praia; ou ainda, ao especular sobre onde se encontra a linha do horizonte em algumas das imagens dos Seascapes enevoados de Sugimoto. Essa linha imaginária, como toda linha que um desenhista corre no papel ou no espaço, pode ser o lugar do artista, no limiar entre os espaços do concreto e do sensível, assim como é o lugar do desenho, que a execução deste trabalho me lembrou frequentemente: o desenho é um lugar que se pretende elucidativo, mas não deixa de ser sempre um lugar de mistério. A baleia pode estar à espreita, sempre, em algum ponto daquelas águas, sob os presságios de um céu carregado. Mesmo que eu tenha empreendido meus maiores esforços na época para compreender o que é desenhar uma grande nuvem ou uma superfície de água, a experiência do desenho é feita de uma busca pelo traço seguinte, o que ainda não está lá, e não importa quantos traços já foram feitos, há sempre a possibilidade de algo inesperado quando o grafite toca novamente o papel.

3.4.2 | DOIS HORIZONTES, DUAS MONTAGENS: UFCSPA/MARGS, 2015/2022

Ishmael foi um dos trabalhos que fiz questão de levar para a exposição no MARGS, talvez por considerar que a experiência espacial de sua montagem, sua especificidade, pudesse ser colocada à prova em uma situação diferente de instalação do desenho. Eu precisava saber se a ideia de horizonte, se a energia que ele fazia vibrar na diminuta sala de exposição, era algo relacionado ao contexto específico daquela arquitetura ou se ele poderia criar uma situação com outro tipo de impacto. A questão do trabalho, mais do que o desenho em si, era seu contexto no espaço expositivo, a relação entre as massas de matéria e a sala onde ele se encontra. Eu entendia que este desenho não poderia estar acompanhado de qualquer trabalho, que havia a necessidade de colocá-lo em um tipo de confronto que o empurrasse para um lugar diferente, que o contivesse.

Fig.75 | Guilherme Dable. *Trate-me por Ishmael*.
Montagem na exposição *não um tempo, mas um lugar*.
MARGS, 2022.

A Sala Oscar Boeira era, dentro das possibilidades do museu, o lugar possível para este experimento, com paredes que tinham a extensão necessária para o trabalho e, ao mesmo tempo, sua



escala não o faria sumir dentro da sala. A sala quadrada permitiria que ele fosse montado como o único trabalho a ocupar o espaço, porém, as dimensões da sala colocariam sua potência em xeque, caso fosse usada a estratégia de apresentá-lo com os desenhos frente a frente; com quase cinco metros entre as paredes que permitiriam esta possibilidade de instalação, a proporção entre ocupação e vazio penderia para o vazio, e poderia enfraquecer o trabalho. O corpo do espectador teria espaço demais para se mover, e as características específicas do espaço, como o piso de parquet geométrico e o pé-direito mais elevado também eram fatores a serem considerados. Dessa forma, *Ishmael* foi remontado em uma situação onde o horizonte não era mais a linha paralela entre os dois desenhos, mas a irradiação dessa linha a partir de um vértice (fig. 75, p.164), onde os desenhos, agora montados em paredes adjacentes, tocavam suas pontas.



Fig.76 | Guilherme Dable. *Tacet*. Montagem na
exposição *não um tempo, mas um lugar*, MARGS, 2022.

O trabalho deixou de ser um campo paralelo, algo que tensionava o espaço em um movimento de oposição, para um movimento de dobra em torno de si, que poderia se abrir ou fechar à frente do espectador. A possibilidade de uni-los novamente, céu e terra, era novamente negada; a montagem de 2015 apresentava uma linha que os unia ao mesmo tempo que media sua distância intransponível, ao passo que agora o vértice que os faz encostar em um eixo

vertical transforma o canto da parede em uma dobradiça, impedindo novamente que água e ar se encontrem. O campo gravitacional do espaço arquitetônico é alterado por outro tipo de disjunção, e nesse caso soma-se o trabalho que instalei nas paredes opostas a *Ishmael*.

A experiência de colocá-lo em oposição a “Tacet” (fig. 76, p.165) foi, como é comum em minha produção, de propor uma conversa pelos contrastes. Se ambos são trabalhos que transbordam os limites de seus suportes, isso se dá de formas distintas e pretende efeitos igualmente diferentes. Suas materialidades são de natureza oposta: “Tacet” é o encontro do gesto breve, percussivo, da duração da nota, com o papel fino japonês, mediado pelo filme de carbono, de uma performance musical em grupo e Ishmael se constrói a partir de uma série de camadas de matéria, em um processo quase obsessivo e solitário. A estratégia de montagem de “Tacet”, em nuvens de desenhos, pede que o corpo do espectador vagueie pelo espaço, por fragmentos que ora se aproximam, se justapõem, sobrepõem-se enevoando uns aos outros, ora se afastam, em um tipo de organização que não estabelece limites claros para o final do trabalho. É como se ele pudesse, caso houvessem mais desenhos, expandir-se indefinidamente; enquanto Ishmael está firmemente contido nos limites dos dois retângulos, e parte de sua força está na contenção que é tensionada por sua densa materialidade que é, porém, restrita ao plano.

O formato quase quadrado da sala contribui para essa estranha circularidade que se estabelece apesar do contraste evidente entre os trabalhos, o encontro de materialidades heterogêneas e estratégias distintas de apresentação do trabalho. A natureza informe de “Tacet” funciona como contraponto à ortogonalidade de Ishmael, não como adversária. A leveza dos gestos de “Tacet”, embora pareçam aleatórios, guardam a precisão do músico em um momento de improvisação em grupo, uma atividade que só é possível quando cada um dos integrantes tem sua presença verticalizada no momento vivido, e Valéry afirma que “é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (CALVINO, 1988, p.28). *Ishmael* é uma construção a partir de um plano preestabelecido, uma sequência de gestos, reavaliações, veladuras, transparências, opacidades; uma

estratégia que se estende pelo tempo de sua construção. A concreção dos elementos é trazida pela linguagem do desenho, a mesma linguagem que confere leveza a toda a densidade que emana de uma sessão de improvisação.

3.4.3 | SOM E FÚRIA: A TRILHA DE TACET CONTAMINA ISHMAEL

Há, por fim, o som, a trilha que envolve os desenhos em “Tacet”, seu tempo em distensão, orbitando em uma terceira temporalidade na sala, envolvendo também Ishmael. O som de “Tacet”, assim como os desenhos e sua montagem, não possui estrutura definida: suas oscilações não obedecem a nenhuma lógica de estruturação, em seus poucos cinco minutos de duração. Espacialmente, eles também atuam de modo ativo, posicionados atrás das paredes do espaço expositivo, cobertos por desenhos, o som mixado em 5.1 troca de lugar pela sala, contribuindo também para a alteração da experiência do espectador no espaço, que muitas vezes seguia com os ouvidos a trilha, deixando de olhar o trabalho para tentar escutá-lo, com o ouvido, e não mais os olhos, virado para a parede.

Dessa forma, a sala passa a ter duas paredes definidas por massas de cor e matéria, colocadas em uma relação espacial definida, em oposição a clusters de desenhos, que variam em densidade e tamanho, sem uma área total definida, e ainda uma trilha sonora em volume baixo, cuja mixagem fazia sua fonte de emissão de som mover-se pelo espaço. Estas três possibilidades de ocupação de espaço, em um mesmo contexto, ativavam um tipo de pulsação na sala, onde o movimento do espectador pendulava para trás — de modo que pudesse ver a totalidade de Ishmael — e para frente — quando, ao dar as costas para este, aproximava-se das diminutas ações que compõem cada registro de “Tacet”. Nesta sala, os desenhos engajam o corpo assim como o olhar, e o espaço arquitetônico é parte da experiência do desenho — os dois trabalhos, em conjunção, respondem ao espaço e reconfiguram a experiência da sala.

Em sua falta de estrutura definida, seu caráter de trilha quase incidental, e por estar invisível em sua instalação, a trilha de “Tacet” acabou por funcionar como contaminação que ajudava a unir materialidades tão distintas no espaço da sala. Sua musicalidade percussiva, seca e atonal, tornou-se elo entre os trabalhos, flutuando entre as evocações de diversas ordens que ocupavam esse espaço expositivo, como uma linha imaginária a unir instâncias separadas, céu e terra, figura e diagrama, contenções e transbordamentos, e, talvez, a nos guiar por imagens e conceitos que não tem fim nem começo, como uma estranha espécie de fio de Ariadne.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Arte é fazer: não é apenas saber, não é apenas pensar, não é apenas usar. É fazer: construir consciência construindo coisas.”
(FABRO apud DUXBURY, 2007, p.17)

Esse texto começou falando sobre o olhar; ao longo do período da pesquisa, investiguei toda sorte de pistas falsas, becos sem saída, dilemas, passos em falso, hesitações, atos falhos, empolgações apressadas. Eventualmente, alguma pista levava a outra, mas conclusões raramente se formavam com rapidez — sempre foram necessários olhares descansados, relações eram requeridas. Descobertas acidentais aconteciam, de fato — sempre foram valorizadas. As certezas, quando vinham, sempre se apresentavam um pouco oscilantes, instáveis, frágeis.

Isso poderia ser a descrição de um dia típico no ateliê — e, na verdade, é. A pesquisa aconteceu, principalmente, no fazer, durante a prática, habitando o hábito diário da rotina do desenho, na fabulação do processo diário, permitindo que fatos e ficções se encontrem e se entrelacem, construindo o conhecimento através de todos seus obstáculos.

O início dessa pesquisa partiu de uma severa insegurança: falar do cotidiano, do que me é próximo. Os trabalhos-espaço sempre me pareceram mais interessantes, mais agudos em suas propostas de investigação, talvez, por sua exuberância quando instalados; eles seriam minha escolha natural para uma pesquisa de fôlego, por esse caráter, digamos, contemporâneo, espacializado, transdisciplinar. O que produzia no dia-a-dia do ateliê parecia menos interessante como objeto de pesquisa.

Contudo, o cotidiano é o tutano da prática: é dele, de experiências das mais banais, e do tecido de memórias muitas vezes singelas, que construo as paredes do labirinto do ateliê no início de cada dia de trabalho. Iniciei essa pesquisa a partir desse ponto, do meio do ateliê: ao observar meu processo de trabalho e inferir a presença de fragmentos de pequenas experiências cotidianas, observações de elementos banais, como pertencentes a praticamente toda a minha produção — dos cadernos de desenho aos trabalhos-espaco; de “o domador” aos desenhos de ateliê —, há algo que os une, alguma investigação em comum, alguma sombra cuja projeção seja similar quando todos esses aspectos forem iluminados. Assumir memórias de infância — não de um tempo, mas de um lugar — como fundadoras de uma pulsão, de um movimento, foi o fio que usei para adentrar esse processo.

Como toda memória, ela é fragmentada; a união desses cacos cria narrativas permeáveis a outras vivências, justaposições de temporalidades, ocasiões e lugares distintos. É possível que nada do que eu entenda como memória desta casa seja real, mas apenas reminiscências, as maneiras que elas relampejam no momento do perigo (BENJAMIN, 2011, p. 224). Esse relampejar, em seu iluminar breve, porém intenso, aponta também para o infamiliar, dessa memória que assumi, ao final, como mista entre memória e fabulação.

Em “A Poética do Espaço”, Bachelard afirma que:

“abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.” (BACHELARD, 1989, p.26)

Essas reminiscências estão espalhadas por todos os aspectos de minha prática, e retornam pelos meios do desenho, que tenta agregar novamente esse fundo poético que, às vezes, se apresenta de maneira um tanto desconexa, incompleta, mas ainda assim funcional. A pesquisa tornou-se uma investigação sobre o fragmento como módulo de operação em

minha prática: a fragmentação de processos e memórias e, a partir disso, a opção por entrar no ateliê sem um mapa, mas com um novelo de linha, como uma aposta na errância, no processo como aprendizado, no labirinto como tabuleiro.

Os desenhos espalhados pelos cadernos, sem hierarquia, que entendia como exercícios formais de observação, blocos de construção para desenhos maiores e mais elaborados, se mostraram intimamente ligados às raízes do desenho, ao fugidio, ao desejo da forma que posso perder a qualquer momento. Acredito que a prática de caça a esses momentos tenha me treinado para reconhecer “o domador” na banalidade de seu acontecimento, no estender do tempo do olhar e de entender o ateliê como um organismo gerador, um lugar de gestação. Esse olhar se projeta além dos cadernos, em direção às referências e influências do ateliê, bem como aos aspectos do doméstico, para alimentar a construção do trabalho.

A ampliação do entendimento do pensar-fazer fragmentado não apenas nas estratégias de coleção e transporte de formas, mas também nas operações gráficas e pictóricas do desenho, apontou para o caráter diagramático da prática, em seu pensar. A objetividade dos procedimentos, diversos e contrastantes entre si, evidencia a fragmentação como estratégia de construção ponto a ponto do trabalho, em um fazer contínuo de uma imagem que se apresenta como colagem de elementos muitas vezes descontínuos.

Entender o processo como fragmentário, diagramático, aberto às opacidades da dúvida, foi entendê-lo também em suas semelhanças com minha construção de memória, com a persistência do fantasma da casa pelo fazer artístico. O fragmentário se coloca também nas escolhas das estratégias, muitas vezes pensadas em relação a outras linguagens que não a das artes visuais.

É de fora do ateliê que a construção do trabalho se alimenta: de encontros com o cotidiano, com o vernacular; o olhar muitas vezes registra esses encontros, mas os entrega por um outro prisma, não raro deslocado de seu contexto de origem. É frequente que eu só consiga identificar a direção de onde essas ideias vem quando elas já se plasmaram no fazer. Como num espaço acústico, os fragmentos e ruídos que povoam o ateliê e os processos costumam se apresentar de modo simultâneo e sem acusarem uma origem clara. Novamente, é o alinhamento do olhar com o momento do trabalho que permite identificar os passos a serem dados.

Esse alinhamento pode acontecer em um instante, em bater o olho em algo ou, ao contrário, por uma saturação na percepção: indo ao contrário da ideia — que eu mesmo temo — de invisibilidade das coisas, na medida em que nos acostumamos a tê-las por perto, o conhecimento da cor é, possivelmente, a grande ruptura de minha produção nos últimos anos. A construção desse conhecimento cruzou a pesquisa constante da obra de outros artistas com a prática sistemática de ateliê — esta, porém, sempre acompanhada da experiência imediata da luz natural, na escala do céu, a contraprova incontestável das questões do visível.

Foi pelo que aparecia e que percebia, de modo periférico, nos retângulos das janelas que consegui refletir sobre os retângulos impressos nos livros; para aplicar o cruzamento desses dois saberes nos retângulos que estavam pelas paredes do ateliê. E chegar a esse *trivium* possibilitou o salto que o trabalho agora ensaia seus primeiros passos, dados durante a fase final dessa pesquisa.

É curioso como em trabalhos como “Tacet” e “Shelterrui”, eu me detenha em investigar a possibilidade de obter desenhos que são índices de uma ação, que não se pretende gráfica no acúmulo de gestos e que atendem a uma outra questão. O conhecimento da cor pela impregnação aconteceu, em grande medida, de forma igualmente periférica.

Talvez o que aconteceu nos céus tenha sido mais sentido do que observado, mas é a maneira que isso habita a periferia da visão e da percepção, em um lugar à margem, mas não fora do foco principal, que tenha feito a diferença.

Olhando novamente para fora — para as duas galerias no andar superior do MARGS —, encontro nelas a convivência entre o ateliê e os trabalhos-espço. As questões que pareciam distantes entre eles, de estarem em lugares tão diferentes do pensar, se aproximaram: o infamiliar da casa, que se manifesta no ateliê através de tantos procedimentos, está presente também nos estranhamentos que pedem o corpo para lidar com os trabalhos. Nos desenhos e pinturas, a fantasmagoria se imprime através da cor que oscila em sua legibilidade, da geometria titubeante, imprecisa e instável, das impressões incompletas — assim como as memórias se apresentam. Os trabalhos-espço propõem que o corpo titubeie, se sinta impreciso e instável em relação às suas condições de montagem, de forma análoga a esse estranho lugar que é tentar voltar a um lugar distante na memória, mesmo que uma linha corra pela mão me mantendo ligado à realidade.

A memória fragmentada como possibilidade de reconstrução constante, de reconstrução do cotidiano (o fazer desenho, fazer arte), é a forma maior de resiliência em um mundo mediado por imagens que atravessam nosso olhar e nossa vida mediadas por uma pequena tela portátil.

Fazer marcas, transportar representações do mundo para um suporte, abrir suas possibilidades de leitura, é abrir um buraco na temporalidade contemporânea. É permitir que outros fantasmas possam habitar quem se propor às possibilidades de leitura dessas imagens.



BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

AIRA, Cesar. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BAMBACH, Carmen. **Leonardo da Vinci, Master Draftsman**. New Haven: Yale University Press, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. I-III**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Crise do desenho/desenho e pintura. In: **Écrits Français**. Paris: Gallimard, 1991. Pp. 189-192.

_____. Pintura e grafismo: Da pintura ou o signo e a marca. In: **La Part de L’oeil: Dossier Dessin, n° 6**.

Bruxelles, 1990, pp. 10-15.

BERGER, John. **Berger on drawing**. Irlanda: Occasional Press, 2005.

_____. **Past Present**. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/12/art.artsfeatures3> .

Acesso em 26/03/2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins

Fontes, 1999.

BERNARDES, Angela C. **Tratar o impossível: a função da fala na psicanálise**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: Tarefa do luto. In: **A pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Ellsworth Kelly: the early drawings, 1948-1955**. Cambridge: Harvard University Art Museums,

1999.

_____. El Lissitzky: Radical Reversibility. In: **Art in America**, ed. 04/1988.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Ficções**. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

_____. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRESLIN, David. **The condition of being here: drawings by Jasper Johns**. New Haven: Yale University Press,

2018.

CAGE, John. **De Segunda a Um Ano: Novas Conferências e Escritos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

_____. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. São Paulo: Record, 1979.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n° 11, 2005, pp. 44-59.

Disponível em http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf. Acesso em 15/11/2022.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLAYTON, Martin. **Leonardo da Vinci: A Life in Drawing**. Londres: Rizzoli, 2018.

COELHO, Arine e SERAFIM, Lucas. A “Estética do Frio” no país da Tropicália. In: **Cadernos de Comunicação**

UFSM, v. 24, n° 3, art. 10. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/55399/pdf>. Acesso

em 15/11/2022.

CORBETT, John. Terry Winters with John Corbett. In: **Terry Winters / Atmospheres, 1-12**, Two Palms, Vol. 1,

2016. Disponível em <http://terrywinters.org/interviews-and-texts>. Acesso em 10/11/2022.

DAMISCH, Hubert. **A Theory of /cloud/: Toward a History of Painting**. Stanford: Stanford University Press,

2002.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DUXBURY, Lesley. The Eye and Mind of the Beholder. In: **Thinking Through Practice: Art as Research in the**

Academy. Melbourne: RMIT Publishing, 2007, pp. 17-27.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego: O autorretrato e outras ruínas**. Lisboa: Fundação Caloste Gulbenkian, 2010.

DERVAUX, Isabelle. **Wayne Thiebaud: Draftsman**. Londres: Thames & Hudson, 2018.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: new perspectives in drawing**. Londres: Phaidon, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

ELDERTON, Louisa (Ed.). **Vitamin D3: today's best in contemporary drawing**. Londres: Phaidon, 2020.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOYE, Raymond. Terry Winters Paintings and Drawings. Berlin: Jablonka Galerie, 2006. Disponível em <http://terrywinters.org/books-and-catalogues>. Acesso em 10/11/2022.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud: Vol XII. O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O Infamiliar/Das Unheimliche**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GARNER, Steve. **Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research**. Chicago: Intellect Books, 2008.

GAYFORD, Martin. **Uma Mensagem Maior: Conversas com David Hockney**. São Paulo: DBA, 2011.

GILMAN, Claire (Org.). **Drawing Papers 128: Cecily Brown – Rehearsal**. Nova Iorque: The Drawing Center, 2016.

_____. **Drawing Papers 135: Terry Winters – Facts and Fictions**. Nova Iorque: The Drawing Center, 2018.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GODFREY, Mark, et al (org.). **Gerhard Richter: Panorama: a Retrospective**. Londres: D.A.P, 2011.

GOMEZ MOLINA, Juan José (coord). **Las lecciones del dibujo**. Madrid: Catedra, 1995.

_____. **Estrategias del dibujo en el arte contemporaneo**. Madrid: Catedra , 1999.

GUSTON, Philip. **Collected writings, lectures and conversations**. Los Angeles: University of California Press, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, Language, Thought**. New York: Harper Collins, 2001.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). XXIV Bienal de São Paulo: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

HERZOG, Vivian. **Desenho: Reservatório de vestígios**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – PPGAV/IA – UFRGS. Porto Alegre, 2011. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28888>

HOPTMAN, Laura. **Drawing Now: Eight Propositions**. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JOHN, Richard. 16 notas para uma definição do desenho. In: MARTINS COSTA, C; JOHN, R (Orgs.). **Vetor**. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2009.

JOSELIT, David. Dada's diagrams. In: JOSELIT, et al. **The Dada Seminars**. Washington: D. A. P., 2005, pp. 221-239.

KENTRIDGE, William. **Six Drawing Lessons**. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

_____ e MORRIS, Rosalind C. **That which is not drawn: conversations**. Kolkata: Seagull Books, 2013.

KOVATS, Tania (Ed.). **The Drawing Book: A Survey of Drawing: The Primary Means of Expression**. London: Black Dog Publishing, 2007.

KRAUSS, Rosalind. Os papéis de Picasso. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.

KRCMA, Ed. **Tracing the Century: Drawing as a Catalyst for Change**. Disponível em <http://enclavereview.org/issues/er07>

KUPSTAITIS, Bethielle. A experiência noturna com o desenho: um ensaio sobre a perlaboração. In: **Revista-Valise**, v. 4, nº 7, ano 4. Porto Alegre, 2014, pp. 115-123. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/45509>.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac & Naify, 2019.

LARSEN, Susan C. Cultivated Canvases: Richard Diebenkorn's uneasy grace. In: **Artforum**, janeiro 1986. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198601/richard-diebenkorn-s-uneasy-grace-35122>. Acesso em 22/10/2022.

LITTMAN, Brett. **Drawing Papers 125: Jennifer Bartlett – Hospital**. Nova Iorque: The Drawing Center, 2016.

LIVINGSTON, Jane. **The Art of Richard Diebenkorn**. San Francisco: University of California Press, 1997.

MARTINS, Marta. **Narrativas Ficcionalis de Tunga**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MASSINORI, Manfredo. **Ver pelo Desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 1982.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. **O artista inconfessável**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MONDZAIN, Marie-José. **What Does Seeing and Image Mean?** Disponível em <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307>

MOSER, Benjamin. Glamour e gramática. In: **Clarice Lispector: Todos os Contos**. São Paulo: Rocco, 2016.

MUBARAC, Claudio (Org.). **Sobre o desenho no Brasil**. São Paulo: Editora da Cidade, 2019.

NEWMAN, Michael. **Drawing Time: Tacita Dean's Narratives of Inscription**. Disponível em <http://enclavereview.org/issues/er07>

_____. The Marks, Traces and Gestures of Drawing. In: **The Stage of Drawing: Gesture and Act**. Catherine de Zegher (org). Londres: The Tate, 2003.

PETHERBRIDGE, Deanna. **The primacy of drawing: histories and theories of practice**. New Haven: Yale University Press, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

PRICE, Matt (Ed.). **Vitamin D2: new perspectives in drawing**. Londres: Phaidon, 2013.

RACAMIER, Paul-C. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, in: **Art et fantasme**. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.

RANGEL, Gabriela (et al): **Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

ROCHA, Luis Antonio Carvalho da. **O processo de descoberta na escultura: a desafeição, fabulações, fluxos e a deriva**. Tese de doutorado. PPGAV/UFRGS, 2009. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/17773>. Acesso em 15/11/2022.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

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

_____. **Allegories of modernism: contemporary drawing**. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

_____, et al. **Richard Serra Drawing: a retrospective**. New Haven: Yale University Press, 2011.

SALLE, David. **How to See: looking, talking and thinking about art**. Nova Iorque: W. W. Norton & Co., 2016.

SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Matisse – imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **A Dramaticidade na Poesia de Drummond**. Porto Alegre: URGS, 1979.

SILLMAN, Amy. **Faux Pas: Selected Writings and Drawings**. Paris: After 8 Books, 2020.

SMITH, Valerie. **Amy Sillman**. Londres: Lund Humphries, 2019.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TISSERON, Serge. O desejo do desenho: gesto gráfico e processo de luto. Le Dessen du Dessin: geste graphique et processus du deuil, in: **Art et Fantasme**. Edições Champ Valon, 1984, pp. 91-105.

TONE, Lilian. **William Kentridge: Fortuna**. São Paulo: IMS, 2012.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARNEDOE, Kirk (Ed.) **Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews**. Nova Iorque: The Museum of

Modern Art, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIOLA, Bill. **Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994.** Cambridge: MIT Press, 1995.

SERRA, Richard. **Richard Serra – Escritos e entrevistas 1967-2013.** São Paulo: IMS, 2013.

STILES, Kristine e SELZ, Peter (Ed.). **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings.** Berkeley: University of California Press, 1996.

DE WARREN, Nicolas. “Ad Infinitum: Boredom and the Play of Imagination”. In: **Infinite Possibilities: Serial Imagery in 20th-Century Drawings.** Wellesley: Davis Museum and Cultural Center, 2004.

WHITTLE, Michael. **Romantic Objectivism: Diagrammatic thought in contemporary art.** Tese de doutorado.

Kyoto: Kyoto City University of Arts, 2014. Disponível em: <https://www.michael-whittle.com/research.html>

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro.** São Paulo: Ubu, 2018.

FILMES E PALESTRAS ONLINE

A LINHA Fria do Horizonte. Dir: Luciano Coelho. Linha Fria Filmes, 2014. Disponível em <http://vimeo.com/109805848>. Acesso em 15/11/2022.

CAVE Of Forgotten Dreams (A Caverna dos Sonhos Esquecidos). Dir: Werner Herzog. [S.l.]: Revolver Entertainment, 2011. 1 DVD (90 min).

KOOLHAAS Houselife. Dir. Ila Bêka, Louise Lemoine. França, 2006, 58min.

Amy Sillman: Fall 2020 Alex Katz Chair in Painting: <https://youtu.be/ajCOPWVciwU>

Amy Sillman: Drawing in the Continuous Present: <https://youtu.be/BLOgc466nRk>

Callum Innes: “I’m Curious About Colour” | TateShots: https://youtu.be/Y2aunPHTe_I

Terry Winters: Notes on Drawing: <https://youtu.be/geHBnybPQIE>