

Ângela Santos de Andrade

Folheando espaços:
caminhos de uma poética do cotidiano

Belo Horizonte
2006

Ângela Santos de Andrade

Folheando espaços:
caminhos de uma poética do cotidiano

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, elaborada sob a orientação da Prof^a. Dra. Patrícia Dias Franca-Huchet.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia em Imagem

para Anna Maria e João Gilberto, meus pais

para Fernando

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, ao Fernando, aos meus irmãos, cunhados, sobrinhos, à Maria do Socorro e Abel pelo carinho e incentivo;

à minha orientadora Prof^a. Patrícia Franca pelo cultivo do gosto pela pesquisa;

à amiga Vânia Guimarães pelas agradáveis conversas esclarecedoras;

ao Alexandre Santos Guimarães, Cristina dos Santos Ferreira, Cristiano Bickel, José Artur dos Santos Ferreira e Júnia Penna pelos auxílios imprescindíveis;

aos professores Maria do Carmo Freitas Veneroso, Tânia Araújo, Marcelo Drummond, Marcelo Kraiser, Marcos Hill, Mário Azevedo e Mário Zavagli pelo incentivo durante meu período discente;

aos professores Wanda Tófani, Carlos Wolney Soares, Eugênio Paccelli e Roberto Bethônico pelo apoio e confiança durante minha vivência docente;

aos funcionários da EBA, sempre atenciosos e, em especial, à Zina Pawlowsky e Maria Holanda da Silva Vaz de Mello, pelo carinho;

ao Paulo Schmidt pelo incentivo;

à Mônica Cerqueira e Sávio Reale pela solidariedade e apoio;

à Café Designer Gráfico pelo apoio técnico;

à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa;

à D. Maria Madalena.

*Há um curso geral da natureza nas ações humanas,
tanto quanto nas operações do sol e do clima.*

David Hume (*Tratado da natureza humana*)

RESUMO

Análise reflexiva do processo de criação de desenhos realizados entre 1994 e 2003, a partir da especificidade de seus elementos conformadores. Aspectos recorrentes em minha linguagem gráfica são destacados, como a produção em série, o uso de papéis aglomerados como suporte e de elementos gráficos e materiais de maneira sucinta e econômica. Inclui-se nesta análise, a referência do meu olhar sobre o cotidiano de espaços como a casa, a cidade e a natureza. São apresentadas reflexões sobre a produção de três artistas contemporâneos - Mira Schendel, Leonilson e Rochelle Costi - com os quais minha investigação artística, sob algum aspecto, guarda aproximações.

ABSTRACT

Reflective analysis about the creation of drawings produced from 1994 up to 2003, beginning of the specificity of their shapers elements. Recurrent aspects in my graphic language are show up, as the serial production, the employ of agglomerated papers as a support and also of graphic elements and materials in a concise and economic way. This study includes my looking over of the habitually spaces like house, city and nature. It presents thoughts about the production of three contemporary artists - Mira Schendel, Leonilson e Rochelle Costi - that denote similarities with my artistic examination in some aspects.

LISTA DE FIGURAS

1. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 18,6 x 27,7 cm, 1996.....	11
2. Ângela Andrade, verso de desenho.....	23
3. Ângela Andrade, verso de desenho.....	23
4. Mira Schendel, <i>Objetos gráficos</i> , vista parcial da instalação na Bienal de Veneza, 1968 (EUVALDO, 1996, p. 92).....	27
5. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Objetos gráficos</i> , grafite e letras recortadas em vinil adesivo sobre folhas de papel de arroz, montadas entre placas de acrílico, 100 x 100 cm, 1967 (SALZSTEIN, 1996, p. 191).....	27
6. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	34
7. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	34
8. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	34
9. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	35
10. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	35
11. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994.....	35
12. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 22,4 x 31,3 cm, 1994.....	39
13. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 30 x 23,3 cm, 1994.....	42
14. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 21,6 x 31,4 cm, 1994.....	42
15. Ângela Andrade, <i>Estudos sobre Gaudí</i> , nanquim e lápis de cor s/ papel, 32 x 22,6 cm, 1995.....	45
16. Ângela Andrade, <i>Estudos sobre Gaudí</i> , nanquim e lápis de cor s/ papel, 32 x 22,6 cm, 1995.....	45
17. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 31,3 x 21,5 cm, 1996.....	46
18. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 27,3 x 17 cm, 1996.....	46
19. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 23,5 x 13,5 cm, 1996.....	47
20. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 19,7 x 17,3 cm, 1996.....	47
21. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 20,5 x 29,1 cm, 1996.....	48
22. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 32,2 x 18,8 cm, 1996.....	48
23. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 22,9 x 15,2 cm, 1996.....	49
24. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 10,6 x 16,3 cm, 1996.....	49
25. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 13,7 x 15,8 cm, 1996.....	50
26. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 22,7 x 21,7 cm, 1996.....	50
27. Paul Klee, <i>Equilibrista</i> , litogravura, 1923 (ARGAN, 1992, p. 322).....	53
28. Paul Klee, <i>Hauter!</i> , água forte, 22,5 x 22,5 cm, 1928/29 (KLEE, 1977, p. 214).....	53
29. Paul Klee, <i>Jeune parc</i> , óleo sobre juta sobre cartão, 34,3 x 50,2 cm, 1926 (KLEE, 1977, <i>Introduction</i> , p. 55).....	53
30. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1964/65 (SALZSTEIN, 1996, p. 161).....	55
31. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 161).....	55
32. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 167).....	55
33. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 167).....	55
34. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 164).....	56
35. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 164).....	56
36. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 165).....	56
37. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , série <i>Monotipias</i> , óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 165).....	56
38. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 13,6 x 22,1 cm, 1996.....	58
39. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 11 x 12,3 cm, 1996.....	58
40. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite, giz de cera e guache seco s/ papel queimado, 12,6 x 13,9 cm, 1996.....	59

41. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 11,1 x 9,2 cm, 1996.....	59
42. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e giz de cera s/ papel, 16,8 x 23,9 cm, 1996.....	60
43. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 13,1 x 22 cm, 1996.....	60
44. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 13 x 12,5 cm, 1996.....	61
45. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 16 x 15 cm, 1996.....	61
46. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 25,1 x 18 cm, 1996.....	62
47. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 22,1 x 19,6 cm, 1996.....	62
48. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 19,9 x 16 cm, 1996.....	63
49. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e grafite s/ papel, 19,5 x 19,8 cm, 1996.....	63
50. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 21,2 x 19,9 cm, 1996.....	64
51. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 16,8 x 23,9 cm, 1996.....	64
52. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , água forte e água tinta, 18,8 x 10 cm, 1996.....	65
53. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , água tinta, 8,5 x 14,3 cm, 1996.....	65
54. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenhos pertencentes a um caderno), grafite s/ papel, 23,5 x 30,8 cm cada página, 2000.....	69
55. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), lápis dermatográfico, nanquim, letra recortada em vinil adesivo, fita durex e recorte s/ papel, 23,5 x 30,8 cm, 2000.....	69
56. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), bastão a óleo s/ papel, 23,5 x 30,8 cm, 2000.....	70
57. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), bastão a óleo, grafite, giz de cera, nanquim, letra recortada em vinil adesivo, fita durex e recorte s/ papel, 23,5 x 30,8 cm, 2000.....	70
58. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000.....	71
59. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), nanquim, papel adesivo e papel adesivo impresso s/ papel, 23,3 x 15,8 cm, 2000.....	71
60. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim e impressão s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000.....	72
61. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000.....	72
62. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	76
63. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, ponta seca, impressão e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	76
64. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	76
65. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	76
66. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	77
67. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, grafite, impressão e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	77
68. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	77
69. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	77
70. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	78
71. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	78
72. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	78

73. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000.....	78
74. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	81
75. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000.....	81
76. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	83
77. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	83
78. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	84
79. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, impressão, letras recortadas em vinil adesivo e adesivo impresso s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	84
80. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	84
81. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	85
82. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	85
83. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	85
84. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	86
85. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	86
86. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio.....	86
87. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002.....	89
88. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002.....	89
89. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002.....	90
90. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002.....	90
91. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), fita isolante e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003.....	92
92. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003.....	92
93. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), nanquim s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003.....	93
94. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> (desenho pertencente a um caderno), nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003.....	93
95. Ângela Andrade, <i>Sem título</i> , lápis dermatográfico, nanquim, letras recortadas em vinil adesivo, adesivo impresso e apropriação de desenho s/ papel, 66 x 96 cm, 2003, foto: Daniel Mansur.....	96
96. Leonilson, <i>Dedicate</i> , nanquim s/ papel, 22 x 8 cm, c. 1989, Col. Adriano Pedrosa (LAGNADO, 1995, p. 7).....	98
97. Leonilson, <i>O templo</i> , bordado s/ feltro, 58 x 38 cm, 1993, Col. Sofia e Ricardo Semler (LAGNADO, 1995, p. 104).....	98
98. Rochelle Costi, <i>Quartos – São Paulo (05, 07, 13 e 09)</i> , fotografia, 183 x 230 cm cada, 1998 (COSTI, 2005, não paginado).....	102
99. Rochelle Costi, <i>Quartos – São Paulo (01, 06, 02 e 08)</i> , fotografia, 183 x 230 cm cada, 1998 (COSTI, 2005, não paginado).....	102
100. Rochelle Costi, <i>Quartos</i> , detalhe da instalação na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, 1998 (COSTI, 2005, não paginado).....	103

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. O campo específico individual de criação.....	16
2. Caminhos que percorro: modos operatórios, fontes motivadoras.....	21
De um desenho a outro, páginas aglomeradas.....	21
Aproximando espaços: o desenho contemporâneo e o mundo em que vivemos.....	30
3. Dos desenhos: convergências reflexivas no espaço individual de criação.....	36
Espaços circunscritos.....	36
Espaços da casa.....	39
Linguagem escrita, materialidade no desenho.....	51
Tecido urbano, mancha textual.....	67
Arquitetura entre textos.....	94
4. Dois artistas contemporâneos: o cotidiano como espaço processador de sentidos.....	99
Considerações finais.....	106
Referências.....	109

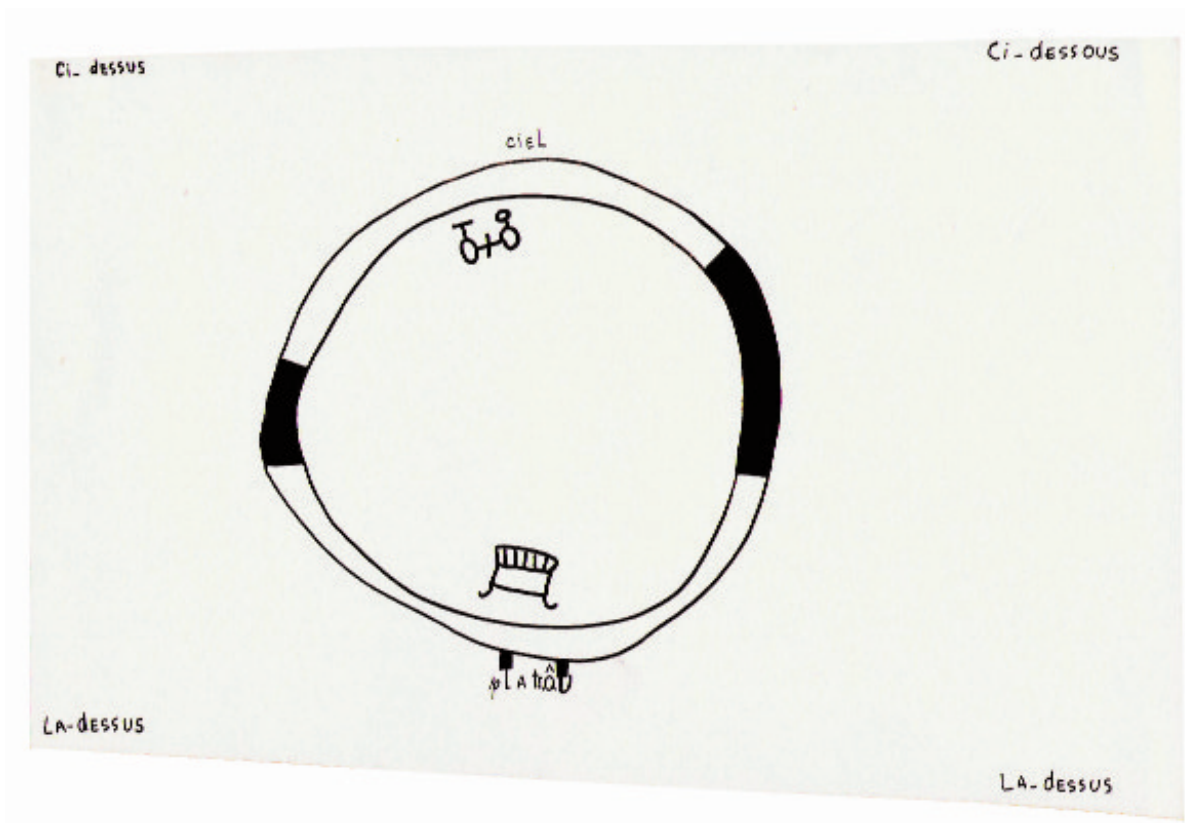


FIG. 1 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 18,6 x 27,7 cm, 1996

Introdução

Nesta dissertação discorri sobre uma análise reflexiva do meu processo criativo a partir de uma seleção entre os desenhos elaborados de 1994 a 2003. Os desenhos foram apresentados de acordo com sua ordem cronológica. Após revisitar toda a minha produção, durante o trajeto da pesquisa, optei por tecer a linha temporal que nela subsiste, pois seu percurso proporciona uma noção mais nítida do que abrange a conformação de minha produção. Essa escolha foi determinada também a partir do momento em que percebi mais clara e conscientemente, um movimento circunscrito interno à minha produção, composto por elementos pertinentes ao processo criativo como o que denominei de fontes motivadoras e modos operatórios. A partir da análise da especificidade desses elementos delimitei a metodologia da pesquisa, extraíndo sentidos. Ao considerar o processo de instauração dos desenhos em minha produção, na dimensão do fazer, percebi sua especificidade presente distintamente nesses dois elementos, que dizem respeito a condutas e fatores que intervêm no processo criador. Constatei, dessa maneira, a presença de aspectos comuns próprios desses elementos por toda a produção. Propus, assim, reavê-los e reavivá-los durante o processo de criação dos trabalhos práticos que compõem essa pesquisa, guardadas as devidas transformações que neles se instauraram durante o fazer. Ao compreender os aspectos comuns desses elementos no movimento circunscrito que inscrevem, passei a perceber a distância que separa a produção de cada desenho, de forma atenuada. Por exemplo, quando aproximei o processo de criação de desenhos elaborados em 1994 daquele dos elaborados em 2003, pude vislumbrar superposições temporais, que permitiram a maleabilidade necessária para transpor os aspectos comuns do processo criativo, para a produção prática da pesquisa.

Compreendi que esse movimento circunscrito perpassa minha produção de maneira inconstante. Os elementos do processo criativo mencionados possuem tempos irregulares de duração e são tocados por rupturas no fazer, percebidas como momentos de um certo recolhimento. Além disso, esse movimento é impregnado e se impregna, incessantemente, com novos focos, que convergem para seu itinerário, propiciando transformações e ampliações do processo de criação. Delineando esse percurso, durante os momentos que denominei de recolhimento ao me referir à parte prática da produção, o processo criativo se constrói por absorções de natureza perceptiva, observações, investigações, pressupondo concepções de idéias e projetos. Outros momentos que podem ser denominados de expansão, caracterizados por concretizações do fazer, não excluem as absorções dos primeiros e fazem com que o processo criativo apresente uma intensificação na produção prática, subentendendo a elaboração de desenhos. Estes foram os momentos de análise que teceram a dissertação. De qualquer maneira, o percurso determinado pelas fontes motivadoras e os modos operatórios demarca o fazer expandindo o campo individual de criação, sem se caracterizar por uma periodicidade regular na produção de desenhos, o que não a compromete, visto que, os momentos que compreendem somente elaborações de idéias e projetos integram o processo criativo de forma construtiva.

As escolhas do fazer artístico determinam o conteúdo com diversos sentidos do trabalho e, no caso de meu processo artístico, além dos sentidos relativos a questões do próprio desenho, observei também sentidos referentes ao mundo em que vivemos, à sua paisagem e à relação homem e espaço vivencial. Diante dessas escolhas do fazer, minha experiência no desenho denota minha visão do mundo comum, fazendo do ato de desenhar um espaço passível de revelação de sentidos particulares sobre o rumo incessante da vida.

Partindo do processo de instauração dos desenhos para compor o tecido da análise pretendida, nos capítulos 1, 2 e 3, tratei dos sentidos proporcionados pelos modos operatórios. Determinantes dos caminhos que percorro durante o processo criativo, os materiais e suportes escolhidos, os procedimentos adotados para usá-los e as ações do fazer como acumular, circunscrever, transcrever e recobrir compõem a análise sobre os modos operatórios. Simultaneamente, propus pensar o desenho em minha produção como um espaço que suscita reflexões sobre questões específicas do mundo em que vivemos, podendo nele intervir. Expus, ainda nos capítulos 2 e 3, as fontes motivadoras, compreendidas também entre as escolhas do fazer, advindas do meu olhar sobre o mundo comum.

A fim de estabelecer analogias entre várias questões do meu processo artístico me apoiei em alguns autores de diferentes áreas do conhecimento mas, sobretudo, em referências da pesquisa sobre as práticas do fazer cotidiano do pensador francês Michel de Certeau. Sem a intenção de realizar uma incursão tão profunda no contexto da antropologia na abordagem desta pesquisa, busquei nesta disciplina referências para uma justaposição de conhecimentos entre esta e as artes visuais, para que pudesse elucidar ainda mais a análise reflexiva sobre meu fazer artístico. Ao agregar conhecimentos interdisciplinares, cria-se possibilidades de ampliação para pensar o fazer artístico.

No decorrer da dissertação e ao final, no capítulo 4, refleti sobre produções de artistas contemporâneos com as quais o que trato nos desenhos guarda aproximações de alguma maneira, sob algum aspecto. Na estruturação das obras estão as características formais, os modos operatórios, "a exteriorização de uma maneira de ver o mundo" (ZIELINSCK, 1997, p.110), como expressões de singularidade, o que considerei entre os aspectos observados então em Mira Schendel, Leonilson e Rochelle Costi.

Por fim, elaborei uma série de cadernos de desenhos, a partir de meu olhar lançado sobre o fazer de minha própria produção, como a parte prática que complementa a metodologia desta pesquisa. Por processarem a idéia de *continuum*¹ através de suas páginas sucessivas que se interligam, os cadernos de desenhos compreendem meios condizentes com a proposta de reaver e reavivar meu processo criativo relativo ao período mencionado. Eles serão apresentados em uma exposição, juntamente com outros trabalhos, que deles se originaram.

¹ “*Continuum* é a palavra latina que designa um conjunto contínuo” (*CONTINUUM*. In: NEVES, 2003, p. 215).

1. O campo específico individual de criação

Na maioria das vezes, tenho escolhido o papel branco como a superfície para desenhar. Um branco alvo e liso, um lugar ainda não povoado. Uma atmosfera intocada que posso server pouco a pouco. A mão habituada e a mente plena do desejo da criação, tendo a intenção de potencializar esse campo vazio, atingem a superfície alva com determinação. E mesmo que nela se instale algum erro, é possível encontrar recursos nas “fendas” da linguagem gráfica que o relativizam. Os elementos gráficos² impregnam a superfície do papel instaurando uma dinâmica antes inexistente. O lugar antes vazio gradualmente se torna um espaço habitado, na medida em que esses elementos vão sendo ali conectados. Outros procedimentos que constituem a linguagem também estão impressos no desenho como a escolha do material empregado, o movimento da linha, sua direção, sua velocidade, o tempo gasto para preencher determinada área, etc. O desenho cumpre a função de habitar o espaço no qual se insere, marcando a passagem que ocorre entre o estado de equilíbrio presente no lugar vazio, que é a folha de papel e a dinâmica nela inserida pelos elementos gráficos e os procedimentos, tornando este lugar um espaço habitado. Segundo Michel de Certeau (2001, v. 1, p. 201-202), distinguem-se as palavras lugar e espaço:

um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência [...] Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam [...]

² Elementos que se referem a linguagem do desenho como a linha, a massa, as manchas, as palavras, entre outros.

o espaço é um lugar praticado.

O papel em branco e os elementos do processo criativo podem se fazer análogos às situações e operações de que nos fala o autor. No desenho, as escolhas do fazer são operações que, então, orientam, circunstanciam, temporalizam a superfície do papel, tornando-se ou não visíveis, atribuindo a este lugar a dinâmica compreendida no processo de criação, impregnando-o com a concepção de espaço habitado.

Na especificidade do espaço do desenho articulo linhas, áreas recobertas, espaços vazios, palavras como elementos gráficos. Na maioria das vezes, trato esses elementos de maneira sucinta e com uma grande economia na escolha de materiais. Uso somente a caneta nanquim em grande parte dos desenhos. Na produção mais recente utilizo também letras recortadas em vinil adesivo e papéis adesivos impressos. As áreas brancas do papel passaram a ser tratadas como espaços que também constróem o desenho, deixando de figurar como somente fundo receptor de intervenções, para se tornarem elementos ativos de definição da visualidade que nelas se instaura, se constituindo como espaços vazios. As palavras, instrumentos de conteúdo semântico, também se fundamentam como elementos gráficos na superfície do desenho, ao serem percebidas como imagens.

Podemos apontar uma referência determinante entre os fatos históricos em que as particularidades possíveis do fazer artístico individual se tornaram exclusivamente o alicerce definidor do desenho. Trata-se do momento em que a linguagem do desenho se tornou autônoma como meio artístico, fazendo com que o espaço do desenho passasse a se referir com maior ênfase à individualidade do processo criativo de cada artista. Há muito tempo se deu esse processo no decorrer da História da Arte, desde que o desenho se encontrou desobrigado de sua função enquanto meio servil à execução de gravuras, pinturas e esculturas e/ou visto somente

como prática do exercício manual e mental para aprimoramento técnico, conforme abordado por artistas do Renascimento³. O crítico Tadeu Chiarelli (1999, não paginado) esclarece que

o desenho foi usado durante muito tempo como um instrumento para constante capacitação do artista, no sentido de torná-lo apto a enfrentar outros desafios. O desenho como prática de adestramento da mão e do olhar foi a base estruturante do ensino erudito e convencional de arte (que preparava o estudante para ser fundamentalmente pintor ou escultor) e, durante a vida profissional do artista, funcionou como atividade de manutenção de seu adestramento inicial.

Naquele período da História, a linguagem do desenho contribuiu para as propulsoras conquistas legadas, mas não possuía ela mesma uma legitimidade artística reconhecida, como a da pintura, por exemplo. Sob o olhar científico alcançado pelo homem renascentista, a teoria da perspectiva⁴, sistema de representação da visualização do espaço real em um suporte bidimensional, que tem como parâmetro o rigor de uma racionalidade geométrica em sua elaboração estrutural, se estabeleceu, então, como o único modo possível de tratar o espaço nas categorias artísticas bidimensionais vigentes na época. Tendo como alvo “reproduzir as condições físicas e naturais de nosso ambiente” (VALÉRY, 1998, p.79), a linguagem artística do Renascimento prezava a representação naturalista⁵, condicionada à convenção da representação temática. Esses modos

³ Surgido em Florença, Itália, entre os séculos XIV e XV, sendo difundido pela Europa, mantendo-se até o final do século XVI e início do XVII, caracteriza-se por um período de renovação cultural, incluindo artes, literatura e ciência. Os artistas referenciavam-se no domínio do conhecimento da arte da Antigüidade clássica e da ciência, buscando perfeição técnica para a representação fundada na observação da natureza (GOMBRICH, 1993).

⁴ Cunhada pelo arquiteto e escultor italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), no século XV, através de fundamentos matemáticos que fornecem meios técnicos para uma representação que dá a ilusão de realidade. Foi amplamente utilizada por artistas como Masaccio (1401-1428), Piero della Francesca (1416?-1492), Leonardo da Vinci (1452-1519), entre muitos outros, por toda a Europa (GOMBRICH, 1993).

⁵ Através da observação da natureza, os artistas a interpretavam, representando as figuras tal como lhes parecessem (GOMBRICH, 1993).

de organização do espaço e de registro do mundo exterior estavam associados, naquele tempo, a um homem que se situava “como sujeito diante de uma natureza racionalizada (...) concebida como objeto de exploração técnica e conhecimento científico” (BRANDÃO, 1999, p. 99). Perdurando por séculos, tais convenções e tradições somente passaram a ser questionadas em meados do século XIX e, mais veementemente a partir do século XX, quando as vanguardas do modernismo⁶, empenhadas em buscar mudanças no campo de ação das artes visuais, cada qual ao seu modo, desestruturaram o espaço de representação renascentista, a perspectiva, repudiando a representação naturalista. Contestações que encaminharam, não só a linguagem do desenho, que trato com maior evidência nesta pesquisa, como a das outras categorias artísticas, à ausência de questões previamente determinadas, convencionadas como as existentes no passado. As referências anteriores se ausentaram para que um novo campo de instauração da obra se instalasse. Com ele o fazer da obra se tornou essencial, passando “a ser considerado em si mesmo – e não mais um imitador ou evocador de outros processos” (TASSINARI, 2001, p. 137). Os artistas do modernismo buscaram quebrar parâmetros, o que gerou a autonomia da linguagem artística, possibilitando uma nova dimensão do fazer e das “relações que o artista estabelece com o mundo exterior” (ZIELINSKY, 1997, p. 110).

A partir da ausência das questões determinantes da linguagem artística daquele tempo passado, o espaço do desenho contemporâneo se constrói num terreno movediço e pleno de possibilidades. Sem estar subjugado a qualquer outra linguagem, a não ser quando o artista assim o queira, o desenho apresenta e discute questões intrínsecas à sua própria natureza, sobre seu próprio espaço, a linguagem utilizada e os procedi-

⁶ Movimento artístico compreendido por várias correntes subseqüentes que se opunham às tradições vigentes, surgido na Europa no início do século XX, se estendendo até metade do mesmo século (BUENO, 1999/ STANGOS, 1991).

mentos que a operam. O desenho contemporâneo se fundamenta por intermédio do processo criativo individual de cada artista.

Sendo assim, na análise de minha produção, conforme já mencionado, construo a linguagem gráfica através de linhas, áreas recobertas, espaços vazios, palavras, materialidade que se configura durante o fazer. No papel branco que se torna espaço habitado, propício para individuação, se abrem inúmeras possibilidades aos elementos do processo criativo, tratando de questões específicas do desenho e de sentidos particulares sobre o mundo em que vivemos.

2. Caminhos que percorro: modos operatórios, fontes motivadoras

De um desenho a outro, páginas aglomeradas

Além do papel branco, escolhido na maioria das vezes, aponto outro aspecto relevante no suporte que utilizo. Possuir uma significativa quantidade de papéis sempre é necessário à minha produção de desenhos. O suporte assim disponível oferece espaços sucessivos que interligo. Inicialmente, eu desenhava em blocos de papel branco adquiridos prontos com variadas dimensões. Nesta ocasião, eu não me preocupava em considerar a estrutura formal dos blocos enquanto objetos que possuem seus atributos próprios. O foco de meu interesse estava na praticidade oferecida pelo acesso às várias folhas de papel, compondo uma situação favorável a um fazer intenso e instantâneo, compreendido até então em meu processo de criação.

Posteriormente, em oposição à rigidez do corte bem dimensionado do papel em bloco, elaborei uma série numerosa de desenhos utilizando folhas avulsas de papel branco e papel cartão, cortando-as propositadamente de maneira distraída. Um parêntese se abre no percurso de minha produção com a utilização do papel cartão, que intercala, nesse período, minha preferência pelo papel branco. Desenhei sobre seu verso pardo, interessada em sua textura e cor. Em seguida, voltei novamente a utilizar o papel branco rigidamente cortado, porém, em folhas avulsas, acumulando-as, entretanto, umas sobre as outras de acordo com suas dimensões.

O procedimento de acumular papéis, de uma maneira ou de outra, mantém a sucessividade e a interligação que necessito no espaço do desenho. Desenhando sobre folha após folha, estabeleço certo ritmo na produção, relacionando no verso de quase todos os desenhos sua data e a

ordem de elaboração (FIG. 2 e 3). Adotei esse procedimento a fim de registrar o desdobramento de um desenho a outro, deixando transparecer o passar do tempo através dessa atitude metódica. Essa sistematização da produção, anotada no verso dos desenhos, documenta o tempo do fazer, tecendo uma espécie de inventário, um desejo de armazenar a narrativa de meu processo criativo. A dimensão temporal estabelece condições para uma memória a respeito da consolidação do fazer.

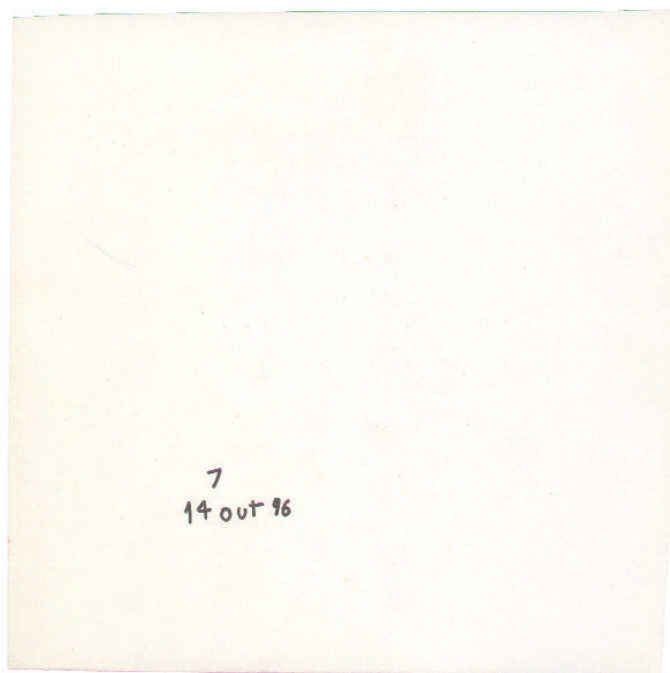


FIG. 2 - Ângela Andrade, verso de desenho



FIG. 3 - Ângela Andrade, verso de desenho

Mais tarde explorei a estrutura formal do caderno de desenhos, que despertou novas possibilidades de procedimentos em meu processo de criação. Diferentemente de quando utilizava os blocos, passei a considerar sua estrutura formal como um corpo objetual, ponderando sua condição tridimensional e a mobilidade entre suas partes externa e interna. O caderno encerra em si, propriamente, uma ordem de sucessão compreendendo seu começo, seu interior e sua terminação. Suas extremidades e o seu decorrer conferem a idéia de *continuum* entre essas superfícies aglomeradas. Essa ordenação formal incorre naturalmente sobre a disposição dos desenhos contidos no caderno, e, no caso de meu processo de criação, também sobre sua elaboração. No entanto, ela não é necessariamente imprescindível à percepção dos desenhos, fazendo com que esses possam se tornar, de certa maneira, desvinculados uns dos outros. Apesar da estrutura formal do caderno se tornar parte integrante dos desenhos, a ordem de sucessão que apresenta pode ser suspensa durante a percepção destes pelo espectador, encerrando aí, então, uma ambigüidade nessa característica do suporte utilizado, gerada pela linguagem do desenho.

A linguagem visual não é discursiva por sua própria natureza, não procede por meio de palavras, ou seja, ela prescinde de uma seqüência sintática e de uma decifração predominantemente semântica, diferenciando-se da linguagem escrita em seu uso corrente que tem como finalidade representar a língua. No entanto, a arte contemporânea⁷ não é limitada somente ao campo da visualidade, pois que o uso da linguagem escrita no corpo da obra se faz muitas vezes presente. Aproximação que podemos constatar por vários períodos da História da Arte. Arlindo Daibert (1995, p.75) aponta-a na pintura ocidental "através das legendas e das inscrições características da pintura

⁷ Estou considerando o período a partir da década de 1950, marcado pela eclosão de inúmeras linguagens e meios artísticos, com o objetivo de revolver idéias vigentes no modernismo.

medieval". Destacando um outro período, no âmbito das proposições do cubismo⁸, por volta de 1912, ao se apropriarem de fragmentos de jornal, embalagens, papéis de parede, entre outros - materialidade que remete as "idéias de progresso e modernidade" (DAIBERT, 1995, p.76) que se instalava nas paisagens das cidades - acrescentando-os ao espaço bidimensional do quadro, Braque⁹ e Picasso¹⁰, precursores desse movimento modernista, passaram a incorporar a realidade externa ao corpo da obra. A linguagem escrita - letras, palavras, números - apropriada através de materiais do universo cotidiano, ou pintada, denota também em suas obras sua visualidade, independentemente de seu sentido semântico, que muitas vezes é obstruído pela desarticulação da linearidade da escrita. Segundo Daibert (1995, p.78), "a palavra perde sua função de nomear, clarear ou limitar o significado, para instaurar novas possibilidades de associação". Quando inserido nesse contexto de visualidade, o campo da palavra escrita se aproxima do campo da imagem próprio das artes visuais. Além de sua propriedade semântica ou independentemente dela, a letra, a palavra, o texto, entre outros signos escritos passam a exercer também

⁸ Movimento artístico que se iniciou ao final da primeira década do século XX, baseado nos questionamentos da pintura de Paul Cézanne (ver nota ¹⁵), propondo a reinvenção da representação no espaço pictórico, sobretudo. Criticou os princípios da perspectiva renascentista, ao propor a representação de vários pontos de vista simultâneos do artista em relação ao objeto representado, em sua fase analítica. Por volta de 1910, distingue-se a fase sintética destacando um rompimento mais efetivo com a construção das figuras através de uma observação naturalista, em busca de maior liberdade de expressão, tendendo à planificação das formas, sem, portanto, eliminar as referências da representação da fase anterior (GULLAR, 1985; STANGOS, 1991).

⁹ Argenteuil, França, 1882 - Paris, França, 1963. Georges Braque desenvolveu pesquisas em relação às proposições de Cézanne de distorção da representação dos objetos e do espaço. Juntamente com Picasso, chegou às experiências do cubismo. Por volta de 1912 iniciou o uso do *papier collé* no espaço pictórico, técnica em que colava pedaços de papel na superfície da tela obtendo a sensação de relevo, da qual é considerado o inventor (GULLAR, 1985; STANGOS, 1991).

¹⁰ Málaga, Espanha, 1881 - Mougins, França, 1973. Em 1904, Pablo Picasso se estabelece em Paris, França, desenvolvendo sua obra avidamente em diversas fases. Em 1906/1907 pinta *Les demoiselles d'Avignon*, fazendo referências principalmente à escultura negra africana e à obra de Cézanne. As figuras são representadas a partir da fusão de diferentes pontos de vista, questionando a representação tridimensional no plano bidimensional, o que logo depois, em colaboração com Braque, levaria ao cubismo (GULLAR, 1985; STANGOS, 1991).

uma função visual. Suas características formais enquanto texto escrito, tais como o gesto manuscrito, a tipologia da letra impressa, sua dimensão, a disposição na página, o espaçamento entre as letras e as palavras, até mesmo o idioma¹¹ utilizado se enfatizam como materialidade.

¹¹ Em uma entrevista, o escritor e ensaísta francês Michel Butor (1992) ressalta a diferença entre o desenho nas grafias de cada idioma. Encontros de letras, acentos e outros signos se diferem mesmo entre línguas que se parecem, como o português e o francês por exemplo. Percebe-se distintamente o desenho em uma página escrita em português, daquele de uma escrita em francês.

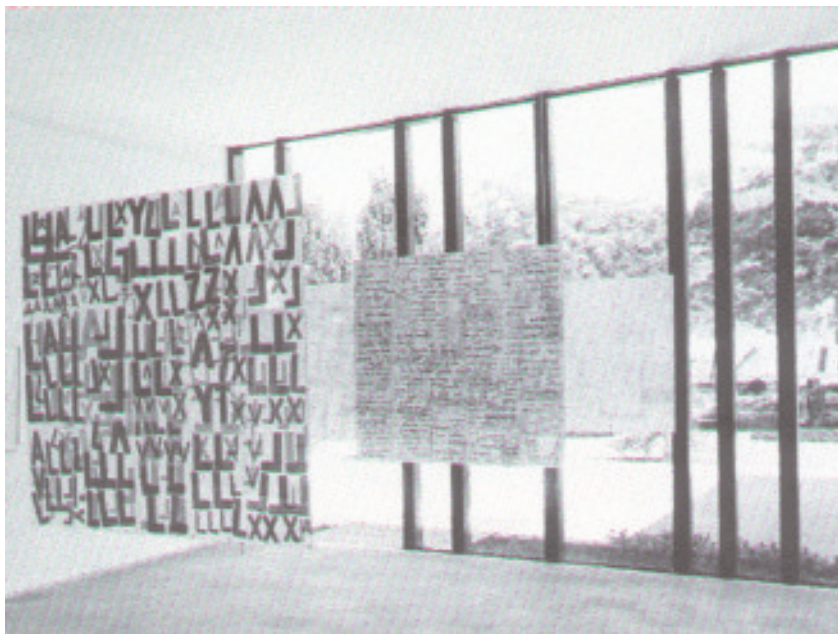


FIG. 4 - Mira Schendel, *Objetos gráficos*, vista parcial da instalação na Bienal de Veneza, 1968 (EUVALDO, 1996, p. 92)



FIG. 5 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Objetos gráficos*, grafite e letras recortadas em vinil adesivo sobre folhas de papel de arroz, montadas entre placas de acrílico, 100 x 100 cm, 1967 (SALZSTEIN, 1996, p. 191)

Mais recentemente, Mira Schendel¹², entre vários artistas da arte contemporânea, utilizou a linguagem escrita no corpo da obra. Em seus *Objetos gráficos* (FIG. 4 e 5), de 1967, por exemplo, a artista desenha letras, palavras, além de outros signos gráficos, utilizando grafite e transfere letras recortadas em vinil adesivo para superfícies transparentes de folhas de papel de arroz. A dupla visibilidade que se obtém através dos dois lados de cada papel é apresentada ao espectador, quando a artista os monta entre duas placas de acrílico, instalando-as penduradas pelo espaço expositivo. Letras aglomeradas, palavras e signos gráficos que se repetem, desencadeando a vontade entusiasmada pelo gesto da escrita, ocupam o espaço como manchas textuais, fazendo com que a materialidade da escrita se enfatize através da visualidade. Nas palavras do crítico Tadeu Chiarelli, nessa abordagem da linguagem escrita pela artista há uma "repotencialização da capacidade de auto-significação da forma" (1999; não paginado), ao ressaltar o desenho das letras. Na dimensão da transparência, as páginas suspensas pelo espaço expositivo criam possibilidades para o espectador percorrer esses desenhos da escrita, fazendo dessa uma das obras em que a artista amplia as abordagens do meio e do suporte utilizados, bem como da percepção do espectador.

Em meus cadernos de desenhos, a partir das particularidades da linguagem visual que incidem sobre a percepção de cada espectador e da

12 Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988. Durante a adolescência freqüenta escola de arte em Milão, Itália. Um pouco mais tarde cursa filosofia na Universidade Católica. Em 1949, após viver em diferentes cidades européias, fugindo da perseguição nazista, vem para o Brasil. Em Porto Alegre, RS, dedica-se à pintura e à escultura em cerâmica. Sua primeira exposição individual data de 1950 nesta cidade. A partir daí desenvolve uma ampla produção, participando de várias importantes exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, entre as quais: *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 1951, *3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em 1955 e *7ª Bienal de São Paulo*, em 1963, essas em São Paulo, SP, *2ª Bienal Americana de Arte*, Córdoba, Argentina, em 1964; *8ª Bienal de São Paulo*, em 1965 e *9ª Bienal de São Paulo*, em 1967, ambas em São Paulo, SP; *34ª Biennale di Venezia*, Veneza, Itália, 1968, *10ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, SP, em 1969; *39ª Biennale di Venezia*, Veneza, Itália, em 1978; *16ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, SP, em 1981; *20ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, SP, 1989; *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo, SP, Porto Alegre, RS, Fortaleza, CE e Rio de Janeiro, RJ; *22ª Bienal Internacional de São Paulo*, SP, essas em 1994 (MIRA, 1997; SALZSTEIN, 1996).

sua subjetividade própria pode haver ou não, então, a suspensão da ordem de sucessão de suas páginas. Além desses, outros aspectos da percepção advindos de planos como sensações, memória, associações podem criar ainda mais intervalos entre um desenho e outro ao despertarem impressões contíguas e sucessivas. Esses aspectos determinam o ritmo de percepção dos desenhos, podendo relativizar também a noção de *continuum* presente na estrutura física do caderno. Sendo assim, os espaços que compõem o caderno de desenhos, as partes externa e interna, compreendendo suas extremidades e o seu decorrer, apesar de serem atrelados, passam a apresentar, a partir de sua manipulação pelo espectador, várias possibilidades de serem folheados, suscetíveis na linguagem do desenho, aqui tratada. Folhear espaços, gerar constantemente reconstruções de sentido.



A elaboração de desenhos em série de maneira intensa e instantânea em meu processo de criação determinou, então, escolhas na estrutura formal do suporte, sempre acumulando páginas, seja através de folhas de papel em blocos, avulsas ou em cadernos. Além dessa, outra constatação é relevante na produção em série, trata-se da presença das fontes motivadoras e da relação que estabeleço com elas em meu fazer. Contidas em questões externas ao trabalho artístico, num primeiro

instante, as fontes motivadoras são abordadas em minha poética a partir de afinidades que elejo, passando a se entranhar nas demandas dos elementos constitutivos da linguagem do próprio desenho, gerando, assim, um ciclo de recorrência entre ambos. Durante o processo de elaboração dos desenhos, as possibilidades que sucedem meu olhar sobre as fontes motivadoras se desdobram juntamente com as questões que os modos operatórios passam a solicitar. Diante desse processo, minha produção se desenvolve de um desenho a outro, se caracterizando pela elaboração em série. Quando são abordadas, as fontes motivadoras se ampliam a partir de um foco, até que o desdobramento dos desenhos seja interrompido, quando ocorre um certo esgotamento do que “dizer” ou um desprendimento daquele processo em vista de outro, dando seqüência a uma próxima série. As fontes motivadoras compreendem, em meu processo, espaços de vivência e de investigação teórica e estão diretamente relacionadas a questões sobre o mundo em que vivemos.

Aproximando espaços: o desenho contemporâneo e o mundo em que vivemos

Questões diversas que abarcam a casa, a cidade e a natureza no mundo em que vivemos, me instigam como fontes motivadoras. Instauro, em meu processo criativo, um olhar constante sobre o cotidiano desses espaços e, por vezes, busco inserções em áreas de conhecimento como a antropologia, a arquitetura, a geografia, a sociologia e o urbanismo. Ao articular os espaços dessas fontes motivadoras através do meu olhar sobre elas no espaço do desenho, este se torna favorável para tecer determinadas reflexões sobre o mundo comum. Percebo esse processo como uma “exteriorização de uma maneira de ver o mundo” (ZIELINSKY, 1997, p.110) através do

olhar fenomenológico¹³ e interdisciplinar sobre os espaços da casa, da cidade e da natureza. Essa possibilidade tecida nas escolhas do fazer artístico se apresenta no contexto da arte contemporânea já que

[...] não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. [...] Só é possível estabelecer uma relação fenomenológica com o conhecimento do mundo. Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada. A identidade existe apenas no interior das produções individuais. Cada um traz dentro de si o seu próprio norte (BUENO, 1999, p. 286).

Diante da multiplicidade do fazer artístico apresentada pela arte contemporânea, a análise da especificidade dos elementos que conformam cada processo de criação empreende sentidos à obra. Dessa forma, de acordo com a citação acima da pesquisadora Maria Lúcia Bueno, estabeleço em minha produção uma aproximação entre o espaço do desenho e o espaço vivencial. São aspectos e acontecimentos mais singelos, advindos dos espaços das fontes motivadoras e associados aos trâmites do fazer artístico, que busco tornar desenho. Propulsores de minha poética, observo o mundo e a vida comuns através do cotidiano dos espaços da casa, da cidade e da natureza que nos é apresentado a cada dia. Uma xícara de café, um trajeto cotidiano, uma janela entreaberta, reveladores de algo que aconteceu ou que está por vir, pequenos detalhes que, tratados no desenho, nos transportam para uma poética do cotidiano.

¹³ Refiro-me a uma consideração do filósofo Edmund Husserl (1859 - 1938) que aborda a fenomenologia como "maneira de ver". No método fenomenológico a consciência "apreende puras significações enquanto são simplesmente dadas e tal como são dadas", procedendo-se "à abstenção de juízos sobre a existência espaço-temporal do mundo". A fenomenologia "coloca-se 'antes' de toda crença e de todo julgamento para explorar simplesmente o dado". Ao se ater ao dado enquanto tal, a fenomenologia o descreve em sua pureza, se caracterizando por uma "pura descrição do que se mostra por si mesmo" (FENOMENOLOGIA. In: MORA, 2001, p. 289 - 294). Para Maurice Merleau-Ponty (1999), (1908 - 1961), a fenomenologia é uma filosofia "para qual o mundo já está sempre 'ali', antes da reflexão [...] cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico." É "um relato do espaço, do tempo, do mundo 'vividuos'".

Objetos e espaços construídos no desenho através de imagens e palavras se tornam passíveis de revelar poesias sobre situações corriqueiras do dia a dia. No espaço do desenho a poética descortina o cotidiano de nosso lugar de habitação do lugar comum, retirando-o do olhar apático com que muitas vezes o percebemos. Sob as considerações de Michel de Certeau (2001, v. 1) o espaço cotidiano é pensado como um fruidor de práticas culturais. Nos dois volumes de sua obra *A invenção do cotidiano*, o autor se debruça sobre a produção do homem ordinário, o homem comum que se torna indistinto no meio de uma multidão. Certeau se refere às criações anônimas e perecíveis geradas em suas operações, consideradas a partir da prática do uso dos produtos que consome. É analisado, sobretudo no v. 2 que ele escreve juntamente com Pierre Mayol e Luce Giard, o cotidiano na cidade, no bairro, em algumas casas, os hábitos das pessoas e suas relações de convivência. Para o pensador francês, o fazer cotidiano do indivíduo comum está repleto de capacidades criadoras, ao contrário de como é visto na maioria das vezes, fruto de uma postura resistente ou inerte “em relação ao desenvolvimento da produção ‘sócio-cultural’” (GIARD, 2001, p. 17). Em sua pesquisa, a colaboradora Luce Giard (2000, v. 2, p. 217) propõe

voltar o olhar [...] para a vida comum e sua diferenciação indefinida. [...] Ver o gelo frágil dos hábitos, o solo movediço dos partidos tomados onde se incisam circulações sociais e costumeiras [...] Aceitar como dignas de interesse, de análise e de registro aquelas práticas ordinárias consideradas insignificantes. Aprender a olhar esses modos de fazer, fugidios e modestos, que muitas vezes são o único lugar de inventividade possível do sujeito: invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem língua que possa articulá-las, sem reconhecimento para enaltecê-las...

O olhar que proponho no desenho encontra reminiscências nesse ponto de vista antropológico dos autores que enaltece o fazer cotidiano. Na

poética do cotidiano, percorro caminhos dos significados simples à ampliação de sentido, da insignificância à poética, edificando o itinerário das referências do cotidiano como fontes motivadoras para o desenho. O olhar lançado sobre o cotidiano constitui matéria-prima para meu trabalho, marcando um ponto convergente, que cerze os espaços tratados nessa pesquisa - o desenho contemporâneo e o mundo em que vivemos. Sendo o olhar do artista um dos elementos constituintes de seu trabalho, o olhar sobre o cotidiano se materializa em meus desenhos. O espaço privado doméstico, os aspectos e elementos de sua estrutura arquitetônica, modos de habitá-lo, os costumes, o tempo mensurado no dia a dia, os espaços públicos como a rua e a praça, o urbanismo, condições da natureza – todos esses espaços se entrecruzam criando percursos de passagem pelo processo de criação, redimensionando paisagens, deixando entrever vestígios de ações, de acontecimentos, do tempo, do clima, de corpos que supostamente estariam atuando nessas paisagens, ressignificando-as, revelando-as em minha poética, como aponto adiante na análise reflexiva sobre os desenhos.

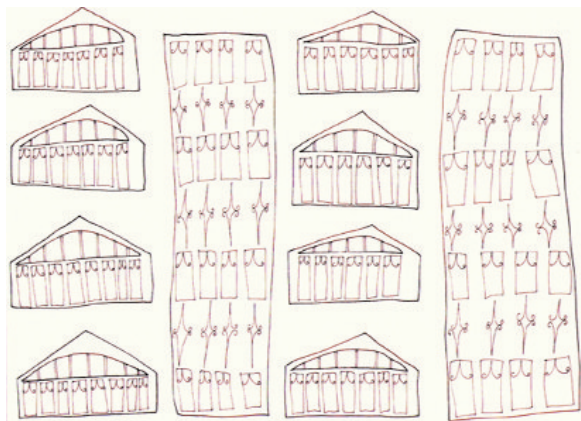


FIG. 6 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994

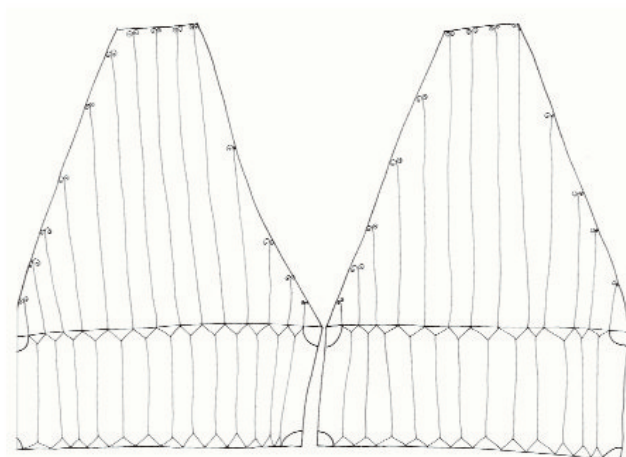


FIG. 7 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994

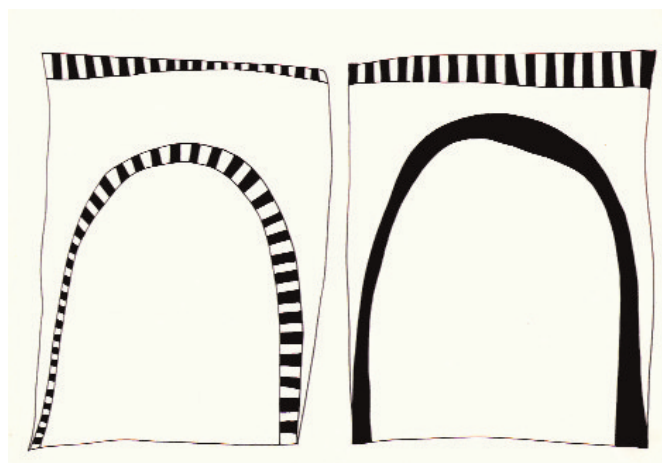


FIG. 8 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994

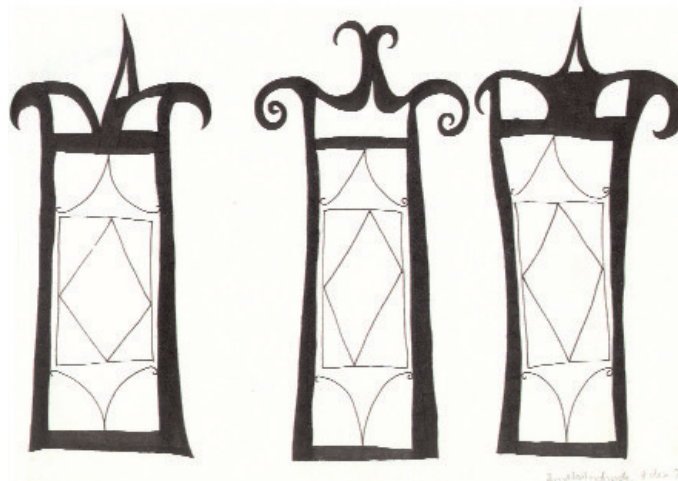


FIG. 9 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994

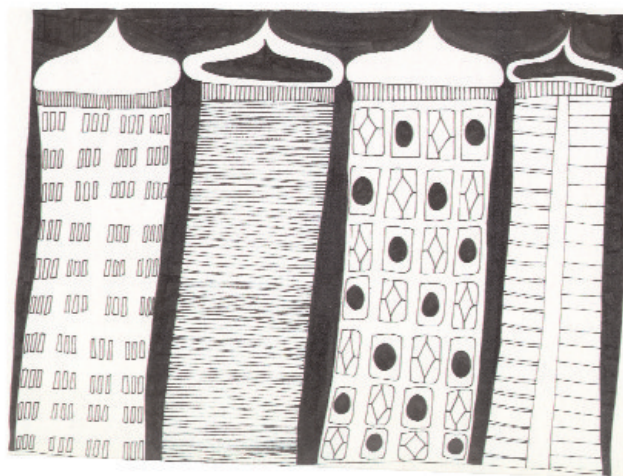


FIG. 10 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994



FIG. 11 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,9 x 31,5 cm, 1994

3. Dos desenhos: convergências reflexivas no espaço individual de criação

Espaços circunscritos

Em alguns desenhos que elaborei em 1994 (FIG. 6 a 11), configurei cada forma inicial através de uma linha circunscrita. Ao realizar determinado percurso pela superfície do papel, a linha circunscrita se caracteriza por se derivar e se finalizar em um mesmo ponto. Origem e destino se justapõem, sintetizados em um único ponto. O percurso da linha circunscrita expressa a vontade de delimitar uma porção de área, precisando territórios que possuem universos próprios. A ação de circunscrever um espaço pode evocar a busca por aconchego e proteção, o resguardo oferecido pela habitação. A casa nos envolve, nos acoberta das intempéries da vida. Ao reverenciá-la em sua fenomenologia da intimidade, Bachelard (1996, p.26) escreve: "na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso". Em um texto em que trata da hermenêutica da palavra habitação, Gabriel Liiceanu (1983, p.106) cita, entre outras, a palavra grega *oikos*, que cabe aqui ressaltar pois, ela designa o lugar de habitação, significando, no entanto, não a construção propriamente dita mas, sim, garantia de estabilidade e ordem, considerando o desenrolar da vida a partir da origem de nascimento e desenvolvimento. O abrigo fechado separa o lado de dentro do lado de fora. Ao construir algo "em torno de", o abrigo fechado estabelece uma oposição contra o caos do lado externo, que foge ao nosso controle. Do mesmo modo se caracteriza o espaço vivencial do mundo comum, no qual a necessidade de se abrigar se faz premente diante de conflitos, da diversidade e da mutabilidade constantes na realidade social contemporânea. O procedimento de circunscrever um

espaço no desenho encontra ressonâncias com essa paisagem. Entendo-a como um amplo território de relações que se estabelecem, não só na sua estruturação física mas, também, em todos os aspectos da vida humana, nos quais estão implícitas as relações dos homens entre si e com esse espaço que os abriga. Essa paisagem é incessantemente transformada e redimensionada. Certeau (2000, v. 2, p. 206) comenta algumas das relações dinâmicas que conformam nosso espaço vivencial nos direcionando para o aconchego e a proteção próprios da habitação.

Quanto mais o espaço exterior [...] na cidade contemporânea [...] se torna constrangedor pela distância dos trajetos cotidianos, com sua sinalização obrigatória, seus danos, seus medos reais ou imaginários, mais o espaço próprio se restringe e se valoriza como lugar onde a gente se encontra enfim, seguro [...].

Ele acrescenta que, na habitação, “o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas” (2000, v. 2, p. 205), tornando-se um espaço protegido das intensas maculações na estrutura física e social do mundo em que vivemos.

Na época em que elaborei esses desenhos, o contexto do espaço da casa ainda não se apresentava para mim de maneira tão clara e consciente com todo o seu potencial de fonte motivadora para o meu processo criativo, mesmo que, em desenhos elaborados paralelamente a esses, que se referem ao espaço circunscrito, o espaço da casa tenha sido abordado explicitamente, como tratarei em seguida. Ainda assim, o conteúdo daqueles desenhos, através de suas formas circunscritas, permitem analogias com questões específicas sobre o mundo em que vivemos e mais direcionadamente com a casa enquanto refúgio.

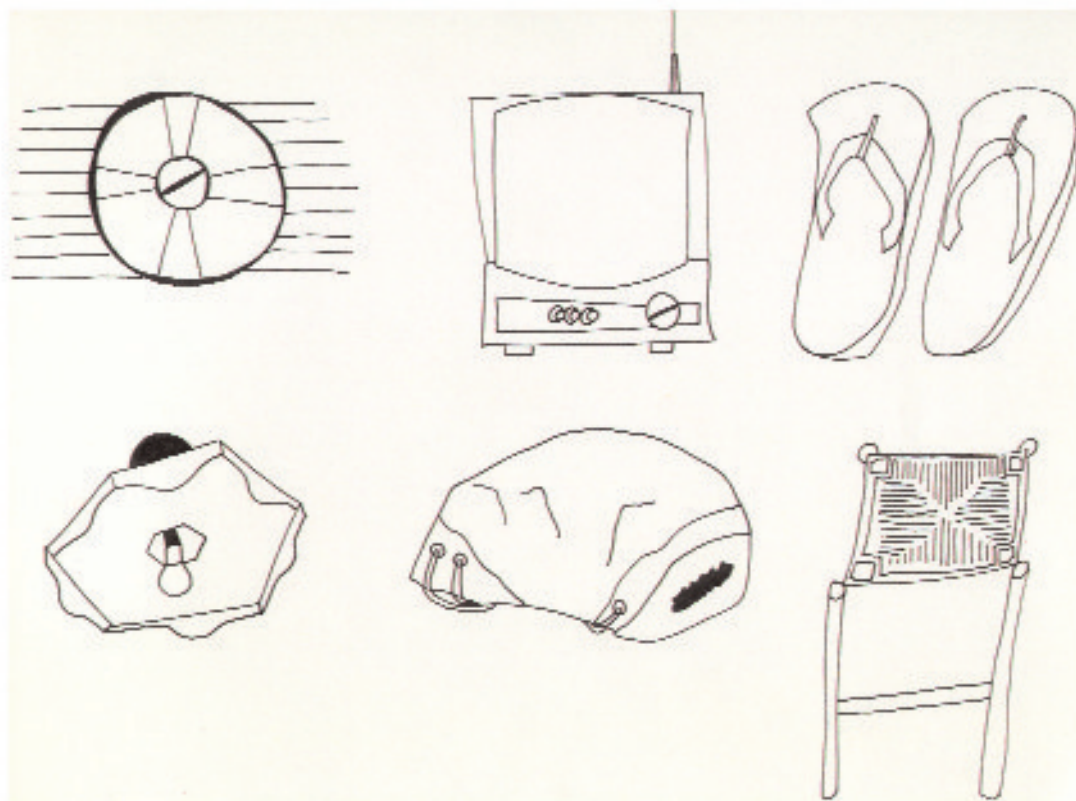


FIG. 12 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 22,4 x 31,3 cm, 1994

Espaços da casa

Ainda no ano de 1994, iniciei uma investigação mais atenta sobre a estrutura gráfica de objetos, dentre eles os que encontramos no espaço da casa. No desenho mostrado na FIG. 12, obtive como referência seis objetos do uso cotidiano que se encontravam diante de meu olhar ao observar um ambiente doméstico. Através da simplificação das formas, dispus as imagens em duas fileiras horizontais na superfície do papel. Essa disposição enseja uma analogia com uma espécie de inventário do cotidiano, pois, as imagens dos objetos úteis no dia a dia, assim enumeradas, discorrem sobre um universo de formas familiares. Cada objeto cria o seu entorno próprio, apesar de compartilharem o mesmo espaço na superfície do papel.

Na abordagem gráfica desse desenho percebemos detalhes indicadores da noção de volume dos objetos, tratados, porém, sob um olhar livre dos parâmetros de construção do desenho que pretende seguir uma referência estrita de nosso espaço vivencial. A partir desse desenho, constato em minha linguagem gráfica recorrências a uma observação focada no que pode ser a essência da estrutura formal dos objetos, originando, em consequência disso, uma linguagem cada vez mais depurada, caminhando em direção à maior simplificação das formas e à completa eliminação da noção de luz e sombra e de referências a texturas. Essa prática proporcionou escolhas que perduram até hoje. Desde aquela época, já havia definido a caneta nanquim como o veículo preponderante entre os que utilizo em meu desenho, devido a sua adequação a determinadas características que busco na linha e no preenchimento das áreas. As possibilidades técnicas da caneta, quanto aos recursos lineares, abrangem traços precisos, ausência de variação tonal e de espessura em cada linha traçada, tornando-as homogêneas. As massas se tornam também uma

matéria quase homogênea com um preenchimento intenso em determinadas áreas, deixando resquícios do traço que as percorre através de marcações sutis. O preenchimento de algumas áreas pela massa de nanquim nas figuras se tornou totalmente desvinculado da observação da luz e da sombra e, conseqüentemente, do volume das formas. Ele se dá à deriva dessas determinações de construção do desenho. A ausência de variações tonais da tinta preta sobre o papel branco evidencia o auto-contraste. Através de observações rápidas, porém atentas, eu seleciono linhas básicas estruturais que definem as formas, eliminando, algumas vezes, sua noção de tridimensionalidade, tornando-as planas sobre a superfície do papel.



Com o passar da investigação gráfica, os objetos do uso cotidiano e o espaço da casa se tornaram de maior interesse para o meu processo criativo, consolidando o entorno simbólico e vivencial da casa como uma fonte motivadora. Nos espaços dos desenhos mostrados pelas FIG. 13 e 14, os objetos aparecem dispostos simetricamente, mas uma simetria não mensurada rigidamente. Entretanto, resquícios da matemática e da geometria presentes na arquitetura e nos objetos da casa se tornam aparentes. Em minha linguagem a espontaneidade do traço, ainda que preciso e, o imediatismo do fazer dispensam intervenções de uma rigidez

calculada. Longe de considerar um sentido unilateral, voltado a idéias como natureza impulsiva de emoções, inspiração e genialidade que se opõe a gestos medidos e calculados, a espontaneidade do traço e o imediatismo do fazer a que me refiro pretendem conferir leveza aos desenhos e à minha linguagem sóbria e contida. Os desenhos parecem se estabelecer a partir de uma primeira dimensão do pensamento, espaço em que nos deparamos com a liberdade de procuras e experimentações sem processar a razão, absorvidos em "idéias, imagens, percepções, observações, memórias, desejos, intenções, necessidades, anseios, afetos" (DERDYK, 2001, p. 11). Intimidades, subjetividades que circundam o pensamento. Desenho sem buscar muitas elaborações da matéria, nem me preocupar com o significado profundo no momento da prática que dá visibilidade à imagem: o fazer. Mas, como nos adverte o pensador italiano Luigi Pareyson (2001), no processo artístico a espontaneidade, à qual associa o imediatismo, é compartilhada com aspectos do trabalho burilado, construído sob escolhas orientadas, condições que se situam no campo da razão. Como exemplo, poderia citar a escolha de materiais e suportes, a seleção de elementos gráficos, a preferência por buscar determinadas fontes motivadoras, entre outros. A respeito desses dois procedimentos, Pareyson (2001, p. 195) comenta que "o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata". Portanto, ao elaborar meus desenhos através do que parece ser a primeira dimensão do pensamento, em meu processo artístico não estão excluídas as decisões processadas via razão. Aliadas a esses procedimentos compartilhados, constato outras dualidades. Meu processo no desenho parece oscilar entre o erudito e o prosaico, o saber e o não-saber, o olhar e o imaginar, sentidos que instituem conotações, por vezes, do universo da incerteza.

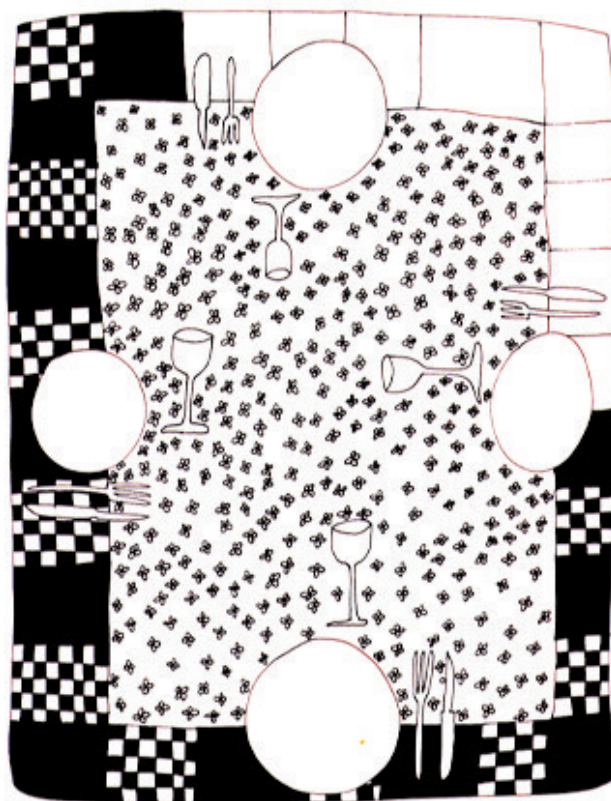


FIG. 13 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 30 x 23,3 cm, 1994

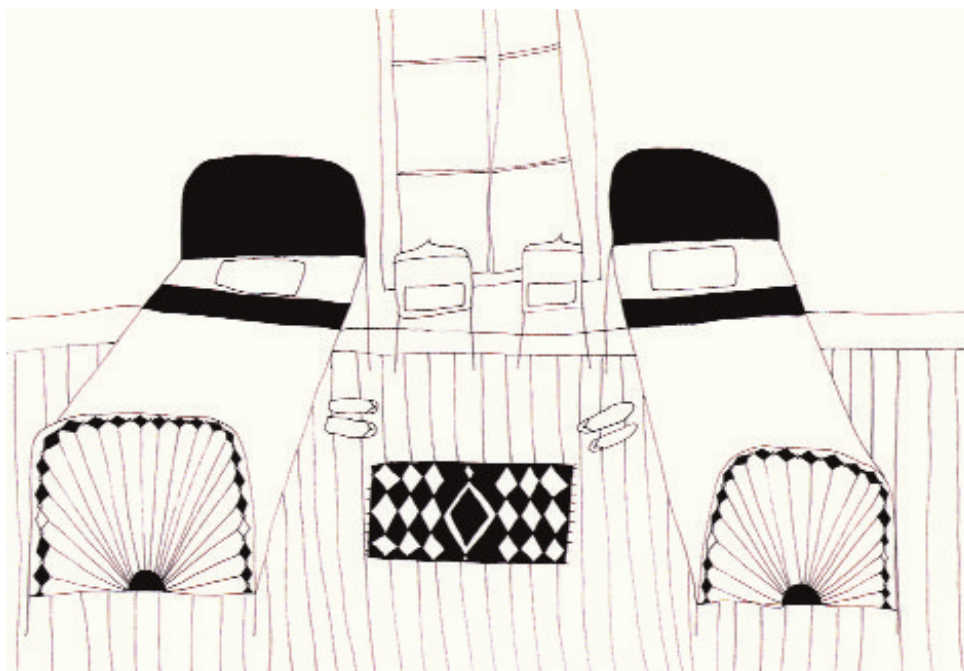


FIG. 14 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 21,6 x 31,4 cm, 1994

No desenho mostrado pela FIG. 13, elaborado no mesmo período dos desenhos citados anteriormente que se referem aos espaços circunscritos, a grande forma retangular deu início à imagem. Ao tomar quase toda a superfície do papel, o retângulo foi preenchido por outras figuras, nos remetendo explicitamente à superfície de uma mesa posta para servir a refeição. Cada figura no desenho foi conformada sobriamente, algumas demarcadas por linhas e espaços vazios, outras por espaços preenchidos. No auto-contraste entre o branco e o preto, o desenho se define, apresentando uma planaridade a partir de aspectos formais essenciais dos objetos. Harmonia e simetria nos utensílios organizados sobre a mesa evocam o zelo que é dispensado a esse costume habitual pertencente aos valores sociais de diversas culturas. Nesse espaço de convívio social, as pessoas compartilham um pequeno pedaço de seu tempo a cada dia. A mesa que acolhe as refeições se integra às funções rotineiras da casa, a fim de satisfazer a necessidade básica de certos momentos. Esse movimento no interior doméstico evoca outras ações do fazer cotidiano que se agregam continuamente, compondo o todo ritual. Gestos e comportamentos entranhados culturalmente que asseguram relações interpessoais construídas cotidianamente através da ida à feira para escolher os alimentos, de sua preparação através de um longo processo na cozinha, do encontro ao redor da mesa daquelas pessoas que compartilham intimidade através da convivência, da limpeza e ordenação dos utensílios e ambientes utilizados para que num momento próximo tudo volte a acontecer. No espaço cotidiano, o ciclo dos acontecimentos essenciais se circunscreve.

Embora o desenho mostrado pela FIG. 14 não possua uma forma circunscrita na qual se insere toda a imagem, as mesmas questões que o definem estão presentes no desenho mostrado pela FIG. 13. No entanto, certa noção de profundidade está conformada por algumas linhas

diagonais que se convergem, ensaiando uma perspectiva um tanto quanto desleixada. A imagem de um quarto ocupa toda a superfície do papel. O desenho singelo é definido por linhas finas e massas de nanquim que preenchem por inteiro determinadas áreas, evidenciando a construção através de uma geometria espontânea. O quarto simples evoca aconchego e familiaridade com seu mobiliário e objetos simetricamente distribuídos. Nuanças de cuidado e afeto no espaço que, mesmo sem seus habitantes, parecem vivificar o universo da casa.

Casa Calvet 1898 - 1900 - A MORIA DE CASA CONSTRUÍDA POR ALDÍ NÃO DEIXANDO PAGINAS A PARTIR DE MUITAS VEZES A SEUS ABSOLUTAMENTE TRIVIAIS. A CASA CALVET DEVERIA TER SIDO UMA DAS MAIS DEZAS DE CASA DE HABITAÇÃO POR ALDÍ POR 1898 QUE QUER, NESTA OBRA, SE MOSTRARIAM BASTANTE RESERVADO A CASA CALVET NA CALLE DE CAU, EM BARCELONA É O SEU MODELO MAIS CONVENCIONAL. OS MATERIAIS, O TIPO DE PAREDE, O TIPO DE PORTA, O TIPO DE JANELA SÃO TÍPICOS, COMO NAS CASAS QUE SÃO JÁ EM TIPO CONSTRUIDO MESMO BASTA, NA CASA DE ALDÍ ALGUNS BEM-ENTENDIDOS BIZARROS COMO ANDAR SUPERIOR, DEMONSTRAR AS SARGAS DE 3 (TRÊS) SAZONS A SEUS BASTANTE OBSTINADAMENTE PARA NÃO, QUANTO À CASA BASTANTE DECORADA, ALÉM DA ALTURA DO PÉDULO, AUMENTAR A LÍMITES ESTABILIZADA.

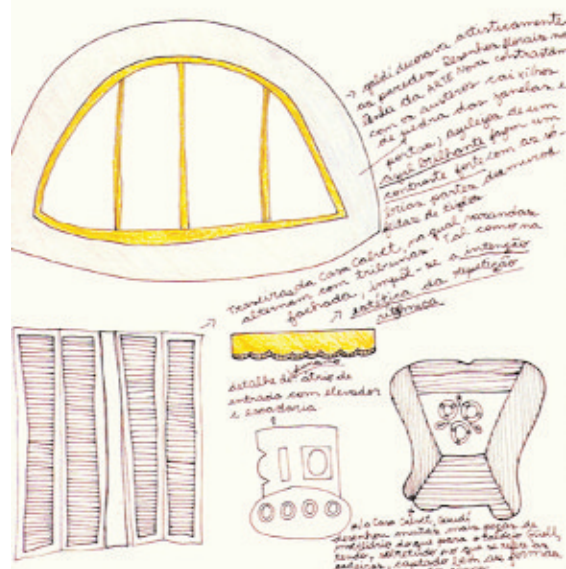


FIG. 15 - Ângela Andrade, *Estudos sobre Gaudí*, nanquim e lápis de cor s/ papel, 32 x 22,6 cm, 1995

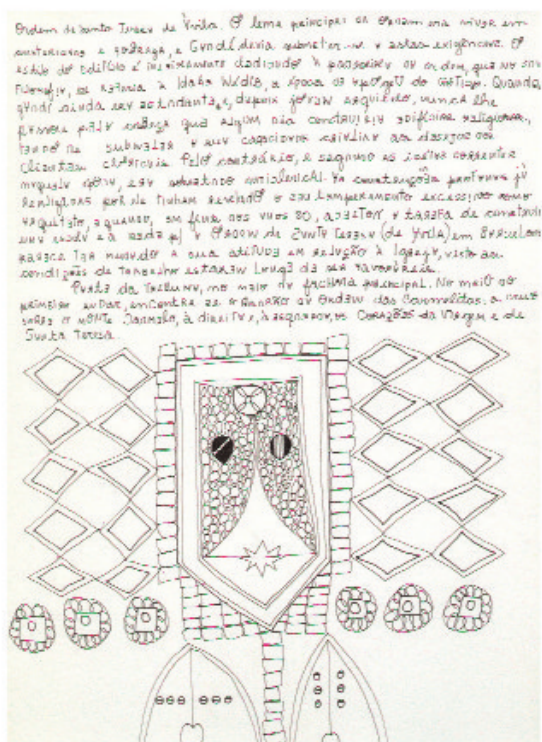


FIG. 16 - Ângela Andrade, *Estudos sobre Gaudí*, nanquim e lápis de cor s/ papel, 32 x 22,6 cm, 1995

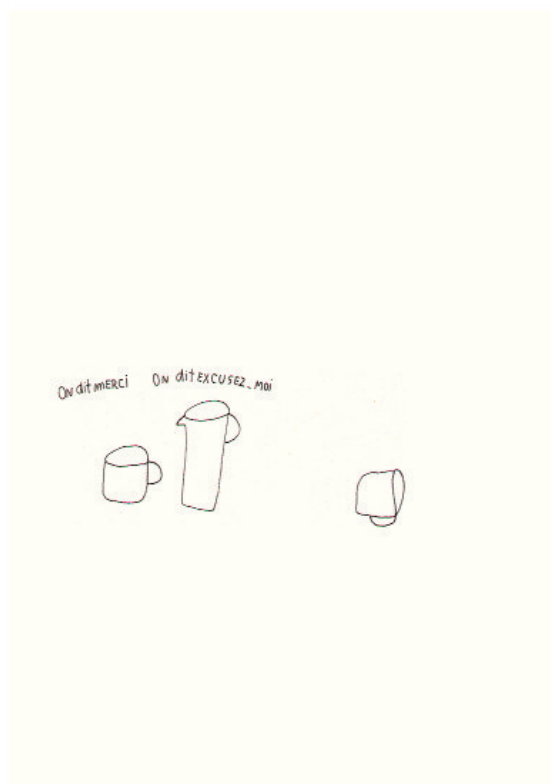


FIG. 17 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 31,3 x 21,5 cm, 1996

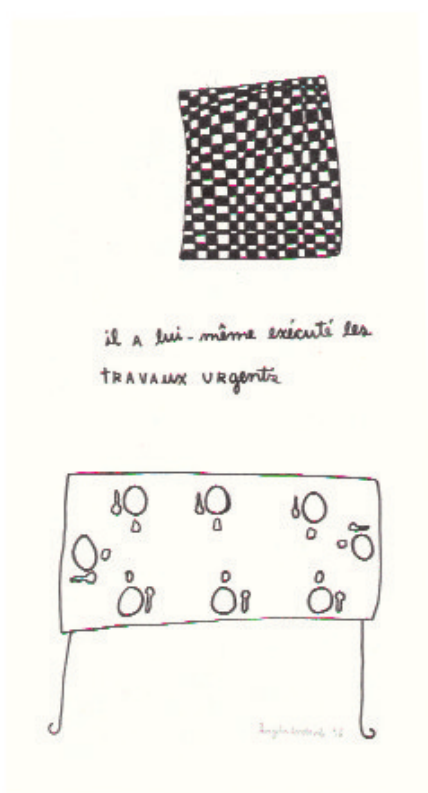


FIG. 18 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 27,3 x 17 cm, 1996

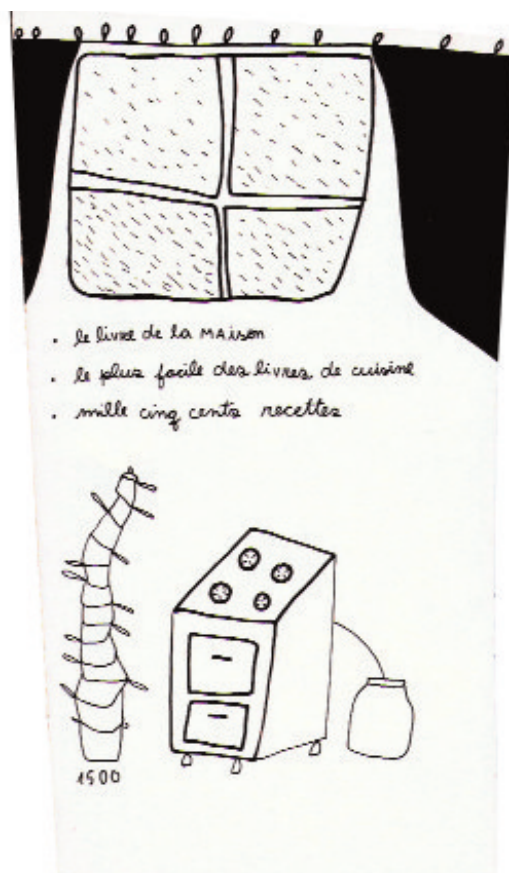


FIG. 19 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 23,5 x 13,5 cm, 1996

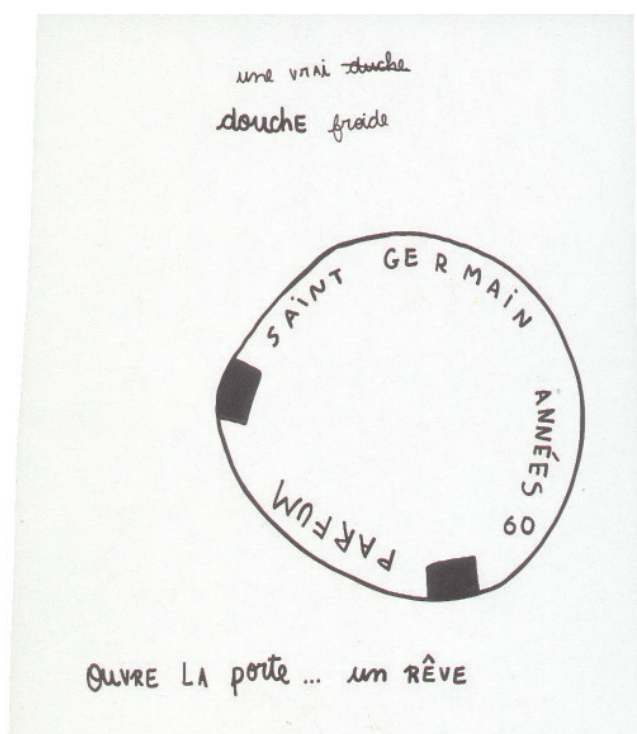


FIG. 20 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 19,7 x 17,3 cm, 1996

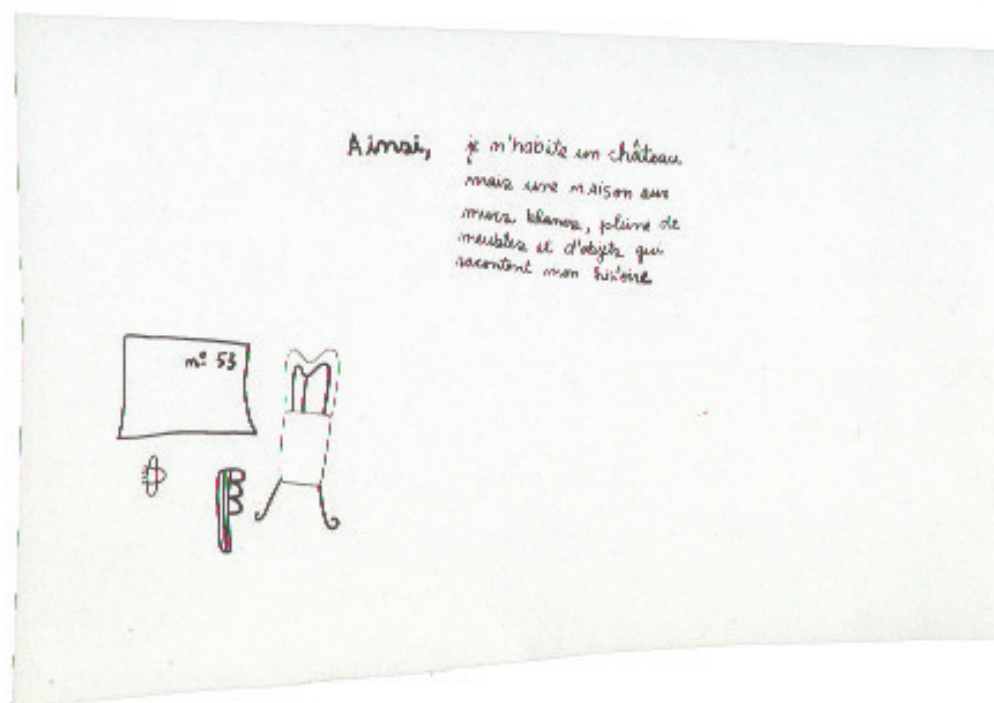


FIG. 21 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 20,5 x 29,1 cm, 1996



FIG. 22 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 32,2 x 18,8 cm, 1996

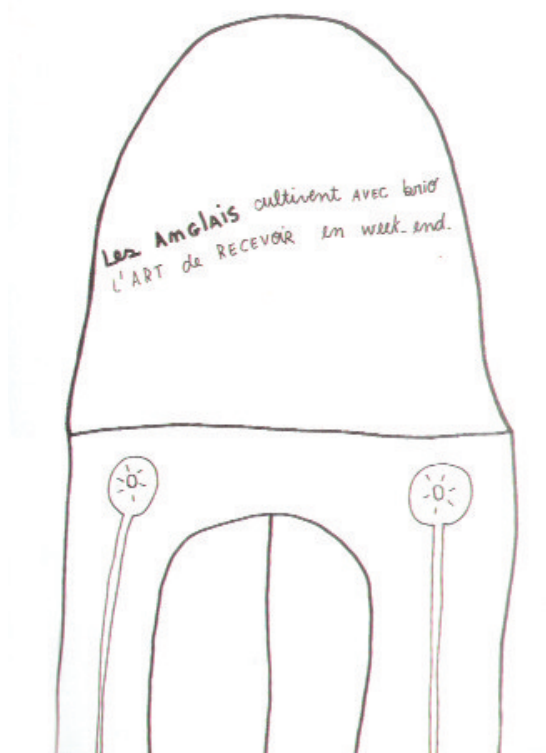


FIG. 23 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 22,9 x 15,2 cm, 1996

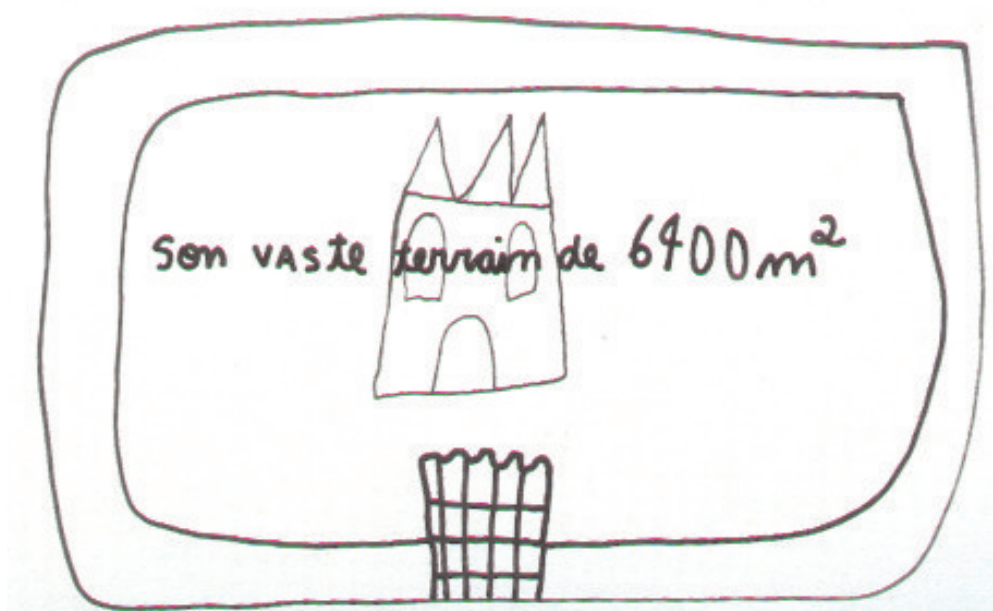


FIG. 24 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 10,6 x 16,3 cm, 1996

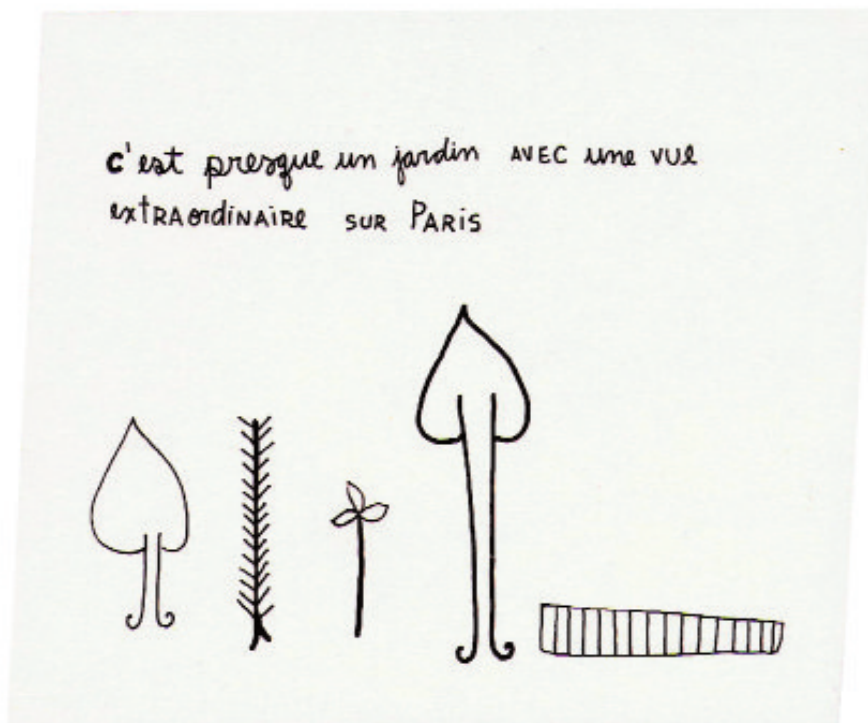


FIG. 25 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 13,7 x 15,8 cm, 1996

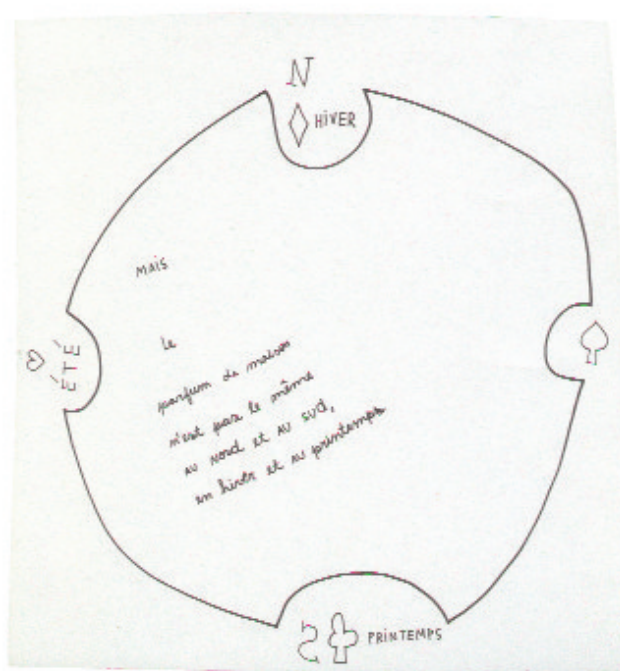


FIG. 26 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 22,7 x 21,7 cm, 1996

Linguagem escrita, materialidade no desenho

Tendo em vista me informar sobre a obra do arquiteto Antoni Gaudí¹⁴, em 1995, elaborei alguns desenhos (FIG. 15 e 16) em que parti, como referência, de imagens constantes em livros sobre suas construções, associando-as sempre a transcrições de textos que as acompanham nesses livros. Curiosamente, nesses desenhos a visualidade das palavras tornou-se evidente quando me entreti despropositadamente com variações aleatórias entre letras maiúsculas e minúsculas no corpo das palavras, além de inversões da posição legível de algumas letras. Eu não havia atribuído, até então, a esse procedimento de valorização da visualidade da escrita nesses desenhos, uma escolha consciente geradora de um conteúdo mais profundo.

Posteriormente, durante o ano de 1996, elaborei uma série numerosa de desenhos (FIG. 17 a 26), caracterizando um dos intensos momentos que chamei de expansão em meu processo criativo. Utilizei, na maioria deles, papel cartão que, conforme dito anteriormente, recortei displicentemente. As imagens já não se apresentam mais encerradas em algum espaço circunscrito e estão acompanhadas por um uso, então, mais consciente da palavra enquanto elemento gráfico, contenedor de visualidade.

Figuras e palavras tomam livremente a superfície do papel se interrelacionando. A princípio, busquei citações de textos em francês, apropriadas de revistas sobre arquitetura e decoração, associando-as a objetos do uso cotidiano e a aspectos sobre o espaço e o tempo em questões do mundo comum. A língua francesa foi inserida em meu

¹⁴ Reus, Espanha, 1852 – Barcelona, Espanha, 1926. Antoni Gaudí i Cornet edificou muitas de suas renomadas obras arquitetônicas na cidade de Barcelona, como o Parque Güell e a Casa Milà. Em 1883 passa a dirigir a construção da Sagrada Família, deixando-a incompleta com sua morte (ZERBST, 1993).

trabalho neste momento como mais uma disciplina para abordagens sobre o cotidiano da casa, da cidade e da natureza. A partir de então, considero a instauração de um modo operatório que passou a se tornar bastante recorrente: o uso da linguagem escrita como um elemento adicional constituinte do espaço do desenho. Ora a partir da palavra, eu tecia a relação com a imagem, ora se dava o procedimento inverso, fundamentando entre esses dois campos, às vezes, uma relação literal e, outras vezes, livres associações. A partir da simplificação das figuras, sem muitos detalhes das referências estruturais de construção do desenho, utilizando traços mais despojados, ainda que precisos, aboli algumas vezes a referência da observação dos objetos como recurso, recorrendo à minha memória gráfica. Sem temer o erro nem almejar o acerto, os desenhos se apresentam no primeiro instante do traço, sem retoques, imprimindo valor à espontaneidade do gesto da mão e do pensamento. Envoltas nesse contexto, as imagens e palavras desses desenhos parecem flutuar na superfície do papel. O fazer confere a elaboração do espaço da superfície do papel.

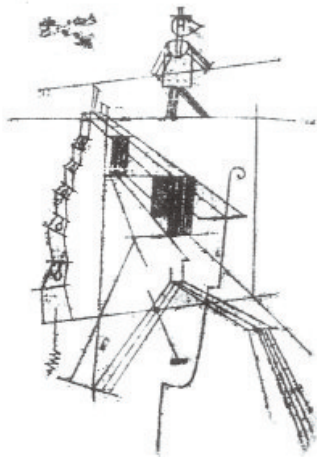


FIG. 27 - Paul Klee, *Equilibrista*, litogravura, 1923 (ARGAN, 1992, p. 322)

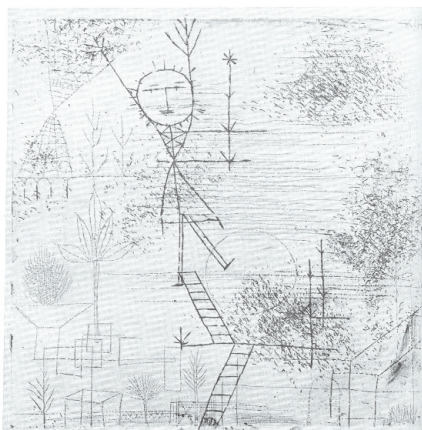


FIG. 28 - Paul Klee, *Hauter!*, água forte, 22,5 x 22,5 cm, 1928/29 (KLEE, 1977, p. 214)



FIG. 29 - Paul Klee, *Jeune parc*, óleo sobre juta sobre cartão, 34,3 x 50,2 cm, 1926 (KLEE, 1977, *Introduction*, p. 55)

A ausência de questões convencionadas e articuladas previamente existente no espaço do desenho contemporâneo encontra reminiscências, conforme já mencionei, no processo de transformações da configuração do espaço bidimensional renascentista, iniciado a partir do século XIX. Nas propostas contemporâneas do desenho, o espaço passa a possuir não uma questão conclusiva como, por exemplo, a convenção da perspectiva. Configuram-se relações que não se apoiam exclusivamente na visualização e representação do espaço do mundo comum transposto através de uma linguagem naturalista. “Não se parte de uma concepção predeterminada do espaço: o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos”, como já apontava o crítico Giulio Carlo Argan (1992, p. 76) a respeito do modernismo. Nesse contexto, no início do século XX, após os questionamentos e proposições sobre as estruturas formais de construção da imagem tentados por Cézanne¹⁵, algumas obras exibem formas simplificadas indicando uma interpretação da realidade menos descritiva, em composições que sugerem um espaço flutuante, como por exemplo nas obras *Equilibrista*, *Hauter!* e *Jeune parc* de Klee¹⁶ (FIG. 27, 28 e 29).

¹⁵ Aix-en-Provence, França, 1839 – 1906. Importante artista no processo de revolução do espaço pictórico ocorrido no modernismo. Paul Cézane exerceu forte influência sobre vários artistas ao propor a simplificação das figuras através de formas básicas no espaço pictórico, isentas de linhas de contorno, mas sólidas e bem definidas. Representava-as através de distorções surgidas por valorizar posições diferenciadas em uma mesma composição (GULLAR, 1985; STANGOS, 1991).

¹⁶ Münchenbuchsee, Suíça, 1879 – Muralto, Suíça, 1940. Paul Klee lecionou na Bauhaus, escola alemã de arquitetura e arte aplicada, de 1921 a 1930. Em sua produção, o artista delegou grande importância à linguagem gráfica, dedicando vários escritos a teorias de organização dos elementos no espaço bidimensional como disposições de linhas, tons claros e escuros, cores, síntese das figuras, ritmo e repetição, entre outros (GEELHAAR, 1972; KLEE, 1977).



FIG. 30 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1964/65 (SALZSTEIN, 1996, p. 161)



FIG. 31 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 161)



FIG. 32 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 167)

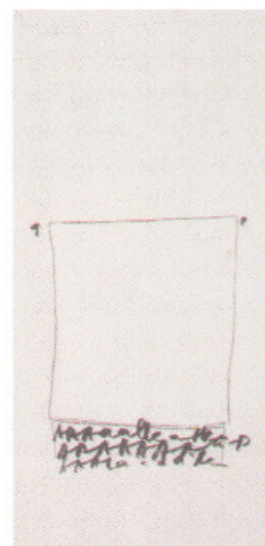


FIG. 33 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 167)

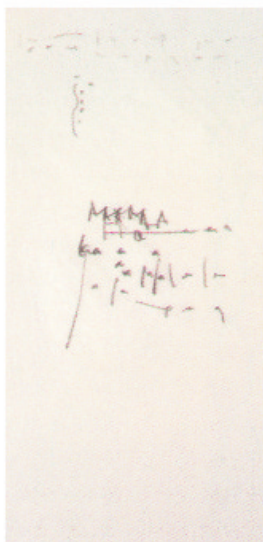


FIG. 34 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 164)

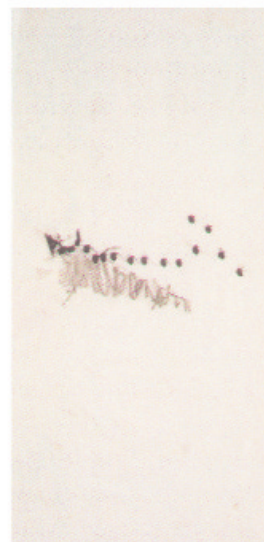


FIG. 35 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, meados da década de 1960 (SALZSTEIN, 1996, p. 164)



FIG. 36 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 165)



FIG. 37 - Mira Schendel, *Sem título*, série *Monotipias*, óleo sobre papel de arroz, 46 x 23 cm, 1965 (SALZSTEIN, 1996, p. 165)

Mais tarde, no contexto artístico a partir de 1950, as conquistas apontadas pelo modernismo em relação ao espaço do campo bidimensional foram conduzidas para propostas em que este espaço deixa de ser uma metáfora, passando a apresentar novos sentidos de percepção da obra, fazendo com que esta se estruturasse, a partir da especificidade do processo de criação individual de cada artista, no suporte, de maneira a constituir seu espaço durante o fazer e, muitas vezes, até renegasse o suporte, para se estruturar no espaço do espectador. A obra gráfica de Mira Schendel nos diz sobre aquela questão. Entre a diversidade de meios explorados pela artista, nas monotipias¹⁷ sobre papel de arroz (FIG. 30 a 37) Mira utilizou com economia de recursos linhas tênues e às vezes letras, palavras ou frases manuscritas que passam a constituir sutilmente, quase impalpavelmente, o espaço da superfície delicada do papel. Com pouca interferência, às vezes mínima, a artista tece espontaneamente sua linguagem gráfica, fazendo com que os elementos flutuem pelo espaço do papel. Campos delimitados linearmente, lembranças de gestos em traços rápidos, o desenho da letra, tudo revela o imediatismo do fazer. A linguagem escrita se associa às figuras lineares, às vezes remetendo a resquícios de paisagens ou simplesmente linhas impressas sobre uma fina folha de papel japonês. Para o crítico Rodrigo Naves (1996, p.63), a artista buscou na mediação técnica oferecida pela impressão, a diminuição do controle sobre o desenho devido à utilização de certas ferramentas¹⁸, ao mesmo tempo em que a marca do traço pudesse se entranhar na porosidade do papel. Desenho e superfície denotam concomitantemente a espacialização proposta.

¹⁷ Entre 1964 e 1966, Mira Schendel produziu uma série de pequenas monotipias utilizando óleo sobre papel de arroz (EUVALDO, 1996, p.88).

¹⁸ Segundo Rodrigo Naves (1996, p. 63), a artista desenhava nas costas do papel colocado sobre uma lâmina de vidro que recebia tinta. Geralmente, utilizava meios como tampa de caneta ou a própria unha, considerando a imprecisão do gesto proporcionada por essas ferramentas.

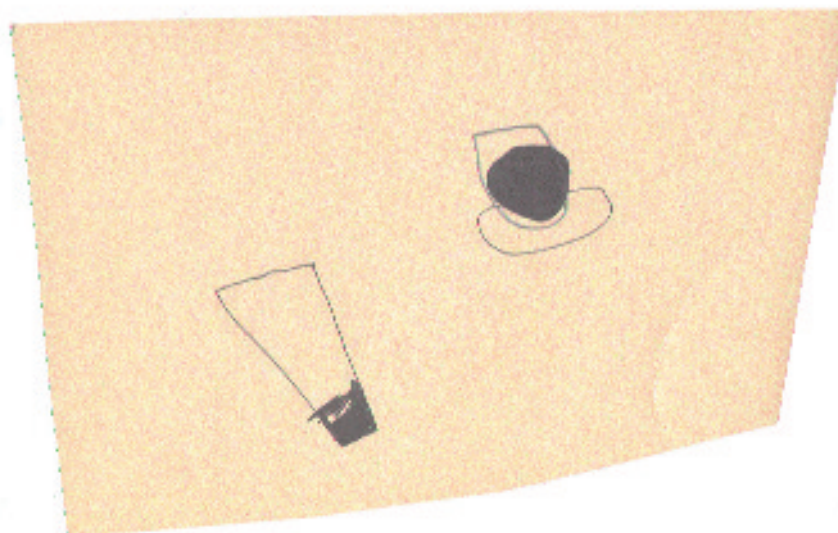


FIG. 38 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 13,6 x 22,1 cm, 1996



FIG. 39 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 11 x 12,3 cm, 1996



FIG. 40 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite, giz de cera e guache seco s/ papel queimado, 12,6 x 13,9 cm, 1996



FIG. 41 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 11,1 x 9,2 cm, 1996



FIG. 42 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e giz de cera s/ papel, 16,8 x 23,9 cm, 1996

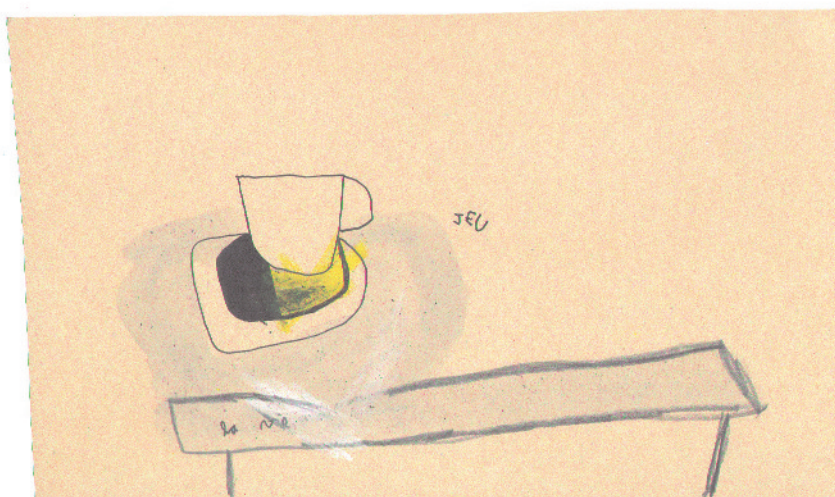


FIG. 43 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 13,1 x 22 cm, 1996

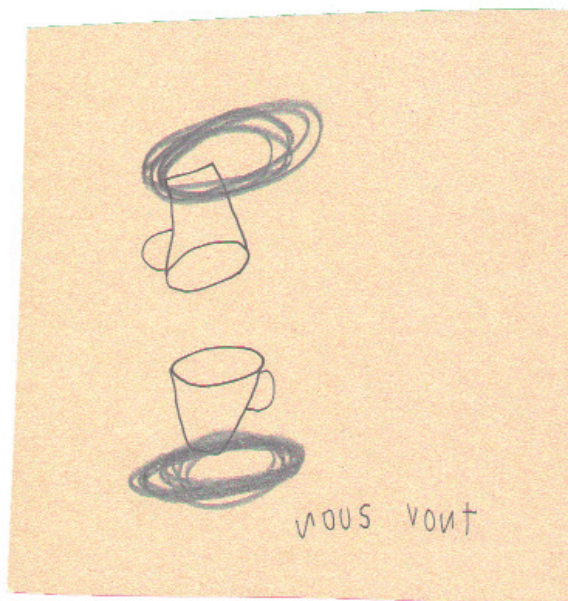


FIG. 44 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 13 x 12,5 cm, 1996



FIG. 45 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 16 x 15 cm, 1996

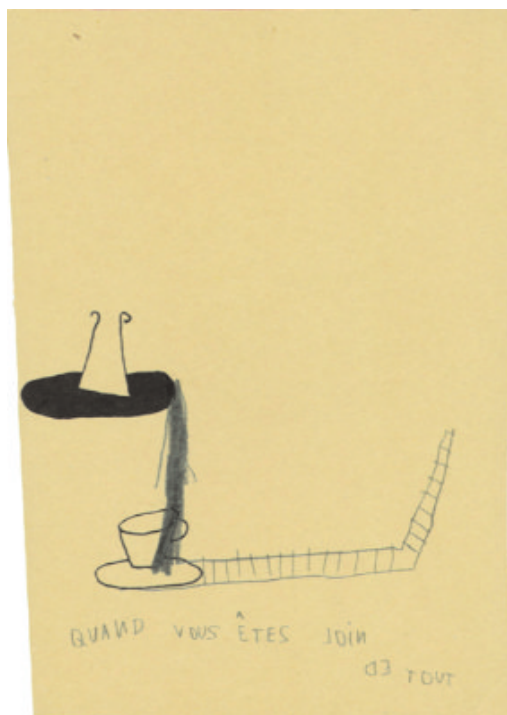


FIG. 46 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 25,1 x 18 cm, 1996

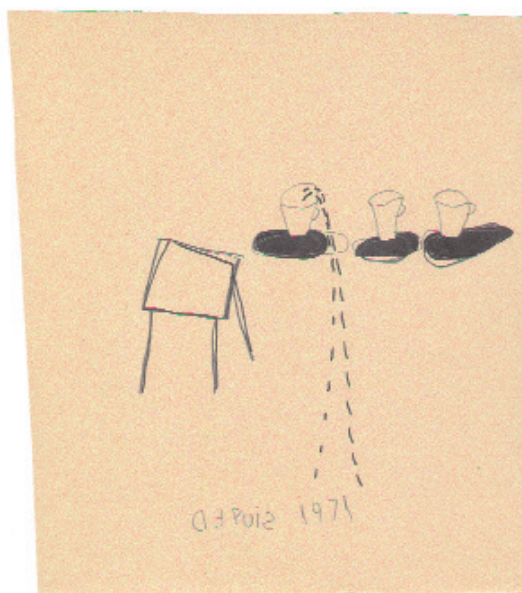


FIG. 47 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 22,1 x 19,6 cm, 1996

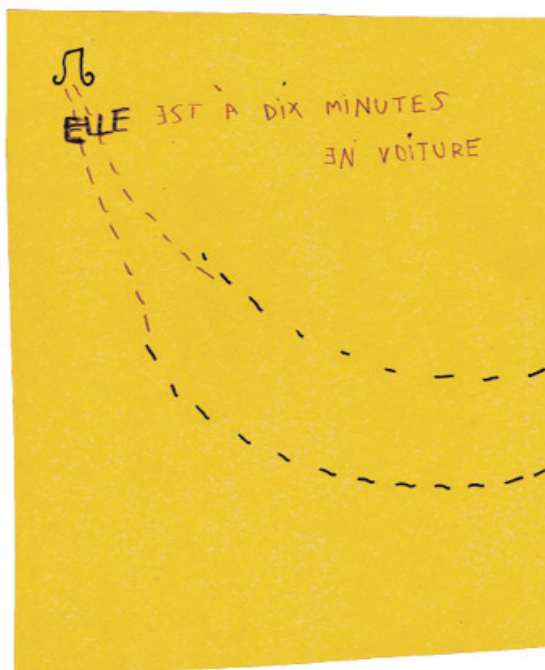


FIG. 48 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 19,9 x 16 cm, 1996



FIG. 49 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e grafite s/ papel, 19,5 x 19,8 cm, 1996

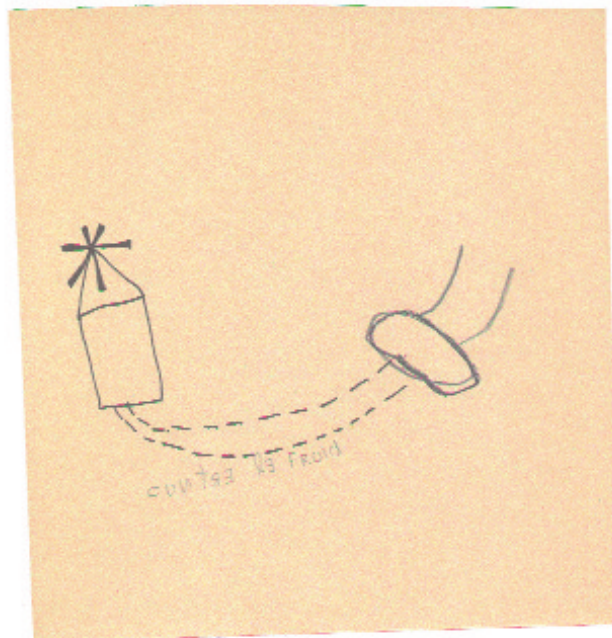


FIG. 50 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 21,2 x 19,9 cm, 1996

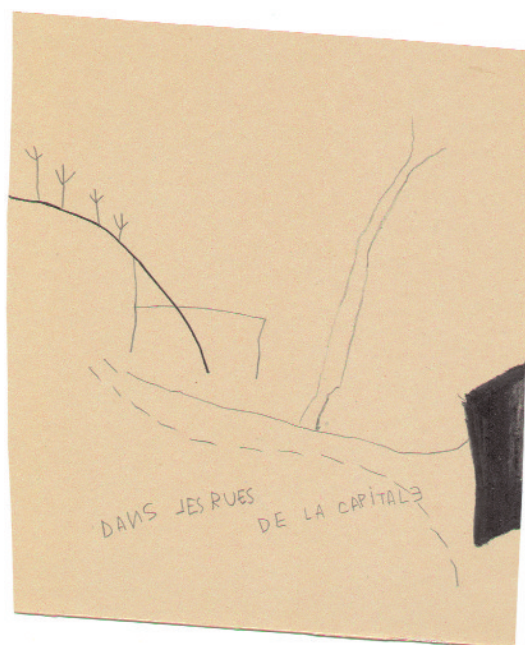


FIG. 51 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite e giz de cera s/ papel, 16,8 x 23,9 cm, 1996

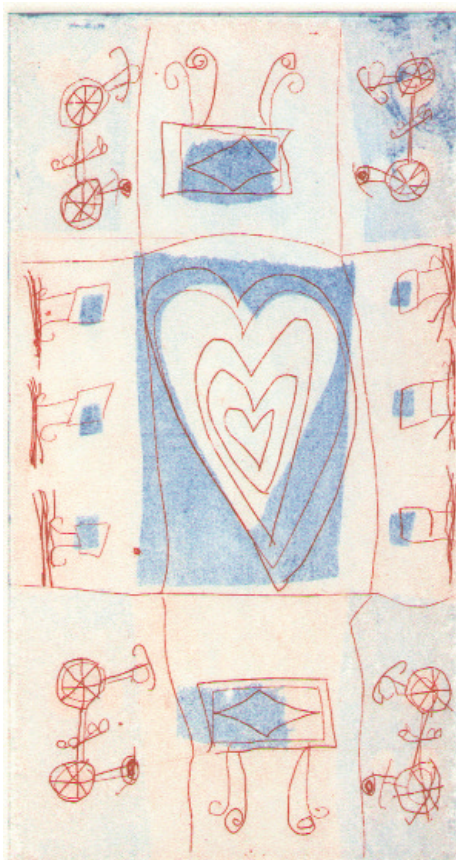


FIG. 52 - Ângela Andrade, *Sem título*, água forte e água tinta, 18,8 x 10 cm, 1996



FIG. 53 - Ângela Andrade, *Sem título*, água tinta, 8,5 x 14,3 cm, 1996

Nessa mesma série de desenhos, caminhei em direção à uma experimentação de materiais, até então, não muito usuais em minha produção (FIG. 38 a 51). Escolhi o que estava disponível entre os materiais que possuía. Além da caneta, utilizei aguadas de nanquim, lápis grafite e dermatográfico, giz de cera e guache sobre papel cartão. Esses materiais não aparecem todos aglutinados ao mesmo tempo em cada desenho. Devido à tendência que tenho em restringir os elementos com que lido, selecionei, dentre eles, o que foi utilizado em cada um. Associei os aspectos gráficos que experimentei através desses materiais aos aspectos advindos da minha prática na gravura em metal (FIG. 52 e 53) e na litogravura, que, na época, desenvolvia paralelamente aos desenhos. Em busca de um certo rompimento com o que havia se estabelecido em minha produção, em relação às linhas homogêneas e puras feitas com a caneta nanquim e ao preenchimento contido de áreas feito com a massa do nanquim, desenhei com sobreposições de linhas e de massas, imprimindo força ou leveza no traço, manchas em aguadas, massas com materialidades mais sólidas como as feitas com lápis dermatográfico, giz de cera e guache seco. Enfim, procurei uma materialidade que pudesse incutir certas sujeidades à limpidez de minha linguagem gráfica. Algo da natureza da desconstrução se implantou neste momento de meu processo. Em alguns desenhos utilizei a queima do papel como matéria. Na contextura de meu processo de criação a experimentação matériaca nesses desenhos quebra uma certa linearidade sempre marcada pelo predomínio do uso do nanquim e do papel branco.

Nos espaços dos desenhos desta série elaborada em 1996, a partir do olhar sobre hábitos cotidianos em meu processo de criação, surgiram associações mais complexas vinculadas ao espaço doméstico, às relações interpessoais nele geradas e àquelas que o homem estabelece com o espaço da cidade e da natureza. Ações e acontecimentos singelos que integram um processo interminável de gestos, revelando costumes de

determinadas culturas, como o fazer cotidiano que zela pela casa, além de situações e circunstâncias vivenciadas pelo homem no seu dia a dia que se tornam registros poéticos na atmosfera do desenho. Assim, cultivar uma poética sobre a boa convivência entre as pessoas e o espaço que habitam comporta um fim, que essas relações se tornem mais humanitárias, condutas processadoras do respeito mútuo e de generosidade. Comentários sobre o mundo comum que fazem ressoar o desejo por superações na condição humana, almejando convívios sociais mais harmônicos. Diante desse interesse por aspectos comuns da realidade social, embalado pela presença da alteridade, os desenhos se conformam entre os procedimentos mais encadeados e usuais do fazer artístico e, por vezes, as experimentações. Pequenos recortes das situações que compõem o dia a dia se transformam em zooms ampliados na poética.

Em meu processo criativo o desenho se configura como um espaço movido por uma prática em que a linguagem e o material empregados remetem a uma essência, sem muitos embates matéricos calorosos no corpo da obra. Busco no olhar sobre o cotidiano pequenos indícios da vida comum que margeiam a vontade da mão e do pensamento, “ferramentas” que desenham.

Tecido urbano: mancha textual

O crescimento urbano das cidades tem suas origens desde o início do século XIX, a partir do desenvolvimento econômico e da Revolução Industrial¹⁹. Entre outras causas, a migração da população do campo para

¹⁹ Iniciada na Inglaterra, em meados do século XVIII, a Revolução Industrial implantou invenções e conquistas tecnológicas nas atividades de produção industrial, se expandindo para outros países como Bélgica, França, Alemanha, Rússia, Japão e Estados Unidos, a partir do século XIX. Conforme Françoise Choay (1979), novas funções urbanas para a adaptação dos habitantes determinaram transformações na estrutura das antigas cidades medievais e barrocas da Europa, extrapolando seus espaços outrora bem delimitados.

os centros urbanos em busca de melhores condições de sobrevivência gerou o superpovoamento destes, acentuando as desigualdades sociais. Dessa época herdou-se a negligência em relação ao planejamento urbano atual, visível sobretudo nos países em desenvolvimento. Progresso e miséria, aglomerações e vazios coabitam o espaço urbano. Transformada e redimensionada, a malha urbana informe e orgânica articula livremente e incessantemente novas maneiras de se organizar, instaurando uma certa deformidade no uso de seu espaço pelo homem. Não sendo facilmente legíveis, essas ordenações geram um ar de desamparo na condição de estar no mundo.

Mesmo que abordadas em desenhos anteriores, questões sobre o espaço da cidade e da natureza nele existente se estabeleceram como fontes motivadoras em meu desenho, através de uma busca dedicada e veemente, somente a partir de 1999. Ao atentar para características físicas e condições da existência humana nesse espaço, minha poética dialoga com situações cotidianas, como diferentes percursos realizáveis sobre o extenso tecido urbano, possíveis encontros ao acaso, o tempo despendido em um trajeto diário, sensações causadas pelo clima, um instante de sombra, outro ensolarado, fenômenos da natureza, uma pequena porção do verde da vegetação, uma casa desabitada, moradas ao léu. Pedacos do tecido urbano que conformam o espaço das grandes cidades, ora caótico, tumultuado em meio a aglomerações e a intermináveis ruídos, ora ordenado, tranquilo, em meio à existência de vazios urbanos e de um quase silêncio.



FIG. 54 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), grafite s/ papel, 23,5 x 30,8 cm cada página, 2000

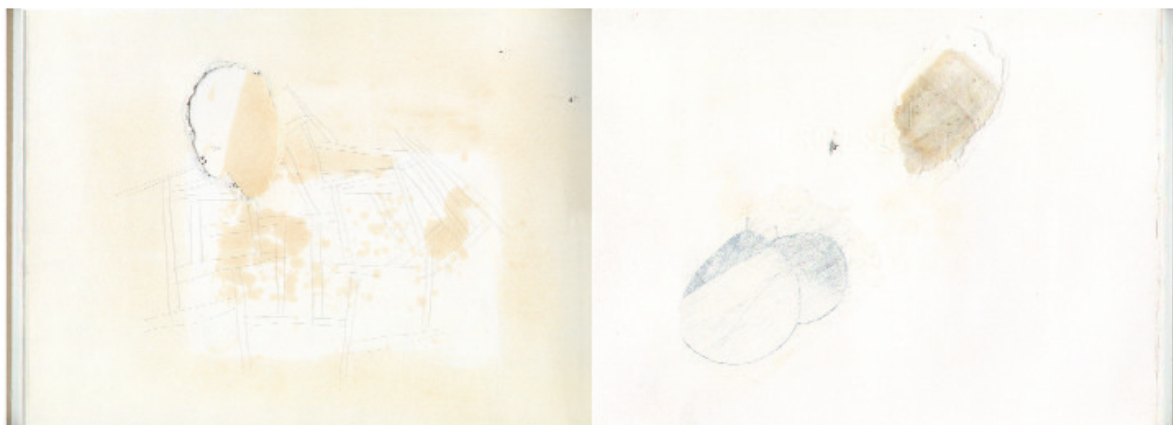


FIG. 55 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), lápis dermatográfico, nanquim, letra recortada em vinil adesivo, fita durex e recorte s/ papel, 23,5 x 30,8 cm cada página, 2000

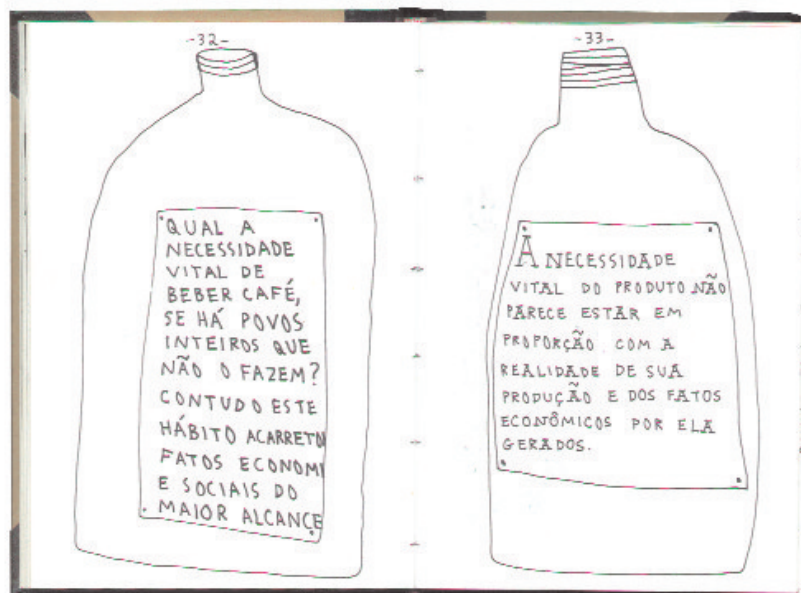


FIG. 58 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000

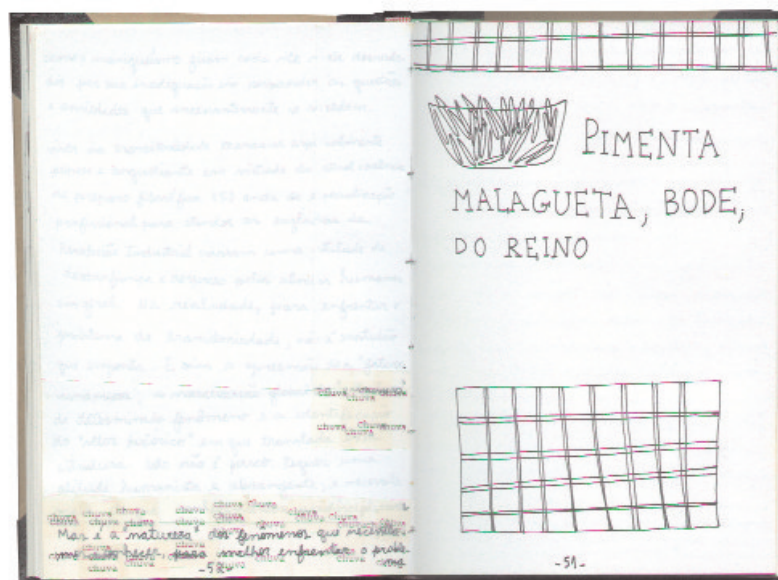


FIG. 59 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim, papel adesivo e papel adesivo impresso s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000



FIG. 60 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim e impressão s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000



FIG. 61 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenhos pertencentes a um caderno), nanquim s/ papel, 23,3 x 15,8 cm cada página, 2000

Os espaços que construo na extensão gráfica do papel deixaram de se referir com maior ênfase somente à estrutura íntima da casa, se estendendo para a abordagem do espaço público. A rua, que figura o lado de fora avesso ao abrigo da casa e os elementos diversos que a habitam foram tomados como matérias de percepção e associação poética. Busquei leituras que me instigassem. Entre informações técnicas sobre a constituição física do espaço urbano, medidas de áreas geográficas, números referentes a população, meios agrícolas de subsistência, relações campo/cidade, centro/periferia, o crescente fenômeno de urbanização das grandes cidades, as carências e os excessos, noções do coletivo, todos esses, entre outros aspectos, passaram a me interessar. Em 2000 elaborei desenhos em dois cadernos conformados por páginas brancas. Enquanto em um deles (FIG. 54 a 57) eu me cedia à experimentação de materiais e a uma certa liberdade de construção dos desenhos, no outro (FIG. 58 a 61) fui mais seletiva e determinei mais focadamente os elementos com que trabalharia, prevendo o que o conteria de início. No primeiro caderno, utilizei materiais com pigmentos de tonalidades entre o branco, o cinza e o preto, além de um pouco das cores amarelo e alaranjado. Desenhei com lápis grafite, lápis dermatográfico, giz de cera, pastel seco, bastão a óleo, nanquim, colagens com papéis, pedaços de durex, recortes feitos no próprio suporte e impressões através da compressão de uma página sobre outra, transferindo resquícios de imagens desenhadas com esses materiais sobre a folha de papel anterior ou posterior. No segundo caderno, como disse, determinei como objeto de trabalho, primeiramente, a transcrição de grande parte de um livro sobre urbanismo. Escolhido ao acaso, o livro escrito na década de 1970 traz, entre outras, informações numéricas sobre algumas grandes cidades e seu processo de urbanização. Simultaneamente à transcrição, desenhei de acordo com o que esta me suscitava, utilizando nanquim, letras recortadas em vinil adesivo e

adesivos impressos. Esses dois últimos materiais foram acrescentados à exclusiva e restrita utilização do nanquim que faço em muitos desenhos, trazendo uma diferenciação ao recurso do texto manuscrito, criando a possibilidade de exploração visual e matériaca de diversas tipologias e dimensões de letras. Como eu não havia lido o texto do livro anteriormente, tendo sido a transcrição a minha primeira apreensão dele, a leitura se processou de maneira lenta e fragmentada e, conseqüentemente, os desenhos advieram dessa absorção. Apesar da importância de sua semântica, à medida que eu me envolvia nesse fazer e buscava outros textos como fontes motivadoras, a materialidade do texto como imagem ganhava maior ênfase para mim. Passei então a vedar algumas de suas partes com sobreposições de adesivos brancos e transparentes impressos com algumas palavras selecionadas entre aquelas dos textos lidos. Essas palavras se proliferaram por outros desenhos. Apresentado enquanto visualidade, associo o texto a outras figuras e palavras criando um universo referente entre esses elementos. Ao transcrever o texto no desenho, evidencio o procedimento de desenhá-lo e senti-lo distraidamente aqui e ali, numa palavra ou noutra. Esse olhar um pouco cego, que não tem a intenção de apreender o texto como um todo, se configura como o deslocamento do pedestre pelo tecido urbano. Seu corpo é um dos fragmentos que compõem aquela história sem ter acesso à sua complexa panorâmica. Nas palavras de Certeau (2001, v. 1, p. 171): “[...] a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade [...] eles são caminhantes, pedestres [...] cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo”.

Na transcrição pequenos gestos compõem um todo tecido sobre a superfície do papel. A árdua tarefa de copiar um texto à mão, nos dias de hoje, parece compor uma atitude vã, destituída de sentido prático, pois a transcrição pode ser vista como uma proposta retroativa de reprodução

textual, remontando à Idade Média. Ao inseri-la na linguagem do desenho, sob um longo tempo de dedicação no caso desse caderno de desenhos, exalto o gesto manual. Um gesto obstinado e resistente. Como imagem, somadas, ao final, as palavras compõem uma mancha textual. Em meu fazer artístico, o prazer pelo desenho da escrita, suas formas lineares e manchas que originam, além do exercício do gesto manual são motes para ter a palavra como matéria, fonte motivadora e modo de operar o desenho. Portanto, reafirmo que faço uso do texto, muitas vezes, de modo distraído, sem me preocupar totalmente com sua semântica, apesar de sempre transcrever textos que se referem à abordagem que busco em minhas fontes motivadoras, sendo condizentes aos sentidos que quero tratar nos desenhos. Fragmentado, interrompido e/ou sobreposto por imagens e até mesmo por outro texto, aquele que utilizo pode se tornar, em parte, ilegível, tendo, portanto, anulada sua função de comunicação através da leitura, se configurando enquanto matéria do desenho.



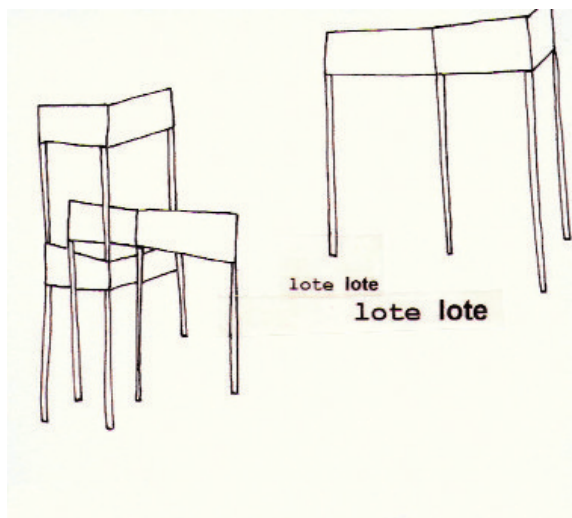


FIG. 62 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

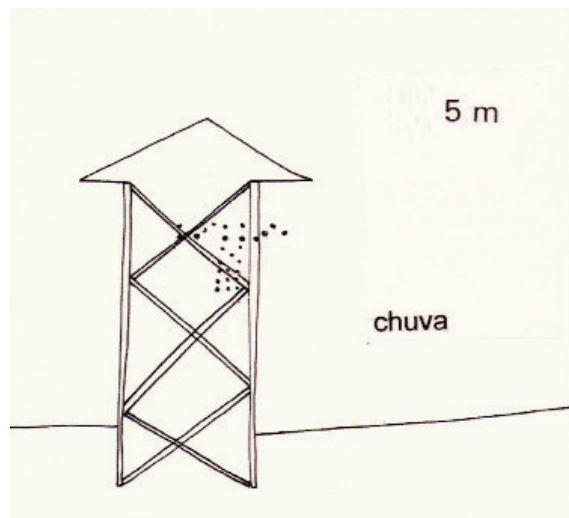


FIG. 63 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, ponta seca, impressão e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000



FIG. 64 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000



FIG. 65 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

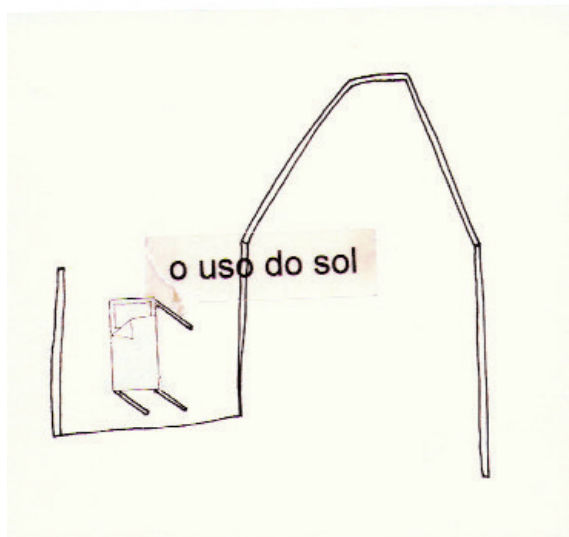


FIG. 66 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

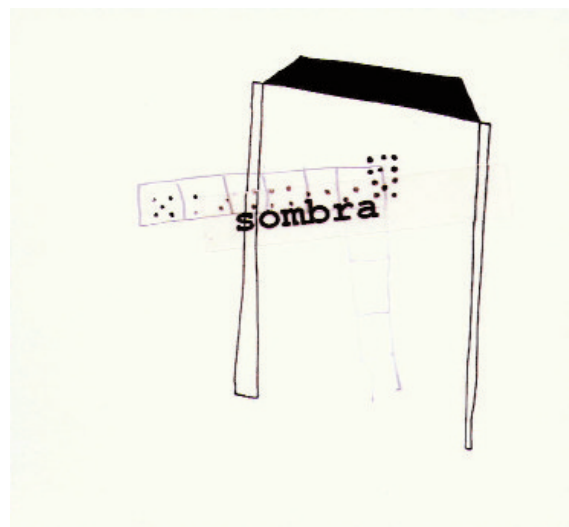


FIG. 67 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, grafite, impressão e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

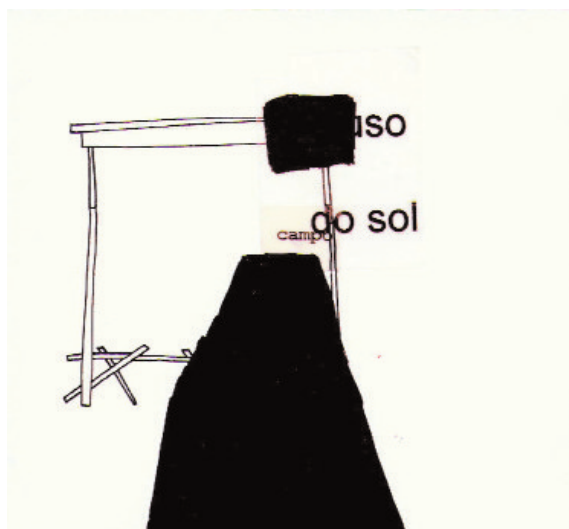


FIG. 68 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

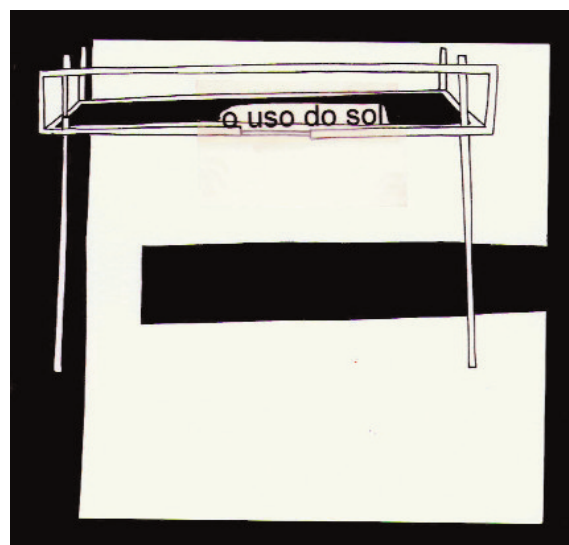


FIG. 69. Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000

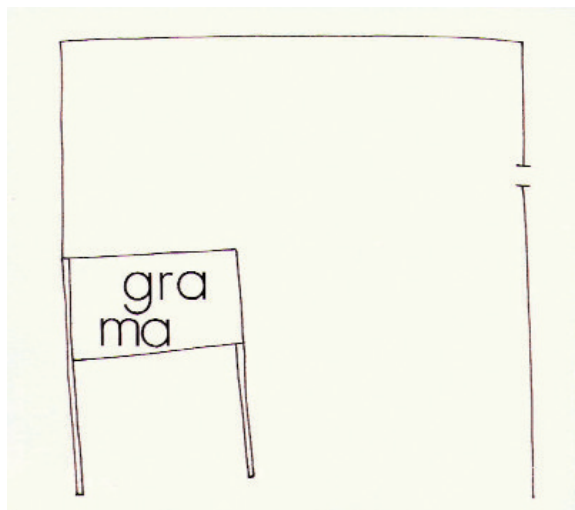


FIG. 70 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000

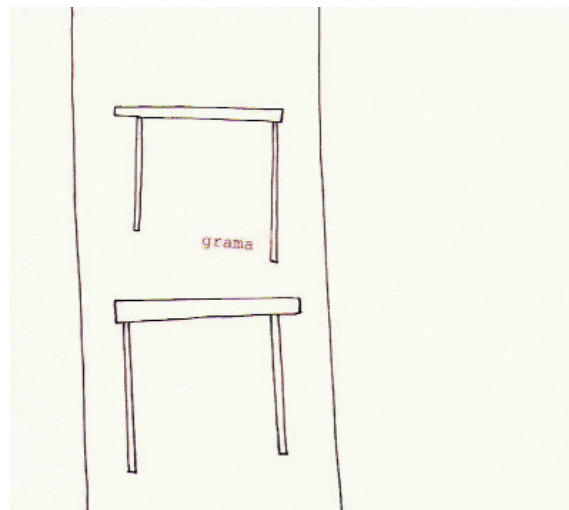


FIG. 71 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000

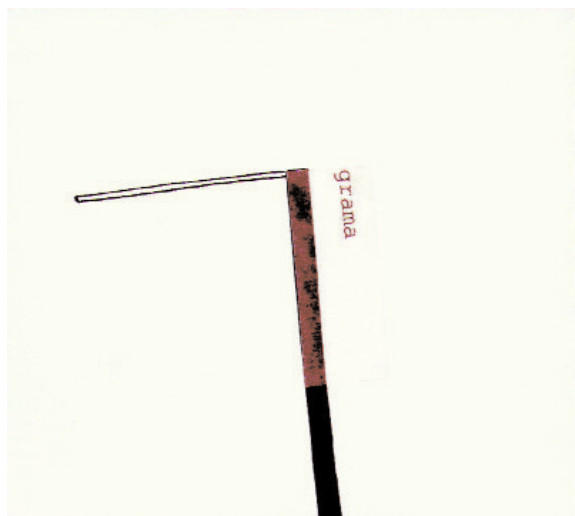


FIG. 72 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000

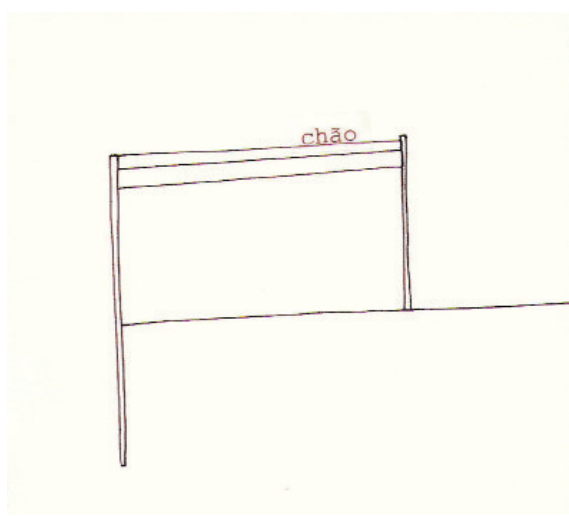


FIG. 73 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12,4 x 13,8 cm, 2000

Praticamente no mesmo período da produção dos cadernos de desenhos, elaborei uma série em pequenos formatos sobre papéis brancos avulsos com aproximadamente 12 x 13 cm (FIG. 62 a 73). Aspectos sobre o espaço da cidade e da natureza extraídos da transcrição se desdobravam paralelamente na construção do espaço nesses desenhos. Palavras como *lote*, *chuva*, *rain*, *sombra*, *sol*, *grama*, *chão* foram escolhidas entre aquelas dos textos lidos, transferidas por meio de letras recortadas em vinil adesivo e impressas em adesivos. Associadas a elas, desenhei algumas estruturas que flutuam no espaço e outras que se sustentam nesse espaço por um frágil ponto de apoio. Em comum todas oferecem uma noção de abrigo, mesmo que sejam construções com estruturas pouco sólidas e entreabertas, evocando desabamento e fragilização da casa. Apesar de elaboradas através de uma síntese na escolha dos materiais, apenas com a caneta nanquim, letras recortadas em vinil adesivo e adesivos impressos, extraíndo a materialidade sucintamente através de linhas finas, pequenas áreas recobertas pela massa de nanquim, letras em pequenas dimensões, além dos suportes em pequenos formatos, a linguagem desses desenhos parece ser marcada por uma força substancial através da precisão dos traços e das letras bem definidos. Apesar disso, uma certa atmosfera de insegurança se instala nesses desenhos, evocando a vida que está por um triz. As estruturas se assemelham a uma arquitetura improvisada, uma arquitetura erguida por não-arquitetos, aquelas que descuidadamente por falta de recursos se isentam das normas de construção. Assim, a função de abrigo dessas habitações nos desenhos parece estar comprometida, no entanto, é o que define sua existência. No espaço das grandes cidades nos deparamos constantemente com esse tipo de estrutura edificada de súbito, muitas vezes com refugos de materiais ou adaptada a partir de apropriações de qualquer canto que sirva de anteparo para o homem no informe tecido urbano. Nesta pai-

sagem se afiguram a instabilidade e o desequilíbrio, apontando escassez de recursos determinantes nas formas de habitar, de viver, de ser no mundo contemporâneo. As FIG. 72 e 73 mostram desenhos de estruturas conformadas por linhas que se encontram em ângulos retos. Ambos os desenhos possuem uma linha que encosta em uma das bordas da extensão gráfica do papel. Se não fosse esse leve sinal que as sustenta, as estruturas estariam sem qualquer amparo. Ainda assim, elas parecem tombar-se no espaço em branco do desenho, desestagnando-o, pois sua sustentação parece não cumprir sua função. Os adesivos impressos com as palavras grama e chão parecem impregnar as estruturas de vulnerabilidade. Isto porque, as palavras denotam lugares de amparo, sustentáculos para corpos, entretanto, são apresentadas de maneira pouco sólida na materialidade transparente e tênue do papel adesivo e delicada da tipografia.

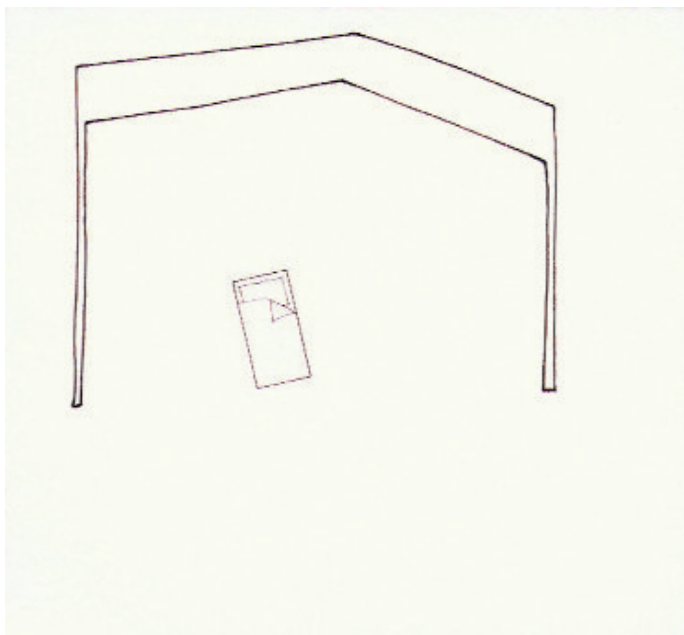


FIG. 74 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

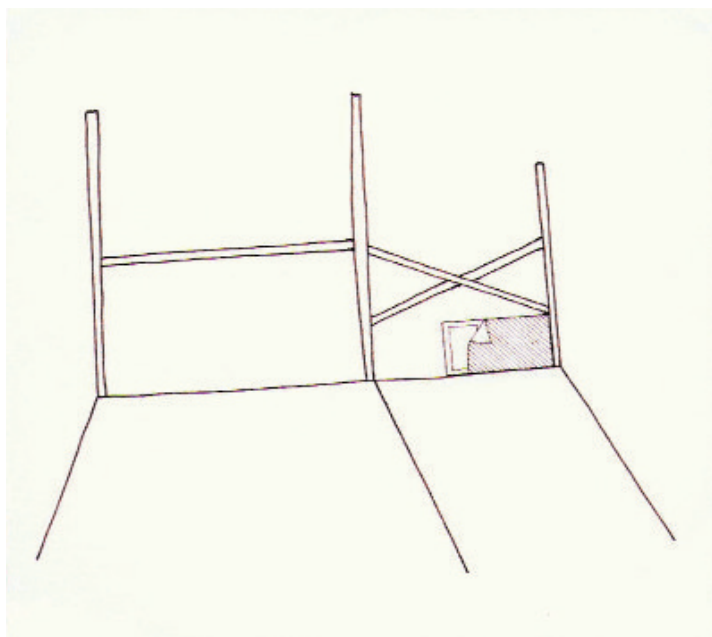


FIG. 75 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e adesivo impresso s/ papel, 12 x 13 cm, 2000

Na pequena dimensão do desenho mostrado na FIG. 74 consta uma estrutura edificada apenas com o essencial para ter explícita a noção de abrigo, um telhado sustentado por dois estreitos pilares. Isolada, a estrutura em nanquim ocupa uma grande área que se aproxima da borda superior da superfície do papel, parecendo flutuar neste espaço não gravitacional. O espaço em branco dinamizado pela estrutura, passa a ter uma função ativa na construção do desenho. O que é ausência na espacialidade do desenho conforma diálogos e dualidade. Por ser configurada com um mínimo de elementos, sem qualquer vestígio que evoque a idéia de um chão, sem sustentar uma idéia vigorosa de acolhimento e proteção, a estrutura parece poder ser acometida a qualquer instante ou se esvaír se dissipando pelo espaço. Linhas finas deixam entrever sua fragilidade. Sem espaços cerrados, a arquitetura vazada mostra simultaneamente o que seriam os espaços externo e interno, fundindo a instabilidade do disperso e o aconchego do refúgio. O olhar a atravessa, conectando os supostos lados de fora e de dentro, criando uma coesão entre essas duas dimensões tornadas planas, eliminando a noção de profundidade. Apesar da ausência de um invólucro que perpassasse completamente esse abrigo, seu conteúdo exala alguma familiaridade e intimidade, através de uma única cama que compõe o mobiliário nessa estrutura, tornando-a habitável, emanando uma longínqua atmosfera afetiva, que acaba sendo propagada ao redor na paisagem vazia que tenta mortificar essa casa.



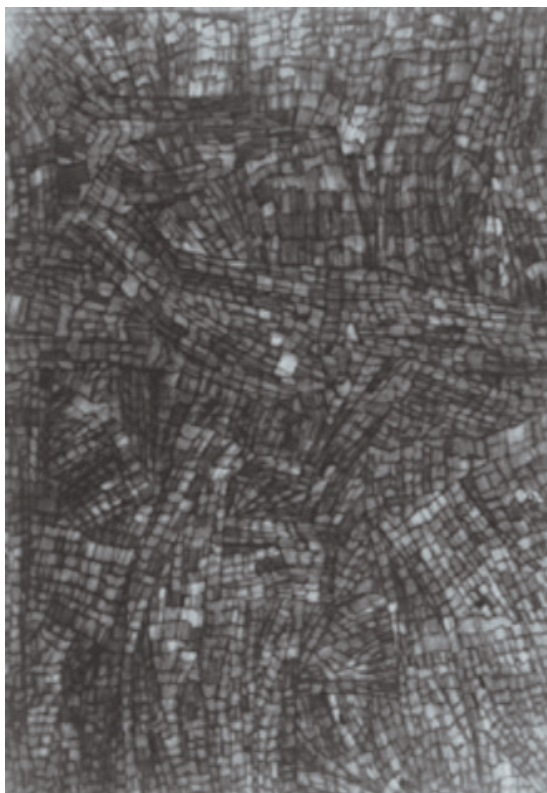


FIG. 76 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

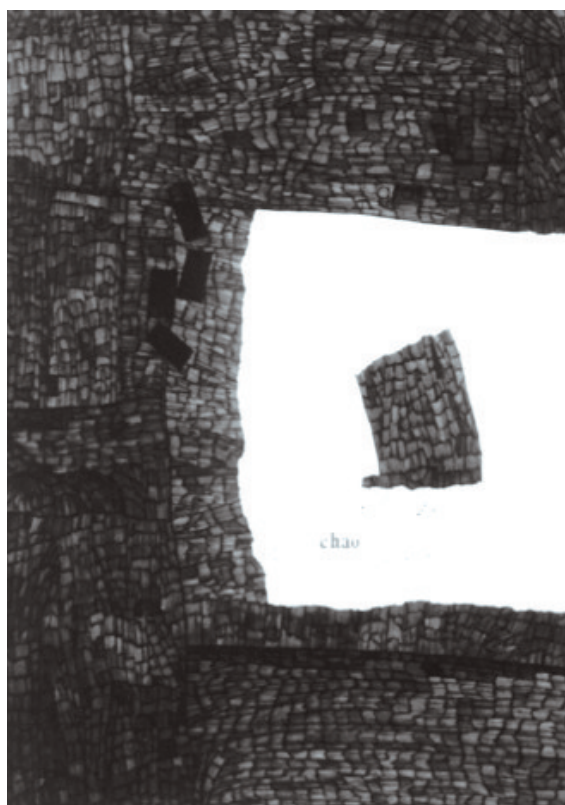


FIG. 77 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

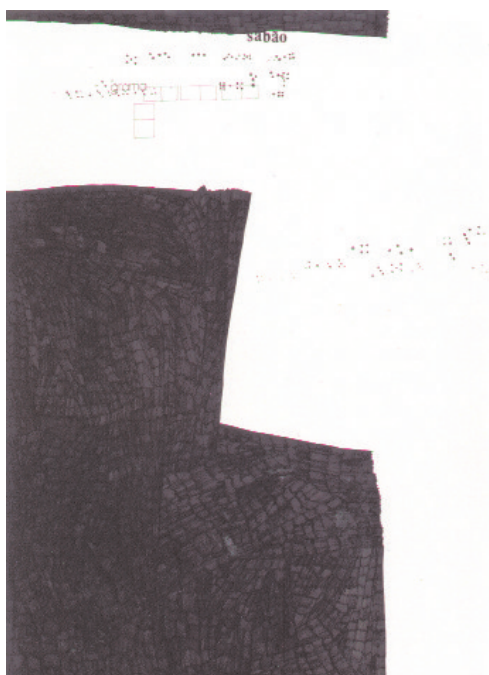


FIG. 78 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

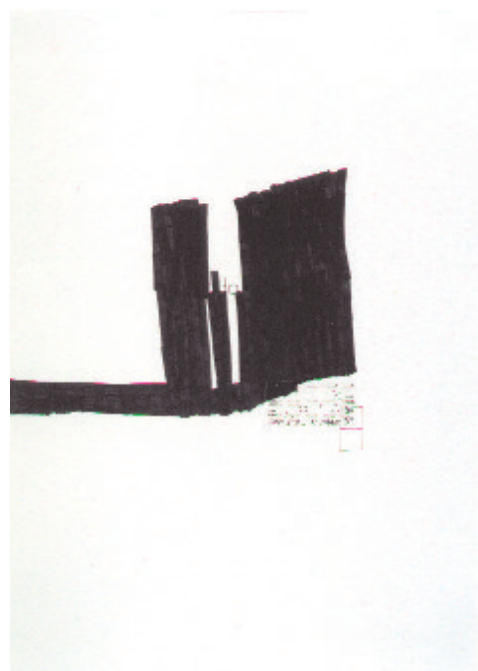


FIG. 79. Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, impressão, letras recortadas em vinil adesivo e adesivo impresso s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio



FIG. 80 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio



FIG. 81 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

chá

FIG. 82 - Ângela Andrade, *Sem título*, impressão e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio



FIG. 83 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

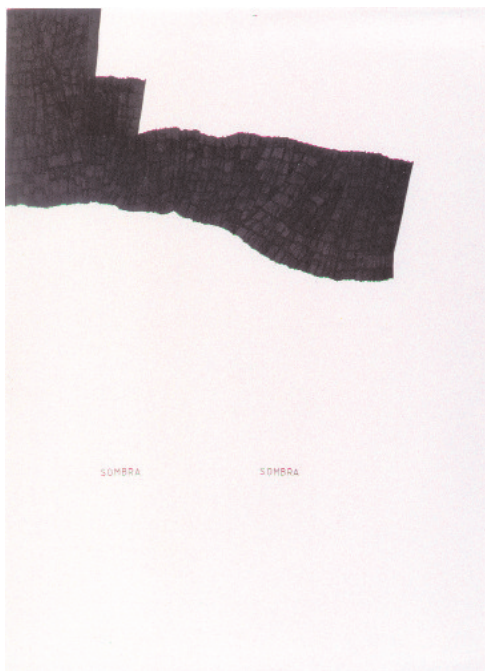


FIG. 84 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

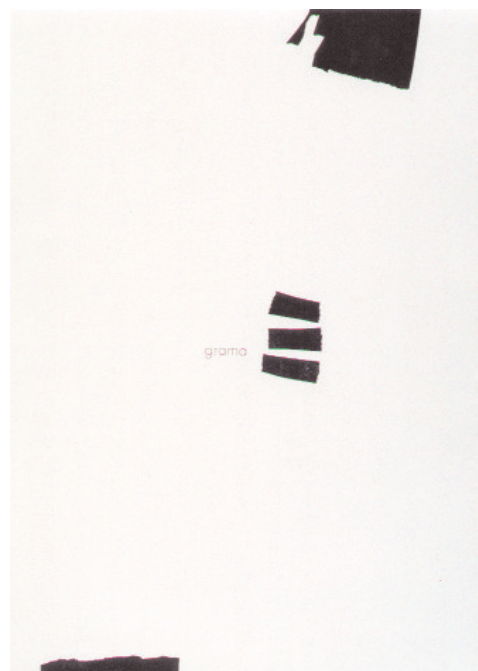


FIG. 85 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

pca

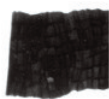


FIG. 86 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 66 x 47,6 cm, 2001, foto: Eugênio Sávio

A série subsequente à dos desenhos em pequenos formatos foi elaborada em 2001 (FIG. 76 a 86). Como contraponto a esta dimensão, desenhei sobre papéis brancos medindo 66,4 x 47,3 cm. Utilizei com restrição os elementos de constituição do espaço nesses desenhos, como as palavras transferidas por meio de letras recortadas em vinil adesivo e papel adesivo impresso, o gesto repetido que utilizo para o preenchimento de áreas com massas de nanquim e pequenas figuras que se assemelham às peças do jogo de dominó. No primeiro desenho da série (FIG. 76) transferei a palavra lote em letras recortadas em vinil adesivo para dois lugares na superfície do papel, entre elas tracei uma linha de uma margem a outra, dividindo a superfície. Posteriormente, cobri toda a superfície com esses pequenos gestos repetidos. Gradativamente, percebi o sentido existente no fazer desses pequenos gestos e da "malha"²⁰ que constróem. Eles são gestos primitivos compostos pelo curto movimento de vai e vem da mão. Tecem a malha através de um ritmo maquinal, se correlacionando à escrita que parte da transcrição distraída em meu caderno, mencionado anteriormente, no qual o desenho das letras é muitas vezes totalmente automático e, por fim, apresenta uma mancha textual. Estabelecendo essa conexão, a malha poderia ser considerada como um texto decifrável pela morosidade e relutância do gesto com que se constrói no desenho em questão, recobrando o texto anterior que designa territórios delimitados. Na busca por questões que abrangessem o contexto generalizado do espaço urbano e da esfera pública, minha linguagem nesses desenhos rumou-se em direção ao quase impessoal. A letra, antes manuscrita sujeita à reprodução de identidade, passou a ser exclusivamente impressa, anônima e os pequenos gestos repetidos feitos com a caneta nanquim são bastante rudimentares, contêm a facilidade de

²⁰ Refiro-me à idéia de um todo construído por pequenos fragmentos unidos, fazendo menção a uma fibra têxtil, que se entrelaça formando uma malha.

serem reproduzidos por qualquer pessoa e, apesar de registrarem alguma personalidade nas marcas dos traços que os compõem, parecem abdicar de sua autoria.





FIG. 87 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002



FIG. 88 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002



FIG. 89 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002



FIG. 90 - Ângela Andrade, *Sem título*, nanquim s/ papel, 66 x 96 cm, 2002

Organicamente esses gestos tecem uma malha no espaço do desenho, tal qual uma mancha urbana, que vertiginosamente “se derrama sobre um enorme território” (CANCLINE, 1996, p. 125), inundada pelo anonimato e impessoalidade dos indivíduos que conformam a multidão aglomerada. Os pequenos gestos sobre a superfície de grande dimensão se tornaram os únicos elementos de conformação do espaço em outra série elaborada em 2002 sobre papel (FIG. 87 a 90). No espaço de 76 x 96 cm esse único gesto repetido se expande em várias direções determinando áreas em preto e em branco, quando não tomam totalmente a superfície do papel. Utilizando caneta nanquim de pena 0.8 ou 1.0, o lento registro desse modo operatório se constrói com fragmentos que recobrem parcial ou totalmente a superfície deixando rastros, criando formas. Diante do ritmo frenético da vida nas grandes cidades do mundo contemporâneo, esses ínfimos gestos no desenho parecem vãos, assim como a transcrição do texto de um livro abordada em um dos meus cadernos de desenhos já citado. Apesar de assimilações a uma destituição de valor, a poética do pequeno gesto que persiste contumazmente e constrói o todo, fazendo do *continuum* uma intenção, transpõe o que parece ser insignificante para o conteúdo da obra. Esses gestos produzem um ritmo no tempo, tornando visível uma forma a cada instante, quando morosamente aquela intenção se materializa. Assim como os gestos do fazer cotidiano, envoltos a uma atmosfera monótona da repetição, os gestos dos desenhos tornam-se sem mistérios nem desafio, mecânicos e corriqueiros. No entanto, a singularidade de sua essência nos faz perceber que “há exercícios manuais que são como pequenas iluminações pois nos conscientizam de que nossa vulnerabilidade é paradoxalmente nossa força” (MARTÍNEZ, 1998, não paginado). Ao executá-los instituímos uma tentativa de resgatar a essência do homem e o seu sentido de estar no mundo.

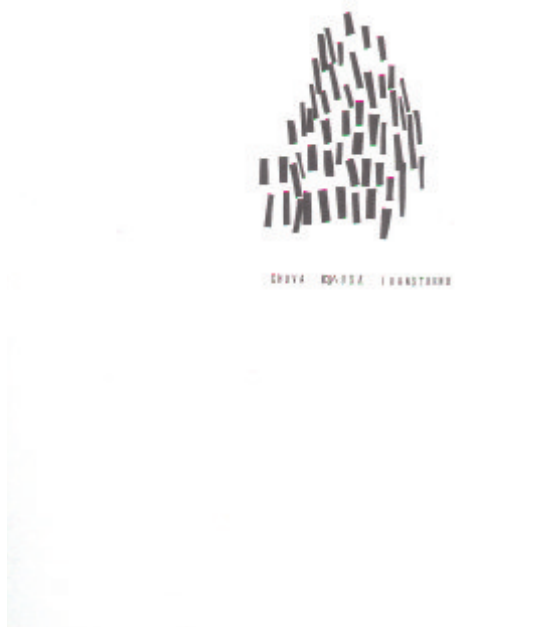


FIG. 91 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenho pertencente a um caderno), fita isolante e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003

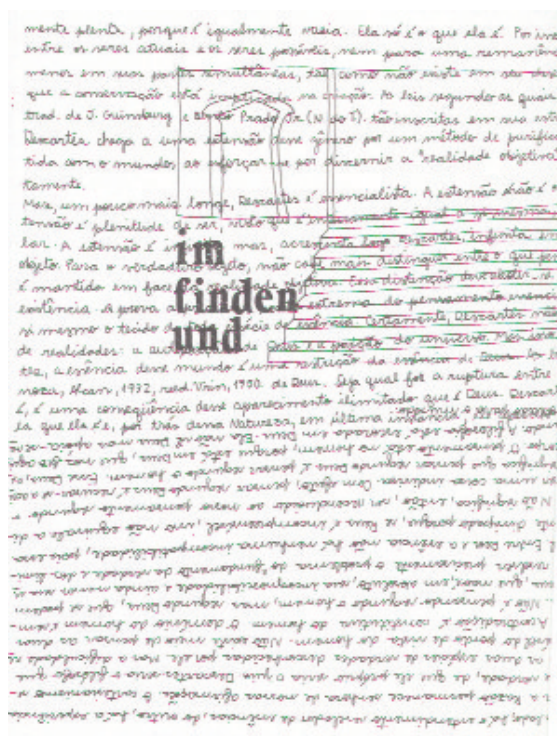


FIG. 92 - Ângela Andrade, *Sem título* (desenho pertencente a um caderno), nanquim e letras recortadas em vinil adesivo s/ papel, 27,1 x 22,2 cm, 2003

Arquitetura entre textos

Trechos de textos, como elementos de construção do espaço, são recorrentes em trabalhos que iniciei em 2003. O primeiro (FIG. 91 a 94) partiu da conformação de um caderno, em cujo interior desenhei e transcrevi trechos de vários textos com os quais eu estava em contato naquele período. Esse objeto aponta o início de minha necessidade de resgatar algo de meu processo criativo envolvendo praticamente quase toda a minha produção. Procedimento que continuei operando nos cadernos de desenhos que apresento junto a esta dissertação. A cor roxa adotada no revestimento em vinil da capa do caderno remete ao uso de cores chapadas que eu elaborava em pintura. Caneta nanquim, lápis dermatográfico, lápis grafite, giz de cera, impressões através da compressão de uma página sobre outra, letras recortadas em vinil auto-colante, fragmentos de fita isolante e durex, papéis colados, caneta hidrocor, apesar de serem diversificados, os materiais foram utilizados de maneira sucinta pelas páginas do caderno. Minha seleção dos textos transcritos também não foi restritiva. Vêm-se fragmentos de literatura como arte, cinema, filosofia, física, geografia, gramática, romance, urbanismo, referências a anúncios e notícias de jornal, citando quase todas as fontes textuais com as quais me contagiei naquele momento. Os trechos das transcrições preenchem o caderno explorando seus espaços e aqueles que conformam a diagramação de um texto. Aparecem em parte da página, na página inteira, transpondo continuamente o espaço entre uma página e outra, desconsiderando esta fenda derivada na costura das páginas, alastrando pelas margens, nas folhas de guarda e na capa de trás. Espaços próprios do interior de um texto também foram explorados. Títulos, subtítulos, o entre aspas, esquemas, notas foram manipulados por palavras, números e figuras que se distribuem em várias direções, horizon-

talmente, verticalmente, de cabeça para baixo. Esse tecido matérico habita o espaço do desenho, um caderno construído através de uma arquitetura entre textos que aparecem de forma linear, com sua seqüência de leitura encadeada ou indecifrável, tornando-se ilegível quando ocorrem sobreposições de textos e figuras. Como em uma pintura, em que uma camada de pigmento recobre a outra, alguns trechos de textos recobrem o espaço, às vezes se sobrepondo, criando várias formas. Textos e figuras que se esbarram. Diferentes autores, diferentes universos pressupõem transportes literários através de fragmentos na estrutura formal do caderno. De página em página, reconstruo sentidos através de associações entre textos decompostos e recompostos. Mantida no interior de sua embalagem, uma capa de chuva de plástico amarelo foi aderida à capa ao final do caderno, podendo aludir às torrentes indicadoras de possibilidades ilimitadas inerentes ao processo de criação.



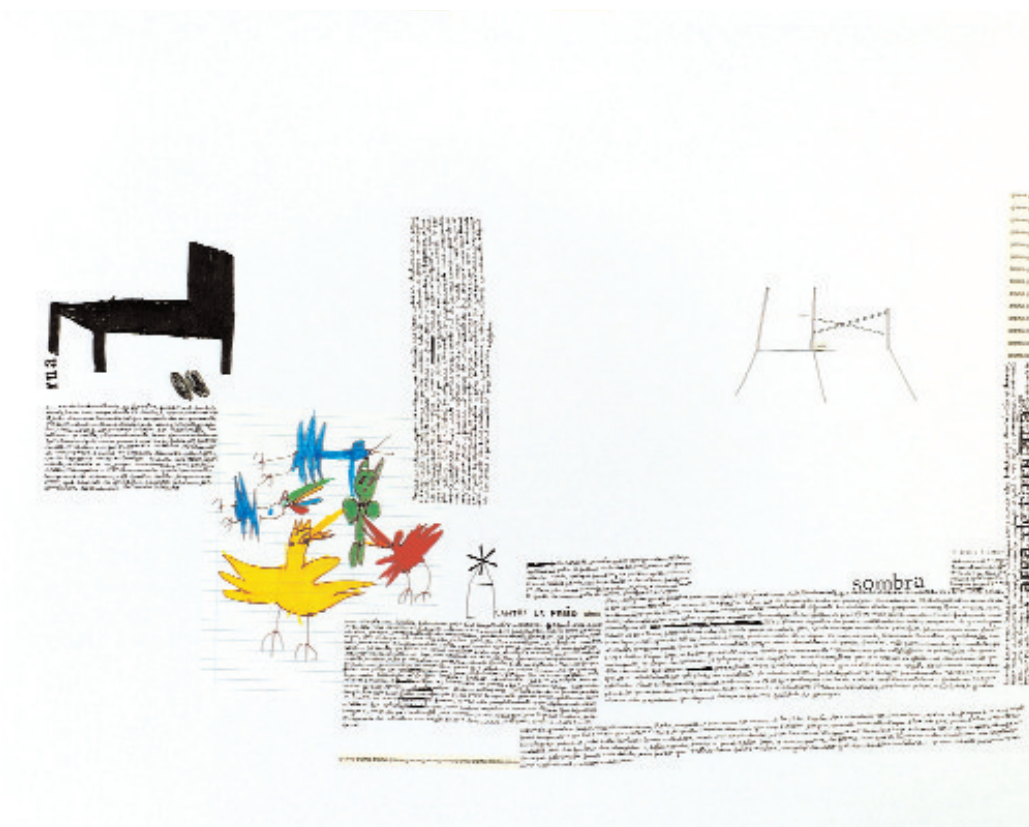


FIG. 95 - Ângela Andrade, *Sem título*, lápis dermatográfico, nanquim, letras recortadas em vinil adesivo, adesivo impresso e apropriação de desenho s/ papel, 66 x 96 cm, 2003, foto: Daniel Mansur

O segundo trabalho (FIG. 95) se constitui em um desenho sobre papel, cujas réplicas foram expostas através do projeto *Arte no ônibus*²¹ por volta de dezembro de 2003 a fevereiro de 2004. O mesmo procedimento do trabalho anterior, em que o espaço é construído sobretudo através de trechos de textos, foi adotado nesse desenho. Utilizei seqüências da palavra grama repetida diversas vezes, outras palavras buscadas em desenhos do passado, além de trechos do tratado sobre as artes de construir edificações do arquiteto romano Marco Vitrúvio Polião, escrito no século I. Estes, transcritos em blocos dispostos pela superfície do papel. A escrita linear percorre o espaço horizontalmente em seu sentido usual da escrita ocidental e verticalmente, com as letras voltadas para o lado direito do papel. Associei a essas formas textuais, figuras, que também busquei no universo de meus desenhos anteriores e em uma apropriação de um desenho de criança, no qual animais que se assemelham a pássaros com bicos e asas pontiagudos parecem defender seu espaço em um ataque a outro animal. Escassas, as outras figuras são uma estrutura que se assemelha à base de construção de uma edificação, um moinho de vento e uma cama com um par de chinelos ao lado, remetendo a elementos básicos de sobrevivência. Nesse desenho escolhi trechos dos escritos de Vitruvius que tratam de técnicas de construção de casas, de produção de tijolos, de sugestões sobre como deve ser uma região adequada para a instalação de cidades, impregnados por um aspecto que visa estimular e direcionar a formação do homem. Cuidadosamente organizado, seu conhecimento considerado empírico, se constitui em extensas observações sobre a natureza e a vida comum, enfatizando a preocupação romana com o cotidiano dos cidadãos. Ao serem expostas no espaço público do interior dos ônibus que circulam pelos bairros da cidade, as réplicas do desenho apresentam um espaço que se organiza através de vários elementos, sem delimitações rígidas, proporcionando ao olhar livres passagens.

²¹ Projeto que expõe reproduções de obras de artistas e poetas, convidados e selecionados através de concursos, no interior de ônibus que realizam transporte público na cidade de Belo Horizonte, MG. Idealizado pela Genial Projetos de Arte em 2001.



FIG. 96 - Leonilson, *Dedicate*, nanquim s/ papel, 22 x 8 cm, c. 1989, Col. Adriano Pedrosa (LAGNADO, 1995, p. 7)

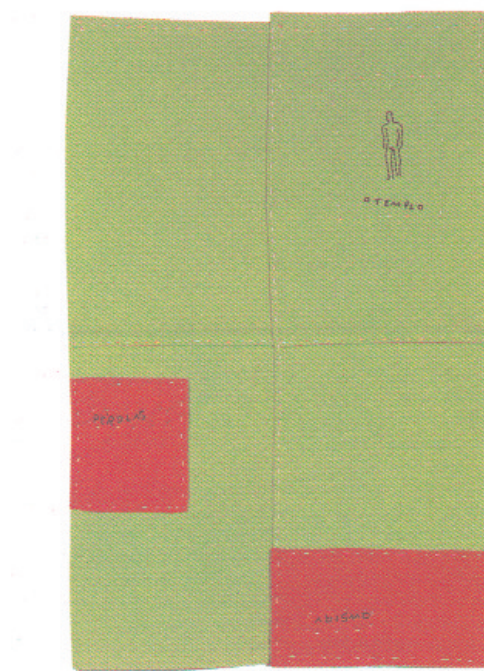


FIG. 97 - Leonilson, *O templo*, bordado s/ feltro, 58 x 38 cm, 1993, Col. Sofia e Ricardo Semler (LAGNADO, 1995, p. 104)

4. Dois artistas contemporâneos: o cotidiano como espaço processador de sentidos

Considerando a produção artística contemporânea encontramos algumas propostas que, através de poéticas refinadas e perspicazes, extraem do cotidiano do mundo em que vivemos sua simplicidade, no que é natural ou evidente. Leonilson e Rochelle Costi são alguns dos artistas que considero construir em suas produções elaborações formais e conceituais extremamente sensíveis, a partir de referências de seus olhares sobre o dia a dia. Mesmo operando em alguns meios artísticos que divergem do que evidencio nesta pesquisa, ressalto que suas obras revelam o cotidiano como um espaço processador de sentidos.

Entre desenhos, bordados, objetos, pinturas e algumas inserções no campo da instalação, Leonilson²², morto precocemente, imprimiu em sua produção uma linguagem singela e econômica nos recursos empregados em cada obra. Em Leonilson, linguagem gráfica e aspectos pictóricos se mesclam. Sua pintura é construída por figuras lineares com contornos bem evidentes e grandes áreas recobertas com tinta, muitas vezes chapadas. O bordado apresenta figuras e palavras lineares, áreas de tecido sem qualquer interferência, às vezes somente com poucos pespontos que perpassam as bordas, gestos repetidos cautelosamente que dialogam com os campos de cor da pintura ou as áreas brancas do papel em seus desenhos. A linguagem contemporânea vai além do que determi-

²² Fortaleza, CE, 1957 – São Paulo, SP, 1993. De 1977 a 1980 freqüentou o curso de Licenciatura em Educação Artística na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, SP. Teve uma carreira promissora, participando de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, entre elas: mostra *Panorama da Arte Atual Brasileira/Desenho e Gravura*, São Paulo, em 1980; *17ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, SP, em 1985; *A Nova Dimensão do Objeto*, São Paulo, SP e *Transvanguardas e Culturas Nacionais*, no Rio de Janeiro, RJ, ambas em 1986; *Modernidade*, Paris, França, em 1987; *Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura*, São Paulo, SP, em 1989; *Pintura Brasil Década 80*, itinerante para várias cidades brasileiras, em 1992; *Bienal Brasil Século XX* e *Outros Territórios: Travessia pela Sexualidade*, ambas em São Paulo, em 1994; *Leonilson: São tantas as Verdades*, São Paulo, SP, em 1995, Rio de Janeiro, RJ, em 1996 (LAGNADO, 1995; LEONILSON, 1997).

naram outrora o suporte e a técnica, ao definirem as categorias artísticas. A pintura de Leonilson se refere ao bordado que, por sua vez, se refere ao desenho e vice-versa. Como amálgamas intermináveis, os meios que utiliza desfazem limites, apontam para a autonomia das escolhas individuais do artista, o norte de seu espaço de criação. Seus gestos são sucintos, pouco elaborados, mas cuidadosos. Várias figuras e palavras são recorrentes em sua vasta produção. A espontaneidade aparente das linhas e campos de cor preenchidos enuncia "o desejo de marcar a expressão subjetiva" (PEDROSA, 1995, p.22). Impulso que percebemos também nos recortes dos tecidos, nos alinhavos e nas palavras bordadas que utiliza em seus objetos. Sob um registro quase completamente auto-biográfico sua obra remete aos seus prazeres, suas viagens, seus amores, seus momentos de solidão, sua doença. Leonilson se caracterizava como um curioso, um andarilho que, ao olhar para o mundo exterior, praticava a auto-reflexão. Em suas instalações, o artista muitas vezes fez uso de objetos pessoais remontando à sua história de vida. Para Lisette Lagnado (1995, p. 28), a poética de Leonilson está eminentemente "fundada sobre uma experiência individual, marcada pelo registro íntimo de sua subjetividade romântica". É inevitável uma ponte que liga aspectos de sua obra à de Klee. O artista do modernismo registrou em sua produção a espontaneidade de sua percepção, tratou elementos gráficos e pictóricos de maneira autônoma ao lidar com liberdade em relação à constituição de sua linguagem. Seus desenhos, aquarelas e pinturas tecem uma "espécie de diário de sua própria vida interior" (ARGAN, 1992, p. 323). O cotidiano processa sentidos através do corpo, dos lugares, da relação com o outro, do tempo que passa, das distâncias... Na obra de Leonilson, esses sentidos são revelados através de seu extenso repertório de imagens e escritas: cabeças, corpos, órgãos internos do corpo humano, montanhas, vulcões, nomes de cidades, resquícios de paisagens interiores e exteriores,

escadas, estradas, pontes, rios, ruas, ampulhetas, bússolas, números, relógios, botões, pedras, entre outros. Diante de sua dedicação em registrar seu universo subjetivo, o artista declara “Leo não consegue mudar o mundo”, apontando para uma situação limítrofe e tênue de estar no mundo e para a efemeridade do tempo.

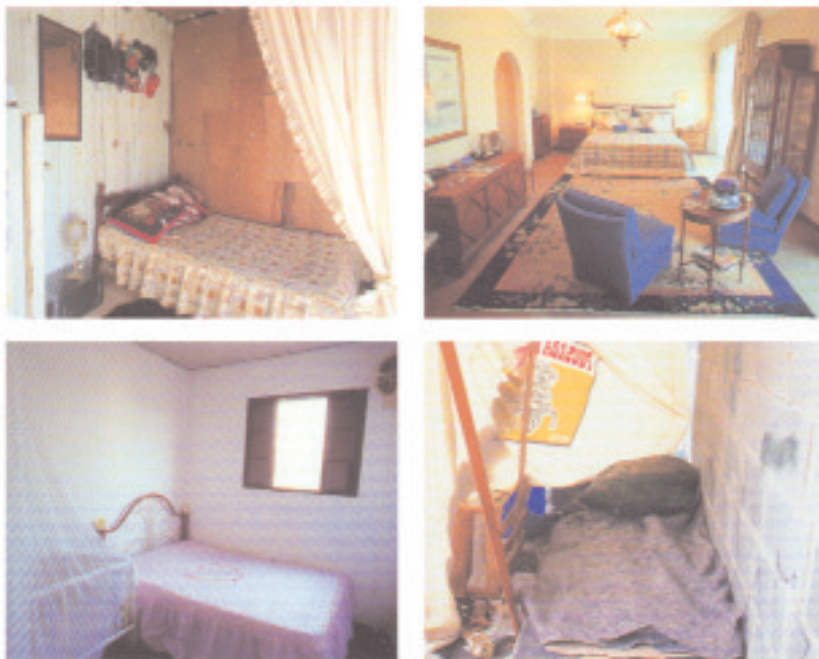


FIG. 98 - Rochelle Costi, *Quartos - São Paulo* (05, 07, 13 e 09), fotografia, 183 x 230 cm cada, 1998 (COSTI, 2005, não paginado)



FIG. 99 - Rochelle Costi, *Quartos - São Paulo* (01, 06, 02 e 08), fotografia, 183 x 230 cm cada, 1998 (COSTI, 2005, não paginado)



FIG. 100 - Rochelle Costi, *Quartos*, detalhe da instalação na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, 1998 (COSTI, 2005, não paginado)

O espaço vivencial do homem, visto sob a complexidade de relações entre a sua estrutura física, características geográficas, arquitetônicas e urbanísticas e a atuação política e social do homem, é abordado crescentemente como um meio propício para a investigação nas Artes Visuais. Sua paisagem em constante mutação afeta os valores culturais e redefinem a arte. Segundo a pesquisadora Maria Lúcia Bueno (1999) o olhar antropológico está muitas vezes inserido na relação que o artista contemporâneo estabelece com o mundo através de sua produção. A obra de Rochelle Costi²³ possui em seu processo de instauração relações diretas com a prática cotidiana do homem comum. Através da fotografia, Rochelle registra seu olhar sobre diversos espaços vivenciais, revelando costumes, aspectos da sociedade de consumo, valores. Na maioria de seus primeiros trabalhos, a artista associava objetos que colecionava à fotografia, articulando-os no campo da instalação, esclarecendo:

Acredito que até hoje meu trabalho funcione dessa forma, pois continuo a utilizar procedimentos de associação para conceituar e formatar o trabalho. Continuo a pesquisa de suportes e recursos para a ocupação do espaço seguindo os mesmos preceitos iniciais, buscando na própria imagem os dados para solucioná-la enquanto obra (COSTI, 2005, p. 173).

Além da recorrência ao hábito de colecionar objetos em sua obra, hábito que a acompanha desde a infância, levando-a a considerar “o ato de fotografar como um gesto de colecionar” (COSTI, 2005, p. 174), o trabalho

²³ Caxias do Sul, RS, 1961. Formada em Comunicação Social, com especialização em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Na década de 1980 frequentou cursos livres de fotografia e desenho de criação em Minas Gerais, entre os quais no Festival de Inverno da UFMG. cursou o Goldsmith College e a Camera Work em Londres, Inglaterra, na década de 1990. Desde 1983 participa de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, como a *6ª Bienal de La Habana*, Havana, Cuba; *Arte/Cidade*, em São Paulo, SP, ambas em 1997; *24ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, SP, em 1998; *2ª Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, em 1999; *24ª Bienal de Pontevedra*, Pontevedra, Espanha; *7ª Bienal de La Habana*, Havana, Cuba; *Mostra do Redescobrimento*, São Paulo, SP, em 2000, entre outras. Recebeu a *Bolsa Vitae*, da Fundação Vitae, São Paulo, SP, em 2000, além de vários prêmios (COSTI, 2005).

como fotógrafa jornalística, iniciado em 1993, impulsionou sua pesquisa sobre o cotidiano e “espaços íntimos na vida urbana” (COSTI, 2005, p. 174), através do contato diário que estabelecia com pessoas desconhecidas e seus ambientes residenciais. Entre suas obras, a maioria desenvolvida em série, que associam tais características, destaco *Quartos* (FIG. 98 a 100). Composta por uma instalação de fotografias, na qual a artista propõe questões relativas ao meio bidimensional inserido no espaço expositivo, esse trabalho foi apresentado na *24ª Bienal Internacional de São Paulo*, em 1998. Rochelle se apropria do espaço, tanto ao retratar imagens de quartos diversos, como na maneira como instalou as fotografias no espaço expositivo. Uma a uma, em dimensões ampliadas, 183 x 230 cm, as fotografias foram instaladas sobre vários painéis distribuídos em uma área no interior do Pavilhão Cicillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera. Ao percorrer o espaço expositivo o espectador vivencia as intimidades devassadas de pessoas anônimas de diferentes camadas sociais mostradas em cada foto, o que o faz perceber uma espécie de mapeamento antropológico. O espectador é solicitado a se situar a todo momento num espaço diferente. Podemos considerar ainda nesse jogo de reposicionamentos o deslocamento de seu olhar entre o espaço comum e o espaço da fotografia. Essas imagens não registram a figura humana, mas temos acesso à sua privacidade, marcada entre o padrão da arquitetura que ergue cada quarto, os arranjos de seus objetos e mobiliário, as cores e texturas de cada cômodo, enfim, o que possuem e o que não possuem. Através dessas intimidades, constatamos que o “homem tem despendido grande parte da sua história [...] separado em pequenos grupos, cada um com a sua própria linguagem, sua própria visão de mundo, seus costumes, expectativas” (LARAIA, 1986, p. 74). A artista propõe, assim, uma releitura da vida cotidiana contemporânea fragmentada e instável, que leva à busca pelo aconchego da habitação, através da apresentação de espaços “fixados por uma percepção míope do todo” (CANCLINI, 1996, p. 131).

Considerações finais

Uma noção de *continuum* se evidenciou nesta análise reflexiva sobre minha produção de desenhos por quase uma década. Através da linha temporal traçada pelos desenhos é possível notar desdobramentos de uma série a outra e, aproximando de cada uma delas, é possível constató-los de um desenho a outro. A unidade da produção tornou visível uma imagem do todo tecido, permitindo um paralelo com a maneira como defini este texto.

Considerando a origem latina da palavra texto (*textum*) temos como significado entrelaçamento, tecido, que, por sua vez, quer dizer um conjunto formado por linhas atadas. Alinhavadas, pespontadas, costuradas, cerzidas, linha a linha, minhas escritas se uniram para formar este texto. As imagens que também o compõem, atreladas à linha do tempo, soam como largos espaços em que se borda sobre a trama do tecido. O texto sobre a análise reflexiva de meu processo criativo que acabei de expor se iniciou em um espaço informe, no qual fui colhendo e armazenando informações. Através de um longo processo, elas foram depuradas até que pude percebê-las como um todo, direcionadas para o que considerei essencial, em um único movimento contínuo. Gradativamente tecido, o caminho desta pesquisa proporcionou a organização de minha reflexão sobre partes de minha produção de desenhos, conferindo uma percepção mais aguda sobre meu processo criativo.

Ao contrário da linha circunscrita, como marca inicial nos primeiros desenhos analisados, nos quais evoquei a busca pelo aconchego da casa, no início da pesquisa sobre a poética do cotidiano foi necessário traçar muitas outras linhas de naturezas diversas e caminhar em situações de impermanência pelos espaços que colhia. Ir aqui e ali buscando as fontes necessárias. Paradoxalmente à constância das operações que se

cumprem no ciclo interminável do cotidiano, abordado em vários desenhos, a pesquisa em artes visuais exigiu que eu realizasse um esforço por mudanças e deslocamentos contínuos. Perpassei, então, por diferentes dimensões do espaço interdisciplinar. Em textos de artistas, na teoria do fazer artístico, na crítica da arte, na História da Arte, na antropologia, na filosofia, na sociologia, no urbanismo, estabeleci encontros com diversos pensadores. Recortando seus textos, provoquei encontros também entre eles. No *continuum* do trabalho em artes visuais é preciso folhear espaços, realizar escolhas, às vezes, dissipar noções estáveis que orientam, para buscar outros nortes. Parafraseando o sociólogo Michel Maffesoli (2001) que discorre sobre a errância, percebi que, em certos momentos, foi preciso cortar algumas raízes, evocando a metáfora do jardineiro que, ao podar a planta, alivia parte de sua carga para que ela se desenvolva melhor. Durante a pesquisa, nem sempre permaneci com idéias estabelecidas no início, assim como, também, foi preciso selecionar entre as vastas séries de desenhos, aqueles que melhor abrangessem as questões que inscreveriam o movimento final contínuo do texto. Ao sistematizar a produção de desenhos, clareou-se a noção de *continuum* que paira sobre ela. Num primeiro momento, elaborados por um fazer intenso e instantâneo e, ao final, a escolha por procedimentos lentos, ambos distinguem minha relação com o desenho. Considerando-o como um espaço habitável, nesses modos operatórios estão implícitas minha impermanência, ao passar rapidamente de um desenho a outro e permanência, ao habitar demoradamente alguns desenhos. Através da metodologia de reaver e reavivar os aspectos comuns do processo criativo, proporcionando superposições temporais entre vários momentos, um amplo caminho se abriu. Do olhar que resgata transformando elementos de minha linguagem gráfica, suas fontes motivadoras e modos operatórios surgiram possibilidades extensivas em direção a desdobramentos do trabalho. A elaboração

dos cadernos de desenhos, como meios propícios para esse procedimento, me conduz a pensá-los como objetos tridimensionais e, conseqüentemente, na sua estruturação no espaço de exposição. No contexto de minha linguagem gráfica elaborei outros trabalhos em suportes de dimensões variadas. Em alguns o desenho tende a reconfigurar o espaço onde se instala, partindo de intervenções em alguns elementos de sua arquitetura, tocando na questão da identificação do espaço do espectador com o espaço da obra, assim como, em questões da percepção. De toda maneira, pretendo que minha intenção de propiciar vivências de acontecimentos singelos, porém intensos, acompanhe as possibilidades que surgiram, através de minha poética do cotidiano.

Todos esses movimentos apontaram possibilidades de continuação da pesquisa em direção a reflexões mais aprofundadas e de desdobramentos do trabalho prático. São outros e novos focos que já se instalam. Dessa maneira, remeto novamente à FIG. 1, que anuncia a dissertação através de um espaço cotidiano, a praça que, apesar de delimitada por linhas circunscritas, é aberta, sujeita a interferências vindas de cada canto.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, set. 1995. p. 373-395.
- BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *A formação do homem vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- BUTOR, Michel. Na fronteira das linguagens. *Guia das Artes*, São Paulo, v. 7, n. 30, nov./dez. 1992. p. 30 – 36. Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Leon Berg.
- CANCLINE, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, v. 1, 2001.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Brasileira sobre papel na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [São Paulo]: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades. Uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CONTINUUM*. In: NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português: confrontando regras e usos*. São Paulo: UNESP, 2003.
- COSTI, Rochelle. *Sem título / Untitled / Sin título*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- DAIBERT, Arlindo. A imagem da letra. In: DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 75 – 85.
- DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

EUVALDO, Célia. Cronologia / Chronology. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996. Catálogo de exposição, 30 set. 1996 – 26 jan. 1997, Galeria de Arte do SESI. p. 79 -100.

FENOMENOLOGIA. In: MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 288 - 294.

GEELHAAR, Christian. *Paul Klee et le Bauhaus*. Neuchâtel, Suíça: Editions Ides et Calendes, 1972.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. *ARS*: Revista do Departamento de Artes Plásticas, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003. p. 91 – 115.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa (Apresentação). In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, v. 1, 2001. p. 9 – 32.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

KLEE, Paul. *Histoire naturelle infinie*. Paris: Dessain et Tolra, 1977. (Écrits sur l'art, 2).

LAGNADO, Lisette. *Leonilson*: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson, 1995. Catálogo de exposição, 21 nov. 1995 – 28 jan. 1996, Galeria de Arte do SESI.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEONILSON: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

LIICEANU, Gabriel. Repères pour une herméneutique de la habitation. In: DAMIAN, Horia; RAYNAUD, Jean-Pierre. *Les symboles du lieu: l'habitation de l'homme*. Paris: Éditions de l'Herne, 1983. p. 105 – 116.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTÍNEZ, Rosa. O trabalho dos dias. In: RIVANE Neuenschwander. São Paulo: [s.n.], 1998. Catálogo de exposição apresentado na 24ª Bienal Internacional de São Paulo.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Prefácio. In: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 1 - 20.

MIRA Schendel: a forma volátil. [São Paulo]: Marca D'Água, 1997. Catálogo de exposição, 3 jun. – 20 jul. 1997, Centro de Arte Hélio Oiticica.

NAVES, Rodrigo. Pelas costas / From behind. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996. Catálogo de exposição, 30 set. 1996 – 26 jan. 1997, Galeria de Arte do SESI. p. 67 – 69.

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

PEDROSA, Adriano. *Voilà mon coeur* (Prefácio). In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 1995. Catálogo de exposição, 21 nov. 1995 – 28 jan. 1996, Galeria de Arte do SESI. p. 18 – 24.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996. Catálogo de exposição, 30 set. 1996 – 26 jan. 1997, Galeria de Arte do SESI.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

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

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: 34, 1998.

ZERBST, Rainer. *Antoní Gaudí*. Espanha: Taschen, 1993.

ZIELINSKY, Mônica. Percorrendo processos de criação artística: a percepção. In: *Porto Arte*: revista de artes visuais, Porto Alegre, v. 8, n. 14, 1997. p. 109 – 129.