

Eugênio Paccelli da Silva Horta

DESENHO INSCRITO NO CORPO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da imagem.

Orientadora: Prof. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG

2010

ABSTRACT

Este trabalho trata das relações entre a experiência e o entendimento do próprio corpo e seus desdobramentos na prática do desenho e da observação como possibilidade de potencializar e oferecer outras perspectivas perceptivas a alunos de arte. Alunos que estejam corporalmente sensíveis para qual seria a origem de sua própria mobilidade e que considerem não só a linha, o desenho, mas sua origem, o pensamento, que se realiza no lugar sobre si mesmo – o corpo. Propõe-se que a formulação de aulas, a criação de metodologias didáticas específicas e a atuação em sala de aula sejam parte integrante de demandas plásticas e poéticas da experiência do artista/professor. Transitando por autores como Jorge Wagensberg, Michel Onfroy, Villém Flusser, Lucia Gouvêa Pimentel, Lina Bo Bardi, Georges Didi-Huberman, entre outros, baseia-se na própria prática do artista/professor e em sua elaboração de teorias condizentes com cada momento/grupo/objetivo/conteúdo do ensino de arte.

Palavras-chave: Ensino, Desenho, Corpo, Movimento.

This work deals with the relationship between the experience and the understanding of his own body – and its development in the practice of drawing and observation – as an opportunity to maximize and offer other perspectives to students of art. Students who are sensitive to the origin of their own mobility and do not just consider the line and drawing, but its origin, thought to be held in a place of its own: their body. It is proposed that the formulation of lessons, creation of specific teaching methodologies and classroom activities are part of the demands of the always evolving and poetic experience of the artist/teacher. Journeying by authors such as Jorge Wagensberg, Michel Onfroy, Villén Flusser, Lucia Gouvêa Pimentel, Lina Bo Bardi, Georges Didi-Huberman, among others, is based on the actual practice of the artist/teacher and his development of theories consistent with each teaching objective.

Key-words: teaching, drawing, body, movement.

Trabalho realizado com o apoio da CAPES através do Programa de Doutorando no Brasil com Estágio no Exterior – PDEE.

Dedico este trabalho a todos os professores com os quais tive a oportunidade de estudar, a meus pais, à Lúcia Gouvêa Pimentel, Sandra Bianchi, Wanda Tofani, Fernanda Garcia Gil, Margô Assis, Yara Figueiredo Horta e Manuel Román Castillo.

SUMÁRIO

Introdução.....	05
Escritura I.....	12
Escritura II.....	87
Escritura III.....	142
Escritura IV.....	170
Referências.....	193

INTRODUÇÃO

Embora tenha praticado o desenho desde a infância, minha formação artística se iniciou na dança, compreendendo um período de aproximadamente dez anos, 1983 a 1993. A experiência do desenho, praticado de forma intuitiva e autodidata nesse período, interferiu de maneira profunda no meu entendimento da dança e conseqüentemente no modo de entender e me relacionar com o próprio corpo. Durante esses dez anos o palco foi, de certa forma, percebido como um suporte bidimensional onde as possibilidades plásticas do desenho são trabalhadas e intensificadas através de dispositivos de iluminação, sonorização e ambientação. O corpo do bailarino e sua movimentação seriam análogos à linha e suas qualidades dinâmicas. Minha visão de todo o conjunto cênico em um espetáculo, seja dança ou teatro, é naturalmente tendente à bidimensionalidade. Muitos trabalhos foram produzidos, durante esse período, em colaboração com vários artistas, como a coreógrafa e bailarina Dudude Herrmann, da *Cia Absurda*, e a diretora Ione de Medeiros do grupo *Oficina Multimédia*, entre outros. Uma questão importante nessas produções era o caráter experimental das propostas, onde a pesquisa de novas possibilidades do fazer artístico se sobrepunham ao desejo de um trabalho finalizado ou “digerível” pelo público. Os espetáculos não se “fechavam”, estavam sempre abertos para modificações e novas interferências. Eram flexíveis como o corpo de um bailarino, uma folha de papel em branco ou como uma pintura a óleo, com a tinta sempre fresca e maleável para posteriores transformações.

O desejo de aprofundar as percepções experienciadas na prática das artes cênicas marca o que chamaria de segunda fase de meu percurso artístico, minha segunda formação, que se inicia em 1993 com a entrada na Escola de Belas Artes da UFMG. Esse momento é marcado por uma radicalização na questão da bidimensionalidade e na pesquisa da figuração e modos de representação do corpo através da pintura e do desenho. Essa atitude foi decorrente do desejo de experimentar veículos de caráter mais fixo, que fazem oposição à volatilidade da dança. Na dança meu corpo é condutor para a obra. Em meus desenhos e pinturas os registros resultantes do fazer, do ato físico, são como extensões, ou, até mesmo, meu próprio corpo. Poderia dizer que a pintura e o desenho são corpo e se movimentam: uma dança em potência, uma perspectiva ou proposta de uma ação que é executada também pelo olhar e pensar do outro. Uma apresentação sem começo, meio ou fim.

Minha atuação no ensino se iniciou como professor de Expressão Corporal para alunos de teatro em 1990 e para internos de uma clínica psiquiátrica em 1993. No Núcleo de Ensino Teatral já existia um conteúdo programático da disciplina lecionada, porém na Central Psíquica (CEPSI) era o primeiro momento que se propunha o curso à instituição. Na estrutura de cursos da CEPSI todos eram oferecidos ao mesmo tempo e cabia ao aluno optar por um de sua preferência. O curso de Expressão Corporal era oferecido junto ao de Pintura e ao de Modelagem em salas diferentes mas que, devido à disposição das mesmas, não impediam a interação entre os alunos. No decorrer do período em que trabalhei com esses alunos, pude perceber que o contato com o próprio corpo e o consequente conhecimento do mesmo

os levavam a entender melhor a espacialidade e a plasticidade, inclusive no momento em que trabalhavam em outras oficinas ou comentavam a produção em pintura e modelagem dos outros alunos.

Em 1997 começo a dar aulas de desenho de observação na EBA/UFMG. Nesse período, até meados do ano 2000, a atividade corporal ficou em segundo plano e me dediquei quase exclusivamente às aulas e à produção em artes plásticas. O trabalho como desenhista e professor de desenho de observação me trouxe uma série de desconfortos físicos (dores etc.) decorrentes de posturas inadequadas adotadas nos momentos em que desenhava e/ou abordava os alunos em suas pranchetas para comentar os desenhos executados por eles. Em consequência disso passei a perceber melhor a maneira como o próprio corpo era utilizado para desenhar. A partir do ano de 2001, começo a introduzir, nas aulas de prática do desenho de observação, questões pertinentes à percepção corporal, acompanhadas de alguns exercícios básicos apreendidos no teatro e na dança. Em 2004 elaboro a oficina *Figura Humana, Experimentos para o Corpo, o Olhar e o Desenho* ministrada no 36º Festival de Inverno da UFMG. Este *workshop* teve como proposta o entendimento e potencialização das possíveis relações entre desenhista, modelo e superfície, além da percepção do próprio corpo e seus reflexos na compreensão do desenho e da figura humana. Nessa proposta já se apresentava uma maior elaboração dos exercícios corporais desenvolvidos para os alunos e seu direcionamento para a prática do desenho de observação.

Em consequência dos resultados alcançados no 36º Festival de Inverno, decidi aplicar, em 2005, na disciplina Modelo II que então ministrava, os exercícios corporais desenvolvidos, acrescentando e experimentando

outros. Resultados alcançados observados: uma maior pré-disposição para o desenho e um envolvimento maior entre o grupo de alunos. É como se a percepção do próprio corpo, a partir de uma movimentação lúdica, o liberasse de uma gesticulação social, de qualquer espécie de acordo ou pré-conceitos que se apresentam quando um grupo se reúne em uma sala de aula. Alunos corporalmente sensíveis – antes de executar qualquer gesto direcionado ao traço – para qual seria a origem de sua própria mobilidade. Alunos que pensam não só a linha, o desenho; mas em sua origem, o pensamento, que se realiza no lugar sobre si mesmo – o corpo.

Em 2008 e 2009, através da CAPES, participo do Estágio de Doutorando no Exterior - PDEE (sanduíche/sandwich). Nesse período colaborei como professor na Facultad de Bellas Artes de Granada na docência da disciplina *Pintura e Abstração* ministrada pela professora Dra. T. Fernanda García Gil (minha co-orientadora no exterior). O envolvimento em uma disciplina de pintura e abstração se revelaram complementares e essenciais para desenlaçar o entendimento do desenho e da observação através de uma relação de intercâmbio de opiniões, debate de ideias, critérios e sugestões com os alunos e T. Fernanda G. Gil. Nesse mesmo período, dentro do programa de doutorado *Lenguajes e Poéticas de Arte Contemporáneo*, elaborei e ministrei o *Taller de Introducción a la Expresión Viva*; oficina em que técnicas, habilidades e saberes investigados em minha pesquisa foram demonstrados e aplicados a alunos e professores da Facultad de Bellas Artes de Granada. Em 2009 a LIVE ART DEVELOPMENT AGENCY – sociedade sediada no Reino Unido e que trabalha para o apoio e desenvolvimento da performance, sua prática, apresentação, infraestrutura e público –

realizou um curso/seminário, dentro do programa de doutorado *Lenguajes e Poéticas de Arte Contemporáneo*, onde fui convidado a apresentar um fragmento da performance *DESENHO*. Este trabalho, apresentado em 2007 em Madrid e 2009 em Berlin, foi realizado a partir de experiências, práticas didáticas e o exercício da criação artística em sala de aula (as performances *DESENHO* e *LIVRO* fazem parte da tese de doutorado e serão referência para outra escritura).

A experiência no exterior e a excelente aceitação e desejo em ver e conhecer – de instituições com repercussão em vários países e público em geral – o conjunto de atividades desenvolvidos para a tese converteu-se em arrebatamento renovado na minha trajetória como artista/professor dedicado a ensinar (insigno / pôr uma marca) e votado – exposto ao risco – do desenhar (designar / traçar, apontar). Desenho e Ensino adjuntos, contíguos, próximos tanto no tempo como no sentido.

PORQUE ENSINO DE ARTE

Atualmente, após doze anos lecionando disciplinas ligadas ao desenho de observação na EBA/UFMG, percebo uma terceira etapa de minha trajetória artística: a atividade de ensino começa a ser entendida, de maneira mais clara, como parte integrante de minhas demandas plásticas e poéticas. A formulação das aulas, a criação de metodologias didáticas específicas e a atuação em sala de aula atenderiam não apenas ao projeto pedagógico da EBA/UFMG, mas também a um projeto plástico/estético pessoal. Seria possível uma aula atender a uma demanda pedagógica e também ser pensada enquanto trabalho plástico autônomo sem prejuízo aos dois tópicos citados? Acho importante o levantamento dessa questão, uma vez que ela faz intersecções com a tese de doutorado e também tocar um ponto importante que é a experiência do artista/professor.

O interesse em pesquisar as relações entre a experiência e entendimento do próprio corpo e seus desdobramentos na prática do desenho e da observação se faz pela necessidade de potencializar e oferecer outras perspectivas perceptivas aos alunos de arte, atualizar o material didático e reflexivo das escolas no que concerne a novas práticas de desenho e divulgar um conhecimento prático que é produzido pela EBA/UFMG, porém não registrado.

Mesmo com a entrada do Curso de Teatro na EBA/UFMG não existem disciplinas direcionadas ao aluno que pretende trabalhar com o próprio corpo como proposição artística. O corpo, como corpo, é capaz de arte, é portador de ideias. Manifestações em arte como, por exemplo, a performance e a *body-art* já estão há muito tempo presentes no escopo

das artes plásticas. Os ateliês oferecidos pela EBA: Artes Gráficas, Cinema de Animação, Desenho, Escultura, Gravura, Licenciatura e Pintura já não se caracterizam mais como um leque completo de ofertas dentro das novas linhas de investigações apresentadas pela arte contemporânea. O desenvolvimento da tese visa também a elaboração de um trabalho plástico pessoal que utiliza como matriz conceitual a experiência do ensino em arte contemplada a partir de questões elaboradas pela pesquisa e aproximações do que se poderia entender dos termos Artista e Professor, Artista/Professor e/ou Professor/Artista.

*

É importante nesse trabalho atentar para quem escreve. O autor desse texto é sobretudo um artista plástico / professor com uma carreira já sólida e formação esmerada. É importante salientar que me sinto totalmente integrado ao universo acadêmico, que acredito em sua capacidade de formar e difundir conhecimento, respeitando, pontuando e estimulando a especificidade de cada área, assim como na possibilidade de relacionar, acrescentar e ampliar-se pelo diálogo com as outras áreas.

Para a produção dos textos foi utilizada a mesma metodologia que utilizo para a produção de trabalhos plásticos, mais especificamente meus trabalhos em pintura e colagem. Idéias próprias são mescladas e articuladas com outras idéias resultando em uma terceira *imagem /* idéia. Optei neste trabalho, em prol de uma leitura mais fluida, evitar referências aos autores pesquisados no miolo de alguns textos. Para aprofundamento das ideias desenvolvidas neste trabalho, indica-se consultar a bibliografia apresentada ao final.



John Berger, em seu livro *Modos de Ver* indica como nossas maneiras de observar tangenciam nossa forma de significar as coisas. Desse modo, observar e desenhar proporcionam um encontro com o pensamento da arte a partir da possibilidade de se elaborar uma possível obra própria ou a partir do contato com o que poderíamos chamar de uma prática da obra de arte onde o entendimento sobre/da arte parte de sua proximidade imediata com nosso próprio corpo. O que nos é proposto quando somos expostos ao desafio de construir um entendimento mais personalizado; quando é a visão e o fazer que chegam antes das palavras? Segundo Berger, quando se apresenta uma imagem como obra de arte o indivíduo a olha de uma forma que está condicionada por uma série de pressupostos apreendidos acerca da arte. Pressupostos ou hipóteses que se referem à beleza, verdade, gênio, civilização, forma, posição social, gosto etc. Ao se pensar arte a partir da prática do desenho, percebendo-o desde o nosso corpo, se acalma as mistificações e se pode viver uma experiência mais individualizada com a própria.

Ao desenhar algo podemos inicialmente ter uma ideia de como vamos abordar esse algo a partir da visão (ponto de vista, iluminação, distância entre o objeto e nós mesmos etc.); que tipo de estado corporal vamos assumir (postura, movimentação, tônus muscular etc.) assim como permitir que as sensações visuais nos proponham efeitos motores. Annie Suquet, em seu artigo *O corpo dançante: um laboratório da percepção* (CORBIN, Alain. *História do Corpo*) nos fala que longe de ser

um sistema de registro imparcial das impressões originadas pelo objetos do mundo exterior, a visão é uma disposição ativa, contribuidora do corpo singular onde ela se exerce: a visão é uma realidade física que exige constantemente o exercício ativo da força e do movimento. Para a autora, do movimento corporal decorre a possibilidade de perceber as variações de intensidade do tônus muscular, constituindo estas variações a paleta de um dançarino. Da mesma forma se pode pensar a percepção e o domínio muscular como uma paleta de possibilidades para o desenhista. Se ponderamos o desenho de uma forma estendida, esse domínio e percepção muscular deve ir além do controle de mãos e dedos. Essa paleta não resulta apenas em um grande controle motor do corpo que pode influir e potencializar a linha mas também em toda uma conjuntura plástico/perceptiva advinda de um *ver* com o corpo, da exploração do mesmo como matéria sensível e pensante. Um desenhista deve saber servir-se de seu corpo, a educação de seu olhar é também a educação de seu corpo.

Para Bardi um aspecto negativo na produção em arte consiste no isolamento do artista com relação à comunidade ou da criação em seu entorno de uma vida fictícia (a arte pela arte). A falta de uma relação vivificante com a comunidade conduziu a arte à uma investigação estética asséptica e infecunda, enquanto a forma expressa pelo desenho restringiu-se ao plano pictórico. Na segunda metade do século XIX se inicia um protesto contra a autoridade de uma academia desvitalizante despontando-se a base da convergência entre os artistas inventivos e um mundo industrial. Nesse ínterim perde-se o método (procedimento, processo organizado) do desenho tradicional enquanto as técnicas (mais precisamente a parte material que viabiliza os

procedimentos) evoluem continuamente trazendo uma transformação veloz do modo de vida. Segundo Bardi, com a perda das afinidades entre o desenho tradicional das formas e o modo de vida tradicional surge a necessidade de uma nova aderência das formas ao novo modo de vida. Como deveríamos trabalhar (pensar) o próprio corpo (desde o seu interior) para que se manifeste uma junção entre forma e vida? Para a autora o homem moderno deveria tirar do corpo sua qualidade ou característica do que é antigo para incorporá-la ao patrimônio de sua cultura, numa continuidade histórica jamais esquecida. Sobre esta síntese deve construir a sua nova humanidade e encontrar novamente a sua poesia. Despir-se do seu desenho, retirá-lo do próprio corpo, da própria pele e incorporá-lo em outro corpo que é o da cultura e que permite várias configurações. Para a autora o antigo deveria ser querido e revivido e não mumificado e/ou esquecido.

Lugar – Folha – Fóssil – Escavação – Rio – Adro – Caracol – Cebola – Caixa.

Caixa ser Cebola

Cebola ser Caracol

Caracol ser Adro

Adro ser Rio

Rio ser Escavação

Escavação ser Fóssil

Fóssil ser Folha

Folha ser Lugar.

O Lugar é o Corpo, o Corpo é a Caixa. Caixa de Pandora.

Em seu texto para o catálogo de uma exposição de Giuseppe Penone (transformado posteriormente em livro), Georges Didi – Huberman nos propõe um percurso. Embora o autor discorra sobre escultura, o desenho, enquanto fonte matricial do pensamento plástico, se amolda nas ideias desenvolvidas por ele. Isso é notável quando Didi - Huberman se refere a:

- uma possível capacidade do cérebro tornar-se mão,
- uma consciência teórica (no contexto da *arte povera*) de que a escultura trabalha melhor com traços do que com objetos,

- um caráter plano (bidimensional) da escultura a partir da relação tato, pele e superfície implícita em um ato escultórico,
- o ato escultórico como um caminhar em trilha desaparecida.

Ao falar da técnica da frottage (procedimento elementar na prática do desenho) em que Penone entrevê uma leitura compreensiva e cega das coisas (provedora de um conhecimento íntimo porém privado do distanciamento habitual às objetivações) Didi - Huberman se refere a duas possibilidades do conhecer: uma de caráter objetivo, ligada a um panorama da visão, que pede o afastamento, o não tocar; e outra de temperamento carnal, quando o objeto do conhecimento se torna matéria que nos envolve, nos solta de nós mesmos não nos saciando com qualquer certeza positiva. Porém tocar e ver são sentidos muito próximos: pode-se tocar com os olhos e ver com as mãos. Podemos entender como conhecimento íntimo o conhecimento sensível (todo o corpo presente no ato de conhecer) e este não está privado de distanciamento a objetivações. Não se pode separar razão e corpo embora se possa negá-lo em um processo de conhecimento – pode-se negar ao sujeito pensante a oportunidade de pensar com os pés, falar pelos cotovelos, enxergar com a pele etc. O afastamento, na observação, é uma atitude de inclusão total em uma totalidade. Nos afastamos para também incluir em nós mesmos o objeto da observação. Ao observar uma pintura podemos nos aproximar bastante dela e imergir em seus detalhes, nesse caso ela nos incluiria. Ao nos afastarmos da mesma pintura temos uma visão global dela e nesse caso a incluímos em nós mesmos. Nessa circunstância a visão transforma em carne o objeto. Observar é deglutir, também comemos com os olhos.

Outro aspecto interessante no texto de Didi - Huberman é a possibilidade de submetê-lo à estrutura de um desenho de observação da figura humana. O texto segue um eixo vertical com dois extremos bem delineados: um extremo superior – Caixa (céu) – e um inferior – Lugar (terra).

CAIXA (céu) – Paul Richer, anatomista. **Pensamento**

CEBOLA (cabeça) – Leonardo da Vinci. **Rizoma**

CARACOL (coração) – Dürer. **Reviramento**

ADRO (plexo solar) – Andreas Vesalius, anatomista. **Consciência interna**

RIO (umbigo, intestino) – Penone – **Dinâmica**

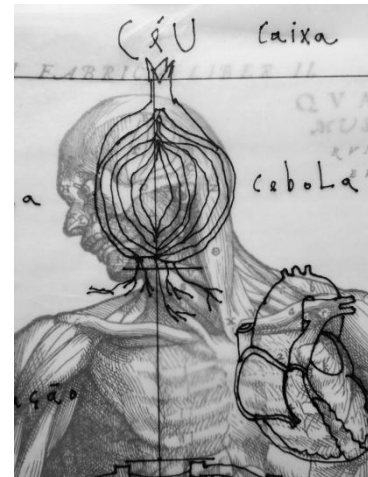
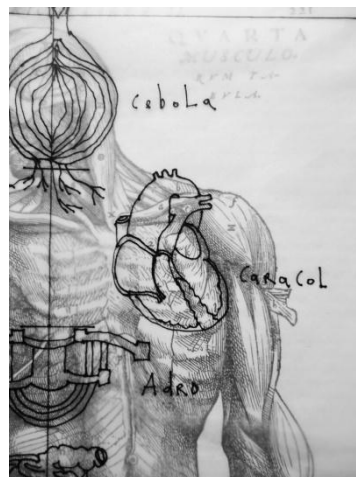
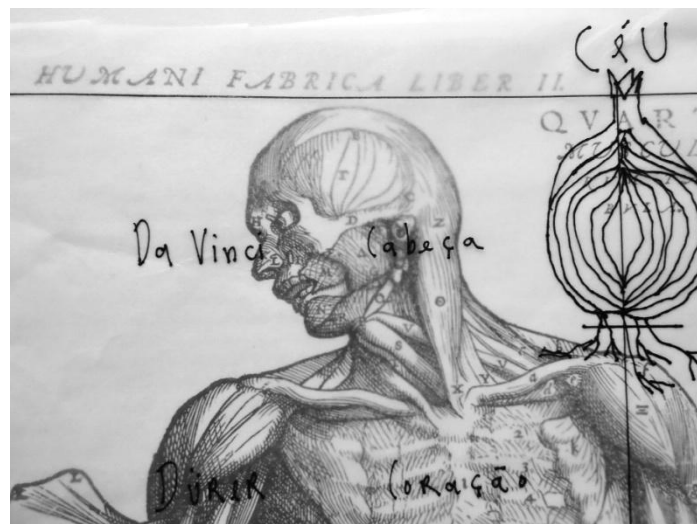
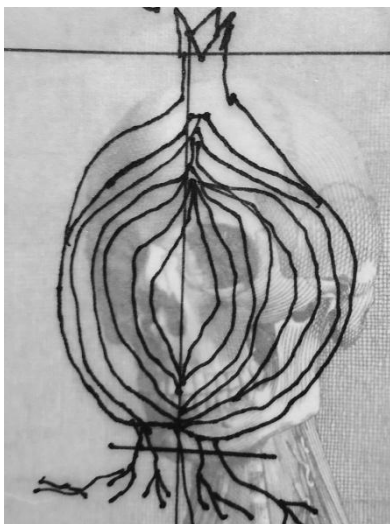
ESCAVAÇÃO (bacia, sexo, ânus) – Penone – **Estado nascente**

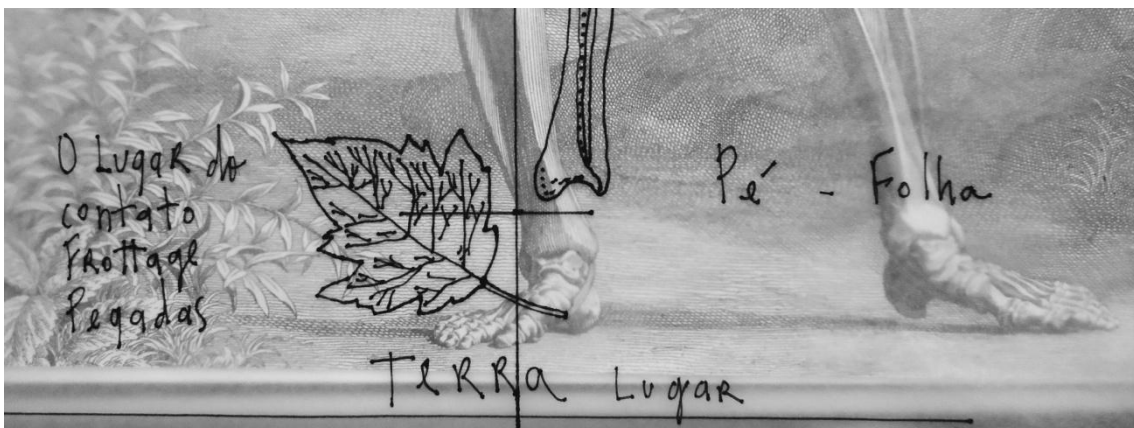
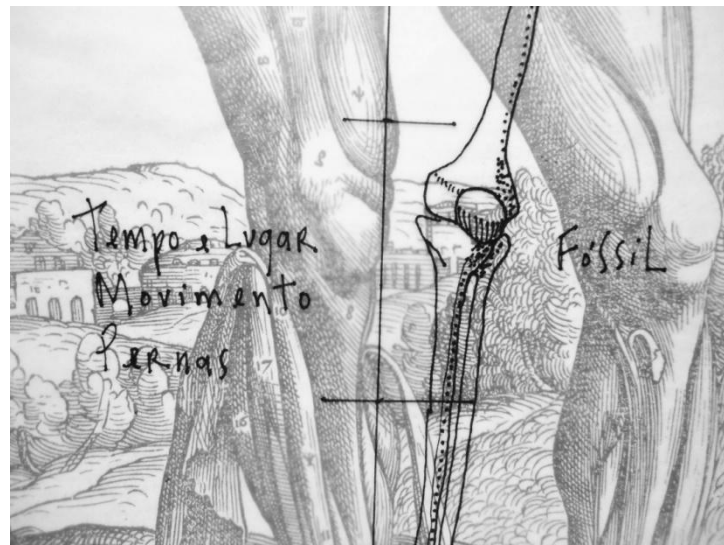
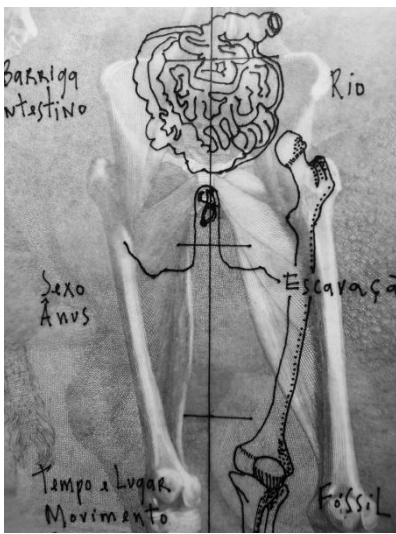
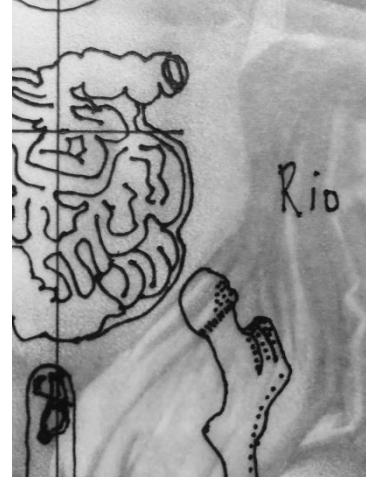
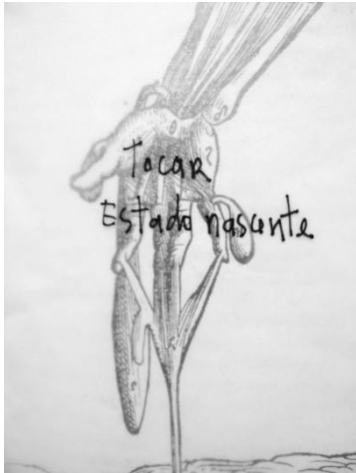
FÓSSIL (pernas) – Penone – **Tempo e lugar = movimento**

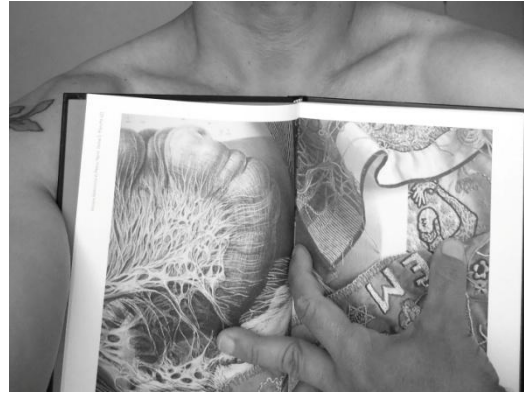
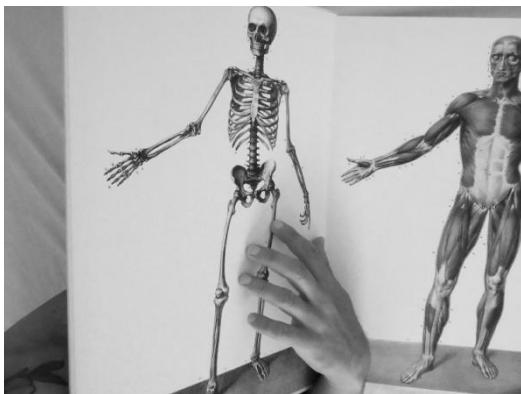
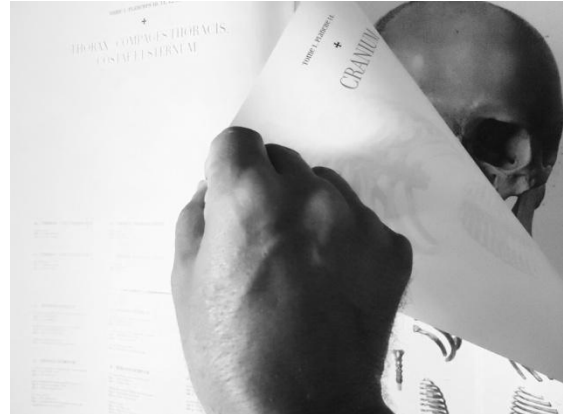
FOLHA (pé) – Penone – **Imersão tátil no lugar / pegada**

LUGAR (terra) – Penone – **O que mora em nós e nos incorpora**

Uma série de sete eixos horizontais cortam a estrutura vertical compreendida entre céu e terra. Estes sete eixos podem ser associados a partes do corpo específicas a partir da própria configuração da figura humana e também das referências a elas no conteúdo de cada capítulo. São eles: cabeça, coração, plexo solar, intestino, sexo, pernas e pés.

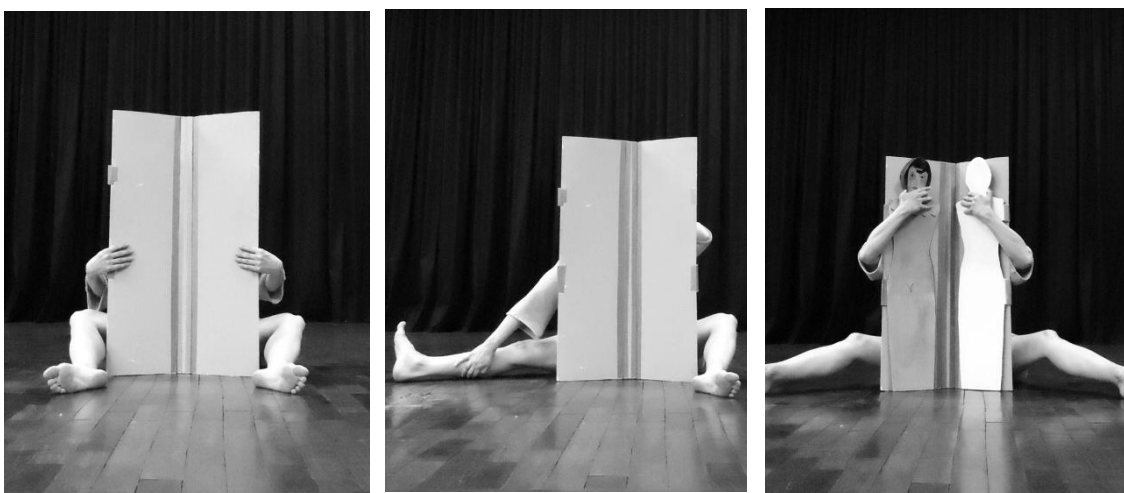


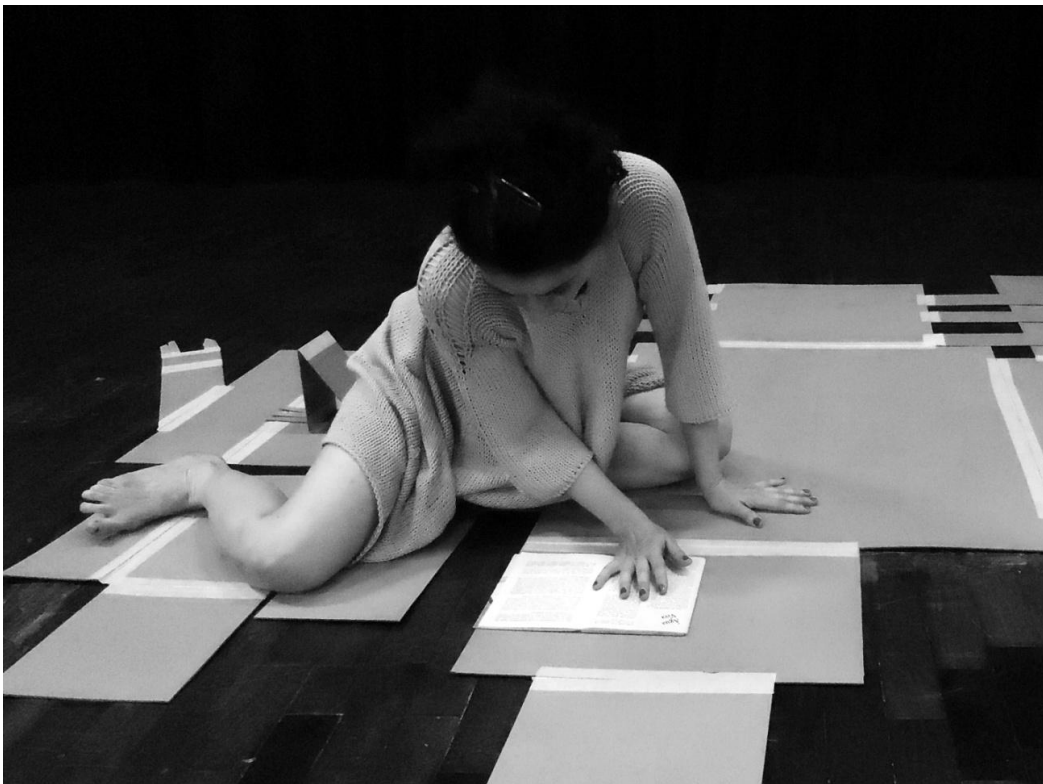
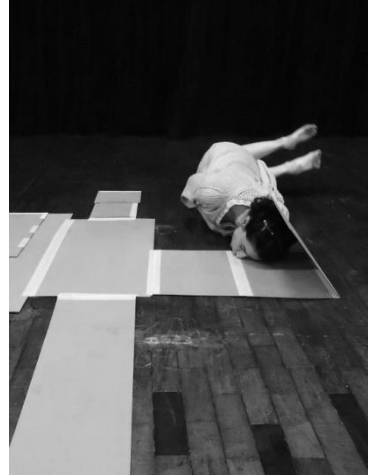




Outras relações entre o texto de Didi-Huberman e a idéia da figura humana podem ser feitas: proporções do corpo e divisão de capítulos/tema (parte superior relacionada a artistas da anatomia e parte inferior relativa a Penone por exemplo); *pele* do texto relacionada a Da Vinci, Dürer, Vesalius e Penone e *vísceras* do texto relacionadas a cebola, caracol, adro, rio, escavação etc. Porém o que se deve pontuar é a interdependência – a partir do olhar e do toque – que o corpo estabelece com um texto a partir do objeto livro. Cada livro tem o seu cheiro, peso e demais características próprias. A medida que é manipulado adquire traços de seu dono. O livro adquirido de primeira mão será sempre mais nosso que um livro que já veio impregnado das marcas de seu dono anterior. Os vínculos que mantemos com um livro podem nos trazer pistas de um raciocínio orgânico do desenho. Cada

livro solicita uma postura ao corpo: os pesados nos pedem para assentar, os grandes desejam nossa horizontalidade e os pequenos o deslocamento. Passar as folhas de um livro de poucas dimensões levam a um movimento horizontalizado da mão e dedos evidenciando o contato com a superfície do papel e despertando a noção de textura. Se o livro é de grandes proporções os movimentos da mão são verticalizados trazendo a noção de tridimensionalidade. Essa divagação serve como ilustração para elucidar maneiras de se instaurar uma experiência *carnal* com um texto/livro. O livro, apesar de toda a potencialidade que apresenta e excetuando algumas publicações infantis e livros de artista, ainda é pensado como um objeto para uma razão desvinculada de um corpo. Aperfeiçoar os conhecimentos do desenho e da observação de forma ampliada, durante todas as etapas do ensino (básico, médio e superior), seria instrumentalizar o indivíduo para os aspectos mais básicos da elaboração das relações de conhecimento fomentando uma postura mais interativa e crítica com **todos** os aspectos da realidade circundante.





Observo-o em sua totalidade; cabelos muito negros, orelhas angulosas, olhos marcantes, sobrancelhas inclinadas, nariz e boca suaves, quase etéreos. O queixo é forte e o pescoço largo, finalizado por uma série de rabiscos vigorosos. O papel onde está realizado o desenho é retangular e tem as bordas irregulares. Em suas quatro margens vários traços longos e sem interrupção fazem a vez de moldura e, ao se aproximarem do retratado, perdem pouco a pouco sua intensidade e o contornam. O que convida ao diálogo nessa reunião de massas de tons, linhas e alguns pontos sutis seriam dois pequenos círculos negros localizados um pouco acima de uma linha horizontal imaginária que divide o papel ao meio. Esses círculos são como esferas que têm por órbita elipses formadas por traços, ora delicados ora fortes e grosseiros, que se unem através de substância tonal a duas grossas diagonais superiores que desaguam na base elevada do nariz e o finalizam de forma quase inexistente, onde o resíduo do carvão em contextura com o papel nos ensina pequenos pontos, como os poros de uma pele. Os rabiscos vigorosos que finalizavam o pescoço são vistos agora como uma tentativa de esconder uma assinatura, porém ao observar novamente se concluiria – com um pouco de dúvida ainda – que é uma gravata borboleta. Nos vemos nesse retrato e nos sentimos um pouco autores à medida que o refazemos a partir de nossas próprias observações. A ficha técnica na base inferior esquerda do livro que o reproduz informa que é um autorretrato de Pablo Ruiz Picasso, realizado em 1899 na técnica carvão sobre papel e dimensão de 22,5 por 16,5 centímetros. O

desenho se encontra no Museu Picasso de Barcelona, Espanha, e sua cópia em todos os milhares de livros que a reproduziram.

Ao conversar com um desenho e seus fenômenos nos deparamos com uma profusão do que poderíamos chamar de respostas sem perguntas. Observar nos traz respostas. O prazer nesse diálogo poderia se fundamentar na possibilidade de se fazer sempre novas observações.

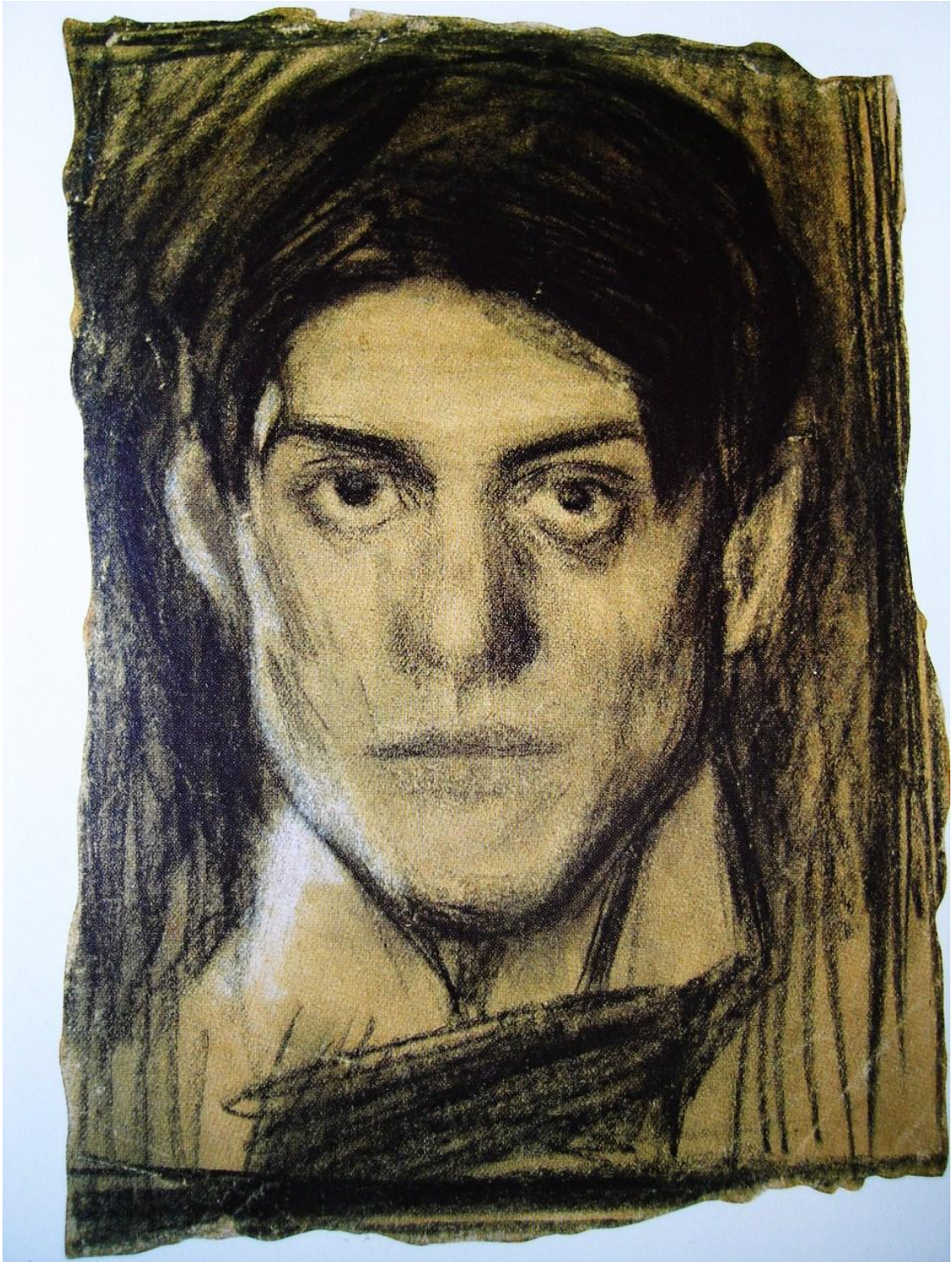
O que se passa quando nos articulamos com alguma coisa? Observamos: o lugar em que se encontra – que a envolve; como ela se move (caso se movimente) e nos observa; quais as suas cores e formas e um grande número de outros dados. Que respostas nos apresenta Picasso no autorretrato descrito acima onde ele se representa em preto e branco, com um corte de cabelo na altura dos olhos e uma irresoluta gravata borboleta? Que respostas nos indica o desenho a carvão com traços decididos e tons opacos e voláteis?

Em uma conversação, antes que as palavras surjam e por menor que seja o tempo de duração em que isso se passa, se estabelece uma permuta em que também nos observamos e nos colocamos como ponto de referência diante de nosso interlocutor. A reflexão que nossa observação proporciona nos oferece mobilidade física e mobilidade de idéias. Com os novos conhecimentos referentes ao sistema nervoso se especula que o caráter e entendimento das imagens figurativas têm sua origem na confluência de efeitos biológicos (como a percepção e a memória) e agentes culturais (como a qualidade simbolizadora do homem em épocas e lugares diversos). As neurociências têm desvelado ultimamente vários dispositivos do processamento visual por parte do cérebro, chegando inclusive a aspirar a especialidade *neuroestética*,

para elucidar a simetria fisiológica da satisfação estética em relação às disposições neurais do córtex visual. Em tal caso, ao abraçar com a vista um desenho, seria oportuno levar em consideração como observamos (se estamos ou não utilizando algum equipamento visual, a postura por nós utilizada, a que distância estamos do objeto observado, as condições de luminosidade do ambiente, enfim todas as particularidades com respeito ao nosso próprio corpo) e que referências temos de outros desenhos nossos e de outros artistas: como nos relacionamos com determinadas imagens, como produzimos nossas imagens, como pensamos desenho etc. O jogo de imagens e seus referentes (todo um repertório anterior de imagens) revelaria uma disposição em que a complexidade da experiência do pensar é evidenciada. Nele o pensamento se faz também a partir da prática, uma vez que se pode exprimir o que se pensa a partir das imagens e gestos (que poderiam ser entendidos como imagens em movimento) que criamos.

O sentido da visão, mesmo estando na maior parte das vezes direcionado a percepções concretas do mundo físico, domina também a capacidade de abstração e generalização. Isso se nota de forma descomplicada no aprendizado do desenho de observação quando, a partir do pensar com o olhar (e os gestos) um modelo vivo, por exemplo, se pode reestruturar uma cabeça em formas geométricas básicas, elaborar qualidades psicológicas para determinadas estruturas, como *alegria*, *tristeza*, ou *ameaça*, e também encontrar nelas sutilezas que presumiriam *falsa alegria* ou *falsa tristeza*. Elementos gráficos despojados como segmentos de linha ascendente ou descendente acompanhados de conjuntos de pontos poderiam ilustrar essa ideia: :-)

:- (; * : / : p : i : ç. Existe uma hierarquia à qual a muito tempo se sujeita as imagens em relação ao universo literário, modelado no *dictum* eclesiástico medieval *pictura est laicorum literatura*. Uma espécie de complexo de inferioridade se nota com clareza em algumas abordagens do ensino de arte através de determinadas metodologias em que a imagem e sua produção são consideradas de menor valor ou como subproduto de um pensamento superior que se faz a partir da leitura e produção de textos escritos. O dito horaciano *ut pictura poesis* (como a pintura, a poesia) poderia ser pensado como uma formulação afortunada para um *confronto* interartístico – considerando-se a contaminação entre as artes – porém vivemos em uma espécie de falta de erudição da visualidade (condição de ser efetivamente percebido, conhecido) que se manifesta por imagens. Independente de nosso abundante patrimônio cultural, não articulamos e nem usufruímos de modo pleno nossas imagens. Isso repercute em uma espécie de cegueira, na maior parte da população, para o que é plástico e na obstinada pergunta diante de trabalhos artísticos em imagem: mas o que o artista quis dizer com isto? Esta pergunta, que reflete uma completa alienação no que diz respeito à imagem, é feita tanto por aqueles de instrução primária quanto por pós-graduados de qualquer outra área que não seja artes visuais. Há pouca consciência do que pode render uma imagem em termos cognitivos. Portanto: o que o desenho nos responde?



A realidade é definida, neste trabalho, como a maneira de ser das coisas existentes fora da inteligência humana ou autônomas a ela mas apreendida, testemunhada pelo humano. O contrário da realidade é a idealidade, que designa o modo de ser daquilo que está na mente e não pode ser ou ainda não foi incorporado ou atualizado nas coisas. A referência a coisas também está explícita em expressões como *definição real*, para indicar a delimitação exata da coisa e não do nome. Ou seja, a realidade *corpo* se distingue do nome *corpo*. A controvérsia suscitada diretamente pela noção de realidade é o da existência das coisas ou do *mundo exterior*. Esse problema adveio com o princípio de que o objeto do conhecimento humano é somente a idéia. Desse ponto de vista, torna-se imediatamente questionável a existência da realidade a que a ideia parece aludir, assim como um desenho não prova a realidade da coisa representada. O desenlace proposto é que a consciência de nossa própria existência é ao mesmo tempo consciência da existência de outras coisas fora de nós mesmos.

Os estóicos evidenciavam dois significados para a imagem utilizando dois termos diferentes: designavam *imaginação* a imagem que o pensamento forma por sua conta, como nos sonhos, e *imagem* a marca que uma coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. Na filosofia contemporânea a imagem é pensada como ideia e representação e é percebida quando – não somente os olhos – os sentidos estão abertos. Na maior parte das imagens se agregam diversas camadas de ideias, pois nelas é possível entrever o que tem o poder de designar e o que tem o poder de sugerir; o que é real e o que é simbólico; o que é percebido e o que é articulado por um artista de forma involuntária.

A conquista de imagens é percebida desde o início do saber e da autoconsciência. O ímpeto para pensar a existência projeta ao exterior parte das imagens que acompanham o homem. Que imagens seriam essas?

Imagem vidente: viva, é um ser. Está associada à esfera do lugar. Na prática do desenho de observação essa forma de entender a imagem se relacionaria com uma percepção direta e realista do objeto a desenhar; àquela compreensão de que o desenho substituiria o objeto. (Representação/substituição/efeito de presença)

Imagem vista: física, é uma coisa. Está associada à esfera do desejo. Outra forma de abordar a prática do desenho de observação seria pensar o desenho como desenho e não como meio para representar

algo (mesmo que de fato esteja representando algo). O desenho enquanto desenho, com todos os seus elementos – linhas, pontos, suporte etc. (Matéria - tautologia).

Imagem virtual: é uma percepção. Está associada à esfera da compreensão. Nesta abordagem o desenhista se posicionaria diante de seu objeto de estudo como criador e fruidor. Mesmo que o artifício (engenho) oculte o objeto natural da ação, este último estará a cada instante no coração dos processos originários: a interdependência entre natureza e artifício. Mesmo que uma técnica ocultasse um artista, este último estaria no âmago dos modos de fazer. Seria a diferença entre quem faz um violino e quem faz um *Stradivarius*. (Apresentação).

Quando o suporte que recebe a imagem é adotado com intencionalidade, há um infinito de possibilidades. A educação, a cultura, a experiência e outras origens de possíveis receptores abrem consideravelmente a variedade do sentido das imagens.

Nosso corpo é o primeiro suporte da imagem. As imagens quando assenhoradas por nossa percepção são todas mentais. Antes de existir sobre outro suporte as imagens existiram em nossa mente, foram fantasias. Ao defrontar um objeto a ser desenhado a primeira imagem dele não se faz no papel e sim em nossa parte inteligente e sensível; o espírito, o pensamento, o entendimento: a inteligência.

Examinando a convergência entre a imagem e sua elaboração na prática do desenho de observação poderíamos identificar três possíveis ciclos da experiência do conhecimento.

1 – Estímulo / Inspiração: os estímulos proporcionam a passagem da situação de afastamento ou indiferença com relação ao objeto de estudo (paisagem, figura humana, natureza morta, fotografia etc.) ao estado de especulação. Nesta etapa é fundamental saber lidar com a desorganização e o que não aparece ou se recusa a aparecer sob uma forma definida. É uma situação difícil e decisiva porque nela se determina o que se deseja apreender. Sem esta etapa não se inauguraria a prática cognitiva. É comum em alunos iniciantes no desenho de observação um desconforto inicial ao abordar um objeto de estudo. Dos gêneros natureza morta (*still life*), paisagem ou modelo

vivo, este último é o que causa mais entusiasmo – e receio – por uma situação explícita de identificação. Estudar minuciosamente um objeto com o olhar é estar borda a borda; fazer limite a ele e essa proximidade cria atritos. Observar algo com um cuidado maior é uma primeira situação de inquietação, de estímulo.

2 – Conversação / Interlocação: Neste ciclo, além do diálogo com a realidade (ver, olhar, observar, desenhar / experimentar, pensar), é necessário a conversação com os colegas e professores assim como a interlocação consigo mesmo (reflexionar). Na interlocação uma *verdade* é comparada com seus possíveis entendimentos para se eleger possibilidades. Qual seria a linha ideal para se representar um cabelo? Não seria uma massa de tons mais adequada? E se faço uma mistura de variadas alternativas? É possível em um desenho apresentar a idéia *cabelo* em lugar de representá-la? Com qual elemento plástico pertinente ao desenho pode-se representar ou apresentar algo?

3 – Compreensão / Intuição: É uma fase onde contemos em nós mesmos a própria natureza da compreensão e da intuição. É quando estamos incluídos em nosso objeto de estudo e nos estendemos nele e com ele. O que seria estar incluído no desenho e se estender com ele? Que implicações ao nosso próprio corpo e sua percepção traria essa situação? A intuição é mediadora entre o entendimento e a razão. Em um desenho de observação, o organismo também é utilizado como solução de uma questão quando, por exemplo, cada um de seus órgãos diferenciados é convidado a resolver o problema de uma luz que incide sobre determinado volume. A atitude de desenho nos proporciona capacidade de distinguir as diferenças e mesmo oposição entre o percebido e o pensado. Ao desenhar, o par sujeito reflexivo e objeto

estabelecem jogos de correlações e sistemas de apreciações: onde o sujeito reflexivo acaba e onde começa o objeto?



De quais materialidades proveem as imagens?

Qual a diferença entre a imagem que provém de um corpo exterior e da que provém de nosso próprio corpo, de nossa mente? As imagens mentais seriam as primeiras imagens virtuais, existentes apenas como potência ou possibilidade.

Como se faria o transporte da imagem de um objeto para a nossa mente e da imagem gerada por ele em nossa mente para o papel? A imagem que deriva de um objeto ou matéria qualquer jamais será a mesma que se processou em nossa mente.

A capacidade de organizar a representação mental de uma imagem que viaja de um corpo/suporte a outro comporta alterações de acordo com cada materialidade da qual se origina. É interessante pensar no percurso que a imagem de uma cadeira, por exemplo, faz ao se *desprender* do objeto em si, ao ser apreendida por nossa visão, processada por nosso corpo (desde atividades químicas relacionadas aos procedimentos da visão até uma série de referências subjetivas e comportamentais relacionadas à memória, juízo e/ou pensamento) e finalmente apresentada em algum suporte para o desenho. Nessa situação é conveniente também refletir a materialidade da cadeira, do nosso próprio corpo e do desenho, o que elas têm em comum e o que as difere.

Quando se observa um objeto, pode-se cogitá-lo como imagem matéria – uma vez que ela se encontra estreitamente agregada à coisa da qual provém; quando o desenhamos e enquanto o fazemos pode-se intencioná-lo imagem mental; o resultado dos traços no papel seria uma terceira imagem conseqüente que poderia ser entendida como tecido icônico. Nesse processo haveria um trânsito do objeto ao fenômeno intelectual particular e finalmente ao desenho.

No *embate* com a imagem matéria, o desenhista dialoga com o mundo material buscando fazer com que seu modo de questionar influa o menos possível em suas conclusões, uma espécie de esquadrinhamento, um exame minucioso. Poder-se-ia destacar, nesse momento, a atenção para a substância corpórea de determinadas naturezas, nas substâncias sólidas de que se faz uma coisa, nas texturas e cores, no que compõe um corpo sólido, líquido ou gasoso, nas substâncias expelidas pelos organismos, enfim, no que constitui ou poderá constituir objeto de conhecimento. Nessa ocasião ainda se guarda uma certa distância do objeto da observação.

Trabalhar a imagem mental se faria quando estendemos nossa ação ao objeto da imagem matéria, quando o apreendemos intelectualmente utilizando nossa capacidade de compreensão e de entendimento dos seres e das coisas. Nesse momento o desenhista pode exercitar o enfrentamento da representação da realidade com a própria realidade, resolvendo ou acentuando contradições. Pode-se também exercitar a busca da menor expressão da máxima representação.

A imagem-artifício é uma elaboração intelectual – bidimensional ou tridimensional - que apresenta algo (percepções visuais, ideias), por

meio de práticas em técnicas e materiais variados (linhas, cores, tramas de pontos, tintas, lápis etc), vivendo a experiência de qualquer signo, objeto, forma ou fenômeno.

Na sabedoria ancestral, dominada pela concepção supernatural do mundo é bem provável que as imagens rupestres tivessem uma função performativa, que pretendessem ao seu desempenho prático, como por exemplo o de atingir uma boa caça, profetizada em representação ou presença figurativa na parede de uma caverna. Provavelmente no homem primitivo, dominado pelo juízo mágico ou o animismo, se operasse certa mistura entre imagem exterior e imagem interior (mental). Porém, o domínio muscular da mão a serviço de suas representações mentais lhe concedeu retirar os fantasmas de sua cabeça e inscrevê-los na pedra. Aos movimentos do corpo e da mão que amoldam por inscrito esses fantasmas poderíamos chamar *desenhar*. O desenho como um universo sedutor mergulhado em um suporte, ramificando-se e irradiando-se até abranger todo o corpo, construindo a vizinhança exterior.

Nos anos 1960 as artes visuais, a música, a dança, a poesia, as artes da atuação, o cinema etc. cruzaram os limites de seus mecanismos e abraçaram espaços de exposição – outras cavernas (galerias, salas, museus e espaços públicos) – unificando esses formatos da arte, destacando o impermanente de sua obra em oposição ao pleno e duradouro da produção em arte convencional.

O raciocínio do desenho capacita a compreensão do fenômeno artístico realizado em um espaço palpável, que pode ser percebido – espaço não precisamente pretendido para a representação. O espaço do desenho

pode ser tanto a sala de aula em que se pode pensá-lo quanto o corpo que o executa; tanto uma pele móvel qualquer que o abriga quanto as paredes/pele de qualquer espaço arquitetônico. A excelência do desenho põe em destaque a interação entre dispositivos circunspectos e espaços receptores. Esta ação e influência mútua compartilhada entre dois ou mais corpos inter-relacionados foi apropriada na arte contemporânea como seio de novas propostas como ações, performances e instalações – pensadas para a experimentação e a vida – por e para um receptor não necessariamente estático, passivo, unicamente contemplador de uma obra.

Ao se executar a ação básica de desenhar, duas concepções se apresentam de forma incisiva e imediata: o eu e o espaço. Um eu que é ação/corpo e um espaço que é papel/superfície (ou qualquer outro sustentáculo para o desenho). O desenlçamento desse desenho – mesmo sendo um desenho de observação – pode ser a ação por si mesma, a ação e o seu registro, o registro e o que ele guardou da ação, somente o registro etc. Durante essa prática percebe-se uma transição que se faz do corpo que desenha ao suporte do desenho onde o uso e a ideia de espaço está continuamente presente. Presente no próprio corpo que dedica-se a gestos, nos gestos/movimento que resultam em traços, nos traços que podem converter-se em linhas, nas linhas que originam formas, nas formas que ocasionam – ou não – representações. Embora se diferencie o corpo que desenha da base que o recebe, é possível entrever que o corpo que desenha, assim que pratica a ação do desenho, também é um suporte para ele; e o suporte que recebe o desenho se torna também corpo assim que se disponibiliza ao diálogo plástico e se torna conteúdo de uma alma/ânima (ideia).



Pele, papel, livro, corpo livre.

Desde os tempos mais remotos o homem vem desenhando nas superfícies dos mais diferentes materiais. Nesta atividade utiliza superfícies que a natureza oferece praticamente prontas para seu uso, tais como paredes rochosas, pedras, ossos, folhas de certas plantas, etc., assim como prepara e elabora suportes vantajosos para as ideias ou imagens que concebe do mundo ou de alguma coisa.

Pergaminho é o nome dado a uma pele de animal preparada para nela se inscrever; se incluir. Essas peles resultam em um material fino e macio para escritura.

Em residências solitárias, indivíduos de vida austera e recolhida se dedicavam à transcrição de manuscritos antigos e elaboração de desenhos, arabescos e grafismos diversos. Nos mosteiros (do grego *monasterion*, da raiz *monos* = sozinho e o sufixo *terion* = lugar para fazer algo) eram mantidas coleções de conjuntos de pele – pergaminhos – reunidas por seus dorsos através de fio têxtil.



A tatuagem ou dermopigmentação é uma das formas de modificação do corpo mais conhecidas e cultuadas do mundo. Trata-se de um desenho permanente feito na pele humana que, tecnicamente, é uma aplicação subcutânea obtida através da introdução de pigmentos por agulhas; um procedimento que durante muitos séculos foi completamente irreversível (embora dependendo do caso, mesmo as técnicas de remoção atuais possam deixar cicatrizes e variações de cor sobre a pele). A motivação para os cultuadores da tatuagem como arte é ser uma obra viva e temporal.



A pele é o maior órgão do corpo humano, constituindo 15% do peso corporal, cobrindo quase todo o corpo. A pele também é um órgão sensorial, constituindo o sentido do tato. Ela apresenta numerosas terminações nervosas, algumas livres, outras em comunicação com órgãos sensoriais especializados. A pele tem capacidade de detectar sinais que criam as percepções da temperatura, movimento, pressão e dor.

Tipos de pele:

Pele oleosa – Devido à ação da secreção de sebo, que produz constantemente pequenas quantidades de gordura, a pele fica com os poros dilatados, tirando a uniformidade de sua textura. Tem um aspecto brilhante.

Pele seca – Tem aparência áspera, opaca, sem elasticidade e com tendência à descamação. A pele seca tende a rachar muito facilmente devido a condições climáticas, e uma de suas causas é a produção insuficiente de óleo pelas glândulas sebáceas.

Pele mista – Possui regiões secas, normalmente as maçãs do rosto, e oleosas na zona T (testa, nariz e queixo).

Pele normal – Apresenta poros pouco visíveis e textura delicada e lisa. Tem brilho natural e uma compleição de superfície hidratada.

Pele papel satinada – Textura levemente acetinada, que dificulta um pouco o processo de correção. Prensada a quente. Ideal para trabalhos com traços precisos como retratos ou naturezas mortas.

Pele papel fina – Prensada a frio, tem a textura mais fácil de se trabalhar, levemente marcada, permite jogar com a luz, deixando uma grande liberdade para o artista adotar a prática que mais lhe convém.

Pele papel maculatura – Tem cor natural, acinzentada, para embalagens que não requerem apresentação.

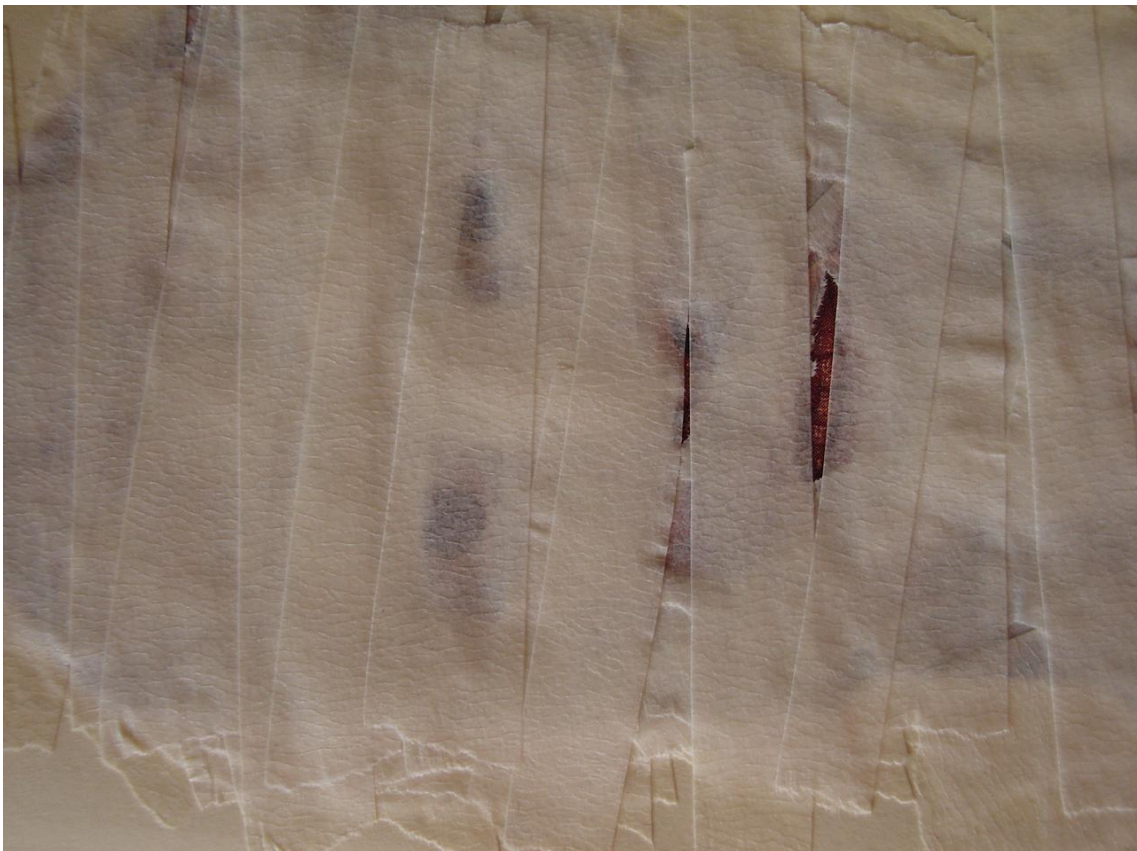
Pele papel seda – Fabricada com pasta química branqueada, usada para embalagens leves, embrulhos de objetos artísticos, enfeites, proteção de frutas etc.

Pele papel impermeável – Para embalagem com baixa permeabilidade. Quando tornada opaca com cargas minerais adquire aspecto leitoso translúcido.

Pele papel Verlin – Possui tratamento contra fungos e bactérias.

Pele papel Couché – Sumetida a processos químicos e mecânicos com a finalidade de melhorar a qualidade da superfície.

Pele papel Encorpado – É leve, porém grossa. É um grande atrativo para fabricantes de livros, visto que permite produzir obras volumosas sem aumentar o peso do produto.

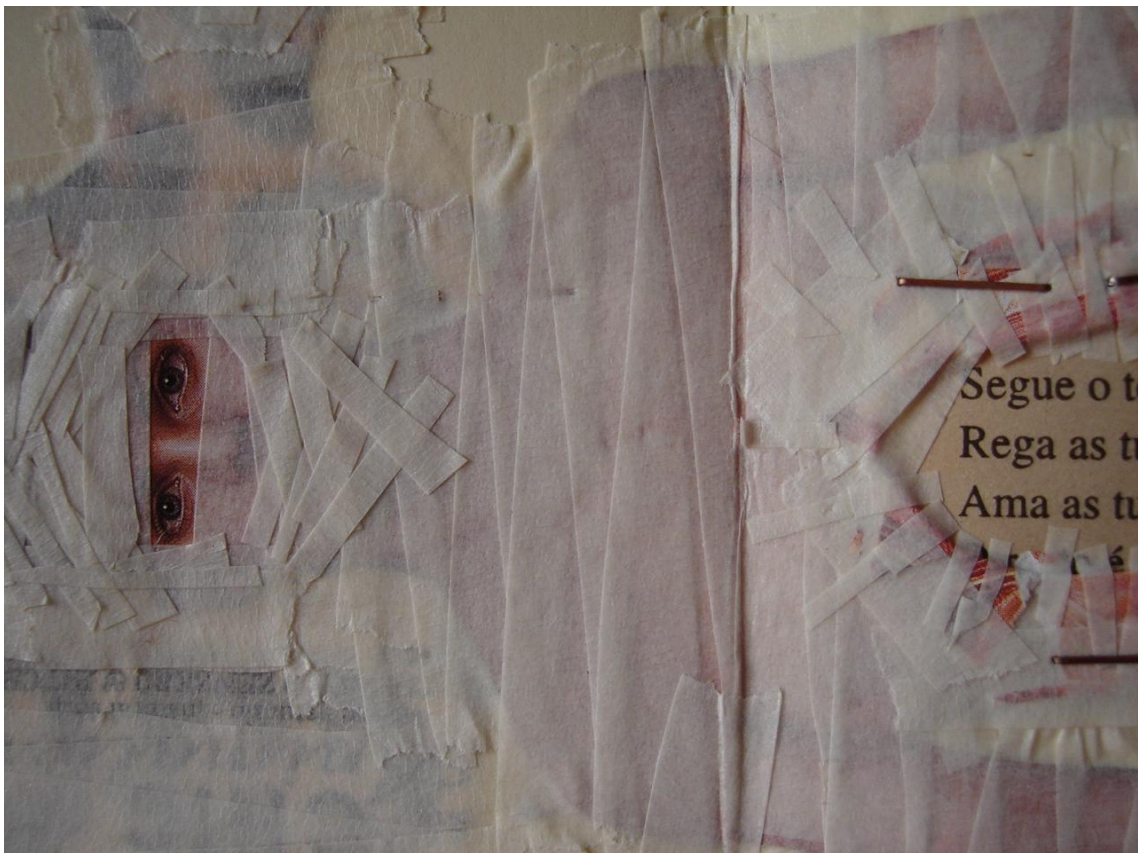


A pele é o que há de mais profundo. Um desenhista ao tocar uma superfície, seja com um instrumento (ou extensão do corpo qualquer) ou com sua própria pele, lida com suas questões mais internas, mais herméticas. As pistas deixadas por qualquer material *desenhante* têm o

aspecto de secreções: descarga de substâncias internas no meio externo. A primeira especificidade daquilo que é material no e do desenho seria a pele.

O papel é uma substância constituída por elementos fibrosos de origem vegetal, os quais formam uma pasta que se faz secar sob a forma de lâminas delgadas e flexíveis, para diversos fins.

Ao ser transformada em *papel* a pele está pronta para intervenções com os materiais apropriados para o desenho de sua superfície. Um conjunto de dispositivos: cremes, sombras, lápis dermatográfico, lápis crayon, batons, tesouras, estiletes, produtos químicos, cânulas etc. intervindo em sua superfície, ou até mesmo introduzidos em seu interior, redefinem seu contorno.





Nossa pele cultiva desenhos a partir de substâncias, reações químicas, superfícies e um grande número de fenômenos que interagem com ela. Como exemplo poderíamos citar: tatuagens, cicatrizes, afecções provocadas por fungos, as marcas das dobras de um lençol ou o desenho de uma superfície coberta de nosso corpo quando nos expomos à luz solar. Os trajes que utilizamos no dia a dia também guardam desenhos de nossa pele: seus odores, descamações, secreções etc.

Um dos registros mais antigos de um processo em desenho se trata da marca de uma mão realizada a partir da pulverização sobre a mesma e a superfície em que se encontrava apoiada de uma mistura de argila, sangue, ossos e madeira queimada. Em um determinado momento, ao praticar essa ação, a mão do desenhista e o suporte que recebeu seu registro (a parede de uma caverna) foram uma só superfície, numa

espécie de mimetismo: adaptação na qual um organismo apresenta características que o confundem com um indivíduo de outra espécie.

O afresco *O Juízo Final* (1541), pintado na grande parede atrás do altar da Capela Sistina, no Vaticano, apresenta a figura de São Bartolomeu segurando a própria pele retirada de seu corpo em uma representação da renovação.

A mão da imagem que segura a pele no afresco de Miguelângelo e a mão grafada na parede da caverna, de autor anônimo, nos apresentam membranas semipermeáveis. Nosso corpo não é imune aos materiais do desenho, uma vez que ou é semipermeável a eles, ou os fornece, ou é ele mesmo o próprio material.

Que papel ocupamos ao desenhar? Que papel ocupamos no universo das artes? Que papel representa a arte no mundo contemporâneo? Em que pele estamos?

Em seus primórdios o papel consistia em uma parte da planta, que era *liberada, livrada* (latim *libere*, livre) do restante da planta - daí surge a palavra *liber libri*, em latim, e posteriormente *livro* em português.

Livro é um volume transportável, composto por páginas contendo texto manuscrito ou impresso e/ou imagens e que forma uma publicação ou um trabalho artístico, científico, ou outro.

O livro é um produto intelectual e, como tal, encerra conhecimento e expressões individuais e/ou coletivas. A tarefa de criar um conteúdo passível de ser transformado em livro é trabalho do autor.

A história do livro é uma história de inovações técnicas que permitiram a melhora da conservação dos volumes e do acesso à informação, da facilidade em manuseá-lo e produzi-lo. Essa história está intimamente ligada às contingências de organização, direção, administração economia e ao fomento de idéias.

Os primeiros objetos que se aproximaram à idéia de livro foram tabuletas de argila ou de pedra. A seguir veio o *khartés* (*volumen* para os romanos, forma pela qual ficou mais conhecido), que consistia em um cilindro de papiro, facilmente transportado. O *volumen* era desenrolado conforme ia sendo lido e o texto era escrito em colunas. Algumas vezes um mesmo cilindro continha várias obras, sendo chamado então de *tomo*: porção de um todo.

O *volumen* foi substituído pelo códex, que era uma compilação de páginas, não mais um rolo. O códex surgiu entre os gregos como forma de codificar as leis. O uso do formato códice e do pergaminho foram complementares, pois era muito mais fácil costurar códices de pergaminho do que de papiro.

Uma conseqüência fundamental do códice é que ele faz com que se comece a pensar no livro como objeto, identificando definitivamente a obra com o livro.

No Ocidente, em 1455, Johannes Gutenberg inventa a imprensa com tipos móveis reutilizáveis. Houve certa resistência por parte dos copistas, pois a impressora punha em causa a sua ocupação, porém com a impressora de tipos móveis o livro popularizou-se

definitivamente, tornando-se mais acessível pela redução enorme dos custos da produção em série.

Na Idade Moderna aparecem livros cada vez mais portáteis, inclusive os livros de bolso. Esses livros passam a trazer novos gêneros: o romance, a novela, os almanaques.

No final do século XX surge o livro eletrônico, ou seja, o livro em um suporte eletrônico para ser lido em computador ou ouvido em mídia portátil. Ainda é cedo para dizer se o livro eletrônico é um continuador do livro típico ou uma variante, mas como suporte de difusão de informação ele vem ganhando espaço. Existem livros eletrônicos disponíveis tanto para computadores de mesa quanto para computadores de mão, os *palmtops*.

A criação do conteúdo de um livro pode ser realizada tanto por um autor sozinho quanto por uma equipe de colaboradores, pesquisadores, co-autores, artistas e ilustradores. O desinteresse de editores comerciais por obras de valor mas sem garantias de lucros tem sido compensado pela atuação de editoras universitárias (pelo menos no que tange a trabalhos científicos e artísticos).

Talvez devêssemos considerar que a categoria livro seja a concepção de uma coleção de registros em algum suporte capaz de transmitir e conservar noções abstratas ou valores concretos. No início de 2007, foi noticiada a invenção e fabricação, na Alemanha, de um papel eletrônico, no qual são escritos livros.

O corpo sempre foi objeto de curiosidade por ser um mecanismo misterioso. Esse fato levou com que cada área do conhecimento humano apresentasse possíveis definições para o corpo como seu objeto de estudo.

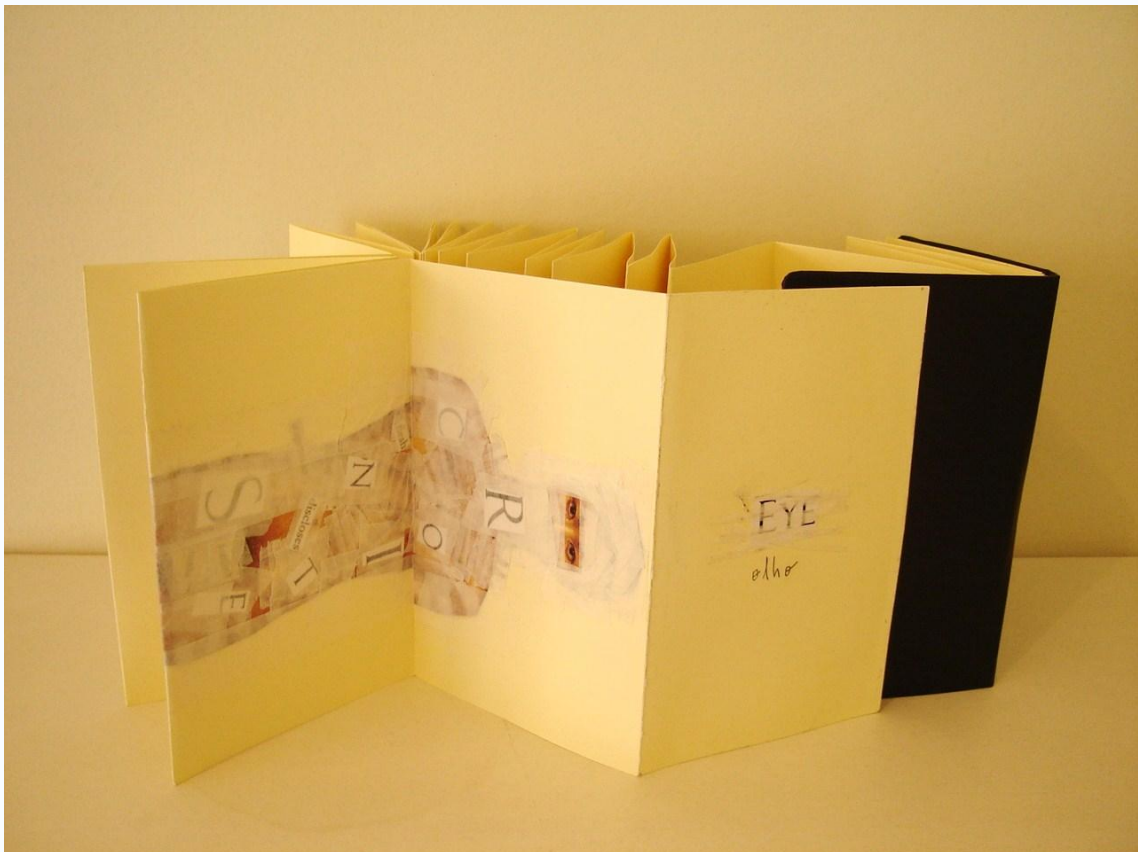
O homem já foi definido como formado por um corpo e uma alma. Essa ideia se alicerça na divisão entre dois mundos: o inteligível da alma e o sensível do corpo, sendo essencial para a compreensão de toda uma linhagem filosófica que valoriza o mundo da razão em detrimento do universo das sensações. A alma é detentora da sabedoria e o corpo é a prisão quando a alma é dominada por ele, quando é incapaz de regrad os desejos e as tendências do mundo sensível.

O corpo já foi delineado como o lugar de tudo o que é proibido, onde todas as regras tendem a construí-lo a partir da conformação de múltiplos códigos sociais. Já se refletiu sobre ele como espelho da mente, que diz muito sobre nós mesmos. Para alguns pensadores, só existe o corpo que somos, o vivido, e este é mais surpreendente do que a alma de outrora.

O corpo pode ser pensado como lugar de cristalização de todas as interdições e também o lugar de todas as liberdades. Pode também ser definido como uma coisa vil, submissa e servil tal como uma pedra ou um bocado de madeira.

O corpo enquanto organismo poderia ser uma máquina, já que apresenta mecanismos. Objetivando desconstruir o dualismo mente/corpo e outras oposições binárias como natureza/cultura, essência/construção social, pode ser concebido como tecido histórico e cultural da biologia.

No uso estético da escritura, o autor empresta o seu próprio corpo para dar corpo ao seu texto e ao mesmo tempo cria dentro do texto outros corpos, como, por exemplo, personagens que transitam no discurso corporal do gênero romântico, porque o texto também tem o seu corpo.



Um corpo pode ser controlável, já que a ele pode se atribuir sentidos lógicos. Pode se aplicar a ele o conceito de máquina desejante. A descrição do corpo pode ser psicomotora e não psíquica, uma união entre psiquismo e motricidade.

O corpo pode ser espelho de outro corpo. Sobre a metamorfose do corpo, é possível apresentar três corpos: o próprio corpo; o corpo reflexo (ponto narciso, inflexão que se relaciona com o entorno, do visto, do que vê) e o corpo que são justamente os espaços insondáveis, tanto pela visão como pelo tato: função, fisiologia e funcionamento, universo microscópico, líquidos, liquefação, gases, moléculas, matéria, pensamento, movimento.

A dissemelhança entre objetos artificiais e objetos naturais nos parece imediata e sem equívocos. Uma árvore, uma montanha, um rio e uma nuvem são objetos naturais; uma flecha, uma roupa e uma casa são objetos artificiais, artefatos. Se analisamos essas convicções veremos entretanto que não são imediatas nem rigorosamente objetivas. Sabemos que a flecha foi desenhada pelo homem com vistas a uma utilização, a uma performance considerada com anterioridade. O objeto materializa o propósito preexistente que o criou e sua forma se explica pelo desempenho que era esperado dele até mesmo antes de ser produzido. Nada disso se passa com o rio ou a nuvem, que sabemos ou pensamos terem sido configurados pelo livre jogo de forças físicas às quais não saberíamos imputar qualquer projeto; considerando o assentimento do postulado base do método científico: a natureza é objetiva e não projetiva.

Se o modo de existência da matéria é o movimento, o universo, definido como a totalidade da matéria, está em constante movimento. O conhecimento do universo seria então obtido na interação entre o homem e a matéria – se constituiria ação. O pensamento que tem conhecimento de sua própria existência manifesta conseqüentemente o movimento do universo: desenha. A origem do movimento estaria em alguma decisão de quem age uma vez que ação e escolha estão inevitavelmente próximas. A prática, em tal caso, não seria uma ação qualquer, mas o ato que corporifica um propósito.

A teoria já foi relacionada, na Grécia antiga, à especulação ou vida contemplativa. Ela se oporia então à prática e qualquer outra atividade que não tenha a contemplação como objetivo (no desenho de observação, contemplação e ação estão juntas). Uma teoria não seria um acréscimo interpretativo ao corpo do conhecimento e sim o esqueleto desse corpo. A teoria regularia tanto a observação dos fenômenos quanto o uso mesmo dos instrumentos de observação.

*

O que se reflexiona, se pergunta e se responde quando nos propomos a desenhar algo?

Se desenho um objeto, um modelo vivo ou uma paisagem (ou uma ideia) poderia dizer que enquanto desenhista/pesquisador sou a pergunta. A resposta seria a realidade. No ato de conhecer, o que vemos, olhamos, observamos e experimentamos seriam respostas; respostas dadas pela realidade. A realidade responde, o pesquisador pergunta.

Que questionamento nos expõe a realidade de um modelo vivo? Se a resposta está em sua observação, a contestação seria conseqüentemente uma compreensão do mesmo. O que um desenhista busca ao dialogar/observar com uma realidade qualquer são novas compreensões a partir de suas compreensões antecedentes. O processo para a compreensão de um modelo vivo estaria, por exemplo, numa folha em branco, em um lápis, no olhar e na angústia de como dialogar laboriosa e paulatinamente com uma resposta. Cada linha, ponto, traço, movimento de um desenho seria uma pergunta e ao mesmo tempo uma compreensão do modelo vivo. E à medida que mais o compreendemos mais perguntas se apresentam.

Um bom desenho de observação é exemplo de compreensão. Compreensão advinda de perguntas a uma realidade com o objetivo de permear de um fragmento de realidade a outro; transcender o espaço e o tempo do real. Ao se observar e desenhar um objeto – ou qualquer outra realidade investigada em um ato cognitivo, apreendida pela percepção e/ou pelo pensamento – nos relacionamos constantemente

com o seu todo e suas partes. Essa situação é evidente em um desenho do modelo vivo, por exemplo, nas relações entre proporções – quando se elege um fragmento do modelo e o compara com outro fragmento ou sua totalidade – e mais sutil quando de forma intuitiva ou não estabelecemos relações entre forma e contraforma, cor e volume, tom e perspectiva etc. Em circunstâncias favoráveis, o aluno-desenhista, no momento em que pratica seu desenho de observação, entra em um estado de silêncio peculiar – muitas vezes se assustando ao ser abordado para alguma análise do desenho. Nesse instante, nessa brecha, ocorreria uma espécie de passagem/atravessamento; é quando sua pele, seu corpo, absorve – se torna presente em – outras realidades circundantes. Aqui, o diálogo excede os limites normais transcendendo a natureza física das coisas. E o desenhista, em seu entorno real e abstrato, se faz todo. Um desenho de observação do modelo nos permite perguntar e conseqüentemente compreender variações formais, tonais, cores, estruturas externas e internas, relações entre proporções, ritmos, idéias etc. A realidade de um modelo vivo é infinita. Compreendê-lo permite comprimi-lo, chegar a algum fundamento em sua multiplicidade de variantes. Compreendê-lo possibilita atingir, alcançar, abarcar, albergar, conter, encerrar, englobar, envolver, estender-se, incluir, **incorporar** conhecimento.

Um objeto de observação é uma complexidade obscura. Desenhar é também uma maneira de apresentá-la, é um princípio de transmissibilidade das complexidades obscuras. Nessa situação, o raciocínio do desenhista abraça (em um primeiro momento) uma presumida realidade e a acolhe sem impor objetividade, inteligibilidade,

ou compatibilidade com alguma verdade. A esse descobrir / desvendar poderíamos chamar de apercepção – ação pela qual a mente amplia, intensifica ou plenifica a consciência de seus próprios estados internos e representações. Essa realidade não esclarecida não implica realidade que não se possa expor, explanar ou fazer entender. O que ainda não foi compreendido pode ter por nomes confuso, difícil, incompreensível, tortuoso etc., porém a realidade é recheada de obscuridades e por isso o saber busca e trata a cada dia de atingir novos conhecimentos.

O Desenho de observação se constituiria então como uma conversa onde os interlocutores não usam a palavra falada nem a palavra escrita mas as mãos – o corpo – e a contemplação direta da transformação da realidade. O desenhista não desenvolve possibilidades desconsiderando as outras, não força uma compreensão como a única compreensão racional, dominante, duradoura. Ao se desenhar, por exemplo, uma cabeça a partir da observação de um modelo vivo, se está dialogando com diversos cânones e investigações de uma cabeça já realizadas por outros artistas e investigadores em diversas técnicas, se está conversando com o próprio corpo, com a própria cabeça. O desenho resultante não deveria ser considerado, nesse aspecto, como obra fechada. O desenhista aceita que a compreensão se alastre a quem se sujeita à experiência de seu conhecimento.

No desenho poderíamos pensar a teoria coexistente com uma prática condensada e depurada. A dimensão da teoria se conclui à medida que a dimensão da prática se alarga indefinidamente. A teoria se inclinaria mais para a universalidade e globalidade, enquanto a prática tende ao particular e local.

O que seria universal e particular e no desenho? O que seria teoria e prática no desenho se o pensamos como ação? Na ação estaria o universal e no próprio corpo que a realiza o particular.

A teoria como empreendimento inevitável de elaboração global tem nos casos que a sustentam ou desmentem – a prática – o local e o inumerável. A teoria condensa, a prática desamarra, liberta. Como exemplos de teoria em desenho poderíamos considerar uma série de textos escritos por investigadores em arte (críticos, artistas, historiadores etc), assim como toda uma produção plástica. Muitas vezes se confunde uma obra plástica como um trabalho prático, deixando de se compreender que em um desenho finalizado se encontra seu conhecimento especulativo, metódico e organizado. No desenho a prática está circunscrita no universo das ações e sua teoria coexiste em sua prática. Em desenho a teoria não é somente o que se escreve ou se verbaliza.

A palavra *corpo* abstrai em um símbolo exclusivo todas aquelas coisas materiais diferentes que dividem o fundamento de qualquer corpo. Nomeando compreendemos ou começamos a compreender. Assim, com a palavra, dois objetos diferentes – natureza material de um corpo (realidade) e natureza mental de um corpo (palavra/idéia) – partilham uma base em comum.

Um desenho de observação, como uma palavra, equivale também a uma forma de redução, uma abstração. Mas em oposição à palavra, esse desenho não foi criado anteriormente; não tem sua eficácia já comprovada; é um desafio que conduzirá ao sucesso ou ao fracasso. Uma palavra seria um conceito fixo, enquanto os elementos constitutivos de um desenho (linhas, pontos etc.) seriam conceitos flexíveis e primordiais.

Dessa forma, desenhar perpassa, de forma peculiar, a concepção do conhecimento, é também o resultado e a confirmação do poder de abstração do intelecto. Ao desenharmos se estabelece de forma criativa conceitos individualizadores da realidade que nos cerca.

Usufruir um desenho a partir de sua descrição em palavras ou viver a experiência do desenhar condicionado a um tratado crítico da visualidade são situações onde a compreensão plástica não se faz em toda a sua amplitude. O entendimento integral de um desenho estaria em também saber articular-se, através da sua prática, com todos os seus elementos formadores. Ao praticarmos o desenho estaríamos mais imersos ao quinhão mais fresco e intenso de sua compreensão.

Para se divulgar uma idéia que seja compreendida por todos é necessário que certos códigos sejam reconhecidos por qualquer inteligência. Com isso temos capacidade para expor um objeto ou um fato a outra pessoa que não o tenha percebido diretamente. Suponhamos que desejemos comunicar a alguém a aparência de uma outra pessoa. Podemos fazer isso através de variados recursos como o uso de palavras, gestos, ou imagens. No caso da utilização de um desenho será necessário assenhorar-se de seus elementos para especular a circunstância da figuração de uma pessoa e apresentá-la na realidade do desenho. Esse domínio estimulará o talento para relacionar um número indefinido de objetos e fatos reais distintos: um braço/um conjunto de linhas; o tronco/consideração entre proporções da cabeça e ombros; uma sombra/uma massa tonal; um pé/consideração entre figura e fundo etc. Alcançamos dessa forma uma idéia mais profunda – em termos de um desenho de observação – de compreensão. Porém o desenho em si e sua prática não deveriam ser entendidos apenas como momentâneo suporte demonstrativo de ideias e sim enquanto ato artístico, que é conhecimento e é infinito.

Na pintura/desenho de Marcel Duchamp *Nu Descendo a Escada* poderíamos desmembrar e dissecar o texto enunciado – nu descendo a escada – a partir de todas as argumentações reconhecidas de um sistema de representação constituído por palavras, mas os elementos miméticos e reprodutores da imagem que se apresenta sempre se ajustam a uma nova situação perceptiva de modo que um convencionalismo seja muito menor.

Examinando os elementos centrais de um desenho de observação: uma mente/corpo e outra parte distinta da realidade, poderíamos pressupor que o raciocínio acolhe simultaneamente dois fragmentos de realidade (um modelo vivo e um conjunto de linhas que irá representá-lo) e procede a sua comparação. Investiga, e admite descobrir, algo comum entre os dois fragmentos. O desenhista dialoga consigo mesmo e se pergunta como desconstruir modelo e linhas em frações relevantes e como articular essas frações entre si. Existem infinitas formas de desmembrar uma totalidade em partes. Escolher uma delas e examinar sua importância é um caminho delineado por si mesmo. Ao abordar em desenho uma realidade que se apresenta podemos eleger a técnica a ser utilizada, o suporte que acolherá essa técnica e a maneira como vamos organizar todos os elementos e idéias que irão constituir esse desenho. É importante perceber o que será mais oportuno a essa abordagem, qual a economia material e imaterial disponível e como se articular com ela.

Qual seria o eixo comum em que dois fragmentos dessas realidades (desenho e objeto) compartilham uma de suas partes? Quando é que desenho e objeto estão mais próximos em suas realidades e grandezas? Aqui se manifestaria a delícia do desenho de observação e do seu entendimento. Geralmente, esse eixo comum que se pode entrever é um saber florescente.

O que se quer quando se utiliza a experiência e prática do desenho de observação? Desejamos comunicar algo? Esse desenho seria uma forma de manifestação artística ou uma espécie de aprendizado para o entendimento da arte? A resposta seria: tudo isso e algo mais – o

desenho pode ser pensado de inúmeras formas – desenhar é esmerar a intelectualidade.

No interior da própria inteligência, o conjunto do saber atinge sua infinitude. Fazer chegar sua totalidade a outra mente constituiria encaixá-lo na forma de algum conhecimento e para isso há que falá-lo, há que escrevê-lo, há que dar-lhe corporatura. Dessa maneira, embalado em uma ideia, terá capacidade para transpor a realidade e atingir outra mente. Somente assim, deixando o interior da mente a que pertence e transpassando a realidade o que é supostamente infinito se transforma inevitavelmente em algo finito. Um ato artístico se fundamentaria no processo em que um desenhista / artista transforma suas complexidades interiores presumidamente infinitas em desenhos / obras que forçosamente são finitas no espaço e no tempo. Como apreender novamente o finito em infinito? Se desejamos produzir/usufruir uma obra de arte em sua completude não seria adequado emoldurá-la em meios sistemáticos de comunicar ideias. Nesses moldes, na operação de transpor e apreender a realidade/arte se perderiam os nuances de sua essência; se amputariam suas requintadas bifurcações e atividades. O obscuro infinito original se desgastaria no deslocamento para um formato completamente acessível, claro e coerente. Dessa forma, o contentamento do conhecimento recebido através desse tipo de intermediação não teria o mesmo vigor nem o mesmo estofamento que o prazer da experiência original. Seria necessário deixar que a obra se apresente e resistir, num primeiro momento, ao desejo de reconhecê-la circunscrita aos referenciais cognitivos totalmente convenientes. Deve-se respeitar o momento, na produção e na fruição da obra de arte, em que compreendê-la está mais

para incluir-se nela do que suplantá-la. Essa atitude deveria permear o desempenho de quem reconhece o ensino da arte. Se nos deparamos com o drama de um aluno de arte desejoso em compreender a técnica, a produção e reflexão em arte, necessitamos que ele as viva, também, inusualmente, irregularmente, singular e original. É necessário que o contato a que ele é estimulado desenvolver com todo um vocabulário matérico e conceitual traga questões que tenham características próprias da sua individualidade, de sua própria matéria – de seu corpo.

Ao desenhar, elaborar e consumir necessitariam estar indissolúvelmente unidos, como em um processo de retroalimentação. Utilizar os resultados de um desenho para elaborar outros raciocínios, outros desenhos que servirão novamente como matéria para novas produções. Isso poderia se passar também com referências exteriores, como produções de diversos artistas, através de uma atitude *antropofágica* onde se alimenta do outro para que se abarque sua disposição criadora. Existe um número considerável de pessoas que lidam a produção artística a partir de uma relação apenas afetiva ou econômica, sem qualquer ligação ou desejo em cultivar um conhecimento aprofundado, uma erudição. Ao se privar da convergência entre a elaboração e o consumo da arte a apreciação e concepção da mesma tende a se converter em ornamento e seus diferentes produtos em espetáculo.

Quando nos afastamos do suporte e observamos um desenho que julgamos concluído nos independizamos dele, ele adquire sua autonomia e se torna corpo. Poderia-se estender essa situação para uma apreciação exterior à sua autoria. É quando um outro observador é *convidado* a decifrar e imergir em sua concepção.

Em um estudo de Edward Hopper para a pintura *Morning sun* percebemos uma série de palavras que remetem diretamente à situação das cores que o artista possivelmente utilizaria no trabalho final. O estudo consiste num desenho que representa uma mulher assentada em perfil com uma série de setas apontadas para diversas partes de seu corpo e em cujas extremidades podemos ler: Grey green, Darker shadow, Dark against wall, Yellowish, Warm greenish, Reflected light, Blue fresh shadow, Pink very light, Reflected light, Dark shadow, Warmer, Warm reflections, Light against wall shadow, Cooler green, Browish, Warm against cool, Dark.

O artista fez uma série de outros estudos tratando do mesmo tema, porém apenas na imagem descrita acima as palavras se apresentam. Nas anotações há a elaboração de um pequeno catálogo de cores e tons que de certa forma podem ser pensados como uma análise de sua experiência com a pintura. Ao se isolar as palavras do contexto imagético que as originou, percebe-se uma espécie de síntese poética de sua obra. Nota-se também que a força poética das cores e atmosferas criadas pelas palavras persistem mesmo quando organizadas de outras maneiras.

Reflected light

Yellowish

Warm reflections

Warmer

Reflected light

Warm greenish

Warm against cool

Grey green

Cooler green

Light against wall shadow

Blue fresh shadow

Dark against wall

Browish

Dark shadow

Darker shadow

Dark

Pink very light

É interessante notar que as anotações, isoladas do esboço, adquirem força enquanto texto. No esboço, embora apresentem uma potência poética, as palavras ainda são uma espécie de apêndice da imagem.

Essas anotações também fazem sentido associadas a qualquer outro trabalho de Hopper.

O psicanalista Contardo Calligaris, em artigo no jornal *Folha de S. Paulo*, faz referência às “instruções” como marca registrada da arte conceitual, pela qual a obra pode ser reduzida ao seu “conceito”, ou seja, às instruções necessárias para que cada um possa criá-la: um objeto ou um comportamento.

No poema “À Noite”, de Georg Trakl, uma série de palavras se agrupam para formar imagens que se condensam em um panorama caótico, que nos faz pensar em uma possível moldura que as faria coexistir.

À noite

O azul de meus olhos apagou-se nesta noite,

O ouro vermelho de meu coração. Ah, tão quieta ardia a luz!

Teu manto azul envolveu o desfalecente;

Tua boca vermelha confirmou a loucura do amigo.

O azul, os olhos, a noite, o ouro, o coração, a luz, o manto, o desfalecente, a boca, a loucura, o amigo. Se o poeta fosse um artista plástico como ele transformaria essas imagens em pintura? Que tipo de pintura seria?

O poema de Trakl pode ser apreendido como uma “instrução” para a pintura. Uma pintura que se faz nas próprias palavras que sugerem as imagens, cores, atmosferas, texturas. Não necessita existir enquanto objeto.

Porém poder-se-ia — enquanto exercício — confrontar as imagens da poesia de Trakl com o trabalho de um outro artista: o pintor Lucian Freud.

Double portrait é uma pintura a óleo no formato 78.8 X 88.9 cm. Nela visualizamos a imagem de uma pessoa (homem ou mulher) deitada no canto de um espaço com os olhos cobertos por um dos braços e vestida com um traje longo, uma espécie de túnica. Essa figura ocupa quase toda a metade superior do quadro. Sobre o braço que se encontra estendido na superfície em que a figura se deita existe um cão adormecido.

Uma série de associações pode ser feita ao se relacionar as imagens criadas pela poesia de Trakl às imagens da pintura de Lucian Freud, mas é na comparação da escrita dos dois artistas que poderíamos encontrar uma espécie de “ponto de fuga” que distancia e aproxima vertiginosamente suas duas práticas.

 Não queria que nenhuma cor fosse sensível.
 Gostaria que a cor fosse a cor da vida, de modo que
 fosse percebida como irregular se mudasse. Não
 gostaria que ela funcionasse no sentido modernista

como cor, algo independente. Não gostaria que as pessoas dissessem: “Oh, qual era esse seu quadro azul ou vermelho? Me esqueci quais eram”. As cores saturadas têm uma significação emocional que desejo evitar. (FREUD, Lucian)

No livro *Mitologias*, Roland Barthes discorre, em pequeno artigo, sobre o plástico enquanto substância. Para o filósofo, o plástico, mais do que uma matéria, é a própria ideia da transformação infinita; é menos um objeto do que o vestígio de um movimento.

Como o movimento é praticamente infinito na transformação dos cristais originais de poliestileno em uma variedade de objetos surpreendentes, o plástico é um espetáculo a decifrar: o próprio espetáculo de seus resultados.

Pensando no plástico — plasticidade — enquanto ação transformadora, podemos nos ater aos seguintes dicionários:

Artistas

- SÃO AQUELES que não são o **público** (ver definição mais adiante), ainda que entre o **público** também pode haver **artistas** ocultos que observam.

Troca

- É o que não é a todo momento o mesmo, bom, na realidade incluindo o que é a todo o momento o mesmo se podem produzir trocas ocultas, por exemplo, ainda que vejamos uma pessoa imóvel durante horas, em seu estômago podem estar se juntando várias células próprias da **digestão** (ver definição mais adiante).

Contexto

- É tudo aquilo que não é sem texto, quer dizer, um caderno escrito, por exemplo, é contexto, ainda que em um começo era sem texto e é somente depois de um **processo** (ver definição) de escritura que chega a ser contexto.

Coreografia

- É tudo aquilo que não seja “sair por aí dançando sem pensar”, bom, ainda que essas danças improvisadas também formem uma **coreografia** (ver definição aqui mesmo).

Dramaturgia

-

Espaço

- É tudo aquilo que não é **tempo** (ver definição mais adiante)

Espetáculo

-

Êxito

- É tudo aquilo que não é fracasso, ainda que o que para uns foi um fracasso para outros pode ter sido um êxito, quer dizer, que um mesmo **resultado, espetáculo, partitura, projeto, produção, processo** ou **apresentação** (ver definições em outro texto que não seja este) podem ser um **êxito** (para uns) e ao mesmo tempo um fracasso (para outros). Portanto **êxito** = fracasso.

Formato

-

Identidade

-

In

- É tudo aquilo que não é o que SE É, e sim o contrário do que é.

DICIONÁRIO GUSTAVO CIRÍACO

Artistas

- Sempre que penso em mim como artista, me pergunto que tipo de ficção artística estou criando. É, em primeiro lugar, uma ficção para mim, e logo para os demais. Uma ficção que muda cada vez que me apresento, ou digo o que faço. Me parece que no momento preciso em que o digo, na cabeça se cria outra ideia do que não sou. Uma ficção de terceiros.

Troca

-

Contexto

-

Coreografia

- Tenho dúvidas sobre o que é coreografia. Penso que poderia ser algo grande, complexo e ao mesmo tempo bastante trivial: braços e pernas organizados, menos que uma ideia e mais algo que passa. Se encontra a meio caminho entre o previsível e o que emerge no momento, dentro do presente, nas névoas das forças.

Dramaturgia

-

Espaço

-

Espetáculo

-

Êxito

- « Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente ». (Camille Claudel)

Existe sempre algo ausente que me atormenta.

Formato

- Quando pretendo criar um formato diferente do que tenho utilizado, sempre me detenho a limites e campos delimitados. Parece impossível inventar um formato diferente impunemente.

Identidade

- Sou diferente de ti e intento que compreendas como creio que sou, ainda que tu não pense exatamente o mesmo.

In

-

Internacional

- Esta palavra tem perdido o seu fator diferenciador. Talvez por seu uso frequente. Cada vez mais se reconhece o outro.

Linguagem

-

DICIONÁRIO GRAN MAGAZIN

Artistas

- QUE TAL?

Público

- COMO ESTÁ VOCÊ?

Troca

- COMO ESTOU?

Coreografia

- QUE TAL EU?

Dramaturgia

- COMO ELES ESTÃO?

Formato

- COMO ELE ESTÁ?

Identidade

- QUE TAL ELE?

In

- QUE TAL ELA?

Internacional

- COMO ESTÁ ELA?

Linguagem

- COMO ESTÁ O SENHOR?

Significado

- QUE TAL ISSO?

Metodologia

- QUE TAL TU?

Políticas

- COMO ESTÁ?

Prática

- COMO SE ENCONTRA AGORA?

Apresentável

- COMO ME ENCONTRO AGORA?

Processo

- COMO SE ENCONTRA ELE?

Produção

- COMO SE ENCONTRA ELA?

Projeto

- QUE TAL ISSO?

Artistas - Aqueles que produzem uma **troca** na **identidade** do **público** através de um resultado que surge de um **processo** e que pode adquirir um **formato** ou outro, seja através da **coreografia**, **dramaturgia**, etc., dependendo do **contexto**. Seguindo uma **linguagem internacional**, seriam aqueles que levam a cabo uma “**presentable methodology**” cujo **significado** vem a ser, segundo nossa **tradução**, aqueles que têm que lidar com as **políticas** para conseguir, pela **apresentação** de um **projeto**, um **espaço** e levar à **prática** a **produção** de uma **partitura** de um **espetáculo** ou **representação**, que com o **tempo**, pode chegar a ter **êxito** e ser o mais “**IN**”.

Troca - É aquilo que se produz quando um **projeto** passa a ser uma **produção** e esta passa a ser um **processo** e esta um **resultado**. O que é o mesmo quando uma **prática** se converte em **partitura** e esta se converte em **coreografia** e esta em **dramaturgia** e esta em **espetáculo**. Também se chama troca aquilo que ocorre quando, durante uma **representação**, o **público** deseja se converter em **artista** e o **artista** em **público**, o que é o mesmo, dependendo do **contexto**, quando se produz uma **troca** de **identidade**. Em **metodologias políticas** a **troca** se dá quando a **tradução** que vai em busca de uma **linguagem internacional** troca o **significado**, produzindo o que conhecemos como

fenômeno “**IN**”, que vem a ser a interseção das constantes **espaço-tempo** que, quando se produz com **êxito**, pode chegar a ser **apresentável** e, quando o **formato** não o permite, não é possível **apresentação** alguma.

Contexto - É aquilo que busca uma **identidade** comum entre **artistas** e **público** e que determina a **apresentação** de uma **representação** ou, o que é o mesmo, determina se certa **coreografia** ou **dramaturgia** cabem em um determinado **espaço**, quer dizer, se são **apresentáveis** ou não. Atualmente existe um **projeto** de **êxito internacional** denominado “**metodologia de contextos**”, iniciado pelo que se faz chamar “**IN**”, Isabelle Noor e que persegue uma **troca** no **tempo** atual com respeito aos **formatos**, à **linguagem**, aos **processos**, à **produção** de **espetáculos** e ao **resultado**. Esse **projeto** é seguido por muitas **políticas**, todas elas mulheres que se interessam por **partituras** que carecem de **tradução**.

Coreografia - É aquela **partitura** que certo tipo de **artistas** consegue graças a uma **prática**, independentemente da **metodologia** utilizada. O **público** que assiste a esse tipo de **linguagem** espera ver um **espetáculo** que combine **êxito**, **tempo** e **espaço**. Nas **políticas** atuais existe um grande interesse pelo **processo**. Os **projetos** que buscam novos **formatos**, novos **significados** e que questionam a **identidade** costumam contar com uma pequena **produção internacional** e podem não ir em busca de um **resultado apresentável**. Em 1939, durante a **apresentação** de “**IN**” se produziu uma **troca** na **representação** da

dramaturgia, o que na **atualidade** tem sua **tradução** na **troca** de **contexto** onde a **coreografia** tem lugar.

DICIONÁRIO MARTÍNEZ TRONCOSO

Politics / Políticas

- Deveria ter calado quando me pediram que falasse.

Deveria ter falado quando me pediram que calasse.

~~Deveria ter calado quando me pediram que falasse.~~

~~Deveria ter falado quando me pediram que calasse.~~

Deverei calar quando me pedirem que fale.

Deverei falar quando me pedirem que cale.

~~Deveria ter calado quando me pediram que falasse.~~

~~Deveria ter falado quando me pediram que calasse.~~

~~Deverei calar quando me pedirem que fale.~~

~~Deverei falar quando me pedirem que cale.~~

Devo calar quando me pedirem que fale.

Devo falar quando me pedirem que cale.

~~Deveria ter calado quando me pediram que falasse.~~

~~Deveria ter falado quando me pediram que calasse.~~

~~Deverei calar quando me pedirem que fale.~~

~~Deverei falar quando me pedirem que cale.~~

~~Devo calar quando me pedirem que fale.~~

~~Devo falar quando me pedirem que cale.~~

Whatever

Prática

- Penso em Emmanuel, que nos dizia: “Os obstáculos com os quais você se depara quando começa a escrever geralmente surgem daquilo que você sabe e não daquilo que você ignora. De fato, já sabe demais. Então, seu grande trabalho será aprender a desaprender”.

Apresentável

- Politicamente correto?

Apresentação

- Aqui e agora.

Processo

-

Produção

-

Projeto

- Não estar onde nos esperam.

Estar onde não nos esperam.

DICIONÁRIO AMAIA URRÁ

Busque compare

e se encontrar algo melhor pegue-o

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Artista>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Troca>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Contexto>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Coreografia>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dramaturgia>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Espaço>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Êxito>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Espetáculo>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Formato>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Identidade>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/In>

[**http://www.wikipedia.org/**](http://www.wikipedia.org/)

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Linguagem>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Metodologia>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Partitura>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Políticas>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Prática>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Apresentável>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Apresentação>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Processo>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Produção>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Público>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Representação>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Resultado>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Significado>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tempo>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tradução>

Os dicionários acima foram solicitados aos participantes do festival “In-Presentable”. Um mesmo número de palavras específicas foi enviado a cada artista e solicitou-se o significado individual que cada um construiria para elas.

O festival “In-Presentable” propõe — através de artistas que, a partir da dança, investigam ou trabalham com estratégias e processos utilizados pelas artes visuais, o teatro, o cinema, a música, os meios de comunicação, a publicidade, a arquitetura, a ciência e outras formas — uma programação orientada à convivência entre diferentes disciplinas que, sem perder sua autonomia, possam flexibilizar as fronteiras que as separam, com a intenção de encontrar pontos de conexão que lhes permitam expandir-se.

Observa-se no grupo de dicionários que uma mesma estrutura fixa pode levar a leituras e formatos diversos. Mesmo um formato, a princípio, tão fechado quanto um dicionário se presta a uma série de transformações que não negam a sua essência. Podemos supor a forma “dicionário” como o material plástico (poliestileno): matriz para uma série de construções surpreendentes e autônomas.

É possível entender também a matriz “dicionário”, “plástico” ou “poliestileno” como uma qualidade de “estado da dúvida”, elemento poético fundamental na estruturação da “arte” de determinados trabalhos.

Trabalhos escolhidos para reflexão: pintura e desenho com anotações de Edward Hopper, poema de Georg Trakl, pintura de Lucian Freud com fragmento de entrevista, e dicionários de *performers* (performadores) do festival “In-Presentable”.

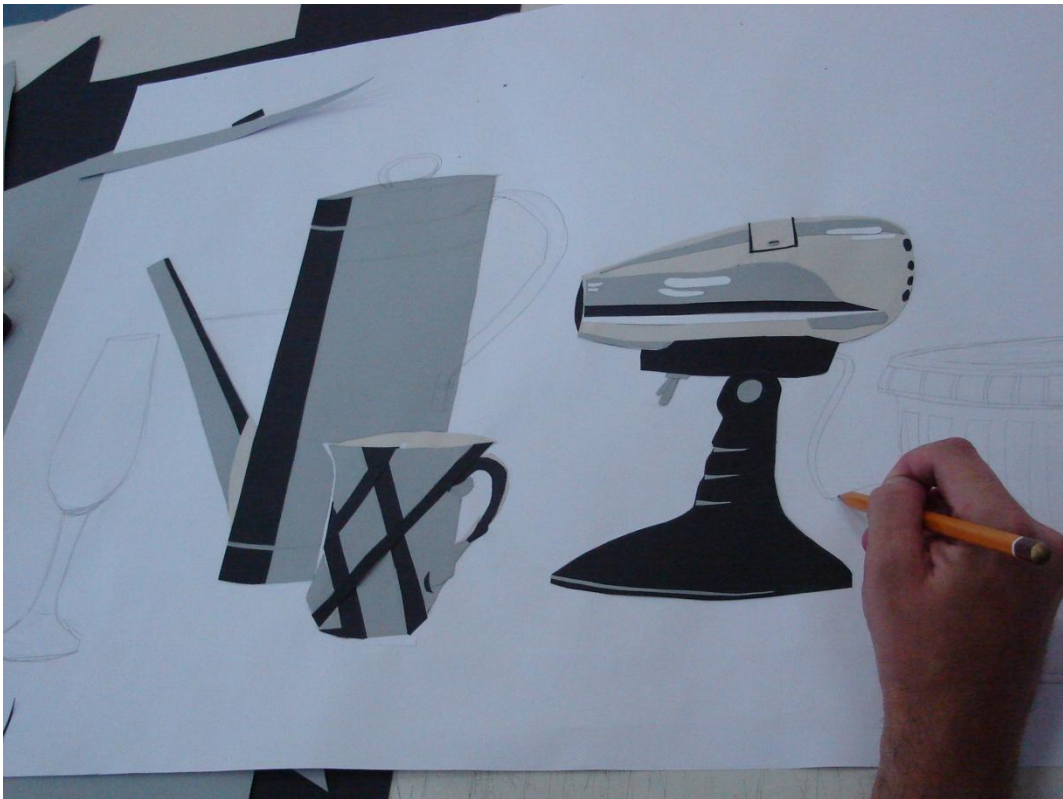
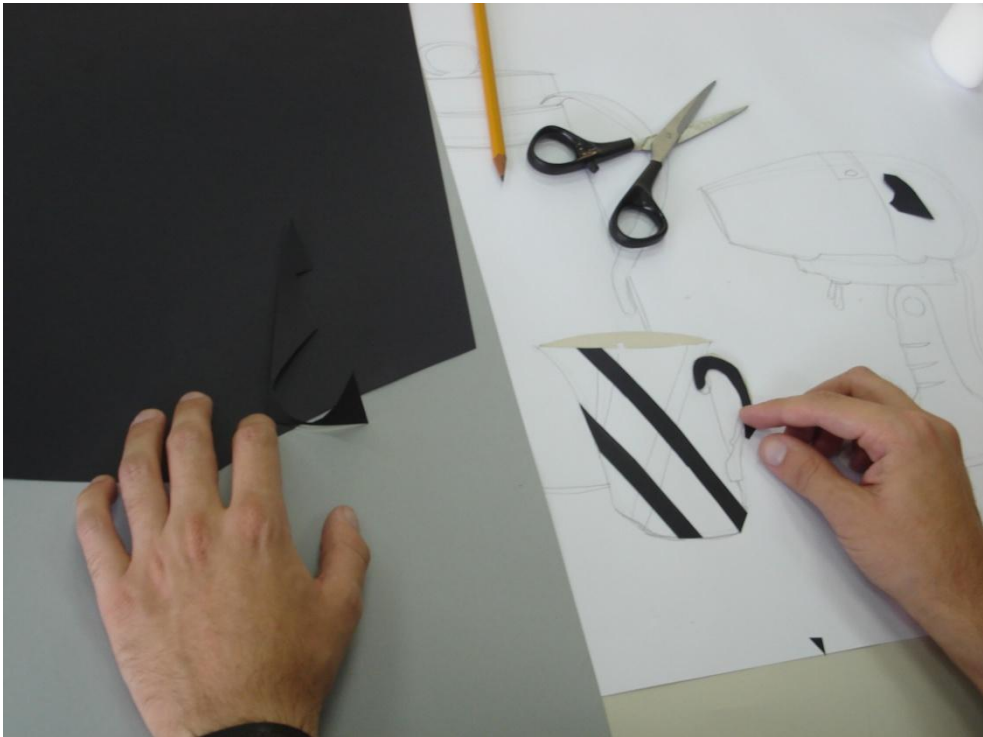
Nesses trabalhos identifica-se um texto residual espontâneo: os escritos de Hopper e Freud, além das narrativas sugeridas por suas imagens; as “pinturas” decorrentes das imagens evocadas pelas palavras de Trakl; os deslocamentos do sentido produzidos pelas definições dos dicionários.

Nesse texto residual se encontra o “movimento” do trabalho, o processo que o faz existir de fato, a sua ação — ou “estado de dúvida”.

**



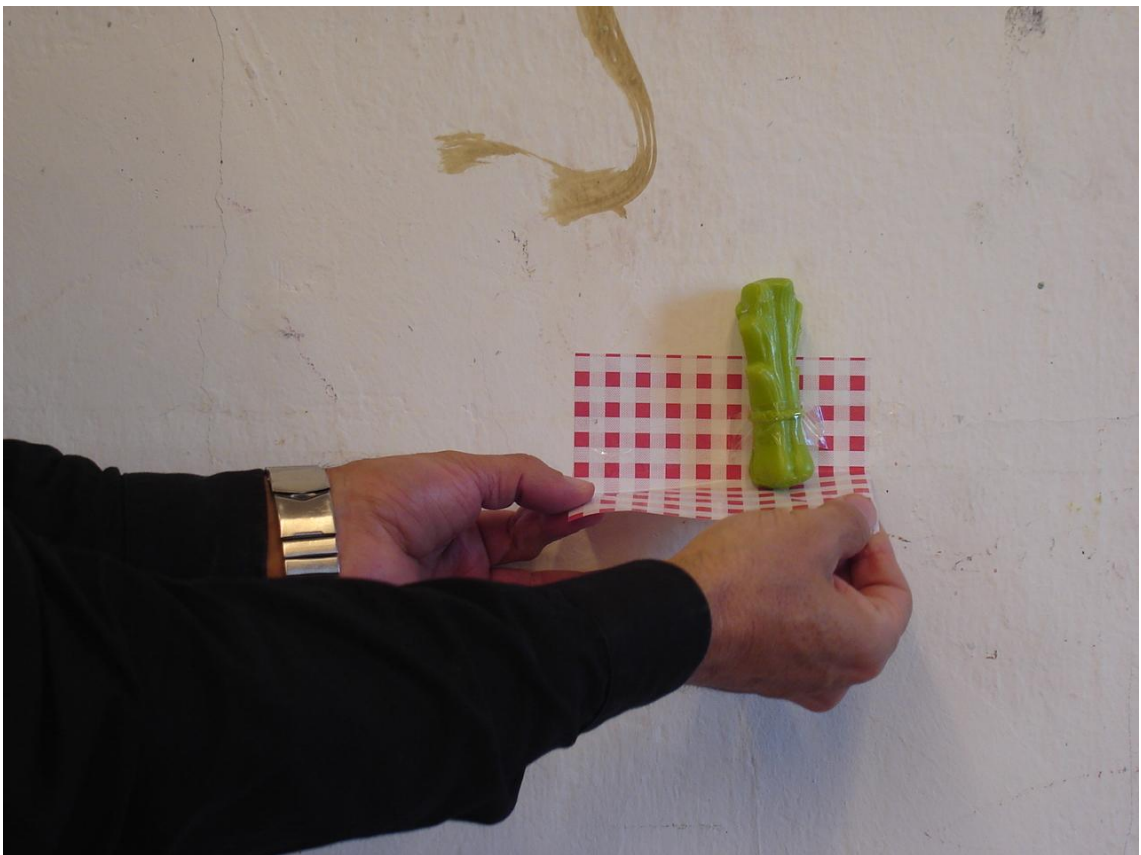
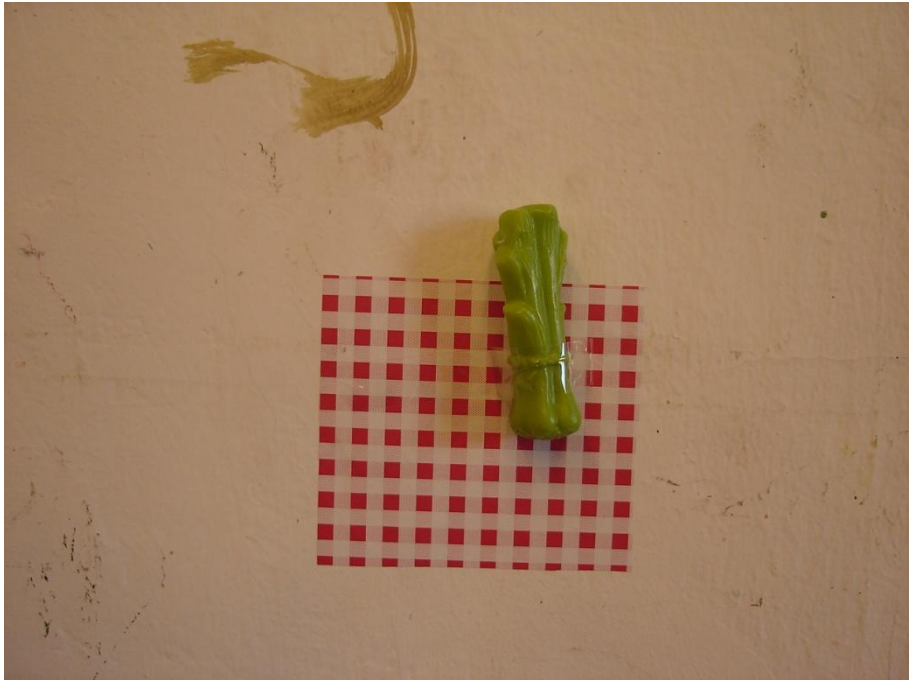














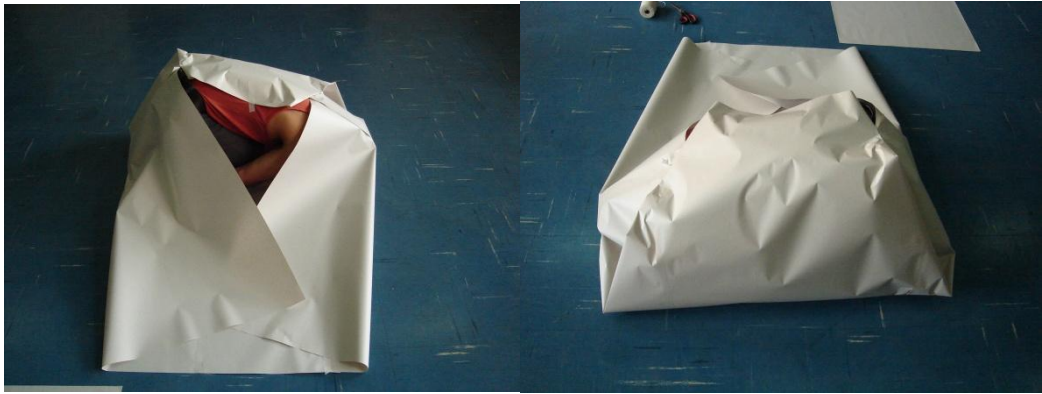






























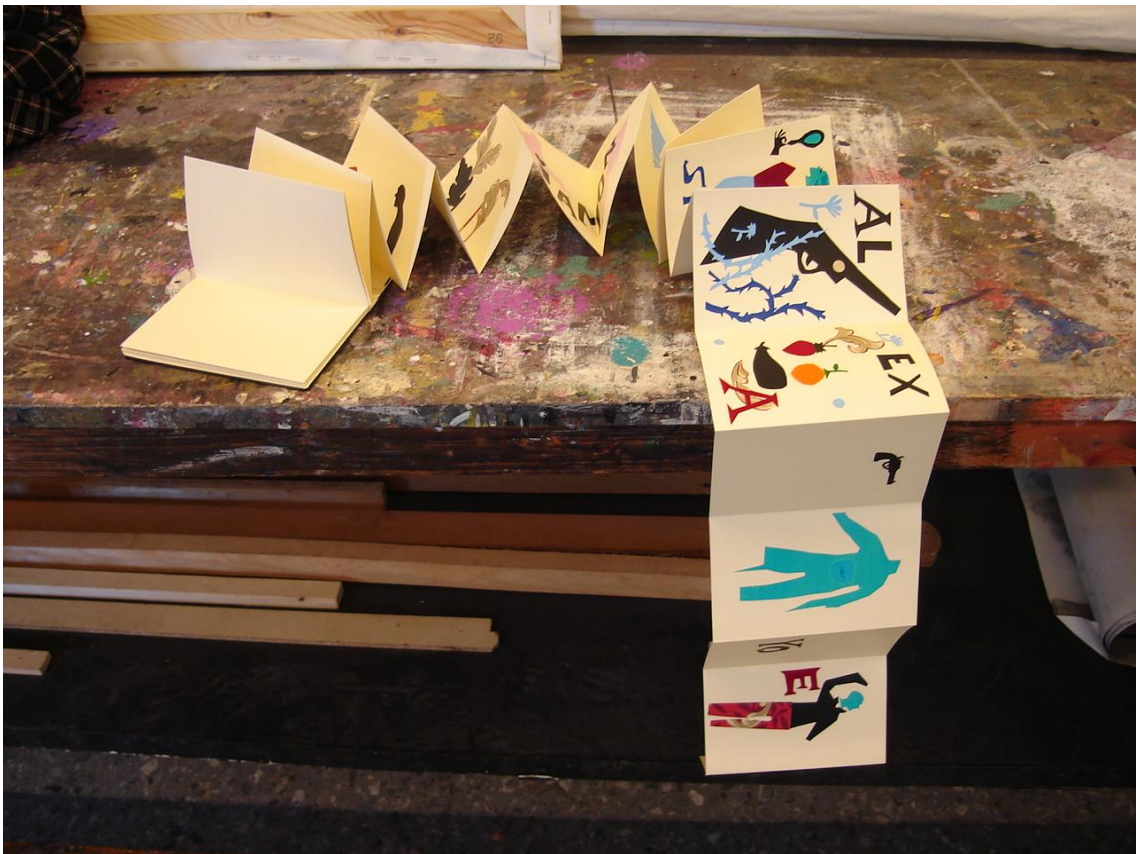


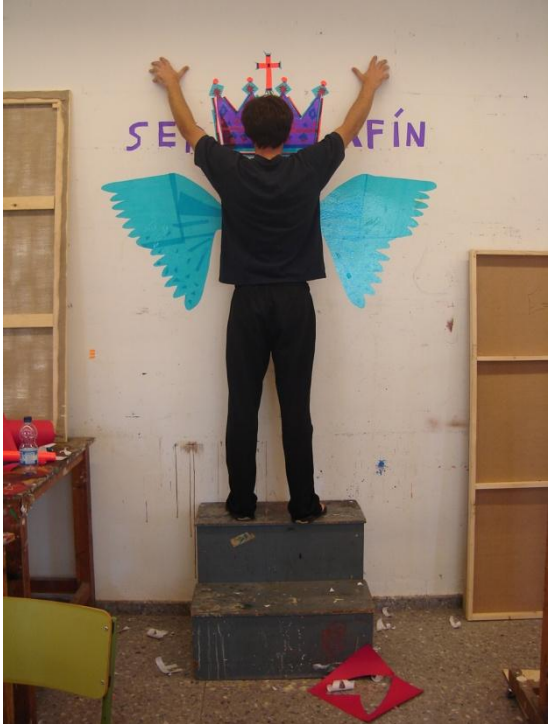


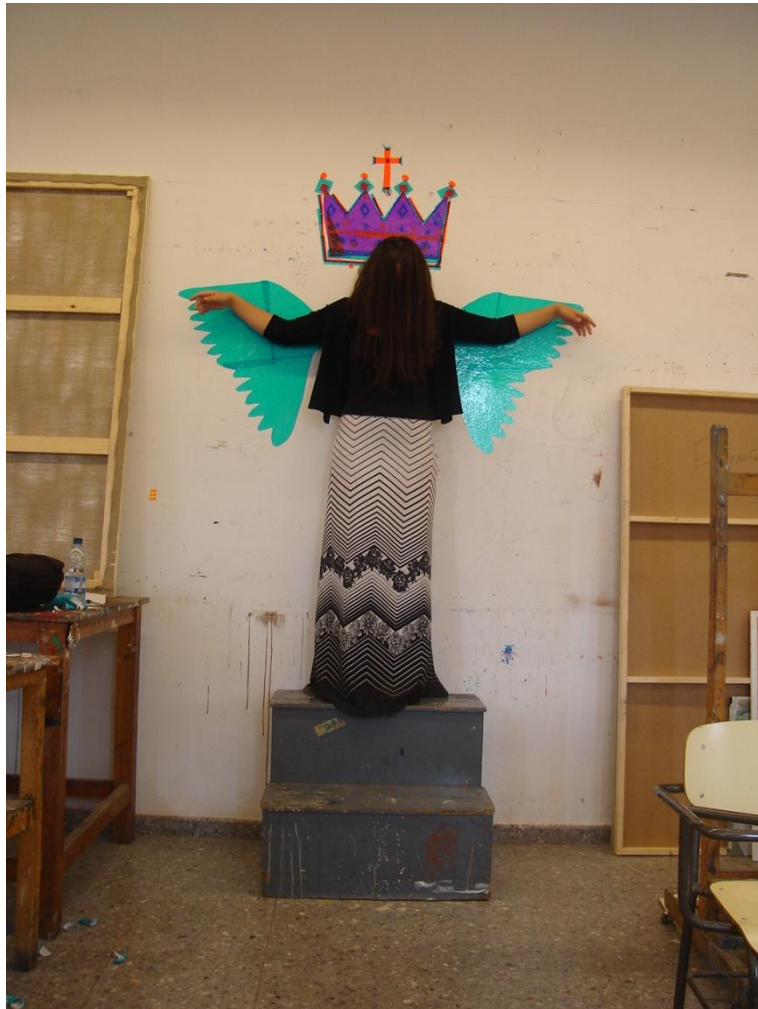
















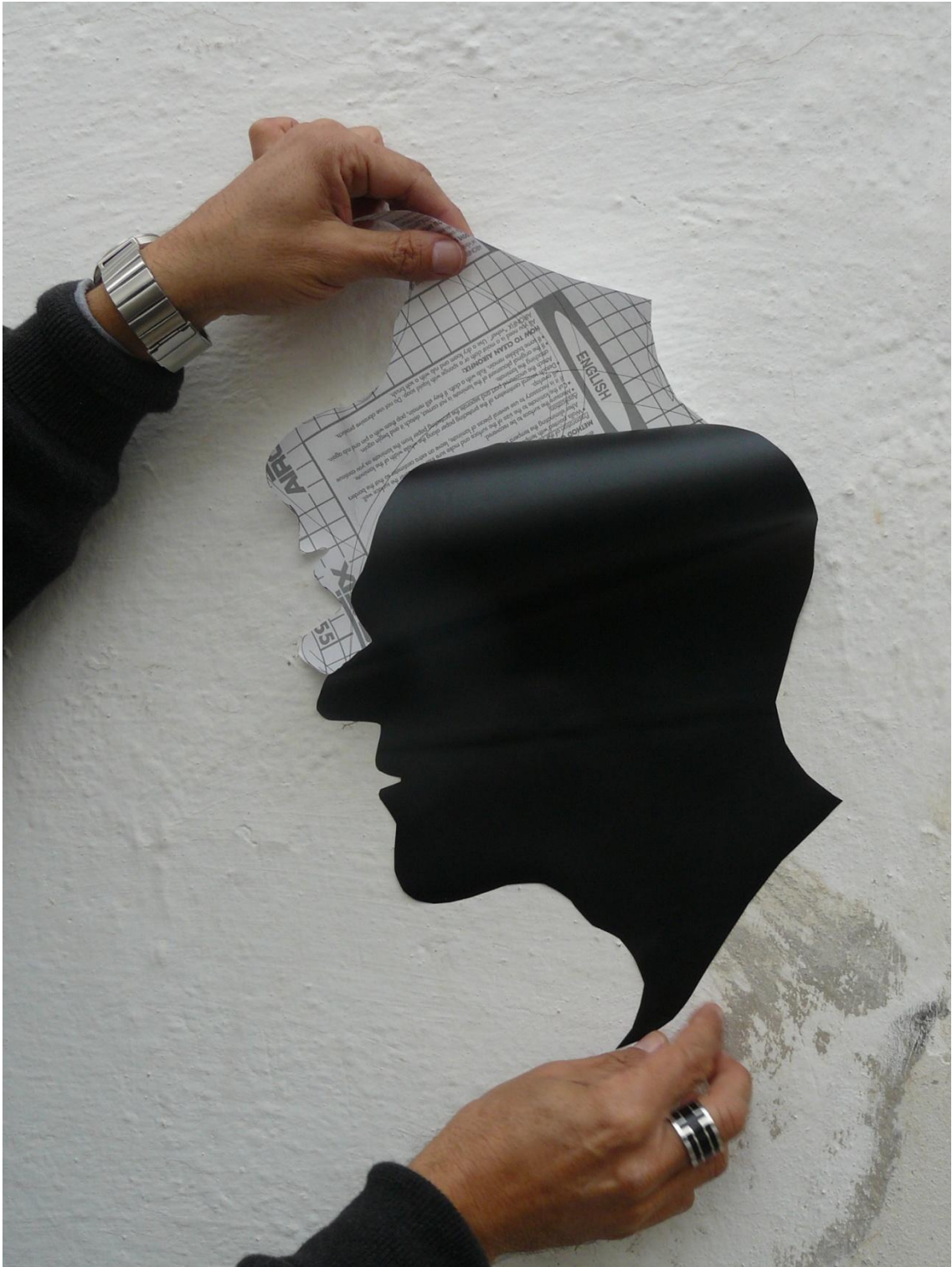






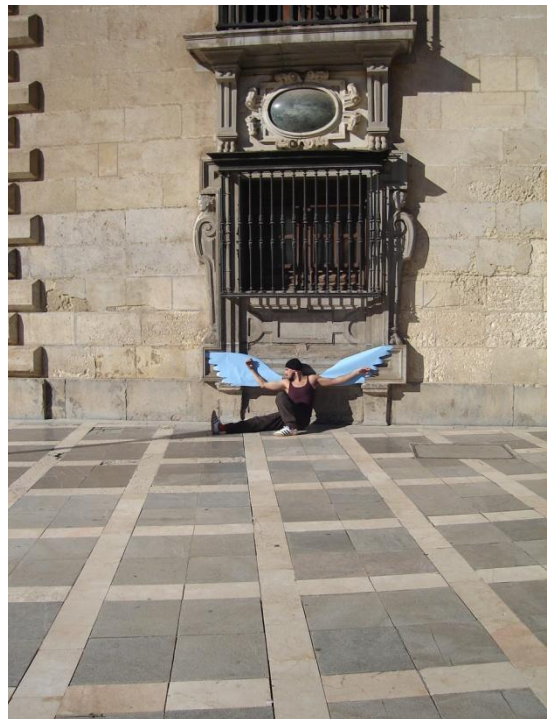
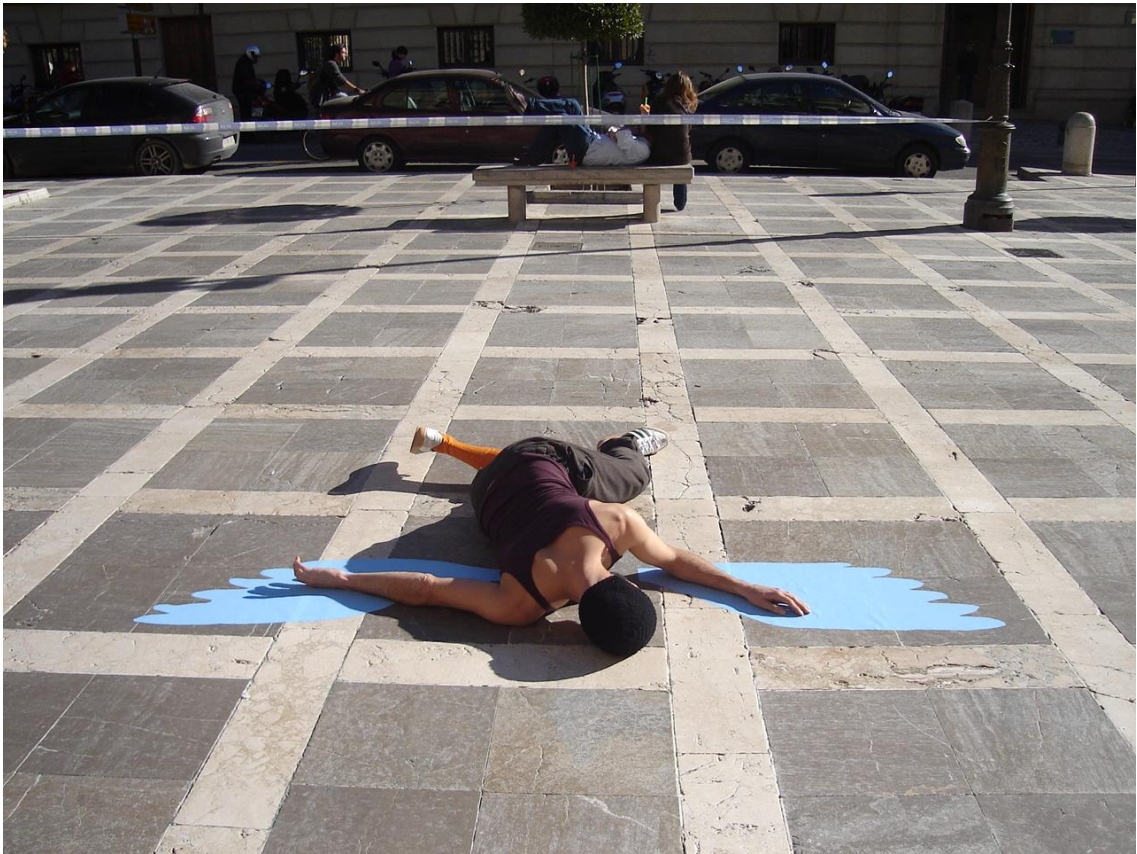




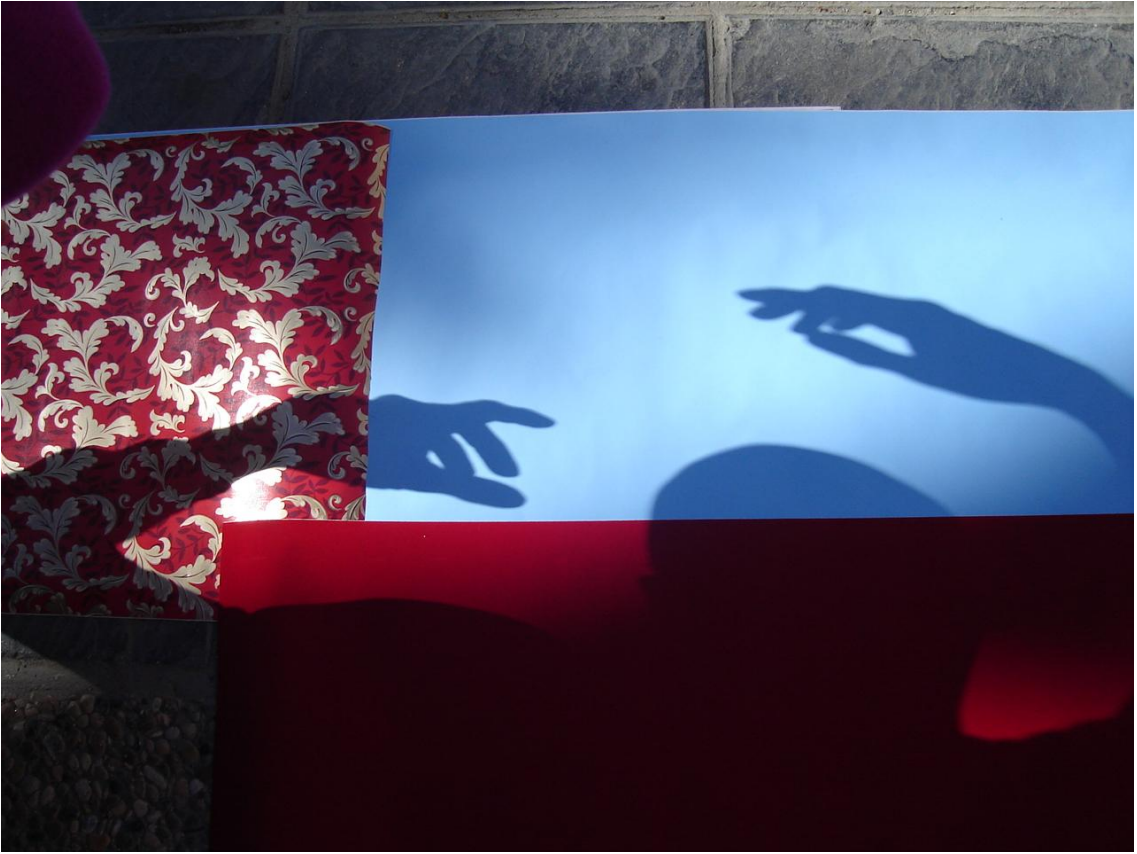












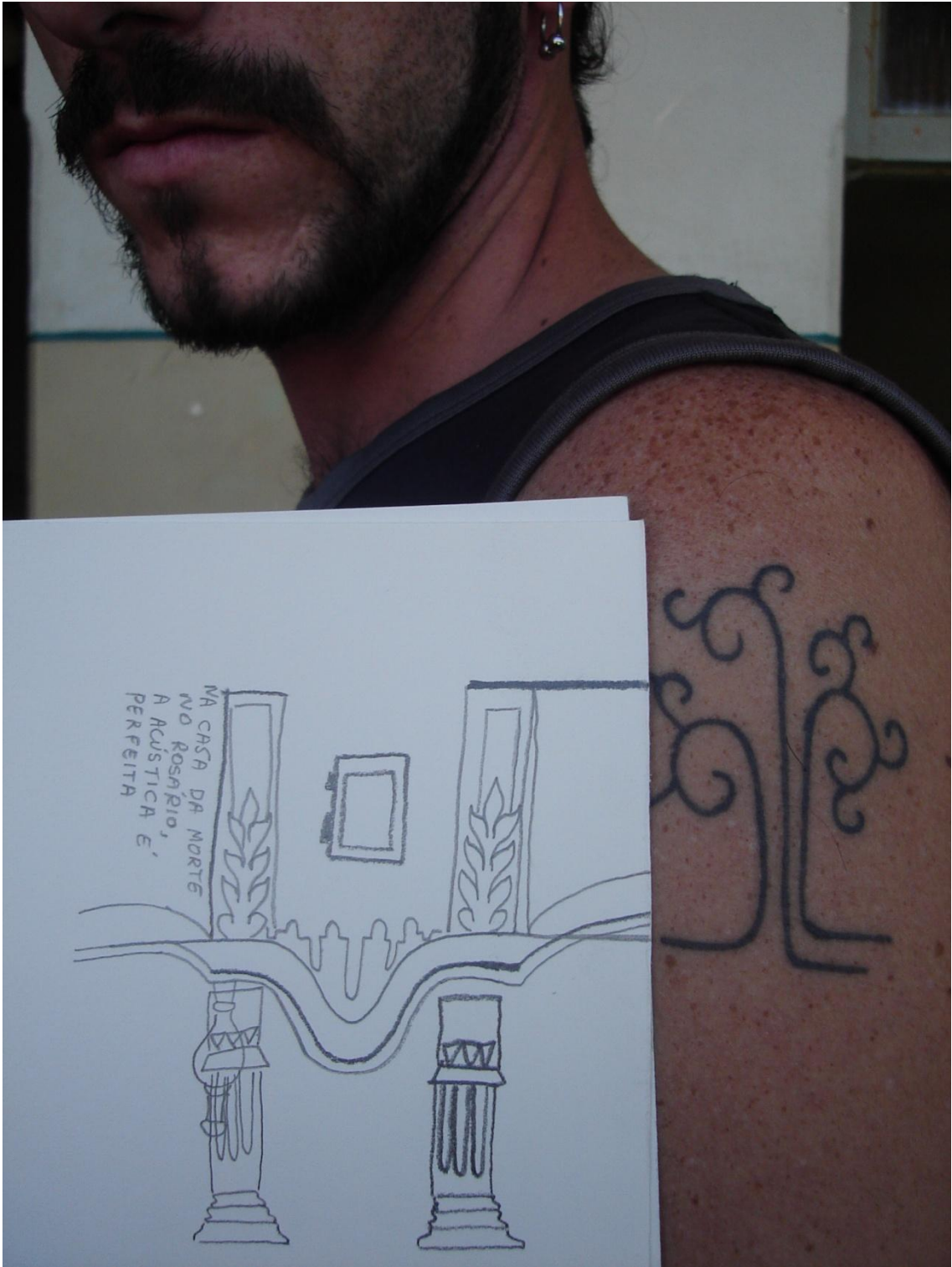




















AULA I

Apresentação dos alunos, do professor e da disciplina.

Material:

1 folha de papel à escolha do aluno.

Lápis grafite a escolha do aluno.

- Nessa primeira aula pedir aos alunos que se apresentem dizendo o nome, idade, experiência anterior com o desenho (conhecimento de técnicas, materiais, práticas, etc), o que deseja com os aprendizados e conteúdo da disciplina (se conhece o conteúdo programático da mesma), dizer seus artistas e/ou obras em desenho prediletos.

*Observar nesse momento a forma como o aluno se expressa, sua bagagem de conhecimento do desenho, seus anseios e desejos. Aproveitar para expor o conteúdo programático da disciplina, curso ou oficina estimulando a verificação de como a mesma pode vir de encontro aos desejos mais específicos de cada aluno. Na EBA/UFMG se operou uma reforma curricular em que a prática do desenho se encontra desvalorizada refletindo nos alunos uma extrema incompreensão de procedimentos técnicos no que concerne à elaboração formal de um desenho de observação e conseqüentemente a reflexão e domínio de seus processos.

- Em um segundo momento pedir aos alunos que realizem um desenho de observação do modelo com o material eligido por eles. Ao final desse trabalho fixar cada desenho em uma parede ou painel e pedir que façam uma análise crítica dos resultados elaborando tópicos como

composição, ritmo, técnica, qualidade artística, aspectos poéticos de cada desenho, etc.

*Observar a postura corporal de cada aluno no momento em que elabora seu desenho. Examinar a relação entre cabeça, coluna, tronco, braços, mãos, quadris, pernas e pés de cada aluno com relação à superfície que apóia a folha de papel que recebe o desenho (carteira, cavalete, parede, piso, etc.).

Muitas vezes a prática do desenho de observação se torna cansativa por uma má postura adotada pelo aluno (um mal posicionamento do corpo pode causar desde dores na coluna até problemas sérios de saúde). A postura física influencia de forma considerável o resultado de um desenho. A pouca consciência e percepção do próprio corpo faz com que a maioria dos estudantes de desenho adotem uma postura restrita em que a atitude do traço está mais próxima à ação da escrita que ao ato do desenho. Portanto o aluno deve usar o seu corpo em sua totalidade para pensar e fazer uso da linha.

AULA II

As articulações do corpo e suas consequências na elaboração do traço.

Material:

2 folhas de papel Super White formato A2, gramatura 120.

2 lápis grafite 2H e 8B.

Fita crepe.

- Exercício I:

Alunos sentados diante da prancheta ou mesa de desenho sobre a qual somente os dois lápis de gradações contrastantes (2H e 8B) e a folha de papel formato A2 fixada com fita crepe em suas extremidades.

Solicitar aos alunos que segurem um lápis em cada mão e iniciem a elaboração de traços sobre o papel movimentando apenas as articulações dos dedos. Aos poucos acrescentar movimentos das articulações dos pulsos, cotovelos e ombros. Fazer uma pausa nesse momento para observar a qualidade da linha de acordo com o movimento que cada articulação do corpo possibilita. Notar a ocupação das linhas no papel quando se move apenas as articulações dos dedos e o seu percurso à medida que se acrescenta movimentos das articulações dos pulsos, cotovelos e ombros. Continuar o exercício com o uso das articulações da coluna e do quadril. Pontuar nessa ocasião que a amplitude dos movimentos solicita naturalmente que se

ultrapasse os limites do papel. Acrescentar movimentos com as articulações de joelhos e pés e perceber que o desenho não mais se limita à própria prancheta mas pode ocupar outros espaços como por exemplo a prancheta do colega ao lado, o solo e os espaços circundantes.

*Obs: este exercício pode ser repetido em outras aulas de formas diversas como por exemplo utilizando cavaletes no lugar das pranchetas ou com os alunos de pé trabalhar os movimentos das articulações do corpo sem o uso do lápis. Esta prática permite vivenciar as potencialidades e amplitude da linha e sua relação direta com a percepção e uso dos limites e expansões que cada movimento das articulações do corpo propicia. Verificar também as características da linha (espessura, fluidez, rigidez, ritmo, tons, etc.), as diferenças entre os dois tipos de grafite utilizados assim como a ocupação do espaço na folha de papel. Pode-se ressaltar que um desenho não se circunscreve apenas à folha do papel que o recebe, que a sua prática não envolve apenas o uso das mãos e que um desenho já acabado diz muito do corpo de seu autor.

- Exercício II:

Desenhar o modelo (corpo inteiro) com o uso exclusivamente de linhas. Representar luz e volume através da variação tonal da linha empregando para isso os dois tipos de grafites disponíveis, 2H e 8B. Observar e utilizar as articulações do corpo dos modelos como referência para a estruturação de seu próprio desenho.

AULA III

Eixos Horizontal, Vertical e Diagonais.

Material:

Lápis integral 6B.

Lápis grafite H e 2B.

1 folha de papel Super White formato A1, gramatura 120.

1 folha de papel Super White formato A2, gramatura 120.

1 lápis de cor aquarelado vermelho.

Fita crepe.

- Exercício I:

Formar pequenos grupos de 5 a 9 alunos. Em cada grupo um aluno deverá se posicionar ao centro de um pequeno círculo formado pelos colegas. Os alunos que formam o círculo devem se posicionar com uma perna flexionada à frente e a outra estirada atrás de forma que o seu corpo tenha a máxima firmeza com relação ao solo. O aluno no centro do círculo deve fechar os olhos, manter a coluna e corpo rígidos e aos poucos tombar o próprio corpo (sempre rígido) em direção aos colegas. É importante nesse momento pensar em seu próprio corpo como um eixo fixo no centro de um círculo. Sugerir a esse aluno que imagine uma linha vertical que parte do solo e atravessa todo o seu centro de equilíbrio passando pelas pernas, cóccix, quadril, coluna e topo do

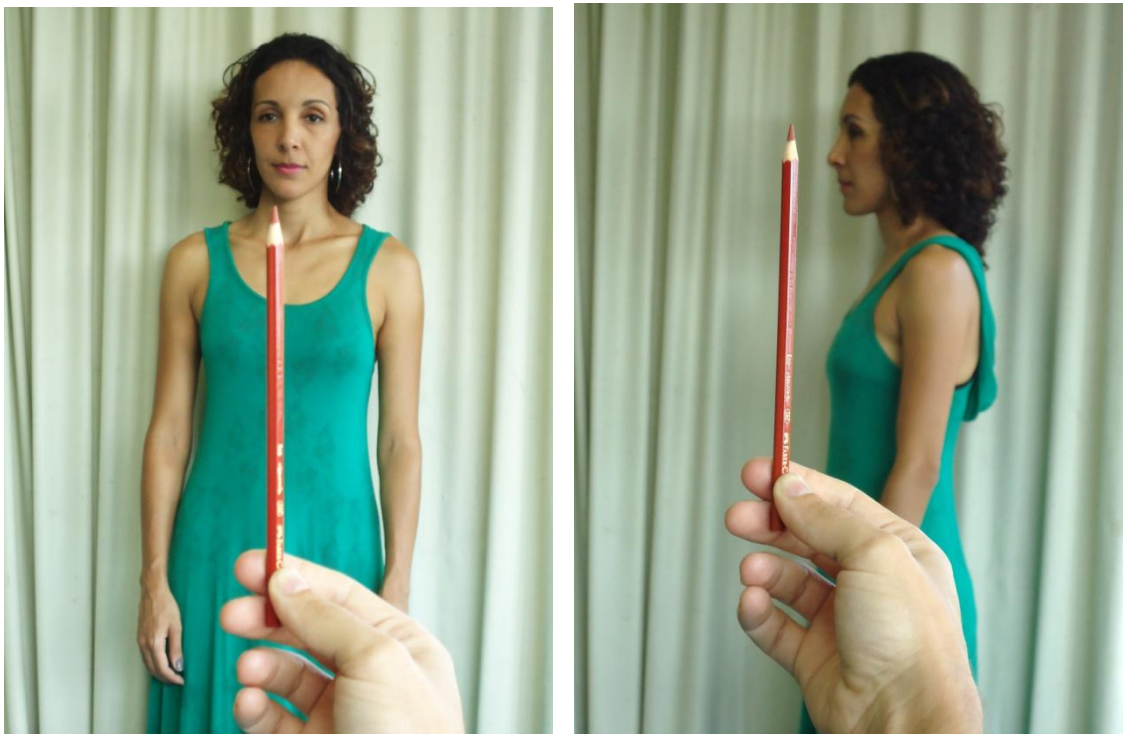
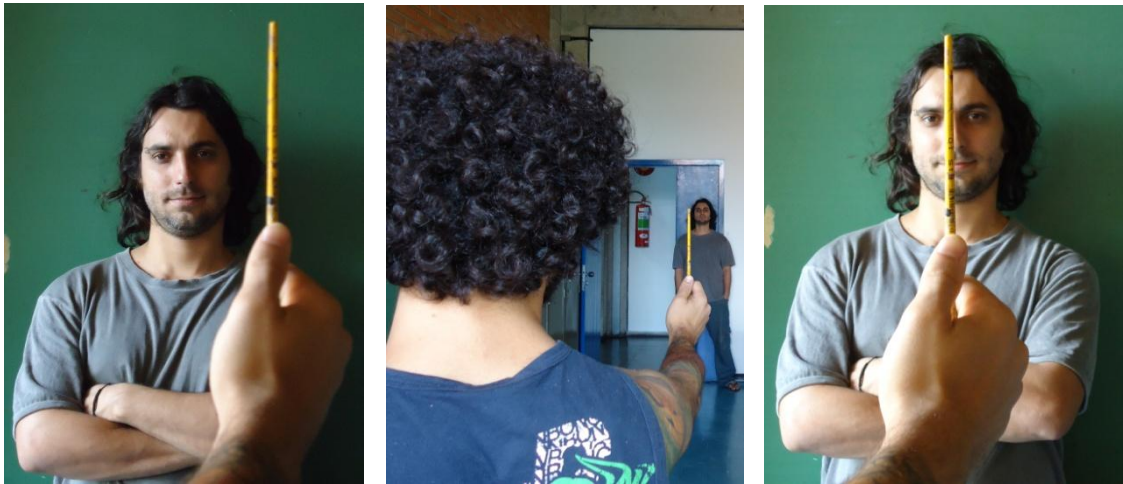
crâneo. Ao tombar o próprio corpo, mantendo constante o seu eixo de equilíbrio vertical esse aluno será amparado por seus colegas que deverão experimentar posicioná-lo em inclinações de diagonais diferenciadas.

- Exercício II:

Observar o modelo com apenas um olho (mantendo o outro fechado) e – com o braço estirado, segurando o lápis em posição vertical e um ângulo de 90° com relação ao mesmo – relacionar a verticalidade do lápis em relação à verticalidade do modelo. Fazer um desenho do modelo (com o mesmo em posição ereta) utilizando o lápis vermelho para traçar no papel um eixo vertical que corresponda ao eixo de equilíbrio do modelo (recordar a experiência do exercício corporal em que o aluno pôde percebê-lo em si mesmo). Traçar no papel um eixo horizontal que corresponda à confluência entre os pés do modelo e o piso. Após esses procedimentos continuar o exercício de forma que eixos vertical e horizontal traçados sirvam de referência na elaboração do desenho e percepção de linhas diagonais que auxiliem na construção da figura.

*Obs: O lápis, enquanto ferramenta de trabalho para o desenho de observação, não tem o seu uso limitado apenas à realização de traços. Ele é uma ótima ferramenta de aferição. Utilizando-o diante dos olhos (preferencialmente com um olho fechado) temos diante de nós mesmos uma reta perfeita através da qual podemos definir por meio de comparação linhas, formas, proporções, eixos etc. O uso do lápis vermelho (que não pode ser apagado) se faz pela necessidade de

ênfatizar ao aluno a importância da percepção e elaboração dos eixos em um desenho assim como a sua valorização enquanto elemento plástico e poético da forma.





Aula IV

Ossos e Músculos: Estruturas Internas do Corpo que Auxiliam na Construção do Desenho.

Material:

2 folhas de papel Super White formato A2, gramatura 120.

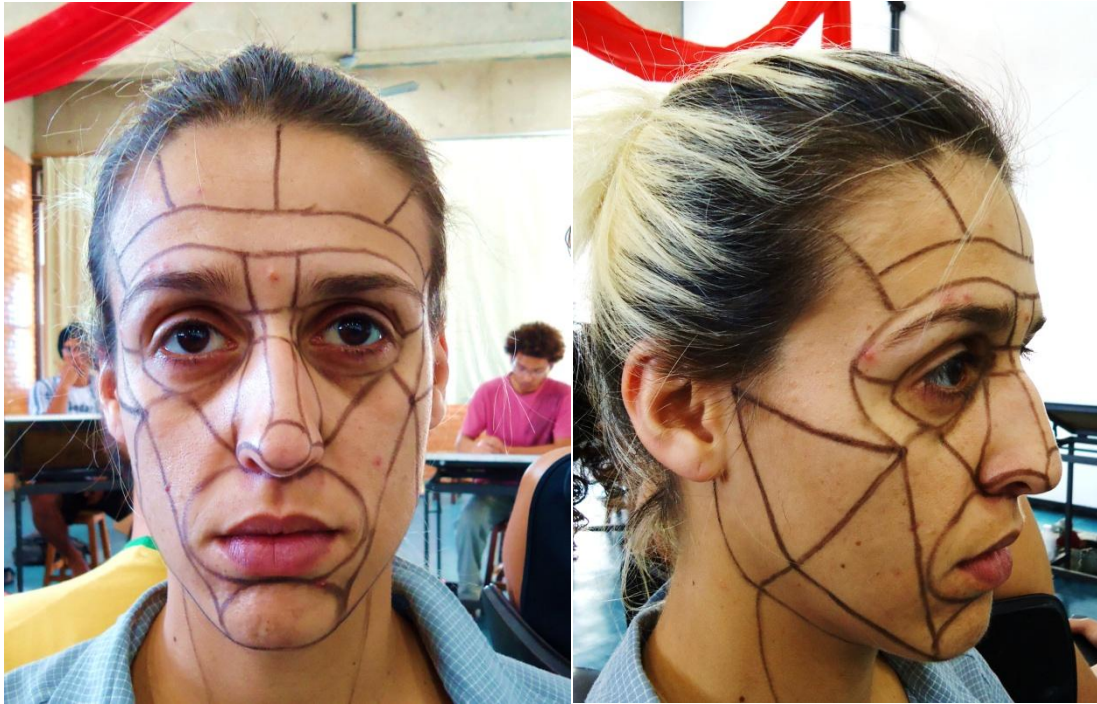
2 lápis grafite 2H e 8B.

- Exercício I:

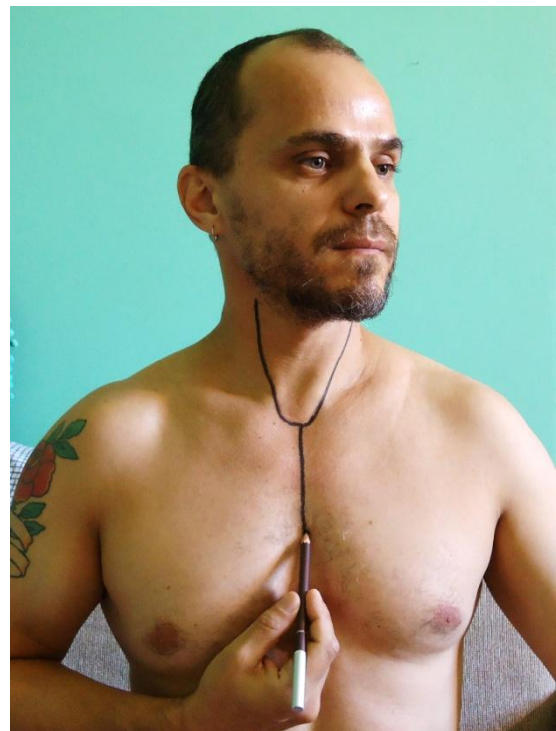
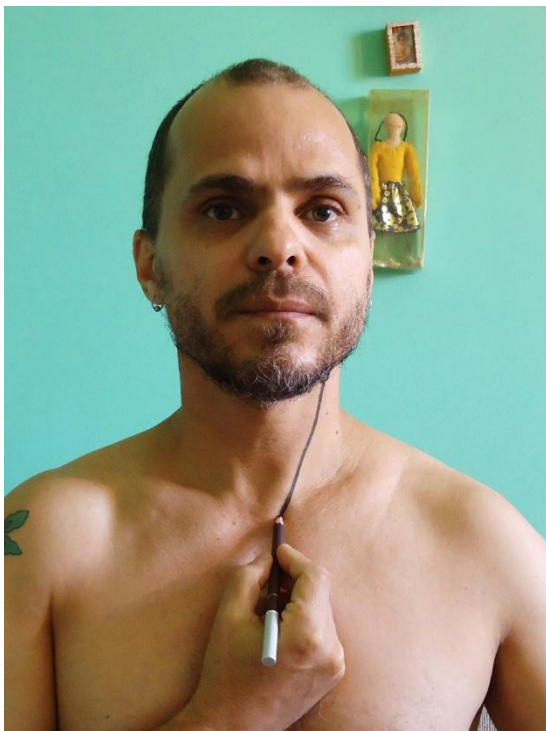
Formar uma fila com os alunos. Solicitar que cada um apoie as mãos nos ombros do colega que está adiante. Massagear e perceber através do toque a coluna, configuração das omoplatas, quadril, costelas etc. Dar meia volta e repetir o mesmo com o colega que estava atrás. Em seguida formar duplas e massagear o rosto do colega procurando perceber a forma exterior e configuração óssea de sua cabeça.

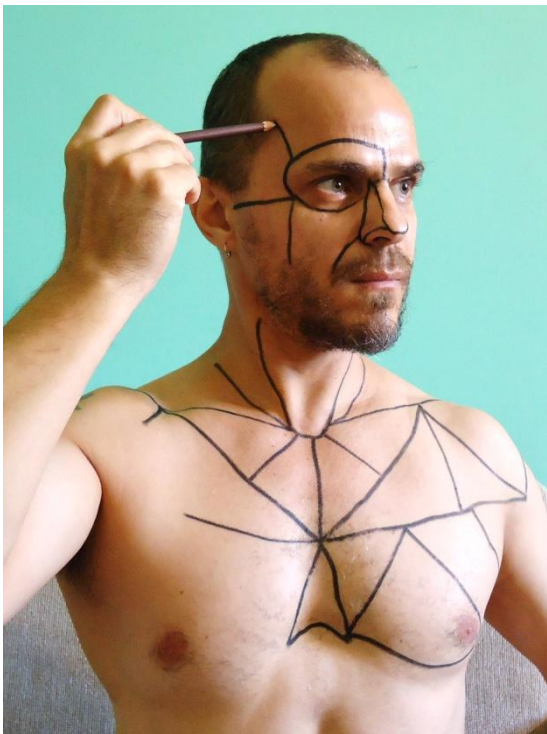
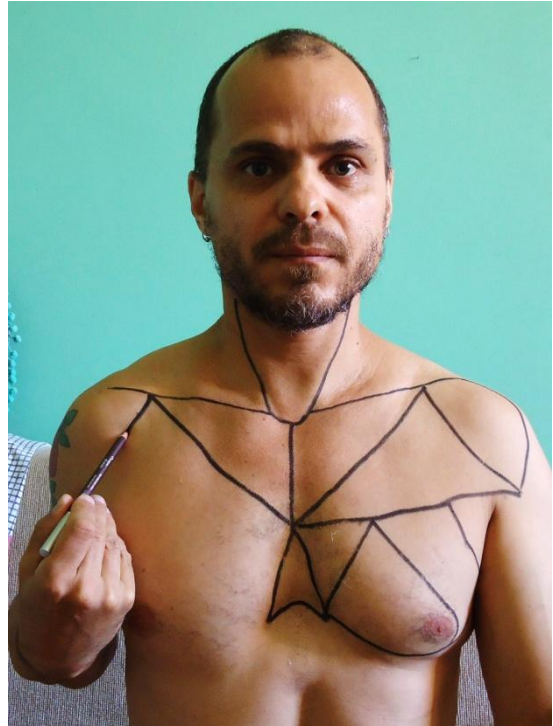
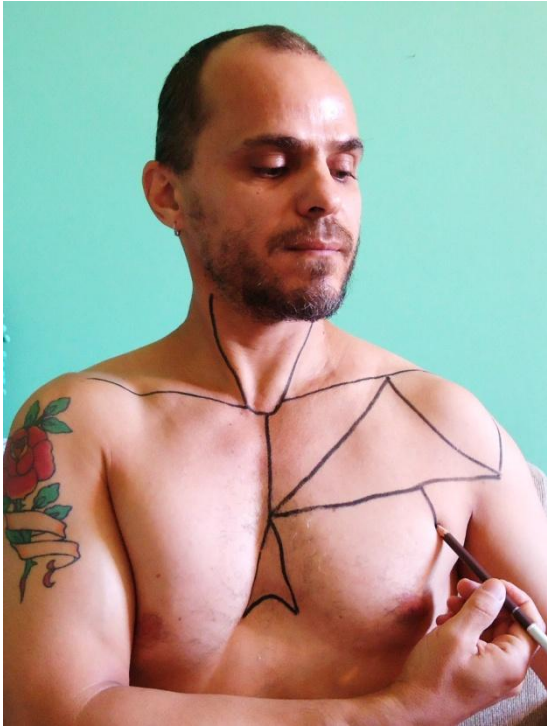
- Exercício II

a) - Fazer um desenho da cabeça do modelo nas posições frente, 3/4 e perfil. Neste desenho utilizar somente a linha procurando representar os planos da face utilizando a referência óssea e muscular como ponto de partida para a marcação dos mesmos.



b) – Fazer o mesmo exercício acima para outras partes do corpo: braços, mãos, pés, tronco etc.





Aula V

Fluxos, Percursos, Ritmo e Linha.

Material:

Fita Crepe.

Lápis Integral 6B ou 8B.

Papel Super White A2, gramatura 120.

- Exercício I:

a) – Antes de iniciar a aula as carteiras devem estar afastadas para o canto da sala deixando um amplo espaço para se movimentar. Solicitar aos alunos que formem um círculo. Em seguida devem fechar os olhos e procurar sentir a própria respiração. Pedir que levem a mão ao coração para perceber o ritmo das batidas do mesmo e imaginar o percurso que faz pelo corpo o fluxo sanguíneo. Imaginar também o trajeto que faria um líquido ao ser bebido, um alimento ao ser absorvido, o ar que é respirado. Pensar no desenho que estes fluxos fariam no interior do próprio corpo e os seus possíveis ritmos. Ato contínuo executar movimentos mínimos (procurando utilizar a musculatura mais interior, aquela mais próxima dos ossos) com a ponta dos dedos do pé, acrescentando aos poucos pés, calcanhares, parte anterior da perna, joelhos, coxas, quadril, coluna vertebral pélvica, lombar e torácica, omoplatas, ombros, braços, antebraços, pulsos, mãos, dedos da mão, região cervical da coluna e cabeça. Aos poucos ampliar os movimentos

deslocando todo o corpo no espaço que o circunda, utilizando planos baixo (contato de todas as partes do corpo com o chão), médio (joelhos bem flexionados) e alto (ponta dos pés e saltos).

b) – Traçar no chão da sala (com fita crepe ou giz) um percurso linear de grande extensão que ocupe todo o espaço e que graficamente sugira ritmos diferenciados (ondas, zigue-zague, espirais, linhas tracejadas etc). Solicitar a cada aluno que caminhe por essa trajetória fazendo com que cada acidente gráfico traçado reflita em um movimento e ritmo corporal diferenciado. Pedir também ao aluno que experimente com o corpo os planos baixo, médio e alto.











- Exercício II:

Configurar a sala com as pranchetas em círculo e modelos posando ao centro.

a) – Fazer um desenho minucioso do contorno do modelo (silhueta de todo o corpo) sem olhar para a folha de papel. Nesta ação é fundamental que se procure associar os movimentos que os olhos fazem ao percorrer o contorno do corpo do modelo aos movimentos que dedos, mão, braço e ombros (e seus reflexos no restante do corpo) fazem ao traçar a linha no papel. Nesse processo a linha deverá ser contínua (retirar o lápis do papel apenas quando julgar que uma extremidade da linha encontrou a outra).

*Obs: Nessa prática é comum que os alunos se angustiem pela impossibilidade de se olhar o papel e ajustar o desenho à uma representação mais realista, uma vez que observar minuciosamente o modelo pode levar a isso. Porém é indispensável enfatizar a importância nesse momento de se colocar em primeiro plano a análise do modelo, uma vez que a maior parte dos iniciantes em desenho de observação se dedica mais a mirar os resultados dos traços no papel destinando tempo insuficiente ao que é observado. Não há dúvida que toda pessoa tem a capacidade inata do desenho porém muitos associam essa faculdade à representação realista de algum tema ou objeto. É um erro pensar que desenhar bem se restringe a representar fidedignamente, e em qualquer técnica, algo no papel. Para refutar essa idéia vale a pena investigar a obra gráfica de artistas como Kandinsky, Paul Klee, Jean Dubuffet, Cy Twombly etc. O desenho de observação de caráter mais realista pode sim ser mais uma possibilidade na produção poética de um artista mas fazê-lo bem não significa que se atingiu o principal objetivo para o bom entendimento e conhecimento da prática do desenho. Portanto, que fique claro para os alunos que o desenho cego e todas as *imperfeições* resultantes dessa técnica tem a sua proficuidade estética e didática devendo ser abordado sem limites de juízo de valor.

b) – Desenhar o modelo por partes: cabeça, tronco, braços, pernas, mãos e pés com pequenos intervalos para o reposicionamento do lápis. Se trata do mesmo exercício de desenho cego porém ao finalizar o contorno da cabeça olhar para o papel e reposicionar o lápis para o desenho do tronco numa tentativa de encontrar uma maior coerência com a representação realista da figura do modelo. Ao finalizar o desenho do tronco, pausa para reposicionamento do lápis para o

desenho da perna e assim consecutivamente até finalizar a figura. Repetir este exercício várias vezes aumentando a frequência com que se mira o papel para o reposicionamento do lápis e acrescentando mais detalhes à figura desenhada não se atendo mais apenas ao contorno. Associar esta prática de observação a outras como marcação de eixos e análise comparativa das proporções.

Aula VI

Proporções do Corpo.

Material:

1 folha de papel Super White formato A2, gramatura 120.

Lápis grafite a escolha do aluno.

- Exercício I:

A sala de aula deve estar com as pranchetas afastadas para os cantos com amplo espaço para que os alunos circulem. Solicitar aos alunos que caminhem pela sala procurando explorar todos os espaços da mesma enquanto caminham. Sugerir ritmos variados para esse caminhar. Após esse ligeiro aquecimento pedir que cada um ocupe um espaço. O professor irá dizer duas partes do corpo e o aluno deverá efetuar o encontro dessas partes em seu próprio corpo. Exemplos: joelho e cabeça – o aluno deverá encostar a cabeça em um dos joelhos ou os dois; antebraço e coxa – o aluno deverá promover o encontro entre o seu próprio antebraço e sua própria coxa. O professor poderá solicitar várias combinações de partes do corpo diferentes, inclusive desafiando os alunos com posturas difíceis ou até mesmo impossíveis como por exemplo orelha e costas. Isso provocará a reflexão sobre os limites de movimento do próprio corpo. Em seguida formar duplas de alunos e repetir o exercício com as mesmas sendo, nesse caso, solicitada apenas uma parte do corpo para que os alunos possam tocar uma com a outra e avaliar as diferenças de proporção entre elas. Após

essa prática solicitar que percebam no colega qual seria a sua altura em palmos, em antebraços, em braços etc.





- Exercício II:

a) – Observar o modelo e tentar estabelecer uma relação entre a sua largura máxima (da extremidade de um ombro ao outro e/ou quadril por exemplo) e a sua altura (do topo da cabeça à extremidade máxima do(s) pé(s) que toca o chão).

b) – Observar no modelo um eixo vertical imaginário que passe exatamente pela sua metade. Observar que detalhes de seu corpo estão mais próximos, mais distantes ou são cortados por esse eixo.

c) – Observar no modelo um eixo horizontal imaginário que toque a extremidade máxima de seu(s) pé(s).

d) – Fazer um desenho do modelo (em pé e de corpo inteiro) utilizando as marcações de eixos e a análise comparativa das proporções como recursos para uma representação mais realista do mesmo. Fazer outro desenho do modelo utilizando as marcações de eixos e a análise comparativa das proporções como recurso poético e expressivo do trabalho.

Aula VII

Formas Básicas

Material:

Papel Super White formato A1, gramatura 120.

Bastão pastel seco preto ou carvão de boa qualidade.

- Exercício I:

a) – Sala de aula com cavaletes afastados para os cantos possibilitando amplo espaço de circulação aos alunos. Como aquecimento: Alunos deverão caminhar pela sala ocupando todo o espaço da mesma. O professor estabelecerá o ritmo em que caminham: lento, rápido, corrida etc. No momento em que os alunos estão caminhando o professor fala um número em voz alta e os mesmos formarão grupos com o número de indivíduos correspondente, interrompendo a caminhada. Caso algum aluno não consiga formar parte de um grupo ele deverá se colocar em algum canto da sala e observar os colegas até o término do exercício. A prática finaliza quando houverem apenas três alunos para formar um grupo de 2 elementos. Além de servir como aquecimento para a prática seguinte esse trabalho desperta para a percepção do espaço e do próprio corpo com relação ao espaço e ao corpo dos outros colegas favorecendo também a introdução de tópicos como a composição no desenho.

b) – Elaborar com o próprio corpo formas geométricas básicas como triângulos, retângulos, círculo, quadrados etc. Formar duplas e utilizar o corpo do colega para estruturar formas tridimensionais elementares como cubos, cilindros, pirâmides, esferas etc.

- Exercício II:

a) – Elaborar o desenho no cavalete: é importante salientar as diferenças em se trabalhar um desenho em pé e assentado. Em um primeiro momento desenhar no cavalete causa desconfortos como dores nos braços e cansaço nas pernas. O aluno deve resistir a assentar-se em um banco diante do cavalete pois estará negando a natureza desse material para o desenho que estimula uma ampla mobilidade do corpo permitindo uma maior extensão da linha e das dimensões do desenho. Fazer um desenho do modelo de corpo inteiro utilizando para a elaboração do mesmo apenas linhas retas executadas de forma vigorosa. Solicitar aos alunos que pensem na *persona* de espadachim.

b) – Realizar um desenho do modelo de corpo inteiro (tempo de 10 minutos para elaborar o desenho) executando traços vigorosos e utilizando somente formas triangulares na feitura do mesmo. Fazer outros desenhos no mesmo processo com o uso de outras formas: círculos, quadrados etc.

c) – Fazer um desenho do modelo de corpo inteiro utilizando formas geométricas básicas em representações tridimensionais (cubo, esfera, cone, cilindro etc.) para a elaboração de cada parte do corpo (cabeça, braços, palma da mão, quadril, dedos etc.).

Aula VIII

Massa, Volume e Tato: Tocar com os Olhos.

Material:

Papel Canson formato A2, gramatura 120.

Lápis de cor aquarelado (azul, amarelo e vermelho).

Fita crepe.

- Exercício I:

Sentado diante da prancheta o aluno deverá tocar a superfície da mesma. Solicitar ao aluno que sinta com os dedos textura, forma, temperatura etc. Experimentar o procedimento com os olhos fechados e repetir o processo tocando a folha de papel (já afixada à prancheta com fita crepe). Em continuidade tocar a própria face sentindo novamente textura, forma, temperatura etc. Voltar a tocar a folha de papel ao mesmo tempo que se toca a própria face. Perceber as diferenças entre as duas superfícies.

-Exercício II:

Executar um desenho da face da seguinte forma: com o dedo indicador de uma mão se toca o próprio rosto e com o outro segura-se o lápis. Quando o dedo indicador tocar alguma depressão do rosto a pressão que se exerce no lápis sobre o papel deverá ser forte. Ao tocar

saliências do rosto a pressão exercida no lápis sobre o papel deverá ser muito leve. Percorrer toda a superfície da face com os dedos fazendo pequenos movimentos de zigue-zague. O percurso feito pelo lápis sobre o papel deve corresponder igualmente e simultaneamente ao percurso do dedo sobre o rosto. Realizar esse procedimento no mesmo desenho com as três cores de lápis: iniciar com o amarelo e finalizar com o vermelho.

Desenho

e

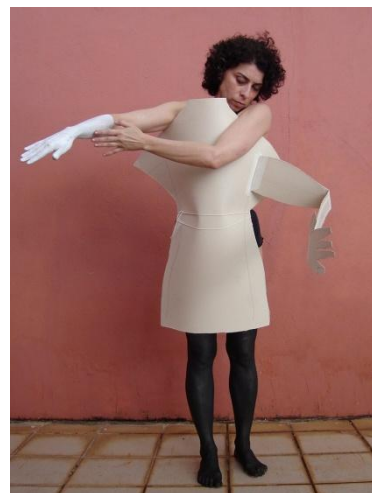
Livro



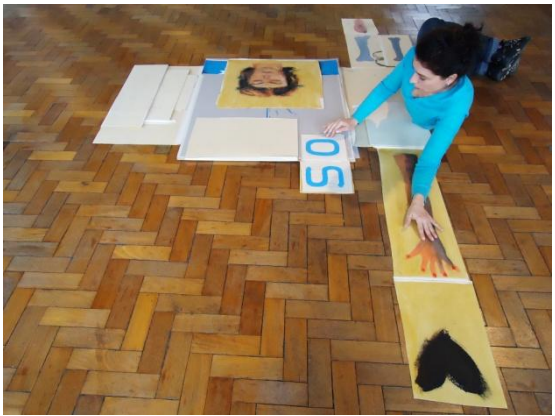


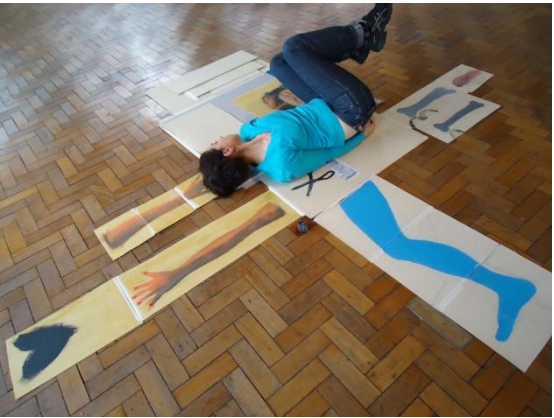
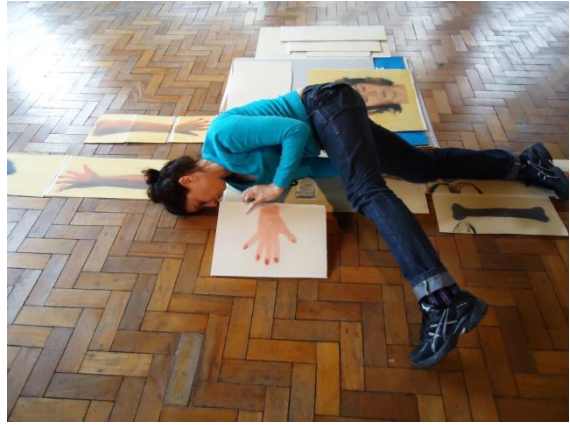




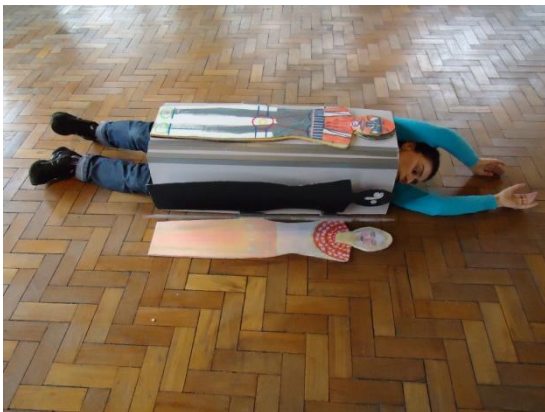
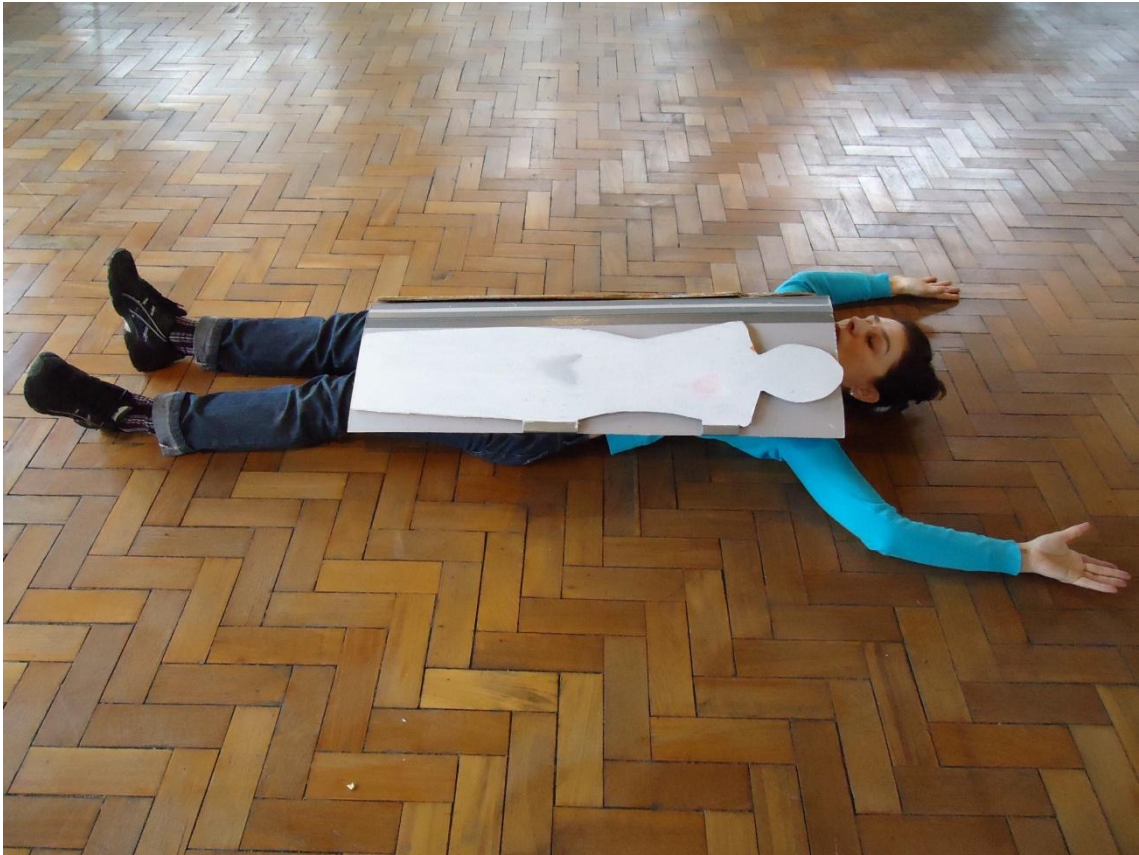


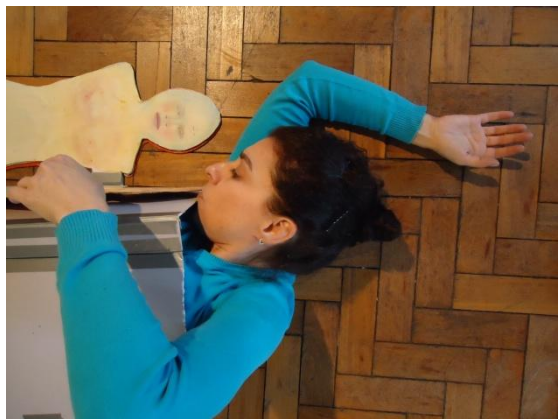








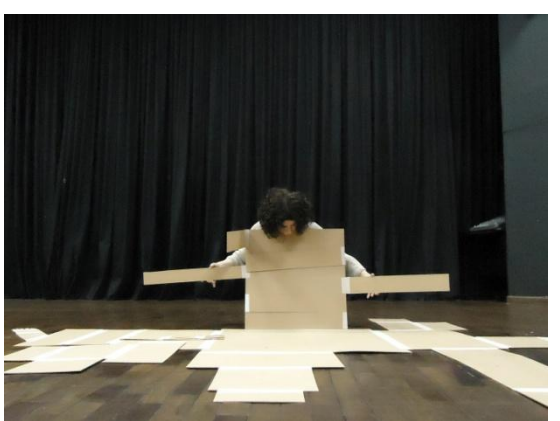
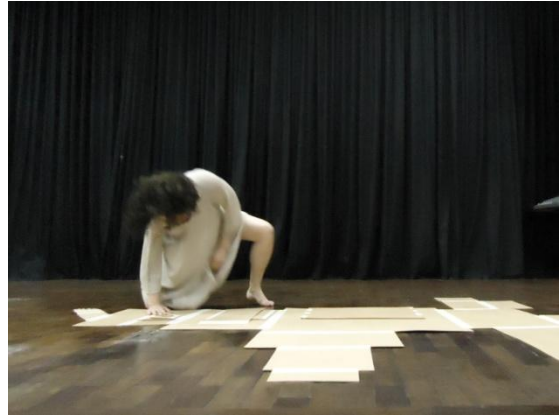


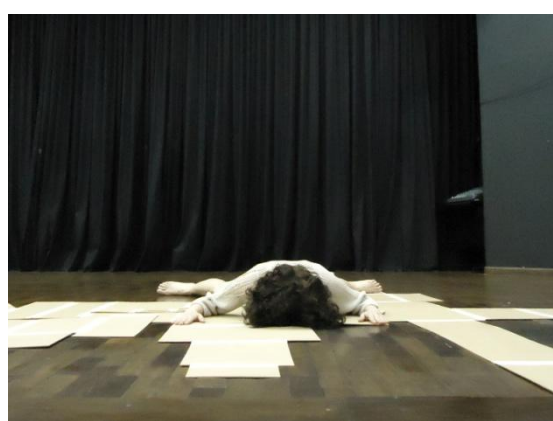


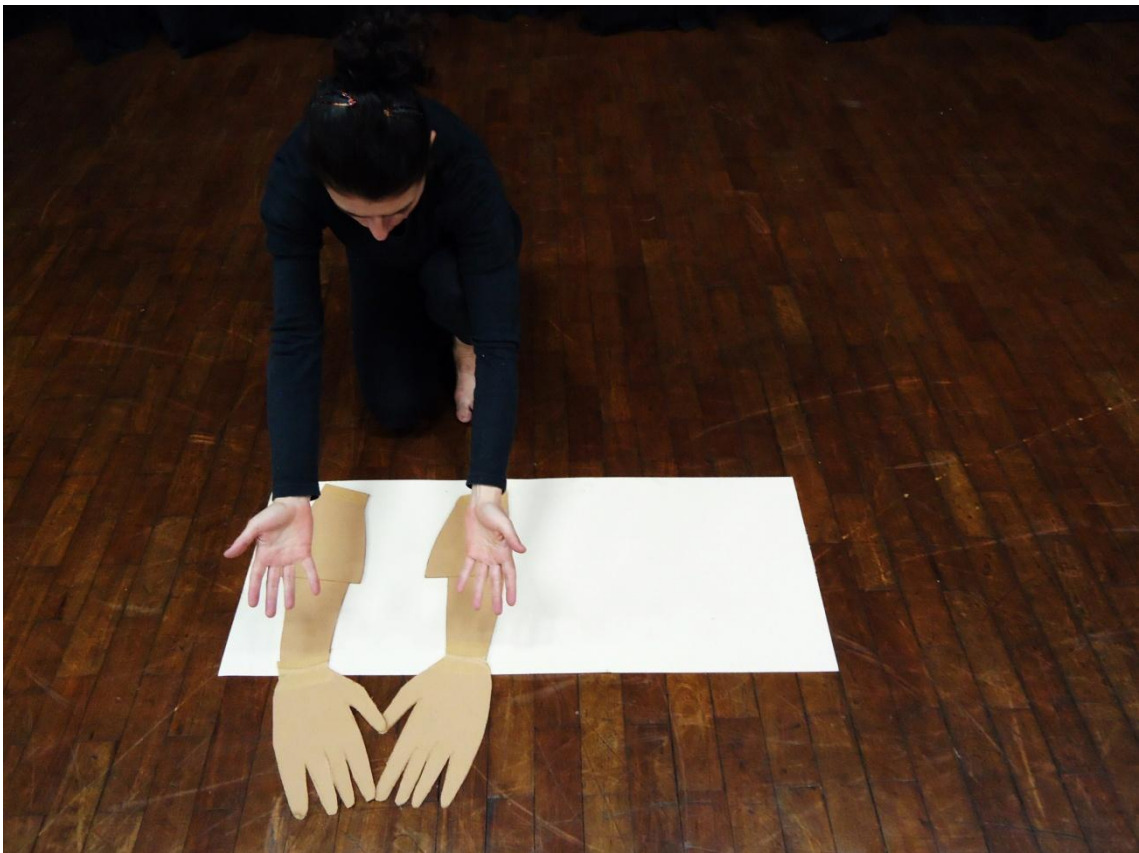


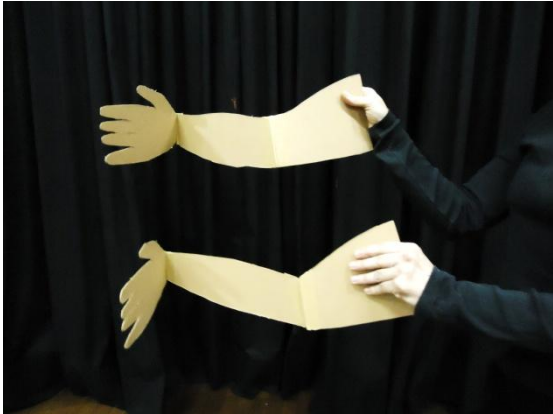
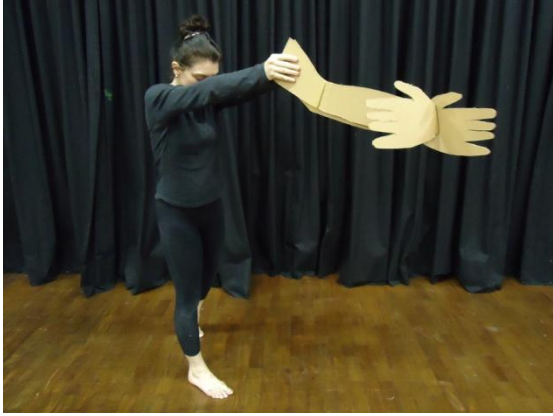


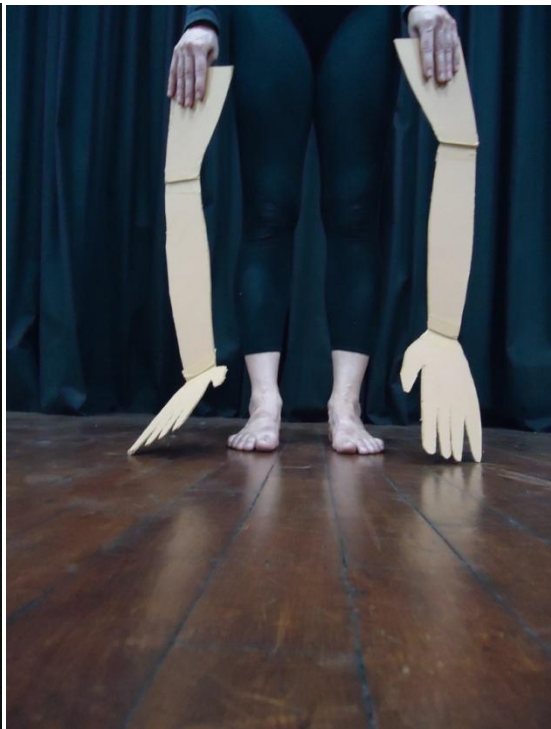
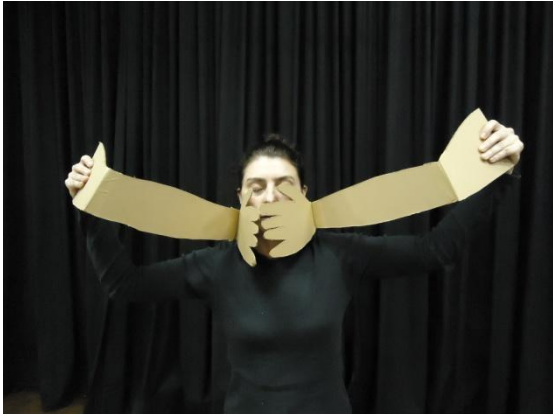














Para a elaboração dos trabalhos *Desenho* e *Livro* foi aplicado e ampliado o repertório de práticas de ensino do desenho utilizado em sala de aula.

Desenho é o espaço de ações onde Margô Assis, bailarina, e Eugênio Paccelli Horta, artista plástico, se encontram para dialogar e desenvolver as suas afinidades estéticas. Os dois utilizam o *papel* como elemento fundamental para moldar, recortar e expandir suas idéias. Se para Eugênio o desenho está associado a todas as etapas do pensamento e elaboração plástica, para Margô o desenho vem como desdobramento do movimento no espaço vivenciado. O desenho e a dança confluindo para um espaço em comum, sem sobreposições. As ações se intitulam *borboleta*, *envelope*, *prótese*, *dissecação* e *recortes* e foram elaboradas a partir de experimentos tendo o desenho como fundamento para se pensar a plasticidade do movimento. Para essas ações foram utilizados materiais básicos para o desenho como: papéis, lápis, tesoura, estilete, fita crepe etc.

Em *Livro*, Margô Assis e Eugênio Paccelli Horta emprestam seus próprios corpos para dar corpo ao seu texto e ao mesmo tempo criam dentro de um texto/livro outros corpos. Neste trabalho o movimento/desenho se faz a partir da relação que o corpo estabelece com os eixos básicos horizontais e verticais advindos da bidimensionalidade de uma folha de papel. O papel é pensado como uma espécie de memória da pele onde as imagens são construídas a partir da ideia de espelhamento, frottage e impressão.

*

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 2ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*. 1ª ed., São Paulo: Estação Liberdade Ltda., 2002.

_____. *Deleuze: o clamor do ser / Alain Badiou*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*. MACIEL, K. (org). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. 1ª ed., Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi /*
Org: Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac & Naify,
2009.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

----- . *Aula*. 12ª ed., São Paulo: Cultrix LTDA, 1997.

----- . *Mitologias*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil SA.,
1993.

BELL, Julian. *500 Autorretratos*. London: Phaidon, 2006.

BENSE, Max. *Inteligência Brasileira: uma reflexão Cartesiana*. São
Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL,
2000.

BRUSSATIN, Manlio. *Identity and alterity, figures of the body*
1895/1995. La biennale di Venezia 46. Veneza: Marsilio Editori, 1995.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2ª
ed., São Paulo: Perspectiva SA., 1997.

CALBÓ ANGRILL, Muntsa. *The big book of drawing and painting the*
figure. New York: Watson-Guption, 1995.

CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. In: *Aletria*:
Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, Fale/UFMG, n. 14, p.
9-39, jul.-dez. 2006

CONSTANCE, Diana. *Life Drawing Class*. London: Quantum Books, 1998.

CORBIN, Alain. *História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DA VINCI, Leonardo. *Obras literárias, filosóficas e morais*. 1ª ed., São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. 1ª ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

Organização, tradução e comentários Eduardo Carreira.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 1ª ed., São Paulo: 34, 1998.

_____. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. 1ª ed., Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DOMÉNECH, Maribel. *Trato de la Luz con la Matéria*. Granada: Grupo de Investigación HUM-480 / Constitución e Interpretación de la Imagen Artística, 2002.

DOMINGUÉZ, Juan. *In-presentable 03-07*. Madrid: La Casa Encendida, 2007.

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo – Textos clássicos de estética*. 1ª ed., Belo Horizonte: UFMG, 1997.

ECCO, Humberto. *Como se faz uma tese*. 17ª ed., São Paulo: Perspectiva SA., 2002.

EISNER, Elliot W. *An agenda for research in Arts Education. The arts and the creation of mind*. New Haven (USA): Yale University, 2002.

FLUSSER, Villém. *Natural:mente – Vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

_____. *A escrita – Há futuro para a escrita?* 1ª ed., São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass; London; M.I.T. Press, c. 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970 – 1982)*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

FRANCIS, Mark. *Andy Warhol Drawings, 1942/1987*. 1ª ed., Londres: Schirmer/Mosel, 1998.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Introdução ao Narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GIL, Fernanda García (coord.). *Imagen/Imaginario, Interdisciplinariedad de La Imagen Artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 1ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. 1ª ed., São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto – Redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres*. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HONNEF, K. *Arte Contemporânea*. Köln: Taschen, 1994.

HOPPER, Edward. *Hopper Drawings*. New York: Dover Art Library, 1989.

HUGHES, Robert. *Lucian Freud Paintings*. London: Tames & Hudson, 1991.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson, 2000.

----- . *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MACIEL, Maria Esther. *A Memória das Coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens – Uma história de amor e de ódio*. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva S.A., 2000.

MONOD, Jacques. *El azar y la necesidad: ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. 7ª ed., Barcelona: Tusquets, 2007.

ONFREY, Michel. *A política do rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

----- . *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caieiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Limites em expansão – Licenciatura em Artes Visuais*. 1ª ed., Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, S.A., 2003.

RAYNES, John. *Figure Drawing and Anatomy for the Artist*. London: Chancellor Press, 1993.

- RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RUBINO, Silvana (org.). *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALGADO, Renata (org.). *Imagem escrita*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SOUZANELLE, Annick de. *O simbolismo do corpo humano*. 2ª ed., São Paulo: Pensamento, 1998.
- SELZ, Peter; STILES, Kristine, (org). *Theories and Documents of Contemporary Art: Source Book of Artists Writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TRAKL, Georg. *De Profundis e Outros Poemas*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- VENTÓS, Xavier Rubert. *El Arte Ensimismado*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- WAGENSBERG, Jorge. *La Rebelión de las Formas: o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- _____. *El Gozo Intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naify, 2002.