

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC**

**CURSO DE ARTES VISUAIS - BACHARELADO**

**CARLA SOUZA SIMÃO RODRIGUES**

**AS POSSIBILIDADES E O PROCESSO DO DESENHO NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

**CRICIÚMA, JULHO DE 2011**

**CARLA SOUZA SIMÃO RODRIGUES**

**AS POSSIBILIDADES E O PROCESSO DO DESENHO NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Angélica Neumaier

**CRICIÚMA, JULHO DE 2011**

**CARLA SOUZA SIMÃO RODRIGUES**

**AS POSSIBILIDADES E O PROCESSO DO DESENHO NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas.

Criciúma, 1º de julho de 2011.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.<sup>a</sup> Angélica Neumaier - Especialista - (UNESC) - Orientador

Prof.<sup>a</sup> Aurélio Regina de Souza Honorato - Mestre - (UNESC)

Prof.<sup>a</sup> Helene Gomes Sacco Carbone - Mestre - (UFRGS)

**Em memória de meus queridos avós.**

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer primeiramente a minha querida professora e orientadora Angélica Neumaier, que me apoiou profundamente e foi extremamente compreensiva em todos os momentos de desenvolvimento deste trabalho. A minha mãe, que nunca mediu esforços para me ajudar no que fosse necessário e ao meu pai que, além de ser meu primeiro professor e incentivador do desenho, me carregou para todos os lados nessas idas e vindas entre Torres/Criciúma. Agradeço também à minha irmã e meu cunhado por terem me aturado durante todos os finais de semana em que tive orientação e fiquei na casa deles. Também agradeço aos meus amigos e colegas, em especial à Déia (Andréa) e ao Cássio que mais do que amigos, foram grandes companheiros nas horas difíceis (e também na hora do sorvete de casquinha).

**“Estou aqui fazendo este louvor ao desenho, mas preciso dizer que desenho enlouquece. Produz raiva, ódio mortal, sensação desagradável de incapacidade, mostra seus limites.”**

**Guto Lacaz**

## **RESUMO**

Esta pesquisa realiza uma análise sobre como o desenho se apresenta na arte contemporânea. Para tal, investiga a história do desenho e as variações de seus conceitos, juntamente com as novas possibilidades apresentadas pela arte vigente. Fundamenta-se em teóricos como Mario de Andrade, Edith Derdyk e Fernando Cocchiarale. Através deste estudo verificou-se que a arte contemporânea traz um conceito de desenho bastante amplo, podendo este apresentar-se das mais variadas formas. Mostrando como referência artistas como Saul Steinberg e Sandra Cintro, resulta como produção artística final um desenho-instalado.

**Palavras-chave:** Desenho. Arte Contemporânea. Possibilidades. Desenho-Instalado.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: A traição das imagens, 1929. René Magrite .....	20
Figura 2: Vista do mundo da 9th Avenida, 1976. Saul Steinberg .....	24
Figura 3: Sem título, 1968. Saul Steinberg.....	25
Figura 4: Arquitetura de papel quadriculado, 1954. Saul Steinberg .....	26
Figura 5: Sem título, 1951. Saul Steinberg.....	26
Figura 6: Dibujo sin papel (Desenho sem papel) 83/11, 1983. Gego.....	31
Figura 7: Galeria de Cantores, 1431-1438. Luca Della Robbia.....	34
Figura 8: Galeria de cantores, 1433 - 1440. Donatello.....	35
Figura 9: Merzbau, 1932. Kurt Schwitters .....	38
Figura 10: One and three chairs, 1967. Joseph Kosuth .....	40
Figura 11: Milhas de fio, 1942. Marcel Duchamp .....	41
Figura 12: Retablo, 1995. Sandra Cinto .....	43
Figura 13: Sem título, 1997/98. Sandra Cinto .....	44
Figura 14: Afrescos da Capela Scrovegni, séc. XIV. Giotto di Bondone .....	45
Figura 15: Construção, 2006. Sandra Cinto .....	46
Figura 16: Etapa 1. Carla Rodrigues.....	49
Figura 17: Etapa 2. Carla Rodrigues.....	49
Figura 18: Etapa 3. Carla Rodrigues.....	50
Figura 19: Etapa 4. Carla Rodrigues.....	50
Figura 20: Foto 1. Carla Rodrigues.....	51
Figura 21: Foto 2. Carla Rodrigues.....	51
Figura 22: Foto 3. Carla Rodrigues.....	51
Figura 23: Foto 4. Carla Rodrigues.....	52
Figura 24: Foto 5. Carla Rodrigues.....	53
Figura 25: Foto 6. Carla Rodrigues.....	54
Figura 26: Foto 7. Carla Rodrigues.....	55
Figura 27: Esboço Instalação. Carla Rodrigues.....	56



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. METODOLOGIA .....</b>	<b>11</b>
<b>3. O DESENHO ATRAVÉS DA HISTÓRIA.....</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Um breve conceito .....</b>	<b>13</b>
3.2 Representação/ Mimese .....	17
3.3 Linha.....	21
3.3.1 A linha de Steinberg .....	23
<b>4. A ARTE CONTEMPORÂNEA E O DESENHO.....</b>	<b>28</b>
4.1 Desenho como processo .....	32
4.2 Acabado ou Inacabado.....	33
<b>5. O ESPAÇO INSTALADO.....</b>	<b>37</b>
5.1 O Desenho-instalação de Sandra Cinto.....	42
<b>6. PRODUÇÃO ARTÍSTICA .....</b>	<b>47</b>
<b>6.1 Instalando um desenho .....</b>	<b>47</b>
6.2 Esboçando.....	47
6.3 Produzindo.....	48
6.4 Desenho Escondido.....	52
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>59</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda questões acerca do desenho e sua relação com a arte contemporânea. De que forma ele se apresenta dentro dos parâmetros da arte atual. Tenho uma proximidade grande com o desenho enquanto linguagem expressiva, utilizando-o como forma de exteriorizar meus pensamentos, emoções, e de me colocar no mundo. Já no Curso de Artes Visuais, surgiu o contato mais próximo com a arte contemporânea, no qual pude perceber e compreender um pouco mais seu contexto e suas motivações. Isso se deu também através da prática do desenho e das experimentações feitas em disciplinas como Percepção e Desenho e Desenho Contemporâneo. As disciplinas de história da arte também contribuíram para compreender a arte num âmbito geral e seu desenvolvimento ao longo da história, onde pude ter contato com alguns porquês de suas transformações e conceitos. Diante de todos esses fatores, surgiu o interesse em analisar mais a fundo as relações que a prática do desenho estabelece com a arte contemporânea.

Através da investigação dos conceitos que o desenho apresentou ao longo dos diferentes períodos históricos, foi feita uma relação destes com os conceitos apresentados sobre desenho na era contemporânea. Analisou-se também o conceito de representação, abordando questões ligadas à suposta necessidade de cópia da natureza por parte da arte, e ainda a participação da linha como elemento fundamental do desenho, apresentando o trabalho do desenhista Saul Steinberg. Realiza-se também uma análise sobre o processo do desenho – acabado ou inacabado? – tendo como objetivo principal estudar a situação do desenho na arte contemporânea e qual o seu atual valor dentro do campo da arte.

Este trabalho é composto por cinco capítulos. O capítulo que aborda a história e conceitos gerais de desenho é fundamentado principalmente pelo Professor Doutor Lincoln Guimarães Dias, num diálogo com Edith Derdyk e Fernando Chuí. O capítulo sobre desenho e arte contemporânea, que fala sobre a visão contemporânea do desenho, e traz novamente Edith Derdyk, juntamente com Fernando Cocchiaralle, Anne Cauquelin e Mario de Andrade. O capítulo sobre instalação traz um diálogo entre Nadja de Carvalho Lamas e Regina Maria da Piedade e Lírio, discorrendo sobre sua origem e seus conceitos, os quais dão

margem a novas possibilidades dentro do campo da arte, incluindo o desenho. Possui um sub-capítulo que apresenta a obra da artista brasileira Sandra Cinto, com seus desenhos-instalação, servindo como referência para a produção artística final. O último capítulo relata a produção artística, que constitui num desenho-instalado denominado “Desenho Escondido”. Nesta etapa são mostradas todas as fases de concepção da obra, desde as primeiras idéias, esboços, até o projeto de montagem da versão final.

## 2. METODOLOGIA

Esta pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “As Possibilidades e o Processo do Desenho na Arte Contemporânea”, tem como problema a forma como o desenho se apresenta na Arte Contemporânea.

Aqui se entende por pesquisa “a construção de conhecimento original, de acordo com certas exigências científicas. É um trabalho de produção de conhecimento sistemático, não meramente repetitivo mas produtivo, que faz avançar a área de conhecimento a qual se dedica” (GOLDENBERG 2002, p. 105).

O objetivo principal é analisar a maneira como o desenho é abordado dentro da arte contemporânea e quais as novas concepções apresentadas em contraponto com conceitos convencionais de desenho. Também foi analisado o processo do desenho como uma forma de escrita, de exposição dos pensamentos. Para tal investigação realizou-se um levantamento bibliográfico sobre o papel do desenho na arte, desde sua concepção clássica como ação secundária até sua visão como linguagem independente, e a mudança e ruptura de conceitos com o advento da arte contemporânea. Tais fatores caracterizam a pesquisa como bibliográfica e ainda exploratória, já que, de acordo com Gil (2008, p. 41), “apresenta o problema de maneira a torná-lo mais familiar e explícito, tendo como prioridade o aperfeiçoamento de ideias ou a descoberta de intuições”.

Por envolver verdades e interesses locais, esta pesquisa é de natureza aplicada. Insere-se na linha de pesquisa de Processos e Poéticas do Curso de Artes Visuais Bacharelado, da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, na qual se enquadram as pesquisas que abordam o fazer, o processo criativo, as tecnologias, a reflexão e poéticas das artes visuais. Sendo desenvolvida pelo bacharelado, segundo as normas da universidade, é obrigatória a elaboração de uma obra como parte integrante do trabalho de conclusão de curso, pois se trata de uma pesquisa *em arte*, a qual é elaborada por artistas pesquisadores, “aquela relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os elementos de um pensamento visual estruturado” (CATTANI 2002 *apud* LEITE 2008, p. 31).

A pesquisa em arte é de caráter estritamente qualitativo, pois aborda questões que não podem ser matematicamente quantificadas.

Na pesquisa qualitativa a preocupação do pesquisador não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, mas com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma instituição, de uma trajetória, etc (GOLDENBERG 2002, p. 14).

Paralelamente à pesquisa, foram feitos estudos e experimentações de materiais e suportes utilizados na fase da produção artística. Discutiram-se diferentes formas de apresentação da obra, resultando na concepção de um desenho-instalado, com foco nas possibilidades apresentadas na arte contemporânea.

### 3. O DESENHO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

#### 3.1 Um breve conceito

A noção do desenho que se tem hoje, visto como linguagem autônoma, nem sempre foi contextualizada desta mesma forma. Durante um longo período da história o desenho foi considerado um meio auxiliar dentro da arte, servindo apenas de apoio na elaboração de projetos de linguagens ditas maiores, como a escultura e a pintura.

Para melhor situar a questão, a arte só foi vista como “produto elevado do espírito humano” (DIAS 2010, p.5) a partir da renascença italiana. Foi no Renascimento que o homem se tornou o foco da sociedade e não mais a religião. Ali a arte passa a ser entendida como produto do homem para o homem, sem caráter divino. Em discussão sobre a história do desenho, Dias aponta, inclusive, que é defendida uma teoria na qual o que foi produzido em momentos anteriores a esse período não deveria ser considerado arte de fato, levando em consideração os conceitos da arte apresentados hoje<sup>1</sup>. Tais produções não possuíam caráter artístico na época em que foram produzidas. O termo mais adequado para o estudo dessa produção anterior ao Renascimento seria *História das Imagens*<sup>2</sup>.

A partir das mudanças ocorridas no período renascentista, um assunto que também ganhou foco foi a ciência. Os estudos de base científica - que tratavam fundamentalmente da perspectiva, anatomia e geometria - adquiriram grau elevado de importância, só aqui aparecendo o desenho com certo destaque, servindo como o principal meio para a prática de tais estudos. Dentro desta visão, surge uma nova percepção do desenho em relação à arte, sendo este não mais encarado como mera ferramenta mecânica na produção das obras, mas como elemento fundamental da obra, ao qual se atribuía também um caráter intelectual, ligado às próprias ideias do artista. Porém, se deixa claro aqui que esta concepção era defendida apenas por parte dos artistas da renascença italiana. Nem todos compartilhavam desta mesma

---

<sup>1</sup> Estes conceitos serão discutidos nos dois próximos capítulos.

<sup>2</sup> Termo utilizado pelo teórico Hans Belting, que também é o autor da teoria citada acima.

noção do desenho enquanto parte importante da obra, sendo que existia uma corrente diferente de pensamento, a qual tinha como elemento fundamental da obra, por sua vez, a cor. Tratava-se de uma rivalidade entre a arte e seus respectivos artistas das cidades de Florença, que defendiam a primazia do desenho, e de Veneza, que defendiam a autonomia da cor. Dentre os principais artistas florentinos que tentaram definir o desenho como manifestação específica, destacam-se Federico Zuccaro e Giorgio Vasari. Este argumenta que,

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de todas nossas três artes – arquitetura, escultura, pintura – extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma idéia (*s/d apud DIAS 2010, p. 7-8*).

Zuccaro, por sua vez, denomina que o desenho é a própria ideia, diferente de Vasari, que vê o desenho apenas como expressão da ideia. O artista faz a distinção entre desenho interno – que seria a própria ideia, o intelecto – e desenho externo, que se refere ao fazer do desenho, ao seu aspecto visível. Lembrando que essa ideia de desenho interno é “pensada enquanto veículo condutor da criação divina” (AZEVEDO 2009, p. 46). Zuccaro via a arte como fruto da invenção divina, na qual o artista era seu intercessor.

Tal concepção, contudo, se trata mais de uma forma idealizada sobre o desenho do que um conceito verdadeiramente seguido na época. A desavença entre desenho e cor era analisada num âmbito ligado mais estritamente a técnica na execução da obra, e não no resultado da obra em si. Era muito mais uma questão de necessidade de definição do desenho do que de utilização do mesmo como linguagem independente da pintura. Sobre isto, Dias complementa:

Os escritos e discussões que tiveram lugar na Itália a partir do Renascimento e contribuíram para a construção de um entendimento de desenho não dizem respeito exatamente à prática do desenho na arte e sim buscam conceitua-lo, descrever a sua essência, isto é a sua definição. Mas esta não é feita em nome de um estatuto e uma prática autônomas do desenho. Os interesses não eram estéticos e sim políticos (2010, p.17).

O reconhecimento do desenho como expressão autônoma, todavia, só ocorre a partir do Modernismo, quando a arte se volta para a análise de seus próprios meios de expressão. O desenho, ainda assim, não obtém reconhecimento que possa ser comparado com a pintura ou a escultura, por exemplo.

Sabe-se que na Pré-história já existiam indícios de imagens produzidas pelo homem às quais se atribui um valor próximo ao do desenho. Próximo, porque não possuem ainda a intenção em seu uso como decodificação da ideia, mas sim, supostamente, de apropriação dos seres representados por intervenção mágica. Também existem manifestações em povos primitivos que, através do desenho/pintura corporal, exprimem sua espiritualidade, além de servir como forma de comunicação por meio dos símbolos e cores. Nesta necessidade de comunicar, a própria escrita se relaciona com o desenho, já que ambos surgiram da necessidade de representar idéias e pensamentos através de signos visuais desenhados. Como afirma Derdyk (2007, p.23),

[...] em seus primórdios, o desenho da palavra – os pictogramas, os hieróglifos, os ideogramas, escritas analógicas e visuais – explicita sensivelmente a natureza mental e inteligível do desenho como ato e extensão do pensamento.

Tem-se aqui uma concepção do desenho como uma linguagem de extrema ligação com o intelecto. Tal ligação também é mencionada por Mario de Andrade (1975, p. 71), o qual explana que “[...] o desenho [...] é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência”. Assim, pode-se compreender o desenho como uma manifestação primeira do pensamento, uma tentativa de externar este de forma visual. Através desse ato de desenhar se é capaz de expressar, de maneira ágil e totalmente particular, ideias com as mais diversas finalidades, seja uma simples inquietação existencial ou um rascunho de um projeto, ou mesmo uma explicação que não cabe no âmbito da linguagem verbal. Dentro deste entendimento percebe-se também a natureza efêmera do desenho, que “acompanha a rapidez do pensamento, responde às urgências expressivas [...]. O desenho possui a natureza aberta e processual” (DERDYK 2004, p.42).

A discussão sobre o desenho também traz outra questão importante: a relação dos indivíduos com o mesmo. A grande maioria das pessoas teve algum tipo



de contato com o desenho em um determinado período de suas vidas – principalmente na infância. Porém, essa relação parece dissolver-se na maior parte dessas pessoas, processo este que começa a partir da alfabetização, no qual as demais linguagens expressivas são sufocadas em detrimento do aprendizado das linguagens escrita e verbal. Tal fator faz com que o ato de desenhar seja encarado como algo desimportante, que em nada contribui para o processo de formação do sujeito, ou que para executá-lo é necessário algum tipo de dom pré-existente à própria origem da pessoa. Isso leva a uma visão banalizada do desenho, juntamente com um desestímulo e um possível bloqueio do ato/potencial criativo. Por sinal, a visão que se tem do desenho – e das demais atividades artísticas – como algo proveniente de um presente divino é ainda fortemente atribuída como verdade por grande parte dos indivíduos. Para se realizar determinada atividade, é necessário que a disposição para o desempenho da mesma já esteja presente na essência do ser, mesmo antes de ela ser manifestada ou praticada. Desta forma, se exclui toda e qualquer possibilidade de alguém ter a capacidade de aprender algo novo pelo simples fato de não ter o dom para isso. É interessante analisar que tal concepção é herdada do período clássico, e que continua sendo sustentada séculos depois. Fernando Chuí, em seu diálogo com Marcia Tiburi, aborda essa questão, afirmando que “o desenho, ao contrário do que pensam muitos, não é uma ação das mãos, é uma ação do olhar. Não é uma questão de coordenação motora, mas aprimoramento da percepção e da inteligência” (2010, p. 19). Isso afirma novamente o desenho como produto do intelecto, deixando de ser exclusivamente um ato físico ou ainda divino.

Ainda dentro desta discussão, Chuí cita como exemplo o ato de observar figuras nas nuvens, e alega que pessoas que desenhavam normalmente enxergavam mais formas do que as que não desenhavam. Aponta ainda a possível tarefa do desenho/desenhista: “redescobrir os desenhos e ajudar o mundo a enxergá-los” (2010, p.19).

Em seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci (1956 *apud* GOMBRICH 1986, p.164) já argumentava sobre a capacidade que formas confusas como água lamacenta e nuvens têm de despertar a criatividade. Ainda recomendava aos artistas que necessitassem inventar paisagens em quadros, que observassem manchas de umidade em paredes e pedras de cores desiguais. Por meio dessa observação, poderiam imaginar nelas a semelhança com paisagens divinas.

Nesta reflexão acerca do desenho e o ato perceptivo, pode-se complementar dizendo que “o desenho é uma atividade perceptiva, algo que não se completa, mas que nos convida, sugere, evoca” (DERDYK 2004, p. 43). O desenho é mais mental do que físico. Antes de linguagem plástica, ele é muito mais um ato de reflexão do ser humano para compreender o mundo e o espaço a sua volta do que um traço ou uma marca sobre um suporte.

### **3.2 Representação/ Mimese**

As indagações envolvendo o princípio da representação visual se deram inicialmente na Grécia Antiga. A imitação da natureza foi definida pelos gregos do século IV. As questões abordavam a busca pelo ideal de beleza e uma representação perfeita do natural, negando suas possíveis imperfeições. Gombrich (1986, p. 83) relata que a mitologia grega revela uma função supostamente ainda mais antiga da arte, quando os artistas, ao invés de imitar, buscavam competir com a criação. O autor cita o mito de Pigmalião na versão de Ovídio, para ilustrar essa questão. Nele, Pigmalião é um escultor que molda a figura de uma mulher e acaba se apaixonando pela estátua. O escultor então implora à Afrodite – Vênus, na mitologia romana – que lhe conceda uma noiva à imagem da estátua, e a deusa por fim dá vida ao marfim frio. A existência desse mito, segundo Gombrich, provavelmente teve grande contribuição para o desenvolvimento da arte e da ideia de criação artística.

Como já citado anteriormente, no período renascentista o desenho passa a ser a ferramenta principal para estudos científicos, transformando a obra de arte num estudo sobre a natureza. Neste caso, “a *mimésis* revela-se [...] essencial para o objetivo dos autores e da sociedade deste contexto pois possibilita a descrição e transmissão das descobertas e saberes” (AZEVEDO 2009, p. 45).

Foi também no século XVI que o termo *maneira* foi aplicado pela primeira vez, por Giorgio Vasari, que utilizou tal expressão para “referir favoravelmente o carácter particular da representação individual” (AZEVEDO 2009, p.46). Seria um

princípio do que hoje também se chama de *estilo*<sup>3</sup>. Devido às transformações sócio-econômicas sofridas pela Itália nesta época, surgiu a necessidade por parte dos artistas de contestar os ideais clássicos vigentes. O movimento artístico dado como Maneirismo foi uma das primeiras formas de questionamento e ruptura com o que, até então, era tido como regra, no que diz respeito à representação. O artista não fazia uma simples reprodução do que observava na natureza, ele coloca sua interpretação na obra, sua maneira pessoal.

O surgimento da fotografia também contribui para uma reflexão sobre o modo de pensar a arte enquanto pura cópia do real. Com a fotografia substituindo a representação do visível na pintura, cabe aos artistas repensarem os propósitos da arte. Os primeiros passos são dados pelos impressionistas, que buscam agora a captura de um momento espontâneo, se utilizando de pinceladas rápidas e estudando a influência da luz sobre as cores. O contexto é ainda muito próximo da mimese, contudo “[...] a utilização do desenho mais espontâneo, com menor grau de precisão linear e maior uso da macha afastam o Impressionismo da mimésis” (2009, p. 49).

O desenho transitou aos poucos - assim como a arte de modo geral - de uma etapa representativa para uma etapa abstrata. Um dos movimentos que contribuiu para esse feito foi o expressionismo abstrato, no qual surgiu uma autonomia da linha enquanto gesto, em contraponto à linha meramente representativa.

Voltando à Gombrich, o autor afirma que “a representação não é [...] uma réplica. Não precisa ser idêntica ao motivo” (1986, p.97). Também alega que primeiro o indivíduo concebe algo e somente depois cria uma relação de assimilação disto a alguma coisa já existente. Cita o exemplo de quando se constrói um boneco de neve: no momento em que se faz o boneco, não se está construindo um fantasma de homem, se está apenas fazendo um boneco de neve. Só depois se introduz a ideia de que o boneco pode representar alguém.

Mas sempre, insisto, fazer vem antes de combinar ou de contrapor, e a criação precede a referência. Provavelmente daremos ao nosso boneco de

---

<sup>3</sup> Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio B. de Holanda Ferreira, 6ª ed., 2008, p. 378: A feição típica de um artista, uma escola artística, uma época, uma cultura, etc.; Maneira ou traço pessoal no agir, na prática de um esporte, na dança, etc.

neve um nome próprio, “Jimmie” ou “Jeeves”, e ficaremos com pena dele quando começar a afundar-se e a derreter (1986, p. 88).

Abordando esta mesma questão, Edith Derdyk revela um ponto de vista em parte semelhante ao de Gombrich, pois coloca o desenho como uma interpretação que faz relações e dessas relações gera significados. Contudo, coloca o desenho como uma tradução do pensamento. Neste caso, o desenho não se faz ao acaso para depois ganhar uma interpretação, como afirmou o autor. Ele é fruto de algo previamente existente no intelecto.

O desenho não é uma mera cópia, reprodução mecânica do original. É sempre uma interpretação elaborando correspondências, simbolizando, significando, atribuindo novas configurações ao original. O desenho traduz uma visão porque traduz um pensamento, revela um conceito (DERDYK 2004, p. 112).

Indo além, Fernando Chuí afirma que nada é verdadeiramente desenhável e também alega que primeiro se cria um desenho e depois se atribui significado.

Nada é “desenhável”. Não se desenha um objeto; o objeto, quando o temos em vista, é um simples pretexto para que o desenho se desenhe. Só os desenhos são desenháveis. As coisas são palpáveis, cheirosas, refletidas. Mas só se pode desenhar um desenho. [...] Um desenho não é feito de coisas, tampouco de sentimentos; ele se dá entre linhas errantes e intencionais – e então remete a coisas, desperta sentimentos (CHUÍ 2010, p. 188-189).

Neste contexto dos objetos não serem desenháveis, cabe aqui uma comparação à obra de René Magritte, *A traição das imagens*, de 1929. Nela, o artista intriga o público com uma tela na qual está pintado um cachimbo e, logo abaixo, a descrição: “Ceci n'est pas une pipe” (*Isto não é um cachimbo*). Aqui o artista compreende que o que está sendo apresentado não é o objeto. O cachimbo ali presente é apenas a imagem de um cachimbo, não ele propriamente dito. O desenho não é o objeto.



Figura 1: A traição das imagens, 1929. René Magritte. Óleo sobre tela.  
 [http://bp3.blogger.com/\_1uSR2rO-Hj0/RjN0SINQu6I/AAAAAAAAAKU/FAmcckJi7xQ/s1600-h/Magritte\_la+pipe.jpg]

Ainda em Fernando Chuí, o autor afirma que a maior contribuição para a liberdade artística do século XX foi o abstracionismo: “[...] perceber que a arte despreza a forma que vê para inventar novas realidades e não meramente as reproduzir, parece ser, para mim, a grande porta que nos foi aberta desde o advento da fotografia” (2010, p.189). Chuí também explicita a ideia de que a pessoa não deve se deixar influenciar pela realidade tal qual ela é imposta. Deve buscar caminhos alternativos, fugir da obviedade.

Para mim, se há alguma ética na arte que me serve de modelo para uma ética na vida, é exatamente esta: não aceitar a realidade tal qual ela se apresenta, não reproduzi-la como servente da verdade imposta, mas apresentar novos modelos, novas possibilidades de existência (2010, p. 189).

Compartilhando do mesmo conceito, a desenhista Sarah Simblet afirma o fato de que se utilizar do mundo e da realidade que se tem à volta como referência criativa é algo imprescindível. Porém, deve-se decodificar essa realidade e externá-la de uma nova forma, com um novo aspecto, por meio da própria experimentação pessoal. Não se contentar com a representação comum.

O nosso tema pode ser o mundo que observamos, mas devemos desenhar o mundo que experimentamos, Nunca devemos aceitar uma servil obrigação de representar as coisas de modo convencional (2004, p. 12).

Sendo assim, não é necessário encarar a arte e, neste caso, principalmente o desenho, como uma simples ação de representação das coisas. Fazer uma relação do grau de perfeição entre um desenho e um objeto é desconsiderar toda a natureza inventiva do desenho e desperdiçar sua potencialidade enquanto ato experimental e de descobrimento pessoal e intelectual.

### 3.3 Linha

A linguagem visual é composta por cinco elementos básicos: linha, superfície, volume, luz e cor. Tais elementos não possuem significação pré-estabelecida, não representam nada - fora de um contexto formal. Para elucidar a explicação, a artista Fayga Ostrower (1986, p. 65) compara a linguagem visual à linguagem escrita, mais precisamente às palavras. Tanto os elementos visuais quanto as palavras, quando organizados, dão origem a componentes maiores – respectivamente à imagens e à frases/textos – o que não indica, porém, que ambos sejam iguais. As palavras, isoladamente, possuem algum sentido prévio, simbolizam algo, ao contrário dos elementos visuais que, não estando reunidos num contexto, nada definem.

Pode-se resgatar a comparação do desenho à escrita, feita no capítulo anterior. Ambos comunicam através de símbolos desenhados - sendo o desenho, no entanto, constituído por elementos prévios isentos de significado, como dito anteriormente. Para Mario de Andrade (1975, p. 71), o desenho se assemelha muito mais à escrita, à caligrafia, do que à arte plástica. De acordo com sua finalidade, o desenho está mais ligado à prosa e à poesia, assim como, de acordo com sua realização, está ligado à pintura e à escultura.

É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois sua matéria é imóvel (1975, p. 71).

Entre conversas reflexivas com o artista Lizárraga acerca do desenho, um de seus assistentes<sup>4</sup> mostra compartilhar de ideia semelhante sobre desenho e escrita:

Talvez a palavra e a linha sejam parentes. Afinal, em qualquer língua, é do percurso da linha que se constitui a letra e, assim como a palavra é a matéria da poesia, o ponto e a linha o são do desenho (*apud* LIZÁRRAGA 2007, p. 78).

Retornando à discussão, para os elementos visuais possuírem significado, devem estar inseridos num contexto, numa composição. Deve-se compreender a função de cada elemento no espaço. Segundo Fayga Ostrower (1986, p. 65), “[...] ao participar de uma composição, *cada elemento visual configura o espaço de um modo diferente*. E, ao caracterizarem o espaço, os elementos também se caracterizam”. Dentro deste espaço - o natural - é possível perceber três dimensões: altura, largura e profundidade, e ainda o tempo. Vale lembrar que no campo da arte esse conceito de espaço não é uma regra. “Na arte, são muitos os espaços válidos e possíveis” (1986, p. 66).

Sendo a linha componente fundamental do desenho, neste ponto serão apresentados aspectos referentes a ela. O espaço, através da linha, configura-se de forma linear, com apenas uma dimensão. Ela caracteriza-se também por gerar uma noção de direção no espaço. O olhar percorre o caminho da linha, sendo ela a guia da própria imagem a que constitui. Também pode sugerir tempo e movimento. Um traço contínuo ou vários traços intercalados dão noções rítmicas distintas: inserindo-se intervalos, ou contrastes de direção – vertical/ horizontal/ diagonal – reduz-se a velocidade do movimento. Quanto maior o contraste, menor a velocidade, menos a linha flui, o que resulta sempre num efeito simultâneo visual entre tempo e espaço: maior velocidade = menor peso visual, menor velocidade = maior peso.

Esta relação entre tempo e espaço vai permitir que a linha ganhe caráter expressivo, conotando, geralmente, um tom de leveza e fragilidade. É a linha, por sinal, que confere ao desenho uma natureza mais intelectual e analítica. Isso porque a linha não existe na natureza, no espaço real. É fruto da interpretação/abstração do homem. Percebemos as linhas de contorno das coisas, mas tais linhas não existem de fato. Elas só se tornam concretas através da concepção humana. Sua versatilidade possibilita ainda uma decodificação mais rápida do pensamento, ainda

---

<sup>4</sup> Não consta o nome do assistente no texto citado.

abstrato, para um contexto visual, reafirmando o temperamento intelectual do desenho.

### 3.3.1 A linha de Steinberg

Um dos artistas que merece destaque pelo uso inovador que fez da linha em seus trabalhos é o romeno naturalizado americano Saul Steinberg. Desenhista e cartunista, Steinberg por muitos anos foi colaborador da revista *The New Yorker*<sup>5</sup>.

Steinberg formou-se em arquitetura em Milão, na Itália. Durante a década de 30, ele utiliza o que aprendeu sobre desenho no curso de arquitetura para fazer seus primeiros cartuns, que eram publicados na revista de humor italiana *Bertoldo*. Seus desenhos foram ganhando espaço em outras revistas, porém, na década de 40, as leis anti-semitas na Itália fascista – Steinberg era judeu - obrigaram o artista a fugir. Aguardando seu visto para entrar em território americano, permaneceu na República Dominicana, já publicando seus desenhos na revista *The New Yorker*. Seus laços com a revista americana perduraram por quase sessenta anos, elevando as obras gráficas populares ao status de grande arte. Steinberg continuou comprometido com o ato de desenhar em uma época dominada pela escultura e pela pintura em grande escala. Como o próprio artista afirma, “o desenho é uma forma de raciocinar sobre o papel” (*apud* DERDYK 2004, p. 43).

Em seu trabalho o artista desenvolveu uma gama variada de abordagens e experimentações gráficas, tendo se tornado grande influência na obra de artistas gráficos posteriores. Tal fato não é surpresa, tendo em vista que através da síntese presente em seu trabalho Steinberg contribuiu para uma ruptura no conceito do desenho editorial, proporcionando um trabalho de maior amplitude gráfica.

---

<sup>5</sup> Informações retiradas do site oficial: <http://www.saulsteinbergfoundation.org/index.html>





Figura 2: Vista do mundo da 9th Avenida, 1976. Saul Steinberg.  
 Nanquim, lápis, lápis de cor e aquarela sobre papel.  
 Capa da Revista *The New Yorker*, de 29 de março de 1976.  
[\[http://www.graphicsoptimization.com/blog/wp-includes/images/go\\_examples/2007\\_11/NewYorker1976-03-29cover.png\]](http://www.graphicsoptimization.com/blog/wp-includes/images/go_examples/2007_11/NewYorker1976-03-29cover.png)

O uso que o artista faz da ilusão por meio da linha, criando elementos que dialogam entre si e se transformam a todo o momento em outra coisa, sem dúvida é sua marca registrada e sua maior contribuição para o desenho.

Ao utilizar e tecer comentários sobre esses elementos gráficos, ao privilegiar a idéia e a vontade de *dizer algo*, Steinberg promoveu uma nova poética, que demandou a eliminação da exibição gratuita do talento e do acabamento laborioso vazio. Em muitos casos, o que se tem é um “mal-feito genuíno” (BUENO 2009, p. 118).

Diante da complexidade intelectual de seus trabalhos, pode-se arriscar a dizer que Steinberg foi um escritor de desenhos. Se utilizando também da palavra, o artista elabora planos de múltiplos significados. “Seus monólogos artísticos transformam as palavras em entes gráficos adquirindo a solidez das coisas” (DERDYK 2004, p.156).

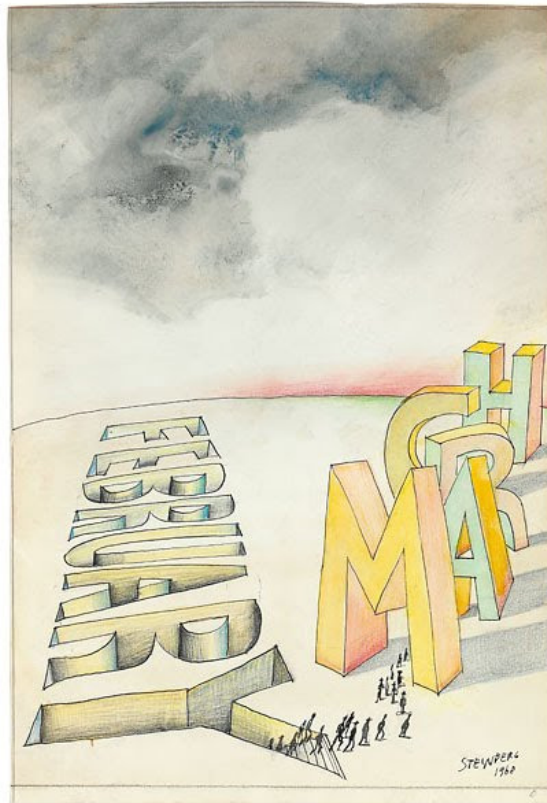


Figura 3: Sem título, 1968. Saul Steinberg.  
 [http://3.bp.blogspot.com/\_iB536QaVodA/TTouMUTBBzI/AAAAAAAAAmQ/-Z4RYpgSFC8/s1600/untitled.bmp]

Na imagem anterior se evidencia a fala de Derdyk quando cita que nas obras de Steinberg “as palavras se comportam como personagens que sofrem experiências derivadas de seus próprios significados” (2004, p. 158).

Não somente as palavras, mas praticamente tudo pode se tornar um personagem nas mãos de Steinberg. Até mesmo uma simples folha de papel quadriculado pode transformar-se num gigantesco arranha-céu em meio a uma cidade atribulada, tipicamente americana.

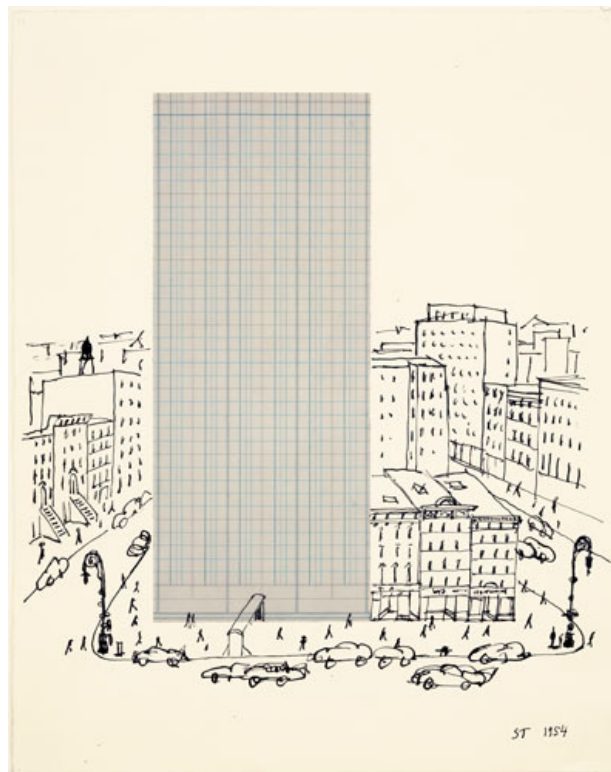


Figura 4: Arquitetura de papel quadriculado, 1954. Saul Steinberg.  
 Nanquim e colagem sobre papel.  
 [[http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery\\_07\\_graphorledger.html](http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery_07_graphorledger.html)]

Não satisfeito apenas com a bidimensão do papel, o artista também se aventura em outros suportes. Elementos do cotidiano – como caixas e outros objetos - abrigam seus desenhos, numa brincadeira entre a forma do objeto e o desenho a ser ali instalado.

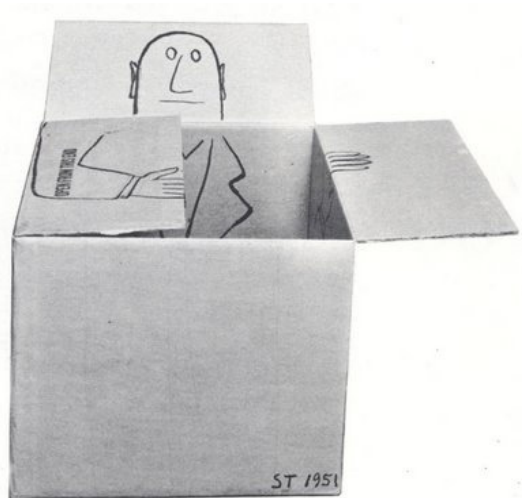


Figura 5: Sem título, 1951. Saul Steinberg.  
 [<http://www.idealafixa.com/wp-content/uploads/2011/06/steinberg4.jpg>]

Nas palavras de Derdyk, “Steinberg eleva e dignifica o simples ato de rabiscar; gesto ao alcance de qualquer indivíduo. O ato de desenhar esconde uma simplicidade e, concomitantemente, um filosofar” (2004, p.160).

A obra de Steinberg é um exemplo de que o alto rigor técnico não é imprescindível para que um desenho fale. A linha singela de seus desenhos torna-se o ponto chave que dá sustentação a todo o imaginário criado. A linha é literalmente a arquiteta do desenho, fazendo emergir um mundo de contornos. Não existem limites ou impossibilidades. Tudo pode ser desenho, e tudo é desenho.

#### 4. A ARTE CONTEMPORÂNEA E O DESENHO

A arte sofreu muitas variações no decorrer dos séculos, transformando-se de acordo com as mudanças sociais e, conseqüentemente, culturais de cada época. No período clássico, como já foi abordado anteriormente, a função da arte era reproduzir a natureza de maneira fiel, tendo como objetivos a perfeição e também a beleza idealizada. O domínio da técnica era fator primordial dentre as qualidades do artista, sendo as obras meticulosamente elaboradas, correspondendo aos ideais de perfeição.

O padrão clássico de arte é ainda adotado como ideal pela maioria das pessoas, que pensam a arte como uma mera reprodução de imagens. A habilidade técnica é supervalorizada, tida como um divisor de águas entre o que é arte e o que não é, ou o que é bom ou ruim, artisticamente falando. Os questionamentos levantados por artistas e movimentos artísticos, que buscam a inovação e o despreendimento de regras acadêmicas, ou que usam a arte com cunho social, são desconhecidos de boa parte dos indivíduos. Eles julgam a arte apenas pelo que podem compreender de maneira lógica em uma obra – as formas, figuras – e não pelo que a obra representa enquanto conceito. Este problema se deve, em parte, pelo fato de grande parcela dos indivíduos analisar a arte como pertencente apenas ao racional. Existe uma necessidade de buscar uma significação lógica, explícita. É quase uma assimilação da arte às ciências aplicadas, esperando que aquela possua a mesma natureza objetiva destas, culminando em resultados pré-determinados. De acordo com Odone José de Quadros (1981, p. 71), esta questão se deve à “inclinação natural da mente humana de *possuir* o objeto até a exaustão, de defini-lo. Nela experimentamos, com agudeza, a sede lógica, o apetite, a premência da razão”.

Dentro deste contexto, Fernando Cocchiarale (2006, p. 11-14) argumenta que a necessidade que o grande público tem de uma mediação falada das obras para a obtenção de sentido, é ainda muito grande. As pessoas não conseguem desvencilhar-se do “o que o artista quis dizer?”. Não desenvolvem uma fruição com a obra, apenas esperam resultados e significados prontos. Raramente o sujeito busca sentir a obra, permanecendo preso no nível do lógico. O autor ainda comenta que visitas guiadas à exposições, quando mal elaboradas, podem estimular esse

tipo de comportamento. Algumas vezes, no lugar de aguçar a percepção do visitante, o monitor pode acabar por retê-la ainda mais.

Marilena Chauí traz outro fator que contribui para esse distanciamento do público para com a arte: a Indústria cultural e a Cultura de massa, que funciona como uma barreira entre a arte e o público em geral. Ao invés de criar uma democratização da cultura, na qual todos têm direito e acesso aos bens culturais (obras de arte), a indústria cultural provoca o resultado oposto: divide a sociedade entre elite culta e massa inculta, já que “separa os bens culturais pelo seu suposto valor de mercado” (2002, p.157). As obras ditas caras ou raras permanecem restritas a quem pode pagar por elas, enquanto a massa fica com as sobras. A massa não tem as mesmas oportunidades para usufruir da cultura, desenvolvendo assim um senso crítico sobre a arte moldado às normas da indústria, que dita o quê e como pensar, porém sempre fazendo com que o indivíduo acredite que está agindo assim por conta própria. Chauí argumenta ainda que isto é motivado pelo valor de lazer e entretenimento que a indústria cultural atribui à cultura. Deste modo, tudo que exija reflexão e um despertar do imaginário e da sensibilidade do público, não agrada. “Massificar é, assim, banalizar a expressão artística e intelectual. Em lugar de difundir e divulgar a cultura, despertando interesse por ela, a indústria cultural realiza a vulgarização das artes e dos conhecimentos” (2002, p. 157).

Para Anne Cauquelin (2005, p. 13-25), este conflito gerado pela arte contemporânea está também ligado ao sistema e aos critérios utilizados para definir a arte nos dias de hoje. O sistema que se vivencia hoje é ultrapassado para julgar as obras atuais em seu estado contemporâneo. Isso faz com que surjam disparidades, gerando incompatibilidades entre o novo conceito de arte e tudo o que já estava, até então, organizado no sistema. Tal obstáculo parece ainda intransponível, já que a razão para boa parte dessa resistência se deve ao simples fato de se estar presenciando tais transformações no momento exato em que elas estão acontecendo. Isso acaba por causar certo bloqueio quanto à assimilação das informações, muitas vezes impedindo a absorção das novas ideias.

“Estado contemporâneo” significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se pode mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há

somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo (2005, p.25).

Acerca das inovações trazidas pela arte contemporânea – como a valorização da intenção do artista e não mais tanto do objeto artístico – Lírio (2007, p. 70) afirma que as práticas artísticas operam segundo um novo regulamento na contemporaneidade: o da comunicação. Tal acontecimento é bastante diferente do consumo restrito da arte moderna, já que – neste ponto ela também cita Cauquelin (2005 *apud* LÍRIO 2007, p. 70) – “a realidade da arte contemporânea constrói-se fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita nos circuitos de comunicação”. A autora ainda expõe que “a cultura de exposição afirma-se cada vez mais como a principal mensagem da arte contemporânea” (2005 *apud* LIRIO 2007, p. 70), sendo que o contexto de mercado privado da arte tem entrado em decadência. A produção artística tem se tornado objeto de consumo puramente simbólico, no qual não se tem mais a visão do espectador como comprador das obras.

Retornando a Cocchiarale (2006, p. 18), o autor afirma que para se compreender a arte contemporânea, deve-se deixar de lado a visão do especialista e tomar partido da arte como uma rede, em que todas as linguagens estão ligadas, dialogando constantemente entre si, tornando-se até interdependentes.

Dentro deste pensamento da arte contemporânea, pode-se dizer que desenho não é mais visto como uma simples relação bidimensional entre lápis e papel, mas sim algo de natureza mental, que pode percorrer o espaço, até mesmo tridimensionalmente, rompendo os limites da representação pura. O desenho pode assumir várias formas, assim como pode adotar vários suportes. Mario de Andrade (1975, p. 74) já declarava que

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupõe margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois nem mesmo o traço, essa convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, [...] e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita.

Tomando como exemplo o trabalho da artista alemã radicada na Venezuela, Gertrud Goldschmidt, mais conhecida como Gego, percebe-se a valorização da linha e sua utilização como um meio estrutural que faz a conexão entre o desenho e o espaço. As linhas sobre o papel dão lugar à linhas

tridimensionais, formando desenhos estruturais que, segundo ela, têm como objetivo “obter a transparência e integrar o espaço”<sup>6</sup>.

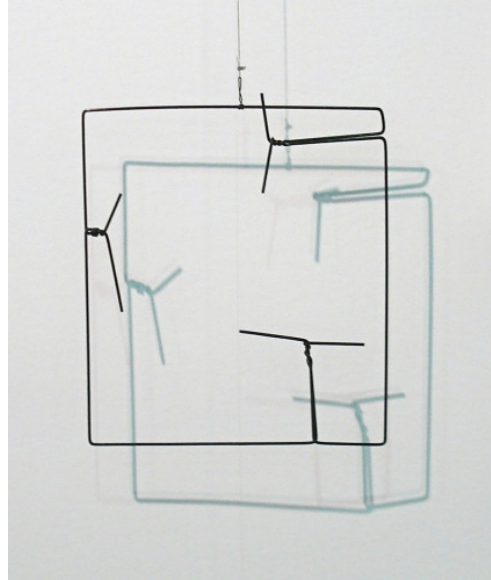


Figura 6: Dibujo sin papel (Desenho sem papel) 83/11, 1983. Gego.  
Metal pintado.  
[<http://themissionprojects.com/exhibition/3/gegogerdleufert>]

O artista Antonio Lizárraga, o qual nos últimos 20 anos já teve em média dez assistentes, devido a um problema de saúde que comprometeu sua coordenação motora, constrói seus desenhos com palavras. Através do ditado, ele passa instruções ao assistente, que executa sua obra. Para ele

O desenho revela o segredo das linhas tranqüilas, linhas silenciosas, serenas, linhas quentes, frias, linhas irrequietas, instigantes, guardando as particularidades do pensar de seu autor. Um desenho precisa saber flutuar. As formas têm direito de se expandir (LIZÁRRAGA 2007, p. 71).

Quando ele cita que as linhas guardam as peculiaridades do pensar de seu autor, com certeza o artista sabe exatamente do que está falando, já que para ele as linhas são suas próprias palavras proferidas, direto de seu pensamento para as mãos de seu assistente. E ao argumentar sobre o direito de expansão das linhas e revelar que o desenho precisa saber flutuar, podemos fazer um paralelo com o próprio conceito de desenho contemporâneo anteriormente analisado na obra de

---

<sup>6</sup> Material da exposição Desenho no Espaço, realizada na Fundação Iberê Camargo no ano de 2010.



Gego. No desenho sem papel da artista as linhas flutuam, tomam volume no espaço, se apropriando do mesmo e expandindo suas formas.

Edith Derdyk, do mesmo modo, decodifica precisamente a noção apresentada pela arte contemporânea sobre o desenho, não o reduzindo a um simples elemento da linguagem gráfica, mas expondo toda a potencialidade presente em seu significado. O desenho pode se manifestar das mais diversas formas, estando presente no nosso cotidiano, em tudo o que vemos: o desenho das formas de um objeto, o desenho de um trajeto num mapa, o desenho de um gesto.

O desenho, como índice humano, pode manifestar-se, não só através das marcas gráficas depositadas no papel (ponto, linha, textura, mancha), mas também através de sinais como um risco no muro, uma impressão digital, a impressão da mão numa superfície mineral, a famosa pegada do homem na lua (DERDYK 2004, p. 20).

O desenho ganhou uma amplitude muito grande em um curto espaço de tempo, dentro da arte contemporânea. Levando-se em consideração que do século XVI ao final do século XIX não houve grandes mudanças, e que o desenho só despontou realmente a partir do século XX, ocorreu uma verdadeira revolução. Ironicamente, sendo a linguagem artística que tem vestígios históricos mais antigos, foi uma das últimas a conseguir se libertar e a ganhar reconhecimento próprio.

#### **4.1 Desenho como processo**

Embora já tenha despontado no Renascimento como item fundamental no processo de construção do conhecimento e no fazer artístico, o desenho como processo se destaca a partir da segunda metade do século XX, num âmbito conceitual. As mudanças ocorridas na arte neste período - a valorização da ideia, do pensamento, no lugar da aptidão técnica ou do objeto/obra – contribuíram para a criação de uma concepção do experimental enquanto meio de aflorar o potencial criativo. Uma busca constante na qual o resultado não tem relevância, apenas o exercício do ato criativo.

A palavra “processo” se origina do latim *procedere*, que significa avançar, ir adiante, criando uma relação de temporalidade. Um desenho que não é, e talvez

nem chegue a ser finalizado. Produto do experimento, do efêmero, sem o compromisso com um resultado, uma versão fechada.

A multiplicidade do desenho encaixou-se perfeitamente com os ideais artísticos dos anos 60/70. Diante do conceitual, das ideias em voga, o desenho vai surgir no cenário artístico como a linguagem ideal, já que permite a tradução imediata do pensamento, funcionando também como um meio de reflexão.

O desenho enquanto processo existe para si próprio e para o seu autor, refaz-se e debruça-se no seu interior. Existe enquanto sistema de investigação estética pois permite a experimentação e o estudo de soluções gráficas. O acto de fazer é, neste sentido, fundamental (AZEVEDO 2009, p. 67).

Embora o processo remeta a uma ação que busca atingir uma meta, os desenhos feitos na era das vanguardas conceituais valorizavam a potência do fazer em detrimento do resultado final.

Pensar o desenho enquanto processo é repensar o próprio fazer do desenho dentro de seus parâmetros e técnicas. É conhecer, buscar, aguçar o potencial criativo. Dar valor ao processo em si, ao ato de fazer despretensiosamente, objetivando apenas canalizar os pensamentos por meio dos traços.

## **4.2 Acabado ou Inacabado**

Voltando ao *Tratado da Pintura*, de Da Vinci (*apud* GOMBRICH 1986, p.164), nele o pintor já aconselhava aos artistas que evitassem a prática tradicional do desenho laborioso, pois muitas vezes um esboço rápido e despretensioso pode revelar novas possibilidades ao artista.

Um fato ocorrido no Renascimento ilustra em partes a questão da finalização ou não da obra. Giorgio Vasari fez uma comparação entre duas obras da catedral de Florença: a galeria de cantores feita por Luca Della Robbia e a feita por Donatello, no século XV. Vasari argumenta que Della Robbia teve uma preocupação maior com o acabamento da obra, porém, Donatello foi mais audacioso ao deixar o relevo cru e inacabado, causando um efeito mais interessante quando observado à distância. Já a obra de Della Robbia, impecavelmente polida e bem finalizada,

perdia todo o destaque quando vista de longe. Essa questão já revela certa preocupação por parte do artista quanto ao ambiente ocupado pela obra e a relação que esta obtém com esse espaço e com o observador. Tais indagações surgem com força na arte contemporânea, na qual o espaço passa a ser pensado desde o processo de concepção da obra, assunto que também é abordado mais à frente no capítulo referente à produção artística do desenho-instalado. Retornando à questão do acabamento nas obras, Vasari coloca ainda que a experiência adquirida revela ao artista que obras vistas à distância possuem maior beleza e causam uma impressão maior quando são somente um esboço, não sendo imprescindível o acabamento. Sobre o efeito da distância nas obras, acrescenta:

E além da distância, que tem esse efeito, ele aparece freqüentemente em desenhos feitos às pressas, na emoção da arte que quer expressar a idéia em poucos traços, enquanto que um esforço laborioso e um excesso de indústria podem prejudicar os que jamais dão por terminada uma obra (VASARI s/d *apud* GOMBRICH 1986, p. 167).



Figura 7: Galeria de Cantores, 1431-1438. Luca Della Robbia. Mármore.  
[[http://farm4.static.flickr.com/3094/3091991091\\_b372c5d51b.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3094/3091991091_b372c5d51b.jpg)]

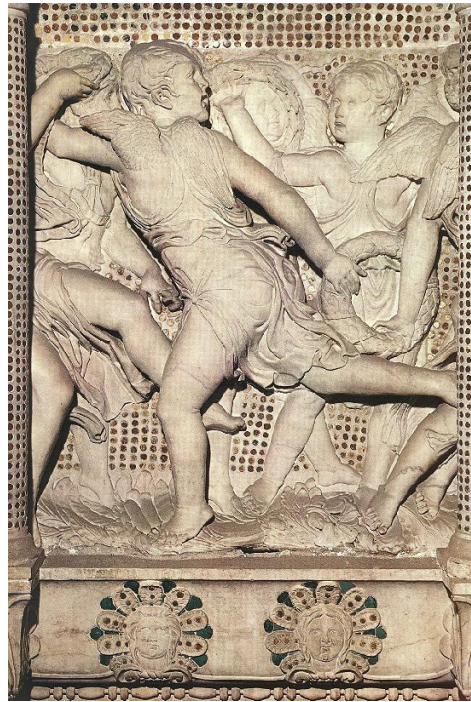


Figura 8: Galeria de cantores, 1433 - 1440. Donatello. Mármore.  
[\[http://1.bp.blogspot.com/-Hy8EVW9aB84/TXdfd4BcsNI/AAAAAAAAAB\\_w/PcdRGzepamgw/s1600/cantori3.jpg\]](http://1.bp.blogspot.com/-Hy8EVW9aB84/TXdfd4BcsNI/AAAAAAAAAB_w/PcdRGzepamgw/s1600/cantori3.jpg)

Bernice Rose (*apud* AZEVEDO 2009, p.128) afirma que dentro do desenho artístico existem dois grupos. O primeiro, chamado preparatório, consiste nos desenhos de estudo feitos pelos artistas para pré-visualizarem resultados que serão aplicados em outro suporte; o segundo, desenho acabado, é a obra terminada.

No decorrer da história da arte muitos desenhos que possuíam caráter de estudo passaram a ser classificados como acabados. Isso devido a valorização posterior atribuída a eles. O desenho acabado ou inacabado proporciona um maior estímulo à percepção, uma vez que não estando fechado e finalizado, possui uma natureza múltipla de interpretações.

Com o advento da arte contemporânea o desenho também sofreu alterações, como já visto anteriormente. A valorização do conceito, pela arte, contribui para a valorização do desenho no âmbito experimental.

Azevedo (2009, p. 129-130) afirma que “a preocupação em demasia pelo bem acabado pode ter efeitos nefastos na expressão, uma vez que o autor fica subordinado à correspondência a expectativas que distorcem o impulso primitivo e natural da criação”.

O que, para muitos pode parecer falta de cuidado ou despreocupação, para outros é o que transmite a verdadeira experiência do artista. O aspecto inacabado que pode parecer estranho a muitos, é o que permite uma aproximação maior com o artista, já que através de suas marcas ou descuidos ele se expõe um pouco mais, revela suas imperfeições. O desenho proporciona isso, é mais humano, permite o erro, a falha, a falta de exatidão do gesto.

## 5. O ESPAÇO INSTALADO

Como visto anteriormente nos conceitos de arte contemporânea apresentados, o fazer artístico, dentro deste entendimento, ganha maior amplitude, gerando inúmeras possibilidades. Partindo deste princípio e do fato da produção artística desta pesquisa se tratar de um desenho instalado, este capítulo aborda a questão contemporânea do espaço como possível integrante da obra, apresentando concepções de instalação e desenho-instalado.

A nível de referencial histórico, pode-se identificar uma manifestação artística com características próximas às de instalação já na década de 20, quando o alemão Kurt Schwitters deu início a sua obra *Merzbau*. Trata-se de uma série de acumulações de objetos e resíduos na escada de sua casa, em Hannover. Tais objetos se ploriferavam e invadiam o espaço presente, num acúmulo contínuo. Ao todo, existiram três *Merzbau*: a primeira, em Hannover, é destruída por um bombardeio em 1943, em decorrência da segunda guerra, após a fuga de Schwitters para a Noruega; em sua segunda moradia constrói a segunda *Merzbau*, porém esta é destruída em 1951, após um incêndio na casa; no final da década de 40 o artista se muda para a Inglaterra, onde dá início à terceira, contudo morre antes de sua conclusão<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Informação retirada do livro “Arte contemporânea em questão”, de Nadja de Carvalho Lamas (org.), 2007.



Figura 9: Merzbau, 1932. Kurt Schwitters. Instalação.  
Obra destruída pelo bombardeio em 1943.

[<http://1.bp.blogspot.com/->

[PKf58cfgqOA/TeaUeFSgi6I/AAAAAAAAAH24/I9gkd2ktaCo/s1600/akSchwitters2-Merzbau-1.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-PKf58cfgqOA/TeaUeFSgi6I/AAAAAAAAAH24/I9gkd2ktaCo/s1600/akSchwitters2-Merzbau-1.jpg)]

A partir da década de 60, o termo instalação – até então utilizado apenas para indicar a montagem de uma exposição – passa a ser usado para nomear a produção artística em que o espaço é parte integrante da obra. Cria-se um ambiente no qual o espectador é envolvido e estimulado a interagir de maneira direta ou indireta com o mesmo e seus elementos.

É uma construção que se instala no espaço encenando um ambiente. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre as suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói (LÍRIO 2007, p. 57).

A instalação não é uma simples decoração do espaço. Embora sua existência dependa do museu ou da galeria, a instalação mostra uma ruptura com a relação obra x espaço. Ela traz o lugar em que está situada para dentro do seu

contexto. O espaço deixa de ser apenas coadjuvante e passa a ser tão importante quando as demais partes da composição da obra. A instalação mostra-se como uma obra aberta, na qual há uma transformação freqüente na construção e reconstrução do sentido.

A crítica de arte e pesquisadora Nadja de Carvalho Lamas também discute sobre o conceito de instalação. Quanto à relação com o espaço, afirma que “a obra não é mais concebida como um objeto autônomo e móvel, mas como um conjunto com dimensões muitas vezes arquiteturas que propõem ao espectador emergir numa situação” (2007, p. 91). A autora também alega que a instalação possui, na maioria das vezes, natureza efêmera, possuindo um tempo de duração. Isto reafirma que a noção de tempo e espaço faz parte de sua composição.

À medida que os trabalhos começaram a abandonar as galerias, quando artistas se voltaram para as dimensões monumentais da natureza, surgiram as primeiras ditas *instalações no espaço*, então chamadas de *Earth Art*, *Land Art* e *Minimal Art*. As obras passam a ter um caráter teatral que as aproxima da performatividade, afastando-as do conceito tradicional de objeto artístico que não interage com o ambiente.

A instalação, na sua composição, muitas vezes incorpora diversas linguagens provenientes de diversos campos artísticos, como a arquitetura, o vídeo, a pintura, a performance, o desenho. A proposta das obras contemporâneas é a interação entre espectador, obra e espaço. Sendo assim, a produção artística contemporânea requer uma multiplicidade dos meios utilizados, evitando categorias fixas. A instalação coloca-se numa fronteira entre todas as linguagens, questionando a obra de arte como objeto único e fechado.

Com a crise do modernismo, através da ploriferação de novas ideias e novos movimentos artísticos – vanguardas -, obteve-se uma noção diferenciada quanto à renovação dos conceitos de arte. Estes deveriam ser reformulados não mais por historiadores ou críticos, mas pelos próprios artistas, através da análise do próprio objeto de arte.

O artista Joseph Kosuth (*apud* LÍRIO 2007, p. 65) defende uma nova forma de pensar a arte. O que interessa não é mais o objeto em si, a coisa, mas sim o processo, a concepção de sua criação. O objetivo da arte agora é a “investigação dos fundamentos do próprio conceito de arte”. Um de seus trabalhos mais conhecidos é *One and three chairs*, de 1967, onde Kosuth compõe o cenário com



uma cadeira real, a foto de uma cadeira e um verbete de dicionário descrevendo o termo cadeira. Com esta obra, reflete a distinção entre realidade e representação e entre representação e linguagem.



Figura 10: One and three chairs, 1967. Joseph Kosuth. Instalação.  
 [http://4.bp.blogspot.com/-Tb-X-HjFx-s/TVkY9ayT\_ul/AAAAAAAAAhM/yrQdaxH33-M/s1600/kosuth.jpg]

Outra obra importante para ser citada é a instalação *Milhas de fio*, de Marcel Duchamp, de 1942, criada para a abertura de uma exposição em Nova York sobre arte surrealista. Nessa criação o artista utiliza 1610 metros de fio contínuo entrelaçados entre as obras expostas, interferindo no espaço da galeria, formando uma espécie de desenho com as linhas. Esta intervenção realizada por Duchamp tinha como objetivo ressaltar a força do fio/linha de avançar sobre e tomar o espaço<sup>8</sup>, dividindo-o e guiando o espectador. O espaço da galeria também determina o caminho percorrido pela linha.

<sup>8</sup> Informação retirada do livro "No interior do cubo branco", de Brian O'Doherty, 2002.

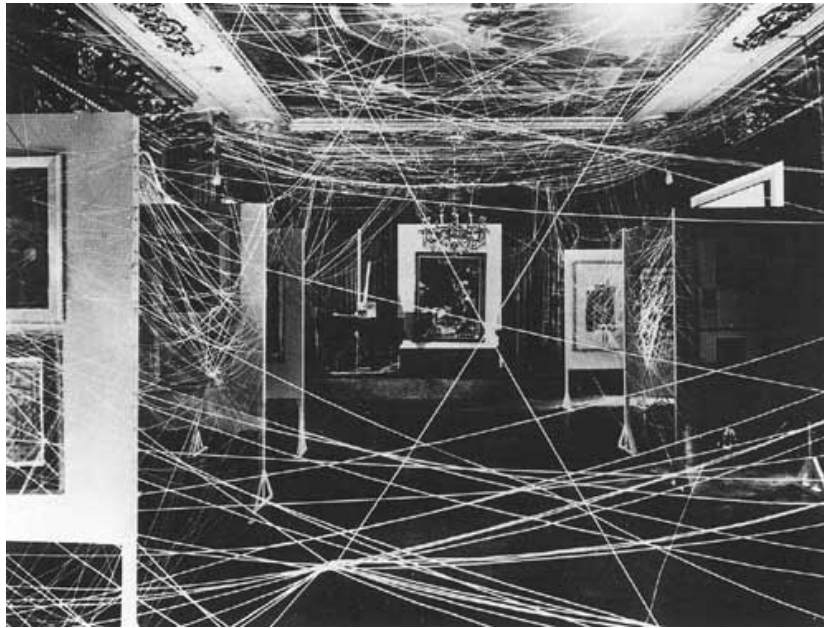


Figura 11: Milhas de fio, 1942. Marcel Duchamp. Instalação.  
 [http://htmlimg4.scribdassets.com/17pv5bhj40uuvmp/images/44-adf0841f0c.jpg]

As obras desse período de vanguarda – juntamente com muitas obras dos dias de hoje – renegam a contemplação estética, insistindo em serem lidas e interpretadas. Não significa, porém, que a pintura e a escultura, por exemplo, não tenham mais espaço. Contudo, as formas mais tradicionais de arte se mostram repaginadas, estando mais em sintonia com os conceitos artísticos que vigoram atualmente. Quanto a este embate contemporâneo, o artista e crítico de arte Ferreira Gullar afirma que “a chamada antiarte é uma manifestação sem nenhuma dúvida contemporânea e objetivamente determinada por fatores sócio-culturais, o que não significa, porém, que seja ela, como já se viu, o único caminho possível” (2005, p. 9-10).

Vale aqui fazer uma distinção entre instalação e desenho-instalado: a primeira constitui-se, como já argumentado, de um ambiente criado ou uma interferência com objetos no espaço, na qual o espectador interage com este ambiente; já o desenho-instalado trata-se de uma inserção de um desenho no espaço que se relaciona com o mesmo em algum aspecto. Este desenho-instalado é o que constitui a produção artística apresentada no capítulo final da pesquisa, na qual diversos desenhos em placas de papel são inseridos - instalados - no ambiente, dialogando entre si e com o espaço.

O artista agora aceita a efemeridade da obra, tem-na como algo perecível, assim como o é o próprio artista. A instalação enquanto linguagem pode apresentar esse caráter não duradouro, pois a mesma é uma construção que depende do espaço para existir.

### 5.1 O Desenho-instalação de Sandra Cinto

Talvez meus desenhos pareçam utopias, mas o pensamento utópico, o anseio por uma boa qualidade de vida, por um lugar onde as pessoas possam viver em liberdade, pode ser um ato político.

SANDRA CINTO<sup>9</sup>

O trabalho artístico de Sandra Cinto, descoberto no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa, serviu como referência para a produção artística concebida, devido ao seu envolvimento com o desenho e a abordagem de temas como o imaginário e a utopia.

Sandra Cinto nasceu em Santo André, São Paulo, em 1968. É formada em Educação Artística pelas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, de Santo André. A trajetória da artista teve início no começo dos anos 1990. Nesta época pintava céus repletos de nuvens dentro de caixas e armários. Sua obra possui forte influência de artistas clássicos, como Giotto, e também dos surrealistas, como Magritte e De Chirico<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> (CINTO *apud* PLATOW 2006, p. 63).

<sup>10</sup> Informações retiradas do livro "Construção", de Sandra Cinto, 2006.



Figura 12: Retablo, 1995. Sandra Cinto. Óleo sobre madeira.  
 [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\_obras&cd\_verbete=3271&cd\_idioma=28555]

A crítica de arte e jornalista cultural Angélica de Moraes presenciou o começo da trajetória artística de Sandra Cinto. Em uma coletiva de jovens artistas, em 1992, deparou-se com o trabalho da artista. Para sua surpresa, em meio a uma época marcada pela força da pintura matérica e pelas rupturas herdadas dos anos 1980, Sandra Cinto apresentava sublimes e delicados céus barrocos. “Nuvens enoveladas em etéreos túneis rumo ao infinito. [...] Como podia? Ou seria total ingenuidade ou ousadia em voltagem rara de ser encontrada em quem apenas começava a surgir no circuito expositivo” (2006, p. 32). Segundo a jornalista, naquela exposição Sandra Cinto afirmava que seu tema era, e sempre seria, o sublime, a utopia. Para ela, a artista cria silêncios que nos convocam à introspecção. E complementa: “Sandra Cinto é assim: prefere o poético ao discursivo e a sugestão à afirmação enfática” (2006, p. 32).

Em entrevista concedida à Angélica de Moraes, a própria artista coloca:

Acredito na arte como um caminho para o sublime, embora não acredite que o artista deva ser messiânico. Penso que o artista cultiva a sensibilidade para captar o espírito da época e devolver ao mundo algo com a intenção de melhorá-lo (1997 *apud* MORAES 2006, p. 33).

Suas primeiras instalações eram compostas por seus quadros ou armários pintados e objetos com os quais se relacionavam. Na época a artista via o desenho apenas como um processo, uma esquematização para algo. Aos poucos percebeu o desenho como uma linguagem potencialmente forte, que conseguia dar conta da escala arquitetônica de seu trabalho, além de atrair o espectador para dentro de seus universos formados pela linha. Seus desenhos são o ponto principal da instalação, funcionando como “tecido conectivo entre os elementos, definindo suas relações espaciais com o ambiente” (PLATOW 2006, p. 61).

Sendo assim, dos etéreos céus azuis de seus primeiros trabalhos surgiram as linhas, que percorrem e se apropriam do espaço e dos objetos dando forma a seus elementos mais característicos: balanços, candelabros, estrelas, pontes, escadas, penhascos e balanços.

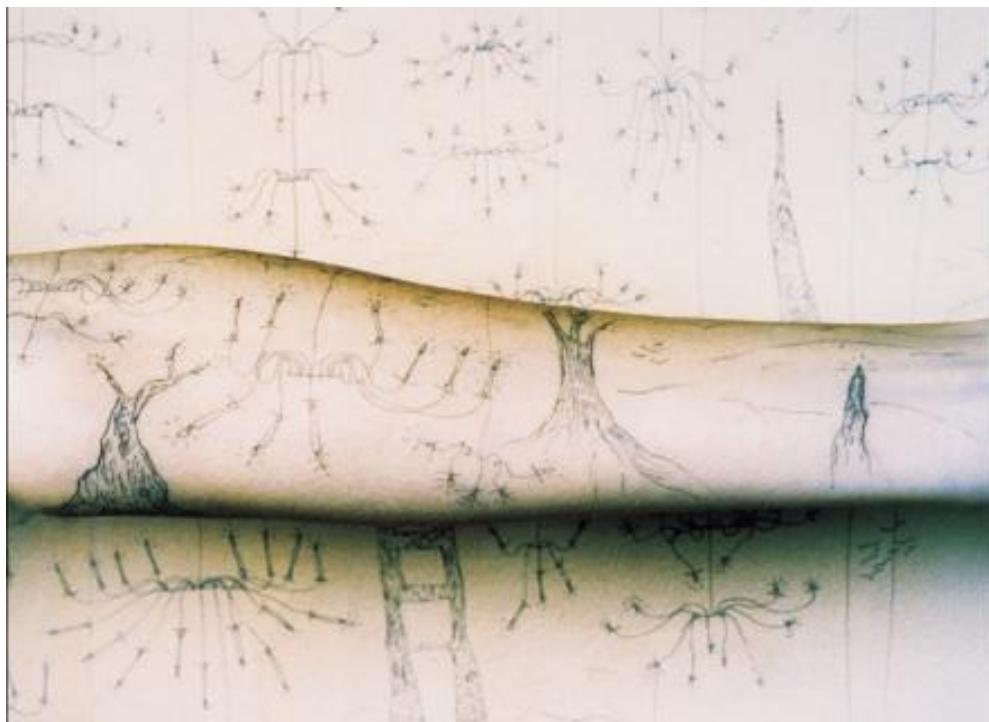


Figura 13: Sem título, 1997/98. Sandra Cinto. Fotografia.  
[[http://d.i.uol.com.br/album/sandra\\_cinto\\_f\\_008.jpg?ts=20061101184216](http://d.i.uol.com.br/album/sandra_cinto_f_008.jpg?ts=20061101184216)]

A artista se utiliza dos mais variados tipos de suporte para seus desenhos, como paredes, camas, armários, peças de madeira que simulam livros, colunas de madeira, mesas, cadeiras. Tudo isso muitas vezes combinado a fotos pessoais, em sua maioria retratos de infância ou atuais. Para o crítico Tadeu Chiarelli

todos esses suportes, ou elementos, formam um ponto de encontro e difusão de infinitas narrativas, jamais concluídas, e comumente se configuram como soluções concebidas para espaços específicos. [...] a obra de Sandra promove a desestruturação de certos conceitos formalistas do fazer arte, aliando procedimentos diversos, como o desenho, a escultura e a fotografia (*apud* REIS 2006, p. 22-23).

Paulo Reis faz uma comparação da instalação *Construção*, de Sandra Cinto, aos afrescos que Giotto pintou no teto da Capela Scrovegni, em Pádua, na Itália. O azul profundo e as estrelas douradas do céu de Giotto, características da arte bizantina e gótica, também estão presentes na obra de Cinto. Em sua residência artística em Úmbria, na Itália, a artista visitou as igrejas históricas da região, incluindo a Capela Scrovegni. “A **Construção** de Sandra Cinto revela-se como uma epifania da retomada dos verdadeiros valores humanitários que estão por trás do sujeito artista, possuidor do dom revelatório das verdades místicas” (REIS 2006, p. 24). Ela trouxe para sua produção artística essa aura divina da arte bizantina.



Figura 14: Afrescos da Capela Scrovegni, séc. XIV. Giotto di Bondone. [<http://www.mystudios.com/gallery/giotto/giotto-view-facing-entrance.jpg>]



Figura 15: Construção, 2006. Sandra Cinto. Instalação.  
[[http://d.i.uol.com.br/album/sandra\\_cinto\\_f\\_002.jpg?ts=20061101184216](http://d.i.uol.com.br/album/sandra_cinto_f_002.jpg?ts=20061101184216)]

As obras de Sandra Cinto permitem que se entre num mundo imaginário, um mundo onde o sonho ainda é crível, e é ele o guia do espectador. As linhas esguias e delicadas de seus desenhos transportam a mente para lugares desconhecidos: universos de estrelas, de candelabros, de escadas que levam a rochedos, que levam a lugar nenhum e, ao mesmo tempo, a todos os lugares possíveis e impossíveis.

## **6. PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

### **6.1 Instalando um desenho**

Este capítulo abordará o processo de concepção e criação de minha produção artística. Partindo do preceito de que o desenho na arte contemporânea é uma linguagem com inúmeras possibilidades, que pode utilizar os mais variados tipos de suporte – na realidade, ele nem necessita mais do suporte para ser desenho - e materiais, e que não está mais presa a um rigor quanto a sua forma de apresentação, a ideia inicial foi pesquisar materiais diversificados e formas alternativas e inovadoras de usar o desenho.

Como se trata de um desenho-instalado, tive de arquitetar de que modo ela interagiria com o espaço e com o espectador. De que forma conseguiria instigar a curiosidade de quem estivesse no local, sem deixar de expor minhas influências, evitando passar a impressão de que seria apenas mais um desenho na parede. Como poderia dialogar a obra com o espaço, fazendo desse diálogo o ponto principal.

### **6.2 Esboçando**

Decidir exatamente o quê e como fazer não foi uma tarefa fácil. Ideias e materiais não faltaram. Dentre linhas e restos de tramas de telas de serigrafia, diferentes tipos de papel, canetas, marcadores e afins surgiram inúmeras ideias: utilizar jogo de sombras na parede com desenhos nas tramas de serigrafia, usar os fios como projeção tridimensional das linhas, pendurar fios pela parede, desenhar na própria parede, etc. Destas todas, a última opção foi a mais debatida, porém, surgiram novamente as dúvidas de como e quando fazer. A princípio, dependeria da pré-disponibilização do local – e minha – para a produção, o que me fez ter de adaptar a ideia.



Como utilizar o espaço da parede era o objetivo, a solução encontrada foi utilizar placas de madeira. Eu teria total liberdade de produzir a obra à distância e apenas montá-la no local. Contudo, a experiência com a placa de madeira - eucatex – não foi muito positiva, pois ao cortá-la em tamanhos menores – possuía inicialmente 2 x 3 m – suas bordas acabaram por se arrepiar, não possibilitando o acabamento desejado. Enfim, tramei tantas idas e vindas para chegar à parte principal por dois motivos: primeiro, o acaso e a experimentação foram meus grandes auxiliares na construção da obra; segundo, mesmo tendo evitado, ironicamente acabei caindo no suporte de papel. Após alguns percalços, o suporte escolhido foi o papel paraná, que possui cerca de 2 mm de espessura, tendo um dos lados branco e o outro pardo.

Com o suporte já definido, pus em andamento as ideias para a construção do desenho-instalado. A princípio eu iria colar pedaços rasgados de papel craft sobre o papel paraná, numa ideia de sugerir universos paralelos com os desenhos que viriam a seguir. Diante da aparência dessa sobreposição, que me pareceu grosseira, desisti de usar o papel craft. Num ímpeto de experimentar o que tinha em mãos, decidi então cortar levemente a superfície branca do papel paraná, numa tentativa de retirar essa camada de papel branco. Após puxar e rasgar aleatoriamente a parte branca, eis que surge uma janela de papel pardo. Foi essa a alternativa que usei para a produção das partes do desenho-instalado.

### **6.3 Produzindo**

A primeira etapa de criação foi dividir a folha de papel paraná, de tamanho A1, em vários pedaços de dimensões diferentes. Essas partes irão compor o desenho-instalado, sendo agregadas à parede:



Figura 16: Etapa 1. Carla Rodrigues.

Agora, com tamanhos variados do papel em mãos, comecei a organizá-los para articular uma possível composição, definindo provisoriamente o que seria feito em cada um deles. Começo então a retirar as camadas de papel branco de cada parte, abrindo mais janelas:

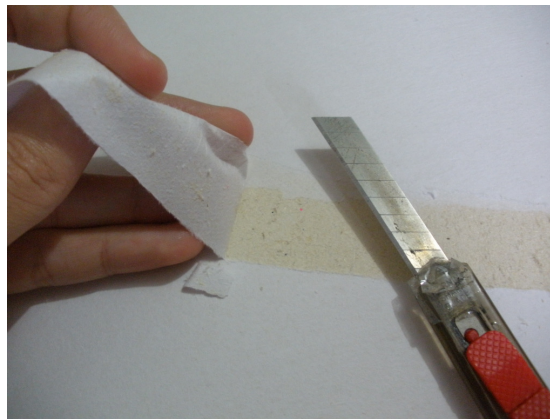


Figura 17: Etapa 2. Carla Rodrigues.

Em seguida, reuni alguns desenhos meus em papel craft e produzi esboços baseados neles:



Figura 18: Etapa 3. Carla Rodrigues.

Após alguns testes em pedaços menores de papel paraná, iniciei os desenhos de fato. Na imagem abaixo está a ideia inicial do que seria feito no papel, uma sugestão de universo paralelo dentro do próprio desenho, mostrando o homem em duas situações diferentes num mesmo espaço (chuva/sem chuva):

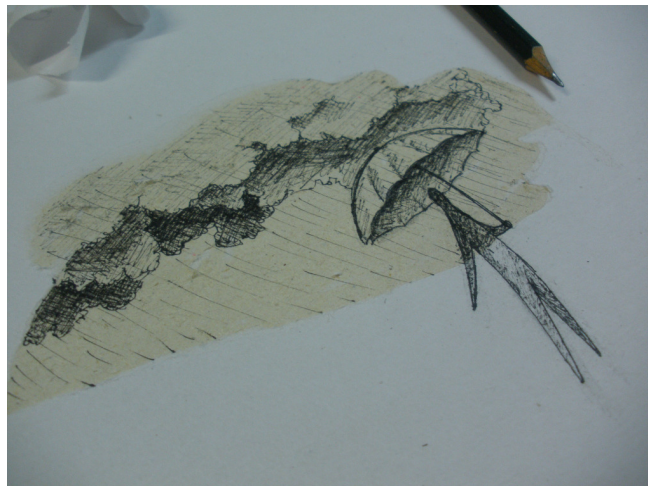


Figura 19: Etapa 4. Carla Rodrigues.

Porém, essa janela me intrigou. Nasceu a curiosidade de saber o que mais haveria por trs dessa folha branca de papel, e se o desenho que estava escondido sob ela não seria muito mais interessante de ser desbravado e observado

do que suas partes correspondentes sobre a folha. Foi então que decidi abrir totalmente essas janelas, muitas delas:



Figura 20: Foto 1. Carla Rodrigues.



Figura 21: Foto 2. Carla Rodrigues.

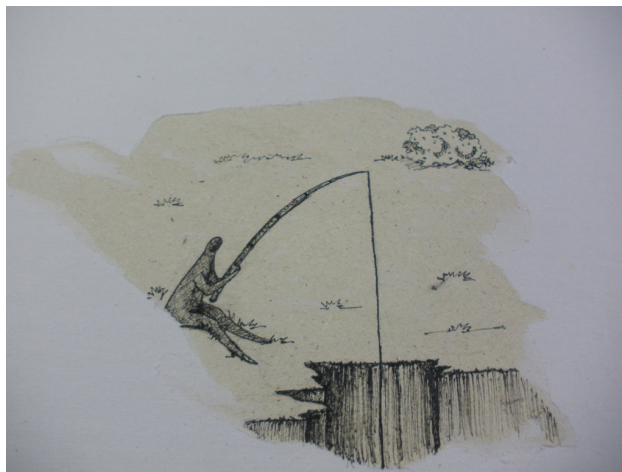


Figura 22: Foto 3. Carla Rodrigues.



Figura 23: Foto 4. Carla Rodrigues.

#### 6.4 Desenho Escondido

Ao me deparar com essas janelas, que têm como vista a camada interna de papel, foi como se toda a ideia já estivesse contida ali dentro, apenas esperando que eu a revelasse. Ganhando o título de *Desenho Escondido*, a produção se compõe por vários pedaços de papel, de tamanhos variados. Em cada pedaço existem várias janelas que proporcionam ao espectador observar acontecimentos inusitados de um possível universo paralelo. Esses pedaços são dispostos na parede de forma irregular, a certa distância uns dos outros, deixando espaços vazios, porém mantendo uma comunicação entre seus elementos. O vazio, por sinal, é imprescindível, tornando-se parte da composição: ele está presente tanto no branco de cada placa de papel quanto na parede. Isso gera um questionamento: aparentemente os desenhos são visualizados apenas dentro da dimensão do suporte, mas será que pode existir algo no vazio da parede?

Fiquei tão envolvida com a obra que, mesmo tendo a consciência de que era eu mesma quem desenhava ali, em certos momentos da produção é como se eu

ansiasse pelo que iria surgir, esperando o desenho aparecer por debaixo da camada de papel branco.

O papel, aliás, coube perfeitamente dentro da proposta contemporânea. Mesmo sendo um suporte tradicional do desenho, aqui ele não atua mais de forma habitual servindo apenas como plano de fundo. Agora ele detém o desenho dentro de si, e o revela como bem entende.

Já que o contexto do desenho-instalado foi pensado como um mundo paralelo/ imaginário, sua composição foi arquitetada com cenas que se caracterizam entre céu, terra e água, estando elas distribuídas na parte superior, no meio, e na parte inferior da parede, respectivamente. A intenção é produzir diversas placas variadas para cada um dos tipos de cena, ou até mesmo placas onde essas cenas interajam. Esta esquematização do desenho-instalado permite que ele seja montado de várias formas diferentes, ou ainda, que possam se acrescentadas ou retiradas partes dele. Por meio de uma criação constante de placas, pode-se trabalhar uma ideia de expansão, acrescentando cada vez mais desenhos, ou um conceito de renovação, montando uma composição diferente para cada exposição.

Exemplos de composição:



Figura 24: Foto 5. Carla Rodrigues.



Figura 25: Foto 6. Carla Rodrigues.

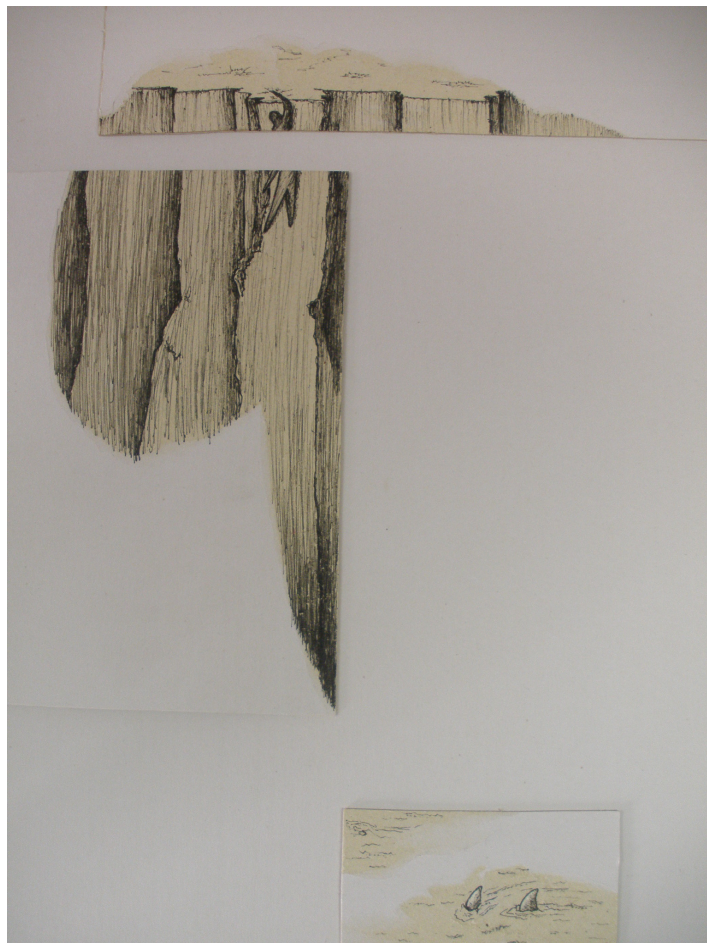


Figura 26: Foto 7. Carla Rodrigues.

A ideia é também estender os desenhos a objetos, analisando uma forma de poder causar o efeito rasgado das janelas em outros materiais. No momento, uma das interações pensadas foi em uma caixa de papelão, com seu interior forrado com pedaços de papel paraná, para que possa abrigar os desenhos em seu interior. Abaixo, um esboço do projeto ilustrando como ficariam dispostas as placas de papel na parede.



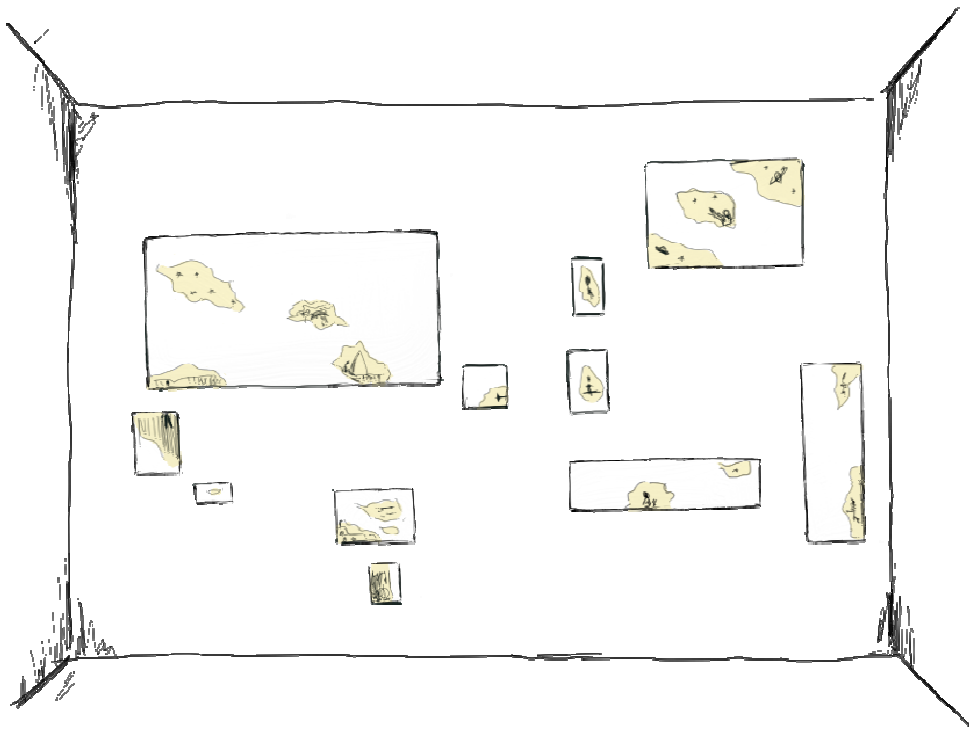


Figura 27: Esboço Instalação. Carla Rodrigues.

Devido ao fato de a exposição dos trabalhos de conclusão de curso ter ocorrido na galeria e no laboratório da Fundação Cultural de Criciúma, todos os alunos compartilharam o espaço para a mostra de suas produções. Isso acarretou certas restrições quanto à instalação do desenho, pois o mesmo recebia interferência dos trabalhos dispostos em conjunto no espaço do laboratório, não obtendo o resultado inicial esperado quanto à interação do desenho com o ambiente. O fato de a parede do laboratório possuir uma divisão causada pelo revestimento com azulejo até sua metade ocasionou também em uma divisão visual do desenho ali instalado. Esse fator também não correspondeu à proposta original desta produção, já que o desenho deveria ter ficado livre no espaço da parede, dialogando com o vazio e sem intervenções externas.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir que o desenho é uma ferramenta de natureza intelectual de grande importância na vida das pessoas/artistas. Através dele podemos organizar nossas ideias, decodificar nossos pensamentos de maneira simples e rápida. Basta ter um lápis ou uma caneta na mão e já se está rabiscando, experimentando, projetando, mesmo quando não se tem consciência disso como desenho.

Sua natureza aberta e, conseqüentemente efêmera, nos permite a liberdade do traço descompromissado, do teste, do erro. O desenho tem esse caráter mais próximo da imperfeição humana, aceitando falhas e tentativas.

Através do ato do desenho estamos não apenas produzindo símbolos gráficos, mas também produzindo questionamentos, pensamentos sobre o papel, ou qualquer que seja o suporte.

O desenho não implica uma imitação do que é observado, uma simples cópia das coisas. Um desenho é um desenho, não um objeto ou uma pessoa. Por mais que às vezes se tenha a intenção de representar algo, isso continua sendo só desenho.

Ele está presente em tudo o que nos cerca, nas formas dos objetos, no desenho das ruas, no rabisco no canto da folha. Para que ele aconteça não é uma regra o uso do papel. Ele pode surgir das mais diversas formas, nos mais variados suportes. Nem mesmo seu caráter bidimensional é uma regra, podendo o desenho partir da linha para uma forma projetada no espaço. Espaço este que pode abrigar muito bem o desenho, ganhando com ele um novo sentido.

Por meio desta pesquisa, repensei minha forma de olhar o desenho. Sempre o relacionei fortemente à capacidade de se poder criar algo dentro de uma certa aptidão técnica. Continuo acreditando que o conhecimento técnico do desenho é importante. Não condeno a técnica como alguns artistas de nossa época. Contudo, após várias leituras a respeito do desenho e após a investigação do mesmo dentro do contexto contemporâneo, pude perceber e compreender melhor a visão apresentada de desconstrução, de ruptura. É uma questão de deixar-se levar pelo gesto, pelo experimento, mais pela intuição do que pela razão. Sempre tive dificuldades em pensar o inacabado do desenho como algo válido. A necessidade de finalização e de certo rigor técnico sempre me perseguiu. Meus desenhos se

tornam escravos de uma ação objetiva e calculada, onde o experimento não ganha muito espaço, pois, até então, via isso como algo incompleto. Refletindo sobre o que descobri através de minha pesquisa, agora vejo o quanto esse pensamento é perigoso, pois bloqueia o que se tem de mais importante: a criatividade. A partir de agora vou me dar mais chance ao erro, ao acaso, à riqueza do inacabado, que apenas sugere, não limita.

A instalação também me proporcionou uma experiência nova, me fez buscar alternativas para tentar fugir da obviedade. Pude enxergar o desenho por um outro ângulo, mais livre, integrando o espaço e com ele interagindo. Contribuiu ainda para que eu pudesse encontrar uma forma alternativa de utilização do papel, mesmo este sendo um suporte tão comum. Pude transgredir algo que pra mim, até o momento, era fixo.

Acredito que esta pesquisa poderá auxiliar a outras pessoas que queiram compreender melhor as diferentes abordagens do desenho, tanto no âmbito histórico quanto conceitual.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. Do Desenho. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. 2ª ed. Martins: São Paulo, 1975. Cap. 4, p. 69-77.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CHAUÍ, Marilena. O universo das artes. In: \_\_\_\_\_. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 2002. Cap. 21, p. 142-160.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.

CHUI, Fernando; TIBURI, Márcia. **Diálogo: Desenho**. Senac: São Paulo, 2010.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. 3ª ed. Scipione: São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_ (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. Senac: São Paulo, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

LAMAS, Nadja de Carvalho. A instalação em questão. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Arte contemporânea em questão**. Joinville: Univille, 2007. P. 86-93.

LEITE, Maria Isabel. Educação e as Linguagens Artístico-culturais: Processos de apropriação/fruição e de produção/criação. In: FRITZEN, Celdon; MOREIRA, Janine. **Educação e Arte: as linguagens artísticas na formação humana**. Campinas: Papyrus, 2008. Cap.2, p. 27-36.

LIZÁRRAGA, Antonio; PASSOS, Mari José Spiteri Tavolaro. Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga. In: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. Senac: São Paulo, 2007. C. 7, p. 65 -80.

MORAES, Angélica de. Sobre a arte de cultivar asas. In: CINTO, Sandra. **Construção**. Santiago de Compostela: Dardo, 2006. Cap. 2, p. 31-39.

OSTROWER, Fayga. Linha. In: \_\_\_\_\_. **Universos da Arte**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1986. Cap. 6, p. 65-69.

PLATOW, Raphaela. Desenhando a liberdade. In: CINTO, Sandra. **Construção**. Santiago de Compostela: Dardo, 2006. Cap. 4, p. 61-67.

QUADROS, Odone José de. O que é a obra de arte. In: \_\_\_\_\_. **Estética da Vida, da Arte, da Natureza**: uma estética na perspectiva da formalidade. Porto Alegre: Acadêmica, 1981. Cap. 7, p. 71-81.

REIS, Paulo. Construção contra a dissipação do mundo ou a epifania na obra de Sandra Cinto. In: CINTO, Sandra. **Construção**. Santiago de Compostela: Dardo, 2006. Cap. 1, p. 19-24.

SIMBLET, Sarah. **Desenho**: uma forma inovadora e prática de desenhar o mundo que nos rodeia. Londres: Dorling Kindersley, 2004.

## ARTIGO

BUENO, Daniel. Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influência sobre artistas brasileiros. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Capinas, n. 10, p.117-148, jul/dez 2009. Semestral. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2010%20-%20artigo%207.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2011.

## DISSERTAÇÃO

AZEVEDO, Ana Alexandra Loureiro Neves da Costa. **A Afirmação do Desenho desde a Segunda metade do Séc. XX**. 2009. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Criação Artística Contemporânea, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009. Disponível em: <<http://biblioteca.sinbad.ua.pt/teses/2009001204>>. Acesso em: 29 maio 2011.

LÍRIO, Regina Maria de Laires Mendes Guedes da Piedade e. **O desenho instalado:** o lugar como origem e fim de um processo gráfico. 2007. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Práticas e Teorias do Desenho, Departamento de Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2007. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/7315>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

## **PALESTRA**

DIAS, Lincoln Guimarães. **A História do desenho:** notas sobre desenho, esboços para uma história. [Vitória, 15 dez. 2010]. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo, 2011. Disponível em: <<http://issuu.com/parceriaspam/docs/ahistoriadodesenho>>. Acesso em: 4 maio 2011.