



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ
MESTRADO EM PROCESSOS CRIATIVOS**

ROSSANA GLOVATSKI CORDEIRO GUIMARÃES

**RELATOS DE VIAGENS: UM IMAGINÁRIO DESENHANTE
EM CADERNOS DE ANOTAÇÕES**

Salvador/Curitiba
2011

ROSSANA GLOVATSKI CORDEIRO GUIMARÃES

**RELATOS DE VIAGENS: UM IMAGINÁRIO DESENHANTE
EM CADERNOS DE ANOTAÇÕES**

Dissertação apresentada ao MINTER entre o Programa de Mestrado em Processos Criativos, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientação:
Prof. Dr. José Eliézer Mikosz

Salvador/Curitiba
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G963r

Guimarães, Rossana Glovatski Cordeiro.

Relatos de viagens: um imaginário desenhante em cadernos de anotações.
/. Rossana Glovatski Cordeiro Guimarães. - 2011.
100 f. : il.

Orientador: Dr. José Eliézer Mikosz.

Dissertação (Mestrado) – MINTER / Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes e Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, 2011.

1. Processo criativo - arte. 2. Cadernos de anotações. 3. Devaneio poético.
4. Desenhos. 5. Recortes de natureza. 6. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.
II. Título.

CDU: 7:159.954.4

ROSSANA GLOVATSKI CORDEIRO GUIMARÃES

**RELATOS DE VIAGENS: UM IMAGINÁRIO DESENHANTE EM
CADERNOS DE ANOTAÇÕES**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado Interinstitucional UFBA/EMBAP.

Aprovada em ____de_____de 20____.

Banca Examinadora:

José Eliézer Mikosz: Orientador_____

Doutor Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina,

Florianópolis/SC.

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Maria Virgínia Gordilho Martins_____

Doutora em Artes pela ECA-Escola de Comunicações em Artes USP-Universidade de São Paulo.

São Paulo/SP.

Universidade Federal da Bahia

Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta_____

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná.

Curitiba/PR

Universidade Federal do Paraná

Às minhas tias,
Carolina e Solange,
in memoriam

AGRADECIMENTOS

À Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP, nas pessoas da Diretora Anna Maria Lacombe Feijó e da Vice-diretora Solange Pitangueira, que apoiaram este projeto desde o início.

À Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, EBA/UFBA, na figura de seu Diretor Roaleno Costa e de seu Vice-diretor Luiz Alberto R. Freire, pela oportunidade de realizar este Mestrado Interinstitucional, MINTER, com o qual fomos contemplados.

À Fundação Araucária, pela viabilização do projeto.

Ao Professor Dr. Zeferino Perin, Assessor da Pós-graduação da EMBAP, que tornou possível este Minter entre a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a Universidade Federal da Bahia.

À Professora Dra. Maria Hermínia Oliveira Hernández, que coordenou o Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFBA, e que não mediu esforços para a realização deste MINTER.

Aos professores do mestrado da EBA/UFBA, que se dedicaram ao nosso aprendizado.

À todos os colegas de mestrado, pela oportunidade de aprendizagem no convívio e discussões em sala de aula, e em especial a Juliane Fuganti e Allan Hanke, pelo companheirismo.

Ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná, MAC, nas pessoas de Alfi Vivern e Leonora Pedrosa, que possibilitaram a exposição de conclusão do projeto.

Ao fotógrafo Cadi Busatto pelas fotos da exposição, que estão neste trabalho.

À Mauro Cândido dos Santos, que fez a ficha catalográfica desta dissertação, pela disponibilidade e gentileza constantes.

Às companheiras e professoras da EMBAP, Lilian Gassen, Deborah Bruel e Ivane Carneiro pela compreensão e apoio.

Ao amigos, Ewerton de Jesus, Fabíola Persson e Marisa Rielli, cujo auxílio em diferentes circunstâncias foi fundamental para a realização deste projeto.

À minha família pelo incentivo e compreensão de minhas ausências.

E em especial ao meu orientador José Eliézer Mikosz, pela dedicação e paciência nestes dois anos de trabalho contínuo, como também à professora Dra Maria Virginia Gordilho Martins, pela preciosa colaboração e carinho ao meu trabalho de mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo relacionar cadernos de anotações e trabalho à gênese de obras artísticas. Usados para anotar ideias, ensaios, estudos e esboços como possíveis referências para obras futuras, os cadernos são considerados como documentos de processo e auxiliam na compreensão do processo criativo do artista. Utilizei os registros de um caderno em particular, criado especialmente para este trabalho: *Relatos de Viagens - Um Imaginário Desenhante*. Foi usada a metodologia informativa e autobiográfica e trabalhos práticos foram desenvolvidos em ateliê, a partir das imagens colhidas neste caderno. Um dos autores presentes nesta pesquisa é Bachelard, com o qual foi possível dialogar através do conceito de *devaneio poético* proposto por ele. Também foram buscados diálogos com Ângela Grando, José Cirillo e Cecília Almeida Salles como possibilidade de se desvelar o processo criativo. A produção artística resultante, paralela às reflexões conceituais presentes nesta dissertação, foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) no período de 10 de agosto a 23 de outubro de 2011.

Palavras chave: cadernos de anotações, processo criativo, devaneio poético, desenho, recortes da natureza, documentos de processo.

ABSTRACT

This research aims to relate notebooks and works to the geneses of artistic works. Used to note ideas, thoughts, studies and sketches as possible references to future works, the notebooks are considered as documents of processes and help to understand the artist's creative process. I used the records of a particular notebook, created specially to this work: *Travel Reports – An Imaginary Drawing*. Informative and autobiographical methodology was used, and practical works were developed in studio, from the images caught in this notebook. One of the present authors in this research is Bachelard, with who was possible to dialogue through the concept of *poetical reverie* proposed by him. Were also sought dialogue with Angela Grando, Joseph Cirillo and Cecilia Almeida Salles as a possibility to reveal the creative process. The resulting artistic output, parallel to the present conceptual ideas in this thesis, was presented at the Contemporary Art Museum of Paraná (MAC) from August 10th to October 23rd, 2011.

Key words: notebooks; creative process; poetic reverie; drawing; nature's snip, process documents.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Desenho a grafite do Caderno 59 de Pablo Picasso (1916).	21
Figura 2- Desenho a grafite do Caderno 59 de Pablo Picasso.....	22
Figura 3 - Desenho da pág. 5 do Caderno de 1962.....	24
Figura 4 - Desenho da pág.10 do caderno de 1962	24
Figura 5 - Rosa e Pedra no jornal Nicolau.....	29
Figura 6 - Lélo. Desenho a nanquim, 12 X 5 cm, 2010	30
Figura 7 - Fortuna. Desenho do caderno de figuras humanas e animais, 2005	34
Figura 8 - Do caderno Relatos de Viagem, um imaginário desenhante	35
Figura 9 - A flor da arruda. Do caderno Relatos de viagem,.....	36
Figura 10 - Do caderno Relatos de Viagens, um imaginário desenhante,.....	37
Figura 11 - Pico. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1986.....	45
Figura 12- Rosa. linoleogravura, 15X10 cm, 1985	46
Figura 13 - Caixa de flores. Madeira, vidro e alumínio, 50 X 50X 4 cm, 1985.....	47
Figura 14 - Vaso. Recorte em alumínio pintado, 70 X 42 X 4 cm, 1987	47
Figura 15 - Amor. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1987.....	48
Figura 16 - Narciso. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1987	48
Figura 17 - Rosa Angorá. Borracha e pele de coelho, 90 X 250 X 10 cm, 1987	49
Figura 18 - Coração de Anjo. Esmalte sobre alumínio, 120 X 90 X 20 cm, 1989.....	50
Figura 19 - Coração de Poeta. Alumínio e folha de ouro, 120 X 90 X 15 cm, 1990	51
Figura 20 - Cuore di Rose. Gravura em metal, 19,5 X 20 cm, 1989.....	52
Figura 21 - Coração da Mata. Escultura em ferro, 300 X 120 X 90 cm, 1991.....	53
Figura 22 - Pedra em matriz de linoleogravura recortada.	62
Figura 23- Chapéu em matriz de linoleogravura recortada	62
Figura 24- Chama em matriz de linoleogravura recortada.	62
Figura 25 - Zimbros. Linoleogravura, 14 X 12 cm, 2009	64
Figura 26 - O jardim da Guarda. Linoleogravura, 20,8 X 13,3 cm, 2011	65
Figura 27- detalhe.....	66
Figura 28 - Sem título. Linoleogravura, 13,3 X 10 cm, 2010	68
Figura 29 - Sem título. Linoleogravura, 7,7 X 7 cm, 2009	69
Figura 30 - Saíra de 7 cores. Linoleogravura, 8,8 X 18,5 cm, 2011.....	69

Figura 31- Matriz e goivas	70
Figura 32- Matriz sendo entintada.....	71
Figura 33- A transferência da imagem da matriz para o papel com a colher	71
Figura 34 - O final do processo	72
Figura 35 - Sem título.Colagem mista, 20,5 X 19 cm, 2011	73
Figura 36 - Sem título.Colagem mista, 18 X 8,5 cm, 2011	74
Figura 37 - Sem título. Colagem mista, 24 X 18,7 cm, 2011	75
Figura 38 - Sem título. Colagem com linoleogravuras, 37 X 26 cm, 2011	76
Figura 39 - Sem título. Colagem mista, 37 X 24,5 cm, 2011	77
Figura 40 - Planta baixa do pavimento superior do museu, mostrando as salas 1 e 2	79
Figura 41 - Agora, o eterno presente. Gravura em metal, 2011	80
Figura 42 - Sem título. Gravura em metal. 2011	80
Figura 43 - Desenho a lápis sobre parede.....	81
Figura 44 - A Janela. Linoleogravura, 19 X 18 cm, 2010	82
Figura 45 - Pannel em voil com linoleogravuras, 300 X 150 cm, 2011.....	83
Figura 46 - Pannel vista da sala 2.....	84
Figura 47 - Detalhe do pannel	85
Figura 48 - Detalhe do pannel	85
Figura 49 - Detalhe do pannel	86
Figura 50 - Detalhe do pannel	86
Figura 51 - Cortinas sobre o desenho de janela.....	87
Figura 52- Outra vista das cortinas.....	88
Figura 53 - Vista do centro da sala 2	89
Figura 54 - Desenho a grafite da cômoda, 122 X 80 cm.....	90
Figura 55 - Fotografias sobre a cômoda desenhada, 21 X 25 cm e 27 X 27 cm	91
Figura 56 - Sem título. Desenho a grafite, 15,5 cm de diâmetro, 2000.....	92
Figura 57 - Cubo de acrílico com cadernos de anotações, 23 X 17 X 17 cm.....	93
Figura 58 - Pannel com folhas do caderno de anotações, 78 X 48 cm, 2011.....	94
Figura 59 - Vista da sala 2, 2011	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. PROCESSO CRIATIVO E CADERNOS DE ANOTAÇÕES	16
2. A FORMA MOSTRA O CAMINHO PARA A FORMA MOSTRA O CAMINHO PARA A FORMA MOSTRA... ..	30
2.1. DEVANEIO E DESENHO _____	32
2.1.1. A infância do artista.....	38
2.1.2. Estado de infância, estado de poesia. _____	41
3. O CARÁTER MÓVEL DAS IMAGENS	56
4. AS VIAGENS.....	62
4.1. OS RECORTES DE NATUREZA E A LINOLOGRAFIA _____	63
4.2. O PROCESSO DA GRAFIA E AS MONTAGENS.....	70
5. O IMAGINÁRIO DESENHANTE NO ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO	78
6. REFLEXÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Cadernos de anotações constituem o objeto desta pesquisa. Também chamados de cadernos de trabalho, são usados por artistas de diferentes áreas, como lugar de ensaios e estudos para obras artísticas.

Esta pesquisa desenvolveu-se sob dois aspectos; uma parte prática, onde houve uma produção de trabalhos artísticos e, em paralelo, uma parte teórica; onde se estabeleceu um discurso reflexivo escrito sobre a produção. Para a parte teórica procurei estabelecer um diálogo com filósofos e pensadores da arte, entre eles Gaston Bachelard, estudado para tratar de temas como devaneio poético e imaginação. Com os pensadores da arte Angela Grando, José Cirillo e Cecília Salles, busquei entender os processos criativos, os documentos de processo e entre estes, o caderno de anotações. Sob essas perspectivas, objetivei ressaltar a importância do caderno de anotações para entender o meu próprio processo criativo. Pretendi também, com estas reflexões, me relacionar com os cadernos de outros artistas como: Pablo Picasso, Paul Gauguin, mestres do século XX e, na atualidade, com o artista Daniel Senise, que me levaram a observar singularidades no meu próprio percurso.

Para início da prática, além de tomar contato com outros cadernos produzidos anteriormente por mim, utilizei também um outro caderno, iniciado especialmente para esta pesquisa que chamei *Relatos de viagens: um imaginário¹ desenhante²*. Este caderno contém fotos, colagens, ensaios de textos e poemas, desenhos e impressões em linoleogravuras. As anotações contidas nele foram iniciadas em março de 2010, início deste mestrado, e me acompanharam em pequenas viagens que fiz pelo litoral do Paraná, pelo litoral de Santa Catarina e por algumas praias de Salvador, cidade onde cumpri os últimos créditos do mestrado PPGAV.

¹ Refiro-me às definições de imaginário que Juremir Machado da Silva em seu livro *As Tecnologias do Imaginário* (2003): “Todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Vista de um ponto” (p. 08); “Num sentido mais convencional, o imaginário opõe-se ao real, na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente” (p. 09); “O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (p. 12).

² “Dias desenhantes”. Denominação dada pela artista pesquisadora mineira Prof^a Dr^a Lucimar Bello aos desenhos realizados em lugares da cidade entre 1993 e 1995. Artigo disponível em: www.lucimarbello.com.br/pgtexto/multiplas_lucimares.pdf

Sob esse prisma, esta pesquisa pretende mostrar que os cadernos de anotações, como o que utilizei para este estudo, constituem documentos do processo de criação de um artista, e são como uma extensão da mente criadora. Contém, na minha percepção, a gênese de uma série de obras possíveis de serem relacionados a um imaginário desenhante, isto é, a imagens da imaginação materializadas através do desenho, na progressão mesma de seu devir e desenvolvimento. As obras resultantes desse processo estão relacionadas à natureza e às viagens possíveis. Chamo aqui de viagens possíveis as que podemos empreender na vida real e as que fazemos na imaginação e são suscitadas por outras imagens ou textos.

O método utilizado nesta pesquisa foi o informativo e autobiográfico, com o qual procurei mostrar um processo criativo, através de um olhar seletivo do que foi anotado nesse caderno, durante essas viagens. Das observações de natureza que fiz nesses lugares, que foram estudadas e trabalhadas através do desenho, surgiram as obras para a exposição.

Acredito que seja interessante pontuar nesta Introdução como iniciei o interesse por cadernos de anotações, para melhor entendimento da escolha do meu objeto de estudo, e também observar como o desenho fez parte desde o início de meu desenvolvimento como artista. Em 1978, quando cursava o segundo ano do curso de Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), comecei uma pesquisa poética com o desenho para estabelecer uma linguagem artística. Esses estudos tinham como enfoque a figura humana, influenciada por uma disciplina da escola de mesmo nome e por colegas de classe como Geraldo Leão e Raul Cruz. Outros artistas de minha cidade também destacavam-se nessa área como Rones Dunke e Bia Wouk. Uma exposição no Museu Guido Viaro de desenhos coloridos da artista francesa Leonor Fini, também moveu algo em mim nessa direção. Desde que me formei, em 1980, comecei também a anotar reflexões e ensaiar poemas junto com os desenhos nos cadernos. Em 1982, mostrei alguns desses trabalhos em uma exposição chamada *Bicicleta*,³ influenciada pela estética do desenho tão presente em nossa cidade. Nessa coletiva participavam jovens colegas de escola que buscavam, como eu, uma oportunidade de se expressar. Depois dessa exposição adentrei em outra pesquisa, que embora usasse o desenho e fosse calcada na observação da natureza, substituiu a figura humana por objetos e símbolos, e que foi exibida em uma exposição chamada *Motocontínuo*.⁴ Nessa época, os trabalhos de Francisco Faria vieram também confirmar a potencialidade e a beleza do desenho e me deram a certeza que eu estava no caminho certo.

³ Exposição coletiva realizada no hall do Teatro Guaíra, Curitiba 1982.

⁴ Exposição coletiva realizada na sede da Fundação Cultural de Curitiba em 1983.

Foi nesse período que iniciei um caderno com estudos específicos para a refrida exposição e o chamei de *Rosa e Pedra*. Considero esse momento e os trabalhos que produzi para essa mostra, a gênese de minha produção artística. O caderno *Rosa e Pedra* estruturou e determinou as ideias de minha poética nos anos 1980 e 1990, e será mais detalhado no primeiro capítulo desta dissertação. Dele surgiram muitas obras que foram realizadas por alguns anos. Vim desde então, pesquisando linguagens e materiais. Do desenho na gravura em metal à linoleogravura. Da pintura sobre papel à pintura em objetos de madeira ou metal. De esculturas em alumínio moldadas em meu próprio corpo que deram origem a *performances* nas quais pude explorar meus estudos em música, dança e poesia. De *assemblages* de diversos materiais a modelagens fundidas em metal e mais recentemente aos objetos em cerâmica. Trabalho nas fronteiras das linguagens e essa prática rende até hoje ideias e inspirações.

Por outro lado, como professora da EMBAP, vejo também no estudo de cadernos de anotações a possibilidade de fomentar nos alunos essa prática criativa e enriquecedora, utilizada por alguns artistas desde a antiguidade, como Leonardo Da Vinci, e também por muitos da atualidade.

Assim, entendi que com os meus cadernos, não posso lançar mão de teóricos isolados, mas sim com o auxílio de conceitos organicamente inter-relacionados. Para alcançar esta meta, estruturei o sumário como um percurso, uma espécie de trilha caminhada.

No primeiro capítulo, com a ajuda dos pensadores da arte Ângela Grando, José Cirillo e Cecília Salles, trago informações sobre processo criativo e sobre o universo dos cadernos de anotações. Alguns exemplos de artistas que se utilizaram destes documentos, além de um resumo da minha primeira experiência com um caderno de trabalho. No segundo capítulo, inicio com uma fala sobre o trabalho do artista e a linguagem do desenho, e continuo com algumas informações sobre minha infância, que julgo relevantes para o meu processo criativo. Concluo o capítulo com um texto onde apresento a ideia do núcleo permanente de infância teorizado por Bachelard e o seu conceito de devaneio poético. No terceiro capítulo apresento uma história ouvida quando criança, na intenção de levar o leitor a refletir sobre o caráter móvel das imagens e apresentar o conceito de imaginação proposto por esse autor. No quarto capítulo discorro sobre as viagens no mundo da imaginação e no mundo real, e trago algumas colocações de Anne Cauquelin sobre a história da paisagem⁵. Ainda nesse capítulo apresento um sistema de observação da natureza que usei para a escolha das imagens para os

⁵ Entende-se paisagem aqui como: extensão de território que o olhar alcança num lance; vista, panorama [...] pintura, desenho, gravura, fotografia etc. em que o tema principal é a representação de formas naturais, de lugares campestres (HOUAISS, 2009).

meus trabalhos, como também uma descrição da construção e impressão de uma matriz linoleográfica. Ao final, as reflexões sobre a escolha da técnica da linoleogravura e sua adaptação ao trabalho pretendido. No quinto capítulo, trago uma descrição sobre o imaginário desenhante no espaço da exposição e como o relaciono à fenomenologia de Bachelard. Por fim, teço as reflexões finais sobre o meu objeto de estudo e registro a bibliografia utilizada. As imagens que ilustram este processo estão inseridas e devidamente interligadas no texto corrente.

1. PROCESSO CRIATIVO E CADERNOS DE ANOTAÇÕES

A obra de arte sempre intrigou o homem. Perguntas como de que maneira se constrói o pensamento artístico, como determinado artista encontra a sua linguagem particular de expressão ou como poderemos entender melhor determinado processo criativo, acompanham desde sempre a apresentação da obra artística, no interesse de compreender a sua gênese.

Segundo José Cirillo, no livro *Arqueologias da Criação*, os estudos do processo de criação de um artista iniciam-se olhando para o ponto que marca o fim do processo: a obra pronta. A partir desse ponto em movimento retroativo, buscam-se os fragmentos que a precederam, fragmentos esses que não seguem necessariamente uma ordem cronológica, espacial ou formal (GRANDO e CIRILLO, 2009, 14). Esses fragmentos ou anotações de toda espécie, com signos verbais ou visuais, aparentemente desconexos a princípio, deixam visíveis a construção da obra em todas as suas tentativas e possibilidades. Segundo Cirillo (*in* Grandó e Cirillo 2009, 16), para estudarmos o processo de criação nas artes visuais é necessário olhá-lo a partir dessa dinâmica. Nos estudos da gênese criativa há uma prioridade do processo sobre a obra, do vir a ser sobre o ser. Esses estudos surgiram com base nos trabalhos da Crítica Genética, como se observa na citação abaixo transcrita:

Assim, a Crítica Genética se põe, pois, como uma teoria do movimento, uma estética do não terminado, uma semiótica do movimento que busca tecer uma rede de significações que envolvem a obra e seus mecanismos de produção (GRANDO e CIRILLO, 2009, 17).

Na elaboração de uma obra de arte visual, os vários tipos de anotações como desenhos, colagens, escritos, esboços, fotografias, gravuras, rasuras, arquivos digitais, pedaços de objetos, maquetes e todo tipo de objetos que pertencem a diferentes sistemas simbólicos, são vestígios, marcas do processo de criação, agrupados pelos artistas durante o seu processo de criação da obra (GRANDO e CIRILLO 2009, 14). Nas artes visuais, esses vestígios são considerados documentos de processo, como na crítica Genética, a saber: ⁶

⁶ Os estudos sobre a Crítica Genética chegaram ao Brasil em 1985, na USP e se referiam aos estudos dos manuscritos literários. Na década de 1990, a partir dos trabalhos de Cecília Almeida Salles, a crítica genética ampliou seus conceitos e começou a estudar outros “manuscritos”, nas áreas do cinema, arquitetura, teatro, dança, e nas artes visuais (GRANDO E CIRILLO, 2009, 17).

A crítica genética apresenta-se, pois, como uma possibilidade teórico-metodológica para a demarcação desse campo impreciso que envolve a mente criadora em movimento, o que é feito a partir dos vestígios deixados nesse percurso da mente criadora, os quais podem ser definidos como documentos de processo - são o material de trabalho dos estudos genéticos (GRANDO e CIRILLO, 2009, 16 - 20).

Salles usa a imagem da rede, para nos falar da maneira como o artista se envolve com a cultura, numa trama de diálogos e linguagens que se interconectam. Nessa rede, cada obra ou manuseio de determinada matéria estabelece diálogos com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, e a diversidade de referências construiriam assim a trama de que é feita a história de cada artista. A coleta que o artista faz, seja em palavras, esboços ou mesmo outros materiais se inserem dentro daquela necessidade de se apropriar do mundo. Sobre o processo criativo Salles ainda acrescenta: “Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade, etc.” (SALLES, 2006, 95).

Certamente o que fica aparente no conjunto de anotações e escolhas que cada artista faz durante seu processo é a maneira como cada artista constrói seu processo de criação. O processo, como o próprio termo define, não é fixo e se compõe de variações contínuas, onde notações de vários tipos convivem e se interconectam, desaparecem e podem mesmo ressurgir com algumas modificações em outros momentos do percurso. “A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação” (SALLES, 2006, 26). A obra se estabelece por meio de associações e de relações nesse processo. Salles cita o trabalho de Daniel Ferrer, em seu texto *La toque de Clementis*, onde esse autor ressalta uma orientação dupla da gênese: movimento prospectivo e movimento retroativo, pois não se pode avançar sem pensar sobre o que foi produzido. Mas, segundo essa autora, assumindo o conceito de rede, essa dicotomia será naturalmente superada, na abrangência da simultaneidade de ações e hierarquias, numa busca intensa de significados. Cecília Salles (2006, 27) nos coloca que a decisão do artista tomada num determinado momento tem relação com outras escolhas anteriores e posteriores, e o trabalho de arte se insere numa rede de signos prévios e futuros. Nesse processo abrange-se uma simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia numa intensa procura de nexos: “A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (SALLES, 2006, 36).

Sob esta reflexão de Cecília Salles, acredito que seja o motivo pelo qual o percurso se torna tão interessante, na medida em que revela as ideias sobre a obra, o processo criativo e, de certa forma, o artista.

Os suportes que contém as marcas desse percurso, e que de modo geral têm função de armazenamento de ideias, imagens ou procedimentos, acabam, muitas vezes, como campo de experimentação e reflexão da elaboração da obra. Existem diferentes tipos de suportes para agrupar essas anotações sobre o processo, mas dentre os mais comuns, podemos citar: os papéis soltos, as cadernetas, os diários e os cadernos⁷.

O processo de desenvolver trabalhos a partir de cadernos de anotações insere-se, portanto, num processo tão caro a muitos artistas desde tempos antigos até a atualidade. Os cadernos de anotações, utilizados por artistas, é material que pode reunir elementos suficientes para lançar luzes sobre um processo criativo. Como vimos através das ideias propostas, podemos entender que esses cadernos podem ser considerados documentos de processo⁸, que nesta dissertação chamarei também de documentos de percurso. Pois contém todo tipo de anotações que acompanham ou constroem as reflexões sobre uma obra ou pensamento artístico. Também os de viagem podem ser considerados dessa forma, se o artista assim o utilizar. Pierre-Marc de Biasi diferencia o conceito de caderno de trabalho, ou de anotações e o caderno de viagem. O de trabalho pode conter anotações sobre uma obra específica, pesquisas, reflexões, etc. É considerado como suporte de documentação provisória de um processo e usado normalmente no ambiente domiciliar ou no ateliê. O de viagem se diferencia por ser uma espécie de diário, a partir de uma experiência em trânsito. Neste caso, o seu centro de interesse se situa entre os lugares novos visitados e as experiências do viajante, juntamente com as lembranças e reflexões sobre a viagem e o seu significado particular. Mas, de um modo geral, seja de trabalho ou de viagem, esse tipo de documento é considerado como documento de processo (BIASI apud GUARALDO, 2006, 81). Muitos artistas da história da arte fizeram uso de cadernos de anotações, tanto de anotações de viagens como de trabalho. Trago a seguir, alguns exemplos desses artistas.

Paul Gauguin quando viajou ao Taiti, em 1891, lá fixou residência e ateliê. Entre 1891 e 1893, na sua primeira estadia na Polinésia, produziu quatro cadernos: Taiti, Noa Noa, Antigo Culto Maori e Caderno para Aline. Numa entrevista que deu a Jules Huret, no jornal

⁷ Laís Guaraldo na revista *Manuscrita*, coloca que os cadernos de artistas são uma espécie de “ateliê de bolso”, e guardam o que o artista recolhe do mundo, é seu banco de memória particular, registros de vivências, ideias ou uma situação a ser rememorada. (GUARALDO, 2006, 80).

⁸ “Uso o termo documentos de processo para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processo de criação”. (SALLES, 2010, 15)

parisiense *L'Echo*, pouco antes de sua partida, Gauguin declarou que partia em busca da tranquilidade, para livrar-se da influência da civilização. Queria fazer uma arte simples e, para isso, idealizou nessa viagem uma relação com uma natureza virgem, onde tomaria contato apenas com selvagens. Queria viver entre eles, sem nenhuma preocupação, a não ser aquela de trazer à luz a sua concepção de arte (GUARALDO, 2006, 82). A partir do caderno Taiti, de anotações desse ano, produziu 20 quadros. Esse caderno era um espaço particular de trabalho e tinha 68 páginas. Nele realizou 151 desenhos, 50 desenhos aquarelados e 6 aquarelas. Em 1954 foi organizada uma edição fac-símile deste caderno por Bernard Dorival, conservador do *Musée d'Art Moderne de La Ville* de Paris. Segundo Laís Guaraldo⁹ (2006, 83) esse caderno de registros contém desenhos de rostos, silhuetas, e gestos do povo Maori, como também páginas com desenhos de cães e porcos, cavalos, gatos e periquitos. Poucas paisagens distribuídas em nove páginas, e algumas árvores e folhagens como figuras recorrentes que foram estudadas em separado, sem uma preocupação com a composição. A autora comenta que esses motivos voltam a aparecer em outras páginas adiante, mostrando que o artista, mesmo trabalhando com outros assuntos, retornava a eles num exercício de experimentação contínua. Também conclui que a escassez de desenhos de paisagens num lugar como o Taiti, coloca em evidência o interesse do pintor - o caderno era utilizado para o estudo de figuras. Estas foram posteriormente utilizadas em telas para compor uma visão ideal do Taiti.

O caderno *Noa Noa*, é o mais conhecido e foi divulgado como narrativas de viagem, com ilustrações em desenhos, gravuras e aquarelas. Foi editado na França, na volta de sua primeira viagem ao Taiti, como uma maneira de divulgar seus trabalhos ao público e possui três versões.

O caderno chamado *Antigo Culto Maori* é uma ilustração feita por Gauguin, sobre a compilação feita por ele da obra de Jacques-Antoine Moerenhout, *Voyage aux Iles Du Grand Océan*, que trazia uma série de lendas e costumes sobre o arquipélago da Polinésia.

Caderno para Aline é um manuscrito com reflexões sobre a vida, dedicado à sua filha mais velha (GUARALDO, 2006, 87). Guaraldo conclui que a paisagem do Taiti funcionava para Gauguin como uma paisagem interior, desencadeadora de sua incessante busca de vestígios do paraíso. A autora comenta que o papel dos cadernos produzidos pelo artista foi enriquecido pelos dados bibliográficos sobre ele, e foi importante para o esclarecimento dos mecanismos construtivos da obra de Gauguin. Pode-se assim, constatar

⁹ Laís Guaraldo é doutora em arte, comunicação e semiótica, professora do curso de Comunicação e Multimeios e do curso de Jornalismo da PUCSP.

que também foi enriquecedor para o entendimento do contexto cultural em que se movia o pintor.

Em outra perspectiva, de Pablo Picasso existem 175 cadernos conhecidos, produzidos entre 1894 e 1967. Picasso foi um dos artistas que mais se utilizou desse artifício para a criação de suas obras. Produziu oito cadernos para *Les Demoiselles d'Avignon*, cinco para *Os Saltimbancos*, quatro para *Lanche na Relva* e dois para *O rapto das Sabinas*. “*Je suis le Cahier*” está escrito com sua própria letra na capa do caderno de número 40. Essa afirmação de identidade, como afirma Arnold Glimcher (1986, 2), é fundamental para a compreensão de seus cadernos como partes vitais do desenvolvimento de sua obra. Françoise Gilot, uma das mulheres de Picasso, fala a propósito dele:

Muitas vezes os pintores precisam registrar um pensamento fugaz, uma observação, uma nova organização de formas e cores. Um caderno de desenho é um companheiro, um espelho de sonhos, totalmente sincero, já que é totalmente *particular e pessoal* (GILOT in GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 212).

Alguns de seus cadernos eram pequenos o bastante para que os levasse no bolso, outros maiores eram usados no estúdio, e os desenhos eram geralmente feitos a lápis ou a pena de nanquim. Alguns receberam aguadas, e outros ainda recortes de papéis.

Picasso fazia várias versões de esboços para seus quadros nesses cadernos, e os ia modificando até chegar a uma imagem que então passava para a pintura. Através de seus cadernos pode-se ter uma ideia clara do seu processo de criação, de como estudava e preparava suas obras. Figuras e composições estudadas para um quadro eram modificadas continuamente e algumas vezes usadas para outras obras. Dentre as dezenas de cadernos de desenho, um dos mais excepcionais, é o de número 59, do ano de 1916. Medindo 22 centímetros de largura por 30 cm de altura, é o maior caderno que Picasso usou nos anos da primeira Guerra Mundial. Nesse caderno, a maioria de suas páginas está ocupada até as margens com uma única imagem, o que, segundo Theodore Reff, dá a essas imagens uma força expansiva muito além do tamanho concreto (REFF in: GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 81). Nesse caderno Picasso mistura estilos diferentes, o que alguns anos mais tarde explica: “Motivos diferentes inevitavelmente exigem modos diferentes de expressão”, embora Theodore Reff diga que podemos observar que Picasso era capaz de tratar o mesmo motivo de modos totalmente independentes (REFF in: GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 83). Podemos ver nas imagens seguintes, alguns desenhos a lápis do Caderno 59 de Picasso, do ano de 1916. Na *figura 1*, vemos o interesse do artista em cultivar ao mesmo tempo dois

estilos opostos, o Cubismo e o Naturalismo, sendo o Cubismo a característica mais destacada do artista durante a guerra (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 81).

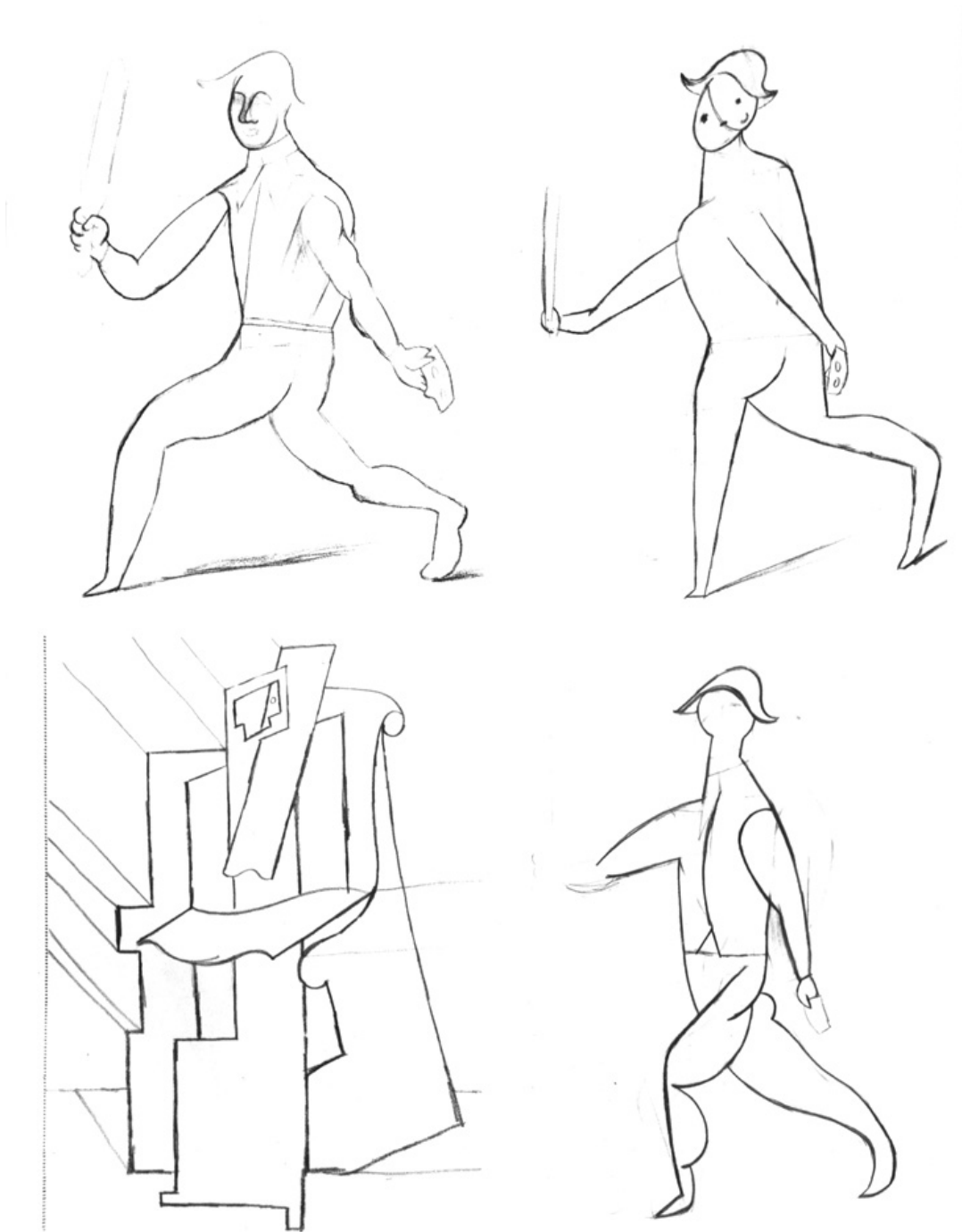


Figura 1- Desenho a grafite do Caderno 59 de Pablo Picasso (1916).

Fonte da imagem: GLIMCHER, Arnold ; GLIMCHER, Marc (Org.). **Je suis le cahier. Os cadernos de Picasso.** Rio de Janeiro: Record, 1986. P. 110.

Na *figura dois*, uma figura realista de um homem lendo convive com a figura do arlequim, de execução mais livre. Picasso usava o estilo naturalista mais para retratos de amigos (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 82).



Figura 2- Desenho a grafite do Caderno 59 de Pablo Picasso.

Fonte da imagem: GLIMCHER, Arnold ; GLIMCHER, Marc (Org.). **Je suis le cahier. Os cadernos de Picasso.** Rio de Janeiro: Record, 1986. P. 110.

O período do inverno de 1915-1916 e a primavera seguinte do mesmo ano foram um dos períodos mais difíceis para Picasso. Em dezembro, Eva Gouel, sua amante dos quatro anos anteriores morreu de tuberculose. Muitos de seus amigos, os artistas Braque, Derain e Léger e os escritores Apollinaire, Salmon e Cendrars, estavam na guerra, que ainda por cima era desfavorável à França. Kahnweiler, seu marchand estava no exílio, e por isso todas as obras de Picasso que estavam na sua galeria estavam em poder do depositário público. Pela primeira vez em muitos anos Picasso vivia sozinho, num estúdio em que as janelas davam para o Cemitério de Montparnasse. Quando mudou desse endereço, em maio ou junho, foi

para o subúrbio ainda mais desolado e afastado de Montrouge. O Cubismo de Picasso então refletia esse ambiente, pois vinha se tornando mais austero e impessoal desde a eclosão da guerra (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 83). Mas, no verão de 1916, considerado como o período que mais utilizou esse caderno, ele se preparava para apresentar o naturalismo ao público, no cenário para o balé Parade, da companhia de Diaghilev. Nessa época, Picasso estava num dos momentos cruciais de sua carreira. “A decisão de colaborar na criação de Parede tinha desdobramentos muito além da revelação de um naturalismo herético a um grupo consternado de discípulos cubistas ortodoxos” (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 82). Com sua primeira incursão no teatro e com outras que se seguiriam, ele teve a oportunidade de “abrir as portas que a austeridade inflexível do cubismo mantivera fechadas para ele” (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 83).

Picasso não tinha ainda experimentado as mudanças que o empreendimento de sua colaboração com o balé Parade causariam em sua vida até viajar para a Itália em 1917, para começar efetivamente o trabalho com o balé. Nessa viagem ampliou seu horizonte social, conhecendo e trabalhando com outros artistas. Tudo isso se refletiu em sua obra, que alcançou uma síntese da estrutura cubista e da descrição naturalista, que a fez mais humana e acessível (GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 84). Também renovou o seu interesse pela caricatura e pela arte popular, especialmente a *commedia Dell’ arte*, da qual o arlequim é um exemplo. O arlequim é o artista principal desse período e aparece em metade dos desenhos desse caderno.

Dois outros cadernos de Picasso que me impressionam pela qualidade e grandeza de seus desenhos foram produzidos em outubro-novembro de 1962. Gert Schiff escreve que neles podemos observar os estudos para quadros sobre a guerra e a violência, baseados na lenda romana do rapto das Sabinas (SCHIFT *in*: GLIMCHER & GLIMCHER, 1986, 179). Os desenhos nos permitem conhecer aspectos essenciais da sua imaginação criativa, além de algumas de suas principais preocupações com a política. Podemos ver claramente semelhanças dessas figuras com algumas figuras de sua obra, Guernica. Estes dois exemplos a seguir mostram a maestria do artista em usar o espaço do caderno. Podemos ver que a folha é usada de maneira a que o desenho aproveite a maior parte possível do espaço. Tal maneira de ocupação é, a meu ver, um desafio para qualquer artista.

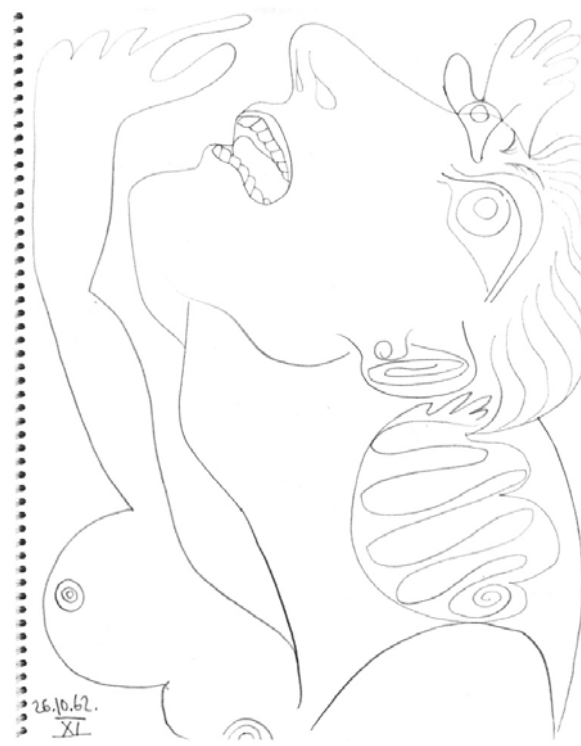


Figura 3 - Desenho da pág. 5 do Caderno de 1962 Figura 4 - Desenho da pág.10 do caderno de 1962
 Fonte das imagens: GLIMCHER, Arnold ; GLIMCHER, Marc (Org.). **Je suis le cahier. Os cadernos de Picasso.** Rio de Janeiro: Record, 1986. Ps. 193 e 197.

A partir dos exemplos trazidos aqui dos cadernos de Picasso, podemos ter um pequeno vislumbre da importância dos cadernos tanto no desenvolvimento do trabalho do artista, como de certas escolhas que fez durante sua carreira. Os cadernos refletem também sua história pessoal, o momento político e social em que viveu, e como sua obra se relacionou com esse contexto.

Alguns cadernos de Picasso foram desmembrados depois de sua morte e o de número 24 foi vendido em páginas separadas. Picasso os manteve na maioria das vezes intactos, mas em algumas poucas vezes tirou uma ou outra página para liberar como um desenho único. Depois de 1964, vendeu cadernos inteiros a seu marchand *Kahnweiler*. Nestes cadernos, na sua maior parte, os desenhos foram concebidos como obras individuais, em cor e elaboração. Com a permissão de Picasso os referidos cadernos foram desmembrados e as páginas exibidas como desenhos separados.

O livro *Je suis le Cahier – Os cadernos de Picasso*, do qual retirei estas informações, foi uma tentativa dos autores de documentar o desenvolvimento da obra de Picasso através de seus cadernos, resultado de cinco anos de pesquisa, que culminou na primeira exposição dos

cadernos de desenhos de Picasso, na *Pace Gallery*, em Nova York, em 2 de maio de 1986. Posteriormente a mostra percorreu algumas cidades dos Estados Unidos e da Europa.

Considerando como exemplo outro livro, chamado *Arquivos de criação – arte e curadoria*, Cecília Salles dedica um capítulo inteiro aos cadernos de Daniel Senise. A autora analisou dezessete cadernos produzidos pelo artista de 1988 a 1999, relatando que os materiais utilizados pelo artista funcionam como suportes móveis de toda ordem. Raramente datados, eles se constituem em aparente mobilidade no sentido em que registram diferentes espaços geográficos, pois Senise os leva também em viagens e faz notações livres, que se constituem em um sistema não fechado de relações. De tamanhos variados, os cadernos de Senise são feitos com capa dura e resistente e chamados de livros pelo próprio artista. Ele utiliza o espaço de seus livros para reflexões de diversas naturezas e para preservar dados sobre o que captura do mundo. Nos cadernos ele registra sonhos, lembranças, indagações sobre o ato de criar e sobre pintura, experimentos com imagens e questionamentos relativos tanto a obras já apresentadas quanto a projetos futuros (SALLES, 2010, 80). O acesso do artista aos mencionados documentos também se faz de forma não linear. As anotações antigas migram para trabalhos novos, retomadas e retrabalhadas, e mesmo recebem de volta quadros já expostos ao público sob a forma de reflexões e comentários, tanto verbais como visuais. O artista também apresenta reflexões que tratam do seu próprio sistema de busca constante, aspecto característico de seu processo criativo.

Após as exemplificações apresentadas, antes de falar do meu primeiro caderno de trabalho, *Rosa e Pedra*, acredito que seja interessante pontuar aqui uma diferenciação entre caderno de anotações e livro de artista ou caderno de artista. O primeiro, caderno de anotações, possui um caráter íntimo e de estudos, e é como um laboratório pessoal de pesquisa. O segundo, o livro de artista ou caderno de artista, também é feito pelo próprio artista, em qualquer linguagem ou material, podendo ser feito a mão ou por outros processos. Mas o que o diferencia de um caderno de anotações é o fato de ser apresentado ao público e de se constituir em uma obra de arte independente e única.

Rosa e Pedra foi realizado entre o início de 1982 e meados de 1983. Não se tratava agora de mais um caderno de desenho, ou de poemas, tampouco era um caderno de anotações de viagens, mas era efetivamente, um caderno que reunia desenhos e escritos. Foi usado no ateliê para anotar pensamentos e ideias, esboços e projetos, nele eram feitos estudos para as obras. Alguns desses projetos se transformaram em trabalhos que foram apresentados numa exposição coletiva chamada *Motocontínuo*, em setembro de 1993, na fundação Cultural de Curitiba. Outros foram se desenvolvendo com o correr dos anos e foram expostos em outras

exposições. Esse caderno reuniu três cadernos diferentes que tratavam sobre o mesmo tema e feitos no mesmo período e que foram concentrados em um único volume para apresentar ao público nessa mesma exposição, mas numa vitrine fechada. Posteriormente as questões mais importantes propostas por ele foram publicadas como um resumo num jornal editado pela Secretaria de Estado da Cultura chamado *Nicolau*. Este resumo com as questões que se seguem, constitui-se em uma oportunidade de discorrer mais longamente sobre elas. Seguirei os temas apresentados na ordem do resumo:

Do Caos e da Noite – A Luz e a Ordem. Em busca de meu processo criativo, encontrei na mitologia grega as palavras da criação do mundo, do caos e da noite, que refletiam as muitas ideias que estavam indeterminadas dentro de mim. A noite escura da ignorância é o escuro de não saber o que fazer, e de onde eu esperava que surgisse a luz e a ordem, as ideias e os processos. Partia eu em busca de um trabalho de artista e nessa escuridão buscava uma luz, para ver. Onde? Em algum lugar. Uma obra só pode se realizar no espaço do mundo. Para isso precisava primeiramente ser projetada no papel sobre a minha mesa de trabalho. Estava brincando de ser uma espécie de deus, pois para criar, em um espaço determinado, precisamos a princípio de duas coisas: querer e acreditar.

Oratório. O espaço de criação representado como o espaço sideral, negro, foi colocado no centro do papel, porque ocupava uma posição central no meu desejo de criar. Era o meu oratório, de onde eu pedia que viessem as imagens, de onde eu buscava essas imagens. Eu desejava ir à minha origem, ao meu âmago, para expressar algo que tivesse uma visão particular e acrescentasse algo ao mundo, desejava ir à origem dos meus pensamentos, dos meus desejos, à origem de um processo criativo, para externá-lo e aprender com ele a criar. O quadrado negro era como uma passagem de um espaço interno para o externo, do mundo das ideias para o mundo material. A forma quadrada foi escolhida por, de certa maneira representar o mundo, com seus quatro pontos cardeais, a matéria nos seus quatro estados e o quadrado como uma forma sólida para uma construção.

O primeiro desenho que fiz nessa época foi um rosto, que representava o meu, embora não fosse fiel à figura. Percebo agora que muitos artistas quando começam a criar, realizam autorretratos, talvez numa busca pela sua própria identidade. Não tenho mais esse desenho a lápis de cor e realista. O trabalho foi uma passagem do que eu fazia antes e já possuía elementos de uma nova fase. Peguei alguns papéis de seda com carimbos dourados que utilizava para as vestes das figuras que fazia anteriormente, não lembro se já estavam na forma de triângulos ou se os cortei nessa ocasião. O fato é que os fui dispendo em torno do rosto e foi se configurando uma grande rosa, onde o miolo era o rosto e as pétalas eram os triângulos colados. Quando vi a rosa lembrei imediatamente de uma das minhas primeiras pinturas, que tinha feito aos 15 ou 16 anos, influenciada por um quadro de Magritte. Era um

rosto flutuando no espaço, pintado como uma pedra, sugerido por uma grande ametista que tinha ganhado de minha tia. As duas imagens se fundiram dentro de mim. Nesse momento lembrei o sonho que tinha tido alguns dias antes, onde encontrava pedras preciosas pela rua, pelas calçadas e aquela sensação de maravilhamento tomou conta de mim. Nascia *Rosa e Pedra*. O rosto e minha personalidade tinham os dois opostos, a fragilidade da rosa e a dureza da pedra. Desenhei a rosa no quadrado negro e talvez por causa dos triângulos com que realizei o retrato anterior, ela veio com pétalas triangulares, como um raio que desce e se desenha em rosa. Era uma espiral, e a imagem da via láctea se fundiu na rosa. A Rosa – A nebulosa. Uma metáfora, um descobrimento, uma emoção indescritível tomou conta de mim. Só muitos anos mais tarde descobrir em Doczi (2006, 06) a origem espiralada da disposição das pétalas das flores. Com a rosa - a nebulosa, nasceu meu universo de artista. O geômetra foi o papel que me atribui na época, pois eu geometrizar e projetava meus primeiros trabalhos a partir dessa experiência. Um dos primeiros trabalhos que surgiu foi *As estrelas são pedras*, feito em um grande papel quadriculado como os cadernos de matemática. Esse título se referia à materialidade das estrelas que compunham a via láctea e também ao seu brilho no céu, semelhante ao brilho de uma pedra preciosa. Produzi muitos trabalhos relativos às anotações desse caderno, como *Narciso*, numa busca pelo reconhecimento de mim mesma, *Eco*, que se referia à reflexão sobre a obra e muitos outros.

A rosa e a pedra, duas imagens que eram opostas, mas que eram também a mesma coisa, ocuparam as minhas reflexões por muitos anos, ora se transformando em peixes e pássaros ou mesmo em outras imagens mais prosaicas. Esses opostos que se transformavam num ou noutro me levaram a pensar na arte como movimento contínuo, busca incessante. Percebia que se não buscássemos romper com os parâmetros artísticos de uma época não poderia haver progresso, e mesmo dentro de um sistema pessoal, os parâmetros, em algum momento, deveriam ser superados. Se isso não acontece ficamos estagnados e repetimos nossas próprias fórmulas. Por fim, neste resumo que apresento, encontra-se *O Caminho*:

O caminho são todos e não é nenhum. Isso quer dizer que como artistas precisamos conhecer a história da arte e o que já foi feito nessa área no passado e pelos nossos contemporâneos, para deixar essas formas para trás, em busca de algo que não tenha sido dito ou feito. Ou se precisarmos dizê-lo outra vez, e mesmo por uma vida inteira, precisamos encontrar outras formas para isso.

Minha maior fonte de inspiração como artista além da natureza são os poetas, e assim eu terminei *Rosa e Pedra* com:

o poeta é que te guie
estrela guia
o poeta é que te guie
iluminado seja
o teu rosto
iluminado seja
cada rosto

Pois cada um pode mostrar uma face diferente do mundo...

rosa e pedra

Rossana Guimarães

DO CAOS E DA NOITE
A LUZ E A ORDEM
DO CAOS NOSSO
DE CADA UM

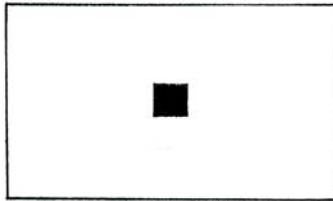
A BUSCA DA ORIGEM
TRABALHO DO ARTISTA
DA NOITE DA IGNORÂNCIA
ESCURA

DAI-NOS A LUZ

VER

Onde? Um lugar — topos
O espaço — o lugar onde ocorre o universo real
ou imaginário — a possibilidade por excelência — um deus
Querer/criar — cria ar/criar.

ORATÓRIO



Ir à origem — Ao centro/um furo negro/uma
passagem — aqui e lá/espaco interno/espaco externo
Aquele rosa do jardim pulsa como meu coração
num poema antigo.

O ESTUDO DA FORMA/INICIA-SE O TRABALHO

ESSA ROSA SUA FORMA A VIA LÁCTEA
ORGANIZA/ESTRUTURA



A ROSA/ANEBULOSA — metáfora — descobrimento.
Uma descoberta poética é como um milagre "...o o milagre
é uma forma de emoção pura de beleza inexplicável." (1)
O ARTISTA É UM POETA, e obra é a apresentação de uma
visão "...a visão não é só o que vemos, é uma posição, uma
idéia, uma geometria." (2)

NASCE O UNIVERSO/KOSMOS (3)/O GEÓMETRA
As estrelas são pedras



Pedra: a pedra fundamental, a pedra de toque, pedra de ara,
pedra preciosa, a pedra de construção, de revolução,
a matéria, o corpo.



O texto-desenho em filigrana que a artista plástica,
poeta e performer Rossana Guimarães apresenta
é um fragmento da obra em progresso *Rosa e Pedra*.
Iniciada em 1983 sob a forma de um *caderno
poético* — pedra de toque, marco, rosa-dos-ventos
—, *diário-de-percurso* onde já se inscreviam os
virtuais signos de seus desdobramentos.

O corpo é nossa presença no mundo
NARCISO MIRA-SE/ÁGUA DA VIDA/ESPELHO/REFLEXÃO



O artista é um voltar-se para si, um descobrimento
e um reconhecimento. A obra adquire seu próprio corpo, presença
e significação — a obra é eco e reflexão — a obra configura o discurso.

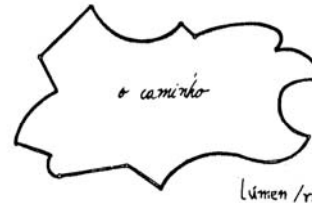
NARCISO/O ROSTO
O ARTISTA/A OBRA
ROSA E PEDRA
OS OPOSTOS GERAM MOVIMENTO



A ROSA QUE É PEDRA QUE É ROSA QUE É PEDRA QUE É ROSA QUE É

ARTE É MOVIMENTO, é ver, requer extrema
atenção, é criar e descobrir, colocar novas formas no
mundo e de alguma maneira modificá-lo. É um movimento de
superação e desenvolvimento.

Toda (boa) arte deve nos excitar a criar, pois
traz em si o vislumbre de outros inimaginados possíveis,
uma pequena mostra de infinito.



Lúmen / rio

o caminho são todos e não é nenhum
ver tudo não esquecer nada, fugir de todo caminho já traçado
o caminho para a criação
na arte não há paradigma/paradoxo

o poeta é que te guie
estrela guia
o poeta é que te guie
iluminado seja o teu rosto
iluminado seja cada rosto

(1) GARCÍA LORCA, Federico. *Conférences II*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
(2) PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou: O castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
(3) Em grego, além de universo, significava tanto ordem como beleza.

Figura 5 - Rosa e Pedra no jornal Nicolau
Fonte da imagem: Guimarães, 1988, p. 17.

2. A FORMA MOSTRA O CAMINHO PARA A FORMA MOSTRA O CAMINHO PARA A FORMA MOSTRA...

*Para algo existir mesmo
Um Deus, um bicho, um universo, um anjo,
É preciso que alguém tenha consciência dele.
Ou simplesmente que o tenha inventado.*
MARIO QUINTANA

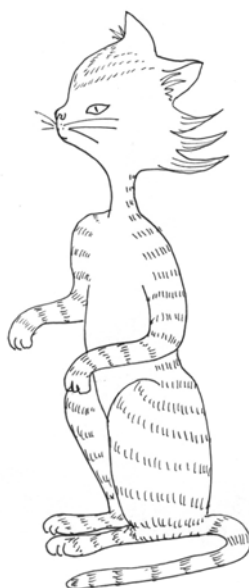


Figura 6 - Lélo. Desenho a nanquim, 12 X 5 cm, 2010
Fonte da imagem: própria.

A imagem do gato Lélo surgiu pronta na minha tela mental, com todos os detalhes. Veio como uma imagem espontânea, talvez uma bela sintetização feita pelo meu próprio inconsciente¹⁰, que ficou gestando-a por determinado tempo, fruto com certeza, de muitas

¹⁰ Para Jung (2002, 15-16), existem dois tipos de inconsciente: um numa camada mais superficial, que se denomina inconsciente pessoal. Esse inconsciente pessoal repousa sobre uma camada mais profunda, chamada de inconsciente coletivo, que não tem origem em experiências pessoais, é inato, isto é, é de conteúdo universal e é o mesmo em toda parte e em todo indivíduo. Os conteúdos do inconsciente pessoal são os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal do sujeito.

observações prazerosas de meu bichano. E, certamente, a forma final que se materializou nessa imagem desenho, formou-se por uma visualidade histórica adquirida e também atualizada pela visualidade de nosso momento histórico atual¹¹.

Parece que esse trabalho foi acontecendo internamente e, então, em um dado momento ele apareceu pronto quando me pus a desenhar. Mas, na maioria das vezes, na passagem de uma ideia para a matéria é que entra o artista, com suas capacidades de lidar com o mundo dos materiais, a sua experiência pessoal de poesia e a sua experimentação formal.

No início, imbuído de um pequeno projeto, conduzido pela mão do homem, um desenho inicia a sua partida. Na vivência desse caminho já não é mais o homem que guia o traço, ele apenas deu a partida. Existe uma abertura no interior da forma posta em movimento, isto é, no devido tempo de seu acontecer, uma abertura total de possibilidades de outros caminhos que se apresentam e se movimentam na consciência do artista. E o artista é nesse momento, além de um escolhedor, um intérprete dessa escolha, pois não trata a arte daquilo que o escolhedor ou artista, escolhe ou escolheu? Não é a materialização de uma ideia, a obra, essa instauração do imaterial para o material. E não é a materialização desse imaterial, uma referência ao nosso presente, mesmo que trate do passado ou futuro, e que se remete aos múltiplos presentes em que vivemos na atualidade? E não é afinal, toda obra, motivo para pensamentos e viagens da imaginação?

Na tentativa de responder a estas questões e outras que surgiram no processo de trabalho, acredito que a experiência de fazer arte é a experiência do caminho que se cria a cada momento através de escolhas, entre tantas. Nas palavras de Pareyson:

A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (PAREYSON, 1984, 32).

Às vezes a arte me toma, me guia, e eu a deixo brincar e caminhar pelos materiais. Então eles tomam vida, há um jogo de esconde e revela que se realiza entre o artista e o material de que ele se usa para falar, e que o coloca no mundo. Até que ponto conseguirá ele impor seus pensamentos e concretizá-los na forma que de antemão persegue, ou até que ponto

¹¹ Esta rede em que o artista trabalha estabelece um diálogo com a história da arte e com a sua cultura, pois o artista está imerso no seu tempo e nas relações da atmosfera cultural em que vive: “Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas” (SALLES, 2006, 42).

poderá o material de que se usa definir a sua mensagem? A imaginação movimenta-se na consciência do artista e cada forma encontrada o remete a outra, que se cria e se transforma, e assim, sucessivamente transporta-o para outros mundos de possibilidades. Cheguei à conclusão, através do trabalho prático com a arte, que é nesses mundos de possibilidades que se movimenta e vive o artista, e é desse mundo de descobrimentos e escolhas que se constitui sua obra.

2.1. DEVANEIO E DESENHO

Como toda criança, gostava de desenhar. Nesse período de minha vida o desenho era um tipo de brincadeira. Depois, um pouco antes da adolescência e em parte dela, iniciei um tipo de prática que utilizava a linguagem do desenho, mas que não se materializava como tal, era desenhado apenas na imaginação. Era um tipo de devaneio com imagens mentais sugeridas pelos buraquinhos de cupim da parede para a qual me voltava para dormir. As imagens começavam a se formar quando eu olhava para os buraquinhos de cupim da parede e seguia a meu bel prazer esses buraquinhos. Seguia desenhando paisagens com montanhas estranhas, castelos compridos, dragões ou ferozes animais¹². Mas, diferente dos livros de desenhar onde existem pontos que precisamos ligar para aparecer o desenho, ali eu tinha, ou pelo menos imaginava ter nessa época, uma certa autonomia. Pois não havia um desenho predeterminado. Os cupins, aqueles bichinhos que eu nunca via, deixavam seu rastro visível numa tal perfeição circular. Rendilhavam algumas paredes de nossa casa de madeira, as quais eu transformava com a imaginação em mundos fantásticos. Que paisagens e histórias aconteciam ali! Viajava nesses devaneios, e esses devaneios transformavam-se em impressões e mundos dentro de mim. Tomei gosto por eles. Mas ainda eram desenhos apenas na imaginação e sumiam no ar. Mais tarde, esses devaneios começaram realmente a tomar forma e encontraram outros meios e materiais para se conduzirem e materializaram-se em desenhos, pinturas, objetos e uma infinidade de outras formas e possibilidades plásticas de ser e estar no mundo.

¹² Em seu livro *Arquivos de Criação*, onde Cecília Salles trata da interpretação de diferentes documentos de processos e das singularidades do modo de ver de alguns artistas, bem como de procedimentos criativos comuns entre eles, encontrei uma relação entre meus devaneios e os de Paul Klee: de sua infância ele lembra-se que “no restaurante de meu tio, o homem mais gordo da Suíça, havia mesas com tampo de mármore polido, onde se via um emaranhado de linhas petrificadas. Nelas a gente podia descobrir figuras humanas grotescas e aprisioná-las com o lápis. Eu adorava fazer isso, primeiros documentos de minha inclinação pelo bizarro (nove anos)”. (SALLES, 2010, 24)

Para um artista visual, o devaneio, assim como para o poeta, é uma ferramenta, e pode ser usado para descobrir ideias para obras. O pintor, mesmo sem uma ideia inicial para o seu trabalho, poderá pegar seus pincéis e suas tintas e um suporte para trabalhar com esses materiais, o ceramista pode optar em partir do barro para descobrir formas ou ideias. Se num primeiro momento, a tônica repousa na liberdade do devaneio, num segundo momento, a razão entra como organizadora desse processo de criação. O fato é que precisamos colocar em andamento o processo artístico para que uma obra aconteça, seja qual for o suporte escolhido para esse processo, pois a obra acontece na matéria.

Observando meu processo criativo, percebo que na maioria das vezes inicio pelo desenho e o escolhi para as principais anotações no caderno usado para esta pesquisa. Embora o desenho possa ser domado e dirigido para captar proporções ou belezas da forma, numa referência mimética da realidade, pode também o desenho ser fonte de devaneios e descobrimentos de outros caminhos artísticos. Onde pode me levar o desenho se eu sucumbir à sua sinuosidade contínua de cobra. Por onde poderia cavalgar sobre o dorso desse corcel negro que se desenha indomável a si mesmo? Ou para onde poderei ser levada pelo vento das paisagens imaginárias que se desenrolam nos sonhos, como asas? Ou entre as folhagens selvagens de um jardim antigo? Gosto da ideia de liberdade que o desenho persegue e de seu desnudamento sem artifícios. Atrai-me um desenho dos afetos. Como os desenhos da infância. Paraíso perdido no tempo remoto dos primeiros descobrimentos da forma.

O desenho é móvel como as palavras, ou mais especificamente, como a poesia. O desenho técnico é prosa. Embora a prosa poética possa existir também no desenho, muitas vezes se torna enfadonha. O que me interessa no desenho é sua qualidade móvel, fluída, sinuosa, quase sonora. Penso mesmo que o desenho tenha algo do mundo vegetal, parece que a linha às vezes se movimenta como ramos que se desenvolvem e evoluem para um organismo vivo. Porque o desenho com sua linha que dança constrói um rastro de vida, de existência.

Quando olho o mundo em minha volta, vejo antes de tudo seu desenho, sua forma de estar no mundo, depois olho suas transparências e cores. Será esse um olhar de artista, talvez um olhar educado que procura conhecer o mundo, antes de tudo, através de parâmetros da arte? Vejo o mundo e desenho o mundo, mesmo quando não tenho nenhum material artístico à mão. Gosto de desenhar com o olho, ir percorrendo caminhos que configuram a forma numa imagem mental do objeto observado. Às vezes essa imagem mental projeta-se e cola-se “sobre” o objeto observado e posso “ver” esse desenho mental sobre a própria coisa, sobre o real. Pode ser um rosto, um bicho, uma casa, qualquer coisa. No início era apenas uma

brincadeira, depois, por causa da repetição, se transformou num hábito e agora, parece que acontece quase automaticamente. Essa relação entre o mundo e o desenhar o mundo é um tipo de relação divertida, mas pode se transformar em estudo se o interesse persistir após o objeto ter se afastado do foco da observação.

Na sequência trago alguns exemplos para ilustrar algumas maneiras de utilizar a linha. No primeiro desenho, vindo de outro caderno de estudos, a linha não é contínua e apenas toca a forma do gato nas partes essenciais para delimitar o seu corpo. Quando foi realizado, a expectativa era a de conseguir delimitar a forma sem prévios esboços, mas conseguir de “primeira mão”, reproduzir o gato observado nessa posição.



Figura 7 - Fortuna. Desenho do caderno de figuras humanas e animais, 2005
Fonte da imagem: própria.

O desenho que veremos a seguir é a representação de algumas mangueiras e micostrela, pulando dos fios de luz para a árvore num momento rápido de observação. O interesse em captar a forma específica do bicho no movimento rápido dos macaquinhos, determinou este desenho rápido e sem detalhes.

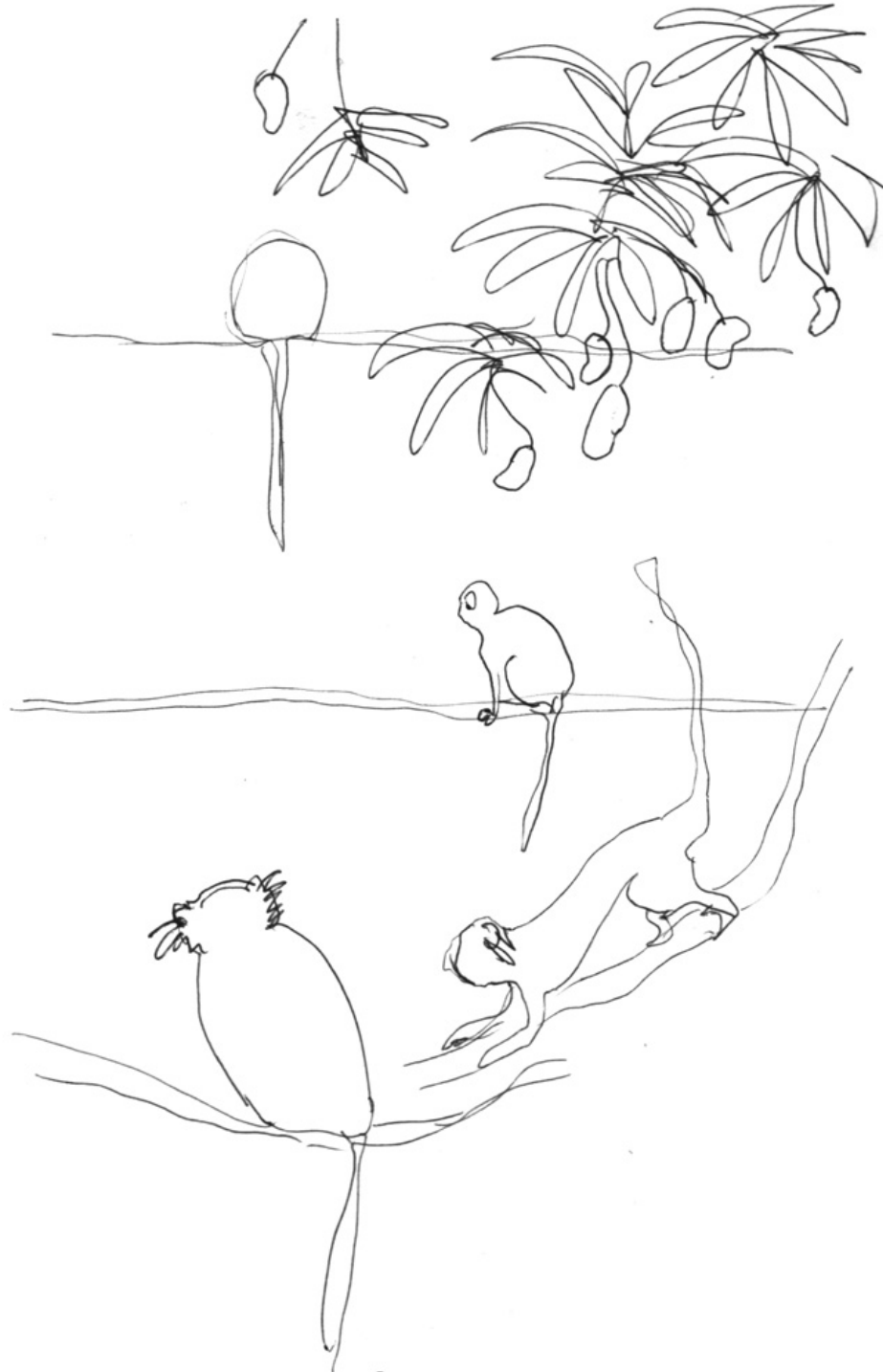


Figura 8 - Do caderno *Relatos de Viagem*, um imaginário desenhante
Fonte da imagem: própria

Neste terceiro desenho podemos ver claramente que o desenho foi iniciado pela parte de cima do galho da arruda. À medida que a percepção do todo foi sendo captada e eu fui me envolvendo com a imagem, o desenho foi se soltando até o ponto em que a imaginação ficou livre e aconteceu a personificação feminina do pé da flor.



Figura 9 - A flor da arruda. Do caderno Relatos de viagem, um imaginário desenhante, realizado em Lençóis, BA, 2010
Fonte da imagem: própria



Figura 10 - Do caderno *Relatos de Viagens*, um imaginário desenhante,
realizado na estrada de Lençóis a Salvador, 2010, BA
Fonte da imagem: própria

Observando as imagens aqui exemplificadas, observo que, o desenho é um companheiro de longa data. A imagem feita pelo desenho é imediata e exerce um fascínio muito grande já em nossa primeira infância, quando aprendemos a segurar o lápis e o desenho forma a imagem que se cria através do gesto. É o desenho um dos primeiros afetos de uma criança. A magia de aparecer e representar do desenho captura o interesse da criança por vários anos. Ainda gosto de desenhar, como gostava na infância.

Trago então algumas pontuações sobre a infância, por acreditar que ela contém aspectos relevantes da gênese desta pesquisa.

2.1.1. A infância do artista

Arte é infância
Rilke

A história familiar de um artista, certos acontecimentos e influências de sua infância, são muitas vezes determinantes para a sua relação com a arte. Em função dessas ideias, trago algumas linhas de história pessoal, pontuando alguns fatos que julgo serem importantes e que relaciono neste trabalho com o surgimento de meu interesse pela arte.

Fui criada por duas tias, uma viúva com cinco filhos e outra solteira. Morávamos todos juntos. A tia mais jovem, Carolina, que eu chamava de “a tia”, era professora aposentada e nunca tinha se casado. Talvez por isso mesmo, tornou-se minha tutora. Iniciou-me cedo nas histórias infantis. Dentre as muitas que me contava para dormir, estavam as peripécias engraçadas de Pedro Malasartes. Mas “vejo” também na memória outras histórias contadas por ela, as de família e os “causos”, historietas vindas da cultura popular. Propositalmente digo aqui “vejo” e não apenas lembro, porque criei imagens mentais dessas histórias, como se fossem, e realmente são, antigas memórias.

Com elas aprendi a viajar, nas histórias e na vida real. Assim, quando penso na infância vejo imagens. Imagens que me trazem antigas emoções. Lembranças desenhadas na memória, os antigos casarões, as praças das cidadezinhas, os pequenos pomares das casas em que pernoitamos em algumas cidades. Paredes com cores esmaecidas, o verde antigo das plantas, as flores enormes marcando com suas cores brilhantes os caminhos dos jardins. Essas imagens se misturam e se transformam constantemente e já não posso dizer o que são imagens da memória, de lugares reais em que estive de corpo presente, e as que são produto da imaginação ou criação continuada. Minhas tias também contavam as histórias da família. Tia Carolina falava de épocas em que eu ainda não tinha nascido, de quando ela tocava violino e meu pai era ainda um menino e modelava em argila o busto perfeito de uma figura histórica. Esses relatos formaram imagens e impressões em minha mente, trazendo uma imagem plena de outros tempos, onde cores, cheiros e climas construíram-se como memórias do que não vivi. Lembranças de um passado que, mesmo não tendo sido meu, desenham-se com uma profusão de detalhes e minúcias, que parecem reais, e o são, pelo menos para mim. Posso então habitar o passado na imaginação, mas o que parece-me mais interessante, posso reinventá-lo. Quando tia Carolina faleceu, depois de quase trinta anos de cuidados e convívio, deixou-me como herança um coração de ouro, que havia ganhado nos tempos de sua

mocidade, pelo excelente desempenho como professora. Herdei também seus livros sobre esoterismo e filosofia e uma coleção de pedras e cristais. Mas é certo que me deixou muito mais. Devo a ela muito do que sou. A violinista que foi atirada pelo chifre de uma vaca ao outro lado da cerca, levantou-se e arruma seu vestido. Eu a vejo. Sob o sol, tocando seu violino nos campos e nas montanhas. Lá ela invoca as forças da natureza, observa estrelas e é feliz.

Minha outra tia, Solange, a que eu chamava de mãe, era viúva e tinha cinco filhos, quatro já moços e uma menina oito anos mais velha que eu. Tia Solange ficava comigo enquanto todos saíam para trabalhar e sua filha menor ia para a escola. Desde pequena eu brincava com as gavetas da sua máquina de costura. Mais tarde aprendi a cortar com tesoura os moldes que ela desenhava para montar as roupas que fazia para fora. Conheci então, desde cedo, diferentes tipos de tecidos e padronagens, configurações curiosas e surpreendentes, que dançavam na minha imaginação e seguiam se transformando em desenhos que iam longe daqueles de sua origem. Mas, minha mãe, possuía outros lados tão interessantes quanto misteriosos. Além de contar os causos de família, ou de lugares e personagens estranhos, tocava bandolim. Até hoje me lembro e executo as músicas que ela mais gostava, e que tocava com seu bandolim em muitas ocasiões. Mas ela tinha também um lado místico-religioso no mínimo fora do comum. Com ela conheci muitos tipos de religiões, santos, rezas, benzimentos. Solange era extremamente inquieta e vivia pulando de um sistema para outro, talvez mais por curiosidade que por devoção. E eu a acompanhava. Aqueles outros mundos faziam parte de meu imaginário da mesma forma que as histórias que ela contava. Desfilam nessa memória de infância uma profusão de santos e de cores e formas de representações do divino que se misturam interminavelmente na sua aparência e funções. Em sua relação íntima com a natureza, esta tia ministrou-me as primeiras lições sobre medicina caseira, os chás: Artemísia, losna, erva-cidreira, arruda, camomila, limão. As flores acendiam a alegria em nosso quintal de ervas. Rosas, palmas, cravos, begônias, laranjeiras, pessegueiros em flor. Essas imagens são também como paisagens. Paisagens de afeto. O que eu carrego da infância foi o que me foi dado com amor por essas duas tias. Imagens marcaram minha memória como se esta fosse feita de um material mole, como as massinhas de brincar que recebiam as marcas dos objetos do mundo, mas no qual se imprimiram com o tempo, relevos de cenas, animais e paisagens. Algumas dessas imagens são recorrentes em meus trabalhos, isto é, retornam de tempos em tempos em meus trabalhos artísticos, não na sua forma original, mas em maneiras diferentes de representação.

A sabedoria da natureza desvelou-se um pouco através das mãos de minha mãe. Para ela o mundo sobrenatural e sagrado se revelava pela natureza e ela o revelava quando me curava com um chá ou fazia um curativo à base de ervas ou plantas. Em minha mente a vejo brilhar sob o sol da manhã, em nosso jardim, cuidando das plantas. Ainda vejo sua silhueta curvada sobre o tecido a detalhar costuras. Em frente a um altar ou outro, noite adentro, entre velas acesas. Em algum lugar chamado memória ainda a vejo, na varanda de uma das casas em que moramos, tocando seu bandolim em frente a um dos pés de camélias que floresceu como louco no verão. As camélias florescem no inverno, mas gosto de imaginar que era a música que as faziam brotar e florir fora de época, como pequenas e brancas explosões de alegria, dançando nos galhos ao som da música executada ao vivo.

O mundo da natureza tornou-se então fonte de inspiração e afeto. Quando vejo a natureza, percebo toda uma gama infinita de possibilidade de conhecimento que posso adquirir através de suas cores e formas. Quando observo uma planta que me chama a atenção por algum motivo, observo o seu intrincado processo de organização no espaço, a sua forma, a sua cor ou transparência, isso é um tipo de conhecimento que repercute em minha produção de artista, mesmo que não resulte numa forma mimética de representação. A surpreendente ou inusitada forma que essa vegetação assume no mundo real é fonte de estudos e associações para o mundo da imaginação e da arte. É através da inspiração da natureza que tenho manipulado ideias e conceitos da arte contemporânea, e é a partir dela que tenho produzido minha obra desde o início dos anos 80.

Minha família era musical. Embora a maioria fosse autodidata e alguns tivessem estudado só um pouco de música, quase todos tocavam um instrumento ou cantavam e a música era a companheira de todas as horas de folga e lazer. Já em minha tenra infância comecei a me interessar pela música e por instrumentos musicais. Comecei acompanhando meus primos nas canções e na adolescência comecei os estudos em flauta doce. Na faculdade a flauta transversa e o violão foram meus companheiros junto aos estudos das artes plásticas e me acompanham ainda nos dias de hoje. A música nos lança em viagens interiores e certamente foi ela também, fonte de inspiração e aprendizado para o meu desenvolvimento artístico.

O mundo da imaginação configurou-se então em minha infância, em uma união entre as histórias, as viagens e o contato direto com a natureza. As histórias e a música que me faziam viajar por mundos internos, as viagens externas com minhas tias, que me levavam a experimentar lugares diferentes, e a natureza exuberante no meu próprio quintal que desenvolveu minha imaginação com suas cores e formas fantásticas. Essas viagens reais e as

imaginadas, aprendidas por essas histórias e pela música, moldaram meu imaginário infantil e se prolongaram pela infância e juventude até os dias de hoje.

Acredito que essas influências foram determinantes para que me dirigisse a estudar e escolher uma carreira artística, mas não posso afirmar que esse tipo de influência direcione também outras pessoas para esse mesmo caminho. Nem se trata da tentativa de construir um modelo, ou estabelecer qualquer regra, o que trago é apenas relato de uma história pessoal, um estudo de caso.

2.1.2. Estado de infância, estado de poesia.

*Uma infância potencial habita em
nós.*

BACHELARD

Nas nossas lembranças mais antigas, nada mais encantador do que rememorar momentos de nossa infância. Mesmo que nela não residam somente recordações felizes, ou mesmo que muitas estejam marcadas por tragédias ou violência. Haverá sempre alguma memória de encantamento e felicidade, onde tudo parecia bom e belo, quando maravilhávamo-nos com tudo e o mundo era um paraíso a ser descoberto.

Mas a infância é também o tempo em que mais experimentamos a solidão. Em nossas solidões o tempo parece estender-se sem conta, torna-se imenso, quase uma vida, e mergulhamos nas profundidades do tempo e de nosso ser. Toda criança possui momentos de recolhimento e, nesses momentos, mesmo que o mundo grite à sua volta, ela está só e, quando está só, a criança sonha. Essas solidões são na maioria das vezes solidões felizes, onde o sonho nos embala em seus braços de liberdade, aconchegante brisa que nos carrega leve e solta, na qual podemos voar sem peso algum. Nas solidões felizes, quando passamos horas a brincar com um brinquedo real ou inventado, recolhidos em pensamentos e emoções, vivenciamos um tipo de devaneio poético. Pois em nossos devaneios de criança tudo podemos. Voamos com os pássaros, somos reis ou leões numa savana africana ou visitamos um planeta desconhecido. A imaginação abre-nos um mundo de sonhos, onde conhecemos a liberdade. Uma liberdade sem limites. A criança que sonha é como um poeta nos sonhos de sua infância: “E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a

criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.” (BACHELARD, 2006, 94).

Bachelard fez um estudo sobre o devaneio ou, mais precisamente, sobre o devaneio poético. Para isso lançou mão do método fenomenológico, tomando como ponto de partida a consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas:

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve, ou que, pelo menos, se promete escrever. (BACHELARD, 2006, 6)

Então através da palavra, o devaneio se torna transmissível. Podemos ler o que o poeta imaginou. O autor nos diz que dessa forma uma simples imagem nova torna-se uma origem de consciência. A imagem poética nova pode tornar-se então o início de um mundo, um mundo imaginado pelo poeta. Segundo o autor, o método fenomenológico aplicado à poesia, leva-nos também a tentar uma comunicação com a consciência criadora do poeta. É a possibilidade de vivermos o poema, isto é, senti-lo como se fôssemos nós que o estivéssemos escrito e, assim, através dele, sonhar.

Pois não só a criança é sonhadora, o ser adulto também sonha. Mas, se sonhar é próprio do ser humano comum, o devaneio é próprio do poeta, do artista. Bachelard nos fala que o devaneio poético é também um sonhar, mas um sonhar que deseja materializar-se. Nesse tipo de devaneio o sonhador tem total consciência e controle sobre suas criações e as dirige para a direção que deseja, na intenção de materializá-las em obra. É importante também fazer uma distinção clara entre o devaneio e o sonho noturno, aquele que acontece quando adormecemos e sonhamos. No sonho noturno, o sonhador não tem consciência da realidade e nem de que está sonhando. Fica como que imerso num inconsciente que possui as suas próprias leis e movimentos, que age e lhe apresenta suas imagens, totalmente independente de seu comando ou vontade. É claro que conteúdos do inconsciente sempre irão estar presentes nas escolhas de cada ser humano, mas ele ainda terá no devaneio poético, alguma opção de “operar com essas imagens”.

Quando crianças, vivemos as imagens do mundo em pleno devaneio poético. Que criança não passa horas absorvida por um pequeno animal ou concha? Nesse período de minha vida passava horas entretida, observando um pequeno louva-deus ou inventando uma história para uma florzinha que tinha a cara de um pequeno leão. Uma pedra com uma linha de outra cor tornava-se um tesouro encantado. Passava então horas em silêncio e solidão, conversando em meu interior com a natureza e os brinquedos.

Bachelard defende também que permanece na alma humana um núcleo imóvel, mas sempre vivo de infância, que se disfarça de histórias quando as contamos, mas que espera não apenas ser lembrado em nossa saudade, mas principalmente, rememorado em nossos devaneios. Para ele o devaneio vai mais longe que a simples lembrança, o devaneio sonha nossas memórias, pois nele, memória e imaginação se confundem e se recriam continuamente: “Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens¹³ que se ligam à nossa vida” (BACHELARD, 2006, 99).

Lembro da infância como um estado permanente de maravilhamento. Esse estado de maravilhamento com as coisas pode ser comparado a um estado de poesia. Estado de infância/estado de poesia. Talvez por isso traga em minhas incursões no mundo da arte algo de lúdico, de criança, talvez por isso busque nela antigas emoções poéticas, como nos lembra Bachelard:

A infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento. Pela graça do poeta, tornamo-nos o puro e simples sujeito do verbo maravilhar-se. (BACHELARD, 2006, 122)

Quem, a não ser o poeta, consegue resgatar em nós um pouco desse encantamento da infância, uma infância que permanece no fundo de nossa psique até os últimos dias de nossa vida? Para Bachelard, uma obra de arte nos arrebatava porque nos lembra da liberdade de sonhar, e nos lembra do sonho de bondade e beleza nas coisas essenciais e simples da vida, sentimentos que conhecíamos tão bem quando éramos crianças. E podemos, segundo ele, resgatar um pouco daquele ser que fomos quando crianças, do poeta que fomos. Conforme essas ideias, para sermos poetas é necessário resgatar um pouco da humildade primeira de descobrir o mundo, estado em que as crianças vivem naturalmente. E seria essa condição de olhar as coisas com uma humildade de ver sempre algo novo, ou com um encantamento da primeira vez, que nos permitiria que nos maravilhássemos novamente com as coisas simples:

¹³ O termo imagem é utilizado em muitos tipos de significados sem um vínculo aparente. Mas o que há de comum entre diversos tipos de imagens como um desenho infantil, um filme, uma pintura mural ou impressionista, grafites, cartazes, uma imagem mental, um logotipo, etc., é que a imagem representada indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visível e depende da produção de um sujeito: “A imagem seria um objeto segundo uma relação a um outro, que ela representaria de acordo com certas particularidades” (JOLY, 1999, 13-14).

Nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro arquétipo, o arquétipo da felicidade simples. (BACHELARD, 2006, 118)

Parto em busca desse maravilhamento através do devaneio poético.¹⁴ Aprendi a devanear primeiramente através das histórias contadas por minhas tias, depois com a música feita ao vivo em nossa própria casa. Acredito que venha de lá esse aprendizado. Por esse motivo, para evocá-lo, algumas vezes tenho que buscar memórias de infância. É por isso que em algumas vezes imagens desse tempo vêm povoar o presente. Imagens de natureza, que me capturavam na sua exuberância de desenhos e cores. Mas não são memórias fixas, são imagens que se reinventam e se modificam. Através do trabalho artístico elas se transfiguram continuamente e buscam algo novo, uma novidade em que eu nunca tinha pensado. “Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios de infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o *futuro do devaneio* que se abre diante de toda imagem redescoberta” (BACHELARD, 2006, 107).

Bachelard nos diz que, quando reencontramos nossa infância em nossos devaneios, revivemos os devaneios que nos abriram o mundo. Que nos devaneios da criança são as imagens¹⁵ que prevalecem acima de tudo: “O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras” (BACHELARD, 2006, 97). À procura de novos estímulos para a arte na observação da natureza, certamente em alguns de meus devaneios toco naquele núcleo de infância permanente e por isso que algumas vezes imagens desse tempo vêm povoar a minha imaginação. Aquelas imagens que exerceram fascínio em minha infância buscam suas relativas, no presente. São imagens mentais de flores, de pássaros, animais, enfim, imagens que são representações da natureza e povoam a minha imaginação, como a imagem do gato que apresento a seguir.

¹⁴ Para Bachelard, o maravilhamento de um mundo novo se abre através da imagem poética nova. A imagem poética nova torna-se uma origem absoluta, uma origem de consciência, que pode ser o germe de um mundo, de um universo imaginado por um devaneio de poeta. Ele chega à conclusão que só é possível estudar a atividade da imaginação através do devaneio e das imagens poéticas, de uma fenomenologia da imaginação. “A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante” (BACHELARD, 1993, 1-4).

¹⁵ Segundo Santaella (1999, 36): “O conceito de imagem se divide num campo semântico por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental”.



Figura 11 - Pico. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1986
 Fonte da imagem: própria

Por outro lado, quem não terá em suas recordações uma imagem que representa um acontecimento,¹⁶ que nos diz tudo sobre aquele momento? Lembro-me de uma história, que ficou profundamente marcada:

Tinha os meus seis anos de idade e estava com o lindo vestidinho azul, feito por minha mãe para a apresentação do dia das mães, no colégio onde estudava. O vestido trazia pequenas elipses vazadas no tecido fino e transparente, que recobria um forro azul brilhante. Estava no palco, pronta para a apresentação com outras crianças. Todas seguravam uma rosa na mão, que ao final seria oferecida por cada criança à sua mãe. Não sei por que faltou uma rosa e fui eu que estava sem ela. Sinceramente não consigo lembrar se na última hora conseguiram ou não uma flor para que eu desse a minha mãe. O certo é que a imagem de uma rosa, e mesmo a de um

¹⁶ Nas palavras de Joly: “Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características da visão. Vê-se” (1999, 19).

ramalhete delas, começou a ser desenhado por mim alguns anos depois, nos cartões de dia das mães que fazia na escola primária. Na adolescência comecei a cultivá-las e quando me tornei artista ela voltou fortemente em meus trabalhos, de muitas formas e maneiras. Uma rosa marcou minha memória para sempre. Mas, curiosamente, quando me lembro dessa história, a primeira imagem mental que vejo são as elipses vazadas do vestidinho azul. Essas elipses se destacaram dessa lembrança e voltaram anos mais tarde, representadas em diversos materiais e contextos, como gravuras e objetos, mas só descobri isso muito mais tarde, quando me perguntei por que a imagem de elipses me atraía tanto na vida adulta.

As ilustrações a seguir são trabalhos com representações de imagens que me remetem a esse episódio de infância. Para as referências da rosa – *Figura 5*: Rosa, em linoleogravura. *Figura 6*: Caixa de flores, madeira e esmalte sobre alumínio. *Figura 7*: Vaso com rosas, objeto em esmalte sobre alumínio. Para as referências das elipses do vestidinho azul – *Figura 8*: Amor, em linoleogravura. *Figura 9*: Narciso, em linoleogravura e *Figura 10*: Rosa Angorá em borracha e pele de coelho.

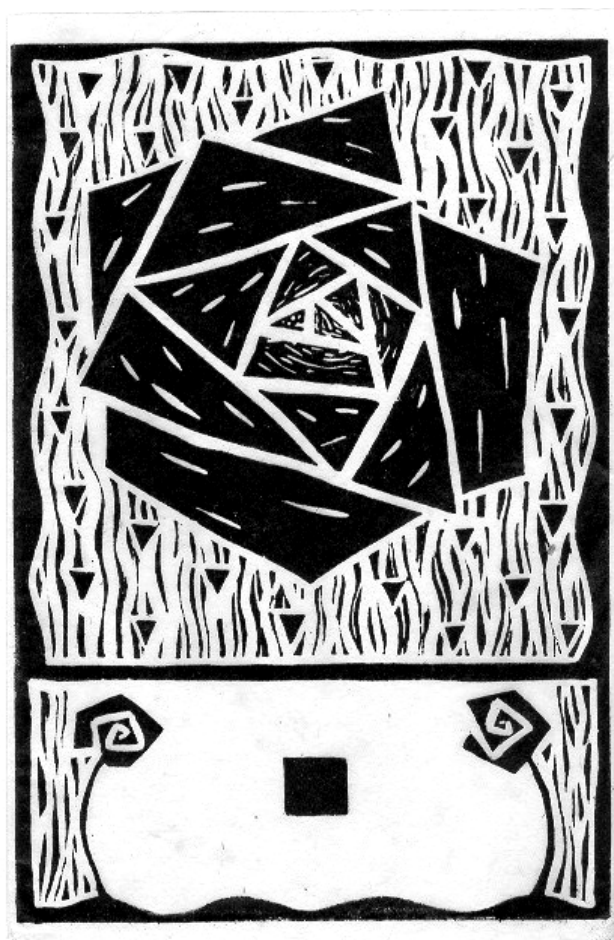


Figura 12- Rosa. linoleogravura, 15X10 cm, 1985
Fonte da imagem: própria

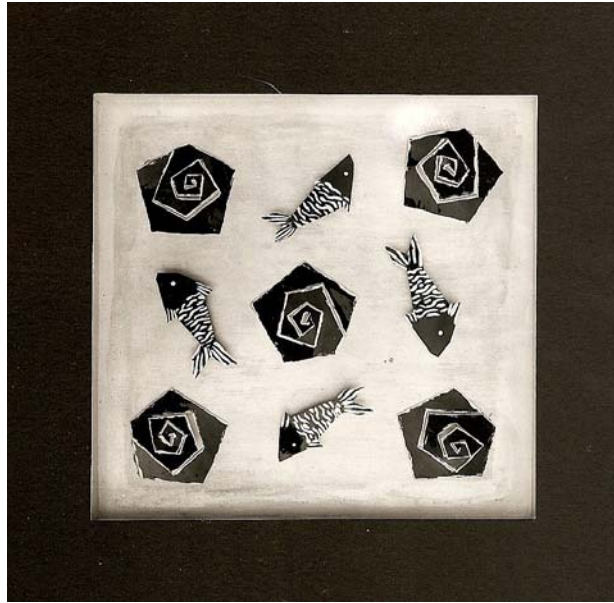


Figura 13 - Caixa de flores. Madeira, vidro e alumínio, 50 X 50X 4 cm, 1985
Fonte da imagem: própria



Figura 14 - Vaso. Recorte em alumínio pintado, 70 X 42 X 4 cm, 1987
Fonte da imagem: própria

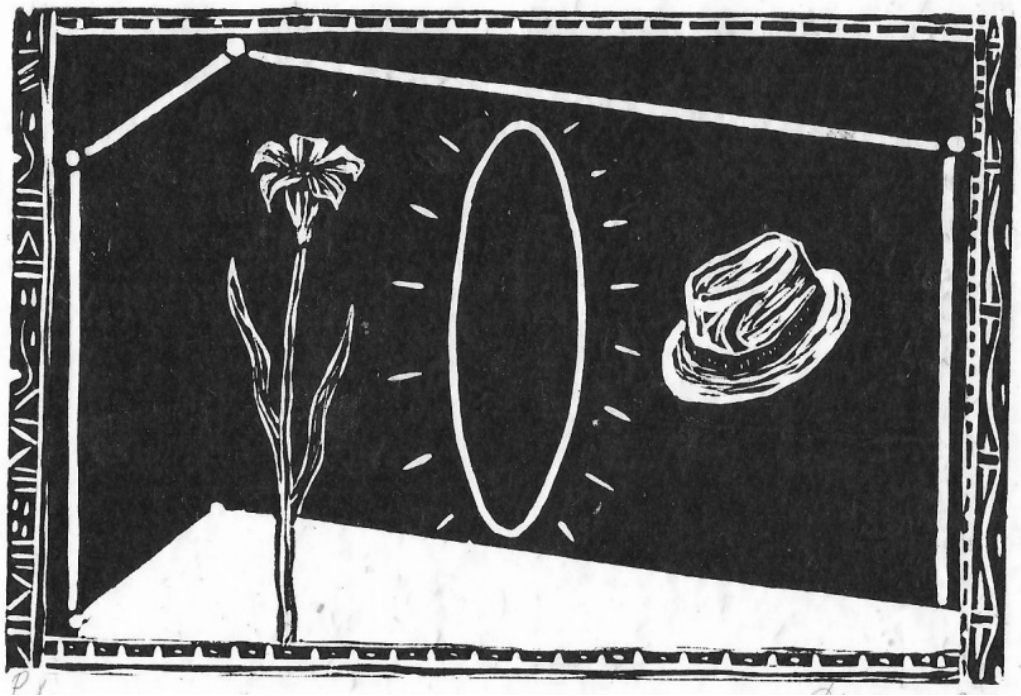


Figura 15 - Amor. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1987
Fonte da imagem: própria

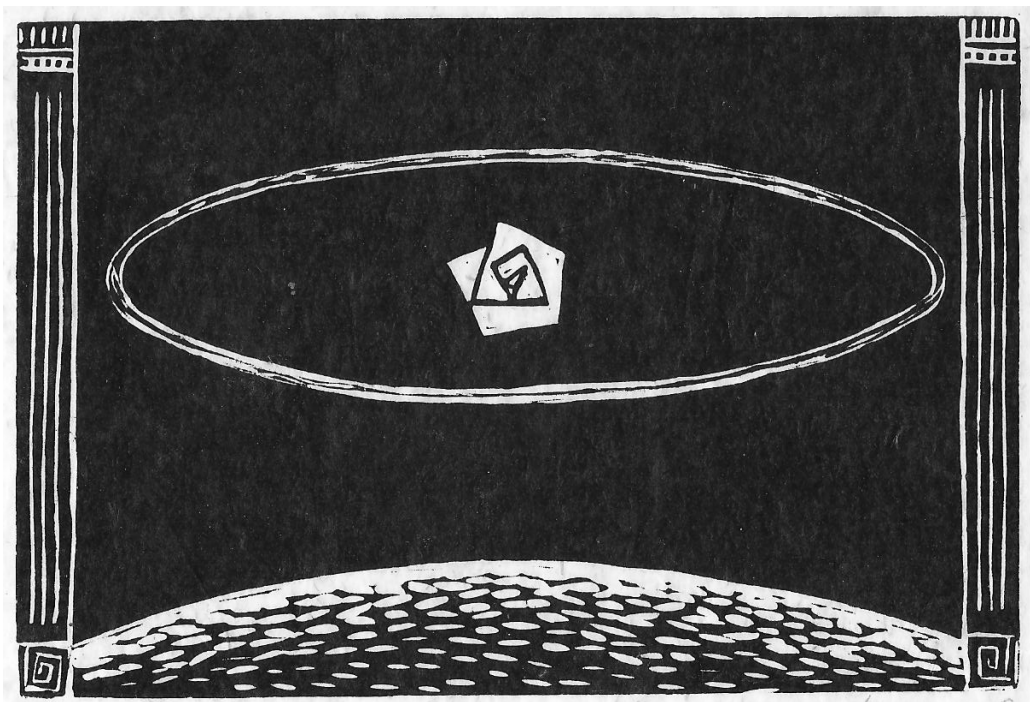


Figura 16 - Narciso. Linoleogravura, 15 X 10 cm, 1987
Fonte da imagem: própria

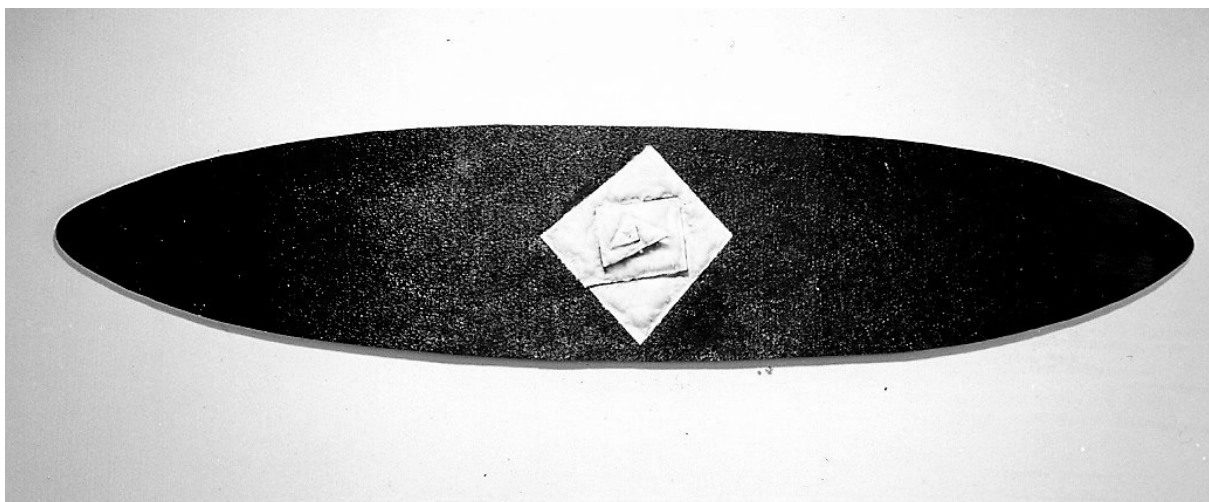


Figura 17 - Rosa Angorá. Borracha e pele de coelho, 90 X 250 X 10 cm, 1987
 Fonte da imagem: própria

O objeto Rosa Angorá, foi feito em memória de um gato branco chamado Mite. Quando esse animal morreu, enterrei-o sob o pé de uma grande roseira e escrevi algumas palavras sobre isso. Não me lembro bem de todas, mas: “esperava, quem sabe um dia nascessem rosas angorás, e um olho verde-água me olhando do fundo...” “É preciso embelezar para restituir. A imagem do poeta devolve uma auréola às nossas lembranças” (BACHELARD, 2006, 110). Mas o autor comenta que estamos longe de uma memória exata, que guardaria uma lembrança pura, como que emoldurada. No meu processo de criação, memória e imaginação se entrelaçam e creio mesmo que este seja um ponto comum entre muitos artistas, como vemos nesta declaração: “No meu processo criativo, memória e imaginação estão sempre fundidas e configuram uma espécie de “jardim” de onde as formas afloram”. (RANGEL, 2009, 100).

Na escola primária, tive poucas atividades artísticas interessantes, mas dentre elas, gostava de fazer os cartões para o Dia das mães. Muitos cartões recortados em forma de leque ou de coração e enfeitados com rosas. Depois dessa época nunca mais os vi, mas na década de 1980, um poema resultante de um devaneio sobre corações me levou a recortar uma série tridimensional, corações de muitos tipos, como apresento aqui:



Figura 18 - Coração de Anjo. Esmalte sobre alumínio, 120 X 90 X 20 cm, 1989
Fonte da imagem: própria