PAULO GOMES

Da importância de alguns
desenhos preparatórios de Anico
Herskovits

RESUMO

Buscando reconstituir o processo de elaboração e execução da xilogravura intitulada *O Circo*, da gravadora e desenhista Anico Herskovits, o presente texto investiga a importância da análise e preservação de desenhos preparatórios – rascunhos e esboços – para o estudo e compreensão do pensamento criador do artista e de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho, esboço, desígnio, projeto, xilogravura, gravura gaúcha contemporânea.

DA IMPORTÂNCIA DE ALGUNS DESENHOS PREPARATÓRIOS DE ANICO HERSKOVITS

Este ensaio é sobre o processo de criação de uma obra de arte, analisando os estágios sucessivos pelos quais passou até sua constituição final, “um pensamento em evolução, idéias crescendo, idéias se aperfeiçoando, um escritor em ação, uma criação em processo”¹. Processo difícil já que, normalmente, não permanecem os registros dessa caminhada.

Analisaremos a obra de Anico Herskovits, intitulada *O Circo*, que teve seus desenhos preparatórios preservados, permitindo esta visão do trajeto percorrido pela artista. A xilogravura *O Circo*, mede 80 X 104 cm, e é composta de 28 partes, que conjugadas nos dão a visão panorâmica de um circo em plena função². Trata-se de uma das gravuras maiores produzidas no RS durante a década de 1980, tanto pelas dimensões inusuais quanto pela riqueza de concepção e execução. Esta obra, como tantas outras de inúmeros artistas, não deixa ver seu arcabouço constitutivo, área e ação impedidas ao nosso olhar. No caso desta obra esta visão interna torna-se possível graças aos inúmeros desenhos preparatórios executados pela artista que, felizmente, foram preservados em grande número. Temos aqui outro dado relevante, ou seja, a importância destes desenhos preparatórios para compreensão do pensamento plástico do artista e sua constituição em obras.

¹ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 20. Este breve ensaio é, em parte, fruto das leituras sobre Crítica Genética, desenvolvida por Cecília Almeida Salles em seus livros. Mas, devido a superficialidade destas leituras e pela conseqüente falta de instrumentalização na matéria, fico por aqui: um crédito e um preito de gratidão.

² Executada entre 1985 e 1986 a gravura foi editada em uma tiragem industrial (off-set) com 900 exemplares e 100 exemplares em edição manual, todas acompanhadas no verso pelos contos de Jorge Rein. No mesmo ano de 1986 a obra foi apresentada ao público no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

³ LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. (texto introdutório)

⁴ Obra citada, p. 9.

Em *Giacometti Observando e Sendo Observado*, Célia Euvaldo³ ressalta com precisão o fato de acompanharmos “passo a passo a gênese e construção”⁴ de uma obra do artista. Observa a ensaísta que

“poder penetrar assim no processo de criação de um trabalho de arte é como conhecer as diferentes versões de um texto literário lendo seus manuscritos originais, com as correções, os desvios e as dúvidas do autor. Essa forma de relato (no caso o texto de James Lord), acompanhando o artista no tempo real de execução de uma obra, é um documento precioso. Podemos ver como a pintura vai se construindo e destruindo alternadamente, de maneira dramática, e

de que modo Giacometti recomeça sem cessar o retrato, atualizando permanentemente sua visão”⁵.

Está visto que não é exatamente de um relato “passo a passo” que trataremos aqui, mas antes de reconstituir, através dos vestígios deixados pela artista, os rastros da construção de sua obra: as alterações na concepção geral e, principalmente, a construção lenta e laboriosa do seu circo.

Os desenhos preparatórios para *O Circo* somam mais de setenta folhas, além das provas de impressão que também trazem as marcas das alterações. Parte deste material foi exposto no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, na década de 1980, juntamente com a gravura em versão definitiva, possibilitando assim que o público tivesse a oportunidade de acompanhar o processo de criação e construção da obra. Infelizmente pela ausência de visão de maior alcance sobre a importância deste tipo de material para uma coleção pública, estas dezenas de desenhos não foram incorporados à coleção do museu como material de estudo...

Anico Herskovits (Uruguai, 1948) é gravadora e desenhista de longa trajetória no país. Seu trabalho é caracterizado por uma excelência artesanal incontestável e por uma fidelidade a um repertório que inclui desde cenas do cotidiano até construções elaboradas com grande preocupação social e ecológica.

Escreveu Marilene Burtet Pieta⁶ que a artista

se manteve na mais completa independência conceitual aos modismos e imposições hegemônicas, num campo artístico que tem como opção o expurgo da emoção, vindo daí sua originalidade e qualidade. Especialmente na gravura (xilo, lito e metal), à qual tem se dedicado com mais ardor, propõe regras para um jogo estético que deve requerer do olhar a acuidade, a finura, a proximidade e muita informação histórica e técnica a fim de se apreender com ela a extensão maior dessa e de sua arte; pequenos formatos, linhas sem cor, preto sobre o branco, transformados em elementos plástico visuais poderosos.

Também Blanca Brites⁷ escreveu que

A predileção de Anico pela xilogravura, confirma o prazer por um gesto que pode ser desafiador. Quando transferido à goiva, este tem o

Idem, p. 10.

PIETA, Marilene Burtet. Duas décadas bem abertas nas artes visuais sulinas. In *Arte Gaúcha Contemporânea: Artistas Convidados 1999*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea: Galeria Sotero Cosme, 06 de novembro de 1999 a 30 de janeiro de 2000. (catálogo de exposição).

BRITES, Blanca. Artistas Convidados 1999: Diversidade e Multiplicidade. In *Arte Gaúcha Contemporânea: Artistas Convidados 1999*. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea: Galeria Sotero Cosme, 06 de novembro de 1999 a 30 de janeiro de 2000. (catálogo de exposição).

poder de controlar a intensidade, a duração, a incisão, que pode resultar em uma ação sem retorno. Nesse sentido, o gesto deve ser preciso sem ser proposital, limpo sem ser asséptico, exigindo uma mediação sensível e segura, predicado desta artista.

Observa-se que são ressaltadas como qualidades da obra da artista a independência conceitual numa situação antagônica, a excelência técnica no campo da gravura (xilo, lito e metal) e a proposta de um olhar ao mesmo tempo puro, proposto por uma visualidade dita popular, ingênua e suburbana (conforme *Pieta* no texto citado) e erudita, no que propõe ao espectador ilustrado uma fruição que invade o campo da história e da técnica da gravura (também conforme o mesmo texto).

Em seu livro, intitulado *Xilogravura – Arte e Técnica*, Anico Herskovits escreve que

a xilogravura, técnica ancestral de todas as gravuras, não parece adequada à época que vivemos, de muita pressa e pouco tempo para reflexão. Declarada morta por alguns radicais, tem sido por vezes esquecida, assim como a literatura, a ópera, o teatro e outras formas de expressão. A história nos mostra que os conhecimentos acumulados pelas civilizações não se eliminam, ao contrário, somam-se. [...] Nessa nossa civilização, eminentemente visual, verificamos que, de períodos em períodos, artes, técnicas e experiências aparentemente esgotadas, ressurgem repletas de novas idéias e conceitos.

*A xilogravura, que tem entre suas principais qualidades o vigor e impacto de sua imagem, já fez este caminho várias vezes. De uma gravura simples e direta, ressurgiu sofisticada e cheia de nuances, revigorada. Reaparece em nossa época mecanizada, por proporcionar ao artista uma relação direta e espontânea com seu material*⁸.

Mais do que a justificativa de uma escolha temos, nesta breve introdução, um programa de atuação, ou melhor, um projeto artístico que se mantém íntegro e coerente, tanto pela atuação da artista quanto pela da professora.

E é a professora quem fala pela artista ao escrever sobre os materiais necessários ao planejamento da gravura e seu desenho sobre a matriz, enumerando o material necessário: papel para desenho (pode ser transparente), lápis de desenho, papel carbono, pincéis e nanquim branco e preto⁹. Mais adiante, no mesmo texto, a autora escreve que

⁸ HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: Arte e Técnica*. Porto Alegre: Tchê!, 1986. p. 7.

⁹ Op. cit., p. 17.

*embora a gravura seja, entre as artes, uma das que mais requer disciplina e método, a forma de planejá-la depende do modo de trabalhar de cada pessoa. Há duas maneira de preparar a gravura: com projeto ou trabalhando diretamente sobre a madeira, sem projeto*¹⁰.

E mais, “costumo sempre usar projetos para minhas gravuras e sei, por experiência própria, que estes não devem ser seguidos cegamente”¹¹.

Desenho é, por princípio, qualquer representação gráfica de formas “circunscrita sobre um suporte de duas dimensões” que apresenta “plasticamente uma essência, um conceito ou um pensamento ou representa as aparências do mundo natural”¹².

*Temos, por tradição, seguido a norma renascentista do disegno, literalmente o desígnio, a intenção da representação gráfica que tem seu equivalente em inglês em design, que é a perspectiva da representação dos objetos da existência humana. Mas não estamos limitados só ao disegno ou o design, pois que existe também o to draw ou to draft ingleses, o risco ou o traçado, a representação gráfica pura, o abandono da tirania da representação das figuras na busca de uma feição externa com qualidades próprias, concreta e puramente plástica*¹³.

No verbete Desenho¹⁴ lemos que, no plano estético, o desenho pode ser de projeto (de pintura, arquitetura, prataria, tecidos etc.) ou como arte autônoma, modo de expressão irredutível a outros modos. Neste ensaio trataremos primordialmente do *disegno*, a intenção da representação gráfica ou desenho preparatório (termo utilizado até este momento), o primeiro tipo apresentado por Etienne Souriau.

O desenho preparatório, geralmente chamado de projeto ou de estudo, também pode receber outras denominações que visam respeitar algumas diferenças. Sutis, é verdade, mas bastante esclarecedoras para a compreensão do seu estado de processo, diferente do desenho autônomo.

Os antigos¹⁵ chamavam estes estados imperfeitos da obra de *rascunho*, *esboço*, ou *bosquejo*. O primeiro termo, *rascunho*, é designativo do primeiro lançamento de linhas, traços ou pontos para a obra que se há de executar. *Esboço* é o primeiro desenho da obra, mais perfeito que o *rascunho*, mas ainda não acabado e indica uma aplicação do espírito para aprender. Estes termos tinham aplicações específicas, sendo que *esboço* designa propriamente os primeiros traços que o estatuari delineia na

10

Idem, p. 17.

11

Ibidem, p. 19. Ver também observações na nota 20.

12

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire D'Esthétique*. Paris: PUF, 1992. p. 566.

13

GOMES, Paulo. Projeto de Cartografia. In: *Gaudêncio Fidelis, Desenhos: 13 Anos de Produção*. Porto Alegre: Galeria Xico Stockinger, 1 a 20 de agosto de 1995. (catálogo de exposição).

14

Conforme nota 10.

15

Conforme podemos ler no ROQUETTE, J. I. & FONSECA. *Dictionnaire de Synonymes*. Paris: [s.n.], 1848, uma das fontes destas definições. Outra fonte é CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

madeira ou ainda no mármore em que há de esculpir sua imagem. Assim temos que o pintor começa por rascunhar e o escultor por esboçar.

Bosquejar significa pintar as figuras com o seu colorido, sem lhes lançar os contornos, ou perfis, nem lhes dar a última mão. Esta claro que o *bosquejo* é o estado da pintura imperfeita, mas em que já há cores, pelo que se diferencia do *rascunho* ou *esboço*, que não dão nenhuma idéia de cores, mas só de traços.

Em rigor, deveria a palavra *rascunho* ser privativa do desenho, porque neste só entram riscos e traços a lápis. *Esboço* só deveria pertencer à escultura, porque pelos traços lançados no mármore ou madeira começa o escultor a levantar sua obra. *Bosquejo* é, com razão, peculiar à pintura pela idéia que nos dá de cores.

Também com múltiplas e diferenciadas acepções são os termos *desígnio*, *projeto* e *intenção*.

O *desígnio* é uma idéia, um pensamento, uma determinação de vontade, precedida de reflexão para executar uma coisa. O *projeto* é a disposição que se toma, o plano que se forma para a execução de uma coisa. E, a *intenção*, é a inclinação ou movimento da alma que considera alguma coisa distante e faz que a ela nos dirijamos.

Assim temos que o *desígnio* é o efeito da reflexão, a qual pode ser boa ou má. Pode ser uma idéia momentânea, fugitiva, um mero desejo; porém o *projeto* supõe um maior e mais importante pensamento, maior e mais extensa obra sobre que se há meditado muito. A *intenção* é a alma da ação, o princípio de seu verdadeiro mérito.

Utilizaremos o termo desenho preparatório como genérico para este conjunto de folhas, pois preparatório, de preparar (do latim *prae-parare*) indica a intenção de aprontar, arranjar, planejar. Para os primeiros passos utilizaremos rascunho e, para as etapas posteriores, independente de sua acepção ser própria da escultura, utilizaremos o termo esboço. Falaremos de *desígnio* para os primeiros passos da construção do trabalho e sempre que sentirmos a necessidade de definir um momento que carece de precisão. Falaremos de *projeto* quando *desígnio* não mais servir, ou seja, quando houver efetivamente um passo concreto em direção à obra finalizada. E, finalmente, falaremos de *intenção* cada vez que percebermos uma “inclinação para ou movimento da alma que considera alguma coisa distante e faz que a ela nos dirijamos”.

Toda esta peroração tem uma razão de ser: buscamos aqui não uma erudita definição de termos, mas antes uma precisa definição de termos. Trabalharemos com desenhos em diferentes estágios conceituais e manuais e, é importante ressaltar, estes estágios é que são a razão de ser deste texto. A correção é a alma da precisão.

Do numeroso conjunto de desenhos preparatórios para *O Circo*¹⁶ escolhemos, para esta primeira análise, nove que mostram diferentes estágios do trabalho.

O conjunto, atualmente em uma coleção particular, constitui-se de 64 folhas de papéis de diversos tipos, trabalhadas às vezes do dois lados, com técnicas diversas e com tamanhos também diferenciados e ainda três versões impressas (incompletas) da gravura com alterações e imagens sobrepostas (coladas) e também uma versão completa sem alterações, impressa no recto do texto de Jorge Rein.

A observação do conjunto ressalta a consistente construção da gravura, desde o simples registro de um desejo de obra até sua constituição em detalhes, que possibilitarão sua gravação nos tacos.

Os desenhos não são nem datados nem numerados (também não tem assinatura). Isto dificulta a reconstrução do pensamento da artista, mas, ao mesmo tempo, possibilita uma total liberdade de tomar qualquer ponto como início, priorizando aquele aspecto que seja mais interessante para o analista. Assim, a apresentação deste texto, em uma determinada ordem, não significa que os desenhos tenham sido feitos nesta mesma ordem de apresentação, somente que buscamos, dentro deles, a constituição de um trabalho.

O *Desenho I* é uma aguada, meio que possibilita antes o registro de impressões mais do que de formas definidas. Observa-se a **intenção** de presentificar o aglomerado de pessoas em atividade dentro de um espaço restrito. O espaço é assinalado através de postes (traves), marcando uma vocação pela verticalidade da construção. Também observa-se a presença de guirlandas de bandeirinhas, que movimentam a cena, e de linhas horizontais que assinalam uma intenção de fechar um espaço no solo. As atividades exercidas assemelham-se antes a uma espécie de quermesse ou parque de diversões (reforçada pelas bandeirinhas) do que um circo. Nota-se uma despreocupação com a escala (perspectiva) das figuras e uma imprecisão geral. Neste rascunho percebemos a artista em busca de seu projeto, uma fase de desígnio preñhe de intenções.

Fig. I - desenho, aguada de nanquim e aquarela sobre papel, 33cm X 48cm.

Fig. 2 - desenho, grafite sobre papel, 45,8 X 32 cm.

Fig. 3- desenho, grafite sobre papel, 20,9 X 29,5 cm.

Os *Desenhos 2 e 3* foram executados com grafite, meio que permite uma definição e precisão maior dos traços. A linearidade permitida pelo grafite será a marca principal destes desenhos, onde podemos observar a definição do tema apenas insinuado no anterior.

O circo aparece pleno de certeza neste rascunho: neste *Desenho 2* vemos o público de costas no primeiro plano, o picadeiro com atividades em segundo plano e o palco ao fundo; elevando o olhar para a parte superior da folha observamos o estudo da lona e das traves, linhas ainda, assinalando o espaço que se constitui.

O *Desenho 3* muda o ângulo do observador: não temos mais o palco ao fundo, somente a arquibancada, a lona, as traves e os trapézios no teto. Este é o único desenho cuja folha foi trabalhada na vertical em toda a série dedicada ao espaço e ao conjunto da obra. Mesmo ainda sendo um rascunho, este desenho preparatório encaminha para um esboço do que será a obra. Percebemos uma antevisão de projeto na estruturação da obra em três planos principais bem precisos: o público na frente (de costas para o observador); o picadeiro, desde o chão até sua extensão para o alto e novamente o público e a estrutura mesma do circo – lonas que fazem as paredes e o teto. Importante assinar também que as traves que sustentam o circo foram elaboradas levando-se em consideração que serviriam de guias para a montagem da gravura pelo público, como uma espécie guia para o quebra-cabeça ¹⁷.

O *Desenho 4* é bastante pequeno frente aos outros da série. Mas é efetivamente um projeto, pois temos o desígnio, indicado nos anteriores, já realizados neste esboço. Ele traz uma visão muito precisa de como será a constituição do espaço na obra. Temos o circo

Fig 4 - desenho, grafite sobre papel, 20,9 X 29,5 cm.

como um todo, uma visão até então ausente do espaço, constituído em detalhes: a área do público no primeiro plano, o picadeiro (térreo e aéreo), o palco (entrada dos artistas) ao fundo e teto. A partir deste momento a constituição geral não sofrerá qualquer alteração no geral. Esta observação poderá ser reforçada se considerarmos as anotações à margem da folha; contas, medidas, plano geral de formato. Escreve a artista que

Este desenho é o das luzes. Na xilo, trabalha-se com planos brancos e pretos. Por isso a estrutura geral dos planos brancos e pretos não mudam mais. (Acho que este é o segundo desenho das luzes, em que efetivamente estou pensando na gravura – os anteriores eram desenhos de observação do circo – sabendo já que seria o circo, mas sem idéia formada do conjunto). Devem haver desenhos – dentre os 70 –, anteriores aos anos 80, antes do projeto do livro ¹⁸.

17

Informação dada pela artista ao autor.

18

Anotações manuscritas à margem deste texto, submetido, em fase final de elaboração, à apreciação da artista.

O *Desenho 5* retoma o anterior e o desdobra. O espaço já definido anteriormente agora é representado com precisão de detalhes e com uma distribuição de áreas bastante

Fig. 5 - desenho, grafite sobre papel, 33 X 48 cm.

Fig. 6 - desenho, grafite, nanquim branco e carbono sobre papel, 48 X 60 cm.

firme. Observa-se neste esboço, principalmente, a modulação da folha numa rede de retângulos (a primeira indicação gráfica de sua destinação – a gravura em módulos), a definição do picadeiro como uma elipse (e não mais de um semicírculo como no desenho anterior) e, principalmente, a definição do espaço gráfico através da colocação das traves do circo, que dividem a folha em áreas que serão ocupadas pelas personagens. Neste desenho temos a precisa constituição do cenário da cena e também da obra enquanto representação no plano.

Até aqui os desenhos, com exceção do *Desenho 1*, foram executados com grafite¹⁹. Este, o *Desenho 6*, traz ainda o grafite, mas incorpora também o nanquim branco e marcas de carbono. Com grafite estão desenhados o espaço do circo, com suas arquibancadas, picadeiro, lona, traves, palco etc. e também as personagens – os artistas e o público. As figuras dos artistas, objetos de uma outra série enorme de estudos, já apresentam uma grande definição de formas e uma precisa atribuição de atividades: observa-se a constituição de seus corpos em detalhes (cheios e vazios) e de suas vestimentas e instrumentos, constituindo-se, pela primeira vez na série, um desenho volumétrico. Outra constatação é a distribuição destes artistas dentro de áreas definidas. Esta distribuição respeita a modulação presente no *Desenho 5*, que será a dos

tacos, que comporá a grande xilogravura. A dinâmica da composição está elaborada em detalhes, com acréscimos – figuras passadas através de papel carbono –, e supressões, visíveis no “apagamento” com nanquim branco.

O último da série, o *Desenho 7*, é um esboço quase “pronto”: o espaço, as personagens, a dinâmica dos movimentos, as áreas claras e as escuras e a precisa distribuição para os tacos estão prontas. Mas ainda podemos observar, colado sobre ele (na metade inferior direita), um outro pequeno desenho, executado sobre papel vegetal, com uma personagem ainda não incorporada à obra. Percebe-se que a passagem de um estágio de rascunho para o de esboço e do de um simples desejo de obra – ou desígnio – para o de projeto foi plenamente realizado. As intenções tornaram-se realidades.

19

Diversos tipos de grafite, cf. observação da artista, pois que ocorre um pensamento já voltado para a gravura (intensidade de linhas) no momento em ela desenha.

Fig. 7- desenho, grafite, nanquim e colagem (desenho em papel vegetal) sobre papel, 74,5 X 91, 5cm. (irregular)

Duas outras folhas trazem o desdobramento de uma das personagens do circo. No *Desenho 8* podemos observar um verdadeiro nascimento de uma personagem – o equilibrista. Analisando os cinco desenhos executados nesta folha compreendemos como se constitui uma parte do trabalho de Anico Herskovits. Desde a definição do formato vertical, visível no esboço do canto inferior direito da folha, um grande xis com uma pequena esfera na ponta inferior. Isto é desenvolvido ao longo dos outros desenhos, que vão sucessivamente indicando a definição da área vertical a ser ocupada, a modulação determinada pelas áreas do fundo (arquibancadas e lonas), as opções volumétricas em claros e escuros, a definição da direção dos traços dos cortes na madeira. O *Desenho 9* apresenta duas outras versões da mesma personagem: uma ainda em grafite, mais precisa do que as do *Desenho 8*, mas não tão detalhada quanto a que lhe faz par. Esta parece ser a versão definitiva do

Fig. 8 - desenho, grafite sobre papel, 48 X 33cm.

Fig. 9 - desenho, grafite e nanquim sobre papel, 30 X 24cm.

equilibrista, ao menos enquanto desenho: seu equilíbrio indicado pelo delicado ângulo que faz com a trave de sustentação do circo, sua altura vertiginosa definida pelas fileiras de arquibancadas e a habilidade extremada presente no corpo coberto pela malha listrada.

Esta série do equilibrista é apenas uma dentre as várias que compõem o circo, pois todas as personagens foram objeto de detalhados desenhos, desde aqueles tomados ao vivo até outros, trabalhos de ateliê, que lhes buscam a melhor expressão. O equilibrista aparecerá outras vezes numa busca de precisão que só chegará a um bom termo na gravura final.

Onde parece que chegamos a um final é, na verdade, apenas o início de outra etapa, tão rica em desdobramentos e experimentos quanto esta primeira. Os desenhos

preparatórios – agora esboços – são ferramentas seguras para que a artista possa efetivamente começar a gravar os tacos. Este processo é tão intrincado quanto o anterior, feito de inúmeras retomadas e retiradas, todos visíveis na série de provas de estado que compõem a coleção. Mas esta é outra fase que foge ao assunto deste texto ²⁰.

A observação do conjunto de desenhos preparatórios para *O Circo* denota um exímio exercício daquilo que chamamos desenho²¹. No numeroso conjunto vemos desde o grafismo puro²², anotado ao vivo e realizado à lápis, em busca da essência do objeto; o desenho hachurado ou narrativo, no qual os volumes e as sombras são figuradas por traços entrecruzados; também o desenho lavado ou aguada, que envolve o espectador numa presença calorosa e macia, insistindo sobre a apresentação de matérias que mais indicam do que mostram; e finalmente o desenho que se vale dos anteriores e que simula aquilo que é buscado – neste caso a gravura – através de uma conjugação de esforços que beiram a completude da pintura.

Mas mais importante do que esta demonstração de capacidade nos parece aquela de um atento cuidado e dedicada atenção na constituição da obra. Estes desenhos, desde os rascunhos iniciais, passando pelos esboços de definição de espaço, os de figuras, aqueles outros de distribuição destas figuras no espaço, também os de divisão em áreas e de modulação de volumes etc., sem contarmos toda a parte efetivamente gravada, são fabulosos indicadores de um caminho trilhado, desde o primeiro desígnio ou desejo de obra, passando pelas alterações de intenções até sua configuração final enquanto projeto no suporte bidimensional.

Este ensaio de obra, trajetória de um desejo através de traços e linhas, exercício de representação e expressão, nos dá o contato direto com o processo de criação. Também nos dá a impressão de sermos espectadores do instante mágico do primeiro jato, dos primeiros pensamentos da artista, passando por momentos de dúvidas, através das folhas que receberam a idéia, o desígnio, a invenção.

Toda esta trajetória e história do nascimento de uma obra só se tornaram possível graças à preservação destes desenhos. Seria importante que nossas coleções públicas se detivessem na importância de preservar estes estudos, elementos importantes para o estudo e compreensão do pensamento criador dos artistas e de suas obras.

PAULO GOMES é artista plástico, pesquisador e curador. Doutor em Poéticas Visuais pelo PPGAVI-IA-UFRGS, professor substituto no DAV-IA-UFRGS, professor no curso de Design – Universidade Ritter dos Reis.

20

Cf. anotação da artista, “Na verdade a madeira não é passiva. Trabalha-se tirando muitas provas, porque a prova não fica pronta antes de se chegar ao projetado no papel. Há a interferência dos veios, da madeira, dos tacos etc.”.

21

Anico Herskovits anotou (cf. nota 18) que “embora eu venha desenhando a vida inteira, para burilar o olho, a mão, o domínio dos materiais, dos espaços, da sensibilidade, o tipo de “desenho” do circo eu chamo de instrumental, já que ele é instrumento do processo. Não há a menor preocupação com o traço, mistura de materiais utilizados, uso do espaço, “limpeza do papel” etc.

22

SOURIAU, 1992, p. 566. Apropriações, em tradução livre, do verbete citado.