

Apagar – Um comentário sobre *desfazer e fazer* em desenho

Marina Guedes

É artista visual, bacharel em Artes Visuais pela UFPel. Especialista em Poéticas Visuais pela FEEVALE. É mestre em Artes Visuais (bolsista CAPES), PPGAV-UFRGS. Exposições em 2013: *Ao Sul, Paisagens*, curadoria de Mario Gioia, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre-RS; *Entregue à Plenitude*, Galeria Ecarta, Porto Alegre-RS; *Pós-Paisagem* – Arte Londrina, curadoria de Danillo Villa e Ricardo Resende, Londrina-PR; *XI Bienal do Recôncavo*, curadoria de Antônio d’Avossa no Centro Cultural Dannemann, São Félix-BA.

Resumo. O presente trabalho tece um comentário sobre o desenho e suas ambiguidades referentes às intenções e arrependimentos ligados à prática artística. Estabelece diálogos entre artistas que utilizam o desenho como linguagem, bem como entre conceitos que se aproximam de possíveis significados do apagamento e reflexões sobre o suporte, os quais associam-se aos caminhos da memória e de processos artísticos.

Palavras-chave. desenho, apagamento, memória, suporte.

Erasing – A comment about unmake and make in drawing

Abstract. The present work comments about drawing and its ambiguities concerning to intentions and regrets connected to artistic practice. Establishes dialogues between artists who use drawing as a language, and between concepts approaching of possible meanings of erasure and reflections on the support, which are associated to the paths of memory and artistic processes.

Keywords. drawing, erasure, memory, support.



Quem escolhe o desenho não tem escolha. Ele é escolha. É fazer e desfazer de ações: o arrependimento direciona e refaz; a projeção como imagem que se lança ao suporte. O que demarca e separa, mas que também se expande para os lados quando esfumado. O corte tem sua dor suavizada pelos dedos.

O desenho como trajeto. A linha que tem início e fim. É uma escolha. O desenho parece permitir um caminho, sem dúvidas, ele é direto. Mesmo com vacilos que lhe são próprios, a linha, uma vez traçada, é algo único enquanto ação.

Entretanto, não há de se temer um caminho sem volta, é possível retornar, ou seguir apenas uma direção. Na obra *O discurso do método*¹, René Descartes (2006, p. 25) nos instrui, através de um exemplo, como proceder quando estivermos indecisos ou perdidos: “caminhar sempre o mais reto possível para um mesmo lado e não mudá-lo por qualquer motivo”. Embora tal obra tenha sido publicada pela primeira vez em 1637 e o *método* devesse ser aplicado à outra disciplina, é possível considerá-lo como algo a ser seguido pelo artista que se encontra em momentos de indecisão. Por outro lado, tal indecisão também pode ser um meio de proceder de quem encontra soluções em seus descaminhos.

No arrependimento é possível apontar dois desejos: o de refazer e o de reparar. Na pintura, temos o exemplo do *pentimento* que se trata do que é apontado como o desvelar ocorrido pela deterioração de uma pintura com o passar dos anos. *Pentimenti* é o plural de *pentimento* que, no idioma italiano, quer dizer arrependimento. Alguns teóricos afirmam que o *pentimento* se revela através de análises, utilizando-se de máquinas de raio-x. Já Paisley Livingston defende no texto *Pentimento* (2003), que se deve tomar por certa a definição inicial do significado da palavra. Segundo o autor, o fenômeno só ocorre quando as camadas posteriores de tinta, que antes eram opacas, se tornam translúcidas e começam a desaparecer revelando diferenças na representação, *expressão* e/ou composição, atestando mudanças quanto ao processo de construção de determinada pintura. O pensamento que aponta para a visão de *voltar atrás* defende que o pintor tomou outra decisão. É como se no momento em que o olhar encontra a obra fosse apresentada a ação do artista, e o observador pudesse reconstruir tal ação.

Ambos, *pentimento* e apagamento, caracterizam-se pelo retorno. O primeiro, como já abordado, mostra duas ações de momentos distintos, como se o passado de uma determinada pintura encontrasse o seu futuro, não somente com a nova camada, mas com os efeitos da passagem do tempo sobre a obra. O segundo é também um arrependimento, que tem em si como consequência



as marcas de uma ação. Contudo, diferencia-se no que diz respeito ao encontro entre passado e futuro. No apagamento não há sobreposição, mas subtração – ou tentativa de subtração. O elemento do passado se torna visível quando, por exemplo, uma linha contundente feita com grafite altera a memória do papel e é posteriormente suavizada ou apagada por uma borracha. Desta forma, o papel não será mais o mesmo.

O suporte se sobressai, pois retém tais ações e não é neutro, interferindo desde a feitura até a recepção da obra. Acerca das afirmações que defendem um suporte sensível, Jacques Derrida² replica que à este seria atribuído o valor de receptor ativo o qual ressignifica a ideia exposta em alguma superfície ou através de alguma linguagem plástica (DERRIDA, 1998, p. 38).

Não apenas as explicações de Derrida nos apontam para uma sensibilidade atribuída ao suporte, mas também a anterior e oportuna relação estabelecida entre suporte e memória em *Uma nota sobre o bloco mágico*, escrita por Sigmund Freud na primeira metade do século XX. No texto o psicanalista estabelece uma aproximação entre alguns de seus escritos sobre memória e consciência e o Bloco Mágico, um *invento* que retém informações escritas ou desenhadas por meio de um estilete que quando pressionado sobre a superfície, faz surgir esses elementos. O *Bloco Mágico* é precisamente descrito por Roger Kennedy, em *Memory and the Unconscious* (2010, p. 189) da seguinte forma:

Tem uma fina camada protetora de celulóide e uma superfície receptiva de um fino papel encerado que fica em cima de uma prancha de cera. Se a folha de cobertura é tirada de cima da prancha de cera, o escrito desaparece. A superfície do bloco é limpa de escritos, e novamente é capaz de receber impressões. A prancha de cera, no entanto, mantém um traço permanente do que foi escrito, que, sob uma luz adequada ainda pode ser lido³.

No texto de Freud, há uma descrição de como deve ser utilizado tal invento, reforçando que a ação da mão, munida de um objeto riscador, compara-se a um meio da memória, estabelecendo uma analogia entre o aparelho mnêmico e o bloco. Sendo um mecanismo tão pertinente à compreensão defendida por Freud, também há espaço para a convicção atribuída a uma anotação, mesmo se forem considerados os lapsos e as já conhecidas mediações que nossas memórias sofrem ao passarem pelo processo de reconstrução.

Portanto, em questões de memória, o apagamento como “volta” seria a situação ideal. Se colocado na prática, enquanto *volta*, o apagamento é claramente visto como *desfeito*. No desenho, o apagamento se dá como uma oportunidade de



reconstrução, assim como o ato de apagar pode incorporar-se à própria estrutura da obra, sem almejar o apagamento como a extinção de uma memória. Em um desenho de Alberto Giacometti, de uma montanha em Maloja⁴ (fig 1), é possível perceber efetivo apagamento em algumas áreas. Este se mostra frágil, buscando sustentar-se em sua estrutura reconhecível de linhas repetidas e sobrepostas.



Fig. 1 - Alberto Giacometti: *Montanha em Maloja*, 1957, 50 x 65.1 cm. Fonte: Wiesinger, 2012.

Giacometti constantemente empregava o *fazer-desfazer-refazer* no processo de execução de suas obras. Basta recordarmos o relato da experiência de James Lord ao ser retratado pelo artista, publicado em *Um retrato de Giacometti*. Sua frase “Preciso destruir tudo de novo” (LORD, 1998, p. 110), mostra claramente a essência deste: a insatisfação, sentimento materializado em suas obras. Giacometti construía de dentro para fora. Assim como em suas modelagens em argila, seus desenhos e pinturas possuem uma estrutura inicial para que as camadas se sobreponham a partir dela. Outra condição que agravava essa insatisfação do artista, era sua incansável busca pela apreensão do presente e a representação fiel da forma como eram concebidas as coisas em sua mente. Entretanto, as inúmeras tentativas pareciam não satisfazê-lo.

Não apenas através da insatisfação que o ato de desfazer se alimenta, mas também através da busca por uma contiguidade. Como exemplo, menciono alguns procedimentos utilizados pelo artista William Kentridge, que ao desenhar desfaz os traços apagando-os e refazendo-os de outra forma, e, em seguida, fotografando-os para que possa ser gerada uma sequência de imagens que são



transformadas em animações⁵.

Ao apagar, o artista deixa um rastro proposital. Portanto, o que é apagado se torna uma negociação entre o que é feito antes e o que é feito depois, pois a maneira como estes trabalhos são apresentados possibilitam que o observador presencie as transformações ocorridas no decorrer do processo. Neste caso, *voltar atrás* é uma ação que também se mostra como construção e andamento.

Quando apagado, um desenho é subtraído de intensidade. Desta forma, o apagamento pode se mostrar como metáfora do esquecimento. Para além de uma reflexão sobre tal relação, o ato de escrever e apagar como forma de esquecer também foi parte de um método chamado Letotécnica, criado pelo neuropsiquiatra russo Alexander Romanovich Luria. Tal método, consiste em anotar em um papel tudo o que deve ser esquecido, e depois de anotado o “papel deve ser rasgado ou queimado, e seus restos postos fora” (WEINRICH, 2001, p. 150). Letotécnica é um neologismo de Mnemotécnica. Enquanto o segundo abarca as artes da memória, o primeiro refere-se a arte do esquecimento. O prefixo *Leto* vem de *Lete*, o rio do esquecimento. Harald Weinrich descreve-o da seguinte forma (2001, p. 24):

[...] é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento à alma dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*.

Na água seriam desfeitas as más recordações, abrindo caminho para novas memórias. O rio do esquecimento, homenageado por Luria para nomear a arte do esquecimento, representa o que o neuropsiquiatra buscava como solução para a “enfermidade” de um paciente incapaz de esquecer. De certa forma, se para Luria anotar tem o fim de auxiliar o esquecimento, para Freud, em *Uma nota sobre o bloco mágico*, anotar auxilia a memória, pois as informações retidas no papel já não correm mais o risco de serem deformadas pelo aparelho mnêmico. Assim, um bloco de notas pode agir como uma extensão da memória.

Há também no ato de escrever e apagar uma forma de aglomeração. Um dos métodos de aprendizagem de gramática na Antiguidade grega e romana se dava por meio da memorização proposta pelas limitações de espaço da tábua encerada. E posteriormente, por volta do século XVIII, crianças teriam aprendido a escrever utilizando pedras lisas de ardósia como suporte (SOUZA, 2012). Tal ferramenta permitia que estudantes escrevessem e apagassem em uma quantidade limitada de



vezes. O procedimento se dava com o ato de escrever e apagar palavras, impelindo quem a utilizava a memorizar o conteúdo ali escrito. Quando memorizadas, as palavras já escritas poderiam ser apagadas para que outras fossem escritas por cima. Com o passar dos dias, via-se o acúmulo de matéria sobre o suporte, e formava-se uma camada branca que atrapalhava a visualização e leitura de novos conteúdos. Então a pedra era lavada e assim usada novamente.

Com intenção semelhante, e, anterior à ardósia, a tábua encerada foi uma ferramenta utilizada com intuito de abrigar anotações descartáveis. Substituta do papel, a *tabella cerata*, como era chamada, consistia em um objeto com baixo custo de produção, semelhante a uma bandeja com cera de abelha pura depositada dentro de seus limites. O *anotador* deveria marcar a informação criando sulcos com um estilete, *stilo*, feito em madeira, e quando já não fosse mais necessário manter tal anotação, a cera era aquecida e alisada com os dedos, extinguindo as marcas e os vestígios do que havia sido escrito. Nivelar a cera era uma ação que demandava certo tempo, afirmando uma lentidão que talvez se aproxime da lentidão da pintura, construída a partir da sobreposição de veladuras que negociam entre si.

De certa forma, se opondo a intenção da tábua encerada – velar o que foi configurado, para que novas informações sejam anotadas –, a pintura intitulada *Excavation* (fig. 2), de Willem De Kooning, desvela outra pintura de dentro da camada em amarelo. A obra foi construída em meio a processos de afirmações e arrependimentos, tornando a adição e a subtração operações simultâneas (ROSENBERG, 2004, p. 121).



Fig. 2 - Willem De Kooning: *Excavation*, 1950, 205,7 x 254,6cm, Fonte: Rosenberg, 2004.



Possivelmente, a experiência proporcionada pelo processo de feitura de *Excavation* tenha incentivado De Kooning, mesmo que relutante, a aceitar a proposta de um outro (ainda jovem) artista, Robert Rauschenberg, o qual propunha que o grande mestre doasse um de seus desenhos para que fosse apagado. Em um vídeo presente nos arquivos do *San Francisco Museum of Modern Art*, Rauschenberg narra a história. De acordo com o relato do artista, seus trabalhos no período em questão consistiam em superfícies brancas – *White Paintings* – sem o uso de imagens. Seu desejo era levar o desenho a tais superfícies, buscando no apagamento uma concretização. Segundo Rauschenberg, apagar um desenho seu não seria arte, então dadas suas condições naquele contexto, pediu um desenho a De Kooning. No mesmo relato, Rauschenberg menciona que levou um mês para apagá-lo. E ainda que apagado, continuava sendo um desenho (DWORKIN, 2013)⁶.

Desta forma, se observarmos a obra *Erased De Kooning* (fig. 3) é possível identificar que as linhas foram suavizadas. Portanto, em um primeiro momento, a possibilidade de pensar o desenho como um delimitador, algo que circunscreve, pode parecer impreciso, pois se estaria restringindo-o a uma especificidade. Deve-se considerar as ambiguidades deste campo, de forma a compreender que uma linha traçada pode se dispersar, como também definir, demarcar, dividir um plano em dois territórios estabelecendo o que está dentro e o que está fora. As indecisões e as intenções podem ocorrer simultaneamente.



Fig. 3 - Robert Rauschenberg: *Erased De Kooning*, 1951, 64.14 x 55.25 cm. Fonte: WOOD, 2002.



A linha que divide um espaço, pode ser a incisão que cria uma fenda. Se essa acontece no momento em que há separação por deslocamento de uma superfície, então se armazenam resíduos do tempo, assim como podem escapar resíduos de alguém. Já a linha que se esvai, quando apagada ou esfumada, resultante de uma intenção ou arrependimento, pode ser um outro plano que se entremeia ao suporte.

O desenho, então, carrega em si essa qualidade elástica de delimitar e disseminar, de fazer e desfazer, de voltar atrás, de maneira que se possa perceber a memória da intenção ou do arrependimento simultaneamente. O suporte, sendo um elemento sensível, acumula todas as mudanças de desejos. Ao invés do desenho, poderia ser o apagamento que revelaria o que não partilhamos com desconhecidos. Como um embate entre duas forças, é possível que o apagamento seja o impulso contra o ato de desenhar, ou a resposta de um dos lados quando traçamos uma linha divisória e repartimos um pensamento.

¹ Título da obra quando foi publicada pela primeira vez: *Discurso do método para conduzir bem sua razão e procurar a verdade nas ciências*.

² Aqui refiro-me ao *subjétel*, termo que, na obra *Enlouquecer o Subjétel* de Derrida, é apontado como significativo na compreensão dos desenhos de Antonin Artaud alimentados pelos de Van Gogh, e aponta para a sensibilidade do suporte.

³ [tradução nossa]: “The toy Freud refers to has a thin protective sheath of celluloid and a receptive surface of thin waxed paper that sits atop an underlying wax slab. If the covering sheet – the celluloid plus the waxed paper – is lifted off the wax slab, the writing vanishes. The surface of the pad is clear of writing and once again capable of receiving impressions. The wax slab, however, retains a permanent trace of what has been written, which, under a suitable light, can still be read”.

⁴ Exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo em maio 2012.

⁵ Ainda que o artista trabalhe com outras linguagens, considero pertinentes ao presente texto apenas as animações.

⁶ É pertinente apontar que tal feito possui certo sentido metafórico. Considerando o status de De Kooning na época, sendo o grande mestre do Expressionismo Abstrato, e Rauschenberg um artista novato, é possível interpretar que o jovem previa uma substituição.



Referências

- CARRUTHERS, Mary. How to make a Composition: Memory-craft in antiquity and in the middle ages. In: RADSTONE; SCHWARZ. *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjético*. São Paulo: UNESP, 1998.
- DESCARTES, René. *O discurso do método*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- DEXTER, Emma. *Vitamin D: New perspectives on drawing*. Londres: Phaidon, 2005.
- DWORKIN, Craig. *No Medium*. Massachusetts: MIT Press, 2013.
- FREUD, Sigmund. Uma Nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925 [1924]). In: FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e Outros Trabalhos (1923-1925)*. Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969-80, v. XIX.
- JOHN, Richard. 16 Notas para uma definição do desenho. In: MARTINS COSTA, C.; JOHN, R. (orgs). *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.
- KENNEDY, Roger. Memory and the Unconscious. In: RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill. *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- KENTRIDGE, William. *William Kentridge*. Londres: Phaidon, 1999.
- LIVINGSTON, Paisley. Pentimento. In: GAUT, B.; LIVINGSTON, P. (Ed.) *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- ROSENBERG, Harold. De Kooning (I): Pintar é um modo de viver. In: ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng. A cultura material escolar da Deutsche Schule. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 14, p. 69-94, maio a ago. 2007.
- WEINRICH, Harald. *Leto: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.



WIESINGER, Véronique (Org.). *Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Artigo recebido em setembro de 2012. Aprovado em novembro de 2013.

