

Linhas e manchas

como possibilidades e escolhas do
fazer desenho.

Vivian Herzog

É professora no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPEL. É graduada em artes visuais pela mesma instituição e possui mestrado em poéticas visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, IA, UFRGS.

Resumo. Este artigo procura tecer relações entre a formação das séries de desenhos e as escolhas materiais que vão sendo delimitadas no decorrer do processo. As relações são constituídas por camadas e sobreposições de elementos visuais que ocorrem como possibilidades. Por esta via, as linhas e as manchas são vistas a partir de algumas abordagens da história da arte, particularmente a imbricação entre desenho (linha) e pintura (mancha). O objetivo da pesquisa é o mapeamento das relações no que se refere às etapas de elaboração dos reservatórios de desenhos.

Palavras-chave. reservatório de desenhos, linhas, manchas.

Lines and marks as possibility and choice in to draw.

Abstract. This research looking for relations between the formations of drawing series and material choices that are being bounded in the process. The relations are constructed by layers and overlaps of visual elements that occurs as possibilities. In this way, lines and stains are seen from some approaches to art history, particularly the overlap between drawing (line) and paint (stain). The objective of this research is the mapping of relations in relation to the steps of preparing reservoir of drawing.

Keywords. reservoir, draw, lines, stains.



O presente artigo parte da pesquisa em poéticas visuais em que busquei refletir sobre a elaboração de possíveis reservatórios de desenhos. A palavra reservatório remete a guarda de alguma coisa, assim como aponta também para um determinado fluxo. Assim são pensados os desenhos produzidos no período que abarca o recorte da pesquisa em poéticas (2009/2011): eles são lugares do fazer e são também elementos propagadores que implicam em diversas possibilidades de montagens e instaurações. Os reservatórios são nomes dados aos conjuntos de trabalhos e são também conceitos operatórios que auxiliam na percepção de suas variações. Nesse sentido, as linhas e as manchas entram como elementos constitutivos desse processo gregário que consiste na elaboração dos conjuntos e das variações de desenhos. Em meio às considerações dos trabalhos e da formação de seus reservatórios os elementos linha e mancha são vistos pelo viés da história da arte numa relação de disputa entre escolas e discursos da arte moderna e contemporânea.

Início então um percurso em que procuro elencar alguns questionamentos: Primeiramente o que é desenhar? É transcorrer, guardar, olhar. É, talvez, perscrutar a estrutura das coisas. É marcar, deslizar, raspar, vincar, inscrever, aguar, sobrepor, justapor, adensar e recolher. É também construir espessuras, texturas e densidades pesos e consistências. Penso que tudo isso, ou parte disso, pode ser empregado em um mesmo trabalho. Nele as linhas e manchas se transpassam, se sobrepoem e se cruzam. Em alguns a mancha pode prevalecer; outros podem ser mais lineares.



Fig. 1 - *Reservatório*, 2009/2010, lápis de cor, acrílica e óleo sobre papel, 23x23 cm.



Alguns dos desenhos da série dos reservatórios foram realizados em viagens, por meio de traços lineares, onde os diferentes tipos de linha podem estar dispostos em um mesmo trabalho sendo que, posteriormente, ganham outros elementos, como manchas e linhas mais aguadas ou macias (fig. 1).

As manchas nessas superfícies se mostram como marca principal ocupando grande parte de sua área. Roland Barthes, ao falar sobre os vestígios do gesto nos trabalhos de Cy Twombly (1990), estabelece uma diferença entre a mancha e a mácula. Segundo o autor: “[...] seria melhor dizer *mácula* e não ‘mancha’; pois nem toda a mancha é mácula; diz-nos a etimologia que mácula é a mancha na pele, a malha de uma rede, o que recordaria o malhado de certos animais; as *maculae* de Twombly são, na verdade da ordem da rede [...]” (BARTHES, 1990, p. 163). Já as manchas seriam da ordem do resto, vestígios de ações e apagamentos. Para Barthes (1990, p. 163):

[...] a sujidade: é como chamo os rastros de cor, ou de lápis, e por vezes de matéria indefinível, com que Twombly parece cobrir certos traços, como se os quisesse apagar, sem na verdade querer, já que esses traços permanecem visíveis sob a camada que os recobre; [...]

Diferente dos trabalhos em que a mancha se mostra como resto, rastro do gesto inicial e certo de uma primeira colocação de elementos e materiais, as séries das *Superfícies* (fig. 2) são formadas por linhas que constituem áreas demarcadas que vão sendo sobrepostas uma às outras num fazer transparente e simultâneo. A feitura delas é sempre simultânea. Início a partir de uma escolha: parto de um conjunto de papéis recortados em tamanhos razoavelmente regulares para depois despejar sobre a mesa de trabalho uma gama de materiais que será utilizada em vários deles sem uma ordem pré-determinada.

Nessa série, as áreas maiores de cor são contrapostas a linhas que transcorrem sobre o suporte do papel, estabelecendo um percurso (fig. 3). Há uma espécie de suspensão dada pelas figuras recortadas que ativam, em certa medida, o fundo, fazendo com que ele atue também como figura. Figura e fundo se transpassam através de uma percepção oscilante e variável. Anton Ehrenzweig (1967), fala de uma atenção múltipla que se contrapõe à percepção hierarquizada apreendida pela teoria da *Gestalt*. O vazio pode ser fundo assim como pode ser figura. O autor versa sobre as duas espécies de atenção que colocam em crítica a ideia de uma apreensão *gestáltica* em que um elemento prevaleceria em relação ao outro. Nesse sentido, ele recorre a Paul Klee cuja espacialidade dos trabalhos se apresenta de forma polifônica. Trata-se de uma visualidade



que é dada através da existência de várias camadas, de elementos que vão se intercalando e complementando. Assim como em uma música, a melodia ou tema musical é atravessado por acordes paralelos que se tocam e se transcorrem. “O músico assim como o pintor, tem que treinar para estender a sua atenção a toda a estrutura musical, de modo a poder alcançar o tecido polifônico oculto do acompanhamento” (EHRENZWEIG, 1977, p. 39).



Fig. 2 - *Superfícies*, 2010, lápis de cor, acrílica e óleo sobre papel, 38x34 cm (cada).



Fig. 3 - *Superfícies* (detalhe), 2010, lápis de cor, acrílica e óleo sobre papel, 38x34 cm (cada).

As coisas são vistas numa totalidade oscilante, em que alguns detalhes podem ser percebidos em relação ao todo. Segundo Liv Monty (1983), em função de nossa percepção binocular, não vemos os objetos com um olho fotográfico e estático. Nossos olhos se movem constantemente, e é nesse movimento interminável que estabelecemos nossas escolhas que são oscilantes, fragmentadas, dispersivas. Percorro uma visão instável que busca compensar diferenças de pesos, massas e intensidades dadas através das relações entre formas e cores.



Os desenhos da série *Superfícies* são formados por elementos abstratos e figurativos que convivem simultaneamente em uma mesma configuração. Sob este aspecto, coloco alguns questionamentos: o que me move a reunir elementos figurativos em meio a manchas e linhas? Por que variar intensidades de cor e tamanhos? O que isso diz sobre os reservatórios?

Cada variação de intensidade e ritmo é como uma espécie de comentário sobre aquilo que atravessa a percepção e que acaba se convertendo na linguagem do desenho. O que é essa linguagem se não a capacidade de reunir, de justapor de sobrepor e até mesmo contrapor instâncias, ritmos e aparências diversas? O que impulsiona a realizar um trabalho não será justamente essa vontade impossível próxima a um trabalho interminável e incansável de cercar aquilo que nos envolve enquanto visualidade, mundo e lugar?

Essa é a intenção que direciona cada série apresentada na pesquisa. E mesmo que alguns trabalhos não tenham o título de reservatórios, eles carregam parte dessa lógica cumulativa em que intenção e conteúdo são partes de uma constituição total.

A experiência em atelier de pintura me ensinou que o primeiro elemento delimitado na tela era a mancha. Assim, o esqueleto da pintura, seus elementos, formas e disposições eram esboçadas com tinta aguada que recebia camadas sobrepostas. Uma forma primeira sumia para que desse lugar a novas constituições dadas através de tramas, ora porosas que deixavam ver parte das etapas anteriores, ora compactas que faziam com que estas fossem apenas tonalizadas pelas novas camadas. Embora as camadas ainda se façam presentes no atual trabalho, procuro fazer com que elas não esmaçam e anulem as sobreposições de gestos anteriores. O que é tirado fica aparente e, por isso, os trabalhos são feitos de suas somas e subtrações. Eles deixam aparentes as etapas de suas elaborações. São camadas de pensamentos, de linhas, gestos e situações que procuram conviver, se transpassar e agregar, sem que uma anule a outra.

Em certo sentido, a mancha e a linha remetem à disputa histórica travada entre o desenho e a cor a partir do século XVI entre as escolas de Florença e Veneza, na Itália, e levada a cabo no século XVII, na França, por discursos acirrados entre partidários opostos. Esses discursos opositores estavam afirmados enquanto posicionamentos teóricos, uma vez que as obras defendidas poderiam apresentar elementos de ambas as partes. Tal dualidade discursiva durou até o século XIX, perdendo força a partir da arte moderna diante de considerações de artistas como



Paul Cézanne (apud LICHTENSTEIN, 2006) que afirmava: “Quando a cor surge em toda a sua riqueza, a forma está em sua plenitude”. Embora em alguns movimentos da História da Arte ainda prevalecesse um desses elementos, o tom discursivo de oposição, talvez, fosse menos combativo. É possível percebermos, por exemplo, a predominância da cor na arte informal, especialmente no expressionismo abstrato norte americano. No entanto, a partir dos anos de 1960, os discursos opostos foram dando lugar a trabalhos híbridos nos quais a presença pictórica ou linear convive e divide o mesmo âmbito discursivo.

Heinrich Wölfflin, no livro intitulado *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1989), discorre sobre os conceitos linear e pictórico como questões que formam estilos, analisados no decorrer da história da arte. Contudo, esses estilos não são abordados de forma fechada cronologicamente, uma vez que o autor observa que, dentro de um dado estilo, é possível observar exceções que extrapolam cronologias e regras fixas. Conforme o autor, o caminho de uma abordagem linear à pictórica vai de uma valorização dos contornos e das superfícies, à apreensão total; do tangível ao visível.

A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante. (WÖLFFLIN, 1989, p. 15)

Para o autor, era possível estabelecer a diferença entre os estilos a partir da concepção de que enquanto a visão linear distingue uma forma da outra, a pictórica, “[...] busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos” (WÖLFFLIN, 1989, p. 22). De acordo com Ernst Gombrich (2006), Wölfflin foi o historiador da arte que deu curso à expressão “história do ver”, mas foi ele também que, segundo o autor, alertou para as armadilhas dessa metáfora tentando estabelecer diferenças entre a descrição e a explicação.

Sob um viés que permeia sua própria produção em arte (fig. 4), Teresa Poester, no texto *Sobre o desenho* (2005), delimita um percurso na história da arte que transcorre pelo pensamento sobre o linear e o pictórico como processos de abstração. Conforme a autora, no século XVI a ideia do desenho estava relacionada à concepção, ao projeto. “Assim, estando ligada a idéia de projeto, o desenho é à base da percepção concreta e dos processos de abstração do pensamento” (POESTER, 2005, p. 54). O desenho constituía o esqueleto da representação pictórica, estando submerso às camadas de tintas e massas. Segundo a mesma autora, a invenção da fotografia no final do século XIX, trouxe muitas transformações à vida moderna,





Fig. 4 -Teresa Poester: *Sem título*, caneta bic sobre papel 100x150 cm.
Fonte: <<http://www.babilonica.com/agenda.php?id=601>>, acesso em: set. 2010.

dentre elas a gradual independência da pintura em relação ao desenho. “Foi à predominância do tratamento pictórico sobre o linear, desde o romantismo, que levou formalmente a pintura a se desprender da representação” (POESTER, 2005, p. 55). A partir daí, a mancha e as linhas, antes imbricadas à ideia de contorno, de algo que as limitava e continha, passam a ser consideradas com mais autonomia. “No fim do século XIX, a influência oriental, ligada à tradição da caligrafia, contribuiu para a liberdade do traço. [...] Traços e pontos ganham importância expressiva no processo de desfiguração da pintura” (POESTER, 2005, p. 55). A autora lança um questionamento acerca da constatação de que há poucos indícios de obras informais, na história recente da abstração, que se arrisquem pelos territórios das linhas. Uma das hipóteses da artista está no fato de que poderíamos pensar que: “[...] influenciados pela tradição da linha que moldura a forma é mais difícil para o desenhista abandonar a figura” (POESTER, 2005, p. 56).

Quando discorro sobre um pensamento ou concepção de desenho, o que procuro delimitar não se coloca enquanto considerações que buscam traçar diferenças rigorosas entre o que seria desenho ou pintura, mas tento apresentar quais são os elementos que permeiam a forma de ver e construir o trabalho. Os trabalhos que realizo geralmente são rápidos, como anotações, escritas e apreensões de coisas que desejo guardar, em partes ou fragmentos. É no sentido de estarem muito próximos ao corpo e de serem uma espécie de desejo de escrita que os relaciono ao desenho. Assim, eles possuem um tipo de possibilidade de apresentar tanto a origem quanto as trajetórias e modificações dos processos e movimentos que um trabalho pode passar. Berger (1993) diz que o desenho tem a capacidade de apresentar as camadas de olhar e as experiências que vivenciamos em seu processo de construção. A imagem desenhada contém a experiência do



olhar e revela o seu próprio processo de criação. Dessa forma, segundo o autor, o desenho refuta o processo de desaparecimento das coisas e propõe uma espécie de simultaneidade de experiências de diversos momentos.

Em *16 notas para uma definição do desenho*, Richard John (2009) afirma que o desenho é o ponto mais próximo de uma origem, uma vez que esta não é facilmente identificada, pois não existe uma distância entre observador e observado, entre aquilo que nos move e o que resulta desse primeiro impulso. Conforme o autor: “O desenho nos traz os indícios das primeiras coisas criadas, ecos de um mundo primitivo, primário, inicial” (JOHN, 2009, p. 174).

No texto intitulado *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra* (2005), Flávio Gonçalves estabelece relações entre o desenho e o plano horizontal, sendo este um espaço para o fazer, enquanto o vertical estaria vinculado ao ver, à ilusão e à tradição da pintura. Gonçalves recorre a algumas considerações de Walter Benjamin acerca da pintura e do desenho, sendo a primeira relacionada à marca (pintura) e o segundo, ao signo (desenho). Assim, as afinidades do desenho com o campo horizontal, com a terra e o chão, fazem com que este espaço destinado às ações como andar, despejar, sobrepor, riscar o transformem num campo mnemônico em que o que foi outrora inscrito constitui uma espécie de trajetória ao olhar. “Nesse sentido a inscrição é reveladora das primeiras idéias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final” (GONÇALVES, 2005, p. 32). Para o autor, a diferença entre o signo e a marca, de acordo com Benjamin, está no fato de que a marca traria uma questão de temporalidade, enquanto o signo se mostra próximo à inscrição e às demarcações lineares. “Segundo Benjamin, a pintura não teria fundo nem linha gráfica. O campo da pintura, tal como o autor lhe concebe, seria assim uma totalidade onde não caberia determinar qual cor é mais ao fundo ou mais à tona” (GONÇALVES, 2005, p. 35). Já o desenho se estabelece através do cruzamento entre a linha e seu eventual suporte, formando um espaço particular. “Assim, a importância deste cruzamento é o estabelecimento do produto desenho: a transformação conceitual da linha e da superfície em favor de uma identidade que poderíamos qualificar de híbrida” (GONÇALVES, 2005, p. 35).

Sobrepor e formar receptáculos que reúnam qualidades diferentes de linhas e espessuras, é de certa forma, falar dessa espécie de complexidade que o mundo contém e que jamais será abarcada. Penso naquele que desenha como uma espécie de recolhedor de olhares e vivências que podem não ser percebidas ao todo, que temos acesso apenas aos pedaços, mas que pulsam nas entrelinhas,



nos vácuos e vazios da produção. Anton Eherenzweig (1967) nos fala dessa espécie de atenção difusa e espalhada que permeia o trabalho de criação e que estabelece trocas entre consciente em inconsciente. Talvez o que me aproxime das considerações em relação a uma atenção tangente e descentralizada se mostra intrínseco a uma forma de olhar para os objetos que tenta intuir um sentido que pulsa entre os intervalos das coisas. Que se instala entre aquilo que não é completamente apreendido, mas que é experimentado aos pedaços através de detalhes vinculados à realidade. Para o autor, a compreensão da realidade vem antes da apreciação da forma abstrata. Um desenho pode não se parecer com um céu, mas o céu pode ter despertado uma qualidade de densidade que se faz presente no trabalho.

É nesse sentido que entendo meu trabalho a partir de elementos que vêm de experiências vivenciadas: da sala que é o atelier, da luz que banha o espaço de trabalho, do amarelo de um céu esquisito que se atravessa à configuração dos desenhos e lhes impregna de cores e percepções experimentadas. No entanto, essas apreensões são sempre totais e paradoxalmente são atentas a certos detalhes, por isso dificilmente as identifico por inteiro, apenas as intuo, percebo suas conexões com o que se dá transversalmente naquilo que é visto. Pode-se falar, então, de uma espécie de olhar de través que busca transpassar as hierarquias do que seria um olhar costumeiro direcionado ao cotidiano. Gonçalves (2001), discorre sobre este tipo de olhar que permeia alguns desenhos do artista americano Ellsworth Kelly. De acordo com o autor, Kelly (fig. 5) parece apreender uma espécie de visão do todo ao mesmo tempo em que coloca em evidência o que poderia ser periférico ao tratamento do tema. “A imagem criada a partir dessa valorização, dessa elevação de valores marginais para o centro da cena, desestabiliza condicionamentos do olhar mostrando outras formas de se perceber as coisas” (GONÇALVES, 2001, p. 6). É por esta via que encontramos certos caminhos através daquilo que se mostra pela tangente, pelas bordas do tema que estamos tratando. Assim, Ellsworth Kelly parece sintetizar a forma através de uma apreensão total.

No texto *O desenho como abismo*, Icleia Cattani (2005) analisa uma série de desenhos de Eliane Chiron (fig. 6) nos quais a artista trabalha periodicamente mesclando imagens impressas, anotações e restos de cabelo. Ela mistura referências, “alusões a mulheres resistentes, como Louise Michels, a mulheres emancipadas que quebraram tabus, como a pintora modernista Tarsila do Amaral” (CATTANI, 2005, p. 25). Chiron cria, através do desenho, um corpo *outro* que alude à feminilidade que ultrapassa barreiras temporais e geográficas. “Um desenho por dia, numa folha de caderno de desenho, ocupando as páginas em



ordem sequencial (mas sem criar qualquer ordem, narrativa ou outra): essa foi a única regra que Eliane se auto impôs” (CATTANI, 2005, p. 25). Para Cattani, o primeiro impulso diante de um trabalho pode ser instigante e propulsor das etapas seguintes. Ao mesmo tempo em que se abre um início, se instala também uma espécie de abismo, de onde o artista precisa emergir para atribuir e perceber os significados daquilo que foi criado. O movimento da produção se dá entre o mergulhar no abismo e o emergir. O equilíbrio entre essas instâncias pode ser tênue e propulsor. “O artista é aquele que, por princípio, expõe-se aos riscos, à instabilidade, à ausência de lugares seguros. (CATTANI, 2005, p. 25). Ao se colocar a tarefa de desenhar periodicamente e insistentemente Chiron realiza uma espécie de escrita em que cada desenho é único. Existe uma lógica latente sem ser linear ou narrativa, que coloca em evidência um corpo feminino particular e universal, subjetivo e irracional. “Cada desenho é uma obra em si mesmo, sem relação direta com os outros; e se narrativas existem, elas ocorrem apenas no pensamento do artista, provavelmente daquela forma plena de desvios e descontinuidades, [...]” (CATTANI, 2005, p. 25). Essas descontinuidades parecem próprias do movimento de estar em um estado de abismo em que se busca uma distância ideal entre emergir e aprofundar. A distância ideal, conforme Chiron, é sempre determinada pelo trabalho, pelo percurso que ele coloca em relação a seus movimentos e oscilações.

As anotações e a proximidade com o corpo apontam para o desenho como um desejo de registro de uma escrita pessoal, ao mesmo tempo que toca em aspectos universais, gerais, “[...] não se deve esquecer: a escrita em seus primórdios estava muito próxima do desenho, empregando praticamente os mesmos materiais e signos que se assemelhavam” (CATTANI, 2005, p. 28). Ao contrário da pintura que sobrepõe superfícies e camadas que somem uma em relação à outra, o desenho pode ser soma mesmo quando algo é retirado. É nesse sentido que ele pode ser considerado como uma espécie de acúmulo de experiências. Onde a linha se instaura, se estabelece também uma localização, um lugar de ações, de retiradas e sobreposições. As tremuras da mão e a fragilidade corporal podem permanecer inscritas em um trabalho desafiando a passagem do tempo. Talvez nesse fato resida algo que desperta uma emoção especial no espectador. Uma presença física e humana irrefutável. “É também no desenho que se inscrevem com maior clareza as hesitações, as mudanças de percurso, os arrependimentos e as conseqüentes correções de rumo” (CATTANI, 2005, p. 25).

A inscrição, a marca e as coletas das diferentes experiências lançam os trabalhos como reservatórios da linguagem do desenho. Trata-se de uma questão conceitual, em que a marca (autográfica) e o pensamento (conceito) estão unidos



em um todo, e à medida que vai sendo constituído, lança trajetórias futuras como projeções de ideias e possibilidades materiais que vão sendo concretizados. Conforme Poester (2005, p. 56), fisicamente “[...] não acontece a mesma coisa quando pintamos ou quando desenhamos. O traço é uma incisão sobre o suporte. [...] O lápis não toca a superfície como o pincel, ele a agride, a desafia”. Esse dado físico de posicionamento do gesto incisivo sobre o suporte acarreta um elemento significativo que extrapola as condições da matéria. Tudo o que é demarcado é definitivo como um rastro, como um sulco, uma trajetória irreversível, aberta a novas investidas, a novas incisões.



Fig. 5 - Ellsworth Kelly: *estudo para janela I*, 1949, tinta guache 20x13 cm. Fonte: Bois, 1999.

Fig. 6 - Eliane Chiron: caderno de desenho sem título, sem data, fios de cabelo e fita adesiva, 24x17cm. Fonte: CATTANI, 2005.

Mario de Andrade¹ (1975), em *Do desenho*, fala sobre a proximidade existente entre escrita e desenho e aponta para as qualidades de extensão e expansão que extrapolam os limites dados pelo papel e o lápis. Andrade fala do desenho como uma escritura contígua à caligrafia, aproximando a origem da escrita ao desenho: “[...] foi do desenho que nasceu a escrita dos hieróglifos”



(ANDRADE, 1975, p. 72). O desenho, segundo o autor, é, ao mesmo tempo, uma transitoriedade e uma sabedoria, pois pertence ao espaço, estando relacionado a um pensamento e uma prática. “O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens” (ANDRADE, 1975, p. 74). Se o plano da superfície contém essas possíveis ampliações da linha no espaço, ele também potencializa o pensamento visual, sendo seu suporte, seu lócus de desejo, receptáculo de imaginários e construções. Um desenho é sempre uma imagem potencial, ou seja, ela é em si importante, assim como pode ser irradiada em outras soluções.

As imagens guardadas através dos desenhos dos reservatórios gráficos não acabam em si, pois geram outras modulações, outras configurações e outros desejos. Conforme Didi-Huberman (1977, p. 03), a marca² traz consigo uma espécie de memória das formas, num jogo cruel que coloca em relação um contato triplo: “com a matéria, com a carne, com o desaparecimento”. É desse triplo contato que as imagens e suas formações se alimentam.

¹ As relações entre desenho e escrita são expostas também por Italo Calvino (2009) quando o autor discorre sobre os cadernos de Leonardo da Vinci: “[...] havia nele [no desenho] também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para explorar o mundo em suas manifestações multiformes, [...]” (CALVINO, 2009, p. 92). Com o passar dos anos, Leonardo parou de pintar, passou a perseguir seus pensamentos através de escritas e desenhos, “[...] enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular” (CALVINO, 2009, p. 92).

² Embora o autor se refira à marca do corpo ou de uma determinada matriz, podemos estender essa ideia de contato triplo as demarcações do gesto, nesse caso do gesto como desenho inscrição.

Referências.

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

BERGER, John. *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993.

BOIS, Yve-Alain. *Ellsworth Kelly: the early drawings, 1948-1955*. Harvard University, 1999.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



CATTANI, Iceia. O desenho como abismo. *Porto Arte*, v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 23-30.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. (Catálogo da exposição). Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Flávio. Um olhar de través. In: MARTINS COSTA, Clóvis; JOHN, Richard (Orgs). *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

JOHN, Richard. 16 Notas para uma definição do desenho. In: MARTINS COSTA, Clóvis; JOHN, Richard (Orgs). *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora FEEVALE, 2009.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). *A pintura - Vol. 9: o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MONTY, Liv. O sentimento do espaço. *Arte em São Paulo*, n. 12, nov. 1982.

POESTER, Teresa. Sobre o desenho. *Porto Arte*, v. 13, n. 23, nov. 2005, p. 49-58.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

