

Através

[dossiê]

Flávio Gonçalves

Nasceu em Porto Alegre em 1966. É bacharel em Artes Plásticas (1988) e mestre em Artes Visuais (1993) pela UFRGS; obteve seu doutorado em arte (2000) pela Universidade de Paris I, França. É Professor Associado do Instituto de Artes da UFRGS, trabalhando nas disciplinas de desenho e junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais no mesmo instituto. Tem participado desde 1988 de exposições coletivas e individuais. Como pesquisador sua atividade está centrada no estudo dos documentos de trabalho e do desenho como meio de expressão.

Numa das vitrines presentes nessa exposição¹ está um álbum de figuras que se chama *História natural* (Editorial Bruguera, 1968, fig. 1). Esse álbum, cheio de imagens coloridas e exóticas, me acompanha desde muito pequeno. Muitos dos meus desenhos da década de noventa foram feitos utilizando como referência algumas das imagens ali presentes, através de figurinhas soltas que tinha guardado. Esse álbum foi dado como perdido por mim há muitos anos. Reencontrá-lo foi como uma rememoração desse percurso primitivo, infantil, que me permitiu construir meu olhar, minha atenção. Hoje ele representa para mim uma espécie de registro da minha curiosidade em relação ao que me cerca e o decorrente impulso de guardar e colecionar.

A curiosidade intelectual é o que nos move a conhecer mais, a inquirir e orientar nossas ações. Quando pensamos isso em relação à arte, essa curiosidade pode nos levar aos lugares mais incríveis ou obscuros, às vezes com igual intensidade. Essa curiosidade incide também em pensar como eu percebo as



coisas, como eu capto do mundo aquilo que me interessa. Será que eu capto ou sou capturado? Que rede de conceitos, significações, apriorismos ou ideologia envolvem ou estão relacionados às minhas escolhas? Essas questões fundadoras (e fenomenológicas) implicam uma investigação que é, em muito, filosófica: precisamos buscar respostas, projetar suas possíveis consequências.

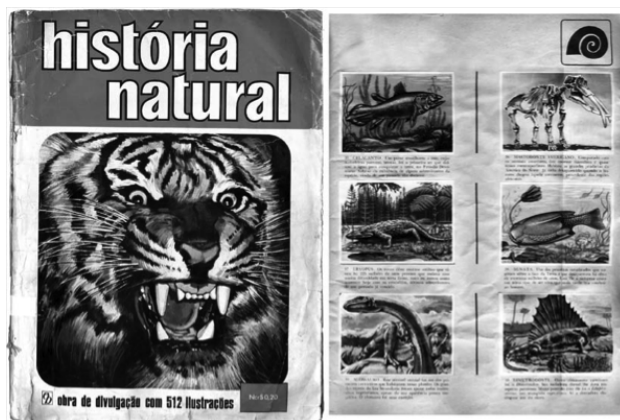


Fig. 1 - *Álbum História Natural*. Editorial Bruguera, 1968.

Essa investigação que coloca o artista como pesquisador de seu próprio processo de trabalho era vista com maus olhos quando ingressei no Instituto de Artes na década de oitenta. Um dos medos que se tinha à época (e o medo é sempre paralisante) era que essa reflexão pudesse *embotar* o estudante que fizesse perguntas demais ao seu próprio processo de trabalho. Esse debate ganhou ainda mais força quando da criação do PPGAV², que propunha aos artistas refletir de modo sistemático sobre o seu próprio fazer. Todos aqueles preconceitos que existiam antes foram transformados, gradualmente, na busca por um modo de fazer essa reflexão. O que se tem comprovado é que a diversidade de modos e abordagens é bastante rica, fruto de uma metodologia que procura incluir as diferenças mais que eliminá-las. O presente texto procura seguir a trajetória de algumas questões que fiz ao meu processo de trabalho e que se mantêm ainda vivas e abertas.

O desenho é minha atividade principal, o que envolve, por consequência, as implicações conceituais dessa escolha: um *a priori* que se impôs desde o início



e de onde parte minha reflexão sobre arte. Meus trabalhos são pensados através desta ação e mesmo se ao término o resultado não corresponde à imagem de um *desenho* tal qual comumente o concebemos, eu acredito que os conceitos que fundamentam sua prática possam ser ali distinguidos³.

Portanto, se quero buscar respostas, é no desenho que eu devo buscá-las: eu devo aprender a olhar o que eu faço, perguntar de onde retiro os elementos presentes no meu trabalho, quais são as minhas importâncias. Pois parece lógico supor que existe uma ideia de desenho intrínseca a um determinado processo de trabalho. Aquilo que eu penso de desenho está muito mais em meus desenhos e em minha vivência do que em qualquer livro a respeito. O que eu posso encontrar nesses últimos é uma base ou ressonância (confluência, diria Quintana); o que me permite confrontar criticamente o que eu faço. E mais uma vez a experiência é colocada como um *a priori*.

Um campo mnemônico

Rever os trabalhos feitos como se fossem um conjunto (inventar esse conjunto) foi o desafio proposto por essa exposição. O abrir de gavetas e rolos de papel fez com que as lembranças voltassem em fendas e clarões, tornando ainda mais real para mim a concepção do desenho como uma arte da memória.

Apesar da dificuldade em se afirmar de que modo e em que situação específica a memória participa do processo de criação, nós sabemos todos o que ela evoca e quando estamos submersos nela. Nós sabemos também que a memória nos empurra em direção a um fundo: ela está inscrita em nós. Da mesma forma, através da inscrição, o desenho gera um campo mnemônico que mantém enterrado sob camadas de materiais e de ações o registro do processo que lhe deu forma, através das hesitações e mudanças de direção. O espaço de trabalho de um desenho (um suporte qualquer) é como uma área em construção onde cavamos, encobrimos e desvelamos; organizamos estruturas, destruimos e construímos. A construção de uma imagem conta, assim, uma dupla história: aquilo que ela aponta e, às vezes, substitui e o seu próprio percurso de se fazer imagem.

O espaço de trabalho

O espaço de trabalho de um desenho (um papel ou suporte qualquer) é como uma área em construção onde cavamos, encobrimos e demarcamos pequenos territórios. Edgar Degas dizia: “O desenho não é a forma, ele é a maneira de vê-la” (VÁLERY, 1983, 205). Isto é, uma estratégia. A forma como eu



vejo o mundo descreve o que ele é para mim. Assim um banco ou uma escada podem ser o que são em geral ou o que eu vejo neles de modo particular: uma saída, uma lembrança; algo que é preciso construir estrategicamente.

Estratégias

Uma das estratégias mais recorrentes em meus trabalhos é a de partir de um conjunto variado de referências formais e iconográficas, procurando contrapor suas propriedades, criando camadas de significação que se cruzam e se contaminam com ações diretas sobre o suporte. Essa atenção ao universo de referências e ao modo como este é utilizado pelo artista em seu trabalho é uma questão persistente para mim e constitui o que chamo de *Documentos de trabalho*⁴. Pensar o contexto de significação em que uma obra é gerada permite que se analise caminhos tomados e se reconheçam as ideias que gravitam de um trabalho a outro. Assim podemos identificar recorrências, ideias e elementos persistentes cuja presença está camuflada pela habitualidade de seu uso.

Documentos de trabalho

O que serve de motor para a produção de um trabalho em arte é para mim documento. Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla, em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção. O que quer que seja reconhecido como documento de trabalho deve ser lido, relacionado e, às vezes, reinventado, para que seu potencial possa ser compreendido. A surpresa com o que estava sempre ali marca o encontro com um documento de trabalho. E a partir disso devemos trabalhar essa descoberta de modo crítico, colocando-a em perspectiva com suas possíveis consequências.

O desenho como fundamento

A relação desses documentos com o processo produtivo e reflexivo dos trabalhos se dá, para mim, a partir da seguinte proposição: se o desenho é o motivador das minhas ações e do meu modo de olhar para o mundo através dos meus trabalhos, então aquilo que utilizo na sua produção está de algum modo relacionado ao desenho (como fenômeno e como linguagem). Analisar esses documentos é tratar do modo como o desenho é ali concebido.



A utilização do desenho na minha produção descreve, para fins de análise, procedimentos ligados a sua concepção e a sua execução. Os procedimentos de concepção estão relacionados aos documentos de trabalho e a forma como estes são transformados ao longo da realização dos desenhos⁵.

Quanto aos procedimentos que marcam sua execução, o momento do trabalho, de sua realização, estes são como um conjunto de hábitos que adoto a algum tempo, cuja ordem é aberta a inversões, repetições e desvios.

O plano horizontal e um ponto no centro da terra

Um dia abro aleatoriamente a página de um livro e leio a seguinte frase: “Todo corpo pesado que cai livremente se dirige para o centro do mundo” (VINCI, vol. 1, p. 613). Mesmo que hoje tenhamos isso como uma obviedade, a forma como foi dito revelou para mim a extensão dessa concepção. Um corpo não cai simplesmente no chão, mas é atraído para o centro da terra. Um ponto imaginário no centro do planeta. Tudo, pessoas, objetos, gestos são atraídos constantemente para esse ponto onde, quem sabe, nem tempo nem espaço existam. Do mesmo modo a inscrição (seu desejo e sua ação), é atraída para esse ponto. A propriedade do plano horizontal em atrair todas as coisas, de fazer participar ali nossos projetos e ações, faz dele o lugar onde a inscrição encontra seu mais alto grau de expressão, segundo Walter Benjamin. O autor afirma o pertencimento do desenho à ordem horizontal, a esfera do signo, e em decorrência, à escritura (BENJAMIN, 1990, p. 13).

E, em contrapartida, o que seria a projeção senão o desejo de escapar, de elevar-se e transcender essa força que assujeita a matéria?

Essas ideias são tão ou mais importantes para mim quando confrontadas aos meus hábitos de trabalho. Meus desenhos tomam forma no plano horizontal, o papel deitado no chão como uma superfície de dispersão. Essa forma de trabalhar começou em 1988, com uma série de trabalhos de grande formato.

Desde então desenhar no chão, e mesmo adicionar a terra como material, tornou-se uma ação frequente. Em alguns dos meus trabalhos o primeiro material a ser depositado sobre o papel é a própria terra pura ou com pigmento misturados à água de modo a inscrever a primeira camada de informação sobre o suporte⁶. A partir disso as camadas seguintes, as formas e imagens apropriadas, são inscritas, depositadas umas após as outras em diferentes materiais. O trabalho é, então, levado à parede e eventualmente lavado. Esta operação serve a diluir seu peso, atenuando as diferenças entre uma camada e outra; serve também para criar



um ritmo que envolve o trabalho e o inscreve no eixo vertical da representação (BENJAMIN, 1990, p. 13).

A terra como plano de surgimento do desenho proporcionaria, através de suas idiossincrasias em relação ao ser humano, as pistas de como a projeção participa da apreensão do mundo a nossa volta (através da horizontalidade infinita do plano, da verticalidade do olhar, da profundidade, do cavar para construir, e assim por diante).

Projeção

O sentido de projeção é ligado ao desenho desde sua origem mítica⁷. O desenho está relacionado à projeção e isso se torna mais evidente por seu viés realista e objetivo (HAAS, 1997, p. 123) que planifica as ideias procurando entrever as possibilidades de realização, de trazer para o domínio do concreto o que é desejo.

Desenhar e constelar

No plano conceitual as constelações são um exemplo da aliança entre o pensamento e a projeção. Elas existem em função dessa relação de designação que transforma a imaginação em um ato que podemos apontar com o dedo. Uma relação que se renova toda vez que o olhar tenta unir as estrelas em construções/projeções redentoras desse desejo. As constelações são projeções mentais que permanecem tão imateriais na sua constituição quanto o nosso pensamento. E por razão, olhar para o céu é como olhar para dentro de si mesmo: o espaço mental de onde nossas ideias nascem e se organizam como diagramas multidimensionais e no qual as constelações constituem uma metáfora privilegiada.

Algumas ideias recorrentes

Ao longo do tempo pude reconhecer algumas ideias presentes nos meus documentos de trabalho a partir da análise de recorrências, como as ideias de levitação e espectro, o braço armado, a água, as sombras e as sobreposições. Essas ideias falam do desenho através de uma cadeia de declinações e de metáforas de seus aspectos constitutivos, como os esquemas lineares, a relação desenho/fundo, a ação de inscrição e a projeção, por exemplo.

Levitação e espectros

Descrever uma estrutura revelando o que há por detrás ou por debaixo



faz com que seu peso tenha que ser retirado ou omitido. Coisas sem peso levitam. Essa reinterpretação do concreto material para fins de estudo e representação pode fazer a evocação do irreal e do imaginário. Assim a levitação e os espectros são duas concepções que determinam uma forma particular de construção do espaço no desenho; um lugar onde objetos se fundem, transpassam, são recortados e parecem estar em oposição à terra e ao horizonte. Essa oposição, fruto da projeção, cria uma profundidade perceptiva furtiva e não mensurável entre a linha inscrita e o plano de fundo. O documento de trabalho que está na origem dessa reflexão é *Tetrapode* (fig. 2), representado num diapositivo bastante deteriorado, onde a estrutura é erguida por cabos e que quando projetada e desenhada parece flutuar.

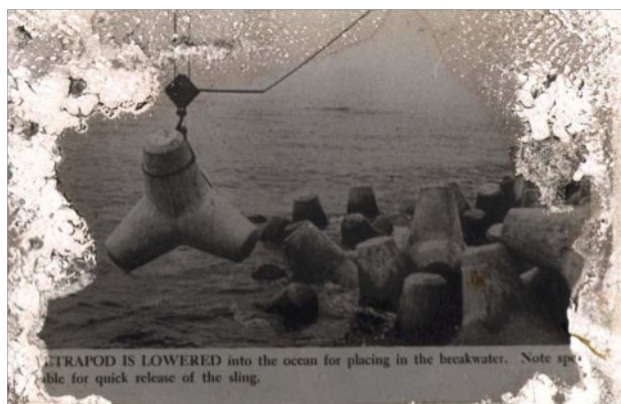


Fig. 2 - Documento de trabalho (*tetrapode*). Diapositivo, s/d.

Assim como um desenho, um espectro é o signo de uma ausência. Ausência da carne, do tangível dos corpos; mas sempre a afirmação de uma causalidade e a instauração de um sentido. A aproximação entre a ideia de espectro e os sistemas projetivos se dá nesse círculo de emanções de luz e de ausência de peso das coisas.

Os desenhos de contorno são um exemplo dessa ideia de espectro. Eles revelam, como afirmava uma antiga doutrina do desenho, a *ossatura* das formas, seu conteúdo coincidente a sua estrutura. Contudo, essa ação nada faz além de iniciar uma proposta conceitual que permanece aberta à interpretação por parte do espectador.



Mãos e braços

Outro elemento recorrente em meus documentos de trabalho são as representações de mãos e braços. Esta evidência é tanto recorrente quanto mascarada pelas particularidades de cada um dos documentos. Essas imagens são como um índice da presença do artista nos desenhos, a indicação mais direta (e por isso invisível) da produção de um trabalho. O braço armado que produz o desenho deixa perceber os traços de sua passagem, às vezes como o registro do gesto, outras alegorizada como representação. Esses indícios apontam para a intensidade da conexão que se estabelece entre o corpo engajado na ação e os materiais durante a fatura das coisas, criando uma camada a mais de significação no jogo autorreferencial do desenho e sua constante transação entre ideia e matéria. O engajamento quando da realização de um trabalho nos dá a sensação de apagamento dessa distância ontológica: por um momento o artista é parte da obra, ele se torna obra.

A água

Os elementos num desenho são como as coisas vistas dentro d'água – o conteúdo diversificado de referências e materiais conjugados em meus desenhos gerou a necessidade de ações que permitissem passagens e confluências. Num desenho é comum que possamos discernir a sucessão de camadas que lhe formam, outro modo de ler seu percurso. A utilização da água possibilitou com que esses diferentes materiais e referências pudessem ser aproximados. A água forma sedimentação, apagamentos e diluições; ações que se agregam à memória do trabalho. Ela é o elemento do mundo físico que nos oferece a percepção de densidade e de trans (transparência/ translucidez) de uma só vez – ideias que nos permitem falar do plano de fundo nas representações. O plano de fundo não é o suporte físico de um desenho, mas o resultado do cruzamento da linha e de um suporte eventual. Através desse cruzamento é gerado um espaço onde o olhar pode perseguir a inscrição para além da evidência física do plano. Nessa profundidade perceptiva, “é o desenho que tende para baixo como uma pedra que cai” (MERLEAU-PONTY, 1998, p. 303).

Num outro sentido, a água pode tornar-se obliteração da possibilidade de passagem e de rememoração, como um mergulho sem retorno – uma inscrição que não é mais capaz de se projetar, pois perdeu os contornos e tornou-se massa escura e intangível. Diferente das sombras que só existem por sua oposição com a luz.



Seguindo o braço armado que produz o desenho e se designa a si mesmo nos trabalhos, chegamos a uma outra confluência: a que relaciona os documentos de trabalho que representam sombras com a sombra como um lugar mítico e conceitual para o desenho.

Sombras

Durante algum tempo as sombras de silhuetas e objetos foram uma das camadas de significação mais recorrentes em meus trabalhos. Elas habitam a periferia do nosso olhar, se projetam diante de nós sem que as percebamos diretamente. A sombra alude à presença de um corpo (muitas vezes o próprio corpo do artista). Por ser tanto capaz de encarnar em si um mistério, metáfora de um conteúdo oculto, quanto de fazer o caminho inverso e indicar às claras sua origem, a sombra inspira a natureza projetiva do desenho.

A sombra determina o processo de aparição e desaparecimento da linha no desenho. Ou esta última vem à luz em um percurso determinado ou é novamente encerrada com seus contornos e nuances nos limites imprecisos de uma massa negra e densa:

- Como o resultado de uma interrupção do fluxo de luz, a sombra pode encerrar em seus contornos um conteúdo outro que aquele acordado habitualmente àquilo que ela faz referência; ela remete assim ao mistério e ao oculto;

- Ela é uma densidade dissipada de modo mais ou menos regular sobre sua superfície, e só podemos apreendê-la em sua totalidade. A sombra natural está em perpétuo movimento e seus limites são definidos mais por essa noção de densidade geral que pelo contorno de sua forma;

- A sombra é projetada em direção ao chão, ela é da mesma ordem da inscrição como o desenho e a memória;

- Como matéria descolada de seu referente, ela simboliza a ideia de morte e do além. Este simbolismo ganha lugar mesmo nas sombras projetadas, quando há uma equivalência expressiva entre esta e aquilo a qual ela se refere:

Quando eu passeio sob o luar [...] eu me assusto com o espetáculo da minha própria sombra – uma vez a luz acesa, eu vejo de repente minha sombra enorme que se projeta sobre a metade da parede e sobe até o teto – E no grande espelho pendurado sobre o fogão eu vejo a mim mesmo – minha própria face de fantasma – E eu vivo com os mortos



– minha mãe, minha irmã, meu avô e meu pai sobretudo ele – Todas as lembranças, até as mais pequenas emergem... (BISCHOFF, 1993, p. 34).

Quem já desenhou sabe que para traçar uma sombra qualquer é preciso constantemente separá-la da nossa própria sombra, pois as duas se fundem; uma operação que se torna delicada e às vezes frustrante. A linha procura constantemente o limite entre luz e sombra para que possa se lançar adiante, abrir um caminho: se ela toca a luz ou a sombra a linha se perde e a ação fracassa.

O que pode significar para o ato fundador do desenho este entrelaçamento entre o desenhista e sua própria sombra?

Desenhar sua própria sombra constitui o que Philippe Dubois chama de “a história de uma impossibilidade figurativa” (DUBOIS, 1990, p. 126), pois a mão que desenha não pode, em tempo real, quebrar a sincronia que a liga à sua própria projeção. Para que um signo seja interpretado como um índice é preciso que a relação causal estabelecida seja concreta (para nossa consciência). E nada mais concreto que a referência de uma sombra a seu objeto. Este paradoxo da automimese permanece válido, mas torna-se imediatamente um índice outro. Pois, no momento mesmo que a mão do desenhista toca a superfície e fecha o contato com sua própria sombra (como num circuito elétrico), é a origem do desenho que retorna encarnada naquele que desenha, como um fantasma liberto.

Uma mente diagramática

Há quem diga que nossa mente é diagramática, que nosso pensamento se organiza espacialmente à exemplo de um diagrama heteróclito que se forma a partir de diagramas precedentes e assim continuamente, como as constelações no céu, como vimos.

As regras de organização desse diagrama/pensamento dariam forma aos nossos hábitos mentais. O desenho, por sua natureza também diagramática, segue passo a passo o pensar; e por vezes se adianta, sugerindo caminhos diversos daqueles que nossa mente seguiria caso não estivesse imersa na experiência da inscrição. Ele é uma atividade que projeta as coisas em uma estrutura sensível e transitória cujo objetivo é a transformação seguinte. Como projeção o desenho tensiona a fronteira delgada entre o material e mental, trazendo consigo a ideia de passado e futuro. O seu lugar não é o momento presente, pois como índice sua ação é de desígnio e de passagem.



As sobreposições de diferentes sistemas de formas e de significação, as inúmeras possibilidades de intervenção ao longo de sua elaboração, como recortes, adições, apagamentos, destruições, cruzamentos, mostram que o desenho não teme o devir e suas incertezas. O desenho é gregário. Por isso a liberdade poética em interpretá-lo e fazer dele um meio privilegiado de recomeçar.

¹ Referimo-nos aqui à exposição *Percurso do Artista: Flávio Gonçalves*, durante a qual ocorreu o seminário *O desenho e seus percursos*. A exposição foi realizada pelo Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, de 24 de abril a 3 de agosto de 2012.

² O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS foi criado em 1991.

³ Esse texto é a reunião de algumas ideias sobre desenho presentes em outros estudos do autor como a dissertação *Armas do desenho* e o texto de tese *Où se trouve le dessin?*, ambos inéditos. Ele serviu de base para o texto presente no catálogo *Flávio Gonçalves: desenhos e outros percursos* (inédito).

⁴ O tema *documentos de trabalho* é pesquisado pelo autor através do projeto Documentos de trabalho: percursos metodológicos, junto ao Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, desde 2001.

⁵ De modo geral esses procedimentos se caracterizam da seguinte forma: 1) A coleção de um conjunto de imagens, objetos e formas apropriadas ou encontradas por acaso como fonte iconográfica (os documentos de trabalho); 2) A conversão desses documentos em um desenho linear e esquemático; 3) A contraposição entre esses esquemas gráficos e ações gestuais e de transporte em desenho; 4) A reutilização desses esquemas conjugados entre si em trabalhos diversos; 5) A transformação gradual desses esquemas em função da utilização de diferentes materiais, suportes e escalas, gerando assim novos documentos de trabalho.

⁶ Esse procedimento faz referência à antiga técnica da *imprimatura*, nome dado à primeira camada tonal bastante diluída que servia à dar unidade inicial às camadas posteriores na pintura.

⁷ Refiro-me aqui à lenda da origem do desenho (e também da modelagem), contada por Plínio, o Velho, citado por E. H. Gombrich (GOMBRICH, 1996, p. 41 e 45).

⁸ “Os Gregos antigos acreditavam que após a vida na terra, os homens existiam na qualidade de sombras entre outras sombras” (GOMBRICH, 1996, p. 25).

⁹ Charles S. Peirce afirma que pensamos através de uma conexão complexa de ícones que se organizam como diagramas mentais.



Referências

BENJAMIN, Walter. Peinture et Graphisme: de la Peinture ou le signe et la marque. In: *La Part de l'oeil*: Dossier Dessin, n°6. Bruxelas, 1990.

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch*. Paris: Taschen, 1993.

GOMBRICH. E. H. *Ombres Portées: leur représentation dans l'art occidental*. Paris: Gallimard, 1996.

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1990.

HAAS, Patrick de. Entre projectile et projet : aspects de la projection dans les années vingt. In: *Projections: les transports de l'image*. Editora Hazan, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1998.

VÁLERY, Paul. *Degas, dance, dessin*. Paris: Gallimard, 1983.

VINCI, Leonardo. *Les carnets de Léonard de Vinci*, vol. 1-2. Paris: Gallimard, 1942.

