

Para atravessar ou para aproximar:

o desenho como ponte

[dossiê]

Marina Bortoluz Polidoro

Artista visual. Mestre e doutoranda em Artes Visuais – Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Centro Universitário Ritter dos Reis. Editora da Revista-Valise

Uma ponte é algo a princípio concreto, que realiza uma ligação entre as margens opostas de uma porção de água, ou algo que o valha. Essa ligação é o que permite o trânsito entre as duas margens, passando sobre, de um lado para outro e com isso possibilita a comunicação, o contato, a transição. Ou seja, a ponte gera uma espécie de junção e aproximação entre esses dois lados, até então distantes. Sendo assim, *como* o desenho poderia ser ponte? Ou *quando* o desenho poderia ser ponte?

A primeira imagem que me acomete é bastante simples: uma qualidade essencial do desenho é a presença da linha gráfica. E a linha é frequentemente definida como uma sequência de pontos, ou talvez em uma definição ainda melhor: um ponto em movimento. Essa segunda definição já implica o desenho como percurso – seja como projeto de um caminho a ser trilhado ou como registro do movimento – e, conseqüentemente, a linha aponta uma direção (não é por nada que nos referimos às linhas de trem ou de ônibus dessa maneira, também elas como uma espécie de ponte entre as cidades). Assim, um desenho como ponte poderia ser resumido graficamente em uma linha que une dois pontos – uma linha



reta serve, mas também pode ser curva, caso alguém prefira uma ponte japonesa como a do Monet. Deixamos assim o fundo do papel contra o qual se coloca essa linha figurar como aquela porção de água, que aparecia na definição inicial de ponte: o obstáculo a ser superado.

Acontece que a linha do desenho também determina as formas, delimita e, portanto, separa uma coisa da outra – a figura do fundo, por exemplo. É dessa maneira que uma única linha que contorna uma área e se fecha em uma forma pode deixar claro quando o branco do papel é parte interna da figura traçada, ou precisa ser percebido como fundo. Porém ao mesmo tempo em que essa linha divide, configura-se como um espaço de partilha entre dentro e fora. Quer dizer, a linha que divide territórios em um mapa, pertence a quem exatamente?

Atentem que já estabelecemos duas relações do desenho e da linha com a cartografia: (1) seja pela linha que traça um percurso, desenha um caminho no mapa e liga dois pontos distantes; (2) seja pela linha que desenha as fronteiras, delimita e separa os territórios. A cartografia e os mapas me interessam muito enquanto ideia, enquanto desenho, enquanto imagem. E não estou nada mal acompanhada nessa aproximação: Walter Benjamin, em dois textos curtos e muito intensos (1990; 1991) reflete sobre as diferenças entre a ordem gráfica e a ordem pictórica antes da arte moderna e coloca o desenho como um corte transversal, projeta-se na horizontalidade – que é o lugar da concepção do signo – em oposição a uma verticalidade ligada à pintura e à representação. No texto que está agrupado no livro *Écrits Français*, ele diz que “em todo desenho está presente virtualmente o princípio da projeção de Mercator” (BENJAMIN, 1991, p. 190)¹.

Dito isso, se faz necessário contar como acontece meu processo de trabalho, tendo em vista que é a partir desse lugar que penso o desenho, inclusive para ampliar a ideia de que ele pode ser um lugar para criar pontes entre elementos distantes/distintos.

As minhas experiências poéticas partem do campo do desenho, da paixão por variedades de papéis e do enorme interesse por ilustrações e estampas – eles compõem uma espécie de coleção que é também de onde retiro a matéria-prima para os trabalhos. O processo de trabalho implica em coletar e guardar fragmentos na expectativa de que possam vir a ser outra coisa, no momento em que serão postos em relação por meio da aproximação e da sobreposição com



outros elementos. Essa expectativa nem sempre se concretiza, pois há materiais que acabam não sendo usados, mas percebo que ao menos comportam-se como motivos para a criação. Nos momentos de coleta e na realização dessas capturas, utilizo diversas técnicas (monotipias, colagens, frotagens, cópias manuais, fotografias, desenho de observação etc.) como maneiras de transportar esses elementos, para posteriormente trabalhar o encontro entre esses fragmentos justa ou sobrepostos.



Fig. 1 - Marina Polidoro: *Delectanon*, desenho e colagem, 28x31cm, 2009.

O desenho me interessa pelas qualidades de registro, intimidade e inacabado, que se deve pela própria relação histórica do desenho com o estudo sobre a forma, como esboço preparatório e anotação rápida, lugar que ocupou até o final do século XIX. Essas relações são consequência, em parte, da fragilidade dos materiais utilizados na sua produção, em comparação com outros meios, e que facilitam que transpareça certo caráter intermitente e processual, mesmo quando linguagem autônoma. Ou seja, o desenho se coloca como uma maneira de conhecer e entender visualmente o mundo, mas também de guardar, como para John Berger (1993) ou no próprio mito de fundação que nos narra Plínio, o velho: o desenho desafia a desapareição preservando algo daquilo que foi seu objeto de atenção.





Fig. 2 - Marina Polidoro: *Secador de cabelo II*, desenho e colagem, 18x27,5cm, 2008.

No meu trabalho, penso que a colagem reforça essa possibilidade de guardar do desenho, bem como a sua relação com a horizontalidade, como mesa de trabalho sobre a qual coloco esses fragmentos, resíduos e recortes, para perceber e provocar relações. A colagem e a frotagem aparecem no início do século XX como possibilidades de renovação do desenho como expressão autônoma e também como um meio capaz de interagir com imagens vindas de diferentes origens (ROSE, 1976; GONÇALVES, 1994; SCHWEISGUTH, 2007). Em outras palavras, parece que o desenho conquista sua autonomia ao mesmo tempo em que se abre a essas contaminações e incorpora procedimentos que se referem diretamente a estratégias de apropriação e à estética da montagem e da pós-produção.

Começar um trabalho a partir de algo que já existe previamente estabelece uma condição de produção específica, na qual os momentos de coleta e agrupamento de materiais e referências constituem etapa definidora. Os materiais recolhidos são o ponto de partida para a construção que, portanto, depende diretamente do que se guardou, do que se decidiu conservar, dentre o que foi encontrado anteriormente. A transformação que ocorre com a imagem durante o seu transporte para a obra é emblemática: as imagens e materiais apropriados carregam resquícios do seu lugar originário. Porém, ao serem transportados, sofrem também uma contaminação a partir do contato com o sujeito que os elegeu e os deslocou, resultado do encontro e investimento pessoal sobre o objeto e seu deslocamento. Esse transporte acaba sendo como uma tradução de um campo para outro e, como tal, exige transformação, rearticulação.





Fig. 3 - Marina Polidoro: *Desenho no céu (POA-SCL)*, desenho e colagem, díptico, 25x22,5cm cada, 2012.

Assim, se trabalho o desenho como espaço para colocar elementos/ fragmentos em relação, fica a questão: como construir pontes nesses desenhos? Especialmente porque parece que é justamente nesses encontros que está o seu potencial poético, estabelecido na reelaboração de imagens. Ou seja, seu sentido é construído mais nos encontros entre os componentes, de um mesmo trabalho ou série, do que nas unidades em si.

Mas antes disso é preciso considerar que a necessidade de construção de uma ponte significa que há uma porção de água entre as margens, um abismo ou pelo menos uma fresta entre os pontos que se quer ligar. Construir a ponte implica em preservar essas aberturas. Assim, tenho pensado na minha pesquisa que o encontro também implica na existência de uma distância, mesmo que ínfima, e refere-se a algumas questões que se conectam a preocupações de ordem material, operacional, poética e conceitual:

(1) a ruptura causada pela apropriação, a distância entre o lugar do corte, onde a imagem estava e a sua tradução ou transporte para compor um novo trabalho – diferenças criadas também pela mudança de contexto;



(2) a emenda da colagem, que pode ser um espaço ínfimo, algumas vezes imperceptível, entre uma camada e outra, ainda mais considerando a delicadeza dos papéis que costumo usar (como o de seda ou de arroz). Mesmo que o espaço físico pareça não existir, mesmo que os desenhos sejam feitos sobre um mesmo suporte, há uma separação entre as etapas, entre as camadas;

(3) a diferença que permanece na aproximação entre os fragmentos capturados, na coexistência de diferentes linguagens e múltiplos sentidos;

(4) o sentido que se estabelece entre um desenho e outro participantes de um trabalho que se apresenta em partes, em páginas ou ainda como uma série: nesses casos o trabalho funciona como uma coleção, em que o resultado deve ser maior que a simples soma das partes, já que o significado está na teia de relações;

(5) a abertura provocada por um documento de trabalho ou mesmo um projeto pronto, que funciona como gatilhos para a criação. No meu processo de trabalho, que por si já implica em coletar e guardar fragmentos pela potência que neles percebo, uma experiência já aponta questões para as próximas e me interessa pensar e observar esses movimentos de desdobramento.

Nessa direção, fica latente a importância de manter o olhar atento e trabalhar no espaço do encontro entre elementos, sem buscar apaziguá-los. As frestas são importantes.

Há um conceito que pode nos ajudar a pensar essas questões: a *proxemia*. Roland Barthes utiliza esse neologismo (criado por Edward Twitchell Hall em 1966) no seu *Como Viver Juntos* (2003) para nomear o espaço restrito que cerca imediatamente o sujeito, definido pelo alcance do gesto, sem que o corpo se mova, e muitas vezes podemos fazê-lo sem nem mesmo acionar o olhar, pois conhecemos intimamente – de cor – esse espaço. Aproximo esse conceito da minha maneira de produzir: para realizar um novo desenho, começo a partir dos documentos de trabalho², dos papéis e elementos capturados. Componho sobre a mesa, manipulando os guardados, pequenos recortes, com os materiais ao alcance da mão. Nesse sentido, pode-se pensar na necessidade de preparar uma proxemia para trabalhar, que implicaria em estabelecer um lugar seguro e confortável, tendo à mão as ferramentas, as matérias-primas, as referências, garantindo assim a possibilidade de ensimesmar-se e mergulhar no processo.



Indo além, a proxemia se refere a uma dialética da distância e pode nos ajudar a pensar esse desenho-ponte (e aqui já passo a escrever com hífen, como uma ponte entre as palavras). Ainda em *Como Viver Junto*: ao considerar que a vida de cada sujeito é feita de configurações não estáveis, irregulares, e que portanto os humores oscilam entre momentos depressivos e outros exaltados, viver junto implica também em garantir uma certa distância e uma mobilidade. Porém, trata-se de uma distância partilhada, “[...] a utopia de um socialismo das distâncias (Nietzsche fala, para as épocas fortes, não gregárias, como o Renascimento, de um ‘páthos das distâncias’)” (BARTHES, 2003, p. 13). Os agrupamentos idiorrítmicos permitem que cada sujeito preserve seu ritmo, ao mesmo tempo em que tentam viver juntos.

Seu oposto estaria na disritmia, a heterorritmia, o poder que reprime o ritmo individual. Assim, é próprio do exercício da cultura a escuta das forças divergentes e, portanto, o engendramento das diferenças. Coabitar implica no estabelecimento de uma distância crítica interindividual, que respeita a existência do outro e com ele estabelece uma partilha que não impõe uma fusão.

Soma-se a essas referências o conceito de *inframine*, que preocupou Marcel Duchamp por anos. *Inframine* é utilizado pelo artista para nomear uma distância que se configura ao mesmo tempo como proximidade. É como um espaço tênue e sutil mas que ao mesmo tempo apresenta-se denso, concentrado; um espaço entre uma coisa e outra, entre dois momentos, entre um sentido e outro. Nos exemplos dados pelo próprio artista, *inframine* é “o espaço do papel, entre a frente e o verso de uma fina folha de papel” (DUCHAMP, 1989). Ou seja, refere-se a algo magro, tênue, leve, pequeno e até de pouca importância, é algo de espessura muito sutil que, portanto, precisa de uma percepção aguda e sensível para ser percebido. Mas ele está lá e é carregado de potência.

Tenho pensado, no meu trabalho, sobre o desejo de evidenciar as diferenças e a opção – ou seria mais uma impossibilidade? – por não tentar esconder os rastros e cicatrizes (CHIRON, 1996) que fazem parte da história e da trajetória dos elementos incorporados, nem a borda que margeia os encontros provocados. Afinal, a margem delimita, mas também é quem permite a interface e as trocas entre um e outro. Tomando como exemplo específico o desenho e a colagem, as bordas de cada papel que compõe parte da colagem, definidas pelo recorte ou incertas pela ação de rasgar, transformam-se em linha, como a linha de



costura, como a linha de grafite. No desenho a linha pode ser riscada, recortada, costurada. O fato é que ela pode ligar pontos, mas também demarca, divide, delimita; a linha pode ser ponte e a borda ser margem e fronteira.

Ainda que essas bordas sejam borradas, porosas, parece que alguma definição é o que permite o estabelecimento do encontro e, portanto, faz-se necessária a preservação de certa distância, em oposição a uma fusão homogeneizante. Pode-se pensar que a especificidade característica das produções que envolvem poéticas constituídas por estratégias de montagem parece ser justamente a sua descontinuidade intrínseca. Dessa maneira, fica latente a importância de deixar as emendas à mostra, devorar sem apaziguar as tensões e garantir aberturas para (re)interpretações. Pensar o espaço *entre* buscando reconhecer o que acontece com os elementos postos em relação e manter a tensão entre eles também como uma utopia da coexistência.

¹ Tradução nossa: “Dans tout dessin est virtuellement présent le principe de la projection de Mercator”.

² O termo *documentos de trabalho* é empregado aqui seguindo a conceituação formulada a partir do projeto de pesquisa Documentos de trabalho: percursos metodológicos, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Gonçalves e vinculado ao grupo de pesquisa Dimensões artísticas e documentais da obra de arte e ao PPGAV-UFRGS. Do ponto de vista do meu processo, o que tenho percebido como documentos de trabalho envolve coisas que povoam o espaço de produção e que definem esse espaço como tal, mas também a própria matéria com que produzo as colagens.

Referências

BARTHES, Roland. *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. [Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. Peinture et dessin. In: _____. *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 189-192.



_____. Peinture et Graphisme. De la peinture ou le signe et la marque. Com apresentação de Yve-Alain Bois. In: *La Part de L'oeil*: Dossier Dessin, n.6, Bruxelles, 1990, p. 10-15.

BERGER, John. Drawn to that moment. In: _____. *The sense of sight: writings*. Nova York: Vintage Books, 1993.

CHIRON, Eliane. Pas propre, donc propre... *Appropriation*, revue du CEREAP, n. 2, set. 1996, p. 49-52.

DUCHAMP, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Oxford University; Da Capo, 1989.

GONÇALVES, Flávio Roberto. *As Armas do Desenho*. Mestrado em Artes Visuais - Instituto de Artes / Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. Nova York: Museum of Modern Art, 1976.

SCHWEISGUTH, Claude (org). *Invention et Transgression: le dessin au XXe siècle*. Paris: Centre Georges Pompidou / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

