

O desenho como área de cultivo

Lilian Maus

Doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS. É artista co-gestora do Atelier Subterrânea (www.subterranea.art.br). O catálogo mais recente sobre seu trabalho está publicado em: http://subterranea.art.br/wpress/wpcontent/uploads/2012/09/Onde_o_Desenho_Germina_Web.pdf

Introdução¹

Quem de nós nunca recorreu ao desenho para expressar uma ideia, ou até mesmo para se localizar na cidade? O desenho, que surge como uma das primeiras formas gráficas de expressão do pensamento, ao longo de sua história, adere novos meios e formas.

Desenho é linguagem, pensamento, ação. Às vezes ele flui num único golpe. Tão logo nasce como pensamento, escorre pelas veias, vertendo pela caneta em direção à superfície marcada. Feito de linhas ou pontos deslocados, o desenho registra o atrito do corpo sobre a superfície, ele marca um percurso onde a linha é o limite, mas pode borrar-se. Inscrita ou projetada a linha diferencia campos, organizando o espaço e as ideias.

Preto no branco. Da relação entre claro e escuro, o artista Cildo Meireles (2005), em entrevista a Frederico Morais, retira clareza da escuridão, relacionando o “des” da palavra desenho com o lado sombrio do desenhador. Afinal, é por



meio de sombras que, muitas vezes, o traço revela-se. Nesse sentido, podemos associar essa observação do artista com o próprio mito de origem do desenho, descrito na *História Natural*, do historiador Plínio², em que ele está vinculado ao mundo das projeções³.

Desenhar exige estratégias e métodos. Há projéteis que mudam de rota, outros se perdem no caminho. Para artistas como William Kentridge, esse processo é árduo e lento. Entre um ponto e outro de suas animações há um rastro deixado pelos avanços e recuos de suas figuras sobrescritas. Este método evoca o desenho como um exercício diário, uma atividade decorrente de um gerúndio. Nesse sentido, também Richard Serra, em entrevista a Lizzie Borden (1994), destaca a atividade contínua presente no desenho, reforçando o “*ing*” da palavra inglesa *drawing*, ao propor o desenho como um pensamento construído junto com o fazer: “*Drawing is a way for me to carry on an interior monologue with the making as I’m making it.*”, diz Serra. Já Cildo Meireles (2005) destaca o caráter fugaz e imediato do desenho, aproximando o gesto da leveza de um beija-flor. Durante a entrevista supracitada, o artista reporta-nos a uma experiência pessoal, em que ele, agarrando por instinto um copo-de-leite, capturou um beija-flor. Para o artista a sensação de desenhar evocaria algo semelhante.

Sendo o desenho rápido, leve e fugaz ou lento e árduo, durante as discussões do presente seminário sobre as metas do desenho, são lançados possíveis objetivos, limites e concepções futuras, partindo do ponto de vista de artistas que têm o desenho como importante veículo de seus trabalhos.

O desenho como área de cultivo

Ainda que o Paradoxo de Zenão nos diga que a distância entre dois pontos pode ser infinitamente divisível, neste texto proponho um limite provisório para o desenho. Esse exercício de delimitação remete à introdução do filme *Drowning by numbers*, de Peter Greenaway, em que a personagem de uma menina, ao pular corda, contando em voz alta as estrelas e declarando seus nomes a cada número, desperta a curiosidade de uma senhora. Durante o jogo, a senhora, intrigada, pergunta-lhe por que havia parado sua contagem no número cem. A menina, por sua vez, responde que cem é o bastante, porque depois do número cem, o resto é tudo igual. O ponto cem aqui, então, seria pensar o desenho como área de cultivo, reflexão esta impulsionada por minha própria produção artística.



Mas o que isso significa? Trata-se de conceber o desenho como campo a ser habitado em um exercício diário que forma uma espécie de jardim, onde a superfície vai sofrendo acúmulos e erosões.



Fig 1 - Lilian Maus: *Limites Provisórios*, série *Área de Cultivo*, 2009, aquarela, nanquim, recorte de papel, alfinetes e fungos sobre parede do Atelier Subterrânea.

Ao desenhar, lançamos nossos desejos e também gravamos nossas memórias. John Berger (1993), no texto *Drawn to that Moment*, a partir da série de desenhos que tinham como referente observado o seu próprio pai morto, aborda o desenho não mais como um “campo deserto”, ora ponto de chegada ora de partida de memórias, mas, sim, como um “campo habitado” que questiona a aparência de um evento. Ao condensar o tempo, o desenho nos remeteria à construção de uma história sempre sujeita à transformação. Nesse sentido, Carlos Pasquetti (2011) também aponta o desenho como um conjunto de ações em suspensão, registradas em um suporte transportável e por meio de gestos muito particulares, que, ao passo que projetam pensamentos em aberto, seguem vibrando na superfície marcada.

Em minha produção, relaciono o desenho, a escrita e a fotografia com o cultivo de um jardim que se concretiza em instalações compostas por tramas que se alastram, por meio do uso de palavras e de imagens, aderindo a superfícies



diversas. Vale destacar o uso do termo “jardim”, no lugar de “paisagem”, que tem uso mais amplo. Enquanto o jardim nasce cercado, a paisagem escapa ao nosso alcance. Enquanto aquele necessita de um ponto de vista aproximado, de uma mão que o cultive e semeie, a paisagem é vista em perspectiva, profundidade, está mais para a contemplação do que para o uso, mais para a linha do horizonte do que para a terra ao alcance de nossos pés.



Fig. 2 - Lilian Maus: *Tramas diárias*, 2010, fotografias digitais sobre papel fosco, aquarela sobre papel colado em tela (1,90x1,90cm), objeto (tecido plush, aplicações e fibra de silicone). Montagem realizada na exposição “Área de Cultivo”, apresentada na galeria A Sala, UFPEL, Pelotas/RS, 2011.

Para cultivar esse jardim ou contemplar essa paisagem é preciso percorrer um trajeto. As ideias levam certo tempo para serem concretizadas. Nesse sentido, associo o processo ao cultivo do cedro, uma árvore que, aos três anos de idade, tem apenas quatro centímetros visíveis, mas um metro e meio de raízes crescidas. O movimento é antes de imersão, sendo necessário fôlego para subir à superfície, como nos reforça Rainer Maria Rilke (2011), em *Cartas a um jovem poeta*, ao falar do tempo de maturação da arte, usando a metáfora do *caule que não apressa sua seiva* para tratar do gesto de escrever do poeta.

Para pensar a relação entre o artista e o entorno do processo de criação, o artista/cineasta Cao Guimarães (2011), em entrevista ao jornalista Claudiney



Ferreira, utiliza a metáfora do lago. Em síntese, segundo o artista, haveria três situações possíveis dentro do processo de criação:

Situação 1: você fica sentado no barranco apenas olhando e tudo que é gerado pelo lago é atravessado por você por meio da contemplação;

Situação 2: você pode lançar uma pedra enquanto proposição ou conceito que vai gerar uma turbulência no lago/realidade. Suas ações vão desorganizar e reverberar a água do lago;

Situação 3: você pode se lançar no lago em processos mais imersivos.

É nesta última instância que vejo a construção do desenho como área de cultivo. Desde minhas primeiras aproximações do desenho, ele foi pautado pelo desejo. Uma experiência mágica e misteriosa. Tenho por hábito andar com cadernetas de notas. O desenho e a escrita são exercícios frequentes em minha vida, fundamentais para a construção da memória. Tenho de escrever para lembrar, outras vezes, para esquecer. Nesse contexto, escrever manualmente ou digitar em um teclado tem uma relação distinta com o pensamento. Na caligrafia manual, o papel provoca certo atrito, uma boa caneta pode correr mais rápido do que um lápis. Há um ritmo comum entre o pensar e os dedos. Ao escrever à mão, o olhar inclina-se no sentido horizontal, e não para a vertical, como ocorre quando digitamos no computador. Há uma relação maior entre o desenho e o que está abaixo da linha do horizonte, como se percorrêssemos um espaço mínimo com os dedos, mas em um tempo estendido.

Essa relação entre o pensamento e o gesto é abordada no romance *A Caverna*, de José Saramago (2000), pelo personagem Cipriano Algor:

Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco, com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos,



e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo.



Fig. 3 - Lilian Maus: *Homenagem a Escher*, série *Manuscritos*, 2012, Fotografia digital impressa em jato de tinta sobre papel matte. 26x15cm (cada).

Em minhas instalações busco também envolver o espectador em um percurso de aproximação da obra. Quando trabalho com objetos, estes estão ao alcance das mãos do espectador. Algumas obras requerem manipulação ou algum outro tipo de relação com o corpo. Também há um constante interesse pelo uso de cantos ou de ambientes que acolham o espectador, tais como paradas de ônibus. Outras vezes, há uma referência da mão e do corpo como imagem presente nas fotografias e nos desenhos ou mesmo através do registro caligráfico da escrita.

A escolha de materiais passíveis de diluição em água para o cultivo das manchas nos desenhos se dá pelo fato deles permitirem gestos leves e também pequenos sopros que trabalham com a força da gravidade, em posição horizontal, permitindo uma espécie de registro dos caminhos da água, sobre os quais não tenho controle absoluto. Há, nesse processo, um intervalo, um tempo de espera para que a água seque e essa memória, que não é só minha, mas também é do material, fique registrada na superfície. O desenho brota da água e de uma segunda camada de inscrição de pequenos gestos lineares, normalmente realizados com materiais secos.

Essas tramas diárias que produzo alastram-se em movimentos contínuos



entre palavra e imagem. Elas nascem de pontos de contato entre linhas diversas. Atravessam diferentes espaços que vão desde o papel, passando por livros de artista e pela própria arquitetura da sala expositiva e da cidade. Ao utilizar o termo “trama”, refiro-me tanto aos enredos e estórias do dia a dia, como aos entrelaces de linhas do desenho e da escrita, exercícios constantes em minha produção.



Fig. 4 - Lilian Maus: *Desenho n21*, série *Área de Cultivo*, 2012, aquarela, nanquim, pastel seco e oleoso, grafite, lápis de cor, tinta caligráfica sobre papel Fabriano, 100x72cm (cada) e 13x40cm.

¹ Esta introdução foi baseada no texto de minha autoria realizado para a exposição *Desenho no plural*, organizada por Juliana Lima, em 2008, na Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre. Participavam da mostra os artistas James Zortéa, Carlos Asp, Nathalia García, Letícia Costa Gomes, Gerson Reichert, Nina Moraes e Tchello D’Barros.

² No mito, a filha do oleiro Butades de Sicione apaixonou-se por um jovem e, na sua ausência, busca reter a imagem dele ao contornar a sombra do seu rosto projetada na parede do quarto pela lamparina.

³ Esse paralelo foi publicado em 2011, na ANPAP, no artigo *Desenho-escrita e paisagem: ação da impossibilidade em sombra*, escrito pela artista Daniela Seixas.



Referências

SEIXAS, Daniela. *Desenho-escrita e paisagem: ação da impossibilidade em sombra*. In: *Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 20º, 2011, Rio de Janeiro, Subjetividades, Utopias e Fabulações, Anais, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 3397-3408. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/daniela_correa_seixas.pdf. Acesso em: 20 maio 2013.

MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963 - 2005)*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 56.

SERRA, Richard e BORDEN, Lizzie. *About Drawing: An Interview*. In: *SERRA, Richard. Writings/interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 52.

PASQUETTI, Carlos. Depoimento em Aula registrada em audiovisual na 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul [setembro de 2011]. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=23Wr5PYyIwg>. Acesso em: 10 out. 2012.

BERGER, John. *Drawn to that Moment*. In: _____. *The Sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993, p. 146-151.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução: Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.36.

GUIMARÃES, Cao. *Programa Jogo de Ideias*, Itaú Cultural, 2011. Entrevista cedida a Claudiney Ferreira. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg. Acesso em: 10 jun. 2013.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 82.

