

Entre o corpo e o desenho

Elisa Kiyoko Gunzi¹

Resumo: Este artigo traz uma reflexão teórica acerca do processo artístico, tratando de dois momentos: o que antecede o fazer – as intenções do artista - e o fazer propriamente dito – a instauração da obra. A discussão concentra-se em torno da linguagem do desenho, enfatizando seu caráter processual, onde percebemos que a intenção do artista materializa-se por meio de sua ação sobre o suporte. Para esta reflexão, encontramos subsídio teórico dos autores Flávio Gonçalves e Walter Benjamin, a fim de vislumbrarmos o momento inaugural do objeto artístico, sob um enfoque fenomenológico. Em se tratando da ação, percebemos que o desenho torna-se prolongamento do corpo do artista, onde constatamos que é somente pela experiência do traço sobre o papel, que o artista viabiliza e dá forma a seus desejos, onde aqui, contamos com a abordagem psicanalítica de Juan David Nasio. Finalmente, relacionamos a ação do artista com o ato de costurar, segundo a reflexão de Edith Derdyk, que além de artista também escreve sobre o as questões formais e poéticas durante o processo de construção do desenho.

Palavras-chave: desenho; intenção; fazer artístico.

Abstract: This article presents a theoretical reflection about the artistic process, dealing with two phases: the above to do it - the artist's intentions - and to itself - the establishment of the work. The discussion focused around the language of drawing, emphasizing its procedural character, where we perceive that the artist's intention is materialized through its action on the pedestal. In this reflection, we find theoretical background of the authors Flavio Goncalves and Walter Benjamin, to peek into the inaugural moment of the artefact under a phenomenological approach. In terms of action, we realize that the drawing becomes extension of the artist's body, where we find it only by the experience of the trace on the paper, which enables the artist and gives shape to their desires, where here, we have to approach psychoanalytic Juan David Nasio. Finally, we relate the action of the artist and the act of sewing, according to the reflection of Edith Derdyk that besides artist also writes about the formal and poetic issues during the construction process of the drawing.

Keywords: drawing; intention; artistic process

¹ Mestre, professora e pesquisadora do curso de Artes Visuais da Universidade Tuiuti do Paraná.

Introdução

O presente artigo traz uma reflexão teórica acerca do processo artístico, abordando dois momentos: o que antecede o fazer – as intenções do artista - e o fazer propriamente dito. Neste processo de instauração da obra, escolhemos a linguagem do desenho, por se tratar de um meio na qual o artista normalmente dá início à sua investigação formal e poética. Aqui, temos os primeiros rabiscos realizados sobre o papel, os pequenos esboços executados durante uma conversa ao telefone; enfim, é pelo desenho que o artista começa a materializar suas ideias, numa tentativa de registrar suas intenções e possibilitar o amadurecimento delas para futuros trabalhos. Neste momento, ele pode perceber conexões com produções anteriores, o aparecimento de elementos inusitados ou possíveis linguagens para formalização do trabalho. Deste modo, todas estas ideias manifestam-se neste processo de maturação, que surgem inicialmente como esboços, e que futuramente poderão assumir o caráter de obra ou desdobrar-se em outros meios artísticos.

Sobre o assunto, mencionamos a produção da artista plástica francesa Louise Bourgeois, onde alguns de seus objetos e esculturas, surgiram a partir de desenhos. Abaixo, vislumbramos dois trabalhos da artista: o primeiro, trata-se de um desenho que, ao mesmo tempo em que é considerado objeto final, também contribuiu para o surgimento do segundo trabalho, um objeto (que também está ilustrado abaixo da primeira figura).



Louise Bourgeois, *Spiral Woman*, Desenho, 38 x 15 cm, 2003

NOTA: figura extraída do site: <http://www.artnet.com> acesso em 21/06/10.



Louise Bourgeois, *Spiral Woman*, fabric, hanging piece, 175.2 x 35.5 x 34.2 cm, 2003

NOTA: figura extraída do site: <http://www.recirca.com>

Com o trabalho de Bourgeois, constatamos que a intenção do artista materializa-se através de sua ação sobre o suporte: ele pensa enquanto faz. E para aprofundarmos esta reflexão, encontramos subsídio teórico com Flávio Gonçalves e Walter Benjamin, a fim de compreendermos este caráter processual, sob um enfoque fenomenológico; os dois autores contribuirão para nosso entendimento acerca da experiência do traço sobre o papel, na qual o artista viabiliza e dá forma a seus desejos.

Em *Um percurso para o olhar*, Flávio Gonçalves relata que, segundo Walter Benjamin, o caráter originário da ação de um desenho acontece no plano horizontal. Normalmente desenhamos na horizontal (do mesmo modo que escrevemos) e, por convenção, apresentamos os trabalhos na vertical (como uma pintura). Ele diz em seu texto: ... é nesse plano horizontal de atração que o ser humano constrói as estruturas nas quais ele orienta a sua existência, partindo de um ato similar àquele da inscrição: traçar, cavar, fundar, etc. (GONÇALVES, 2002, p. 2)

Já Walter Benjamin, no texto *Pintura e grafismo: da pintura ou o signo e a marca*, dá o exemplo dos desenhos infantis, que normalmente são feitos para vermos na horizontal, assim como os mosaicos são construídos para serem vistos no chão.

Em se tratando da ação do artista, percebemos que o desenho torna-se prolongamento de seu próprio corpo, pois ao lançar o lápis (ou outros materiais) sobre o suporte, ele deposita uma carga libidinal que viabiliza o surgimento do trabalho; juntamente com o grafite (nanquim, tinta...), misturam-se suas intenções, desejos e ideias. Para aprofundarmos esta reflexão, contamos com a abordagem psicanalítica de Juan David Nasio no livro *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Nasio afirma que o sujeito relaciona-se de maneira muito peculiar com os objetos circundantes do seu mundo externo; e que nesta relação com objetos (no caso, o objeto artístico), é que o sujeito percebe seu próprio corpo, projetando a maneira como relaciona-se com o mundo e quais as experiências que se tornarão significativas para ele. Deste modo, falar do corpo é dar um testemunho sobre a ação do artista no desenho; testar seus limites físicos, já que, depois de horas desenhando sem interrupção, o cansaço se manifesta. Mas o desejo de atingir determinada meta, é o elemento motivador que supera todas as limitações existentes. Percebe-se que todo o esforço despendido espera a recompensa do trabalho acabado. O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização. (VALÉRY, 2003, p. 71)

Finalmente, relacionamos a ação do artista com o ato de costurar, segundo a reflexão de Edith Derdyk, que além de artista também escreve sobre o as questões formais e poéticas durante o processo de construção do desenho. Em *Linha de costura*, Derdyk compara a ação de desenhar ao ato de costurar, semelhança que percebida no processo de construção do trabalho artístico. Costurar é construir ou reconstruir por meio de linhas, assim como o desenho do artista adquire corpo através de milhares de linhas que se entrelaçam, formando tramas que se sobrepõem com as mais variadas linhas e sombras, assemelhando-se com um tecido. Estar costurando, gerundizando, construindo a sensação de duração do tempo no espaço. É imediato: o artista costura, a linha cresce, se alonga em todas as direções no espaço. Ele vê, pega esta linha enrolada amassada costurada. A linha é o prolongamento da ação do artista. Tudo isso para dizer que, desenhar sempre é uma experiência absolutamente singular. Através da presença física da linha construída, costurada e embutida no partícipio do passado, esta presença carrega certamente a memória do ato. (DERDYK, 1997) Afirma-se deste modo, a existência de uma dinâmica entre o desenho e o ato de desenhar.

1 da intenção à ação

...o traço gráfico é o testemunho preciso do gesto, ou seja, movimento muscular e intenção ao mesmo tempo. Logo, se o traço foi objeto de inúmeros estudos (tanto do ponto de vista de seu valor testemunhal na evolução psicomotora como do ponto de vista de seu sentido simbólico), o gesto pelo qual ele é produzido parece ignorado freqüentemente ou reduzido unicamente aos significados do traço, que é seu resultado visível. No entanto, não é absolutamente certo que as visões decifráveis do objeto produzido, ou seja, a economia visível da obra, sejam idênticas às que presidiram cada momento de sua produção, inclusive a escolha de privilegiar um meio de expressão sobre todos os outros. Ainda, no caso do desenho, onde o gesto é considerado como o essencial, pode-se perguntar se a verdade desse meio de expressão não deve ser buscada no instante espacial da sua realização. (TISSERON, 1984, p. 91)¹

O gesto é inerente ao ato de desenhar. A intenção do artista só se concretiza por meio da ação motora. A mão torna-se um prolongamento para realizar sua intenção. É necessário mobilizar o corpo para que as ideias adquiram um corpo. Serge Tisseron diz que o traço gráfico é o testemunho preciso do gesto, ou seja, movimento muscular e intenção ao mesmo tempo.

Em *Linha de costura*, de Derdyk, é possível estabelecer uma relação entre o ato de costurar e o ato de desenhar, como duas experiências que necessitam da realização de um esforço físico para materializar o trabalho.

A linha é contorno, é carne, é ossatura. Qual é o corpo da linha? A linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas. Sismógrafo neuromotor, remarcando os territórios. A linha sugere proximidade e afastamento, tônus afetivo. Unidade dupla: portadora do sensível e do mental. A linha positiviza a ausência, é sempre afirmativa. (DERDYK, 1997)

A costura depende do corpo: esforço muscular pleno de vontade. Parecendo ser ato indiferente, não é ato mecânico vazio de intenção. O sentido permanece nele mesmo, e o foco mental de atenção se desmaterializa na condensação do esforço focalizado. (DERDYK, 1997)

Percebe-se, no ato de desenhar, uma interdependência entre a intenção e o gesto (da mão e/ou braço) que executa o traço. O que o artista pretende não pode se concretizar sem o seu corpo: é ele que dá vazão ao desejo e, nesse sentido, existe a relação do corpo no fazer, o próprio corpo envolvido na ação de desenhar. As linhas que constituem o corpo do desenho carregam a vitalidade do gesto, voluntário e involuntário. Ao mesmo tempo, nelas estão contidas as idéias, vontades e preguiças do artista.

A linha é contorno, é carne, é ossatura. Qual é o corpo da linha? A linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas. Sismógrafo neuromotor, remarcando os territórios. A linha sugere proximidade e afastamento, tônus afetivo. Unidade dupla: portadora do sensível e do mental. A linha positiviza a ausência, é sempre afirmativa. (DERDYK, 1997)

Flávio Gonçalves, no texto *Um percurso para o olhar*, escreve que o ato de desenhar caminha rumo ao desconhecido, percorre caminhos que só poderão ser vivenciados durante a sua trajetória, não existindo a possibilidade de antecipar a experiência, já que ela se constitui no próprio andar do lápis sobre o papel. Ele relata que a “ação é permeada desse caráter de incerteza que só a experiência da linha restaura” (GONÇALVES, 2002, p. 2).

Deste modo, a experiência com o desenho pode consistir na exploração das possibilidades gráficas: é uma operação matérica, como relata Louise Bourgeois na sua vivência com o fazer.

O que é um desenho? É uma operação matérica. São formas de relação do instrumento sobre o plano-suporte: traço, lambida do pincel na superfície do papel, marca, abrasão, apagamento, perfuração (como dos olhos num desenho), costura, apropriação de qualidades e estados do papel (folhas com pauta musical, envelopes vermelhos, etc). (HERKENHOFF, 1997, p. 19)

Na produção de Bourgeois, é claramente perceptível que a artista faz uso de diferentes materiais gráficos (lápis grafite, caneta esferográfica, nanquim, entre outros), valorizando o caráter *matérico* na sua produção em desenho. Além disto, ela explora os mais diversos grafismos: linhas retas, linhas curvas, linhas grossas, linhas finas; enfim, é claramente perceptível que na produção de Louise, a intenção da artista, encontra-se intimamente conectada com a mão, preservando a carga libidinal pela intensidade do traço sobre o suporte. Abaixo, encontramos-se um trabalho da artista, na qual podemos vislumbrar a riqueza de traços por meio de sua exploração gráfica sobre o papel:



Louise Bourgeois, *Untitled*, Ink on paper, 1950

NOTA: figura extraída do site: <https://www.tate.org.uk> acesso em 21/06/10

É claramente perceptível que, na experiência do fazer, as reflexões de Bourgeois materializam-se por meio dos milhares de traços sobre o papel. Ela *caminha* sobre o suporte, formando uma trama, um tecido (uma peça de lã tricotada) constituído por várias e várias linhas. Percebemos que esta aproximação com a costura, é pertinente para a produção de Louise, já que sua família trabalhava com restauro de tapeçaria. E é justamente nesta relação entre o ato de costurar com o de desenhar, que Edith Derdyk traz uma contribuição significativa em seu livro *Linha de Costura*; aqui, a autora utiliza-se do termo *confeccionar os desenhos*.

Dando continuidade sobre a questão do gesto no desenho, temos a produção do artista plástico norte-americano Cy Twombly, onde também podemos visualizar uma carga matérica descarregada sobre o suporte, por meio de seus grafismos e escrituras *nervosas*, a vitalidade do gesto é evidente, numa ação que nos parece solta e descompromissada. O autor Roland Barthes, no livro *O óbvio e o obtuso*, faz uma

reflexão acerca do trabalho de Twombly, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada de sua produção. Ele diz:

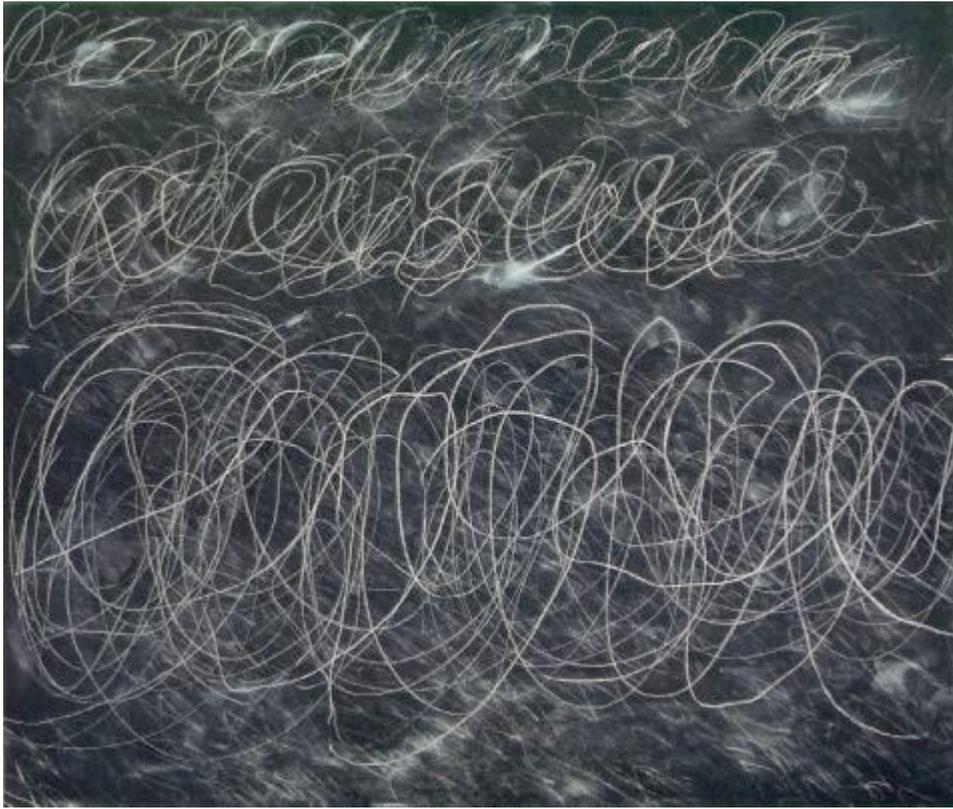
TW (Roland Barthes designa desta maneira o artista plástico Cy Twombly) diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a correr*: Um rabisco, quase uma mancha, uma negligência. Tentaremos raciocinar por comparação. Qual é a essência de uma calça (se há alguma)? Não é, seguramente, esse objeto afetado e retilíneo que vemos pendurado nos cabides, nas grandes lojas de departamentos; é mais bem essa forma de tecido, que a mão de um adolescente amontoa no chão, ao despir-se, cansado, preguiçoso, indiferente. A essência de um objeto tem alguma relação com o que dele resta: não obrigatoriamente o que dele resta depois de muito usado, mas o que é *jogado* porque não se quer mais usar. Assim, também, são as escrituras de TW. São restos de uma preguiça, conseqüentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha. (BARTHES, p. 144, 1990)

Barthes confirma nossa reflexão acerca da produção de Twombly, quando diz que o artista *deixa correr* o lápis (pincel, giz...) sobre o suporte, registrando rabiscos e certos tipos de *escrituras*; fala também deste suporte como depositário dos restos (resquícios) de uma ação anterior. Abaixo, temos dois trabalhos do artista, onde é possível visualizar as questões apontadas pelo autor:



Cy Twombly, *The Italians*, 1961

NOTA: figura extraída do site: <http://tothewire.wordpress.com>



Cy Twombly, *Untitled*, 1970

NOTA: figura extraída do site: <http://tothewire.wordpress.com>

Relacionando a produção de Bourgeois com a de Twombly, constatamos que a vitalidade do gesto está presente nos dois artistas, assim como a pesquisa de diferentes materiais, a exploração de elementos gráficos diversificados e uma linguagem poética muito particular. Percebemos também, que Louise e Cy, preservam uma íntima relação entre a forma desenhada e o suporte na qual o trabalho se materializa.

1.1 Uma reflexão sobre a instauração do desenho

Sobre a relação entre a linha e o suporte, recorremos ao texto *Pintura e grafismo: da pintura ou o signo e a marca*, onde Walter Benjamin escreve sobre a tensão (dialética) entre a linha e a superfície onde ela se inscreve, já que o desenho só materializa sua existência quando se comunica com o plano de fundo (suporte) no qual se instala. O

desenho para Benjamin é considerado na sua totalidade, e a relação entre figura/fundo nasce da dialética do traço realizado com o suporte que o contempla. O que se chama de fundo não é portanto o suporte físico, mas o resultado do cruzamento da linha inscrita e o suporte eventual, gerando através dessa dialética um espaço particular. O plano de fundo no desenho é assim o lugar onde a “profundidade primordial” se instala e se instaura, como um desafio à realidade física do suporte. Como se a partir da inscrição da linha, se criasse uma espessura outra; onde o olhar pudesse então seguir essa inscrição para além da evidência física desse plano. Dessa forma, este *fundo* do desenho é denso e profundo, capaz de gerar a profundidade que é de fato a *abertura* onde o olhar passeia. (GONÇALVES, 2002, p. 8)

Gonçalves reforça a premissa de Benjamin, afirmando que o “desenho como fenômeno é, dessa forma, fruto da dialética entre a linha e o plano de fundo, onde quer que esta ocorra” (GONÇALVES, 2002, p. 2).

O último aspecto da análise de Benjamin sobre o desenho se refere à sua pureza original: “O desenho puro não altera a função gráfica que dá sentido a seu fundo quando ele o deixa ‘em branco’ como cor de fundo, isso seria às vezes o critério de pureza de estilo”. O conceito de desenho puro exige o respeito da integridade de seu suporte; a manutenção da dialética linha gráfica / fundo. Entretanto, o sutil equilíbrio que mantém a relação entre um e outro constitui a energia primordial do desenho, que nos remete ao cruzamento que o gerou. E esta energia parece, no entanto, seguir na direção oposta à pureza. (GONÇALVES, 2002, p. 8)

Gonçalves escreve sobre a capacidade da linha gráfica em deixar sua trajetória à mostra, bem diferente das superfícies compactas, que nada revelam, já que se constituem de massas de grafite. A força da linha gráfica (a que se inscreve através do desenho) é de revelar a estrutura das coisas, deixando a mostra um pouco de sua gênese. Ela apresenta as coisas de forma integral: estrutura e propósito. Vemos de um só golpe as entranhas, o por dentro na superfície da forma, no seu contorno que nada mais é que o resultado dessa revolução, confusão da linha que emerge. De uma certa maneira o que o desenho nos dá a ver é o por de trás das coisas. Desenho não é contornar, é emergir. (GONÇALVES, 2002, p. 15)

O gesto e a linha gráfica contêm essencialmente algo de imprevisível. Mas, ao mesmo tempo, a experiência do desenho revela-se prenúncio de alguns resquícios do passado. Percebe-se que a questão do gesto e as intenções que movem o fazer, tratam mais especificamente sobre a fenomenologia do desenho.

2 Da ação à materialização

Para falar sobre a questão do corpo sob o viés da psicanálise, recorremos a Juan-David Nasio, no livro intitulado *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*; aqui, o autor faz um comentário mais geral sobre o corpo, dando um panorama sobre a fundação do corpo no campo simbólico, que é constituído por meio do corpo orgânico.

Nasio enfatiza na sua reflexão que, além do corpo falante e sexual, existe o corpo como uma imagem. Nesse sentido, reforça-se a relação de espelho entre a mãe e o bebê: é o reflexo da imagem do outro que constitui esse ser. Além disso, Nasio salienta que não é somente o outro que faz espelho mas também os objetos circundantes do mundo externo. Na relação com o outro ou com os objetos é que o sujeito percebe seu próprio corpo e constitui sua imagem dentro do seu repertório psíquico, determinando a maneira como se relacionará com o mundo e quais as experiências que se tornarão significativas para ele.

O corpo, como vimos, é um corpo falante e sexual, mas é também uma imagem. Não a própria imagem do sujeito no espelho, mas a imagem que lhe é remetida pelo outro, seu semelhante. Um outro que não é, necessariamente, o próximo, mas qualquer objeto do mundo em que vive este sujeito. A imagem de seu corpo, acima e antes de tudo, é *fora* de seu corpo que percebemos. Ela se volta de fora para dar forma e consistência a seu corpo sexual, o do gozo. O corpo como imagem seria, antes, este relógio, ou então essa luminária de couro, ou ainda esta casa em que falamos. Esses objetos são imagem, desde que este relógio, esta luminária ou esta casa estejam carregados de um valor afetivo. Pois bem, afirmamos que, desde que assumam intimamente um sentido para este sujeito, esta casa, por exemplo, como imagem de corpo, é um prolongamento de seu corpo. Assim, denomina-se de corpo – terceira definição – qualquer imagem do corpo que reúna duas características: primeiro, que provenha do exterior, de um outro ser humano ou de qualquer objeto circundante que tenha uma forma que signifique algo para o sujeito; e segundo, que seja preta e se preste a abarcar os focos de seu próprio gozo. Assim, o corpo sexual e gozoso permanece sempre velado sob as aparências imaginárias captadas pelo sujeito do lado de fora (NASIO, 1993, p. 150).

Relacionando a reflexão do corpo com a produção artística contemporânea, encontramos no corpo dos desenhos da artista plástica francesa Louise Bourgeois, questões interessantes sobre esta temática. No texto *Anatomia do desejo*, a crítica e curadora de arte brasileira Angélica de Moraes fala sobre o trabalho de Bourgeois, relatando que sua obra é uma das mais autobiográficas dentro do cenário

contemporâneo - a artista “extraí sua força exatamente desse conflito insolúvel entre o eu e o outro. Ou seja, trata do amor” (MORAES, 1997, p. 9). Moraes diz que a artista faz metáfora do próprio corpo, que é justamente o território onde o amor é dado ou negado.

Bourgeois estabelece íntima conexão entre o desenho e o corpo, ao afirmar que os *desenhos seriam lugares do corpo*; ela enfatiza que é possível erogeneizar qualquer parte de nosso corpo, assim como, um desenho também pode carregar esta mesma carga libidinal. Aqui, relacionamos a premissa da artista com a reflexão de Nasio, quando o autor afirma que qualquer objeto na qual depositamos certo valor afetivo, torna-se prolongamento de nosso corpo; deste modo, podemos dizer que o desenho torna-se uma espécie de extensão do corpo do artista, quando carregado de investimentos de afetivos. Abaixo, temos uma fala transcrita da artista ao falar sobre estas questões do desenho. Ela diz:

O que é um desenho? É uma capilaridade do desejo. É uma reconstituição da história do sujeito, como singularidade. Desenhos seriam lugares do corpo. Desenho é uma forma de relacionar dois corpos – o instrumento que desenha e o papel que recebe o desenho. Se qualquer parte do corpo pode ser erogeneizada, qualquer desenho seria então região que o desejo percorre e se instala. As linhas seriam, pois, vasos do tráfego de desenho/desejo. Já não se falaria de um desenho de gestualidade, mas de um desenho que admitisse ser movido a pulsões. Então, encontramos desenhos de pulsões de vida, com seus aspectos de sedução e conquista, como diz a artista. (HERKENHOFF, 1997, p. 16)

A reflexão de Bourgeois torna-se mais evidente no contato com o seu trabalho; na gravura intitulada *Together*, ela deixa evidente essa relação dual, entre o eu e o outro, ao retratar as duas figuras conectadas uma a outra (como um duplo); além disso, circunda os corpos com várias linhas vermelhas para reforçar o envolvimento entre eles: *vasos do tráfego de desenho / desejo*.

A ideia de *prolongamento do seu corpo* pressupõe que o artista deixa alguns resquícios de si mesmo sobre o papel; o investimento libidinal depositado durante a execução do trabalho, as marcas dos dedos que mancharam o papel; tudo isto é a extensão do próprio corpo do artista, é a possibilidade de *fazer corpo* suas próprias intenções (ideias e desejos). Edith Derdyk, em *Linha de costura*, escreve que a linha do desenho é o prolongamento de si mesma, tornando-se continuidade do seu corpo: é o reflexo da

extensão da mão, do braço depositada sobre o papel e, ao mesmo tempo, reflexo de seu pensamento e de suas intenções. (DERDYK, 1997).

Bourgeois é, segundo Angélica de Moraes, "freudiana até a medula" - ela aborda a relação entre o eu e o outro, as questões sobre o amor ou a falta dele. Também resgata a memória dos sentidos e das emoções. Ao mesmo tempo, "escava o passado pessoal para recuperar as delícias e sublinhar frustrações..." (MORAES, 1997, p. 9).

Quando a artista fala que o desenho é uma forma de lembrar e de manipular o passado, podemos relacionar com a reflexão de Tisseron acerca da experiência de desenhar; na ação do desenho, também pode ser entendido como uma tentativa do artista em resgatar o prazer perdido por meio de seu gesto. E deste modo, comparamos tal gesto, como uma operação de memória, como diz Bourgeois, que ressuscita sentimentos, cenas de infância - o desenho é uma forma de lidar com esse indizível que se repete e nos remete constantemente ao passado. Ela completa dizendo:

O que é um desenho? É uma forma de lembrar. "Tenho que cuidar do desenho e melhorá-lo e desafiar minha habilidade de lembrar. Adoro lembrar. Existo se me lembro. Mesmo se o assunto for desagradável, a má lembrança é melhor do que lembrança alguma. Adoro manipular o passado". A obra de Louise Bourgeois é sempre uma operação da memória. É afirmativa da memória. Entre as forças atuantes estariam uma espécie de cena primal, a ira, o ciúme, um trauma, uma fratura na afetividade, a dificuldade de perdoar. "Nunca ceder dificulta aprender a perdoar... isso não vem naturalmente", afirma Bourgeois. O desenho, depois de livrar do indizível e de outras formas de produção do silêncio, agora tira do esquecimento aquilo que estaria censurado pela moral. Louise Bourgeois é daqueles artistas que nos dizem ser impossível esquecer. (HERKENHOFF, 1997, p. 15)

3 Considerações finais

Flávio Gonçalves, Walter Benjamin e Juan David Nasio contribuíram para a construção do alicerce teórico deste artigo. Gonçalves, subsidiou os aspectos fenomenológicos do desenho segundo o ponto de vista de Benjamin, reforçando a dialética entre a linha e o plano de fundo (suporte). Nasio, apresentou uma visão psicanalítica, contribuindo com a ideia de corpo relacionada com as experiências vivenciadas nas relações com o mundo externo e interno do artista.

Entre o Corpo e o Desenho apresentou algumas inquietações que movimentaram este trabalho: que só podemos compreender o objeto artístico a partir do processo do artista; é somente na observação atenta deste fazer, que podemos vislumbrar e compreender estas relações tão peculiares entre a intenção e a ação (de desenhar). Somente no mergulho pelas tramas do desenho, nas intenções que impulsionaram o gesto do artista sobre o papel, é que encontramos a direção que conduz a uma maior compreensão acerca da sua prática artística.

Na realização de um desenho, o artista questiona-se quando o trabalho está pronto. Deste modo, pressupõe que ele está “finalizado” quando lança questões para os trabalhos seguintes, impulsionando o fazer continuamente. Derdyk, em *Linha de Costura*, lançou uma pergunta: Quando terminar um trabalho? Ela responde que em alguns momentos a decisão de terminar é meramente circunstancial e, nesse sentido, tanto faz parar ou continuar (DERDYK, 1997).

Aqui, o artista coloca-se como observador de sua produção, compartilhando olhares e discutindo pontos pertinentes que não haviam sido analisados antes. Deste modo, a observação constante dos trabalhos faz parte de um exercício atento e disciplinado, uma prática diária; é na experiência do olhar que se aprende a ver, a perceber particularidades e a tornar visíveis (através de outros desenhos) as questões que o próprio trabalho aponta. Do ponto de vista teórico, recorreremos à reflexão de Merleau-Ponty, que, em *O olho e o espírito*, afirma:

... tudo se resume em compreender que nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, e não são alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse de sua visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. 280)

Tais questionamentos impulsionam o artista para a realização de novos desenhos. Aqui, podemos mencionar o termo *reverberar*. Reverberar é refletir luz ou calor; o termo é utilizado no sentido de desdobramento de um trabalho artístico em outros, na possibilidade de novas leituras sobre um mesmo desenho e também de vestígios dos trabalhos anteriores encontrados nos desenhos atuais.

Deste modo, percebeu-se que a produção plástica do artista encontra-se sempre em andamento, reverberando novas questões para a continuidade da sua pesquisa. E, em se tratando da pesquisa em artes, refletirá em todos os momentos do seu processo artístico: nas ideias ou esboços, no fazer e nas reflexões teóricas.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. *Peinture et graphisme: de la peinture ou le signe et la marque*. In: La Part de l'oeil, nº 6: dossiê le dessin. Bruxellas, 1990, p. 11-15.

DERDYK, E. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. Série: Pensamento e ação no magistério. São Paulo: Scipione, 1994.

_____. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Ponto de chegada, ponto de partida. In: SOUSA, E. L. A. de; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 14-21.

GONÇALVES, F. *Um percurso para o olhar*. Artigo inédito, 2002.

HERKENHOFF, P. Catálogo da exposição *Drawing*, da artista plástica Louise Bourgeois. Centro Cultural Light. Rio de Janeiro, 1997.

HERKENHOFF, P. Catálogo da exposição da artista plástica Louise Bourgeois. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 1996.

MORAES, A. Catálogo da exposição *Drawing* da artista plástica Louise Bourgeois. Centro Cultural Light. Rio de Janeiro, 1997.

NASIO, J. D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

VALÉRY, P. Paul Valéry: *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.