

## DESVIO E REGRA: LINGUAGEM DO DESENHO

Denise Bandeira<sup>1</sup>  
Thalita Sejaner<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo reflete sobre o ensino e a prática do desenho a partir de uma pesquisa exploratória, realizada no final da década de 1990, na Faculdade de Artes do Paraná e, também, de relatos sob o ponto de vista do aluno, transformados em diários entre 2003 e 2009. Este trabalho foi motivado pelas discussões sobre o processo criativo e desenho, durante encontros de orientação do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da FAP. Na seqüência, identificou-se a crítica genética como possibilidade de pesquisa e de contribuição para uma cartografia dos processos de criação. O desenho pode ser entendido enquanto processo de criação e de comunicação da arte e, além de ampliar o campo de investigação, sugere uma metalinguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** ensino e prática de desenho, processo criativo, crítica genética, comunicação

### REGISTROS: DIÁRIOS E DESENHOS

Recordações da primeira aula de desenho, desenho de observação de estruturas de sólidos geométricos, ficaram marcadas pela presença de uma maioria de alunos que executava primorosamente seu trabalho sem auxílio de réguas. No entanto, observou Sejaner (2009) em suas anotações, além da maneira correta de segurar o lápis, a primeira lição tratou de distinguir pessoas e habilidades, ou seja, confirmou a existência necessária de uma técnica de desenho que se impôs desde a primeira tentativa. Pelos idos de 2003, a

---

<sup>1</sup> Professora do Curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná (PAF), mestre em educação pela UFPR e aluna do programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (doutorado) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

<sup>2</sup> Aluna do 4º ano do curso de licenciatura em Artes Visuais da FAP e participante voluntária do PIBIC em 2008-2009.

freqüência das aulas desta disciplina fundamental era parte do programa de aprendizagem do curso técnico<sup>3</sup> em design gráfico.

Embora uma das funções do ensino técnico sempre tenha sido atingir metas com objetivos específicos, tratava-se do primeiro contato com o desenho e, ainda, de iniciar uma relação mais primordial, de descoberta entre suporte – gesto – material. O incentivo e, conseqüentemente, a expectativa naquele momento eram de aprender desenho, explorar suporte e material, ainda com a intenção de reproduzir fotograficamente o mundo. Esta vontade motivou uma etapa de desenvolvimento técnico quanto ao desenho gráfico, mas as indagações levaram a uma decisão pessoal de prosseguir com a própria formação em arte. (SEJANES, 2009)

Apresenta-se neste artigo uma tentativa de mapear um processo de criação, considerando anotações de pesquisa, diários, esboços, imagens fotográficas e conversas, que conforme Salles e Cardoso (2007, p.1-2) e, no caso, do desenho, oferecem alguns índices<sup>4</sup> para perscrutar a formação da obra de arte, em pesquisas de natureza indutiva, ou seja, “É o estudo das singularidades buscando generalizações”.

Na década de 1970, a crítica genética, em seus primeiros trabalhos, conforme afirmou Grésillon (2007, p.13), escolheu trabalhar com os manuscritos modernos e, provando ser proveniente de um espírito da época, também se confirmou como uma tendência privilegiada pelo surgimento de inúmeros escritos dedicados aos processos de criação, reflexões sobre a produção e sua gênese.

No início dos anos de 1990, a tese defendida por Salles sobre a crítica genética apontou novos direcionamentos para a pesquisa que, também e, de acordo com outros autores, procurava oferecer “uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões etc.”. (SALLES; CARDOSO, 2007, p.1)

No mesmo período, as pesquisas qualitativas em educação possibilitaram a opção pelos métodos de observação participante ou informal, entrevistas, questionários e de mais

---

<sup>3</sup> Curso de habilitação técnica em Design Gráfico, Escola Técnica Estadual Carlos de Campos, São Paulo, SP.

<sup>4</sup> De acordo com a taxonomia de signos definida por Charles S. Peirce existiriam três principais categorias: símbolo, índice e ícone.

algumas técnicas exploratórias de campo<sup>5</sup> para perscrutar certos elementos do contexto da sala de aula com a intenção de contribuir para um maior entendimento das dimensões constitutivas do universo escolar. Em consonância, entre os procedimentos da pesquisa científica, a função da crítica genética, de acordo com Salles (2002, p. 71) seria “Discutir uma possível morfologia da criação, por outro lado, tem como pretensão apresentar mais do que um simples registro de um estudo, mas um modo de ação: tirar objetos do isolamento de análises e reintegrá-los em seu movimento natural”.

No entanto, nos dias atuais, destaca-se a abordagem preconizada pelos estudos genéticos que apontam “para uma interessante interação com o campo da educação” e, segundo Salles (2002, p.69), muitos professores têm optado por este novo caminho para a investigação e o ensino da criação, principalmente, em cursos de comunicação.

No começo de 2006, a partir do ingresso no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná - FAP, para Sejanos (2009), pode-se destacar a centralidade da disciplina<sup>6</sup> Desenho I, cujo programa consistia, além da produção de uma sintaxe dos elementos gráficos (linha, forma, espaço, volume etc.), de uma revisão dos aspectos do uso do material e dos procedimentos técnicos. No entanto, tais exigências práticas apenas denunciaram, de acordo com Sejanos (2009), a falta de habilidade do aluno, se esta for entendida como uma qualidade intrínseca ao ato de desenhar. Transição marcada pelas dificuldades da expressão gráfica e, conseqüentemente, desinteresse pelo exercício contumaz e seus desdobramentos.

No entanto, a escolha da expressão pelo desenho, para Sejanos (2009), foi pela liberdade da folha branca (ou outro suporte) e por suscitar questões que poderiam encurtar caminhos ou, pelo menos, diminuir tensões no início de um processo criativo. Nesta direção, ao discutir relações entre a produção da arte e o discurso, Basbaum (2007, p. 24) destaca que: “é impossível definir o campo das práticas artísticas apenas através dos meios e materiais utilizados. Desde, pelo menos as apropriações dadaístas e surrealistas de objetos cotidianos em atitudes anti-artísticas, o conceito de ‘material artístico’ ampliou-se”. (grifo no original)

---

<sup>5</sup> Os estudos etnográficos em educação dedicados a pesquisa da realidade escolar se produzem a partir de um período prolongado de permanência no campo e, para Edwards (1997) teriam a finalidade de realizar uma descrição analítica.

<sup>6</sup> As disciplinas Desenho I, do 1º ano e Desenho II, do 2º ano integram o curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAP aprovado pela reforma curricular em 2002.

Contudo, o autor (MOLINA, 1995) comenta que as mudanças no ensino acadêmico foram lentas e, nas primeiras décadas do século XIX, consolidaram-se três tendências que se completavam entre pensamento ou linguagem artísticos, discurso científico e uma busca interior do próprio artista.

No relato de Sejanos (2009), a primeira oportunidade para discutir desenho, ao longo de um percurso de quase cinco anos de aprendizagem, surgiu com a disciplina Desenho II que integra a grade curricular do 2º ano da Licenciatura. A abordagem do desenho entendido como linguagem foi proposta no desenvolvimento de um Projeto Pessoal e, sobretudo, com um objetivo próprio, indagar como construir um discurso visual. Seria possível extrapolar o estudo do desenho, emancipando-o da técnica?

No início da década de 1960, conforme destacou Molina (1995), os meios de comunicação, de reprodução, distribuição e de consumo de massa possibilitaram a multiplicação de imagens, que não apenas modificaram a imaginação coletiva, mas também a estrutura dos discursos e seus processos de criação, exemplificadas, inicialmente, pelo universo da arte Pop, nos Estados Unidos.

Somente entre 1970 e 1980, de acordo com Santaella (2005, p.16), com as transformações causadas pelos avanços tecnológicos e a microinformática, foi que: “As misturas já bastante intrincadas entre comunicação e arte, ensejadas pela cultura das mídias, foram incrementadas com o surgimento da cultura digital ou cibercultura devido à convergência das mídias que a constitui”. A autora (2005, p.19) comentou que a prática da fotografia foi considerada mais objetiva do que os desenhos e pinturas: “Há uma relação física, espacial e existencial entre a fotografia e o fotografado, entre o signo e seu objeto referencial”.

Molina (1995), ao sintetizar as origens acadêmicas do ensino de desenho, observou que a invenção da fotografia possibilitou identificar e desvendar um tipo complexo de tecnologia usada para a representação espaço temporal, no caso do desenho, tanto artístico quanto projetivo, que exigia vários conhecimentos, além do domínio de uma série de convenções como a geometria, a perspectiva, a anatomia, etc.

Nos anos de 1990, Godfrey (1990), em sua análise sobre o desenho na contemporaneidade, ofereceu várias conotações para o termo, a primeira formulada a partir dos relatos de artistas que defendiam a idéia de um discurso grafológico, síntese das marcas

diretas e originais, criadas pela proximidade e intimidade com o processo gráfico, evidenciando a autêntica presença do artista. O autor (GODFREY, 1990) argumentou sobre a existência de uma equivalência lingüística entre desenho e língua, mas como uma linguagem corporal, antes de ser comparada com a fala ou a escrita, portanto não resultaria em uma linguagem, mas em marcas ou resíduos de uma atividade, constituindo um índice.

Neste panorama, Molina (1997, p. 139) afirmou que desenhar no final do século XX resume-se mais do que nunca num processo reflexivo complexo, pois exigiria um saber simultâneo do gestual, da estrutura, do descritivo e do representativo, tudo ao mesmo tempo. Portanto, o caminho percorrido pelo desenho forma-se num traçado alternado entre práticas e poéticas, somatória de documentos deixados ao longo do processo, que podem servir para “refazer e compreender a rede do pensamento do artista”. (SALLES; CARDOSO, 2007, p.1)

## **DIAGRAMA COMO IDEIA DE PERCURSO**

No começo dos anos de 2000, o desenho, sob o ponto de vista do processo de criação, foi pauta de uma reflexão apresentada por Salles (2007), a partir dos estudos da crítica genética e, no caso, também entendido como um diagrama, uma reflexão visual que corporificaria um pensamento, ou seja, compreendido como um processo dinâmico.

O conceito de diagrama como articulação entre texto e imagem foi inicialmente proposto por Peirce e, mais tarde, ampliado por estudos de Deleuze e Guattari. A finalidade de um diagrama, de acordo com Basbaum (2007), seria usar os recursos gráficos para criar um dispositivo visual, ou seja, entre linhas, formas, letras, palavras, símbolos, setas, pontos ou planos que aplicados a uma superfície podem representar relacionamentos e propriedades de uma determinada estrutura.

O autor (BASBAUM, 2007, p.62) afirmou que um diagrama propõe um tipo particular de espaço, determinando uma temporalidade específica e conforme o processo que tenciona representar. Neste sentido, o aspecto mediador cumprido pelo diagrama, entre o objeto de arte em sua dimensão física e imediata e aquela conceitual e lingüística, trataria do “invisível – mas nem por isso menos física”.

Estabelecendo-se uma comparação entre os processos criativo e educativo em desenho, pode-se entender o diagrama como um caminho a ser percorrido, um processo orgânico, concordando com Basbaum (2007, p.62): “no qual as duas realidades se interpenetram; o diagrama é, de certa forma, a medida desta mistura – matérias que se revestem de heterogeneidade, indicando e construindo regiões de contato”.

E, nesta direção, propondo-se uma aproximação com a criação de uma metalinguagem. Tais regiões de contato ou registros descritos indicam um processo que caracteriza “não um mapa de um pensamento esboçado, mas um mapa para encontrar alguma coisa” como definiu Salles (2007, p.35).

Embora a reflexão volte-se para o desenho como obra ou processo de criação de uma obra, seu entendimento como possibilidade de, segundo Salles (*idem*), criar “formas de visualização de uma possível organização de idéias, pois guardam conexões, hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições e ações mútuas” pretende gerar reflexões e questionamentos sobre a prática de ensinar e aprender desenho, ou seja, muito além da procura de algo para preencher a folha em branco.

## **MOVIMENTO E CORPO: FOTOGRAFIA E DESENHO**

A opção de registrar os movimentos do corpo, meta principal do Processo Pessoal de Desenho, foi realizada, de acordo com Sejanés (2009), a partir da observação de alguns ensaios do grupo de dança da FAP e do próprio corpo. Os esboços traduziam corpos em linhas rabiscadas, sem forma definida, mas permitiram configurar um entendimento da ação de retratar, compreender desenho como gesto e em movimento.

O processo desenvolvido por Sejanés (2009) contou com muitos desenhos e muitos modos de desenhar, um pequeno texto, uma série de auto-retratos e de fotografias de partes específicas do próprio corpo. O resultado também reuniu uma série combinando fotografia e desenho (ver ilustração 1) originada pela possibilidade de desenhar o não “fotografável” (parte do corpo) como proposição poética e visual do interior da fotografia e de fora do corpo.

Desde a década de 1980, um extraordinário número de trabalhos fotográficos e textos críticos elegeram o corpo humano como objeto central, avaliou Heinning (2001, p.

219) o que caracterizou uma resposta dos artistas às políticas corporais institucionalizadas, por exemplo, para a epidemia de AIDS, feminismo, sexualidade etc. Nos anos seguintes a 1990, o interesse dos artistas foi também influenciado pelas novas tecnologias, formas técnicas e científicas de perscrutar e conhecer o corpo, incluindo os meios de reproduzir e distribuir imagens fotográficas e, para Heinning (2001), os avanços das pesquisas genéticas também contribuiu com este panorama. No entanto, a escolha da fotografia para registrar partes do corpo sugere documentação e prospecção, corroborando com práticas consagradas e, por outro lado, seguindo uma tendência de centralização do corpo na arte, ou seja, de acordo com Santaella (2004, p. 24): “O corpo retornou como um problema, uma interrogação em busca de respostas”.

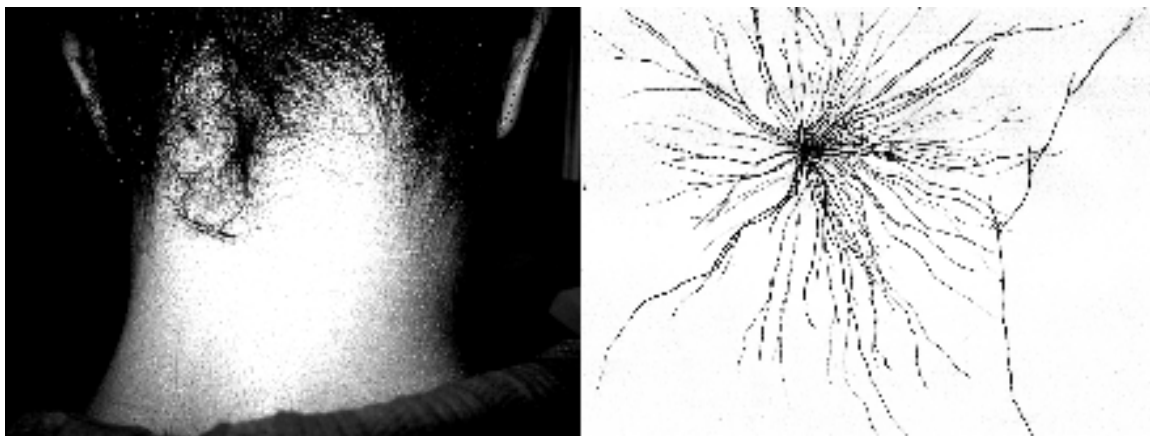
Contudo, Barthes (1981, p.18) definiu que “uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer tipo de imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo acto de saber ou de reflexão”.

Da mesma maneira, Krauss (2002) defendeu o entendimento da fotografia não apenas como um sintoma ou índice<sup>7</sup> do real, mas considerando-a presente na história, coletiva ou individual.

Para além do ato de aprender e ensinar desenho, a natureza sintética e a acessibilidade da ação resumiu Sejanés (2009) permitiram desenhar diagramas para compreender o significado do desenho como linguagem, delimitando o assunto do discurso artístico no diálogo com o outro. Ao mesmo tempo, a combinação entre fotografia e traçados delineou um recorte do corpo como assunto e que ressalta a relação do desenho “com a coleta que o artista faz do mundo à sua volta. São inúmeros os exemplos de registro dessas percepções sob esta forma. Poderíamos considerá-los, nesses casos, como meio de refletir sobre a relação do sujeito com o mundo”. (SALLES, 2007, p. 40)

---

<sup>7</sup> “Signo que mantém com seu referente uma relação direta, física, de derivação, de casualidade” de acordo com a semiótica preconizada por Charles S. Peirce, conforme esclarecimento de Damish (2002, p. 9) no prefácio do mesmo livro.



**Ilustração 1:** autorretrato (fotografia) e desenho  
**Fonte:** SEJANES, 2009.

Salles (2004, p.26-27) justifica a criação entendida como metamorfose, assumindo uma perspectiva estética ao dedicar-se ao processo, discute-se o conceito da obra acabada, tratando-se de compreender como se construíram as representações, ou seja: “A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensação, ação e pensamentos, sofrendo intervenção do consciente e do inconsciente”.

Entre os elementos constitutivos e intervenientes do processo de criação observam-se dois pontos de vista: projeto poético e comunicação. Do projeto poético fazem parte livros, jornais, anotações, além de outros tipos de observações ligados ao contexto espaço temporal que envolve o artista e, permitem pensar, de acordo com Salles (2004, p.38): “Como a realidade externa penetra no mundo que a obra apresenta”.

A autora (SALLES, 2004, p.41) reverbera a idéia complexa de que a criação deve fazer parte de um ato comunicativo, ou seja, “O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro” e propõe um diálogo com a tradição, com o presente e com o futuro. Ao identificar no processo comunicativo a presença de um leitor particular, correspondências, anotações e trocas entre o artista e um interlocutor, Salles (2004) abriu espaço para compreender as mensagens por e-mail, sites de relacionamento, *twitter*, *blogs* e *fotologs* entre as ferramentas de criação na cibercultura, ampliando-se uma ação privada e particular para uma rede de relacionamentos, de trocas imediatas, simultâneas e velozes.



## FLOR DE PAPIRO: PAPEL DO DESENHO

Um modelo orgânico, flor de papiro, foi sugestão da professora para que alunos do 2º ano do curso de Educação Artística<sup>8</sup> desenvolvessem suas próprias maneiras de desenhar. No final da década de 1990, as práticas de desenho<sup>9</sup> seguiam as tradicionais orientações apregoadas em cursos de licenciatura em educação artística, mas misturavam preparação corporal, técnicas de relaxamento e uso constante de música para ampliar as possibilidades criativas com a observação e representação de modelos estáticos, em posições variáveis ou pendurados, objetos pessoais e cotidianos, caixas de papelão, partes de vegetais, frutas etc. (BANDEIRA, 1999)



**Ilustração 2:** livros e revistas sobre as mesas e modelo, flor de papiro, para a aula de desenho I  
**Fonte:** BANDEIRA, 2009.

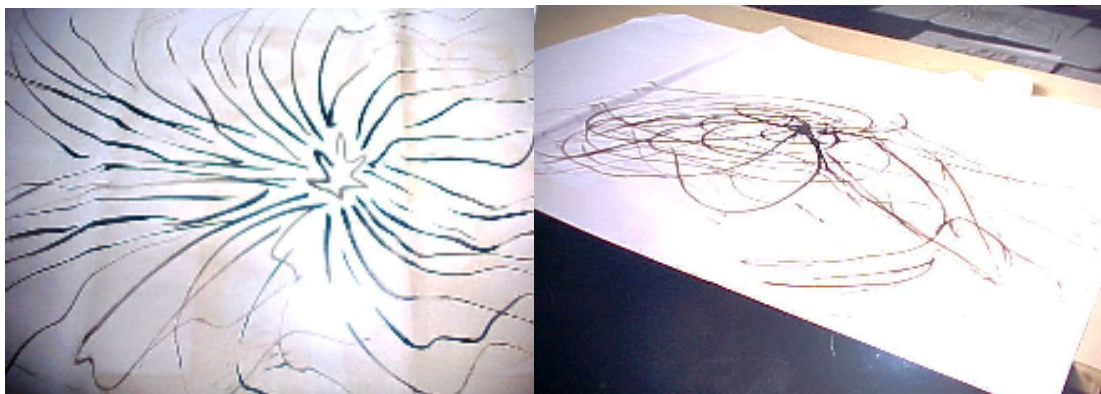
O material usado pelos alunos para o desenho, na maior parte das vezes, era composto por folhas de papel ou em rolo, grafite, carvão e nanquim, penas ou pincel. O espaço da sala era arranjado com mesas grandes e cadeiras, em geral, dispostas ao redor do modelo onde os alunos se revezavam, compartilhando e dispendo o material para desenhar a partir da posição que ocupavam. Alguns livros, revistas e imagens de arte, escolhidos pelo professor que pacientemente mostrava trabalhos em diferentes momentos da história da

<sup>8</sup> Disciplina de Desenho Artístico I, do curso de Licenciatura em Educação Artística, habilitação Artes Plásticas da Faculdade de Artes do Paraná, em vigor até 2001.

<sup>9</sup> Entre as referências bibliográficas da disciplina encontra-se o livro *Desenho Artístico* (1978) de Camille Bellanger, um autêntico “manual de cabeceira” no ensino do desenho.

arte, traziam contribuições para a discussão da linguagem do desenho. (ver ilustração 2) Poucos alunos observam por muito tempo o objeto, sem detalhar ou insistir, alguns esboços rapidamente ficavam prontos. A aula podia ser interrompida e com frequência outros professores entravam e alunos também podiam sair livremente. (BANDEIRA, 1999)

Contudo, o conhecimento do desenho aparece como uma somatória de ações, habilidade e pensamento, técnica e percepção. O papel, lápis ou nanquim, entre os componentes tradicionais da técnica de representação, podem resumir uma idéia fotográfica do mundo que exige precisão e velocidade. E, por outro lado, as técnicas de representação gráficas dispõem de escalas entre semelhança e diferença que podem variar combinadas com a imaginação, dependem dos propósitos da criação e, às vezes, do entendimento de desenho projetivo, de observação, de imaginação. Os métodos de ensino de desenho, em dada situação, adotados pelo professor articulam simultaneamente conhecimento de desenho geométrico, desenho livre e habilidades técnicas de como fazer, além do uso de material artístico, carvão, grafite, nanquim etc.



**Ilustração 3:** exemplificação dos desenhos a partir do modelo flor de papiro

**Fonte:** BANDEIRA, 2009.

Convocam-se procedimentos artísticos desenvolvidos ao longo da história da arte, das técnicas de luz e sombra, tratando-se da percepção e da memória visual, da espacialidade, da interpretação dos códigos adotados na linguagem técnica, como perspectiva, linhas, escoreço, dimensões, escala, volumetria etc.

Observa-se que para Gombrich (1995, p. 31) a arte não pode ser produzida em um espaço vazio, ou seja, “é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas”. No tempo da sala de aula, alunos compartilham os processos de desenho, apreendem e desarticulam a linguagem, imprecisões e tentativas, revelando certa reprodução das práticas artísticas que seguem o programa da disciplina<sup>10</sup>.

## **CAMINHOS DUPLOS: DO FIM PARA O COMEÇO**

Elegeram-se uma das análises da observação informal realizada em sala de aula, que integrou a pesquisa exploratória de campo realizada na década de 1990, para refletir sobre o ensino de desenho. O material coletado a partir da observação informal foi constituído por uma série de cadernos de anotações sobre o desenvolvimento das aulas, com descrição minuciosa dos ambientes, das conversas dos alunos, das atividades e outros acontecimentos, além de fotografias das situações de aula, dos modelos, desenhos etc.

Os diários e demais anotações coletados durante o processo de aprendizagem entre 2003 e 2009, juntamente com esta análise, possibilitaram reunir dois pontos de vista, do professor e do aluno, além da reflexão teórica sobre a crítica genética, construindo um recorte e uma linha de tempo, com a intenção de apontar semelhanças, diferenças e mudanças no ensino e na prática do desenho.

Percebeu-se que a manutenção e o histórico das práticas, métodos e processos constituíram um conjunto de saberes imprescindível para o entendimento do desenho no ensino de arte. Contudo, seria necessário renovar os métodos de ensino e das práticas, incluindo o uso de meios tecnológicos, da fotografia ao computador, para contribuir com o processo criativo e a discussão ampliada sobre os meios tradicionais. O ensino do desenho precisa contar com o conhecimento dos processos históricos tradicionais da arte, sem prescindir das oportunidades oferecidas pelo uso de mídias e tecnologia.

Portanto, o processo criativo, conforme alertou Salles (2004), deverá incluir um projeto poético e de comunicação, sendo necessário antever quais condições contribuirão

---

<sup>10</sup> A ementa da disciplina Desenho I, aprovada em 1996, previa: “prática do desenho como registro da observação e como representação das formas e do espaço que nos cerca, com ênfase na ampliação dos repertórios pessoais”. (FAP, Ementário do curso de Licenciatura em Educação Artística: habilitação em Artes Plásticas, 1996)

para compartilhar o resultado da obra artística, ou seja, com o mercado, a crítica e o público, tratando-se de pensar os novos meios de tecnológicos, como a *web 2.0* e os circuitos consequentes de circulação e apreciação.

Entre outras tantas perspectivas, pode-se entender o processo de criação como um metadiscurso, ou seja, a reflexão servindo de espelho para apreender a poética e a comunicação. Além dos apontamentos iniciais, indica-se a aplicação dos procedimentos da crítica genética como contribuição para ampliar as possibilidades de ensino em algumas disciplinas sobre linguagem artística e criação.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Denise. Relatos e análises da pesquisa exploratória de campo. Disciplina de Desenho I, ministrada no 2º semestre de 1999, do curso de Educação Artística da Faculdade de Artes do Paraná. Texto inédito. Curitiba, 1999.

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GODFREY, Tony. *Draughtsmen in the eighties*. New York: Phaidon Oxford, Phaidon Universe, 1990.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEINNING, Michelle. The subject as object: photography and the human body. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 2001. pp. 217-250.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.

DAMISH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002. pp. 7 – 13.

EDWARDS, Verônica. *Os sujeitos no universo da escola*. São Paulo: Ática, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

MOLINA, Juan José Gómez. El concepto de dibujo. In: \_\_\_\_\_ (coord.) *La lecciones del dibujo*. Madrid: Catédra, 1995. pp. 17 – 148.

SALLES, Cecília de Almeida. Desenhos da criação. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.

SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro Crítica genética em expansão. In: *Cienc. Cult.* v.59, n.1, São Paulo, Jan./Mar. 2007 Disponível em: < [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci_arttext) > Acesso em: abr. de 2009.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP / Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. Comunicação em processo. In: *Revista Galáxia*, v. 3 2002. São Paulo: COS PUC SP, 2002. pp. 61-71.

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: uma nova introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma de cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SEJANES, Thalita. Anotações, diários e relatos sobre processo pessoal de desenho, de 2005 a 2008. Texto inédito. Curitiba, 2009.