

A IMAGEM DAQUILO QUE DES-APARECE

O desenho de uma dissertação

MARIANNE NASSUNO

Brasília, 2025

A IMAGEM DAQUILO QUE DES-APARECE

O desenho de uma dissertação

MARIANNE NASSUNO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre

Orientadora: Prof. Dra. Denise Camargo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A IMAGEM DAQUILO QUE DES-APARECE

O desenho de uma dissertação

MARIANNE NASSUNO

Banca:

Prof. Dr. Geraldo Orthof PPGAV/UNB

Prof. Dra. Regina de Paula PPGARTES – UERJ

Prof. Dra. Carina Flexor PPGAV/UNB (suplente)

Orientadora: Prof. Dra. Denise Camargo

Ao meu pai Shunji Nassuno (em lembrança)

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado, embora um trabalho individual, foi possível e mais prazerosa, pela companhia de algumas pessoas.

Agradeço à minha orientadora professora Denise Camargo pela liberdade na condução da pesquisa e por ter me apresentado o desafio de fazer da dissertação um trabalho de arte.

Agradeço aos membros da banca de qualificação professores Geraldo Orthof e Karina Dias, pelo diálogo fertilizador de ideias e provocações para levar o meu texto para outro lugar. E ainda, ao professor Orthof pelas aulas instigadoras e convívio generoso, além da indicação de várias referências apontadas ao longo do texto. À professora Dias por me incentivar a experimentar uma nova modalidade de escrita.

Agradeço ao professor Gregório Soares Rodrigues, que acompanha com carinho e acolhimento o desenvolvimento do meu trabalho há tanto tempo, por me provocar na busca por minha própria maneira de desenhar.

Agradeço à professora Luísa Gunther pelas sugestões de investigação com o desenho e de escrever um relato da vida de meu pai.

Ao professor Luís Carlos Bresser-Pereira, orientador do meu primeiro mestrado e minha referência para o que nessa relação pode ser um convívio humano e intelectual generoso e comprometido, agradeço pelos comentários sobre o meu trabalho.

Agradeço à Suyan de Mattos pelas referências artísticas apontadas no texto e pelas oportunidades de apresentar meu trabalho e levar minha poética para outros lugares.

Aos amigos Moisés Crivellaro e Wagner Falcão agradeço pelo apoio afetivo, moral e intelectual durante a elaboração da dissertação, além de pela leitura do primeiro manuscrito do texto.

Agradeço à Diana Hamburguer e Marcelo Benini pela amizade de tantos anos e companhia constante na aventura do viver.

Agradeço à minha mãe Shizuka e à minha irmã Cristina por estarem sempre ao meu lado.

Resumo

Este é o relato de uma busca orientada pela pergunta “como aparece em imagem aquilo que des-aparece”, a qual se desdobrou em uma questão prática sobre “como fazer des-aparecer em desenho”, e uma indagação conceitual sobre em que consiste o des-aparecer, na sua dupla acepção – significado e razão de ser. Uma busca que teve como pressupostos a condição de “não saber” como ponto de partida e o compromisso de experimentar no seu processo de elaboração e foi motivada por uma inquietação com a aparência. Desenvolvida no método do andarilhar, baseado em Ingold (2022) e Tavares (2021), analisa um tipo de desenho diverso da tradição da linha, o desenho com manchas, que se identifica com o desenho vivo de Soares Rodrigues (2023), e apresenta as experiências realizadas. Reflete sobre o fazer imagens a partir de fotografias com base em Peirce (2006), Derrida (1944), Dubois (2018) e Soulages (2010) e discute os diálogos conceituais que o tema da dissertação suscita a partir do pensamento de Chlovisky (1976) e Didi Hubberman (2013).

Palavras-chave: práticas artísticas, desenho, fotografia, imagem

Abstract

This is the report of a search guided for the question "how does what dis-appears appear in an image", which unfolded into a practical question about "how to make dis-appear in drawing", and a conceptual inquiry about what dis-appearing consists of, in its double connotation – meaning and reason of being. A search that was based on the condition of "not knowing" as a starting point and the commitment to experiment in its elaboration process and was motivated by a restlessness with appearance. Developed in the method of the wanderer, based on Ingold (2022) and Tavares (2021), it analyzes a type of drawing different from the tradition of the line, the drawing with blots, which is identified with the living drawing of Soares Rodrigues (2023), and presents the experiments carried out. It reflects on the making of images from photographs based on Peirce (2006), Derrida (1944), Dubois (2018) and Soulages (2010) and discusses the conceptual dialogues that the theme of the dissertation raises from the thought of Chlovski (1976) and Didi Hubberman (2013).

Keywords: *artistic practices, drawing, photography, image*

Resumen

Se trata del relato de una búsqueda guiada de la pregunta "cómo aparece lo que des-aparece en una imagen", que se desembocó en una pregunta práctica sobre "cómo hacer des-aparecer en el dibujo", y una indagación conceptual sobre en qué consiste la des-aparición, en su doble significado: sentido y razón de ser. Una búsqueda que partía de la condición del "no saber" y del compromiso de experimentar en su proceso de elaboración y que estaba motivada por una inquietud con la apariencia. Desarrollado en el método del errante, basado en Ingold (2022) y Tavares (2021), se analiza un tipo de dibujo diferente a la tradición de la línea, el dibujo con manchas, que se identifica con el dibujo vivo de Soares Rodrigues (2023), y presenta los experimentos realizados. Se reflexiona sobre la realización de imágenes a partir de fotografías basadas en Peirce (2006), Derrida (1944), Dubois (2018) e Soulages (2010) y se discuten los diálogos conceptuales que el tema de la tesis plantea desde el pensamiento de Chlovski (1976) y Didi Hubberman (2013).

Palabras clave: *prácticas artísticas, dibujo, fotografía, imagen*

ÍNDICE

Lista de imagens	12
Introdução	14
A vida a-pesar	21
Aparência	24
Des-aparecer	28
Des-aparecer para o outro	31
Des-aparecer para si mesmo	32
Des-aparecer na multidão de si mesmo	33
Des-aparecer na morte	35
Des-aparecer no universo	37
Inefável gesto	44
Desenho	46
Meu desenho	51
Figurar	58
Criação de imagens a partir de fotografias como vestígios	62
Minha poética	68

Desenhos desertos	71
Imagem daquilo que des-aparece: diálogos	74
Imagem artística	76
Visualidade	77
Sombra	78
Materialidade	84
Des-aparecer da imagem	85
Considerações finais	88
Des-aparecer do corpo	90
O telefone toca no meio da noite	96
Referências bibliográficas	100
Notas finais	106

LISTA DE IMAGENS

Acervo Coordenadas Guardanapo, 2024 p.14

Óculos feitos de dentes de morsa, chifre de caribu e madeira
confeccionados pelos povos Inuit e Yupik do Ártico p. 24

M. Nassuno, *frame* do vídeo “À deriva”, 2019 p. 28

Imagem 1 Ana Mendieta, série Silhuetas, 1977 p. 39

Imagem 2 Registros da ação Jardim zen p. 40-41

Imagem 3 M. Nassuno, O espelho, 2024 p. 42-43

Desenho infantil sobre pedaço de cerâmica encontrado em Athribis,
Egito, datado de sec. I aC e sec. II dC p. 46

M. Nassuno, Meio líquido, 2023 p. 51

Imagem 4 L. Fontana, Conceito espacial, 1963 p. 53

Imagem 5 N. Rubins, *Drawings*, lápis sobre papel, 2000-2001, Sale e
Betti (2008) p. 55

Imagem 6 G. Seurat, *La parade*, 1887, Rawson (1987) p. 57

Imagem 7 G. Richter, *Frau mit Hund und See*, 1967 p. 67

Imagem 8 P. I. Verçosa, Sem título, 2006, Verçosa (2011) p. 68

Imagem 9 O. Eliasson, *Din blinde passager* (*frame* do vídeo), 2010 p.
69

Imagem 10 M. Nassuno, Sem título, 2023 p. 70

M. Nassuno, *Pai*, 2017 p. 74

Imagem 11 K. Walker, *Burn*, 1998 p. 81

Imagem 12. Registros da exposição Escutar a sombra p. 83-84

M. Nassuno, *É preciso manter a forma*, 2023 p. 88

Imagem 13 Registros de O silhuetaço p. 94

Imagem 14 Sombra criada pela explosão da bomba nuclear no Japão
p. 95

Nas laterais:

M. Nassuno, imagens da série “Na ausência do conforto das coisas”,
2021-2023 p. 15-23, 25-27

M. Nassuno, imagens da série “Sudários”, 2023 p. 29-38

M. Nassuno, imagens da série “Evanescer”, 2023-2024 p. 44-45

M. Nassuno, imagens da série “Vir a ser(es)”, 2023 p. 47-50, 52, 54,
56

M. Nassuno, *Sem título*, 2024 p. 58

M. Nassuno, imagens da série “Son(h)o de pedra”, 2023 p. 59-66

M. Nassuno, imagens da série “Exercícios de efemeridade” p. 71-73

M. Nassuno, imagens da série “Escutar a sombra”, 2024 p. 75-80, 82,
85-87, 89-93, 96-97

M. Nassuno, imagens da série “Inefável gesto”, 2024 p. 98-99



INTRODUÇÃO

Este é o relato de uma busca através do fazer e do pensar. Uma busca por uma imagem e por uma forma de desenhar. Uma busca por um sentido de des-aparecer – em sua dupla acepção: significado e razão de ser.

É um relato no qual a palavra foi “convidada para passear”, parafraseando Paul Klee, que trata de um passeio da linha que não se sabe onde irá terminar. Não existe a priori a totalidade de um conteúdo que se queira compartilhar. O significado do que está sendo relatado é construído enquanto está sendo pensado e escrito. Como num quebra-cabeça, os sentidos vão surgindo à medida que e de acordo com a forma como as peças vão sendo encaixadas.

A pesquisa foi orientada pela pergunta “como aparece em imagem aquilo que de-saparece”, que se desdobrou em uma questão prática sobre “como fazer des-aparecer em desenho”, a partir da qual foi-se definindo uma forma de desenhar no âmbito da minha poética, e uma indagação conceitual sobre em que consiste o des-aparecer.

Foi desenvolvida pelo método do andarilhar. Andarilhar é diferente de transportar (Ingold, 2022)¹. Transporte tem como objetivo que tudo permaneça no destino igual ao que era na origem.





Já no andarilhar, ocorre uma transformação ao longo do caminho que é percorrido, realizando coletas e tomando providências, inclusive as que garantem a própria sobrevivência.

Esse método tem como pressupostos a condição de “não saber” como ponto de partida e o compromisso de experimentar em seu processo de elaboração. Se refere a uma busca por aprendizados e diz respeito a correr o risco de enfrentar o desconhecido.

A pesquisa não tem implícito qualquer direcionamento, seja a respeito do percurso a seguir, seja no que se refere àquilo que será encontrado a seu final. A inexistência de tais condicionantes dá margem a surpresas e descobertas ao longo de sua condução, diferente de uma certa prática na qual a formulação da pergunta de pesquisa já direciona e contém implícita sua própria resposta.

As questões práticas e conceituais não foram enfrentadas de forma separada na pesquisa. Pelo contrário, muitas vezes experiências no âmbito do fazer iluminaram reflexões e vice-versa.

Não é uma trajetória linear, na qual, ao longo do percurso do ponto A ao ponto B, ocorre um refinamento daquilo que está sendo buscado. É um permanente tatear e aquilo que é encontrado é sempre uma aproximação do que se foi procurar.



Desenvolve-se num avanço hesitante (Tavares, 2021).² Um avanço que não ocorre em linha reta, mas é guiado pelo entusiasmo. O trajeto não é previamente definido, mas constantemente questionado. “[Q]uem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai se o soubesse já, para que caminhará nele?” (TAVARES, 2021: p. 23).

Em retrospecto, a busca parece conformar um caminho, cuja trajetória o presente texto pretende apresentar, sem oferecer um conjunto fechado de conhecimentos. É um caminho que aponta para vários lugares, escavado como se buscassem veios de ouro numa mina. Os pontos em que as trilhas do caminho se cruzam revelam pequenos tesouros, elos de significado que apaziguam indagações e suscitam outras.

Como no *do in*, ativam fluxos que permitem que a pesquisa se aprofunde e se amplie. As descobertas estético-conceituais feitas ao longo do trabalho podem advir da simples leitura de textos, da reflexão sobre um conceito, da análise de um trabalho de arte usado como referência, da vivência de uma experiência, ou de uma ideia surgida no processo de elaboração de um desenho.

Na dimensão conceitual, a relação dialética entre desaparecer e aparecer, foi elaborada com base no pensamento de Souriau, apresentado por Lapoujade (2017)³ e em textos literários.



É apresentada uma noção de vestígio para pensar sobre a fotografia, em sua dupla acepção – como índice a partir de Peirce (2006) e como rastro com base em Derrida (1944)⁴. O pensamento de Chlówski (1976) e Didi-Huberman (2013) contribuiu para refletir sobre a imagem e suas formas de des-aparecer.

Não houve pretensão de oferecer uma leitura definitiva sobre as obras dos autores utilizados como referência, mas identificar aportes de seu pensamento que pudessem iluminar e aprofundar a reflexão sobre os temas analisados no trabalho.

Na dimensão prática, a pesquisa traz exercícios em desenho, nos quais são investigados aspectos do des-aparecer, e uma reflexão sobre a minha forma de desenhar, que se relaciona com o desenho vivo de Soares Rodrigues (2023) e minha poética.



Entre as principais referências artísticas para o desenvolvimento do trabalho destacam-se Ana Mendieta com suas esculturas *site specific*⁵ que revelam aspectos do des-aparecer; G. Seurat, em cujas imagens verifica-se a ausência da linha de contorno separando figura e fundo, tornando a imagem uma totalidade na qual as diversas partes componentes encontram-se integradas; Kara Walker, que faz associação de situações de apagamento histórico com sombras; Gerhard Richter e Pedro Ivo Verçosa, que utilizam fotografias para produzir imagens embaçadas em pintura.

Também se pode citar O. Eliasson que trabalha com ruídos visuais que promovem um ocultamento das figuras e dificultam sua percepção. Utiliza a névoa como forma de reduzir a visibilidade das figuras individualmente e inseri-las no todo da imagem.

Vija Celmins é, sobretudo, uma referência no processo de elaboração da imagem: trabalha com grafite ou carvão em imagens grandes, que demandam muito tempo para serem executadas.⁶

Uma peculiaridade do método do andarilhar refere-se ao fato de que as coletas ocorrem apenas no espaço circunscrito do terreno que se percorre. Sempre existe a possibilidade de ele ser maior ou diferente. Mas nesse caso, se trataria de outra caminhada.

Uma certa deturpação biográfica (TAVARES, 2021) sempre ocorre quando se utilizam as ideias (e as imagens) de outros como referência. Sou outra pessoa, com trajetória de vida própria e sigo em direção diferente. Conduzo o trabalho para um lugar diverso, “no sítio que levará o outro a dizer: não pegues assim no meu pensamento que o podes quebrar” (TAVARES, 2021: p. 36).

Esta dissertação é composta por fragmentos: reflexões, analogias, textos poéticos e relatos que se conectam e dialogam com o tema.



Corre-se o risco de cometer imprudências: fragmentos, por seu espaço reduzido, requerem maior velocidade dos pensamentos, impondo que as decisões sejam rápidas e mais suscetíveis a erros ou a grandes acertos (TAVARES, 2021).

Imagens dos desenhos elaborados durante a pesquisa são apresentadas ao longo do texto. Essa apresentação foi estruturada com base na noção de “imagens que provam” (Bachelard apud TAVARES, 2021): buscam revelar a reflexão sobre o fazer que norteou as diversas experiências em desenho. Além disso, foram colocadas ilustrações sobre o que está sendo comentado no texto. A composição e formatação do trabalho foi inspirada em Cage (2019)⁷ (texto) e Tavares (2021) (imagens).

A dissertação está dividida nas seguintes partes, além desta Introdução: “Aparência” discorre sobre a inquietação que motivou a pesquisa; “Des-aparecer” trata da relação dialética entre desaparecer e aparecer, “Desenho” apresenta a noção de desenho com manchas e as suas possibilidades expressivas. “Meu desenho” explicita os elementos que se destacam na minha forma de elaboração e apresenta a minha poética.



“A imagem daquilo que des-aparece: diálogos” discorre sobre noções que conversam com o tema deste trabalho e possibilitam um aprofundamento de sua compreensão. “Considerações finais” apresenta as principais surpresas e descobertas da pesquisa.

A vida a-pesar...

(A propósito de uma pergunta não respondida)
Madri e Brasília,
duas cidades ligadas por 7,5 km de terra e água.

Duas situações de perda e recuperação de consciência.
Um assalto e uma *overdose*.
Queimaduras e cacos.

A aparência de uma lágrima varia,
dependendo da emoção que a causou.

O *Tiktaalik roseae*
é a mais conhecida espécie de transição
entre os peixes e os animais terrestres.
Ele tinha 2,7 metros de comprimento
e a cabeça achatada como a de um jacaré.

Os jacarés são sobreviventes.
Já habitavam a Terra há 200 milhões de anos,
quando surgiram os primeiros dinossauros.



O que uma luz branca tem a ver
com o calor e a textura da mão de uma mãe?

Quando se morre,
os monges tibetanos dizem
que é para seguir a luz distante
e não a mais próxima.

O planeta mais frio do sistema solar
não é aquele que está mais distante do sol,
mas sim, aquele cujo núcleo esfriou.

A água viva *Turritopsis nutricula*
sofre um processo de rejuvenescimento,
regredindo ao estágio inicial de desenvolvimento
até reiniciar o seu ciclo de vida outra vez
por sucessivas vezes.

Esse processo é desencadeado
por situações de estresse ou ataque.

Conhecia a cidade de São Paulo muito bem, devido ao seu trabalho.
Gostava de mapas, tinha uma mapoteca cheia. Toda vez que eu tinha
que ir a uma região que desconhecia, fazia-me um mapa indicando as
principais avenidas em sua direção.





E, próximo ao local de destino, detalhava as ruas e os pontos de referência: um supermercado, um posto de gasolina, uma floricultura.

Certa vez pediram para descrever o caminho que percorria até a escola onde estudara na infância. Fechou os olhos, que, sob as pálpebras, continuaram a se mover enquanto falava, como se estivesse revendo as ruas por onde transitava.



APARÊNCIA

Aparência é o que está na superfície, o que é apreensível ao olhar. Ela nos apresenta como imagem e é captada pelas superfícies espelhadas e retratos.

A aparência me inquieta e incomoda.

Ser oriental, descendente de japoneses, implica ter uma aparência singular. Feições com características marcadas e facilmente identificáveis: olhos amendoados, oblíquos, rosto redondo.

Esses elementos fisionômicos facilitam a representação de faces orientais: basta uma bola amarela com dois riscos equidistantes no lugar dos olhos.

Essa aparência dá margem a comentários do tipo “japonês é tudo igual” e a identificação de pessoas com essas características, mesmo de outras etnias ou nacionalidades, como “japa” ou “china”.

Os orientais, em São Paulo, onde nasci, eram associados a algumas profissões – pasteleiros, tintureiros – e a algumas características como ser introvertidos, fechados, obedientes, disciplinados, estudiosos. Dizia-se “mate um japonês para entrar na faculdade”.



É como se a partir de sua fisionomia os orientais deixem de ser seres singulares, com individualidade própria, para serem vistos como membros de um grupo com o qual se confundem.

Passam a ser definíveis apenas por seu aspecto exterior, sem conteúdo interior – pensante, sensível – próprio. São passíveis de identificação apenas por um nome coletivo e lhes é atribuída uma única e definitiva identidade.

A história da minha família foi marcada pela prisão de meu avô paterno durante a 2ª Guerra Mundial por ser considerado espião e morar em Iguape, uma área do litoral de São Paulo considerada “de segurança nacional”.

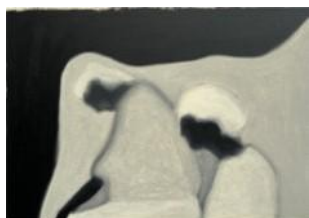
A aparência não é apenas elemento fisionômico individual. Ela é um fato social. Pode dar margem a julgamentos e preconceitos, mobilizar reações.

Existe uma obviedade na aparência. Tem caráter redutor e de controle. Possibilita um reconhecimento, uma classificação a partir de uma única característica. Não ocorre por acaso a proliferação de mecanismos de vigilância baseados no reconhecimento facial.



Com a busca pela imagem daquilo que des-aparece procuro lidar com a minha inquietação a respeito da obviedade (e da familiaridade) que pode estar presente na aparência e as ideias de redução e controle nela implícitas. Quero recuperar o frescor de um olhar de quem vê o mundo pela primeira vez, movido apenas pela curiosidade e espanto, sem julgamentos nem preconceitos.

Sua vida foi assombrada por uma lenda familiar de um suposto antepassado samurai que com o arco e flecha atingiu um leque, decidindo uma batalha. Queria que sua trajetória fizesse jus à tradição da família. Buscava orientar suas ações por noções conservadoras, rígidas e equivocadas sobre honra e caráter, que tornavam sua existência muito pesada.



Decepcionou-se quando foi ao Japão pela primeira vez. Quis voltar logo no começo da viagem, ficou irritado e emburrado. Não encontrou o lugar com o qual sonhava, no qual seus antepassados supostamente nobres haviam vivido.



DES-APARECER

O des-aparecer ocorre na transição entre modos de existência evanescentes de que trata Souriau, que resgata e fala em defesa dos modos de existência mais frágeis que povoam o mundo, explorando a gama diversa que se encontra abrangida entre o Ser e o Nada (LAPOUJADE, 2017).

Souriau parte do pressuposto de que o Ser e o Nada não se excluem mutuamente. Existem áreas cinzentas em que eles se aproximam e se interpenetram. Uma existência compreende diversos modos de ser, nos quais se verificam diferentes composições entre Ser e Nada.

O modo de ser fenômeno é uma manifestação momentânea com tonalidade e brilho singulares, na qual a existência conquista uma perfeição que, no entanto, é fugidia. A arte imanente ao fenômeno consiste na breve aparição de sua estrutura seguida por sua dissipação. O tempo do modo de ser fenômeno é o instante e o fenômeno tem a característica de ser evanescente (LAPOUJADE, 2017).

O modo de ser virtual diz respeito a seres que são começos, esboços, indicações interrompidas. São possibilidades que talvez nunca venham a ganhar existência no curso normal da vida. Sua perfeição consiste no fato de serem inacabados, não têm qualquer solidez ou consistência (LAPOUJADE, 2017).



Dado seu inacabamento constitutivo, os virtuais precisam de um outro para existir mais ou de outra maneira. Existe neles algo como uma expectativa ou uma exigência de realização, estão à espera do processo que lhes dará a autonomia que lhes falta (LAPOUJADE, 2017).

Um desconhecido que nos cumprimenta na rua e sorri é a manifestação de um virtual que aparece como fenômeno. Um momento efêmero que é iluminado por um gesto. De alguma forma, uma parte da pessoa consegue superar camadas de introspecção, indiferença, pensamentos e emoções e aflorar à superfície, à luz do sol.

Quando o som da primeira nota ou acorde irrompe no espaço denso, veludoso e escuro da sala de concerto, esse é o instante do fenômeno e o momento em que um virtual – o som dos instrumentos, a subjetividade dos músicos, a música composta, a sensibilidade da platéia – revela sua existência, a qual perdura, enquanto a música é executada. Essa existência, entretanto, é frágil. Pode ser interrompida em um instante por qualquer tipo de ocorrência.

Os modos de ser virtual e fenômeno podem se suceder e se relacionar de forma dialética.



Textos literários selecionados foram pesquisados para contribuir para a compreensão do significado do des-aparecer. Essa leitura possibilitou a percepção de que a relação entre desaparecer e aparecer também tem uma dimensão dialética: somente desaparece aquilo que apareceu alguma vez, mas aquilo que desaparece volta a aparecer de uma outra forma.



Observe-se que o resgate de narrativas literárias aqui proposto não tem a intenção de apresentar um resumo das obras, tampouco uma análise crítica. Trata-se de uma leitura a partir da perspectiva do des-aparecer que revela aspectos dessa relação dialética.

Des-aparecer para o outro

A novela “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado,⁸ trata da prima Biela, moça criada na roça pelo pai. A história se inicia a partir do momento em que, com a morte deste, Biela é levada para a casa de parentes na cidade. Esse enredo é palco para uma sucessão de desaparecimentos da personagem principal.



Logo que chega à casa dos primos, sentindo-se perdida, ausente do local em que se encontra, nem repara na imagem que o espelho reflete e chega a desaparecer para si.

Os parentes não compreendem seu jeito simples, inofensivo e silencioso de ser. Mas ocupados com as próprias vidas, logo passam a não se importar mais com ela.

Biela deixa de ser novidade. Torna-se insignificante aos seus olhos, esquecida como um objeto da casa.

Mas Biela volta a reconhecer a si mesma, quando decide viver como na fazenda, de acordo com seus sentimentos, convivendo com o pessoal simples da cozinha, com empregadas das casas de família. Morre no hospital numa enfermaria para indigentes.



Des-aparecer para si mesmo

No conto “O espelho”, de Guimarães Rosa,⁹ o protagonista quer saber como se parece verdadeiramente. Entende que tanto os olhos quanto os espelhos ou as fotografias são enganadores: oferecem imagens que são máscaras e escondem a real aparência.

Após ter a experiência de ver um homem que julga “desagradável ao derradeiro grau, repulsivo, senão hediondo” e se dar conta de que esse homem era ele mesmo, empreende uma busca por sua verdadeira forma.

Durante a busca, percebe que para encontrar sua verdadeira imagem, precisa abstrair de sua fisionomia todos os traços que remetam a questões a ele externas: sua herança animal, sua descendência, ideias e sugestões de outros. Nesse processo, aos poucos, percebe que sua figura no espelho vai se apagando, até que um dia repara que ela desapareceu completamente.





A constatação de que seu reflexo no espelho desapareceu o leva a questionar se ele não teria uma essência, algo que lhe fosse exclusivamente próprio.

Após um período durante o qual deixa de mirar-se no espelho, quando volta a se ver, o que encontra refletido é o rosto de si mesmo quando menino.

Des-aparecer na multidão de si mesmo

No romance “Um, nenhum, cem mil” de Luigi Pirandello,¹⁰ a partir de um comentário a respeito de sua aparência feito pela esposa, o protagonista Vitangelo Moscarda empreende uma busca por reflexões, experiências e descobertas a respeito de quem realmente é.

Após a observação da esposa, dá-se conta de que os outros o veem de maneiras distintas entre si e também diferentes da forma que ele mesmo se enxerga. Existem tantos Moscardas, quantos são os que o conhecem. Mas descobre que era ninguém para si mesmo.

Eu não me conhecia, não possuía nenhuma realidade minha, própria, e vivia num estado como de fusão contínua, quase fluido, maleável.



Os outros me conheciam, cada um a seu modo, segundo a realidade que me haviam dado; isto é, cada um via em mim um Moscarda que não era eu – não sendo eu, propriamente, ninguém para mim – tantos Moscardas quantos eles eram, e todos mais reais do que eu, que não tinha para mim mesmo, repito, nenhuma realidade, (PIRANDELLO, 2001: p. 70).



Decide destruir o Vitangelo Moscarda que existia segundo a visão dos outros – um usurário. Liquidada o banco de sua propriedade e vai morar num abrigo para indigentes, para o qual doa sua fortuna. No abrigo, passa seus dias em contato com a natureza, na qual pode desaparecer no todo que o circunda, sua nova forma de aparecer.

A vida não tem conclusão – nem consta que saiba de nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de folhas novas. Sou esta árvore. Árvore, nuvem. Amanhã, livro ou vento: o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante. Morro a cada segundo e renasço novo e sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa externa (PIRANDELLO, 2001: p. 218).



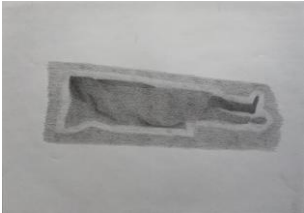
Des-aparecer na morte

Em “Retrato de um homem invisível”, Paul Auster¹¹ apresenta um relato das lembranças de seu pai, um homem que não se deixava apreender, que não se podia alcançar.

No sentido mais profundo, mais inalterável, meu pai era um homem invisível. Invisível para os outros e, muito provavelmente, invisível também para si mesmo. Se, enquanto estava vivo, eu andava sempre em busca dele, sempre tentando encontrar o pai que não estava presente, agora que ele está morto ainda tenho a sensação de que devo continuar à sua procura (AUSTER, 1999: p. 13).

No processo de organização das coisas do pai após sua morte, reconstrói, aos poucos, fragmentos de quem ele foi, a partir de lembranças.

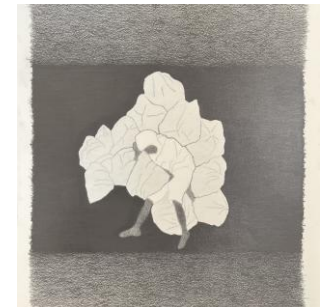
Ao encontrar a carta de uma inquilina devolvendo um dinheiro que o pai emprestou, quando ela estava em necessidade, se lembra da forma especial como se relacionava com os seus locatários, que eram pobres.



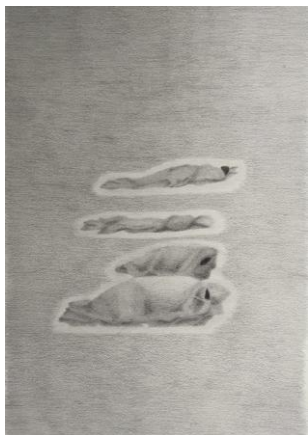
Uma foto antiga rasgada para ocultar a imagem de seu avô paterno o recorda da vida familiar difícil que ele teve, marcada, entre outras coisas, pela tragédia de ter o próprio pai assassinado pela mãe e pelos desdobramentos disso.



Era o reino do imprevisível. Para um menino, significava que o céu poderia desabar em cima dele a qualquer momento, que nunca poderia estar seguro de nada. Portanto, aprendeu a nunca confiar em ninguém. Nem em si mesmo. Sempre aparecia alguém para provar que o que ele pensava estava errado, que não servia para nada. Aprendeu a nunca desejar demais alguma coisa (AUSTER, 1999: p. 61).



Nas narrativas literárias apresentadas, o des-aparecer representa uma busca por outra identidade. São relatos nos quais é preciso que o personagem desapareça para poder aparecer de outra forma. É uma busca por momentos da existência em que aspectos dos personagens saem de sua virtualidade e se revelam como fenômeno, embora isso possa ocorrer somente por um instante e constituir um vestígio de um novo vir a ser.



O des-aparecer faz parte do processo de constituição de uma identidade. As experiências se acumulam, se sobrepõem, se integram, se fundem e se confundem, num contínuo des-aparecer, com o qual mal conseguimos lidar interiormente a cada momento. Esse acúmulo contínuo de informação nos faz esquecer a estrutura inicial, o ponto do qual partimos (TAVARES, 2021).

Desaparecer e aparecer estabelecem uma relação dialética e podem se suceder indefinidamente: em todo desaparecer existe um aparecer, tanto no início quanto no fim do processo.

Des-aparecer no universo

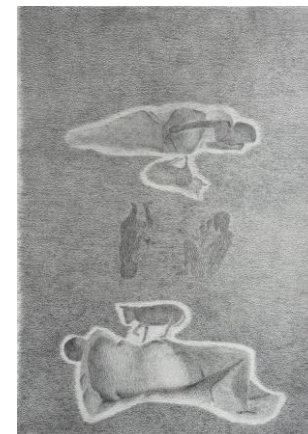
Nas narrativas literárias apresentadas, o des-aparecer se relaciona a questões em torno do eu: como eu apareço (ou não) para o outro, como eu apareço (ou não) a mim mesmo. Mas existe ainda uma situação de des-aparecer, que prescinde do eu, e na verdade, o transcende. Pode referir-se à dissolução do eu: desligar-se das pulsões e das paixões. Sair do eu para entrar na dimensão do nós, sair da dimensão da individualidade para ingressar na fraternidade.



Fraternidade não apenas com os seres humanos ou outros seres vivos, mas com tudo aquilo que existe na Terra e fora dela, com o que está sobre o solo e no subsolo, na Natureza, no céu, nas estrelas; com o que está visível e com invisível, conexão com o passado, o presente e o futuro. Integrar-se com o universo.

Conectar-se com tudo que existe também é uma forma de aparecer, como o que ocorre com o personagem de Pirandello (2001), ao final do livro. Talvez seja isso a que se refere a postura “fuga de si mesmo” que o professor Geraldo Orthof propõe para nos relacionarmos com a Arte. Tal situação remete ao fato de que somos feitos do pó das estrelas e que o universo está em nós.

Uma pesquisa comprovou que, após análise de 1.500 estrelas, tanto os seres humanos quanto os astros brilhantes possuem 97% do mesmo tipo de átomos. Os elementos essenciais para a vida - hidrogênio, nitrogênio, oxigênio, fósforo e enxofre - são mais abundantes nas estrelas mais distantes, as que estão no centro da galáxia (FERNANDES, 2017).



Corpo cósmico: palmo a palmo, meu corpo toca tudo. Minhas nádegas na minha cadeira, meus dedos no teclado, cadeira e teclado na mesa, mesa no piso, piso nas fundações, fundações no magma central da terra e das placas tectônicas. Se parto do outro sentido, desde a atmosfera, chego às galáxias e, enfim, aos limites sem fronteiras do universo. Corpo místico, substância universal e marionete engonçada por mil cordões (NANCY, 2012: p. 49).

O trabalho de Ana Mendieta (imagem 1) revela aspectos do des-aparecer. À medida que ocorre o apagamento da figura pela queima de seu contorno, ela é destacada pelo fogo. A mesma ação que integra a figura ao entorno por meio da eliminação dos seus limites, também é aquela que a faz aparecer com mais clareza, por sua luminosidade.



Imagem 1 A. Mendieta, série Silhuetas, 1977

Inspirada em Ana Mendieta foi realizada a ação “Jardim zen”¹². Consistia na construção de um jardim de areia branca, nos moldes japoneses, num parquinho infantil semi-abandonado. Inicialmente, uma silhueta formada por bastões de incenso era queimada, a mesmo tempo em que os bastões viravam cinzas, exalavam um odor e uma fumaça branca. Em seguida, os participantes desenharam na areia sobre a silhueta, apagando-a (imagem 2).





Imagem 2 Registros da ação Jardim zen, 2024.
Fotos: Ana Moravi

O trabalho “O espelho” consiste em uma figura humana em tamanho natural pintada com cola branca sobre uma porta de vidro e colocada num jardim.¹³ À medida que a cola vai secando, ela vai se tornando translúcida, fazendo a figura des-aparecer, integrando-a no entorno.





Imagem 3 M. Nassuno, O espelho, 2024
Fotos: Humberto Araújo

Inefável gesto

Atração pelo abismo.
Lançamento sem rumo,
conjunção com o espaço de inefáveis gestos.

Assentir ao chamado da Terra:
ausência de peso,
perda de sentido,
nascer e morrer.

Experiência de liberdade.

Presságios de luz.
Aspirar por aproximar-se do sol.
Um meteoro brilha ao cruzar a atmosfera.



Queda que desprende e desestabiliza,
estilhaça e recompõe.
Até mesmo as estrelas são cadentes.

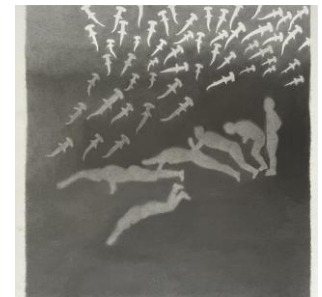
Ascensão em queda livre:
pousar os pés firmes no chão.

Sobre diferentes partes da terra vagaram os mesmos dinossauros.

Foi obrigado a vender uma fazenda que havia comprado com o que ganhou com uma pequena criação de porcos. Quando o negócio ia ser concretizado, sumiu por algumas horas e voltou com um par de sapatos vermelhos. Entregou o montante da venda para seu pai, que achou o valor insignificante.

Tinha o hábito de exagerar as coisas, dando-lhes um tom mais espetacular e dramático. Era sua forma de fazer com que os acontecimentos parecessem melhores do que foram.

Gostava de estar na natureza, de pescar. Dizia que o que gostaria de fazer pelo resto da vida era passear de barco com motor de popa pelos rios da Mata Atlântica. Íamos pescar traíras à noite, num brejo perto da casa de praia. A luz da lanterna iluminando a água revelava as silhuetas escuras dos peixes adormecidos.





DESENHO



Desenhos são vestígios do movimento de um ponto, que age como uma espécie de substituto para a mão e que faz uma marca, a linha - registrando um deslocamento bidimensional (RAWSON, 1987).

Ingold (2022) caracteriza duas estratégias de desenhar: o andarilhar, no qual o processo de traçar a linha é mais importante do que o ponto de chegada, geralmente desconhecido no início, conferindo fluidez à linha; e o transportar, que diz respeito a ligar dois pontos fixos, previamente definidos, sob o critério da eficiência, o que torna a linha rígida.

Duas abordagens de desenho na história da arte ocidental diferenciam-se em sua relação com a linha. A primeira, que corresponde à noção hegemônica de desenho, se origina no Renascimento e tem como valor formal prioritário a linha como elemento de definição. Nela, o desenho se apresenta como um desígnio, destacando sua capacidade de projetar, de nomear e de constituir um saber. Compreende um entendimento do desenho como uma forma de exercer uma relação racional, mental e intelectual com as coisas do mundo. O desenho constitui um saber e, portanto, um elemento de conhecimento e distinção, com vistas à manutenção de um poder, criando um modelo, ou uma única maneira certa de fazer (SOARES RODRIGUES, 2023).

Na segunda abordagem, associada a Paul Klee e os artistas que buscavam o espiritual na arte, a linha é mais borrada e difusa, menos visível. O desenho se apresenta como vestígio ou marca de um gesto. É um desenho que enfatiza a dimensão mítica e não visa a construção de um saber, valorizando o espaço da dúvida (SOARES RODRIGUES, 2023).



A despeito dessas diferenças, ambas têm a pretensão de buscar uma verdade positiva e inserem o desenho num campo – a Arte – separado da vida, destacando a noção de autoria e buscando fazê-la transcender às atividades cotidianas, seja associando-a à imortalidade, no caso do Renascimento¹⁴ ou a valores espirituais, no caso dos modernistas.

Soares Rodrigues (2023) propõe uma terceira via, na qual a linha não marca e separa o que está dentro e o que está fora. Essa outra forma de desenhar se desenvolve levando em conta o acaso e considerando o desejo, com sentido ora racional, ora intuitivo. Esse desenho vivo não se contenta apenas com a representação, constituindo-se numa prática inserida na própria vida. “Sua característica formal é intermitente, anacrônica, heterogênea e multidimensional, no tempo e no espaço. Um desenho vivo, portanto” (SOARES RODRIGUES, 2023: p. 153).

Há uma estranheza em desenhar. O estranho do desenho tem relação com o *un-heimlich*, algo que contém em si algo de familiar (*heimlich*), de conhecido de que fala Freud (2010). Como as vocalizações, talvez o desenho seja uma das primeiras formas de nos expressarmos e nos colocarmos em contato com o mundo. “O desenho é a manifestação de uma necessidade vital da criança: agir sobre o mundo que a cerca, intercambiar, comunicar” (DERDYK, 2020: p. 39).

E, apesar de constituir uma das primeiras formas do indivíduo se relacionar com o mundo, são recorrentes as afirmações sobre não saber desenhar. No entanto, desenho diz respeito a percepção e à expressão da subjetividade, dois âmbitos nos quais não cabem as noções de certo ou errado.

Porém, desenho não é uma atividade neutra: envolve o risco de se expor e se comprometer com o que se percebe do mundo e com como essa percepção ocorre. Em cada estilo de desenho existe implícita uma forma de definição do real em termos visuais (RAWSON, 1987).

O desenho propicia a revelação do sujeito, contendo um traço existencial. Com ele opera uma substituição do objeto real por sua representação, criando a possibilidade de trabalhar paixões obscuras e inominadas no âmbito do simbólico (FLESER, 2012).



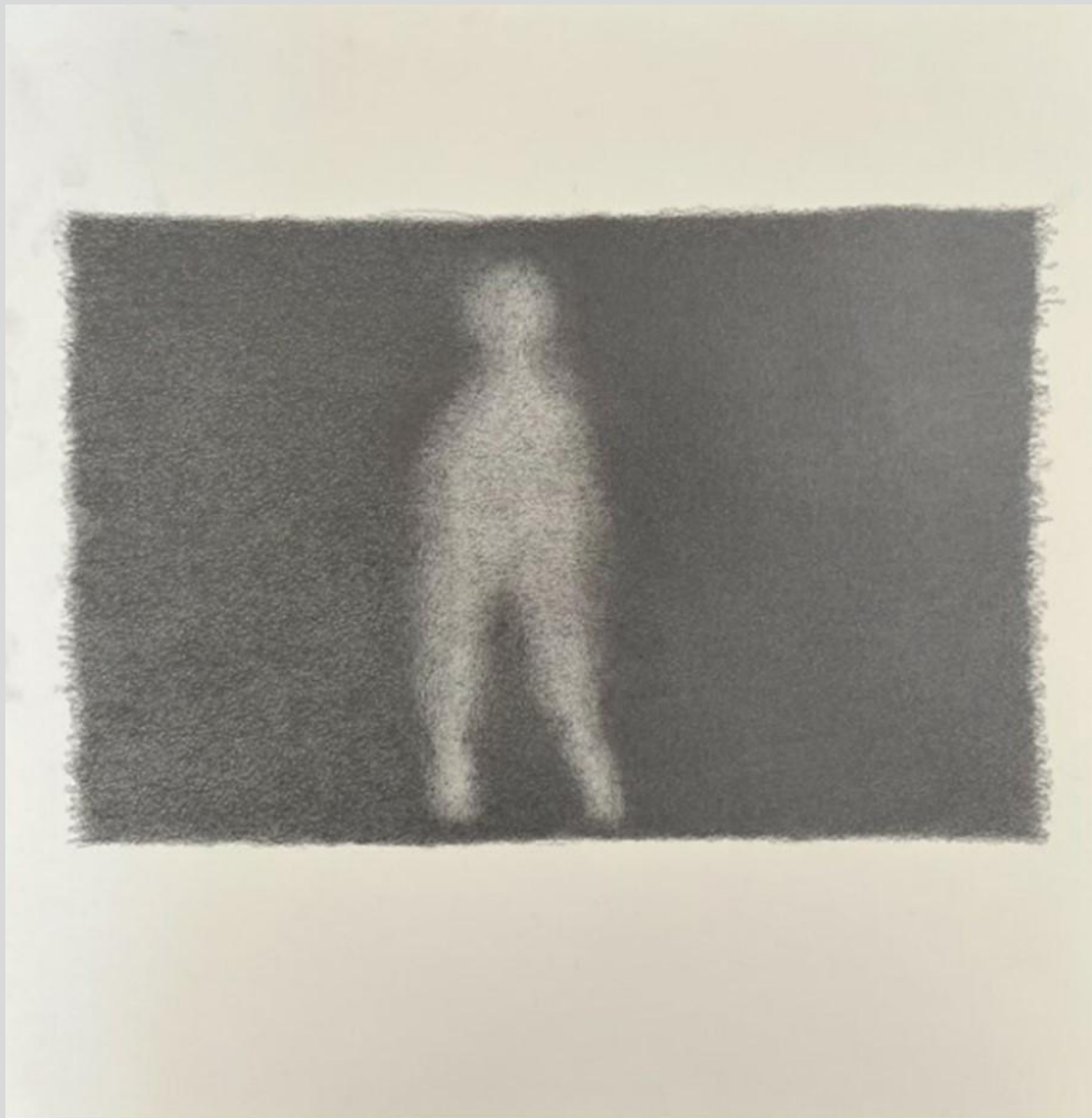
Aquele que desenha age como um cego (DERRIDA, 2010), tateando com as mãos e o lápis o suporte e, com os olhos, o objeto, em busca daquilo que quer elaborar, que é sempre provisório, um rascunho tentativo de algo que foi idealizado.

A prática do desenho é o que mais aproxima o ver com a noção de tatear. Implica a tradução por uma sensação tátil de algo que foi percebido por uma sensação visual. Nesse processo, a energia criativa reduz o espaço que precisa ocupar para se expressar (TAVARES, 2021).

A partir da ideia de desenho como um tatear – que é algo que, geralmente, lida com aquilo que está próximo – pode-se dizer que o desenho propicia a ocorrência de acontecimentos, conceituados por Derrida (2012) como algo disruptivo, inaugural, singular, que ocorre de maneira absolutamente surpreendente, inesperadamente.

Um acontecimento sobrevém quando sua vinda não é esperada, quando não é visto chegando. O que pode ser visto do fundo do horizonte vindo em nossa direção, deixa de ser um acontecimento. Já o que está próximo, pode acontecer (DERRIDA, 2012).





MEU DESENHO

Na minha prática com o desenho, não utilizo a linha definidora, mas várias linhas fluidas agrupadas em manchas. Busco criar manchas de tom, usando o próprio traço, de forma exaustiva, por meio de hachuras para criar superfícies. Não há linha de contorno definida que separe figura e fundo. A imagem se torna plana e nela aparece a materialidade do grafite e a textura do papel.

O processo envolve um meticuloso trabalho com o grafite repetindo o gesto de traçar e percorrer a mesma superfície com disciplina, inúmeras vezes. Nas manchas, formadas pelo traçado intensivo na hachura, a linha perde o protagonismo, conferindo ao trabalho um caráter híbrido, em diálogo com a pintura.

Embora não o seja, a obra “Conceito Espacial”, de Lucio Fontana (imagem 4), fala muito sobre desenho. Em primeiro lugar, apresenta a linha como um corte, uma fissura, uma separação na superfície do suporte. Em segundo lugar, representa a linha como um movimento. Mas também, revela a linha como um recurso humano de ir se aproximando tentativamente da abstração que constitui o limite entre as coisas.



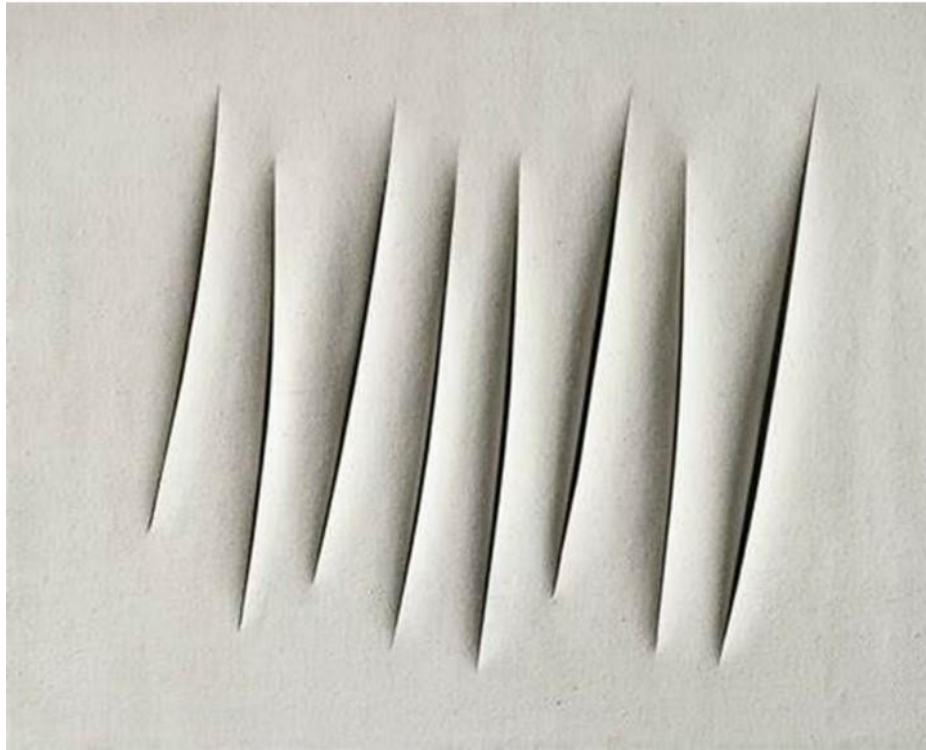


Imagem 4: L. Fontana, Conceito espacial, 1963

Nessa aproximação tentativa, a linha se torna um rabisco, um desenho que não requer conhecimento nem habilidade. É o que se faz espontaneamente quando se quer testar uma caneta cuja tinta está ressecada. Com o rabisco, é resgatada a fluidez da linha e recuperado o movimento do ponto que lhe deu origem.

Hachura é uma técnica que consiste em pequenos rabiscos com linhas paralelas, que origina efeitos sombreados e de tons em uma imagem.¹⁵ A hachura é uma forma disciplinada de rabiscar. Nela, a linha é fluida, pois o ponto de início não se conecta ao final, e não se cria uma cisão clara no plano; pelo contrário, cria ligações entre as partes do desenho.

O *sfumato* ou veladura, uma modalidade de hachura, é utilizada no meu fazer. A palavra *sfumato* se origina do italiano *sfumare*, que significa evaporar como fumaça e evoca a forma do nevoeiro. Veladura vem de velar, obscurecer, que remete ao uso da sombra.



A percepção da linha é diferente, dependendo de se ela aparece isoladamente ou em conjunto com outras linhas. Parafraseando Matisse, que observou a diferença na percepção da cor dependendo das dimensões da área em que ela é aplicada, pode-se dizer que 10 linhas por cm^2 é diferente de 1.000.000 linhas por cm^2 .¹⁶

Na mancha, a linha não separa como um contorno fechado em si mesmo. É uma linha que une, pois tanto a figura quanto o fundo são manchas. E, sem o protagonismo da linha, que tem um caráter tão marcante no desenho, a materialidade do que o constitui pode aparecer, e o desenho pode se expandir para outros campos: destacar a textura do papel, fazer aparecer o brilho do grafite (imagem 5).



Imagem 5: N. Rubins, *Drawings*, lápis sobre papel, 2000-2001,
Sale e Betti (2008)

Para mim, o processo de elaboração é talvez tão ou mais importante do que a imagem finalizada, e mantém com ela uma estreita relação. Um erro não é encarado como um julgamento de valor, mas como um fato, uma tentativa com a qual se deve lidar e que pode sinalizar um novo caminho. O erro é uma ocorrência que deve ser perdoada¹⁷ e aproveitada: marca a ocorrência de um imprevisto e funciona como um ponto a partir do qual se pode mudar de direção (TAVARES, 2021).

A elaboração de uma figura com manchas explicita aspectos essenciais do desenho e seu fazer, que muitas vezes não são tão aparentes quando se traça a linha. A mancha alcança aquilo que Matisse (2006) buscava com seus recortes de papel: a cor (tom) e o desenho são associados no mesmo movimento.



Com a mancha, a figura é criada com a aplicação sucessiva de camadas, por meio das quais ocorre seu contínuo des-aparecer, de maneira que seu formato final é sempre uma surpresa.

Quando se trabalha intensamente com o riscar do grafite sobre o papel, que é supostamente liso, percebe-se claramente sua condição de ser constituído por um aglomerado prensado de fibras de celulose. Também é possível ouvir o som que o traçado das linhas sobre o papel produz. Inicialmente áspero, pois o grafite está lidando diretamente com a textura do papel, torna-se um suave deslizar à medida que as camadas de grafite vão se sobrepondo.

O desenho com manchas demanda tempo, acentuando seu caráter meditativo. Repetir intensivamente o riscado de linhas com o grafite no suporte conduz à concentração e ao esvaziamento da mente. Nesse processo, um jogo entre a materialidade do grafite e a textura do suporte se desenrola, cada um deles disputando com o outro o aspecto que sobressairá.

Nos trabalhos de Seurat (imagem 6), não são utilizadas linhas de demarcação entre tons. As gradações tonais são sombreadas de forma contínua, sem distinções ordenadas, criando assim uma unidade tonal na imagem. As figuras são representadas como sombras, conferindo-lhes o aspecto de algo transitório e difuso. A obra apresenta uma certa imobilidade, como se o campo visual estivesse sendo absorvido por inteiro e ao mesmo tempo (RAWSON, 1987).



Imagem 6: G. Seurat, *La parade*, 1887, Rawson (1987)



A busca por minha forma de desenhar foi motivada pela incompatibilidade com o que os cursos tradicionais ensinavam, baseados num modelo, numa única forma de fazer. Ademais, trata-se de uma forma baseada numa linha, que pela minha vivência com cortes e facas, sempre associei a uma forma de violência.

Meu desenho está inserido na vida, tal como o desenho vivo de que trata Soares Rodrigues e é desenvolvido em conexão com uma necessidade vital, de acessar o âmbito “[d]a palavra que falta, [d]a linguagem que falha e [d]a linguagem que urge” (2023: p. 61).

Associo meu desenho à atividade do labor, originalmente desprezada pelos antigos gregos porque tratava de ocupações que atendiam às necessidades de manutenção da vida, que os homens tinham em comum com as outras formas de vida animal. Representava um esforço que não deixava qualquer vestígio, ou qualquer grande obra que pudesse ser preservada para a posteridade (ARENDT, 2001).

Figurar

Para o meu desenho, a noção de figurar faz mais sentido do que as de representar ou de imitar a aparência das coisas; busca sublimar, distorcer, transformar. Ao figurar, cria-se uma imagem em que não se vê o igual, o (si) mesmo, mas sim o outro, a alteridade.

De acordo com Didi-Huberman, figurar consiste em promover modificações nas figuras, transformá-las, desfigurando o âmbito do visível. Tal noção já era presente num dicionário lido na Europa até o sec. XVI, segundo o qual “figurar (...) equivalia em realidade ao verbo desfigurar, pela razão precisa de que consistia em modificar numa outra figura o dado mesmo do sentido a figurar” (2013: p. 270).

Pérez-Orama (2021) associa o figurar à fábula de Salmacis e Hemafrodito, de Ovídio, segundo a qual a ninfa Salmacis, apaixonada por um pastor adolescente, filho de Mercúrio e Afrodite, o envolve num abraço unindo-se a ele, convertendo ambos em um ser híbrido, Hermafrodito, em que as formas do feminino e do masculino se convertem em uma só, embora mantendo sua integridade (Ovídio apud PÉREZ-ORAMA, 2021).

Segundo o autor, essa fábula poderia indicar outra genealogia para a imagem, diversa do regime autorreflexivo, associado à fábula de Eco e Narciso e foi introduzida por Alberti como a figura fundadora da pintura (PÉREZ-ORAMA, 2021).

Essa outra possibilidade revela uma potência que reside nas imagens, sua capacidade fluida de revelar não apenas o conhecido, mas também outro surpreendente e inesperado (PÉREZ-ORAMA, 2021).



O abraço de Salmacis (...) indicaria, por metáfora (...) uma transferência e uma transfiguração, a inexorável alteridade do reconhecimento simbólico, o vir a ser outro de algo cujo sentido procuramos possuir, e que nesse mesmo instante ele desliza de volta para seu *alter*, desfigurando-se. (...) Hermafrodito está sempre por vir, e quando vem é tanto o que era como o que seria, o que era e o que será, o poder de ainda não estar no primeiro e no outro que pode estar no futuro, a semelhança absoluta do não semelhante e a identidade súbita do idêntico (PÉREZ-ORAMA, 2021: p. 25).



No meu fazer, coloca-se o desafio de evocar a indeterminação do figurar numa prática, que vem de uma tradição que associa o desenho ao determinar, ao definir e ao designar. Tal fato e os exemplos da pintura oferecidos por Didi Hubberman (2013) a respeito do figurar - o branco calcinado na Anunciação; o borrifo de tinta na parte inferior da Madona das Sombras da imagem aplicados por Fra Angélico; a mancha vermelha apresentada como o corpo de Cristo em Crucifixo com São Bernardo e uma monja de Anônimo alemão; o borrão vermelho de Vermeer em A Rendeira; entre outros - nos fazem questionar: não seria a pintura, mais do que o desenho, a técnica que mais encontra afinidade com a noção do figurar?



Não seria a maleabilidade da tinta, mais do que a rigidez do grafite, o veículo mais adequado para seu alcance? Ou ainda, não seria na fotografia, âmbito do *flo*, que a figurabilidade poderia ser melhor registrada?

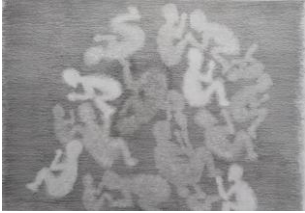
Nesse contexto, figurar em desenho apresenta-se como um desafio. O enfrentamento desse desafio ocorre, entretanto, sob a provocação de Gregório Soares Rodrigues que reflete se a indeterminação, a possibilidade de evocar o que pode ser ou o que poderia ter sido não seriam próprias do desenho.

[O] desenho não estaria para a figurabilidade assim como a imagem está para a pintura? Não seria o desenho o meio pelo qual a figura sempre assumiu esse regime indeterminado, trans, entre o que não foi, o que pode ser e o que poderia ter sido? (Soares Rodrigues apud PÉREZ-ORAMA, 2021: p. 23).

De fato, a incompletude do desenho, o fato de ser usado para esboçar, rascunhar, pode contribuir para a indefinição do figurar. Desenhos geralmente desaparecem sob as camadas da pintura.¹⁸ Nesse sentido, meu desenho tem um aspecto obscuro que busca tornar o observador um co-criador das imagens, se comprometer-se com o artista na invenção de um mundo visual mais pleno de significados.

Criação de imagens a partir de fotografias como vestígios

Elaboro desenhos a partir de fotografias, buscando refletir sobre o fazer imagens num mundo saturado delas e sobre as mediações implícitas no processo de representá-las ou imitá-las, que de tão usual tornou-se naturalizado.



Fotografias são vestígios. São o resto de uma presença de algo, aquilo que permanece após seu des-aparecer.¹⁹ Se relacionam com vestígios por seu processo técnico de produção. Constituem a marca que a radiação da luz refletida nos objetos faz sobre o papel sensível direta e imediatamente, devido a um processo físico químico. Tal fato, diferencia a fotografia das outras formas de representação e evidencia sua condição de índice

Segundo Soulages, baseado em Charles Peirce,

O índice (chamado também de indício) evoca então o referente graças a um vestígio ou a uma marca; é um signo que significa seu objeto frequentemente em razão do fato de que ele está realmente em conexão com ele (SOULAGES, 2010: p. 91).

O índice não se relaciona com o referente devido a uma relação de similaridade ou analogia, nem devido a características gerais. Está conectado a um único objeto singular por uma relação de contiguidade física (PEIRCE, 2006).

Não existem critérios, convenções ou regras preestabelecidos para a identificação de um índice. O índice se realiza no momento em que está sendo criado, por meio de marcas ou restos que atestam a existência de uma relação singular e do contato direto com o referente.

As fotografias digitais se relacionam com vestígios também em sua conexão com o des-aparecer. Por sua quantidade e circulação excessiva, constituem um fluxo; não são feitas para permanecer, mas para desaparecer. Segundo Dubois (2018), na imagem digital

[j]á não se trata mais de imagens-memória ou imagens-monumento para serem conservadas, mas de imagens que circulam para desaparecerem tão rapidamente quanto aparecem. Não há lista ou álbum. Elas sequer são inventariadas. Logo se apagam, sem uma inscrição para durar. A lógica da estocagem se opõe à do fluxo. A fotografia se torna, assim, um objeto de circulação, elemento de fluxo.²⁰



As fotografias, como vestígios, também “nos fazem sonhar”, parafraseando René Char (apud SOULAGES, 2010: p. 14). Dizem respeito ao que **poderá ser** e ao que **poderia ter sido**.²¹

Contêm um elemento intangível e inatingível. Se afastam da condição de índice e passam a se relacionar com a noção de rastro de Derrida (1944), como algo que foge, que é inalcançável, que evoca o impossível e de que somente podemos nos aproximar. Deixam de ter relação com uma origem (um significante), tornando-se instáveis, podendo mudar de significado.

O fato de a imagem fotográfica ter com o real a relação de “isso foi encenado” (SOULAGES, 2010), abre a possibilidade da construção de novas narrativas. Sem o peso e a determinação do real, pode-se trabalhar as suas figuras como personagens para se contar novas histórias.

Gonzales-Flores (2011) afirma que negativos fotográficos contêm uma imagem potencial, um vir a ser imagem, que somente aparece quando o negativo é revelado e a fotografia é impressa. Mas, a própria fotografia encontrada na *internet* pode se constituir em um vir a ser imagem.

O que vemos atualmente é majoritariamente composto por imagens, que passaram a mediar a nossa interação com o mundo, levando ao limite a situação descrita por Flusser (1985) de que as pessoas, em vez de se servir das imagens para se relacionar com o mundo, passam a viver em função delas.



As imagens digitais, ao se interporem entre o homem e o mundo de forma quase total, esterilizam a experiência daquilo que foi vivido. Tornam a relação com o objeto retratado impessoal. Não tratam mais de situações relacionadas a pessoas e objetos singulares, e passam a referir-se a situações genéricas, ou cenas, desvinculadas e autônomas em relação à circunstância que lhes deu origem. A criação de *memes* a partir de notícias populares na *internet*, que passam a ser utilizados para comentar assuntos diversos, pode ter relação com essa característica das imagens digitais.

À impessoalidade soma-se a imaterialidade: correspondem a códigos formados por símbolos binários (*bits*), compostos geralmente pelos algarismos 0 e 1, podendo ser transmitidos eletronicamente, por diversos canais.²² O acumulado de imagens (e informações) na internet é considerado uma nuvem.

A utilização de imagens existentes para a elaboração de imagens encontra eco no experimento de William Burroughs, que consistia em utilizar pedaços de textos já escritos e notícias da imprensa para elaboração de outros textos. Ele chegou a utilizar um programa de computador, o *Verbasizer* para realizar combinações aleatórias de palavras e produzir novas formulações.²³



O mundo digital é, de certa forma, um grande *Verbasizer*, uma grande combinação aleatória de textos e imagens. A utilização de suas imagens para elaboração de outras traz um componente de acaso, de algo alheio ao nosso controle. Embora muitas vezes a imagem seja encontrada num processo de busca que tem como ponto de partida a nossa vontade, é necessário lidar com o estoque (crescente) daquelas que estão disponíveis e com os direcionamentos dos algoritmos. Encontramos e escolhemos a imagem, mas também somos encontrados e escolhidos por ela.

Quando se utiliza a fotografia como matéria para as artes, são levantadas questões relativas à obra, tais como a concepção, a relação com o referente, a autoria, a autenticidade e a originalidade (CAMARGO, 2008). Nesse processo, “o autor artista passa de produtor a apresentador do objeto artístico, do objeto imagem” (CAMARGO, 2008: p. 119).

Soulages (2010) denomina transferência o processo pelo qual fotografias são usadas para a criação de outras imagens.²⁴ Envolve a transposição de uma imagem de um domínio, que pode ser das fotos que não tem pretensão artística (sem arte) – da mídia, da publicidade, de âmbito doméstico – para o campo da arte.



Nesse processo, estabelece-se um diálogo com os aspectos inacabável e irreversível da fotografia, pois a foto a ser utilizada precisa ser escolhida e combinada com outras fotos, uma atividade que envolve incontáveis decisões. Além disso, por meio da criação de uma imagem a partir de uma fotografia, é relativizado o processo irreversível de impressão do filme fotográfico pela luz, que ocorre na fotografia analógica.

Gerhard Richter em uma série de pinturas com imagens borradas da década de 1960, usou fotografias como inspiração: sua coleção de retratos de família, fotos de jornal, publicitárias, pornografia (imagem 7). Segundo o artista, suas pinturas semelhantes a fotografias desfocadas, oferecem mais possibilidades ao olhar do espectador, ampliando a percepção.



Imagem 7 G. Richter, *Frau mit Hund und See*, 1967

Pedro Ivo Verçosa também desenvolveu pinturas a partir de fotografias que ele mesmo tirava, sem ver o que estava registrando (imagem 8). São imagens de seu dia a dia, de pessoas em trânsito. Segundo ele, as fotos tiradas com celular não tinham contornos definidos e ele as via essencialmente como manchas (VERÇOSA, 2011).



Imagem 8 P. I. Verçosa, Sem título, 2006, Verçosa (2011)

Minha poética

Desenvolvo desenhos a partir de fotografias, na minha poética, que compreende imagens embaçadas, sem contornos claramente visíveis. Tal imagem evoca a visualidade de imagens japonesas, que, segundo Rawson (1987), não concebem contornos nítidos, negando a solidez ou o valor absoluto a objetos isoladamente.

De acordo com Wisnik (2018), o nevoeiro corresponde à imagem do real no qual estamos imersos, referencial imagético da contemporaneidade, e marca o desaparecimento da paixão pelo real, “do assalto à coisa em si”, que orientou o sec. XX.²⁵

No vídeo de Olafur Eliasson (imagem 9), a névoa que recobre as pessoas lhes confere uma aparência evanescente: não podem ser vistas integralmente e com clareza, não apresentam limites precisos de seus contornos. Aparecem como sombras, manchas de cor desbotadas.



Imagem 9: O. Eliasson, *Din blinde passager* (frame do vídeo), 2010

Minha poética foi desenvolvida a partir da experiência de não enxergar bem e usar óculos desde criança. Com essa reflexão busco explorar minha deficiência de forma expressiva.

Em vez de uma limitação, considero que a dificuldade visual pode ser encarada como algo positivo, pois desde cedo me tornou consciente de que é possível olhar de forma diferente.

Assim como a testemunha de Souriau (LAPOUJADE, 2017), a partir da percepção de um mundo embaçado devido à limitação visual, busco, por meio de minhas imagens, atestar o valor da ausência de nitidez, contrapondo-me à tendência atual de sua valorização. Torno-me advogada: quero tornar essa maneira de ver mais real, legitimando aquilo de que sou testemunha. Minha questão sensorial e estética torna-se uma questão existencial.

No meu desenho, as figuras são apresentadas como sombras, como manchas que se dissolvem, se fundem com o entorno (imagem 10).



Imagem 10: Marianne Nassuno,
Sem título, 2023

As figuras não tem limites perceptíveis, como se fossem cercadas por uma membrana porosa pela qual trocas podem ocorrer. É como se, na imagem, ocorresse um processo de osmose entre duas soluções de concentração diferente, separadas por um invólucro semipermeável: realizam trocas até que, no limite, suas singularidades desapareçam e se tornem uma só. Entre a figura e o fundo existe uma zona de indefinição, a qual torna a figura pouco visível e faz com que a imagem apareça como uma totalidade em que partes e todos se integram.

Desenhos desertos

Areia é resto.

É cinza, é pó.

Esgueira-se entre os mais estreitos desvãos.

Carrega vestígios daqueles que passam.

Guarda na memória os desenhos que o mar apagou.



Areia foi concha.

Vidente de travessias e naufrágios.

Areia também já foi pedra.

Rio de fogo nos subterrâneos da Terra, que se encontrou com o ar.

Areia é matéria.
Brilha como a água sob o sol, ofusca.

No acaso da fogueira, no impacto do raio,
viscosidade vítrea.

Constrói castelos e desertos.

Transcende fronteiras,
confunde-se na neblina.
Fertiliza florestas.

Desenho é ponto que se move.
Sutil, um leve tremor,
risco, corte, cicatriz.
Tentativas vãs de alcançar o limite entre as coisas.



Na fazenda, onde viveu sozinho durante a juventude, a carne de porco
tinha que ser salgada e preservada na banha, porque não havia
geladeira. Adorava toucinho, carne seca, embutidos, feijoadada.

Comia com gosto pés e pescoço de frango e peru, miúdos. Dizia que
tinham mais sabor. Houve uma época em que tinha pouco para comer
e tudo tinha que ser aproveitado. Era também um gostar que deixava
para os outros as partes mais nobres, com mais carne.



Acordava cedo para preparar um prato de frutas picadas para o café da manhã. Associava o consumo de frutas à saúde. Ia à feira toda semana para escolher uma grande variedade.



A IMAGEM DAQUILO QUE DES-APARECE: DIÁLOGOS



A imagem daquilo que des-aparece diz respeito a como algo se apresenta, quando se torna uma aparição. É uma imagem que se sustenta por um triz. É a imagem do “quase”: “quase” ver, “quase” compreender, “quase” desenho. Busca trazer para a materialidade do mundo algo que se tornou imaterial.

Essa imagem busca uma opacidade que, segundo Groenstadt (2020), permite identificar uma nova modalidade de artefatos visuais, que proporcionam uma nova forma de experiência afetiva, desvinculada de questões miméticas.

As imagens obscuras são ficções ao invés de representações. Criam mundos e estão no mesmo horizonte de experiência em que o espectador vivencia a realidade. Geram suscetibilidade, um estado de vulnerabilidade a forças externas, à incompletude ou à efemeridade (GROENSTADT, 2020) e lembram que o olhar carrega os seus próprios obscuros.

Derrida (2012) comenta que a invisibilidade é intrínseca ao ato de ver por meio dos olhos: existe o ponto cego, local em que o nervo ótico se conecta com o globo ocular e existe o foco, o qual abstrai tudo aquilo que está a seu redor.

A fóvea, parte do globo ocular que permite a visão nítida, constitui apenas uma parte muito pequena da retina.





[A] fóvea não seria mais que um ponto, um centro de precisão no interior de um círculo de visão turva, compondo um quadro vago de manchas coloridas, como quando olhamos para o nada (GUIBERT, 2024: p. 98).²⁶

Imagem artística

A imagem daquilo que des-aparece se identifica com a imagem na arte, na qual se busca oferecer uma visão do objeto diversa de seu reconhecimento. Uma visão que evoque o devir do objeto e não o passado, na qual a percepção se torne um fim em si mesmo e possa ser prolongada (CHLÓVSKI, 1976).

O reconhecimento implica o exercício de uma forma de controle sobre a imagem, um ver o (si) mesmo. Já o prolongamento do tempo de apreensão da imagem envolve uma relação de liberdade, uma busca por aquilo que nela é o outro.

A imagem daquilo que des-aparece tal como as predições de um oráculo, tem um caráter enigmático e precisa ser decifrada para o alcance de uma qualidade onírica. O que abriga em potência e mobiliza, quer tocar a alteridade que está no interior singular de cada um.



Evoca um estado de *invu* (n[ã]o-visto),

um estado cego, uma cegueira temporária, um não-visto transitório, ou melhor, como algo ainda não visto e como algo que está no interior, no centro, dentro, no íntimo, incluído na visão de cada um de nós (DIAS, 2010: p. 224).



Visualidade

A imagem daquilo que des-aparece existe no âmbito do visual e não apenas do visível²⁷, possibilitando múltiplas relações entre ordens de realidade diversas, operando deslocamentos e condensações produzindo tanto saber quanto não-saber (DIDI HUBBERMAN, 2013).

Não diz respeito apenas a discernimento e reconhecimento com vistas a nomear aquilo que é percebido e não está relacionada à (expressão) e transmissão de saberes, mas se localiza no espaço da ausência ou dos entrelaçamentos e deslocamentos do saber (DIDI HUBBERMAN, 2013). Exige

algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação terá tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento (DIDI HUBBERMAN, 2013: p. 23 e 24).



O visual é o âmbito da existência do virtual, daquilo que se encontra em estado potencial sem pretender direcionar o olhar ou oferecer um sentido único (DIDI HUBBERMAN, 2013). O virtual:

torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto (DIDI HUBBERMAN, 2013: p. 26).



A forma de aparecer da imagem no contexto do visual se alinha a um entendimento pelo qual o encobrimento e o obscurecimento são próprios do registro em imagem, de acordo com Lessing (2004), tratando da pintura. Diferentemente da poesia, em que o sofrimento pode ser descrito em detalhes, sem que o verso deixe de soar bem ao ouvido, na pintura, sua representação visual não deve ser explícita²⁸ (LICHTENSTEIN, 2004).

Sombra²⁹

A imagem daquilo que des-aparece é a sombra. Nelas não se revelam características identitárias – etnia, gênero, idade. São fugidias, móveis. Diferentes de silhuetas que têm contornos rígidos e definitivos.³⁰





Existe uma diferença entre o escuro e a sombra. Enquanto que o escuro se caracteriza no limite pela ausência completa de luz, a sombra depende da luz para existir. É no contraste entre zonas iluminadas e escuras que a imagem da sombra aparece. Depende dos raios solares e perdura até que uma nuvem chega.

As sombras são diferentes das ilusões. São índices, têm uma relação física, estreita e de contato com um referente imediato. Alguém olhando para o chão persegue as sombras das borboletas e das folhas que caem.

Em sua condição de índice a sombra evoca o que foi. Mas sombra também é vestígio, se relaciona com o futuro. Nos faz sonhar. Faz-nos projetar sobre o que pode vir a ser, que é condicionante, mas não determinante. Sua duplicidade não representa uma oposição entre polos opostos, uma vez que pode ser duas coisas ao mesmo tempo.

São criadas na condição de extrema nitidez e visibilidade – no contraste entre o claro e o escuro – entretanto, mais escondem do que mostram. Não revelam características identitárias, subjetivas, isto é, negam a sua origem. Nos lembram do obscuro que persiste naquilo que é visível. Falam-nos da invisibilidade para além de toda pretensa nitidez.



Sombras são universais e atemporais, nos irmanam. Num mundo em que todos somos estrangeiros, nos lembram que o sol nasce para cada um de nós desde o começo dos tempos.

Como o primeiro desenho, sombras são manchas. Escuras como ilhas de um arquipélago separadas por abismos de luz. Fundem-se, quando sobrepostas.

Sombras se alongam com o movimento da Terra e deslocam-se a uma velocidade superior à da luz.

Sombra era o que permitia a percepção das belezas e sutilezas do modo de vida tradicional do Japão, que se desenvolvia na penumbra e que foi progressivamente ofuscado pela chegada da luz elétrica. Graças à sombra, os antigos japoneses conseguiam, “através de um jogo de contrastes, fazer parecer branco um rosto amarelo” (TANIZAKI, 1999, p. 52).

As sombras têm relação com o olhar contemporâneo. Para Agamben (2009), ser contemporâneo significa ter a capacidade de não se deixar ofuscar pelas luzes de sua época e considerar que a percepção do escuro é algo que lhe diz especificamente respeito.

[Ser contemporâneo] implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provê[em] da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (AGAMBEN, 2009: p. 63).



Walker utiliza sombras como elementos em seus quadros narrativos que retratam situações de apagamento e violência da história afro-americana, agregando novas camadas de significado (imagem 11). As imagens, que remetem a ilustrações de histórias infantis, contrastam fortemente com a crueldade das situações retratadas. Com o uso de sombras, não se pode perceber o sofrimento das figuras. A história é recontada de forma mais dramática, para além dos clichês sobre a época (SALE E BETTI, 2008).

Ao utilizar as sombras, a artista confere um caráter universal e atemporal a essa agressão que gerou sofrimento, nos lembrando que ela diz respeito a toda humanidade, bem como que as injustiças que retrata perduram até os dias de hoje.



Imagem 11: K. Walker, *Burn*, 1998



“Escutar a sombra”, com curadoria de Gregório Soares Rodrigues e expografia de Dalton Camargos (imagem 12), é uma exposição que se desdobra em uma instalação e uma paisagem sonora imersiva. Nela, trabalhei com as sombras.

Realizada no Museu das Bandeiras, cidade de Goiás/GO, 2024, apresenta 160 desenhos frente e verso em papel vegetal, suspensos do teto, que retratam sombras de figuras humanas em queda. A paisagem sonora é composta pela leitura de excertos do livro “Elogio à sombra”, de Junichiro Tanizaki.

Num trabalho que é abstrato e concreto, ao mesmo tempo,³¹ procurou-se dialogar com o espaço expositivo, no qual pessoas foram encarceradas no século XVIII. As espessas paredes de madeira da sala guardam as marcas invisíveis dos corpos sem rosto que ali permaneceram aprisionados. Esse espaço, que testemunhou dor e sofrimento, foi ressignificado pelos vestígios sonoros e visuais, nos quais o grafite e a voz dos desenhos evocam novas camadas de sentido.



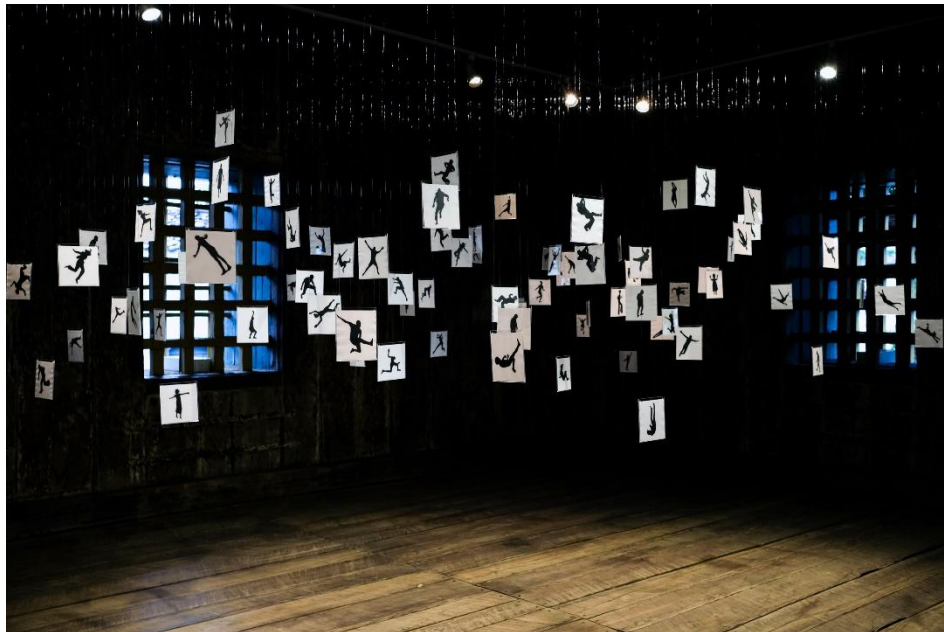




Imagem 12 Registros da exposição “Escutar a sombra”, 2024
Fotos Dalton Camargos

Materialidade

A imagem daquilo que des-aparece é matéria. De acordo com Lapoujade, quando se reduzem os recursos para exploração pela sensibilidade, deve haver uma mudança de perspectiva: trabalhar a expressão com a materialidade da obra. “A arte deve nascer do material e da ferramenta, e deve conservar os traços da ferramenta e da luta da ferramenta com o material” (2017: p. 54).



A relação com a matéria pode ser uma luta ou uma dança. Luta, quando a vontade do fazer busca conformar a matéria em algo previamente determinado, enfrentando sua resistência. Dança, quando ambas trabalham em diálogo: a vontade se transformando a partir das respostas que a matéria oferece. Na imagem daquilo que des-aparece, privilegio uma relação de dança com a matéria nos tons claros e nas camadas iniciais dos desenhos. Recorro também à luta para obter tons bastante escuros com o grafite.

Des-aparecer na imagem

A imagem daquilo que des-aparece dialoga ainda com a própria imagem, essa “superfície apreensível que torna algo visível” (Seel apud PURGAR, 2019: p. 46), esse objeto destacado do continuum do mundo, que contém o registro de uma expressão sensível, que abriga um "excedente do imaginário" e requer uma capacidade de ver algo "à luz do outro" (PURGAR, 2019).

Esse diálogo não se deve apenas ao fato de constituir uma imagem, mas também porque a própria imagem contém des-apareceres.



Embora tenha presença material e apareça, seja visível ou visualmente, está associada a diversos des-aparecimentos: o desaparecimento na morte, relacionado à origem latina da palavra, e, no processo de elaboração de uma imagem, o desaparecimento das dimensões espaço-temporais, das funções daquilo que é retratado e do próprio objeto representado. A dialética do des-aparecer também acontece na própria imagem.

A palavra imagem, conforme Stigger, tem origem no latim em imago, que “designava um tipo antigo de máscara mortuária” (2021: p. 9). A autora lembra o testemunho de Plínio, o Velho, comentado por Didi-Huberman, segundo o qual essas imagens moldadas em cera, com a face daqueles que partiram, faziam parte do cortejo fúnebre da família (STIGGER, 2021).

Imagens são criadas pela imaginação, uma capacidade específica de abstração que converte as quatro dimensões espaço-temporais em duas dimensões do plano. Também abstraem outros dois elementos, o movimento e, conseqüentemente, o tempo. Constituem recortes congelados de instantes que podem ter feito parte de um evento mais amplo (FLUSSER, 1985).



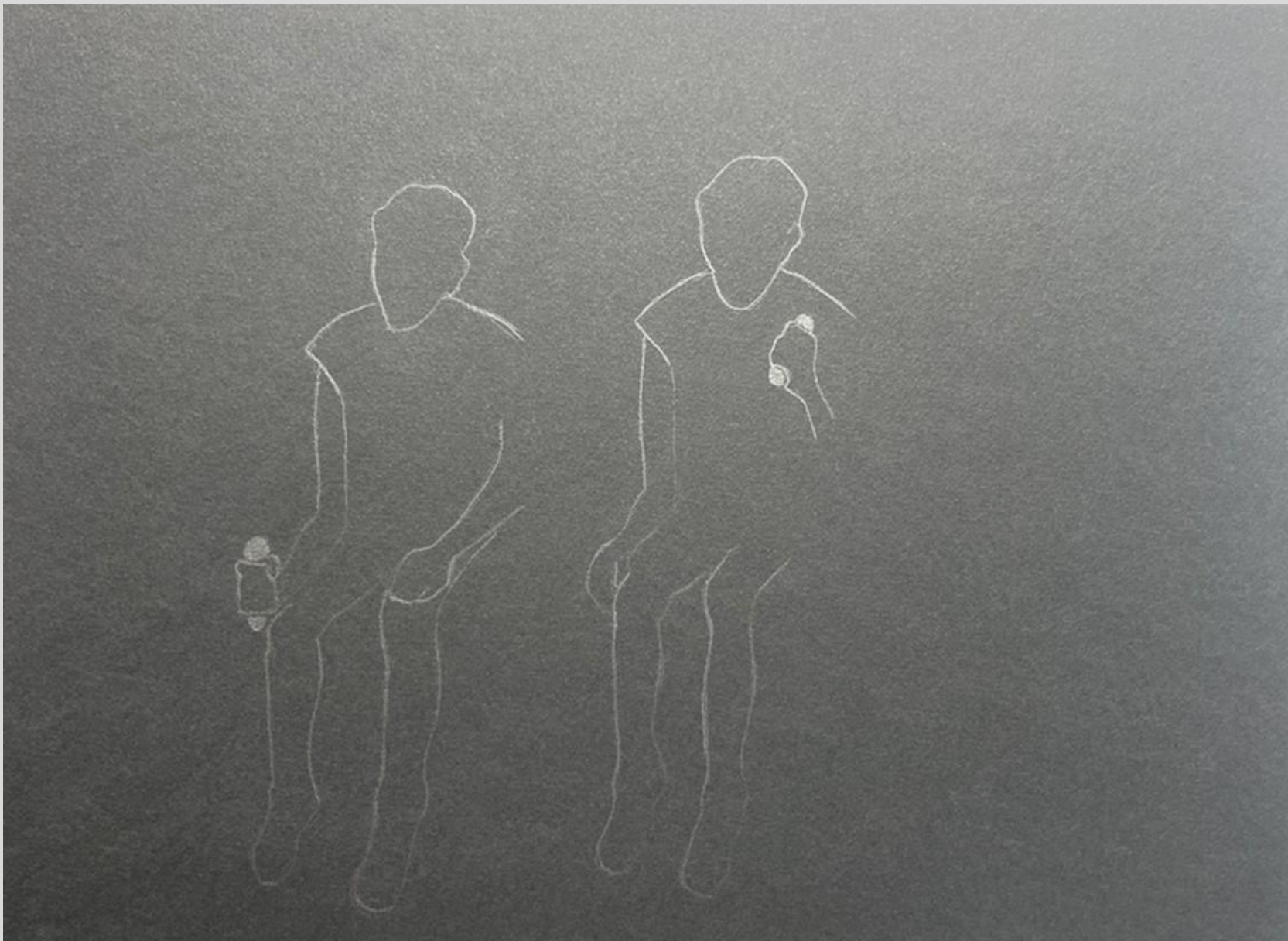


Platão considerava que as imagens são fantasmas porque têm apenas a aparência daquilo que retratam, mas não mais as suas funções. Afirmava que um pintor é capaz de fazer imagens de um sapateiro, de um carpinteiro, sem deter as competências técnicas desses artesãos (PLATÃO, 2004). A representação que o artista faz está distante da verdade: ele é capaz de reproduzir qualquer coisa – objetos artificiais, plantas, animais (inclusive a si mesmo), a terra, o céu, os deuses, os corpos celestiais, e o submundo - porque nunca penetra além da aparência superficial das coisas (PLATÃO, 2006).

A imagem também se refere ao des-aparecer do objeto retratado na forma de sua ausência. O reconhecimento do objeto retratado na imagem confere ao mesmo tempo a consciência de que ele não está lá; implica aceitar que o objeto está fora de lá, no mundo (FLESLER, 2012).

A invasão da casa onde moravam o abalou muito, embora ele não revelasse. Foram celebrar o Ano Novo com amigos e quando retornaram, a casa estava arrombada e na maior bagunça. Levaram economias que ele guardava junto com os sapatos. A casa foi construída por ele e a julgava inexpugnável. Os ladrões arrombaram com facilidade as portas sólidas de ferro, porque as suas fechaduras eram muito frágeis.





CONSIDERAÇÕES FINAIS



Esta pesquisa foi orientada pela pergunta “como aparece em imagem aquilo que des-aparece”, a qual se desdobrou em uma questão prática sobre “como fazer des-aparecer em desenho”, com base na qual foi se definindo uma forma de desenhar no âmbito da minha poética e uma indagação conceitual sobre em que consiste o des-aparecer.

Trata da elaboração de imagens em desenho a partir de registros fotográficos, considerando-os como vestígios. As imagens são criadas com base em fotografias da mídia, das redes sociais, através de um referencial diverso da relação de ícone, com a intenção de provocar uma reflexão a respeito das mediações implícitas nesse processo, que, de tão usual, tornou-se naturalizado, e sobre o fazer imagens num mundo tão saturado delas.

Foram realizadas diversas experiências em desenho que apresentam alguma forma de ruído visual dificultando sua visibilidade, dado meu incômodo com a nitidez e o reconhecimento imediato das imagens. Essas experiências estabelecem um diálogo com as situações de des-aparecimento apresentadas em textos literários.





Considero que o processo de pesquisa e elaboração da dissertação foi uma experiência intelectual, artística e, sobretudo, humana enriquecedora e gratificante. Nele, pôde ocorrer a mágica do andarilhar: possibilitou a ocorrência do inesperado durante a condução da pesquisa e propiciou o surgimento de surpresas e descobertas. Além disso, eu sou uma pessoa diferente em diversos aspectos da que era quando comecei o trabalho. Me sinto mais fortalecida na posição de artista, independentemente de questões relacionadas a reconhecimento.

À medida que a pesquisa progredia, pude localizar os mundos que a imagem que procuro elaborar habita. Encontrei em Chlówski (1976) e Didi Hubberman (2013) noções que me apoiaram na identificação de possíveis diálogos e na reflexão sobre o que busco com minhas imagens. Soares Rodrigues (2023) e Arendt (2001) me ajudaram a pensar sobre o meu fazer. Souriau (LAPOUJADE, 2017) permitiu entender a natureza existencial de minha pesquisa. O mesmo autor e textos literários me possibilitaram compreender sentidos do des-aparecer.



Des-aparecer do corpo

Nos meses que antecederam o término da dissertação, fui acometida por dores no ombro e braço direito, amortecimentos nos dedos das mãos.



Os exames mostraram um desgaste natural do corpo, decorrente do envelhecer. Fui impedida de trabalhar com o afincado e regularidade que gostaria. Como se o corpo quisesse receber pagamento pelo tempo em que foi meramente funcional, obedecendo os ditames da mente. Essa circunstância me fez pensar que talvez a imagem daquilo que des-aparece seja também o próprio corpo.

A experiência da dor nos separa do mundo e nos empurra para dentro do corpo, fazendo cessar a vontade e o entendimento. A dor faz o mundo desaparecer (Arendt apud TAVARES, 2021).

A dor alimenta a crença de que o nosso corpo nos pertence.³² Mas, ao mesmo tempo, como toda sensação, a dor é um momento em que o corpo aponta para si mesmo, como algo separado, como outro, como uma coisa do mundo (Wittgenstein apud TAVARES, 2021).

Falar sobre o corpo é fazer a tradução entre duas linguagens: a linguagem física daquilo que o corpo sente e a linguagem formada pela associação de letras. Sempre há uma diferença entre o que a palavra descreve e a sensação descrita (TAVARES, 2021).

Tavares (2021) analisa como a suposta identidade indivíduo-corpo é questionada e relativizada, segundo o pensamento de diversos autores.





Oliver Sacks comenta casos de pacientes para os quais a propriocepção é ausente ou deficiente: uma mulher que não reconhece o corpo como seu e um homem que sente que a perna não lhe pertence. Barthes trata do esquecimento que temos do corpo, que só aparece nos momentos de dor ou prazer. Esses momentos desafiam a consciência de que existe uma imagem de si única e apaziguadora e revelam a existência de múltiplas identidades. Henri Michaux aponta a sensação de uma falta, um vazio em si, da incompletude constitutiva do ser. Robert Musil refere-se ao caráter ilusório da suposição de “poder contar consigo mesmo” que dá estabilidade à identidade. Ela é desmascarada por atos imprevisíveis, nos quais o corpo toma decisões próprias, em resposta às circunstâncias. Paul Valery pensa a existência de quatro corpos: um corpo como tal o sentimos - a partir de nossos afetos e ações; um corpo que está na superfície, que os outros veem e é captado nos espelhos e retratos; um corpo formado por células e partes orgânicas, que habitualmente está escondido; e um corpo utópico, totalmente terminado e sem dúvidas. Vergílio Ferreira refere-se ao afastamento do corpo a partir das situações em que ele nos causa nojo, repulsa: seus excrementos e secreções, seu cheiro, tosses, espirros, crescimento de pelos. Atos involuntários que causam vergonha.





Para Deleuze, o corpo constitui uma lama molecular disforme que pode ter reações autônomas e que faz com que cessem as distinções entre os homens e os iguala na condição animal. Wittgenstein questiona a identidade do corpo e o número de corpos de um indivíduo. Propõe o corpo não como uma unidade interna, mas um lugar onde as percepções das sensações podem ter diferentes localizações simultâneas. A separação do corpo (eu) aparece na linguagem, podendo assumir o papel do sujeito e do objeto ao mesmo tempo: um que age e o outro que se submete à ação. O suicídio representa uma situação limite em que essa divisão se verifica (TAVARES, 2021).

A morte promove a cisão entre a existência de um homem – compreendida como ideia, imagens e recordações - e a matéria de seu corpo (AUSTER, 1999).

Agora falamos de duas coisas distintas, em vez de uma só, dando a entender que o homem continua a existir, mas só como uma ideia, um aglomerado de imagens e recordações na mente das outras pessoas. Quanto ao corpo, não é mais do que carne e ossos, um amontoado de pura matéria, (AUSTER, 1999: p. 21).



Na convalescença de meu pai, que antecedeu sua morte em 2022, seu corpo revelou sua natureza mineral: as taxas de potássio, cálcio, sódio se desequilibraram. É nessa qualidade mineral que um corpo devolve à Terra aquilo que dela usufruiu para sobreviver e que retorna servindo como nutriente para outros seres vivos num ciclo interminável.

No ocaso do regime militar, em 1983, os artistas visuais Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel idealizaram a ação “El Silhuetaço” em conjunto com organizações de direitos humanos e sociais para retratar milhares de pessoas desaparecidas durante a ditadura militar. Desenharam silhuetas humanas sobre papéis que foram afixados verticalmente em paredes de edifícios, cartazes e árvores (imagem 13) (GIL, 2013).³³



Imagem 13 Registros de O silhuetaço (Gil, 2013)

A explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, criou sombras projetadas por pessoas e objetos sobre as superfícies do chão e paredes (imagem 14). Essas imagens surgiram porque as pessoas e objetos absorveram a energia e funcionaram como escudos. Protegeram o que estava atrás deles da luz intensa e do calor que emanaram do ponto de explosão. As áreas diretamente expostas foram calcinadas e embranqueceram.³⁴ A intensidade da radiação fez com que todas as superfícies da área se comportassem como os papéis sensíveis à luz da fotografia.



Imagem 14 Sombra criada pela explosão da bomba nuclear



O telefone toca no meio da noite³⁵

A notícia não era boa, mas era esperada. Na última semana, meu pai havia passado por maus bocados. Pulsação variando de 49 para 105 no intervalo de uma hora, a taxa de oxigenação caindo paulatinamente: 74, 72, 70, 60... Estava com muito calor e muita sede. Ele, que sempre reclamava de frio e nunca bebia água. Estava muito agitado, o pessoal do hospital cogitando amarrá-lo ao leito.

Minha irmã, com voz cansada, depois de um relato das circunstâncias, me dá a notícia: o pai havia morrido.

Meu pai faleceu em São Paulo, durante a pandemia. Morando em Brasília, não pude acompanhar sua convalescência, nem ajudar minha mãe e minha irmã em seus cuidados.

Alguns dias antes de sua morte, eu havia sonhado com meu pai, com quem tive uma relação conflituosa. Ele me apareceu, não mais como pai, mas como um ser humano com sua história, suas contradições, sua vitalidade e energia de viver. Tinha a intenção de viver até os 100 anos, como Oscar Niemeyer. Meu pai morreu aos 95.





O que se passou depois do telefonema não me lembro muito bem. Sei que foi permeado pela necessidade de tomar decisões junto com minha irmã: como avisar minha mãe do falecimento, qual o horário do velório, se o corpo deveria ser preservado para durar mais tempo, que flores colocar no caixão...

O voo para São Paulo é ruim, muita turbulência. Fico com medo. Depois de muita tensão e atraso, o avião pousa. Devido ao mau tempo, o aeroporto está lotado porque muitos voos tiveram que ser cancelados. Enfim tive sorte: ainda dá tempo de pegar minha mãe para levá-la ao velório.

A sala do velório é fria e desolada. O caixão está próximo a uma janela. Meu pai de terno e gravata, rodeado de crisântemos brancos. Minha mãe insistiu que fossem colocados no caixão. Essa flor parece ter um significado especial para os japoneses.

Encontramos alguns parentes e amigos. É tudo muito estranho, parece um estado de animação suspensa. Vejo meu pai, sua tez pálida meio amarelada, está muito magro. Em seu rosto vejo uma certa dor. Será que quando a energia vital vai embora a gente sente?





Chegam coroas de flores, de familiares, de amigos que a gente nem conhece. Minha mãe fica emocionada. Algumas pessoas com quem meu pai conviveu aparecem: o office boy do escritório, o digitador, o mestre de obras que fez a reforma da casa, o pessoal das viagens e pescarias, amigos que frequentavam a casa de praia. Meu pai gostava de coisas simples.

Como ele não foi religioso, não há nenhum pastor ou padre presente para conduzir um ritual. Improvisamos: um amigo puxa um Pai-Nosso coletivo, meu primo anuncia que o velório acabou.

No crematório, depois de providências burocráticas, algumas situações bizarras: temos que escolher duas músicas de uma relação que inclui Ave Maria de Bach, música sertaneja, Roberto Carlos, “Fuscão preto”, etc. para uma cerimônia. Numa sala redonda com poltronas vermelhas a música começa tocar num sistema de som precário e o caixão é elevado por uma abertura no chão. A segunda música começa a tocar com chiados e cliques, e o caixão desaparece. Essa agonia demora uns 10 minutos que parecem horas. Um ritual ridículo. Só queremos ir para casa descansar.



Depois do café da manhã, minha irmã dá início ao atendimento das infinitas providências que precisamos tomar: cancelar conta de banco, CPF, providenciar inventário, a lista parece não ter fim. Nos defrontamos com formulários absurdos a preencher, envio de inumeráveis certidões e documentos. A burocracia torna a morte impessoal e indigna.



O luto parece aquela fita que as pessoas seguram quando o navio parte. De repente uma das pontas se solta. A tensão desaparece, estamos à deriva. A sensação não é de liberdade, mas de frouxidão.

Em seu final, a vida se resume a ser somente um corpo. Um corpo que perde o controle das suas funções fisiológicas, de sua capacidade de se movimentar, um corpo que dói, que não pode mais comer alimentos sólidos para não engasgar e sufocar. Um corpo que no final, fica cansado de se sentir cansado.

Meu pai aparece. Não apenas nas lembranças que me fazem compreender aos poucos quem ele foi. Eu o reconheço em mim, na minha maneira de ser e de viver.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2009): “O que é contemporâneo?” in O que é Contemporâneo e outros Ensaio. Chapecó: Argos
- ARENDT, H. (2001): A condição humana. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária
- AUSTER, P. (1999): “Retrato de um homem invisível” in A invenção da solidão. São Paulo: Companhia das Letras
- BOIS, Y.-A (2009): A Pintura como Modelo. São Paulo: Martins Fontes
- CAGE, J. (2019): Silêncio. Rio de Janeiro: Cobogó
- CAMARGO, D. (2008): “Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine, uma inserção da fotografia no campo das artes”. Conexão (UCS), v. 06, 111-124.
- CHKLÓVSKI, V. (1976): “A arte como procedimento” in D. de Oliveira Toledo, (org.). Teoria da Literatura: Formalistas Russos (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo
- DERDYK, E. (2020): Formas de Pensar o Desenho. Desenvolvimento do Grafismo Infantil. São Paulo: Panda Educação
- DERRIDA, J. (2012): “Pensar em não ver” in Pensar em não Ver. Escritos sobre as Artes do Visível (1979-2004). Florianópolis: Editora UFSC

DERRIDA, J. (2010): Memórias de Cego. O Auto-retrato e outras Ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

DERRIDA, J. (1944): Of Grammatology. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited

DIAS, K. (2010): Entre Visão e Invisão. Paisagem. Por uma Experiência da Paisagem no Cotidiano. Programa de Pós Graduação em Arte/VIS. Brasília: Universidade de Brasília

DIDI-HUBBERMAN, G. (2013): Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34

DOURADO, A. (1964): Uma vida em segredo. Rio de Janeiro: Editora Record

DUBOIS, P. (2018): Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Phillipe Dubois & Lúcia Ramos Monteiro. ZUM Revista de Fotografia
<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>, consultada em agosto/2023

FERNANDES N. (2017) Revista Galileu, 11.1.2017
<https://revistagalileu.globo.com> consultada em dezembro/2023.

FLESLER, A. (2012): “Os tempos do desenho” in A psicanálise de criança e o lugar dos pais. Rio de Janeiro: Editora Zahar

FLUSSER, V. (1985): Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: Hucitec

FREUD, S. (2010): “O inquietante” in Obras completas, volume 14. São Paulo: Companhia das Letras

GONZÁLES FLORES, L. (2011): Fotografia e pintura: dois meios diferentes? São Paulo: Martins Fontes

GROENSTAD, A. S. (2020): Rethinking Art and Culture. The Poetics of Opacity. Londres: Palgrave Macmillan

GUIBERT, H. (2024): “A fóvea” in A imagem fantasma. São Paulo: Editora 34

INGOLD, T. (2022): Linhas. Uma breve história. Petrópolis: Vozes

LAPOUJADE, D. (2017): As existências mínimas. São Paulo: n-1 edições

LESSING, G. E. (2004): “Laocoonte” in J. Lichtenstein (ed.) (2004): A Pintura. Textos essenciais. Vol. 4 O belo. São Paulo: Editora 34

MATISSE, H. (2006): “Escritos e conversas sobre arte” in J. Lichtenstein (ed.)(2006): A Pintura. Textos essenciais. Vol. 9 O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34

NANCY, J-L. (2012): “58 indícios sobre o corpo”. Rev. UFMG v. 19, n. 1 e 2, jan/dez

- PEIRCE, C. S. (2006): “The sign: icon, index, and symbol” in S. Manghani e outros (eds.) (2006): Images: a reader. Londres: Sage Publications
- PLATÃO (2006): “Art and Ilusion” in S. Manghani e outros (eds.): Images: a reader. Londres: Sage Publications
- PLATÃO (2004): “Imitação, cópia e simulacro” in Lichtenstein, J. (org.) (2004): A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Editora 34
- PÉREZ-ORAMA, L. (2021): “Imagem Réptil. Notas sobre Narciso e Hermafrodito” in G. Soares Rodrigues (org.): Festival Desenho Vivo. Brasília: Outubro Edições
- PIRANDELLO, L. (2001): Um, nenhum, cem mil. São Paulo: Cosac & Naify
- PURGAR, K. (2019): Pictorial Appearing. Image theory after representation. Bielefeld: transcript Verlag
- RAWSON P. (1987): Drawing. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- SALE, T. e BETTI, C. (2008): Drawing a Contemporary Approach. Belmont: Thompson Wadsworth

SOARES RODRIGUES, G. (2023): *Desenhário: a ciência inexata da linha (desenho vivo e outras coisas)*. Tese de doutorado, Departamento de Artes Visuais. Brasília: IdA/Universidade de Brasília

SOARES RODRIGUES, G. e M. NASSUNO (2024a): *Escutar a sombra*. Texto curatorial de exposição homônima. Goiás: Museu das Bandeiras

SOARES RODRIGUES, G. e M. NASSUNO (2024b): *Release* da exposição *Escutar a sombra*. *Mimeo*

SOULAGES, F. (2010): *Estética da Fotografia. Perda e Permanência*. São Paulo: Editora Senac: São Paulo

STIGGER, V. (2021): “Prefácio. Imagem-enxerto” in E. Alloa: *O Corpo da Imagem. A Imagem do Corpo*. Porto Alegre: Editora ZOUK

TAVARES, G. M. (2021): *Atlas do corpo e da imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense

TANIZAKI, J. (1999): *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

VERÇOSA, P. I. (2011): *Intervalos*. Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação Bacharelado, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília: Ida/UnB

WISNIK, G. (2018): *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora

Links consultados

DUBOIS, P. (2018): Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Phillipe Dubois & Lúcia Ramos Monteiro. ZUM Revista de Fotografia
<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>, consultada em agosto/2023

GIL, E. (2013): O silhuetaço, <https://parquedelamemoria.org.ar>, 18.05.13 – 02.06.13/Sala PAYS consultado em dezembro/2023.
<https://laart.art.br/blog/hachuras-desenho/> consultado em setembro/2024

FERNANDES N., Revista Galileu, 11.1.2017
<https://revistagalileu.globo.com> consultada em dezembro/2023.

ROSA G.: O espelho <https://contobrasileiro.com.br/o-espelho-conto-de-guimaraes-rosa/> consultado em julho/2023

What David Bowie Borrowed From William Burroughs
<https://lithub.com/what-david-bowie-borrowed-from-william-burroughs/> consultado em dezembro/2023

<https://www.tempo.com/noticias/ciencia/sombras-dantescas-os-perturbadores-vestigios-de-pessoas-e-objetos-deixados-apos-as-bombas-em-hiroshima-e-nagasaki.html#:~:text=As%20sombras%20de%20pessoas%20e%20outros%20objetos%20C%20como,verdade%20seja%20a%20%C3%A1rea%20circundante%20que%20foi%20tingida> consultado em novembro/2024

NOTAS FINAIS

- 1 Agradeço a Moisés Crivellaro pela indicação dessa referência.
- 2 Agradeço ao professor Geraldo Orthof pela indicação dessa referência
- 3 Agradeço ao professor Geraldo Orthof pela indicação dessa referência
- 4 Agradeço a Moisés Crivellaro pela indicação dessa referência.
- 5 Agradeço a Suyan de Mattos pela indicação dessa referência.
- 6 Agradeço ao professor Gregório Soares Rodrigues pela indicação dessa referência.
- 7 Agradeço ao professor Geraldo Orthof pela indicação dessa referência.
- 8 A. Dourado (1964): Uma vida em segredo. Rio de Janeiro: Editora Record.
- 9 G. Rosa: O espelho <https://contobrasileiro.com.br/o-espelho-conto-de-guimaraes-rosa/> consultado em julho/2023
- 10 L. Pirandello (2001): Um, nenhum, cem mil. São Paulo: Cosac & Naify.

11 P. Auster (1999): *Retrato de um homem invisível* in A invenção da solidão. São Paulo: Companhia das Letras. Agradeço ao professor Geraldo Orthof pela indicação desta referência.

12 Realizada em conjunto com Moisés Crivellaro como uma ação do projeto Coordenadas Guardanapo da professora Karina Dias, 2024, com a participação de alunos da disciplina Escrita de atelier.

13 Realizado durante a Residência NACO, Olhos d'Água, GO, 2024.

14 A leitura de Soares Rodrigues (2023) a respeito do desenho do Renascimento tem por base a análise de Didi-Hubberman sobre a obra de Giorgio Vassari. Segundo Didi-Hubberman (2013), “Vidas dos Artistas” tinha como objetivo enaltecer e preservar para a posteridade a figura de um grupo de artistas do Renascimento e sua arte.

15 <https://laart.art.br/blog/hachuras-desenho/> consultado em agosto/2023.

16 A frase original de Matisse é “um centímetro quadrado de qualquer azul não é tão azul como um metro quadrado do mesmo azul” (Matisse apud BOIS, 2009: p. 27).

17 Uma vez que algo é posto em movimento, cria uma sequência de eventos interminável e imprevisível. A forma de lidar com essa situação é pela condição humana do perdão, sem o qual, ficaríamos aprisionados na cadeia de eventos desencadeada por um único gesto (ARENDT, 2001).

18 Agradeço à professora Karina Dias por esse comentário.

19 O desaparecimento pode ser constatado por algum vestígio: uma sombra, uma cor, uma pegada, uma cicatriz, um cheiro ou um som. As luzes no céu noturno são vestígios de astros distantes que morreram, cuja luminosidade ainda continua chegando até nós (Agamben, 2009). Ondas são vestígios do encontro da massa de água do mar com acidentes do relevo submarino. Montanhas são o vestígio de deslocamentos da placa tectônica.

20 Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/> consultada em agosto de 2023.

21 Agradeço ao professor Luís Carlos Bresser-Pereira por ter explicitado a relação entre vestígios e o que poderá ser e o que poderia ter sido.

22 A imaterialidade diz respeito apenas à imagem. Entretanto, o mundo digital depende de um conjunto de equipamentos de processamento de dados, de cabos e de mecanismos de reprodução.

23 What David Bowie Borrowed from William Burroughs <https://lithub.com/what-david-bowie-borrowed-from-william-burroughs/> consultado em dezembro/2023

24 Soulages (2010) considera que as fotografias podem ser usadas para a criação de outras imagens a partir de sua condição de índice. Neste trabalho são utilizadas a partir da noção de vestígios como rastros.

25 Para Wisnik (2018), a noção moderna de busca pelo real representou uma ruptura com o sistema binário, no qual a representação era posicionada em oposição à realidade e se manifestou por sete elementos: (1) pela abolição da diferença entre arte e vida; (2) pelo fim do ilusionismo, tornando aparente o próprio artifício da construção artística; (3) pela noção de tempo ampliado e (4) pela abolição da perspectiva, que embute o reconhecimento do fracasso da ideia de progresso e da promessa de futuro radioso; (5) pelo desenvolvimento da arte abstrata, que não remete a qualquer referente externo; (6) pela progressiva perda da aura da obra de arte; e (7) pela estética da formatividade, pela qual o processo de criação se confunde com a própria produção da obra.

26 Agradeço ao professor Geraldo Orthof pela indicação dessa referência.

27 O visível diz respeito à associação da imagem a um significado, a um signo, a unidades de saberes (DIDI HUBBERMAN, 2013). Nesse sentido, visível é também aquilo que é legível, aquilo que é compreensível. A partir dessa noção de visível, tem-se a ideia do invisível, que se refere não apenas a algo que não é percebido com os órgãos da visão, mas inclui também aquilo que não é compreendido.

28 Lessing (2004) está preocupado com a questão da beleza. Segundo ele, o sofrimento deve ser apenas indicado na imagem e não representado, porque deforma os traços. Independentemente dessas razões, o que quero destacar de seu pensamento é o fato de que a imagem visual deve deixar algo em aberto para o olhar (e a mente) do observador.

29 A reflexão sobre sombra aqui desenvolvida tem insumos de conversas com o professor Gregório Soares Rodrigues, a quem agradeço, e do *release* e texto curatorial da exposição “Escutar a sombra” (SOARES RODRIGUES e NASSUNO, 2024a, b).

30 Agradeço ao professor Geraldo Orthof pelo comentário sobre a diferença entre sombra e silhueta.

31 Agradeço ao professor Luís Carlos Bresser-Pereira por esse comentário.

32 A confirmação de que nosso corpo nos pertence também é feita pelos outros e pela linguagem, na medida em que certas frases são consideradas inaceitáveis (Wittgenstein apud TAVARES, 2021).

33 Gil, Eduardo (2013): O silhuetaço, <https://parquedelamemoria.org.ar>, 18.05.13 – 02.06.13/Sala PAYS consultado em dezembro/ 2023. Agradeço à Suyan de Mattos por essa referência.

34 <https://www.tempo.com/noticias/ciencia/sombras-dantescas-os-perturbadores-vestigios-de-pessoas-e-objetos-deixados-apos-as-bombas-em-hiroshima-e-nagasaki.html#:~:text=As%20sombras%20de%20pessoas%20e%20outros%20objetos%2C%20como,verdade%20seja%20a%20%C3%A1rea%20circundante%20que%20foi%20tingida> consultado em novembro de 2024

35 Agradeço à professora Luísa Gunther pela sugestão de escrever este relato.

