

CADERNOS DE NOTAS (DES) FOLHAMENTOS DE TEMPO

NOTEBOOKS: (DE)FOLIATIONS OF TIME

Cláudia França
Universidade Federal de Uberlândia/UFU

RESUMO

Discutimos o caderno como suporte físico de registros textuais e gráficos. Partindo da ideia de que o caderno pode ser feito antes e depois do registro, questionamos se essas diferenças não seriam índices do modo de trabalho de um artista. A depender disso, o artista pode privilegiar o uso sistemático do caderno ou ainda trabalhar com folhas esparsas, em tempos e lugares distintos. Isso nos parece análogo à dialética ternura/injúria proposta por Paulo Silveira (2008), como modo de lidar com livros: mantendo sua integridade física e simbólica (ternura) ou transgredindo sua narrativa, materialidade e função (injúria).

Palavras-chave: Caderno de notas; Escrita pessoal; Desenho; Documento de processo.

ABSTRACT

We discuss notebook as a physical support for texts and graphical interferences. From the point that notebook can be made before and after registering, we question if these differences would be signals of how artists work. Depending on it, the artist may privilege systematical use of notebook or even decide for single sheets. This aspect seems to be similar to “tenderness/insult” relation, dialectics purposed by Paulo Silveira (2008), concerned with the way of working with books: keeping its physical integrity and symbolic (tenderness) or infringing its narrative, physicality and function (insult).

KEYWORDS: Notebooks; Handwriting; Drawing; Process document.

Considerações iniciais

O presente texto investiga o caderno de notas de um artista. Consideramos o caderno como objeto: sua aparência e constituição física. Desse modo, a atenção recai para os seus elementos constituintes: capa, folhas, espessura, peso e tamanho. Sua tridimensionalidade dada ou adquirida, enfim. Esse objeto também é pensado como “lugar” em sua acepção mais corrente: receptáculo de formas e ideias. Nesse viés, seria um depósito de lembranças materiais diversas, ocorrências e experiências de um sujeito, ao sabor de uma frequência temporal.

Em um caderno residem anotações textuais, esquemas, desenhos, poemas; em suas entre-folhas depositamos também fragmentos de bilhetes e suportes diversos: contas a pagar, papéis de bombom, palitos de picolé, clips, pregos enferrujados, flores secas e toda uma sorte de *madeleines*: elementos materiais que suscitam bruscamente a reminiscência. Recebendo ideias, formas e outros elementos materiais, o caderno-receptáculo vai alterando também seu formato inicial. As folhas adquirem coloração, cheiro, textura e volumetria suficientes para que sua planaridade e alvura originais sejam questionadas, como se desse modo se apresentasse uma “memória de uso” - ofertada pelo próprio objeto - ao seu portador e usuário.

Observando um caderno de notas de artista, vemos nele a suposta gênese de um trabalho de arte. Podemos perceber ali que há uma “narrativa” ou historicidade pela reincidência de uma forma ou questão, a qual desembocará no trabalho final. As folhas, já encadernadas ou mesmo enumeradas, facilitam o trabalho de reconhecimento e a interpretação da formatividade do trabalho. Por meio dessa historicidade, análoga à estrutura sequencial do caderno, percebemos também a “disciplina” do autor em fazer os registros e anotações em um mesmo “lugar”. No

entanto, há vezes em que os documentos respectivos àquele fazer específico se encontram em folhas esparsas, deixadas em lugares diversos, ou mesmo em notas descontínuas, quando pertencem a um caderno de múltiplas funções. Com uma mentalidade arquivística e investigatória, adotamos o critério “documentos processuais relativos à gênese de um trabalho X” e vamos à caça desses elementos originariamente separados, ora separando o que estava agregado em uma totalidade, ora reunindo o que estava disperso. Percebemos, enfim, uma totalidade composta, constituída de fragmentos materiais diversos. É o modo de organização desse conjunto heterogêneo que nos interessa. Como reagrupar esses elementos dispersos?

O caderno e a folha

“Folha ou caderno?” É com essa pergunta que Jean Hébrard (2000, p.31) inicia suas considerações sobre a continuidade/descontinuidade temporal no ato da escritura pessoal, a partir do século XVI. Ao estudar a materialidade das escrituras pessoais autobiográficas, Hébrard percebe a presença peculiar do caderno, por conta da necessidade de um suporte material adequado à prática crescente da escritura íntima. O autor faz essa pergunta também em função de qual materialidade teria originado tal prática: se em folhas avulsas, que poderiam ser dobradas em números múltiplos de quatro (daí *quaternio* → caderno) e posteriormente encadernadas, ou se a prática se deu em cadernos previamente construídos para receberem dados.

No entanto, o uso do caderno na escritura íntima não é uma passagem rápida. Os suportes da escrita – livro, caderno, registro, caderneta – são soluções físicas voltadas especificamente a práticas comerciais, jurídicas e escolares, setores que se tornaram mais complexos nas sociedades modernas, atestando o alcance e a im-

portância da escrita nesses domínios. A solução do caderno para anotações pessoais e diários religiosos se apresenta paulatinamente, apropriando-se dos modos de registro de movimentação de valores e mercadorias. O comerciante, fazendo um balanço diário de suas atividades mercantis, fazia apontamentos sobre a organização da vida doméstica cotidiana, em espaços à parte da escritura contábil:

Por mais paradoxal que isso possa parecer, o livro de contas é o ancestral direto do diário religioso, que por vezes toma a forma de um livro em partida dobrada. Depois ter prestado contas cotidianamente de suas despesas e de seus atos, sente-se obrigado a prestar contas a Deus, a anotar aquilo que, na perspectiva do julgamento divino, constitui um ativo e um passivo, a detalhar dia após dia seus atos e seus pensamentos. (BOURCIER apud HÉBRARD, 2000, p. 42-3).

No caderno adaptado à escritura intimista mesclam-se anotações pessoais e fatos sobre a inserção do indivíduo no contexto de uma vida social; a história pessoal e os fatos coletivos paralelos a ela. Como a temporalidade social está mais ou menos organizada, o indivíduo preocupa-se com a reorganização de seu tempo próprio. Índices como a paginação, a folheação, a numeração dos cadernos e a datação das notas escritas, permitem o entrelaçamento da continuidade temporal com a permanência do “escritor-autor”, mesmo com as possíveis rupturas do ato da escrita. Nesse sentido, o caderno

oferece mais vantagens em seu uso do que as folhas avulsas. Estas - embora figurem em representações pictóricas de escreventes, pinturas do século XVI ao fim do século XVIII⁷, derivando de práticas copistas medievais - não se configuram no modo mais difundido de anotar informações e dados importantes do cotidiano.

Quanto ao uso dos cadernos no ambiente escolar, os estudantes deveriam preenchê-lo sob a orientação do mestre e apresentá-lo completamente escrito com anotações, para passarem ao próximo estágio de aprendizagem. Se neles se escrevem ditados e citações, são as “folhas volantes” (avulsas) que recebem comentários pessoais. Hébrard também se refere a cadernos com materiais impressos - textos sobre latim, grego e hebraico - que continham um espaço em branco (margens largas) para comentários dos alunos. Algo bem próximo dos formulários e das atuais agendas. Desse modo, foi-se resolvendo o problema da agregação das folhas avulsas ao caderno de notas. Mas resolveu-se também a questão da descontinuidade: “Vê-se nesse caso que a descontinuidade (notas de aulas, glosas) do trabalho didático não destrói a continuidade textual (aqui o texto de referência) que convém preservar” (HÉBRARD, 2000, p.53).

Os suportes da escrita tornam-se menos técnicos no desenrolar do século XIX, o que permitiu sua passagem para usos mais comuns. Do mesmo modo como os “livros” (razão, diário, caixa, entre outros) geraram os diários como possibilidades para a escrita pessoal a respeito do acontecido cotidiano, as cadernetas e

7 Segundo Jean Hébrard, “A iconografia mostra que esse hábito de redigir sobre uma folha dobrada conservou-se durante muito tempo, inclusive em práticas muito mais cotidianas e não profissionais, como as epistolares. É o caso, por exemplo, do que se vê ainda no século XVII, na pintura de Vermeer e na da maioria dos mestres holandeses; também, mais tarde, em Fragonnard ou em data mais próxima de nós, em David. Contudo, a articulação entre a prática, o gênero de escritura do diário pessoal e o suporte que o recebe se constitui em torno de uma exigência, a da continuidade textual, que parece afastar a priori o uso de folhas separadas”. HÉBRARD, Jean; Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes; 2000, p.33.

seu formato portátil se popularizaram como suporte de recolha de anotações rápidas. Ao considerar que os cadernos se tornaram suporte para correspondências, cálculos, estudo de línguas, Hébrard percebe também um deslocamento funcional do diário: anteriormente ao século XIX, era uma prática mais próxima à crônica; no século XIX, no entanto, assume o viés de uma escrita íntima.

O caderno de notas de um artista

O panorama descrito por Hébrard - o caderno como suporte de escrita entre os séculos XVI e XIX - é útil para pensarmos em nossas práticas atuais de registro de notas e desenhos, em cadernos ou em folhas avulsas. Embora em nossa pesquisa não tenhamos ainda fontes que nos certifiquem sobre o uso do caderno para anotações em desenho, no caso de práticas artísticas - referimo-nos a fontes no mesmo nível de elaboração como o texto de Jean Hébrard - é possível fazer uma extensão da prática escrita ao ato de desenhar, ambos como elaboração do pensamento. Escrever e desenhar são os modos mais acessíveis para solucionar o problema da dispersão das informações faladas e pensadas e para lidar com o esquecimento das experiências. Mesmo que o registro eletrônico tenha entrado forte e definitivamente em nossa rotina, nós ainda nos valemos dos expedientes de papel para a elaboração de um pensamento visual, tendo o desenho como elemento importante na geração de documentos processuais.

O caderno tem sido o suporte por excelência para o registro do pensamento e das ações:“(…) a arte do escriba, bem como a arte do contador, apagou a necessária descontinuidade do trabalho humano para deixar na página, no registro, na biblioteca, apenas a ilusão de um mundo pleno e coerente, definitivamente oferecido ao olhar e à inteligência” (HÉBRARD, 2000, p. 58).

Complementamos a questão para chegarmos ao “caderno de notas”:

É usual (...) encontrar nos cadernos um amplo e matizado senso do caráter de um artista e o padrão de seu intelecto, e incluí-los em nossa compreensão de seu corpo de trabalho como um todo. Contudo, esboços e anotações ocupam um grupo intermediário entre pensamentos inexpressados, não registrados, e arte pública acabada. Eles não são devedores aos imperativos a que a arte maior é - não é necessário aperfeiçoar um livro de anotações mais do que a prosa em um diário.
(RUBINFIEN apud SILVEIRA, 2008, p.109)

O suporte “caderno de notas” é comumente o primeiro anteparo para uma ideia em processo, raciocínio por imagens que vai se materializando sobre a(s) folha(s) branca(s). A imagem (poética ou não), em seu nascedouro, é um fenômeno importante, pois “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1988, p.96). A Fenomenologia da Imaginação de Bachelard respalda o processo de formação de imagens na consciência do artista, solicitando um “alargamento” temporal desse processo. Posteriormente, o desenho apresenta-se mais como rabisco: prática mais solta e livre, podendo resultar em algo ou não. Às vezes, a ideia vai se formando junto à sua representação gráfica. Usamos um traço a cada página, como se fosse uma conversa cumulativa com a formatividade do trabalho, em muitas vezes, deixando grandes espaços vazios em torno daquela interferência - não plenamente um *storyboard* da forma, mas uma narrativa que se apropria do agrupamento sequencial do suporte caderno. Em algum momento, saímos dessa fase e passamos à elaboração de esboços, próximos ao conceito de risco: desenho marcado por uma determinação inten-

cional, em que, na pretensão de se realizar algo, distinguem-se os estados mentais (crenças e desejos, por exemplo) dos atos mentais (operações e ações a serem feitas). Outras informações, não necessariamente gráficas, lhe são acrescentadas, permitindo que com essa objetividade, até mesmo que *outra* pessoa a execute.

É muito comum também, mesmo que a ideia já esteja em fase de elaboração maior, por meio de outros modos de registro da processualidade (maquetes, ensaios e outros modos) - **que continuemos a desenhar**. Aqui o “desenho continuado” torna-se um modo de conversação peculiar com a ideia. As conversas diferem de teor quanto às conversas da fase-rabisco. Nessa fase, até podem ocorrer mudanças no projeto, mas desenhamos muito mais no sentido de reiterações e confirmações daquilo que já estipulamos. As transformações são, em sua grande maioria, secundárias em relação ao eixo nodal de concepção. Ocorre, nessa fase, uma reaproximação fenomenológica com o desenho em si. Por um aspecto - quando um projeto não pressupõe ainda um lugar específico tendemos, nessa fase, a vislumbrar situações e lugares para tal. Pensando com Bachelard sobre a imagem imaginada, podemos considerar “os desenhos continuados” como instância em segundo grau de uma fenomenologia da imaginação, pois devaneamos em situações ainda distantes da realidade, mas cujo devaneio pode gerar desdobramentos de estudos de implantação da “forma” em algum espaço expositivo. Por outro aspecto, e até complementar a ele, é comum também observarmos mais o desenho em si do que sua função utilitária. Te-

mos vontade de explorar a cor, texturas, de fazer representações da ideia e não tanto a colocação da ideia como “ato inédito no mundo”.

Nesses momentos, é bem possível que nos desliguemos do caderno de notas matricial, experimentando situações de “desenho continuado” em quaisquer lugares, em quaisquer tempos, em quaisquer suportes. Como se devaneássemos desenhando, e o devaneio - como se sabe - simplesmente emerge em meio à tentativa de o sujeito se manter consciente e presente diante de uma situação que requisite a sua atenção. O desenho nos permite devanear sem alterar as transformações externas em curso, por uma relativa invisibilidade posta no ato gráfico. Há uma série de aproximações da escrita e do desenho: o modo como nossas mãos se colocam, pegam o instrumento; os materiais em comum (caneta e papel); a imediatez do registro. Isso gera uma dificuldade em se perceber o ato gráfico como uma ação criadora específica. Em uma sala de aula, por exemplo, fingimos bastante. Quando o professor está a explicar um conteúdo, assumimos várias posições corporais que mimetizam o ato de escrever como signo indicador de atenção ao conteúdo transmitido. Mas podemos, de fato, estar em outro tempo ou lugar, em um devaneio dado no “desenho continuado”: sonhando de olhos abertos com um trabalho já idealizado. Nesse viés, multiplicam-se os documentos relativos a um trabalho artístico em processo ou mesmo de um já existente. Inicia-se então um desdobramento de documentos processuais para além da unicidade do caderno de notas.

8 Lúcio Costa aponta uma diferença substancial entre rabisco e risco: “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o “design”. É por isto que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de “projeto”: o “risco para a capela de São Francisco”, por exemplo. Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa. Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco)”. COSTA, L.; O Ensino do Desenho, 1940. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa> Acesso em 22.07.2014.

**Reunindo documentos de processo:
ternura ou injúria ao ser-caderno-de-notas?**

Recuperando a questão fundamental deste texto – como trabalhar a heterogeneidade documental concernente ao devir de uma experiência artística; como o processo de criação se posiciona frente à estrutura narrativa do caderno (de notas) – tais questões implicam, na base, um modo de compreender o próprio processo de criação como obedecendo ou transgredindo a linha histórica, cadeia causal de fatos. Implicam pensar no grau de entropia que subjaz o processo de criação.

No viés de uma sucessão lógica dos fatos, o ápice de um processo de criação seria o trabalho de arte. Finalização de um processo, ele consubstanciaria o impacto estético e social de uma obra no mundo. Isso criaria uma hierarquia entre as diversas etapas de seu vir a ser, em que os termos – início (ideia, motivação) e fim (concretização, a “obra”) – compõem um jogo cujos agenciamentos com o contexto podem alterar a velocidade de formatividade da obra e a consciência do artista sobre suas escolhas, decisões e ações no âmbito dessa formatividade. Os cadernos são um objeto que indicam tal tensão: ao mesmo tempo em que “documentos” e fontes de pesquisa, são realidades, pelo menos realidades objetuais e em última instância, mercadorias. Ao mesmo tempo em que são escrituras/desenhaduras íntimas, podem ser publicizados - expostos e adquiridos. Paulo Silveira (2008, p.103 et seq) elege os CadernosLivros de Artur Barrio como exemplo de propostas que trazem consigo uma tensão entre a reclusão do ser-caderno-de-notas e a exposição pública dos processos artísticos; onde a apropriação da linguagem híbrida livro-caderno ocorre para revelar/ocultar o *modus operandi* do artista. Na proposta de Barrio reside tanto a presença de “(...) croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos,

recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequência perceptível, propiciando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira muito sutil)” e gerando “(...) uma especialização de livro de artista, à imagem e semelhança das agendas e diários pessoais”, quanto a presença de alguma coisa que

poderia ser fac-similada, apoiada nos novos recursos das artes gráficas industriais. Portanto, barata, vulgar, mundana. A individualidade do artista se prometeria de todo, mas intimamente com o colecionador, ou se democratizaria nas mãos de quem quer que fosse, concorrendo marginalmente com os veículos de massa. Surgia, então, um novo tema: o segredo e, seu contraponto, a exposição. (SILVEIRA, 2008, p.103).

A essa dicotomia apontada – o segredo e a exposição, indicando tensões entre o caderno e o livro, Paulo Silveira acresce o jogo entre “ternura” e “injúria” para referir-se a modos de leitura, tratamento e concepção de livros - especificamente livros de artista. A ternura preservaria conformações tradicionais e valores institucionais do livro, enquanto que a injúria os negaria, problematizando até mesmo sua materialidade e continuidade temporal. Nessa dialética, o “equilíbrio e o desequilíbrio de sua presença gera a desejada tensão plástica da página, ou do volume” (Ibid, p.30).

Embora Silveira se refira ao livro como objeto de segredo e/ou exposição, de injúria e/ou ternura, podemos adaptar seu pensamento ao caderno de notas e outros modos de organização de nossas notas esparsas e outros elementos indiciários de um trabalho em processo ou já realizado. Nesse sentido, o caderno em branco a ser preenchido por anotações e colagens, ou

mesmo uma encadernação que apare arestas de heterogeneidade em documentos processuais – tais situações podem, de certo modo, fazer correspondência a um tratamento “terno” dado a um caderno e também o preparando para a exposição. Se Silveira estabelece a ternura como a manutenção da ordem no trato de um determinado suporte/material, como consideraríamos o segredo e a injúria no campo dos documentos de processo? Seriam as folhas esparsas, grosseiramente reunidas, uma experiência “injuriante” na organização de um caderno de notas? Estariam elas prontas a se converterem em uma matéria apta à aquisição por outrem?

Considerações finais

No exemplo anterior, em que há o caderno com registros de uma ideia, ao mesmo tempo em que existem folhas esparsas ou anotações em outros cadernos (como comentários acerca da ideia), como rejuntar todas essas referências ao vir-a-ser de um trabalho? Por meio da injúria ou por meio da ternura?

O ato de encadernar, em seu estrito senso – reunir folhas avulsas em dimensões iguais por meio de costura ou outro processo, gerando um volume - pode ceder ao imperativo emergencial de simplesmente se colocar “tudo” – anotações e outros documentos processuais em um saco plástico, envelope ou caixa; grampear folhas avulsas ou mesmo prendê-las com uma garra metálica. Soluções provisórias que podem se tornar definitivas. De algum modo,

desvios de continuidade ocorrem aqui: a narrativa processual torna-se o critério agregador da descontinuidade dos suportes e essa heterogeneidade, por sua vez, revela o esforço da memória e do arquivamento.

Pensamos tais situações como promotoras de desvios em narrativas processuais, os quais poderiam ser momentos de resistência à suposta linearidade na cadeia processual de um trabalho. Agrupamentos alternativos de folhas dispersas poderiam dizer de um modo de o artista perceber temporalidades sutis no desenvolvimento de seu trabalho, ou mesmo na reflexão sobre seu processo de criação; talvez espelhem melhor as peculiaridades de seu *modus operandi*.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os pensadores).
- COSTA, L. *O Ensino do Desenho*. (1940). Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa>. Acesso em 22.07.2014.
- HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, A.C.V; BASTOS, M.H.C; CUNHA, M.T. (org). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000. P. 29-61.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.