

CADERNOS DE ESBOÇOS: DOCUMENTOS PROCESSUAIS EM RIZOMAS POÉTICOS (SKETCHBOOKS: PROCEDURAL DOCUMENTS IN POETIC RIZOMAS)

SKETCHBOOKS: PROCEDURAL DOCUMENTS IN POETIC RIZOMAS

Rogério Rauber

Instituto de Artes - UNESP

Resumo: Refletiremos sobre alguns aspectos identificados em cadernos de esboços de artistas visuais brasileiros contemporâneos. A partir das pesquisas de Cecilia Salles, reconhecemos também significativas emergências no sistema de arte, cuja organicidade nos propõe o conceito de rizomas poéticos complexificando a ideia de rede a partir da conhecida proposição de Deleuze e Guatarri, Problematizaremos também depoimentos colhidos por Charles Watson sobre os temas processo criativo e cadernos de esboços.

Palavras-chave: cadernos de esboços, processo criativo, redes da criação, rizoma.

Abstract: *We will reflect on some aspects identified in sketchbooks of contemporary Brazilian visual artists. From the researches of Cecilia Salles, we also recognize significant emergencies in the art system, whose organicity proposes to us the concept of poetic rhizomes by complexifying the idea of a network from the well-known proposition of Deleuze and Guatarri. We will also discuss the statements made by Charles Watson on creative process and sketchbooks themes.*

Keywords: *sketchbooks, creative process, creation networks, rhizome.*

Cadernos de esboços são instrumentos estratégicos para nós, artistas visuais. Suportes para o registro imediato de ideias ocasionais, para desenhos a partir de observações *in loco*, para rascunhos de projetos e para anotar ou desenvolver especulações acerca dos assuntos que compõe nossos territórios poéticos. Ao longo de suas páginas traçamos, trançamos, transitamos e transamos fluxos criativos.

Cadernos de esboços: alguns autores brasileiros preferem usar o termo em inglês, *sketchbooks*, à semelhança do que ocorre com outros termos em língua estrangeira corriqueiros no palavreado usual no sistema de arte, o *artistiquês*. Consideramos¹ que sim, há situações para o emprego coerente de estrangeirismos. Seja por conta da sua conjuntura histórica, seja para preservar sua contextualização a uma determinada cultura ou movimento artístico, ou ainda por fidelidade a um conceito autoral. No caso do uso de *sketchbooks*, porém, não encontramos plausibilidade para adotar este termo em língua inglesa. Faremos aqui o uso do termo em língua portuguesa, tanto por lealdade amorosa à Flor do Lácio, como também porque, desta forma, acreditamos enfatizar, via palavreado familiar, duas questões importantes: a cadernicidade do caderno e a esbocidade do seu conteúdo.

Caderno: punhado de folhas de papel agrupadas por costuras, grampos, espirais, fitas adesivas, cola, dobradiças, anéis, laços, encaixes, dobras ou quaisquer outros artifícios que possam dispor as folhas de papel sequencialmen-

te, de forma a se transformarem em páginas, qual as de um livro. Uma alternativa à dispersão de folhas soltas. Uma intenção de ordenação frente à vertigem causada pelo aglomerado de projetos, excesso de trabalhos iniciados, sobrecarga de demandas criativas e apontamentos acumulados. Pois quando folhas dispersas encontram coerente organização em arquivos ou conveniente armazenamento em gavetas, envelopes ou caixas, ainda não apresentam a mesma condição da sequencialidade ordenada: a paginação já incorporada em nossa secular cultura livresca. Vários artistas relatam uma intencionalidade fetichista no uso desta materialidade instaurada pela encadernação. Penso que há, também, um parentesco com os demais artefatos bibliográficos, inevitáveis formadores da nossa visualidade e da nossa bagagem poética. E (por que não?) um desejo consciente ou inconsciente de que nossas produções estejam numa estante, prestigiados pela companhia de tais artefatos ilustres.

Esboço: do italiano *sbozzo*. Desenho preliminar, intermediário ou até conclusivo de um projeto artístico. Bosquejo, debuxo, esborço, rascunho. Conjunto de traços que resumem ou fazem a síntese de uma obra já realizada, apresentando de forma esquematizada o seu funcionamento ou as características mais significativas para o autor ou fruidor. Noção inaugural. Procura de definição. Ideia inicial para a execução de uma obra. Relação de linhas que fazem a especulação de algo a ser aperfeiçoado ou desenvolvido. Delineamento originário. Agrupamento de riscos que darão ou procuram dar origem a um trabalho artístico. Representação ou apresentação de ideias pré-concebidas a fim de avaliá-las ou desencadear o fluxo de outras ideias. Desígnio para a execução de uma obra ou para simples ensaios. Vulto incipiente. Receptáculo de correções, tentativas, ensaios ou contemplação

1 Uma polêmica recorrente no meio acadêmico é aquela sobre a referência à autoria no próprio texto ser mais adequada na primeira pessoa do singular ou do plural. Neste artigo, assinado por um único pesquisador, será conjugado na primeira pessoa do plural por subscrever a orientação de dois dos autores que nos referenciam nos conceitos aqui desenvolvidos, os quais propõe: “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.17)

crítica. Mediação projetual breve ou prolongada, provisória ou perene. Ação processual.

A portabilidade do caderno de esboços é uma característica importante. Ora acompanhando trajetos cotidianos, deriva sistemáticas ou ocasionais, viagens a trabalho ou deleite, divertidos encontros com colegas ou reuniões formais, visitas a exposições ou outros locais de pesquisa, ora junto aos demais instrumentos de trabalho, ora à cabeceira da cama, o caderno é o recipiente ao alcance da mão para acolher aquelas induções poéticas que, por conta de serendipidades², não tem hora marcada para chegar. Dispor de um caderno nos instrumentaliza na condição de estar à espreita, na tocaia. Atavismo de caçador/coletor? Ou qual agricultor, arando no papel, semeando pigmentos para a colheita de pulsões escópicas³?

A importância deste caderno é abordada nas obras de Cecilia Salles. Em *Arquivos da Criação: arte e curadoria*, a autora define “documentos de processo” como “todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação” (SALLES, 2010, p.15). Podemos inferir que estes documentos fazem parte daquilo que “Ernest Hemingway chama de princípio de iceberg: para cada parte da escritura que apa-

rece na superfície, há 7/8 submersos” (*ibidem*, p.17). Nas páginas seguintes, refletindo sobre os desenhos preparatórios de Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim, Salles registra suas interpretações pessoais sobre os desenhos e escritos destes artistas:

(...) o papel desempenhado pelos documentos para cada um destes artistas também difere. Para Regina Silveira, o desenho preparatório é seu campo de trabalho de transformação da fisicalidade do objeto; o desenho mostra-se, para Goldberg, como o espaço de registro do progresso de suas reflexões, ou seja, o campo de trabalho intelectual. Já para Jardim, como veremos mais adiante, os documentos revelam-se como obra, pois sua obra é o próprio processo de transformação que os cadernos registram e preservam. (*ibidem*, p.37)

É, porém, ao pesquisar a obra de Daniel Senise que Salles disserta com maior profundidade sobre o processo criativo de um artista visual. Ela se debruça sobre dezessete “livros” produzidos por Senise entre 1988 e 1999, assim chamados por conta da capa dura que, segundo o artista, confere maior solidez, diferenciando-se de um caderno. Já descolada da abordagem de sua primeira publicação (*Crítica Genética: uma introdução*, lançado em 1992), tributária da ideia de um *arché* artístico (ideia compartilhada entre os pesquisadores da área de Crítica Genética) a autora reitera o que já demonstrou nas páginas precedentes de *Arquivos da Criação*: não há linearidade no ato criador. Os registros de Senise se estabelecem ao longo de um grande tempo de observações, apontamentos e maturações e são retomados ou aproveitados de diversas formas, verbais (escritas) ou visuais (desenhos, colagens etc) onde nos deparamos com elocubrações sobre o fazer artístico em geral (sistema de arte, referências artísticas, história da arte)

2 Serendipidade: termo “também conhecido pelos nomes serendipismo, serendiptismo ou serendipitia, que designa descobertas aparentemente casuais. Cunhado em 1754 pelo romancista Horace Walpole (1717-1797) a partir de *Os três príncipes de Serendip*, lenda oriental sobre descobertas notáveis no transcorrer de uma viagem que não se relacionavam com o objetivo inicial, mas que foram viabilizadas pela receptividade dos viajantes aos novos eventos. É, pois, uma condição de curiosidade e reconhecimento de surpresas e de capacidade em interpretá-las. Exemplos: Arquimedes soluciona o problema da quantidade de ouro na coroa do rei, ‘a descoberta’ da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming.” (RAUBER, 2015, p.13)

3 Pulsão escópica é um conceito esboçado por Freud, porém só nomeado em Lacan. Designa a retroalimentação implícita na pulsão de ver: olhar, olhar-se, ser olhado, se fazer olhado.

e autoral (ensaios imagéticos, detalhes sobre obras realizadas ou projetos a concretizar). Num apontamento datado de 28 de abril de 1992, por exemplo, Senise se pergunta sobre a pertinência de *uma linguagem* em um trabalho contemporâneo e responde:

Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. (Senise *in* SALLES, 2010, p.82, sublinhado e caixa alta no original)

Identificamos aí uma referência de Senise ao suposto protagonismo do criador individual (mesmo admitindo a impregnação social), tão enfatizado nos períodos artísticos precedentes, do Renascimento ao modernismo e cujos resquícios ainda ecoam, desatualizados, pela contemporaneidade. Com ressalvas ao descompromisso inerente a um documento que não se destina a uma reflexão teórica pública, mas íntima, descompromissada e aberta ao erro, consideramos importante fazer aqui uma reflexão por conta da pertinência desta questão no âmbito aqui proposto. Ora, sabemos que a condição do “gênio”, nascida no Renascimento como justificativa para a independência do artista individual foi exacerbada no Romantismo e começou a declinar a partir do modernismo. Mas hoje se torna cada vez mais consensual a percepção de que a autoria é uma relação complexa, estabelecida entre vários sujeitos, com hierarquia difusa. Exemplificamos uma abordagem mais atualizada com esta declaração recente do filósofo,

historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953 –), em entrevista: “Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Vários autores antecessores de Didi-Huberman, entre eles Deleuze (1925-1995) e Guatarri (1930-1992) já haviam afirmado que não há individualidades, mas singularidades. Há que se flexibilizar e contextualizar as palavras de Senise, pois se tratam de um devaneio em ambiente íntimo (o caderno), portanto autorizado ao erro e que só posteriormente foi colocado à público pela pesquisadora. Trazemos aqui outro cuidado importante a considerar na leitura dos cadernos de esboços: suspender quaisquer críticas muito incisivas. A postura do artista, durante o processo criativo deve ser a de abertura ao risco e ao erro. E a consideração com esta abertura deve ser também a nossa, enquanto pesquisadores e fruidores destes documentos. Pensamos que vale aqui apenas o registro, contextualizado e compreensivo, de tais ocorrências contraditórias. Talvez seja por conta disto, que Salles não se posiciona diretamente sobre esta questão. Ela, sabiamente, apenas toma como objeto de análise estas palavras de Senise para refletir sobre o caráter introspectivo de tal apontamento. Porém, sobre o caráter expandido (não restrito à individualidade) da autoria, já no início do livro a autora destaca que

(...) a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos di-

ferentes modos como se organizam as **tramas do pensamento** em criação.
(SALLES, 2010, p.17, grifo nosso)

Os aspectos de criatividade, potência poética, memória, percepção, imaginação, processo e fruição se inserem, portanto, muito além da mera autoria individual. Segundo Cecilia Salles, estão inseridos naquilo que ela conceitua como *redes da criação*. Nossas inferências a partir da leitura de *Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística*, apontam que estes são elementos constituintes dos processos de criação estabelecidos pelos artistas no sistema de arte, uma tessitura tempo-espacial/bio-cultural, um manancial inesgotável de estímulos, influências e demandas poéticas. O conceito de *rede* foi posteriormente enfatizado no livro *Redes da criação: construção da obra de arte*, onde Cecilia Salles dedica dois capítulos à expressão que grifamos na citação anterior: *Tramas do Pensamento: Diálogos de Linguagens* e *Tramas do Pensamento: Interações Cognitivas*. Um outro aspecto significativo para nós se apresenta numa nota de rodapé: “A autora estabelece diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não nos aprofundaremos nessas relações, aqui, embora sejam extremamente instigantes para essa discussão.” (SALLES, 2006, p.19).

Acreditamos que ela se refere ao conceito de *rizoma*, proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs I* (2016), que tensiona e expande a ideia de rede. Este conceito nos traz uma abordagem de altíssima complexidade. Entendemos que *rede* evoca uma configuração geométrica, de linhas traçadas no espaço euclidiano. Já o rizoma é vivo, orgânico, selvagem, imprevisível e de extensão indefinida por natureza. Pois ele não se restringe às ramificações entre pontos, mas compreende uma ampla gama de relações, tendendo ao infinito. Segundo os autores, um

rizoma não começa nem conclui, mas se encontra *entre*: como em muitos tipos de plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. Assim, Deleuze e Guattari propõe uma alternativa à metáfora arborescente. Originada nos escritos de Platão, a metáfora arborescente estruturou o pensamento ocidental em suas relações hierárquicas e tendendo à individualidade e compartimentação:

(...) diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movidas. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.43)

Na botânica, de onde o conceito foi apropriado, rizoma refere-se a um tipo de caule ou raiz que cresce predominantemente na horizontal. Em geral é subterrâneo, como a espada-de-são-jorge, as samambaias, a bananeira e o gengibre. Pode também ser parcialmente

aéreo, como nas orquídeas. Pode também atuar como órgão para reserva de energia, em forma de amido ou inulina, tornando-se tuberoso, mas com estrutura diferente de um tubérculo. Uma abelha faz rizoma com uma flor tanto quanto as raízes de ervas que se ramificam sob o solo e eclodem aqui ou acolá. Ou como na chamada “internet de fungos”, através da qual várias plantas de mesma espécie ou espécies diferentes se comunicam, atendendo a estratégias de sobrevivência. O ar faz rizoma com a água, com a terra, com o fogo. E todos entre si. A hemoglobina (fluido animal) faz rizoma com a clorofila (fluido vegetal), pois ambos são mutuamente complementares, simbióticos. Avaliamos que se constituem, assim, numa metáfora mais aberta à complexidade de problematizações enfrentadas ou instauradas pelos pesquisadores e artistas contemporâneos.

Estas características também nos fazem preferir o termo “rizomas poéticos” a “redes poéticas”. Por outro lado, preferimos o termo “rizomas poéticos” a “rizomas criativos”, pois criatividade é um termo bastante amplo, podendo assumir características pragmáticas, meramente produtivistas e tecnoburocráticas. Embora algumas criações artísticas possam assumir utilidades práticas, arte é, por definição, uma atividade autotélica, isto é, tem um fim em si mesma. Então, quando nos situamos especificamente no campo poético, estamos reiterando o caráter humanista e libertário de nossa atividade.

Por fim, problematizaremos algumas questões emergentes nos documentos processuais de um dos artistas entrevistados pelo pesquisador e professor Charles Watson (1951-). Trata-se do seu ex-aluno e atualmente participante da sua equipe de professores: Cadu (Carlos Eduardo Felix da Costa, 1977-) que, quando questionado sobre o papel do desenho no processo

criativo afirma:

Tem uma fase em que eu desenho para tentar não exatamente visualizar a ideia, que é o que trabalhamos muito no curso de desenho Procedência & Propriedade⁴, mas para eu me colocar num estado perceptual que me possibilite observar o mundo, beliscar o mundo de uma maneira mais atenta. Então, o desenho começa assim: eu começo fazendo anotações, pequenos desenhos. Mas eu tenho um processo – que já nem sei quando começou – muito rigoroso de anotação das minhas coisas; eu anoto tudo o que eu acho interessante e revisito aquilo depois. Nos momentos de banzo, nos momentos em que eu não sei o que fazer, que estou sofrendo aquela melancolia, eu vou folhear as anotações e ver o que está faltando olhar, o que eu deixei para trás. Mas, confesso para você, Charles, que eu não sei identificar quando uma ideia surge nova, porque eu estou sempre tendo a sensação de que ficou alguma coisa faltando no trabalho anterior e dali eu posso voltar e continuar. (Cadu in WATSON, 2016, p.72)

Na continuidade deste depoimento, além das atividades que já mencionamos neste artigo viáveis ou inerentes ao contexto de um caderno de esboços, Cadu elenca a palavra *rituais* para se referir a uma prática que provoca um estado mental de receptividade às novas ideias. Para exemplificar, indica o trabalho *Swiss Made*, de

4 Procedência & Propriedade é “um *workshop* intensivo de cinco semanas de desenho, visualização e pensamento físico que é realizado todos os anos do início de janeiro à segunda semana de fevereiro. Embora a oficina se concentre predominantemente no desenho, a ênfase é dada ao desenho como ferramenta para a construção de ideias, e não como uma forma de auto-expressão (mesmo que esses dois aspectos possam frequentemente convergir).” (WATSON, 2018)

2004/2016⁵: é um desenho que não pertence a um caderno, mas que poderia sê-lo. Foi feito usando a totalidade de um lápis de cor, trabalhado durante a primeira hora no ateliê, como um “aquecimento”. Outro exercício é o de “papelis gêmeos”: o da esquerda recebe intenções já identificadas; no da direita, tudo o que o artista não teria coragem de fazer. Depois, Cadu inverte as posições e aí precisa “negociar” com informações não programadas inicialmente. Isto revelaria “coisas da minha mão, são coisas do meu olho, que eu não esperava de mim mesmo.” (*ibidem*, p.73)

Para Charles, o caderno de esboços é um dos instrumentos para colocar ideias no mundo. Como ele costuma enfatizar, ter ideias não torna você criativo. Colocá-las no mundo, sim:

A dificuldade em “ver” um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo neste processo, um meio-termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* (primeiros pensamentos), sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato. (Watson *in* ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p.8)

A partir de um desenho, de uma frase anotada, de algum conceito diagramado ou de uma simples lista de possibilidades o trabalho começa a aparecer. Novos elementos podem ser agregados, novas direções serem tomadas, bobagens podem ser descartadas, falsidades serem demonstradas como tal, assim como as fraquezas e novas surpresas (serendipidades)

5 Um trabalho desta série pode ser visto no endereço <padle8.com/work/cadu/35378-swiss-made-mustard> acesso em 22 set 2018.

começam a se presentificar. Enquanto as ideias estão “no ar”, nada temos de fato. Quando elas estão de alguma forma corporificadas, aí sim, temos algo a partir do qual trabalhar.

O caderno de esboços é o que Charles chama de “pedágio de pensamento”, no qual “paramos ideias passageiras e cobramos delas” (*ibidem*, p.9). E conclui: “O caderno pode ser fascinante, e muitos são, mas isso é dispensável. O caderno é essencialmente um lugar de processo e iminências, e este é o seu fascínio” (*ibidem*).

Comprovando a eficácia dos cadernos de esboços como instrumentos de induções poéticas, não só em nossa própria experiência artística, mas também assim referendada pelas reflexões e testemunhos dos pesquisadores e artistas aqui citados, pensamos ser indispensável incentivar o seu uso entre nossos colegas e alunos. Na mesma direção, a disponibilização do conteúdo de tais cadernos em locais de exposições pode ser uma ótima estratégia a fim de potencializar e democratizar a fruição poética.

Referências

ALMEIDA, Cezar de. BASSETTO, Roger. **Sketchbooks**: as páginas desconhecidas do processo criativo. São Paulo: Editora Ipsis, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 2011.

RAUBER, Rogério. **Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias**. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

SALLES, Cecilia. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 1ª. ed.. São Paulo, Annablume, 1998.

WATSON, Charles. Entre-vistas: Acervo Dynamic Encounters Brasil. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2015.

Internet

DIDI-HUBERMAN, Georges. 'O artista se tornou figura da liberdade', diz filósofo Didi-Huberman. Entrevista para Daniel Augusto. Caderno Alias de **O Estado de São Paulo**. 20 mai 2017. Disponível em <alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303>, acesso em 28 ago 2018.

WATSON, Charles. **Procedência e Propriedade** – RIO / 11 de janeiro a 16 de fevereiro 2019. Mensagem eletrônica de divulgação do curso. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2018.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações pictóricas no campo expandido. Doutorando em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Sergio Romagnolo. Realizou várias exposições individuais no período 1983-2018 e, desde 1977, participa de mostras coletivas. Ministra cursos e oficinas de arte contemporânea, desenho e pintura, bem como palestras em eventos acadêmicos, escolas, centros culturais e espaços comunitários.