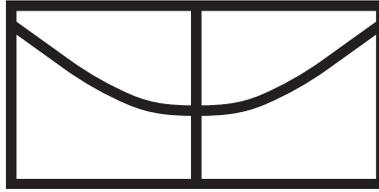


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA DE IMAGEM, SOM E ESCRITA

LUCIANO MENDES DE SOUZA

**Do objeto à camada intersubjetiva:
O *sketchbook* como estrato do pensar gráfico**

Brasília, 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA DE IMAGEM, SOM E ESCRITA

LUCIANO MENDES DE SOUZA

**Do objeto à camada intersubjetiva:
O *sketchbook* como estrato do pensar gráfico**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade de Brasília como
requisito para obtenção do grau de
Doutor em Comunicação Social, pela
linha de Imagem, Som e Escrita

Orientadora: Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Brasília, 2015

LUCIANO MENDES DE SOUZA

DO OBJETO À CAMADA INTERSUBJETIVA:
O *SKETCHBOOK* COMO ESTRATO DO PENSAR GRÁFICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob
avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira
Orientadora (PPG-FAC)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Alberto da Silva
Membro Externo (CRIMIC)
Université Sorbonne Paris

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Membro Interno (PPG-FAC)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Wagner Antonio Rizzo
Membro Interno (FAC)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas
Membro Interno (FAC)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Celia Kinuko Matsunaga Higawa
Suplente (FAC)
Universidade de Brasília

Para quem já rabiscou nas últimas
páginas dos cadernos de escola

AGRADECIMENTOS

À Juliana, amor da minha vida, que me ajudou a entender que, estando ao seu lado, eu posso tudo. Ao Be e ao Rico por darem um sentido verdadeiro a minha vida e a tornarem mais legal, louca e divertida.

Aos meus pais por tudo. À minha irmã e ao meu irmão que compartilharam comigo momentos que moldaram meu caráter, meus gostos e idiossincrasias que de maneira certa me conduziram ao termo desse trabalho.

À professora Selma Oliveira por me orientar [sempre] e topar minhas ideias [sempre].

Aos professores da banca de qualificação, Reinaldo Guedes Machado, Sérgio de Sá e Tânia Montoro que me incentivaram, corrigiram e mostraram caminhos.

Aos colegas professores(as) Wagner Rizzo, Gabriela Freitas, Celia Matsunaga, Gustavo de Castro, Paulo Paniago, Duda Bentes, Marcelo Feijó, Samuel Lima e David Renault pelas conversas, conselhos, ajudas preciosas com a burocracia, dicas, e sobretudo pelo carinho.

Ao professor Alberto da Silva, da Université Sorbonne Paris-IV, pelo apoio, disponibilidade e orientação cuidadosa no período da bolsa sanduíche. Agradeço também à professora Nancy Berthier por abrir as portas do CRIMIC para realização do estágio de doutoramento.

Ao apoio financeiro da Capes que possibilitou o estágio de doutoramento (sanduíche) na Université Sorbonne Paris entre abril e junho de 2015.

E a todos amigos e familiares que nesses quatro anos ajudaram e, de forma cuidadosa e marcante, me deram tranquilidade e força para trabalhar e estudar.

Dimmi se mai fu fatta una cosa
(Diga-me se algo jamais foi feito)

Uma “garatuja verbal”, a questão compulsiva, que *Leonardo da Vinci* escrevia em seus cadernos quando estava penas novas

RESUMO

SOUZA, Luciano M. **Do objeto à camada intersubjetiva: O *sketchbook* como estrato do pensar gráfico**. 2015. 222f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Defesa: 14/12/2015

Esta pesquisa tem como objeto o caderno de esboço, mais conhecido na atualidade como *sketchbook*. Partindo de uma análise primeiramente material e constitutiva do *sketchbook* enquanto artefato, buscou-se um entendimento do objeto como uma porta de entrada para construção de novas possibilidades de leitura dos meios de comunicação, de seus produtos e subprodutos. Na sequência, tencionou-se os aspectos estéticos do *sketchbook* no esforço de entendê-lo como agente de persistência do pensamento gráfico tradicional na atual cultura digital. Com a aproximação entre os atributos materiais e estéticos, chegou-se à proposição de que os *sketchbooks* insistem no pensar gráfico como camada de percepção para se confrontar a atualidade e suas dinâmicas virtuais. Nessa aproximação, as noções que ajudaram na estruturação do objeto e sua posterior análise foram a memória, o imaginário, a narrativa e o devir. Com isso, ficou evidente que o *sketchbook* é uma ponte entre o pensar e o fazer, que se estabelece como um importante vínculo intersubjetivo, ligando pessoas a experiências estéticas e também a experiências comunicacionais. Por fim, a tese propõe que o cenário que se estabelece nessa relação seja uma cultura do esboço onde não se pretende a finalização nem tampouco a forma definitiva.

Palavras-chaves: *Sketchbook*; Caderno; Esboço; Pensar gráfico; Comunicação

ABSTRACT

The object of this research is the sketchbook. Starting from the material and constitution analysis of the sketchbook as an artifact, it was intended to understand the object as a door to the construction of new reading possibilities of the media, its products and subproducts. Afterwards, it was studied the esthetic aspects of the sketchbook in order to understand it as a persistence agent of traditional graphic thinking in nowadays digital culture. By approaching the material and esthetic characteristics, it was possible to conclude that sketchbooks continue the graphic thinking as a perception layer to confront present time and its virtual dynamic. In this approach, the notions of memory, imagery, narrative, and becoming contributed to the structure of the object and its further analysis. It was evident, then, that the sketchbook is a bridge between thinking and doing, that establishes itself as an important intersubjective link, connecting people to esthetic and communication experiences. Finally, the thesis proposes that the stage that appears in this relationship is the sketch culture in which the conclusion is not aimed, and not even a definitive form.

Keywords: Sketchbook; Notebook; Sketch; Graphic thinking; Communication

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

Figura 1: Rabiscos (<i>doodles</i>) de Frank Gehry para o museu Guggenheim Abu Dhabi e de Oscar Niemeyer para a Catedral Metropolitana de Brasília.	52
Figura 2: Capa e páginas da publicação <i>A facsimile of a sketchbook by Jacob Toornvliet – 1635-1719</i> de Jacob Toornvliet.	55
Figura 3: Capa e páginas da publicação <i>Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book</i> de Raymond Cogniat.	56
Figura 4: Capa e páginas da publicação <i>Sketchbook no. 76</i> de Eduardo Souto de Moura.	59
Figura 5: Aplicativos emuladores de <i>sketchbook</i> para o <i>tablet</i> iPad da Apple. Da esquerda para a direita: <i>Procreate</i> , <i>Adobe Photoshop Sketch</i> , <i>Tayasui Sketches</i> e <i>Paper 53</i> .	67
Figura 6: Páginas da publicação <i>Will Barnet: a sketchbook 1932-1934</i> .	75
Figura 7: Páginas da publicação <i>A Cézanne sketchbook: figures, portraits, landscapes, and still lifes</i> de Paul Cézanne.	77
Figura 8: Páginas da publicação <i>Il quaderno di Canaletto</i> de Giovanna Nepi Scirè. Destaque para o registro das páginas usadas de forma sequencial pelo artista na imagem do canto inferior direito.	78
Figura 9: Capa e páginas da publicação <i>Les carnets de croquis de Pierre Bonnard</i> de Pierrette Vernon.	79
Figura 10: Box, capas e páginas da publicação <i>Album La Roche</i> de Le Corbusier e Ch. E. Jeanneret.	81
Figura 11: Páginas da publicação <i>Diego Esposito Sketch-book</i> de Diego Esposito e Ginestra Calzolari.	82
Figura 12: Capa e páginas da publicação <i>Phil May's sketch-book: fifty cartoons</i> de Phil May.	83

Figura 13: Sobrecapa, página de rosto e páginas internas da publicação <i>A Yorkshire sketchbook</i> de David Hockney.	87
Figura 14: Capas, detalhes e páginas internas da publicação <i>A Degas sketchbook</i> de Carol Armstrong.	90
Figura 15: Capa, página de rosto e páginas internas da publicação <i>Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honcourt: an architect of the thirteenth century</i> de J. B. A. Lassus.	91
Figura 16: Capa e páginas internas da publicação <i>H. de Toulouse Lautrec: cent-dix dessins inédits</i> .	93
Figura 17: Caixa, brochura, capa e páginas internas da publicação <i>Modigliani: sketchbook 1906-1907</i> .	94
Figura 18: Capa, sobrecapa e páginas internas da publicação <i>Roy Lichtenstein, landscape sketches</i> de Roy Lichtenstein e Constance Glenn.	96
Figura 19: Box, capas, folha de guarda, folha de rosto e páginas internas da publicação <i>The sketchbook of Jan van Goyen from the Bredius-Kroning Collection</i> de Edwin Buijsen.	97
Figura 20: Capa, folha de guarda e páginas internas da publicação <i>Lucas Samaras, sketches, drawings, doodles, and plan</i> de Lucas Samaras, Constance Glenn e Jack Glenn.	99
Figura 21: Capa e página da publicação <i>Astérix Chez Rahâzade – Carnet de croquis</i> de Albert Uderzo.	100
Figura 22: Esboços expostos no Musée Picasso em Paris (fotos do autor), página do livro <i>Je suis le cahier</i> com reprodução do caderno que teria sido feito por Picasso como estudo para a obra e reprodução do quadro <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> do qual os esboços selecionados seriam estudos preliminares.	112

Figura 23: Detalhes das reproduções em fac-símile. Da direita para a esquerda: decalque de grafite em reprodução de caderno de Paul Cézanne, Página de guarda com anotações pessoais em caderno de Eduardo Souto de Moura, detalhe da contracapa de fac-símile de Le Corbusier, capa desgastada e página com decalque de cor e escrita em reprodução de trabalho de Roberto da Matta e capa manchada, detalhe de esfumado em desenho e contracapa com elástico em caderno de Edgar Degas.	115
Figura 24: Todas as capas das série de <i>sketchbooks</i> da editora Comix Buro até maio de 2015.	120
Figura 25: Página editada do <i>sketchbook</i> do artista Augustin (Comix Buro) e página fac-símile de um caderno do artista Lourenço Mutarelli (Editora Pop).	122
Figura 26: Box com livreto de introdução (acima) e cinco <i>sketchbooks</i> em fac-símile (abaixo) do artista Lourenço Mutarelli (Editora Pop, 2012).	125
Figura 27: Tons de cor nas páginas dos <i>sketchbooks</i> (Mutarelli esq. e Comix Buro dir.).	127
Figura 28: Painel feito a partir do método Warburg para a categoria de análise ‘amarelado’.	131
Figura 29: Páginas em branco de <i>sketchbooks</i> analisados durante a pesquisa. Da esquerda para a direita: caderneta original de Victor Brauner, fac-símile de Le Corbusier, original do arquiteto Jean Jaquet, fac-símile de Edgar Degas, fac-símile de Roberto da Matta e página original de Degas.	134
Figura 30: Painel feito a partir do método Warburg para a categoria de análise ‘página em branco’.	136
Figura 31: Painel feito a partir do método Warburg para a categoria de análise ‘capa’.	141
Figura 32: Painel feito a partir do método Warburg com páginas dos vinte <i>sketchbooks</i> produzidos pelo autor do trabalho entre 2012 e 2015.	144

SUMÁRIO

1. Introdução	13
1.1. Um primeiro rascunho sobre o <i>sketchbook</i>	18
1.2. <i>Sketch</i> de um método	22
1.3. <i>Sketch</i> de um contexto	27
2. O <i>Sketchbook</i>	40
2.1. Fazendo, usando e pensando o <i>sketchbook</i>	62
2.2. <i>Sketchbooks</i> em capa e osso	72
3. <i>Sketchbook</i>: “intenção” e “não intenção”	108
3.1. <i>Sketchbooks</i> editados	114
3.2. <i>Sketchbooks</i> em fac-símile	115
3.3. <i>Cahiers</i> , caderninhos, <i>sketchbooks</i>	118
3.4. <i>Sketchbook Mnemosyne</i>	126
4. <i>Sketchbooks</i>, o pensar gráfico e a comunicação	148
5. Considerações finais	171
Referencias bibliográficas	182
Apêndice A – Anotações completas sobre os <i>sketchbooks</i> estudados durante o estágio de doutoramento em Paris	194
Apêndice B – Entrevista com a editora francesa Comix Buro	218
Apêndice C – Rascunho de definição para as categorias construídas a partir dos <i>sketchbooks</i> da primeira incursão bibliográfica	220
Apêndice D – Tabela com levantamento prévio de <i>sketchbooks</i> , ano e categorização preliminar	221

1. INTRODUÇÃO

O objeto da presente pesquisa foi o *sketchbook*¹ ou simplesmente o cadernos de esboços. O *sketchbook* surgiu como um possível lugar-artefato no qual algumas dúvidas e observações que estavam em meus pensamentos convergiam. Percebendo acontecimentos próprios à cultura digital atual, comecei a me questionar sobre como seriam retomadas memórias, registros e marcas contemporâneas já que muitas delas têm apresentação visual e estética relacionadas a outros momentos históricos, artísticos e mesmo culturais.

Por isso, esse me parecia ser o objeto certo para dar conta desse cenário e das minhas inquietações, pois, além de ser um artefato marcadamente manual e analógico, estava se manifestando com muito mais frequência. Estava nas prateleiras como produto (publicações como “destrua esse diário”, publicações em forma de cadernos com trabalhos de artistas, desenhistas e tatuadores), na internet (muitos desses mesmos autores publicando seus rascunhos, projetos e ideias) e até mesmo na mão das pessoas (uma tendência representada principalmente pelos indefectíveis Moleskines). Essa volta de uma maneira de registrar manualmente (esse fato acabou sendo uma discussão fundamental para a pesquisa como se vera mais à frente) me parecia um sintoma dessa necessidade de estéticas de outras épocas e uma vontade de preservar ou mesmo reviver uma forma de pensar.

Assim, busquei exemplos desses *sketchbooks* para tentar compreender como o objeto se apresentava, do que ele era composto materialmente e como era formado em seu conteúdo visual e estético. Reuni 31 *sketchbooks* e, a partir deles, fiz uma análise exploratória. Essa primeira incursão revelou muitos caminhos e recorrências e me ajudou a entender qual caderno me interessava. Achei diários gráficos, cadernos de viagem, portfólios. Com isso configurei categorias a partir de características gerais, detalhes e recorrências, mas de uma forma limitada e pouco proveitosa. Pude perceber certos aspectos, mas não consegui enxergar caminhos, possibilidades ou desdobramentos.

¹ Os termos relativos a constituição técnica e estética do *sketchbook* estão definidos e ilustrados no caderno em anexo assim como os termos atinentes à área gráfico-visual.

Um aspecto surgido nessa leva inicial de cadernos, e que foi decisivo para o prosseguimento da pesquisa, é a diferença entre publicações editadas, formatadas e construídas como um caderno (mas na maioria das vezes a partir esboços avulsos) e publicações que pretendem preservar a originalidade em conteúdo e forma de cadernos únicos. Cadernos editados e cadernos fac-símiles. Essa compartimentação foi essencial para a análise e também para o desenvolvimento de outras relações como a forma de análise e a aproximação com a comunicação.

A análise exploratória desenhou o problema da pesquisa e apontou para o estudo panorâmico² como método de trabalho desta tese. Essa verificação panorâmica do *sketchbook* foi realizada por meio de conceitos, definições e etimologia (entendendo e investigando termos como esboço, rascunho, *sketch* e rabisco), do entendimento das formas e tipos de *sketchbooks*, de suas relações com a atualidade (*sketchbooks* digitais em telas sensíveis ao toque e *tablets*), e principalmente a partir da seleção de uma nova leva de publicações – mais alinhadas ao pretendido pela pesquisa e direcionadas pelo que aprendi com o primeiro lote – que observei, experimentei e descrevi (55 obras ao todo e 26 na redação final da tese). Ampliei ainda esse escopo mediante a observação de exposições e acervos de museus onde o caderno e o esboço eram parte constitutiva da experiência e de falas e testemunhos de autores e criadores (a partir particularmente de textos nas publicações que tive contato nessa segunda seleção, na qual autores, artistas e editores falam sobre seus processos, tipos de usos e relatos sobre a sua relação com os *sketchbooks*). Nessa panorâmica, tentei não só fazer o usual movimento horizontal de varredura de um cenário como também verticalizar o curso da investigação buscando profundidade e especificidade próprias ao objeto e ao contexto.

Com essa composição pretendi responder “o que pode ser um *sketchbook*?” (e não simplesmente “o que é um *sketchbook*?”), pois entendi que não estava mais lidando com um simples artefato (materialmente falando), mas sim um lugar de possibilidades e relações, uma ponte entre momentos históricos, culturas, formas de pensar e, até mesmo, entre pessoas.

² Entendo aqui como um estudo panorâmico o tipo de estudo que apresenta um assunto em toda a sua amplitude, que pode ser uma contribuição de grande interesse para o desenvolvimento cultural e que visa à difusão do saber. Umberto Eco (1999:7) alerta que esse não é o método mais indicado para uma tese, mas acredito que aplicado a um objeto pouco conhecido e muito específico como o *sketchbook* e realizado com rigor metodológico pode sim buscar a produção de conhecimento. Entendo que o que foi feito nessa tese opõe-se “a uma ‘história de’, a um manual, a uma enciclopédia” (ECO;1999:10) mesmo não tendo usado um tratamento estritamente monográfico.

Optei por uma abordagem sistemática, mas ao mesmo tempo ampla, pois busquei um entendimento aprofundado do objeto e a partir dele mesmo construir um instrumento metodológico que pudesse ser usado tanto em uma seleção mais pontual quanto para compreender cenários mais abrangentes. Um método para dar conta das coisas da pesquisa, mas com a pretensão de ser um método de trabalho que se aplique a outros objetos e situações. Um estudo preciso que me deu amplo conhecimento sobre o assunto e também entradas que não seriam consideradas em um exame delimitado.

Cabe registrar que esse panorama ajudou a elaborar um método de pensar os cadernos e construir uma maneira pessoal e subjetiva de aproximação com cada um deles (no segundo capítulo e também na análise). Mais do que descrevê-los ou examiná-los sistematicamente, pretendi considerar minha experiência como método. Para além da observação, a experimentação do objeto. Acercar-me do *sketchbook* como instrumento metodológico possibilitou uma aproximação a esse objeto díspar e revelou as potencialidades do artefato como lugar de relações a partir de seus rabiscos, notas, impressões e imprecisões.

Após construir esse panorama-resposta, busquei exemplos que fossem capazes de ilustrar o que tinha descoberto nessa primeira parte do trabalho e que pudessem formar meu *corpus* e também sustentar uma análise fundada no que havia desenvolvido até ali: as recorrências, relações, proximidades, esquecimentos e diferenças que encontrei nas minhas incursões-experiências (relatadas e desenvolvidas em grande parte no segundo capítulo e disponíveis de forma completa e sem edição no Apêndice A). No terceiro capítulo, escolhi uma série francesa de *sketchbooks* da editora Comix Buro (primeiramente por conta da aparição em grande quantidade nos acervos que pesquisei durante o estágio de doutoramento em Paris, pela sua atualidade e por suas qualidades técnicas e estéticas) e uma publicação brasileira com cinco cadernos do autor (quadrinista e escritor) Lourenço Mutarelli. Publicações distintas de países e culturas diferentes (legados que levei em conta na descrição e comparação das obras), mas o mais importante foi que as formas de edição das duas eram diversas: uma mostra-se totalmente editada e construída e a outra se apresenta em fac-símile. A análise desse material se deu em dois *steps*: primeiro um confronto entre as duas obras e depois uma retomada das regularidades que já haviam sido

notadas antes na incursão panorâmica do segundo capítulo e que agora também eram parte desse conjunto de publicações.

Mais que uma descrição, a aproximação entre os *sketchbooks* da Editora Comix Buro e os cadernos de Mutarelli é um mergulho em busca da experiência oferecida pelas obras e a utilização do instrumento metodológico elaborado durante exploração panorâmica para responder, no capítulo dois, o que pode ser um *sketchbook*. Nessa parte, o método foi usado para responder o que pode ser um *sketchbook* editado e o que pode ser um *sketchbook* em fac-símile e também entender que tipo de experiência um caderno pode proporcionar em seus diferentes tipos de apresentação.

Para o segundo passo, eram várias as possibilidades, mas escolhi três das recorrências mais presentes em toda minha experiência com os *sketchbooks*: o amarelado das páginas, as páginas deixadas em branco e as capas. Com isso, não pretendi simplesmente retomar essas categorias e mostrar novas aparições, mas sim a partir delas conseguir ir além do que já havia descoberto e conseguir um novo patamar de entendimento. Nessa investida, usei o proposto pelo historiador da arte Aby Warburg em seu Atlas de Imagens Mnemosine e em suas ideias sobre as imagens como espaços de pensamento e como comutadores sociais; nas palavras do autor, “imagens sobreviventes”. Elaborei uma maneira de trabalhar o proposto por Warburg no intuito de ampliar o panorama realizado no segundo capítulo, indo em busca dos pormenores constituintes de um *sketchbook* e como eles se manifestaram nas relações desse *corpus* delimitado.

Aproximei cada categoria-recorrência a painéis de imagens, definições, significações e usos que orbitam em torno de cada uma com o objetivo de tecer um fio de relações e de entendimentos entre os *sketchbooks*, as teorias e autores que havia usado e as descobertas que fui acumulando. Fechando a análise, fiz o mesmo paralelo com os esboços que produzi ao longo de todo o processo (usei cerca de vinte cadernos no tempo deste trabalho, que são de alguma forma testemunhos de momentos e acontecimentos relativos à pesquisa, seus desdobramentos, crises e descobertas, coisas diretamente relacionadas e pensamentos

diversos)³. Além de ser uma espécie de fechamento da análise, foi mais uma peça fortalecendo e compondo a experiência como método.

Após essa análise, passei a entender que os *sketchbooks* podem funcionar como atlas de memória onde se encontram imagens que geram equilíbrio entre o esboço, os traços iniciais e a obra finalizada em sua completude e unicidade. Um lugar de arranjos estéticos e superposições técnicas, de encontros subjetivos e marcas gráficas, de memórias e realizações. Um momento contraditório onde tudo pode ser, onde tudo é.

O quarto capítulo empenhou-se em conectar essas descobertas à comunicação. Mesmo não sendo o intuito da pesquisa entender e examinar detidamente o cenário atual de uma cultura digital, ficou clara a relevância dessa conjuntura para a assimilação do *sketchbook* como agente de retomada de um pensar gráfico (a volta de uma maneira de registrar manualmente). Consequentemente, o vínculo entre o *sketchbook* e um pensar gráfico é, a meu ver, o elo fundamental com a comunicação e a sobrevivência dessa forma de grafar, via tecnologias atuais, uma nova e modificada competência que devolve ao esboço sua condição de forma essencial tanto de pensar quanto de criar.

A elaboração trabalhada nesses três capítulos de desenvolvimento (aprofundamento via panorama, análise em dois passos, e a aproximação ao pensar gráfico) indicou que o *sketchbook* e seus atributos materiais e estéticos insistem no pensamento gráfico como camada de percepção para se confrontar a atualidade e suas dinâmicas digitais e virtuais. Uma lente pela qual podemos compreender acontecimentos próprios à atualidade e também perceber o novo de forma menos deslumbrada. Mais do que uma ponte entre o pensar e o fazer, o esboço se estabelece hoje como um importante elo que conecta pessoas a experiências estéticas e comunicacionais. Os laços que hoje se consolidam com artefatos, das mais variadas origens, que nunca se encontram definitivamente acabados se manifestam em várias oportunidades. Desde programas, sistemas e sites em eterna fase beta de testes e

³ Além dessas imagens apresentadas no corpo do trabalho, fiz um *sketchbook* – editado a partir desses vários cadernos que usei, mas buscando a sensação de originalidade que identifiquei – que foi pensado como um metatexto sobre minha relação com a pesquisa. Essa parte do trabalho não é só um ornamento, uma ilustração e sim um elemento fundante do problema de pesquisa e, principalmente, de seus apontamentos finais. Um registro subjetivo que narra graficamente o processo de desenvolvimento da tese e que pretendeu dar ao estudo um contraponto assimétrico e complementar.

aperfeiçoamento até aplicativos que se atualizam semana após semana e nunca se consolidam como algo terminado. Isso é manifesto em experiências digitais, mas essa mesma lógica começa sutilmente a ser parte de práticas analógicas e marcadamente manuais como o *sketchbook* demonstra nas páginas a seguir.

Experimentar os produtos culturais não só em sua forma final, mas nessa leitura fazer uso de seus registros e memórias, rascunhos, projetos, ideias, rabiscos e esboços, parece ser um caminho reconfigurado e oportuno para compreender a atualidade. No momento atual, temos ferramentas simples e acessíveis a qualquer pessoa, que geram alta qualidade técnica e acabamento impecável talvez como em nenhum outro momento da história. Em compensação, nunca mostramos tanto nossas primeiras ideias, projetos, tentativas, erros, desenvolvimentos e rascunhos. Assim, percebo um saber que se instaura fortemente no esboço, no rascunho. Algo que chamo nas minhas considerações finais de a Cultura do Esboço. Um costume sobrevivente e alterado que não mais se empenha na busca da finalização, do acabamento impecável, mas que vislumbra, na possibilidade, na potência do vir a ser, seu modo de produção.

1.1. Um primeiro rascunho sobre o *Sketchbook*

A pergunta não é “esse objeto é do campo da comunicação?”, mas “como posso trabalhar esse objeto no campo da comunicação?”. A construção do *sketchbook* enquanto objeto de estudo foi minha principal preocupação e, como isso está em constante elaboração, parece que a dúvida ainda é um ponto decisivo para esse desenvolvimento. Sem esse marco, a defesa de um estudo como o pretendido poderia acabar em lugar completamente esvaziado.

Busquei, mais do que reiterar o método apresentado originalmente no projeto ou mesmo forçar encaixes em fundamentos teóricos pré-determinados, entender como esses caminhos foram construídos e transformados, que vias levaram a essa estruturação, e perceber como se chegou a cada formulação proposta (BRAGA;2010:413). Para que esse objetivo fosse proveitoso e compreendido da melhor forma possível – para o desenvolvimento, construção e aprofundamento do caminho da pesquisa –, foi importante rastrear onde se

estabelece a construção de sentido, identificando o cenário que permitiu a formação desse objeto de pesquisa e por conseguinte a problemática que o envolve.

Mas como pensar objetos culturais analógicos e de um reino puramente gestual-manual em tempos de imagens infográficas⁴? As análises em campos como a da comunicação parecem caminhar somente para o digital e suas interferências assoberbantes no mundo. Manipulações, filtros, montagens, interferências as mais variadas estão formando memórias, uma construção parcialmente percebida e muitas vezes tomada como realidade. Talvez seja inerente às discussões ligadas a produtos de comunicação o questionamento acerca de seu compromisso com a representação da realidade ou, de forma mais contundente, sua responsabilidade com a verdade. Para Laura Gonzáles Flores (2008:11), por exemplo, desde o início, a fotografia tem se associado à memória individual e à social e isso, além de salientar essa responsabilidade, cria todo um arcabouço onde a memória, as lembranças e a própria realidade se moldam e se fundem.

Esse objeto que construí parece possibilitar o cruzamento desses temas e ideias de forma pouco usual e, ao mesmo tempo, preservar características manuais e artísticas. Esse caderno atual, objeto usado de forma singular, chamado por muitos de *sketchbook* é definido de numerosas formas e tem os mais diversos usos. Não existe uma definição formal única ou mesmo que contemple todos os aspectos técnicos e criativos sobre o tema. Algumas incursões já foram realizadas e aqui faço uma pequena mostra de caminhos que parecem traçar alguns rumos. A definição mais comum sempre segue o caminho mais descritivo e material:

sketchbook n. 1. um livro ou um bloco com papel de desenho para fazer esboços.⁵

Em fontes mais informais, acrescenta-se, além dos aspectos materiais do caderno, particularidades referentes ao uso. Dessa forma, um *sketchbook* pode ser definido como um livro, caderno ou bloco com páginas brancas para esboços e é frequentemente usado por

⁴ Estou usando aqui a proposta de três paradigmas da imagem de Lúcia Santaella onde a imagem infográfica seria a pós-fotográfica ou a sintética moldada a partir de cálculos computacionais.

⁵ No original: ***sketchbook*** n. 1. *a book or a pad of drawing paper for sketches*. In: Random House Webster's College Dictionary (1992:1254).

artistas para desenhar ou pintar como parte do processo criativo. A exposição de *sketchbooks* realizada pelo Museu de Arte da Universidade de Harvard, em 2006, sugere que existem duas categorias básicas para se classificar o propósito desses tomos. A primeira - “de observação” - teria foco na documentação do mundo externo, incluindo toda forma de viagens, estudos da natureza e registros artísticos. Na segunda, esses blocos seguiriam as digressões e as viagens internas dos artistas enquanto desenvolvem ideias soltas ou para um determinado trabalho. Há ainda outras fontes que sugerem que ele é uma espécie de diário gráfico – o que muitas vezes acontece. O designer Renato Alarcão diz que “os diários gráficos, como assim os tenho chamado, têm-se mostrado um local de ilimitada liberdade para expressão criativa, experimentação e descobertas.” (In: ALMEIDA, BASSETTO;2010:10).

No livro *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*, os editores Cezar de Almeida e Roger Bassetto (2010) definem de forma própria: “*Sketchbooks*, os cadernos de esboços, são ferramentas essenciais no processo de geração de idéias. Portáteis e informais, são pequenos espaços para experimentações gráficas e exercícios do livre pensamento, companheiros inseparáveis de artistas e criativos em geral.” (2010:6). Ainda no mesmo texto, artistas que fazem parte do livro ressaltam outros aspectos dos cadernos: “[...] do pensamento aos primeiros rabiscos é a viagem e o trabalho acabado é apenas uma foto dela e é no rabisco, no esboço rápido, que podemos acompanhar o caminho e as escolhas do artista” (ROGER CRUZ in ALMEIDA, BASSETTO:240-241) e “[...] no final, essa torrente de ideias se torna uma biblioteca de consulta para os dias futuros em que estou precisando de inspiração” (HIRO KAWAHARA in ALMEIDA, BASSETTO:142). Essas tentativas de definição tocam em pontos muito caros a esta pesquisa como será visto mais à frente na elaboração de categorias – principalmente no tocante às questões criativas, gráficas e ligadas à memória.

Uma das tentativas informais de definição que melhor captou como o objeto é entendido nos dias de hoje foi a do ilustrador Marcelo Braga em seu *site* Diburros⁶:

O *sketchbook* não é um produto, é um subproduto. É o que sobra depois que você termina um trabalho. São seus esboços, suas idéias, ensaios, experimentações.

⁶ www.diburros.com.br (trecho citado disponível em <http://www.diburros.com.br/diburros-na-comic-con/>).

Também é seu caderno de anotações, um documento pessoal seu que registra experiências visuais sob sua ótica e não deixa sua mão enferrujar. Pra mim isso é o mais interessante, quando pego um *sketchbook* de um artista que eu gosto, estou olhando além do trabalho final, estou vendo o processo criativo do cara, seus *thumbnails*, erros, acertos e decisões que todo projeto demanda e que quase nunca aparecem. Também estou vendo seus desenhos descompromissados, seus rabiscos e aquilo que ele gosta de fazer simplesmente pelo prazer de desenhar.

Para dar mais clareza, cito ainda o artista gráfico, quadrinista e escritor Lourenço Mutarelli, que, na apresentação de seus *sketchbooks* (2012), traz elementos importantes para a composição da definição:

Sobre os cadernos... Quem me apresentou foi Paulo Machline. Meu amigo Rodrigo Teixeira me presenteou com um modelo capa dura. Depois 'seu Paulinho' me deu mais um modelo. Fiquei fascinado porque, na minha infância, a coisa mais difícil era conseguir um caderno sem pauta. O fato de ser capa dura e um objeto tão bonito me intimidou e esse meu primeiro caderno tem desenhos em sua maioria muito ruins, porque eu ficava preocupado em fazer algo bem feito. [...] Na verdade não penso em meus atuais cadernos como *sketchbooks*. Eles têm mais a ver com os cadernos de minha infância – que, infelizmente, foram varridos para longe. [...] Na infância, esses cadernos não eram *sketchbooks*, **eram um lugar – um lugar mental para onde ia quando praticava o ritual de gerar imagens**. Naquela época só desenhava pra mim. Comecei a chamar meus cadernos de *A Vida com Efeito*, por que passei a usá-los geralmente no fim de tarde, quando os remédios que tomava estavam no apogeu da ação. [...] A ideia é rabiscar coisas escritas ou desenhos sem nenhum valor crítico. Coisas sem a preocupação de finalização. São o que são. Gosto de jogar coisas, imagens e textos *nonsense*, muitas vezes algo próximo ao humor. Um humor bobo. E isso se tornou meu maior prazer. A relação com esses caderninhos se torna cada vez mais prazerosa. É, hoje em dia, o meu *hobby*. Quando estou trabalhando profissionalmente com desenho, acabo me afastando deles. Eles só fazem sentido se forem como uma brincadeira. (MUTARELLI;2012 – grifo nosso)

Buscando um complemento que não fosse só reforço, mas também contraponto às definições anteriores, encontrei, em Carl Gustav Jung, um tipo de registro diverso dos demais e que aponta possibilidades. Jung considera seu caderno – manuscrito caligraficamente e

ricamente ilustrado entre 1914 e 1930, chamado por ele de *The Red Book*⁷ – como algo fundamental. Para o autor, os anos em que trabalhou nessas imagens foram os mais importantes de sua vida. Todo o resto derivou disso:

Minha vida inteira consistiu em elaborar o que irrompeu do inconsciente e inundou-me como um fluxo enigmático e ameaçou me quebrar. Material para mais de uma vida. O resto todo foi meramente classificação exterior, elaboração científica e a integração com a vida. Mas a inspiração inicial, a que contem tudo, já estava lá. (tradução do autor)

A forma incomparável de entender seus registros dá ao caderno de Jung uma força máxima de vir a ser, já que ali estava marcado, em elaborações subjetivas, manuais, gráficas e visuais, o trabalho que perpassaria uma vida inteira. Outrossim, a veemência que leva a marcação nas páginas do caderno é testemunho de um momento ímpar e de uma genialidade que poucas vezes se mostrou de forma tão impactante.

A conjunção de todos esses aspectos contribuiu para a construção de categorias, para as elaborações feitas, para a análise e demarcações no desenvolvimento. Palavras como prazer, afeto, infância, memória, ritual, rabisco, brincadeira, inspiração, mesmo ainda sem o devido tratamento crítico e teórico, apontaram para possibilidades que foram exploradas no decorrer do processo de pesquisa e foram também desvios testados como descobertas pontuais com início e fim definidos, mas que se tornaram definitivos na tentativa de compreender o objeto e o problema proposto. Minúcias levando ao todo.

1.2. *Sketch* de um método

Mesmo com esses sinais guiando a seleção de material para pesquisa e em seguida para o *corpus*, ambos acabaram ganhando outros ares com a ajuda dos autores lidos, suas ideias e

⁷ O Livro Vermelho, também conhecido por *Liber Novus*, publicado no Brasil pela Editora Vozes em 2010. Jung fez suas últimas anotações no livro em 1959 e esse material ficou restrito desde então. Até 2001, seus herdeiros recusaram-se várias vezes a publicar o livro e não permitiam a estudiosos o acesso a ele. Em 2009, foi publicado depois um longa negociação e um minucioso trabalho de digitalização. Até a data de publicação, apenas cerca de 24 pessoas tiveram acesso ao manuscrito original. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Red_Book_\(Jung\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Red_Book_(Jung)). Acessado em 17/11/2013.

conceitos, pois sempre apontavam novas possibilidades. Com a primeira abertura feita com as publicações preliminares, surgiram elementos que não haviam sido considerados. Alguns desses elementos corroboram o argumento inicial, outros reconfiguram certas questões e os demais não aparentam ter relação com o pretendido, mas todos foram examinados e entendidos dentro do contexto da pesquisa e com isso fecharam-se critérios mais condizentes o que levou necessidade de um novo conjunto de documentos adequado a um mergulho no objeto. Isso também quer dizer que, depois de um acúmulo considerável de material, foi necessário delimitar o universo de trabalho de forma a fechar um *corpus* mais enxuto, representativo e conectado ao problema de pesquisa.

Percebi, com clareza, na primeira seleção, que existia muito material de cunho visual e pouco sobre aprofundamento conceitual. Os critérios frouxos que usei na primeira abordagem necessitaram de uma delimitação mais cuidadosa e também de fatiamentos para traduzir a riqueza de possibilidades encontrada nesse quesito visual e, ao mesmo tempo, ajudar na elaboração do material teórico-conceitual. Coube também definir alguns dos termos usados e trabalhar no desenvolvimento de novas categorias conforme o trabalho se desenvolvia. Com esse vislumbre surgiram algumas categorias preliminares que foram testadas e escrutinadas, pois careciam de regularidade devido a seu apoio ser quantitativamente baixo. Olhando de forma geral e não levando em conta a nomenclatura em que se encaixam, surgem algumas linhas claras de uso, motivo e proposta.

Uma primeira e talvez a mais evidente linha surgida seja a de registro. Aqui coube certa elaboração, pois o próprio termo necessitava de conceituação para ser manipulado enquanto categoria de trabalho. Em sua definição mais comum, a palavra registro relaciona-se com a fixação de um fato, por escrito, em forma de imagem, ou lembrança. Mesmo sendo uma limitada definição de dicionário, já traz consigo uma complexidade que foi levada em conta na formação da categoria. Fixar um fato parece uma tarefa clara para um registro, pois a escrita caligráfica e o desenho são, antes de mais nada, marcações (*signatur* ou *graphos*) que buscam cancelar uma memória, uma lembrança, uma ideia em um determinado espaço-tempo. Desse modo, aparentemente todos os cadernos da mostra poderiam, em menor ou maior grau, encaixar-se nessa categoria, porque em todos o registro

parece ser a regra. Isso levou a um impasse, pois uma categoria que engloba toda a mostra invalida-se enquanto extrato de análise. Então, o que parecia ser uma importante e promissora categoria passou a ser uma condição para o entendimento do objeto e também um pano de fundo para a construção das demais categorias. Mesmo assim, alguns dos *sketchbooks* da mostra podem ser entendidos como de registro em razão de sua proposta conceitual expressa inclusive em seus títulos.

Partindo desse recorte, para propor categorias utilizáveis, busquei entender detalhes, nuances do tipo de registro. Foi necessário um senso de aperfeiçoamento e de estruturação, mas cheguei a alguns tipos que definitivamente delineiam perfis com particularidades de forma e conteúdo. Esse desdobramento apontou para categorias com os seguintes aspectos: *sketchbooks* de exercício, de passatempo, de atividades predeterminadas, de prospecção, de portfólio, de criação, de arquivo, de elaboração de conceituação e teoria e feitos por prazer (propostas de definições para as categorias no Apêndice C).

Outros dois enquadramentos que não chegam a constituir categorias, mas que são relevantes para entender a natureza de cada caderno, são as obras editadas e as publicadas em fac-símile. As obras editadas passaram por um processo de seleção e montagem algumas vezes por um especialista, outras pelo próprio artista e, ainda em alguns casos, por um trabalho conjunto entre especialista e artista. Já as obras que são publicadas em fac-símile não passam por essa montagem, mas não deixam de passar por outros tipos de seleção (p. ex., qual caderno entre uma série de possibilidades). Algumas das obras avaliadas não se enquadram nesses padrões, pois a maioria não se originam de obras ou artistas específicos, mas sim de passatempo ou *doodling*. Essas duas vertentes foram detalhadas no capítulo dois para a conceituação do objeto *sketchbook* e usadas na análise do *corpus* no capítulo três.

Com o estabelecimento de critérios mais claros para as categorias tanto quanto para o aprofundamento na conceituação e na análise, formatei uma tabela com as publicações dessa leva inicial de publicações (Apêndice D), na tentativa de uma estratificação com possibilidade de enquadramento em dois níveis, sem hierarquização de importância e com a separação entre editadas e feitas em fac-símile. Após as publicações serem examinadas a fundo, essa tabela

passou por reconfigurações tanto em sua categorização como em sua estrutura, pois a objetividade desse tratamento em forma de tabela foi limitadora e até mesmo fez com que alguns critérios fossem superestimados. Com todas as publicações em mãos, vistas, lidas e exploradas, foi preciso um trabalho de quantificação que gerou novos quadros analíticos visando separar, agrupar e perceber tendências que puderam ser trabalhadas no desenvolvimento da pesquisa e na análise.

Uma dimensão que não apareceu com ênfase nessa primeira sondagem foi a que diz respeito às publicações mediante fac-símile. Das 31 primeiras edições trabalhadas, apenas três puderam ser enquadradas como obras em fac-símile. Isso afetou sobremaneira essa seleção, pois, para a pesquisa, esse fator é essencial para o desenvolvimento das premissas adotadas como problema e pergunta de pesquisa. As características referentes a um *sketchbook* fac-similar foram aperfeiçoadas e definidas no capítulo que se segue e não só ajudaram na nova seleção como também no modo de apreciação de cada obra e posteriormente na análise do *corpus*. As obras que estão na tabela em anexo foram a base para o exame de qualificação em dezembro de 2013 e, desde então, o baixo número de publicações com essa particularidade mostrou-se como um gargalo para o que eu tencionava responder. As publicações dessa primeira hora foram importantes em vários aspectos, inclusive em suas carências, pois tudo que delas foi auferido contribuiu para balizar as tarefas que se prosseguiram e conseqüentemente apoiaram a elaboração e os desenvolvimentos que dela manifestaram-se, as considerações feitas e sobretudo as respostas – ainda que parciais – obtidas.

Esse esforço ajudou na construção de um segundo apanhado com outras obras que foram selecionadas a partir da elaboração feita nessa fase e que serviram de preparação para o *corpus* final e conseqüentemente para a análise. Com a complementação de material feita posteriormente – sobretudo no estágio de doutoramento feito em Paris –, o remate tanto dos critérios quanto das categorias se consumou e possibilitou o tratamento do material acumulado visando uma análise crítica e fundamentada. Para isso, alguns desenvolvimentos se mostraram prementes para a continuação do trabalho e uma série de tarefas se apresentou. Algumas ligadas a uma segunda incursão na pesquisa bibliográfica referente aos *sketchbooks*

e na leitura ou releitura de textos selecionados e outra vinculada à investigação de termos, conceitos e autores que suscitaram correções na rota da pesquisa. Foram eles:

- Descobrir que nome se dá ao caderno de esboços ou a palavra esboço em outras línguas.
- Buscar a etimologia da palavra esboço.
- Investigar o *doodle* como possível desdobramento do rascunho ou como desenho automático.
- Entender as diferenças de forma e uso do *sketchbook* em momentos históricos diversos.
- Saber como o *sketchbook* é usado por pessoas em diferentes atividades.
- Saber de autores que tiveram seus esboços publicados como foi o processo (criativo, edição, convencimento).
- O inacabado ou o em processo como fundamento da linguagem digital/pós-digital.

Essas questões foram avaliadas, em sua maioria, no desenvolvimento do próximo capítulo e, quando não apresentaram contribuição significativa à pesquisa, acabaram excluídas da redação final. Já outras só se tornaram relevantes na realização da análise. Em ambos os casos, essas ideias foram examinadas e aprimoradas, aproximando-as tanto dos aspectos teóricos e do proposto pelos autores usados na pesquisa quanto do objeto *sketchbook* em si, principalmente com o que foi apurado nos cadernos estudados no segundo capítulo.

Um outro passo, depois dessas identificações, foi buscar entender que o processo da comunicação sempre prezou essa camada, mas que, ao longo da digitalização,⁸ elementos diferentes ou reconfigurados passaram a fazer parte dessa construção. Nesse ponto, sustento que algo se perdeu. O que seria? Será que é possível fazer isso sem cair na armadilha da nostalgia e do comodismo? Lembro ainda que estamos lidando com narrativas e uma cultura urgentemente gráfica onde o *sketchbook* se torna essencial pela sua força mnemônica, sua aura de unicidade e também por seu valor iminentemente privado. Assim os métodos de investigação parecem também caminhar para uma aproximação entre os estudos do

⁸ Essa conceituação será feita no capítulo 4, mas adianto que entendo aqui como digitalização a cultura que se estabelece na segunda metade do século XX, como o advento do computador pessoal e os desenvolvimentos pertinentes. Uso como embasamento a proposta de Henry Jenkins, que concebe esse período de transições como uma Cultura da Convergência.

imaginário e suas categorias bipolares – onde imagens, gestos, sinais, vestígios, memória, ordem e desordem geram diagnósticos –, para o cuidado da descrição benjaminiana⁹, para a análise das imagens e para a narrativa como uma condição de existência do produto-objeto. Além de não se desvincular da criação, da metáfora/conceito, do relato e da investigação autônomos. Uma busca pelo encontro com o objeto, mas, ao mesmo tempo, entendendo desencontros que desentranham, permitem trânsitos, aprofundam e recriam o conhecimento.

Afora a construção teórico-metodológica proposta, outro item importante na estruturação da tese foi o registro paralelo de todo o processo via *sketchbook*. Ao longo dos quatro anos de estudo e pesquisa, foram registradas impressões, ideias, anotações, esquemas e tudo que estava ligado, direta ou indiretamente, ao projeto. Um registro propositalmente subjetivo que marca e narra graficamente todo o processo de desenvolvimento da tese e que pretendeu dar ao estudo um contraponto assimétrico e complementar. A proposta é que o formal da tese acadêmica não se consolide sem o pictórico e informal do caderno de esboços. Cabe ressaltar que a proposta é primordialmente uma pesquisa voltada à discussão teórica, mas que busca também o desenvolvimento experimental de um produto no campo dos estudos e pesquisas em comunicações e estéticas gráfico-visuais e o entendimento de suas relações com as práticas culturais atuais. Um cruzamento entre cultura de massa, cultura das mídias, cultura digital e experiências estéticas dos sujeitos na contemporaneidade.

1.3. *Sketch* de um contexto

O objeto desta tese é uma porta de entrada para a construção de uma nova possibilidade de leitura crítica dos meios de comunicação e de seus produtos e subprodutos, a partir do entendimento da relação desses como memória e fonte formadora de memória através do pensamento gráfico-visual. O que preserva e alimenta a memória social em grande parte hoje são produtos acabados (livros, filmes, histórias em quadrinhos, jogos eletrônicos) ou registros enviesados do processo (antes, durante e depois) que narram sua produção? Ou ainda uma

⁹ Em *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter benjamin* Machado diz que para Benjamin o método filosófico deve fundamentar-se “pela precisa consideração do objeto, da cuidadosa descrição de suas diferentes partes e de sua estrutura, compõe-se uma multifacetada coleção de dados. Esses são agrupados em um novo contexto, que não se apresenta como classificação, mas, por assim dizer, como um todo aberto” (2004:52).

mescla das duas possibilidades aventadas, justapostas a outros tantos formadores de memória (imaginação, história, convívios etc.)? **Tendemos a lembrar e lembrar entre recortes e remendos e não de forma acabada e linear. Talvez esses registros entrecortados falem mais a nossa memória do que qualquer produto polido e terminado, seja ele de arte, cultura, artesanato ou mesmo um objeto saído dos meios de comunicação de massa.**

A tecnologia digital e suas aplicações mais cotidianas diluiu nossa noção estabelecida de tempo ao gerar subprodutos estéreis e esvaziados de memória. A autora Katia Canton, em seu livro “Tempo e memória”, cita Pelbart:

O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientada nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. (...) Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatar-se em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada... Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado e caótico. Com isso, a direção do tempo se diluí e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância. (2009:20)

Os produtos gerados dentro dessa lógica parecem não se deslocar e se fixam atemporalmente devido a sua condição de experiência rasa e sem espessura, dando a entender que só o agora existe (CANTON;2009:20). Na tentativa de restabelecer a noção positivista de tempo, tem-se usado a estética de objetos analógicos de outras épocas – como na fotografia lomográfica e na simulação de fotos instantâneas como Polaroid – e também o gestual-manual artístico (mesas digitalizadoras, captação de movimento corporal, telas sensíveis ao toque) para dar revestimento mais humano a esses artefatos. A memória passa a se sujeitar à lógica da cultura e da técnica contemporâneas – individual e socialmente falando (Colombo;1991:19).

Existem ainda outros aspectos conexos à memória que são correlatos à conjuntura que se instaura a partir de um entendimento ampliado do *sketchbook*. Fausto Colombo entende que a memória sempre teve ligação com o percurso, com o caminho: “A ideia da lembrança

como viagem e da memória como percurso preestabelecido é antiga: a lenda de Simônides, mítica crônica do nascimento da mnemotécnica, é uma prova disso.” (1991:30)¹⁰. O segredo de Simônides é colocar as lembranças em lugares exatos para daí tirá-las em momentos de necessidade (Ibidem;1991:31). Os estudos sobre retórica da tradição romana desenvolvem essa questão. Segundo Colombo no *Ad Herennium* (autor desconhecido), Cícero, em seu *De Oratore* e Quintiliano no *Tratado sobre a Oratória*, aceita essa ideia da disposição das lembranças em lugares predeterminados, em um ambiente conhecido e, em todos, essa estratégia tem ligação direta com a retórica e sua necessidade de uma memória nova, ágil e capaz, preparada a retomar uma frase, oração, conceito ou um argumento qualquer. Para o autor na época grega, essa mesma necessidade que orientou os métodos para novas possibilidades do que ele identifica como uma oratória profissional teve que superar as formas anteriores de memória (Ibidem;1991:31).

O que importa aqui, no entanto, como argumento central são os métodos de colocação das lembranças dentro de um dado ambiente. O caderno de esboços parece, *grosso modo*, encaixar-se nessa lógica. O que está escrito no *Ad Herennium* é: “*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*” (“É evidente, então, a memória artificial a partir de locais e imagens” – tradução do autor), expressão na qual o que se entende por *loci* são pequenas tábuas recobertas de cera onde *imagines* podem ser gravadas e também apagadas (COLOMBO;1991:32). Locais perenes onde posso escrever e sobrescrever dependendo da necessidade. Mesmo não sendo física, essa construção mnemônica, segundo a tradição retórica, deve ser uma estrutura mental permanente, um posicionamento destinado a sobreviver ao esquecimento. Substratos que estarão abertos e prontos para novas conexões e mesclas. Já as *imagines* são os conteúdos em forma de imagens-chave que podem ser gravadas em cada *loci* e acessadas conforme a necessidade. Um *sketchbook* pode ser entendido como um *loci* com uma real conformação objetal, um artifício de memória em potência, pois, além de estarem marcadas num local, num espaço determinado [uma página], as *imagines* se

¹⁰ O episódio é relatado por Cícero no *De Oratore*: “Chamado ao banquete do nobre Escopas para compor e recitar uma ode, Simônides canta hinos em louvor aos Dioscuros. Ressentido, Escopas, no momento de pagar ao poeta a recompensa prometida, entrega-lhe somente metade (...) para que peça o restante a Castor e Pólux, filhos de Júpiter. Pouco depois, um servo chama o poeta e o convida a sair, dizendo que duas outras pessoas o procuram; Simônides sai da casa e não encontra ninguém, mas salva sua vida porque a casa desmorona, soterrando Escopas e os convidados. Os cadáveres estão esfaqueados, e o reconhecimento das vítimas parece impossível; Simônides, porém, lembra-se da colocação dos comensais no banquete, e pode, portanto, restabelecer-lhes a identidade até a pouco incerta.” (COLOMBO;1991:31)

portam como gatilhos para necessidades posteriores assim como na retórica. Mesmo que eu nunca volte a um determinado *loci*, ele estará pronto a me responder pois o conheço – como criador e como observador – tanto em sua imanência quanto em sua transcendência. Um *sketchbook* editado é como um *loci*, arquitetado para ser um mapa de retorno, um acesso à memória, preparado para ser flexível e usado nas mais variadas situações.

Colombo ainda ressalta que Aristóteles¹¹ distingue duas faculdades da memória: a *mnémē* e a *anámnēsis* (1991:32). A primeira é a simples conservação do passado e a segunda a sua ativação. O autor defende que a articulação da *mnémē* é a base da retórica, pois consiste no correto registro da memória (imagens em locais), e que a *anámnēsis* é a repetição, o percurso treinado que se faz pela memória disposta intencionalmente e de forma conhecida, para restituir no momento certo o que nela foi deixado. Registro e recordação estão no cerne do *sketchbook*, lugar onde se registra, marca e onde se volta física ou mentalmente na tentativa de lembrar. Alguns artistas, relatando sobre seus cadernos, dizem literalmente que eles são um lugar para onde voltam quando precisam de inspiração ou sofrem de bloqueios criativos. A ligação entre cadernos de esboço e a tradição mnemotécnica pode ir além da relação entre arranjo e expressão da memória, pois, na experiência de fazer ou experimentar esse objeto, não estou só viajando por um ambiente para tentar restituir o que está diretamente gravado nele, mas sim tomando contato com a invenção que está antes do arranjo, tentando assim alcançar uma memória potencial. Um elo entre camadas de memória – do criador, do público, do leitor – e imaginário que está em constante expansão e transformação.

Para Platão, e também para Aristóteles, memória é marca, porque, em suas visões, dois momentos distintos a compõem:

Primeiro como conservação ou persistência de conhecimentos passados que por serem passados, não estão mais à vista é forma a retentiva. Segundo dado que tem possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente é propriamente a recordação. Esses dois momentos já foram distinguidos por Platão, que os chamou respectivamente de “conservação de sensações” e “reminiscência” e por Aristóteles, que utiliza esses mesmos termos. Aristóteles também propõe claramente o problema decorrente da conservação da

¹¹ No *De Memoria et Reminiscentia*.

representação como marca (impressão) de um conhecimento passado: “Se em nós permanecer algo semelhante a uma **marca** ou a uma pintura, como pode a percepção dessa marca ser memória de alguma outra coisa e não apenas de si? De fato, quem lembra vê apenas a marca e só dela tem sensação; como pode então lembrar o que não está presente?” (ABBAGNANO;2007:687 – grifo nosso)

Aristóteles, ao responder essa questão, ressalta que a marca na alma é como um quadro que pode ser considerado por si ou pelo objeto que representa (Ibidem;2007:687). O caderno, como memória, estaria nas duas pontas, por sua forma física como marca distintiva de seu uso e pelo que nele se encontra representado [marcado] em forma de esboço. O filósofo diz:

Assim como um animal pintado num quadro é animal e imagem, sendo ao mesmo tempo ambas as coisas, ainda que o ser dessas coisas não seja o mesmo, podendo ele ser considerado como animal ou como imagem, também a imagem mnemônica que está em nós deve ser considerada como objeto por si mesmo e, ao mesmo tempo, como representação de alguma outra coisa. (Ibidem;2007:687).

A “imagem mnemônica” pessoal que usamos ao nos depararmos com um *sketchbook* também deve ser considerada aqui, visto que, além de sua qualidade íntima, é parte de um pensar próprio de uma época e de uma cultura. Segundo Aristóteles, a explicação do processo da memória, tanto a retentiva quanto a de recordação, mostra-se inteiramente física: a memória retentiva e a produção de impressão decorrem de um movimento, assim como de um movimento decorrem a lembrança e a recordação (Ibidem;2007:687). Ter um caderno em mãos ativa memórias concernentes ao manuseio do objeto e, como efeito, interfere na experiência física e subjetiva de entender um autor por suas marcas e rastros.

Esse é um objeto que passa a ser entendido com outros filtros em virtude da aura revestida de arte, gestos manuais e por ser único, o que cria novas possibilidades de memória e reconhecimento. Objetos nos quais Vilém Flusser identifica que “na verdade sou duplamente obstruído por eles: primeiro, porque necessito deles para prosseguir, e, segundo porque estão sempre no meio do meu caminho. Em outras palavras: quanto mais prossigo, mais a cultura se torna objetiva, objetual e problemática” (2007:194). Surgem novas combinações de espaço-tempo em uma peça cheia de registros de tempos pontuais e, ao

mesmo tempo, atemporais. O achatamento temporal ganha uma pausa, uma suspensão nesses rabiscos, pois basta olhar para um destes cadernos e perceber que o tempo está quase que expresso visual e graficamente. Riqueza essa que se percebe na narrativa construída página a página. Um objeto que aniquila o atual paradigma espaço-temporal promovido pelas tecnologias digitais. Cada página revela uma insistência e um fazer tão importantes no processo que poderiam até ser elevados à condição de sagrados (ALARCÃO *In*: ALMEIDA, BASSETTO;2010:6). Livres da promessa redentora proporcionada pelo *ctrl-z*¹² de seus teclados, até mesmo indivíduos nascidos sob a égide do computador, quando se defrontam com essas páginas, arriscam mais, experimentam novas possibilidades, tomam contato com a fisicalidade dos materiais (Ibidem;2010:10). Assim busquei distinguir um possível problema de conhecimento do fenômeno que se apresenta, analisando de forma sistemática os fatos e informações.

O que era o ponto de partida deste estudo – estabelecer o processo que levaria o *sketchbook* a passar de um registro individual e íntimo para a lógica de um produto sociomediático – parece ser algo que está mais próximo ao fenômeno do que a um problema de conhecimento válido. Investigar como, no âmbito da comunicação, ocorreu a transformação de parte de um processo menor em possível elemento do *constructo* da cultura de massas não agregaria nada além de uma resposta direta entre sim e não. Ajustar a pergunta para buscar entender como as noções contidas nos esboços passam a ser algo maior e muito mais importante, uma pequena anotação transformada em uma peça de alto teor de informação artística e cultural, aparece como um dos caminhos que podem realmente ajudar a elaborar conhecimento.

À vista disso, ante o que foi exposto nessa introdução, defino o objetivo desta pesquisa como: *tencionar o sketchbook como agente de persistência do pensamento gráfico tradicional na atual cultura digital*. Essa empreitada teve como pergunta guia: *seria o sketchbook um veículo de sobrevivência da imagem gráfica na nova cultura digital de marcação manual/gestual em telas sensíveis ao toque?* Isto é, estaria o *sketchbook* e seus atributos materiais e estéticos insistindo no pensar gráfico como camada de percepção para se confrontar a

¹² Abreviação para a junção de teclas Control e Z em uma teclado de computador. Esse atalho desfaz as ações feitas e faz com que o trabalho volte a versões anteriores.

atualidade e suas dinâmicas digitais e virtuais? ou como já havia perguntado antes: *o que pode ser um sketchbook?* Mais do que ser uma ponte entre o pensar e o fazer, o esboço se estabelece, nos dias de hoje, como um importante vínculo intersubjetivo ligando pessoas a experiências estéticas e, por que não, também a experiências comunicacionais.

O termo *gráfico*¹³ é relativo a grafia e vem do latim *graphicus* ou *graphice*, que quer dizer artisticamente, com esmero, perfeitamente e, como adjetivo, significa desenhado por mão de mestre, desenhado a primor, com perfeição, com completude. Aqui gráfico é o mesmo que desenhado ou de desenho; também pode significar requintado, refinado, elegante. Em sua etimologia, está próximo a *graphis* (desenho), do grego antigo γραφικός (*graphikós*) que se refere a escritura, à arte de escrever, de compor, que concerne à pintura e ao desenho (pictórico e gráfico). *Graphis* ainda pode relacionar-se a caneta, lápis (instrumento para desenhar) e ser usado no sentido de gráfico (matemático), como desenho, como plano e até mesmo como esboço. Em português, o termo refere-se ao que é relativo e ou representado por linhas, figuras, letras, sinais; relativo às artes gráficas; esquema visual de dados, diagrama. Refere-se ainda ao que é destinado à representação da linguagem por sinais visuais desenhados ou gravados e a qualquer tipo de grafismo produzido pela mão humana sobre uma superfície (pedra, barro, madeira, papiro, casca de árvore, pergaminho, papel, parede etc.). É fortemente alusivo às artes gráficas, sobre a qual é capaz de dar soluções graficamente estéticas a algo (p.ex., a logotipos, fotos, letragens etc.) e corresponde ao belo quanto à natureza gráfica de sua forma, seu aspecto. Ampliando esse entendimento, uso também a palavra *grafar* (do grego *graf(o)*,¹⁴ escrever ou gravar ou *grafê*, significando desenhar com luz ou representação por meio de linhas, desenhar) que é representar [linguagem] por sinais gráficos; escrever; o que por si só dá margem a uma gama de marcações, entre elas as relacionadas diretamente à linguagem, mas também a marcações diversas como o esboço, o rabisco e, por que não, ao próprio *sketchbook*.

¹³ Foram consultados os seguintes dicionários: Dicionário de Latim-Português (2001), Dicionário Etimológico Grego Português e Houaiss (2010).

¹⁴ Elemento de composição antepositivo, do v.gr. gráphō 'escrever, inscrever'; aparece já em vocábulos formados no próprio grego, como gráfico (*graphikós*) e gráfico (gr. *graphion* > lat. *graphium*, 'estilete para escrever em cera'), já no latim, como grafiário (*graphiarium*, 'estojo para guardar estílos'), já em vários cultismos do século XIX em diante: grafado, grafar, grafema, grafemático, grafia, gráfica, gráfico, grafismo, grafista, grafita/grafite, grafitado, grafitar, grafiteiro, grafitizar, grafito, grafo, grafognosia, grafologia, grafológico, grafomania, grafômetro, graforreia, graforreico, grafostática, grafoteca, grafotécnica, grafotipia, entre outros. (HOUAISS, 2010)

Ao que parece, o *sketchbook* é muito mais um elemento para entender as relações comunicativas da atualidade do que uma experiência em relação direta com a realidade. O objeto aqui apresentado se configura como um anteparo para lidar com a atualidade e assim estabelecer um entendimento que se coadune com as possibilidades que se apresentam contemporaneamente. Diferente da relação direta que eu esperava no início, o objeto se apresenta não como artefato reconfigurado pronto a responder de um novo lugar, mas sim como uma possível maneira de facear a atualidade e suas potencialidades.

Entendo, depois de algum tempo absorvido nessa construção, que pensar o *sketchbook* como objeto é pensar em uma camada que dá acesso a outras, como um obstáculo que uso para remover outro obstáculo (FLUSSER;2007:194). Não pretendi fugir do caráter objetal dele, mas penso que a riqueza está nas outras relações que podem se estabelecer nessa dialética entre obstáculos. Ao me deparar com esboços que levaram a uma obra acabada, estou diante um obstáculo que me livrou, salvou de um “problema”. Isso tendo como princípio que estou percebendo um para entender melhor o outro, o que me colocaria em um dilema pois não haveria sentido nessa busca, pois nada se revelaria nem tampouco qualquer entendimento aconteceria numa razão direta. O caminho que projetei desloca essa contradição e busca enxergar o *sketchbook* como projeto elaborado já com intuito de dar prosseguimento e desobstruir caminhos, mesmo que de forma inconsciente e indireta. Ao tornar públicas essas anotações (seja em que momento for), um criador está reconfigurando esse ato em mediação. Não uma ponte direta entre o que foi criado e quem se depara com ele, mas sim uma interface entre pessoas. Nas palavras de Flusser, seriam objetos pensados em suas dimensões ou camadas política e estética, tornando-se assim não apenas objetivos como também intersubjetivos, não apenas problemáticos, mas dialógicos (2007:195).

No esforço de criar objetos cada vez mais “úteis”, caminhamos na direção do próprio objeto e desse modo nos aprofundamos, mais e mais, no progresso técnico, científico e, por que não, criativo, deixando esquecido o progresso em direção ao outro. Sem querer – na verdade querendo ser mais eficaz –, o criador, ao compartilhar seu caderno de esboços, está fugindo da atrativa lógica do progresso e abraçando uma camada que

redireciona seu ímpeto criador do objeto para a relação que pode se estabelecer com outras pessoas. Benjamin leva em conta que, nessa nova relação, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual. [...] *No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política.*” (2012:35 – grifo nosso).

Independente da razão de fazer, manter ou compartilhar um *sketchbook*, creio que, mesmo constituindo mais um obstáculo a ser vencido, tem em si uma *layer*¹⁵ que o faz funcionar como veículo de comunicação entre pessoas, pois já estabelece uma relação reconfigurada entre seu valor de culto e seu valor de exposição e é na mistura dialética entre o gestual humano (ritual) e a reprodutibilidade técnica que se constrói (BENJAMIN; 2012:37-41). Depois de quatro anos elaborando e criando dúvidas cada vez mais profundas, os traços em um *sketchbook* me parecem muito mais mágicos desenhos rupestres, sinais na parede imaginária de uma caverna de papel prontos a sobreviver aos séculos, testemunhar momentos e sustentar novos olhares.

A pesquisa tenta, por meio da identificação do gestual-manual, desconstruir o discurso eloquente de produtos derivados da acelerada e multifacetada cultura atual. Pretendi estabelecer bases para investigar o *sketchbook* como um artefato cultural que traria de volta um tempo sensível, com nuances e contradições. Um objeto marcado manualmente, testemunho de um momento histórico e potencialmente cheio de oportunidades. Nesse caminho, o núcleo de sentido relativo à memória aparece de forma fundadora. Isso explicita a ligação desse objeto com o proposto nesta pesquisa. Além do mais, esse repositório de ideias e memórias estaria na base da criação de vários bens culturais, vinculando esse pensar gráfico como elo entre a comunicação a memória e o devir¹⁶.

É fácil achar vários desses cadernos publicados mostrando o processo de construção de uma história em quadrinhos, de um filme ou mesmo de um jogo digital. Antes esses

¹⁵ O mesmo que camada em inglês. O uso do termo em inglês se justifica, pois se tornou popular entre artistas gráficos com o advento do *software* de tratamento, retoque e composição de imagens Adobe Photoshop.

¹⁶ Entendido aqui como uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada. Esse é o conceito de devir em Aristóteles e Hegel (ABBAGNANO;2007:268).

rabiscos estariam restritos a uma memória individual e provavelmente nunca seriam compartilhados, mas, com um forte interesse em volta das obras finalizadas, esse material passa a ser um [sub]produto, de razoável interesse, dos produtos culturais. Dessa forma, pensar na memória não pelo produto cultural acabado e em sua forma final, mas por suas próprias memórias, rascunhos, projetos, ideias, rabiscos e esboços, parece ser o caminho propício. Isso levaria o pensar mnemônico a uma possível nova memória, que seria peculiar e não necessariamente de uma nova categoria. A proposta é que a memória – individual ou social – seja afetada e formada por memórias provisórias produzidas dentro da lógica da comunicação, mas por elementos que a princípio não foram pensados como produto. Creio que, recortados dessa maneira, os *sketchbooks* são ferramentas de cunho crítico para nos aproximarmos dos produtos de comunicação não com impensada admiração, mas com indelével espírito científico.

Justificar este estudo precisa passar necessariamente por uma pergunta específica: mas, então, por que estudar *sketchbooks* no âmbito da comunicação? Para responder, busquei um contato mais profundo com o próprio objeto e as várias relações com a teia social que se apresentaram. Essa incursão mostrou-se limitada, mas bastante promissora, pois tangenciou os propósitos do projeto e revelou algumas possibilidades de hibridação de como entender o objeto. Investigando textos em várias línguas, mas com predominância em português, francês e inglês, a carência ficou clara, sobretudo no que se refere à pretendida proximidade com a comunicação. Este primeiro panorama evidenciou que o problema não tem uma delimitação específica para a área dessa pesquisa e, quando está inserido em temas relacionados ou próximos, apoia-se em disciplinas muito singulares que afetam constantemente o campo da comunicação (como design, educação e psicologia), o que, além de criar um certo afastamento do objeto, gera um distanciamento ainda maior das abordagens próprias da comunicação.

Feito isso, delineou-se uma resposta a esse questionamento pontual que aponta em duas direções. Primeiro, o *sketchbook* mostra-se como um objeto rico de interseções em sua formação – com algumas muito próximas, senão internas, à comunicação. Segundo, parece acontecer um afastamento, mas que torna o objeto ainda mais instigante. A verdade provisória neste caso é que objetos como esse são caros à comunicação, pois a própria natureza dos seus

quadros teóricos de estudo e análise parece buscar não a unicidade das certezas, mas uma pluralidade na voz das respostas encontradas.

Importa saber como uma lógica se adequa à outra e, mais pontualmente, como essas lógicas se alteram nessa fronteira. Com o tão comentado achatamento espaço-temporal e a caminho de um universal cada vez mais sem totalidade (LÉVY:2011), buscar elementos que possam dar pistas sobre as práticas sociais e experiências que moldam a contemporaneidade é uma das missões da pesquisa em comunicação. E fazer isso via produtos e processos sócio-midiáticos de uma cepa fortemente analógica é perscrutar caminhos que mostrem algo além da convergência tecnológica e sua hegemonia nos discursos e ir em direção a uma trama entre linguagens, artefatos e o redesenhado tecido social atual. Nesse cenário, trabalhar com um objeto tão pontual e restrito como o *sketchbook* pode ser – diferente do que uma primeira vista possa aparentar – revelador de características, se não únicas, ao menos de reconfiguração da realidade por ação em uma de suas muitas camadas.

O que inicialmente delineava o objetivo deste trabalho era identificar como esse determinado elemento do processo de criação de um produto cultural se reconfigurava de um ingrediente restrito e, na maioria das vezes, externo a recepção para algo que também ganharia mediação e com isso se modificaria e transformaria toda a experiência. Depois de ver esse encadeamento de episódios acontecendo com cada vez mais frequência, ficou patente que esse processo nada mais é do que parte do modo de operação da indústria cultural e que marcar se o caderno de esboços se transforma ou não em produto era uma questão sem validade pois já estava respondida desde sua formulação.

Assim revisei o objetivo para que a busca fosse por entender processos, relações e práticas e não um jogo direto com e sobre o objeto em si mesmo. Saber de que forma um artefato pontual e externo à experiência tradicional – ao menos num primeiro momento – pode mudar a dinâmica de recepção, de entendimento e de experiência entre um objeto mediado e seu público. Entender qual a trama que se cria nesse movimento e suas possíveis novas camadas relacionais passa a ser o objetivo central do projeto.

A Comunicação como ciência mediada pela tecnologia deve ser pensada de forma específica e com ferramental adequado a cada problema. Considerando a cadeia de produção, circulação e consumo, algumas questões primordiais devem ser respondidas e, por isso, é necessário usar estratégias propostas por teorias diferentes e complementares. Como os produtos culturais recriam sentidos nos diversos contextos culturais? Como cada audiência informada com os inúmeros e diferentes conteúdos disponíveis interpreta produtos culturais? Essas são questões que estão presentes não apenas na construção do *sketchbook* como objeto de pesquisa, mas no pensamento estruturador da produção cultural ligada à comunicação. A ideia de comunicação [de massa] depende muito mais da intenção do orador ou escritor do que da técnica específica que foi usada (WILLIAMS;2011:328).

Para arrematar a metodologia de pesquisa e metodologia de trabalho, procurei entender que o *sketchbook* compõe-se de uma aproximação entre o caderno único e aurático e um outro mediado pela publicação e que juntos criam um produto de massa palpável que tem em si início – momento da criação – e fim – momento da recepção. Cabe ressaltar que essa recepção, nos modos de produção atual, dificilmente é a primeira, pura e imaculada *first sight* (primeira vista), mas sim uma recepção eivada, por assim dizer, de segunda ordem, na qual o produto nada tem de inédito e nem tampouco pretendeu isso.

Sabemos que a peça única, mesmo estando estanque de um fluxo de contatos mais amplo, é, mesmo assim, uma construção social, portanto já tem em si uma semente que, em sua mediação, brota vigorosa, mas já sem a emoção do desconhecido. Tendo a pensar que essa separação na verdade é meramente metodológica, pois “aquelas vivências são veiculadas, igualmente, por uma dimensão sensorial, estética, que participa naquele processo de representações, em que a intencional objectividade e a insinuante subjectividade se articulam em determinadas formas de ‘ver’ [...]” (FEIJÓ, FERREIRA;2011:13).

Cadernos de memória, de anotações, de esquemas, de ideias e diários gráficos sempre existiram. Basta lembrar do conhecido e emblemático *Codex Atlanticus*,¹⁷ de Leonardo da

¹⁷ O *Codex Atlânticus* é uma coleção de documentos de Leonardo da Vinci, constituído por doze volumes. Uma combinação de 1.119 páginas que datam de 1478-1519, com conteúdos que abrangem uma grande variedade de assuntos. Atualmente este documento encontra-se na Biblioteca Ambrosiana em Milão (disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Codex_Atlanticus. Acessado em 25/10/2015).

Vinci, com suas muitas versões, ou mesmo dos manuscritos originais de obras literárias. Sempre mais do mesmo, mas talvez hoje uma imagem de criação revitalizada, atualizada, diferindo fundamentalmente na recombinação das imagens simbólicas e em suas bases imaginárias (DURAND;1988). A diferença essencial estaria na mediação que os atuais cadernos sofrem ao serem publicizados e na edição pela qual passam para se tornarem produtos adequados à lógica industrial e comunicacional que regem essa relação. Essa mediação não só modificaria o próprio *sketchbook*, mas também o produto principal do qual ele seria documento e registro invisível e inatingível anteriormente. Os cadernos de da Vinci são um verdadeiro emaranhado com “o uso de diferentes tipos de papel, penas, tintas e outros materiais de escrita em diferentes épocas; e, finalmente, a comparação e reunião de uma grande quantidade de manchas, rasuras, dobras especiais e todos os tipos de marcas acrescentadas por vários colecionadores durante séculos” (CAPRA; 2012:19), que só passou a fazer sentido mais claro depois de uma análise metódica da evolução da escrita e desenho ocorridos ao longo da vida do artista (Ibidem;2012:19). Uma mistura de marcas originais, intervenções variadas e acurada edição que revive o testemunho de um pensar, o registro de um momento histórico em um feitiço transformado que gera uma experiência remodelada e condizente com as expectativas de um outro tempo.

Dietmar Kamper, no livro *Mídia e Imaginário* (apud CASTRO;2012:44), destaca que “o ‘surgimento’ de uma imagem é o primeiro passo; fixá-la, trabalhar nela, desenvolvê-la na fantasia, são os passos seguintes de um trabalho consciente com imagens. A reprodução ou a geração de uma imagem na fantasia, o demorar-se com atenção em uma imagem, não é um trabalho menor do que a sua interpretação.”. Estabelecer critérios metodológicos para imagens esboçadas pode parecer complicado e improdutivo, mas penso que apenas o “surgimento” desse objeto já inscreve o *sketchbook* como possibilidade de entendimento e construção científica.

2. O *Sketchbook*

Do que são feitos *sketchbooks*? Materialmente falando, de materiais como papel, cola, costura, encadernação, mas também de anotações, rabiscos, esboços, desenhos, garatujas. De partes intangíveis como memórias, ideias, projetos. De porvires. De cenários sociais e momentos culturais. De práticas artísticas, criativas, íntimas. De segredos, vaidades, terapias. Diários, arquivos, exercícios. O que é um *sketchbook*? Melhor ainda... **o que pode ser um *sketchbook***?

Esse capítulo tentou estabelecer critérios, relações, limites e bordas sobre a matéria, o corpo e a alma do *sketchbook*. Busquei pensar e desenvolver cada elemento constitutivo de um *sketchbook* desde a sua forma e material até a sua estrutura fenomenológica e conceitual. Junto a isso elaborei um subtópico sobre o que as pessoas pensam ser um *sketchbook*. Diferente da primeira intenção (entender do que é feito), refletir sobre o que é um *sketchbook* a partir da visão de pessoas que usam, trabalham e fazem os caderninhos acrescentou uma profícua assimetria na construção desse entendimento. Em um primeiro momento, tive a impressão de que saber do que são feitos ou entendê-los a partir das ideias daqueles que os fazem seria a mesma coisa, mas, em contato com diferentes tipos de pensamento, pude perceber que, mesmo levando em conta mais que sua materialidade direta, os *sketchbooks*, em cada uso ou situação, alteram-se e mostram aspectos reconfigurados. A cada traço marcado, a cada página afetada, surge uma profusão de conexões entre a mente criadora, projetos, ideias, realizações, não realizações, contatos, ruídos e experiências.

O que torna um caderno ordinário num *sketchbook*? Para alguns, apenas o ato de nomear um já o transforma de maneira substancial e definitiva, ou seja, a intencionalidade é o primeiro passo para que um processo se inicie. Escrever uma primeira linha, rabiscar numa margem ou projetar um foguete não seriam aval da mudança. Não antes de se batizar a brochura. Alguns artistas dão nomes aos seus cadernos e até produzem séries numeradas e organizadas por temas, além de saberem de antemão com o que serão preenchidas as páginas. Para outros, a falta de intenção é mais valorizada e considerada. Essa falta de desígnio é a força motriz de um regime em que a espontaneidade, a ausência de planejamento e a liberdade

são alguns dos elementos que fariam essa metamorfose acontecer. Somente de forma descompromissada um verdadeiro *sketchbook* surgiria.

Essa divisão em “intenção” e “não intenção” não pretende ser definitiva nem tampouco estanque, mas intenta identificar elementos fundantes na identificação do que podemos chamar de *sketchbook* e, mais ainda, do que podemos chamar de *sketchbook* dentro das dinâmicas do cenário contemporâneo de digitalidades e audiovisualidades onipresentes.

O *sketchbook* não é uma novidade dentro da lógica da cultura como mercadoria, pois a revelação de elementos dos processos – sejam criativos, racionais, estruturais ou mesmo subjetivos e pessoais – sempre aconteceu. O que vale notar é que essa abertura ocorre dentro de determinadas condições e contextos sociais e históricos e, por que não, tecnológicos. Os rascunhos passam a ter importância depois de certo amadurecimento da linguagem visual. Após aprender uma linguagem, é necessário entender e conhecer mais sobre ela para dar um passo seguinte. Como disse anteriormente, o esboço sempre existiu, mas, só nesse início de século, ele passou a ser valorizado como parte da linguagem e até um diferencial em relação a uma forma desgastada de pensar conteúdo nas condições estabelecidas atualmente.

A literatura ganhou forma e estrutura, corpo e alma antes de os manuscritos, cadernos de notas (*notebooks*) e cartas pessoais terem importância ou mesmo sentido para complementar o entendimento dos meandros da linguagem. A mesma coisa ocorreu com o *making of*, que apenas passou a ser apreciado por conta também do amadurecimento da linguagem audiovisual e principalmente pelo momento tecnológico do final da década de 1970 e início dos anos 80, com o advento do vídeo-cassete caseiro. Erros de gravação sempre existiram, mas importa entender em que momento eles deixaram de ser lixo e se tornaram parte da obra. Mais do que um movimento da indústria, comercialmente relacionada a qualquer objeto, e por mais que a tecnologia esteja envolvida, a aceitação desses complementos só será admitida quando o leitor (na falta de um termo mais abrangente) estiver instruído de maneira satisfatória, independentemente do código.

E é por estar sempre envolvido nos fundamentos das linguagens que o esboço, quando revelado, traz consigo tanta informação, conteúdo extra e um sentimento de aproximação que lhe é muito próprio. Como argumentei na introdução, essa intimidade faz parte de um sentimento de partilha entre o autor/artista e o leitor/espectador que se efetiva no momento de contato com o traço. Momento no qual os dois se conectam na potência do que não está no esboço, mas sim na obra acabada. Algo que faz a ponte entre um rabisco – o que aparentemente está ao alcance de todos – e a obra-prima inalcançavelmente lapidada e bela, a sensação de que pensar e fazer (criar e realizar) está na alçada de todos nós.

Isso não se dá sem uma série de condições alternantes, fugidias, momentâneas, instáveis e ínfimas, mas, ao mesmo tempo, marcadas e conhecidas. São condições que já existiam, mas que se encaixam em ordens e sentidos diferentes a cada momento.

As definições de *sketchbook* que encontrei durante esse tempo são lacônicas, secas e por vezes embaralhadas. Por isso, penso que é importante, para sintonizar o discurso e principalmente as expectativas, criar a definição mais abrangente e completa possível para esse artefato. Com esse objetivo, os aspectos diretos e físicos assim como os subjetivos, culturais e fenomenológicos foram abordados. Em um primeiro momento, de forma estanque buscando esgotar cada faceta com vistas a propor uma definição que tenha pretensões mais profundas que um conceito enxuto e caminhe na direção de um verbete “definitivo”. Tentei desenvolver cada elemento constitutivo do *sketchbook* desde a sua forma e material até a sua estrutura fenomenológica, subjetiva, conceitual e cultural.

Estabeleci uma divisão de parâmetros com o intuito de abrir frentes de pesquisa demarcadas, mas, ao mesmo tempo, congruentes para, a partir do tema central, explorar hipóteses de trabalho (descobertas pontuais com início e fim programados) – produtivas ou não – que levaram a uma perspectiva mais ampla e indicaram a construção de relações contínuas e discretas (quantitativas), ordenáveis e não-ordenáveis (sociais), permitiram responder o que pergunto, além de sistematizar e dar condições de estabelecer um novo patamar, diferente do conhecimento anterior. A partir dessas minúcias, buscar um pretenso todo, uma observação da coisa em si e seu eterno encadeamento com outras coisas e não

somente uma busca utilitária e funcionalista. Compreender essa tarefa como meta final e não tentar explicar ou mesmo interpretar os *sketchbooks*. Uma construção de conhecimento apesar e contra a realidade social/comunicacional e o senso comum. Um objeto que tem grande força em sua conformação empírica pode ser construído como um real objeto de pesquisa ou essa separação apenas facilita e no fundo consolida a primeira e encantadora experiência do *sketchbook* como objeto? A meu ver, o que dá real dimensão ao caderno como potência está exatamente nessa conjunção de objeto e camada [intersubjetiva] constitutiva da realidade. Um embate entre o todo e o imediato, a busca por conhecer “os extremos das tentativas de apreensão do mundo atual” (GALINDO;1998).

Foram esses os critérios e parâmetros usados: a constituição física/objetal/material do caderno (capa, papel, cola, costura, gramatura, linhas ou não-linhas, encadernação, tamanho, folhas soltas), a constituição de conteúdo do *sketchbook* (anotações, rabiscos, esboços, desenhos, garatujas), a constituição afetiva/intima/pessoal (diário, segredos, vaidades, terapias, memórias, arquivo, exercício, soltar o traço, ideias, projetos), a constituição como prática artística/criativa (DaVinci, artistas, criativos), a constituição no mundo atual (fac-símile, publicações, concentração por ano/período, como portfólio/apresentação, complementação e extensão do trabalho finalizado/mediado, cenários sociais e momentos culturais) e a constituição para o *sketchbooker* (as pessoas que usam, suas impressões, manias e métodos e também as falas de autores e artistas que encontrei nas publicações na França).

Para dar clareza a essa composição feita a partir de definições e entendimento da etimologia dos termos relacionados ao objeto de pesquisa, estabeleci uma ordem de trabalho. Consultei primeiro dicionários em português (de referência, de artes, de história, e filosofia), passando aos em inglês (principalmente por conta do importante termo *sketch*), verificando também quais são as origens nas duas línguas, e por fim aos dicionários em outras línguas como Italiano e Francês. Depois disso, recorri às origens latinas e gregas que se mostraram importantes. Após essa primeira verificação, averigui mais a fundo a contextualização filosófica, artística e estética das palavras. Os termos que foram se mostrando interligados e importantes para o entendimento tiveram o mesmo tratamento.

Uma categoria final aparece de forma importante na pesquisa, mas não aparenta caber em nenhuma das construídas acima. Ela diz respeito ao porvir e à potência. Esse aspecto talvez seja a contribuição efetiva do presente trabalho. Dessa forma, manteve a categoria nessa busca pela definição ideal, mas com a perspectiva de que ela possa se transformar no elo final do encadeamento do *sketchbook* com o conhecimento e a realidade.

Determinar a ordem de quais palavras e termos devem ser entendidos e analisados não pareceu ser produtivo, mas, depois de tentativas de organização para a redação da tese, o termo “esboço” se impôs como um início provável. Essa primazia se fez presente por conta não só da necessidade de uma ordem, mas principalmente pelo termo ser fundamental para se construir um arcabouço de compreensão sobre o *sketchbook*. As definições mais diretas assinalam aspectos da palavra que apontam, de forma objetiva, componentes que a definem e também alicerçam o escopo mais amplo do qual faz parte aqui. A primeira parcela da definição, apresentada em Houaiss, indica um “conjunto dos **traços iniciais** de um **desenho** ou **obra de arte**” (2012:310 – grifo nosso). Nesse primeiro aspecto, já se estabelece a união entre o termo e os trabalhos visuais e artísticos, o que explicita ainda mais o campo de atuação da pesquisa e, de alguma forma, respalda o que é defendido a partir do objeto de trabalho. Além disso, marca como fundante a dimensão primordial do esboço e sua provisoriamente. Ingrediente que surge separadamente em outras definições e frisa esse “estado inicial de qualquer trabalho ou obra” (2012:310). Um primeiro elemento do conceito ampliado de *sketchbook* é essa reunião de traços primários que, sendo provisórios, dão início a um desenho ou uma obra de arte. Fazem-se presentes também outros aspectos ligados a interrupção, falta de definição/clareza e síntese/resumo. Mesmo os sentidos figurados salientam esse senso geral de ideias iniciais acerca de alguma coisa, um começo, uma ação que teve seu desenvolvimento interrompido no início por alguma coisa ou mesmo os princípios iniciais que definem alguma coisa. Um aspecto que não se repete, mas que se destaca por sua força é o que diz respeito ao esboço como aquilo que se apresenta com a configuração ou contorno de vultos, sombras. Essa particularidade da expressão é importante, pois ressalta ângulos dos registros que compõem os *sketchbooks* e que serão analisados e debatidos no próximo capítulo, à luz, principalmente, das propostas do historiador da arte Aby Warburg quando trabalha com o conceito de imagens fantasma ou imagens sobreviventes. Outros termos

menos usados na língua portuguesa também se concatenam com a palavra esboço: esquisso (do francês *esquisse*), esquissar, esquiçar, croqui e bosquejo.

A etimologia da palavra aponta para o termo *sbozzo* do italiano, que significa a primeira forma resumida de um trabalho artístico, literário ou mesmo de uma carta. Aparecem também os termos *abbozzo*, relacionado a uma primeira e resumida delimitação, e *schizzo*, que aborda o esboço de um desenho, de um trabalho escrito ou de um projeto e também faz a ponte conceitual com algo feito a lápis (*a matita*), em outras palavras, o provisório. Essa transitoriedade é elemento chave para a construção do *sketchbook* como camada intersubjetiva e será trabalhada no próximo capítulo.

A palavra em inglês, *sketch*, que usamos regularmente para substituir o termo esboço – principalmente nos meios ligados às artes gráficas e visuais –, acrescenta alguns fatores e, como outras definições, reforça o cunho preliminar do desenho feito rapidamente: desenho grosseiro que se destina a servir de base para uma imagem acabada. As fontes consultadas relacionam o termo também a sua origem holandesa e germânica (respectivamente *schets* e *skizze*), ambas aparentemente do século XVII, assim como as já citadas raízes italianas e latinas. Nessas ramificações, o vocábulo associa-se ao desenho e também, em última análise, ao grego *σχέδιος/schedios*, que ainda pode ser aproximado da palavra esquema (*skhema*), entendida como forma, contorno ou aparência¹⁸. Em inglês, o termo é o que apresenta maior amplitude no que tange aos desenvolvimentos relacionados à palavra esboço. Sua significação objetiva não se difere substancialmente das que encontrei em outras línguas. A expressão também significa um desenho executado à mão, de forma rápida, e que não intenta ser um trabalho finalizado. Além dessa delimitação, alguns textos falam dos propósitos de um *sketch*: registrar algo que um artista vê, guardar ou desenvolver uma ideia para utilização posterior ou ainda uma forma rápida de demonstrar graficamente uma imagem, ideia ou princípio. Esses desígnios já haviam aparecido na introdução e apontavam que o *sketchbook* tem claramente, entre suas funções fundantes e identificadoras, a incumbência mnemônica. Esse apanhado de definições fundamentam esse

¹⁸ Para a pesquisa sobre o termo *sketch* foi usado o dicionário *Random House Webster's College Dictionary* (1992:1254)

aspecto e indicam que esse traço é parte crucial para propor uma dilatação conceitual do que entendemos hoje como *sketchbook*.

A palavra ainda tem ramificações importantes na língua francesa como *croquis*,¹⁹ que primeiramente é marcada como do domínio das artes gráficas e significa a representação figurativa de um tema reduzido a seus elementos essenciais. Também é entendida como uma anotação, um resumo de uma representação figurativa/ilustrativa, um esquema, um desenho preliminar feito à mão. Já o termo *esquisse* – que também se liga a esboço – tende a ser entendido não como algo preliminar, mas sim como algo que tem um fim em si mesmo, um estudo de composição pictórica, escultural, arquitetônica que indica as grandes linhas do projeto e serve de base a sua execução definitiva. Em francês, também se usa a expressão *ébauche*, que versa sobre essa primeira forma, transitória e preparatória, como parte de um processo de formação e evolução. Ainda significa algo que foi terminado, mas que é imperfeito.

Além dessas definições, outro ponto que chama atenção é que em francês as palavras *esquisse* e *sketch* são consideradas como *doublets lexical*²⁰. As duas expressões derivam do italiano *schizzo* (projecto de desenho ou pintura), mas por diferentes vias. Os franceses tomaram emprestado a palavra direto do italiano, enquanto o inglês trouxe sua expressão *sketch* do holandês *schets* ou do alemão *skizze*, que também derivam do italiano. Essa expressão inglesa assumiu, no final do século XVIII, o sentido de cena de diálogo geralmente rápido e cômico e foi importada para o francês em meados do século seguinte. De um ponto de vista histórico, uma linha etimológica que aparecia em alguns dicionários e que não foi abandonada totalmente é a que faz a derivação do termo do italiano *schizzo* do latim *schedium*, a significar um poema improvisado, substantivo derivado do adjetivo *schedius* ou *schedios*, que quer dizer feito às pressas, ou do próprio grego *σχέδιος* (*skhédios*), que designa apressadamente, de repente.

¹⁹ Para a pesquisa sobre os termos em francês foi utilizado o *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) disponível em <http://atilf.atilf.fr>.

²⁰ Um par de palavras diferentes na forma e no senso, mas com uma mesma origem etimológica, entrando na língua por caminhos (e geralmente em épocas) diferentes. Disponível em Le Forum des Babéliens - <http://projetbabel.org/forum/viewtopic.php?t=19188> (08/05/15)

Além desses ângulos de concepção do *sketch*, existem também especificidades sobre os materiais comumente usados em sua produção. Os esboços podem ser feitos de qualquer material de desenho, mas o termo se relaciona primordialmente a trabalhos gráficos realizados com materiais secos como *silverpoint*, grafite, lápis, carvão ou pastel. Algumas explicações também incluem como esboço desenhos executados em bico de pena e tinta, canetas esferográficas, aquarela ou até pinturas a óleo, e mesmo escultores podem modelar *sketches* tridimensionais em argila, plasticina ou cera. No tocante aos materiais, o mais importante a meu ver não é o tipo de aparato usado, mas muito mais a intenção que move a elaboração do desenho. É verdade que, na investigação, constatei certa regularidade e pude elaborar categorias a partir do que se manifestou, entretanto a diversidade de materiais e mesmo a abundância de alternativas digitais que se apresentam não modificam a essência e as motivações que levam à concepção de um *sketch* ou mesmo de um caderno cheio deles.

Com a incursão no significado e nas origens do termo esboço, alguns aspectos se sobressaem e certas recorrências são evidenciadas. Tanto essas reincidências quanto as características isoladas amparam a discussão presente na pesquisa, tornando-a mais complexa e rica, e apoiam os encaixes teóricos e metodológicos. . O elemento primordial que se refere aos “traços iniciais” engendra um alicerce importante para a compreensão do objeto *sketchbook*, pois imputa ao esboço/*sketch* esse caráter originário e conceitual de onde partem ideias, vontades e mesmo realizações. O que de certa maneira define uma forma de usar e pensar o esboço também pode ser restritivo, pois direciona seu sentido sempre para algo a ser desenvolvido, mas que não necessariamente precisa ter essa obrigação. Compreender o *sketch* como parte de um processo não indica que algo vai ser feito diretamente dele, mas sim que em seu cerne está a probabilidade de continuidade, a potência de vir a ser. O traço inicial poderá não sofrer desdobramento, mas, a partir dele, algo está em marcha e, mesmo que sua presença não seja manifesta, sua conformação sobrevive como parte do caminho percorrido até a obra finalizada.

Outro aspecto que circunda o conceito e alicerça a expressão esboço é a ligação com a obra de arte. Essa particularidade mostra-se, em certa medida, restritiva e reguladora, mas, ao mesmo tempo, revela a importância do esboço como parte de processos nos quais o elemento

visual é fundamental. Afora entender o lugar de onde o esboço se expressa, esse ponto estabelece um dos vínculos do tema com o campo da comunicação. As visualidades sempre foram constituintes das linguagens ligadas a comunicação e seu desenvolvimento em formatos, técnicas e estéticas também faz parte de suas condições de transformação e mudança. Acredito que essa condição não dá ao esboço o caráter de algo imperfeito – como algumas definições assinalam –, a ser terminado ou mesmo desenvolvido, mas o torna um catalizador de processos e possibilidades com o qual o criador lida em sua forma de trabalhar, pensar e por criar.

Entendo também que essa proposta dá à dinâmica uma impressão de artificialidade e previsibilidade que não é palpável ou verificável na vida real. A linearidade que se apresenta é causada pela tentativa de entendimento que proponho aqui, mas que não encontra paralelo na forma de trabalho dos criadores, pois não pensam nem usam seus esboços de forma tão metódica ou mesmo organizada. Quando Feliks Topolsky, sobre seus desenhos de Paris antes da Segunda Guerra Mundial, afirma: “Oh, apenas alguns desenhos de Paris que eu fiz antes da guerra...” (1973:13),²¹ fica clara a maneira de como para ele os esboços são parte de um modo de trabalho e também mostra a leveza e a naturalidade com as quais são incorporados à obra de toda uma vida. Isso pode revelar, mais uma vez, que os desenhos não são obra, mas sim registro de um determinado momento e arquivo de memória pessoal do artista. Enquanto eles estavam nas mãos de várias pessoas em outros países, eram tratados com reverência, mas, na volta para casa, retomam seu lugar (outra referência ao *loci* do *Ad Herennium*) nos meandros do ambiente de criação do artista. Vestígios de uma época e sombras de um olhar momentâneo que podem falar historicamente e, no entanto, são componentes fundamentais de uma estética e de um senso de realidade que escapam desse senso temporal tradicional e sobrevivem a novos momentos e olhares.

Os esboços são literalmente esse ponto de partida – tanto em sua definição quanto para a pesquisa –, mas entendê-los não basta para elaborar o *sketchbook* plenamente. Outros termos se justapõem nessa busca e complementam o contexto que envolve os cadernos de esboço. Entre esses termos está a palavra rascunho, que, por se relacionar proximamente com esboço –

²¹ Diálogo ocorrido na década de 1970 narrado pelo editor Jonathan Stone na obra *Paris lost – A sketchbook of the thirties*. No original “Oh, just some drawings of Paris that I did before the war...” (tradução do autor).

sobretudo na língua portuguesa –, acrescenta partes consideráveis ao significado pleno que pretendo aqui. A definição mais usual se conecta diretamente ao esboço, mas principalmente em relação aos escritos. Em Houaiss (2012:655), rascunho é um esboço não definitivo de qualquer escrito, minuta ou borrão, acrescentando ainda que a expressão rascunhar (Ibidem:655) se refere a fazer riscos ou sinais em algo ou simplesmente riscar. As adições feitas aqui me parecem pequenas, mas apontam lados importantes da discussão, pois reforçam o sentido de traço preliminar do esboço, sua condição de inconcluso, e também apresentam questões inerentes ao borrão e ao riscar. Esse último acréscimo traz uma dimensão que molda o pretendido conceito sobre o *sketchbook* de forma peculiar, pois confere ao esboço a condição de algo de menor importância. Estudando as designações relativas ao riscar, percebi que o *status* de elemento inicial não é tão marcado como nas definições anteriores e que o destaque recai na conexão com as linhas, traços e desenhos feitos em uma superfície qualquer. Isso é manifesto principalmente quando o significado se refere ao ato de riscar, relacionado a fazer linhas, traços, desenho com objeto pontiagudo, lápis ou caneta e também marcar com um traço, uma palavra, frase ou desenho geralmente para excluí-lo e ainda desenhar, determinar os contornos de algo ou esboçar (HOUAISS;2012:683). Buscando investigar essa linha de sentido relativa indiretamente ao esboço, as palavras risco (traço sobre uma superfície, risca ou contorno de um desenho para ser bordado) e risca (traço feito em uma superfície com lápis, pincel) aparecem, mas é em rabisco que se manifesta uma vertente importante para o entendimento e análise sobre o *sketchbook*. A definição, também em Houaiss, diz que rabisco é um risco tortuoso, desenho malfeito e **que nada representa**, uma garatuja, um garrancho, **sinais sem sentido**, desenhos indefinidos ou mal traçados (Ibidem:651). Essa especificidade que acaba gravitando em torno da conceituação do esboço parece ser negativa e salienta pormenores que diminuem conceitualmente o *sketchbook*, mas que, a meu ver, ilumina questões fundamentais para elaborar os cadernos de esboço da forma que entendo até aqui.

Para Sunni Brown,²² rabiscar muitas vezes sofre grande rejeição por ser considerado algo anti-intelectual e contrário ao aprendizado dito sério, mas isso não é toda a verdade, pois

²² Sunni Brown foi listada como uma das “100 Most Creative People in Business” e uma das “10 Most Creative People on Twitter” pela Fast Company. Ela é fundadora da consultoria criativa SB Ink, palestrante internacional, e coautora do livro *Gamestorming* e é líder de uma campanha global para alfabetização visual chamada *Doodle Revolution* (algo como a revolução do rabisco). As ideias e conceitos usados aqui foram retiradas da palestra TED chamada Rabiscadores, unam-se! (TED2011 - 5:50 - Mar 2011) Disponível em: http://www.ted.com/talks/sunni_brown?language=pt-br

rabiscar pode causar grande impacto na forma como processamos a informação e resolvemos problemas. A autora se pergunta por que isso é tão arraigado? Não existe nenhuma definição elogiosa para o rabisco (em inglês *doodle*). Ela ressalta que fazer garatuja significa “oficialmente”: vadiar, embromar, vagabundear, fazer riscos sem sentido, fazer algo de pouco valor, conteúdo ou importância, fazer nada. Por isso, o medo de rabiscar em público ou no trabalho. A atitude de professores chamando a atenção em virtude de alunos rabiscarem e de chefes dizendo “esse é um lugar sério” demonstra que existe uma norma cultural rigorosa contra o rabiscar em locais onde devemos aprender algo.

Além disso, há uma aversão psicológica ao ato de rabiscar. Na década de 30, Freud aventou a possibilidade de traçar um perfil psicológico (analisar a psique) com base na análise das garatuja de um indivíduo. Com isso, compartilhar rabiscos – para a maioria das pessoas – significa tornar-se exposto, o que seria indesejado. Gombrich identifica que a garatuja pode ser vista, analisada e taxada como loucura (2012:219) e também como uma atividade deslocada que ajuda a superar bloqueios ou dilemas citados por tantos artistas e criativos. Ele alude ao processo do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Ao verificar os *notebooks* onde escreveu as obras *Os Demônios* e *O Idiotota* (Ibidem:222-223), ressalta: “aqui devemos de fato presumir que essas fantasias serviam-lhe para que superasse um bloqueio ou dilema que impedia sua escrita e ofereciam uma alternativa que deve tê-lo ajudado a retomar o desenvolvimentos de sua invenção.”. Noutro momento, distingue que “...o garatujar tende a ocorrer quando a pessoa está ou 'desocupada', ou distraída, por exemplo, quando o ego está totalmente ocupado com outra coisa.” (Ibidem:221-222).

O que levaria então artistas, *designers*, criadores a compartilhar seus cadernos inteiros, volumes e mais volumes de suas garatuja, garranchos e rabiscos? O seu pretenso gênio criador? Sua esquisitice e excentricidade? Ou eles são apenas pessoas com pouca ou nenhuma barreira a esses motivos citados pela palestrante? O que parece ser o fiel da balança nesse caso é que nossa cultura está muito focada na informação verbal. Mesmo que aparentemente estejamos em uma cultura visual, o verbo, a palavra, o texto escrito ainda mantém a aura de verdade. Para Ellen Lupton, essa força de verdade se constitui principalmente a partir da invenção da prensa de tipos móveis:

A tipografia ajudou a consolidar a noção literária do ‘texto’ como obra original e completa – um corpo estável de ideias expresso de forma essencial. Antes da invenção da imprensa, os documentos manuscritos coalhavam-se de erros. Cópias eram copiadas de cópias, cada qual com suas próprias irregularidades e lacunas. Os escribas desenvolveram maneiras inventivas de inserir linhas faltantes para salvar e reparar esse objetos laboriosamente preparados. Substituindo o manuscrito copiado a mão, a impressão com tipos móveis foi o primeiro sistema de produção em massa. [...] O investimento de trabalho e capital destina-se mais a instrumentar e preparar a tecnologia que a fazer unidades individuais. O sistema de impressão permite que autores e editores corrijam uma obra ao passar do manuscrito à gale tipográfica. As ‘provas’ são cópias de teste feitas antes do início da produção final. O ofício do revisor assegura a fidelidade do texto impresso ao original do autor. [...] Cada edição de um livro é o registro fôssil de um texto. [...] Desde a ascensão das ferramentas digitais de escrita e edição, os originais manuscritos fizeram tudo menos desaparecer. (2006:65)

Dessa forma, um desenho rápido, rabiscado e não finalizado não pode ter o mesmo valor de algo escrito e presumivelmente racional, pois essa herança advinda do *corpo de texto* como “um objeto impávido e robusto” (LUPTON;2006:63) não permite que essa substituição, ou mesmo aproximação, seja simples e direta.

Para a palestrante Sunni Brown, a definição de rabisco (*doodle*) é preconceituosa e rasa e, por isso mesmo, mostra-se necessário criar uma nova. Segundo Brown, seria mais interessante definir a palavra da seguinte maneira: "rabiscar é fazer riscos espontâneos para ajudar você mesmo a pensar". Ela acrescenta:

[...] diferente do senso comum rabiscar não é algo que se faz quando se perde o foco e sim um ação preventiva para evitar perder o foco. Pessoas expostas a informações visuais e que rabiscam retêm 29% a mais de informação do que as que não o fazem. Ainda tem um profundo efeito na solução criativa de problemas e no processamento profundo de informação. São 4 maneiras de aprendizes absorverem informações para tomar decisões: visualmente, auditivamente, lendo e escrevendo e sinestésicamente. Para realmente processar essas informações devemos nos engajar em pelo menos duas dessas modalidades ou em pelo menos uma delas combinada com uma experiência emocional. A incrível contribuição do *doodle* é que ele pode envolver todas as 4 modalidades de aprendizado simultaneamente ainda com a possibilidade de uma experiência emocional. E isso está longe de um comportamento equiparado a “fazer nada”.

Ainda conforme Brown, autores como Piaget e Luque sugerem que as crianças têm uma evolução muito parecida em sua lógica visual enquanto crescem. Elas compartilham uma complexidade crescente e que acontece em uma ordem previsível. Ela pergunta: o rabiscar pode ser entendido como inato então? Estamos negando nosso instinto? Não pretendo aqui esquadriñar teorias educacionais e psicológicas, porém pensar o rabisco como ponto de partida, quer de uma simples imagem quer de uma forma de expressão humana coletiva, parece ser algo a ser ponderado. Brown lembra que basta ver que o rabisco é precursor de alguns importantes bens culturais da atualidade e inclusive da antiguidade. Por ser o rabisco presumivelmente universal e acessível – e ademais não se mostrar intimidante como um forma de arte que envolva técnica e apuro –, ele pode ser estimulado como um porta para uma melhor e mais ampla forma de alfabetização visual e criativa.



Figura 1: Rabiscos (*doodles*) de Frank Gehry para o museu Guggenheim Abu Dhabi e de Oscar Niemeyer para a Catedral Metropolitana de Brasília.

A *L'Ecole Des Hautes Etudes* realizou, entre 2007 e 2008, um seminário intitulado *Le croquis comme outil de connaissance* – algo como *O esboço como ferramenta de conhecimento* –, que resumidamente abordava o esboço como parte da apreensão de objetos de arte em acervos museológicos, visando trabalhar os detalhes de cada artefato e assim questionar suas naturezas sociais, históricas e estéticas. Para Éloi Ficquet²³ (professor responsável pelo evento), não é somente sobre desenhar um objeto, mas entender a variação de suas formas de uma sociedade a outra, de uma época a outra. Usando a coleção de objetos africanos do *Musée du Quai Branly*, ele intenta representar as diversas situações e configurações das peças, pois para ele, diferente da fotografia, do filme e do vídeo, o esboço permite ir além das restrições da posição do observador e construir visões

²³ Maître de conférences da *L'Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Link em <http://www.ehess.fr/fr/enseignement/enseignements/2007/ue/1118/> (12/08/2015)

alternativas e performances hipotéticas. Observar ou fotografar esses artefatos que normalmente estão situados dentro de vitrines onde o reflexo da luz e do próprio observador se faz presente antes do objeto exposto interfere na apreensão, e uma sequência de vários croquis permite tratar a complexidade desse *mise en abîme*²⁴ e situar melhor as observações – sejam etnográficas ou não.

Assim, percebo o *sketchbook* como mais do que repositório de anotações fragmentárias. Um caderno de esboços pode ser *loci* (a noção de locais perenes onde posso escrever e sobrescrever de que trata Colombo) onde memórias são armazenadas e **um veículo de transição de momentos culturais, sociais e mesmo pessoais que liga o objeto, a cena, a imagem original ao que ele é após** – que aqui tem forte conotação temporal, mas pode também ser entendido de formas mais abrangentes, chegando a relações intersubjetivas e afetivas por exemplo.

Investigar sobre a primeira parte da expressão *sketchbook* talvez seja o mais importante porque é ela que, de certa maneira, define o que o objeto representa, porém, sem entender mais a fundo o segundo componente, a compreensão pode ficar limitada. Afora isso, entendo que esboçar em um caderno confere ao *sketch* revestimentos outros que merecem ser considerados. Antes mesmo de verificar as definições e a etimologia, julgo que a execução de um esboço em uma folha qualquer, solta e sem relações diretas com outro desenho, transforma o ato em algo ainda mais isolado e finito. Em várias edições de *sketchbooks* que tive contato, nos textos introdutórios e nas palavras dos próprios criadores, o caderno ganha conotação de arquivo e memória, um lugar onde eles experimentam e arriscam sem censura e julgamentos. Em algumas oportunidades, esboços soltos são unidos de maneira a formar um tomo único, ganhando em identidade e, em outras, cadernos fechados são desmantelados para obter maior retorno em leilões.

Em pelo menos uma edição que encontrei, isso ficou patente nas descrições sobre o caderno e sobre o próprio artista. Na publicação, mediante fac-símile, de um caderno de Toornvliet, por exemplo, parte de um catálogo da galeria Galdy de Nova Iorque, consta um

²⁴ Termo em francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez pelo escritor francês André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

prospecto com um biografia sobre o artista, a descrição de cada prancha (62 ao todo) e o material usado. Nove pranchas são assinadas e apenas uma datada de 1704 (a última). No mesmo folheto, existe uma lista de preços com valores que variam de 3.000 a 8.000 dólares. A edição busca uma reprodução fiel ao caderno, com uma capa dura, simples, revestida de papel acinzentado (amarelado pelo tempo) e a assinatura do artista em marrom, no centro, sem mais nenhuma inscrição (mesmo na contracapa). Há uma página de rosto e em seguida a reprodução da página de rosto original do caderno com os desgastes, dobras, marcas e rasgados e uma inscrição manuscrita (*Here are 2 and 60 drawings by J. Toornvliet - Year 1704*). Essas marcas de uso não são preservadas na reprodução das páginas internas onde existem algumas manchas e esfumados, mas que parecem ter sido refiladas. Pelo que consta no prospecto, fica claro que o caderno foi desmembrado na tentativa de alcançar maior valor na venda, o que é prática comum no mercado de arte (principalmente em leilões). Não existe referência ao tamanho original do *sketchbook*, mas, pelo detalhamento (sombreamento, hachuras) dos desenhos e o material usado, devem ser pranchas grandes (ao menos maiores que as da reprodução que tem em torno de 21x30cm). O papel usado é de alta gramatura e tem um tom amarelado bem acentuado e, com exceção da página de rosto, as figuras estão todas na horizontal, o que força o leitor a girar o volume para uma melhor visualização. Somente o folio recto é usado, e a reprodução tem boa definição, e o folio verso tem numeração na parte superior esquerda. Percebem-se esfumados e a textura das hachuras e do próprio material utilizado. As composições são bem trabalhadas e parecem mais estudos para futuras pinturas do que propriamente *sketches*. As páginas ganham leve tom avermelhado devido à impressão das imagens nos tons próprios da sanguínea em cima do amarelo original do papel. Em algumas páginas, aparecem as margens próximas da encadernação do volume original, deixando à mostra as costuras e o escurecimento da cola. Algo que percebo como importante é que galerias e casas de leilão fizeram várias das reproduções em fac-símile com que tive contato no intuito de preservar e registrar os cadernos de alguma forma, pois, após a venda, deixam de existir como peça unificada. Isso, segundo Mirian Stewart (*In: BARTRAM et. al.; 2014:172*), tira do *sketchbook* seu movimento natural de desdobramento cinético ou seu folhear sequencial.

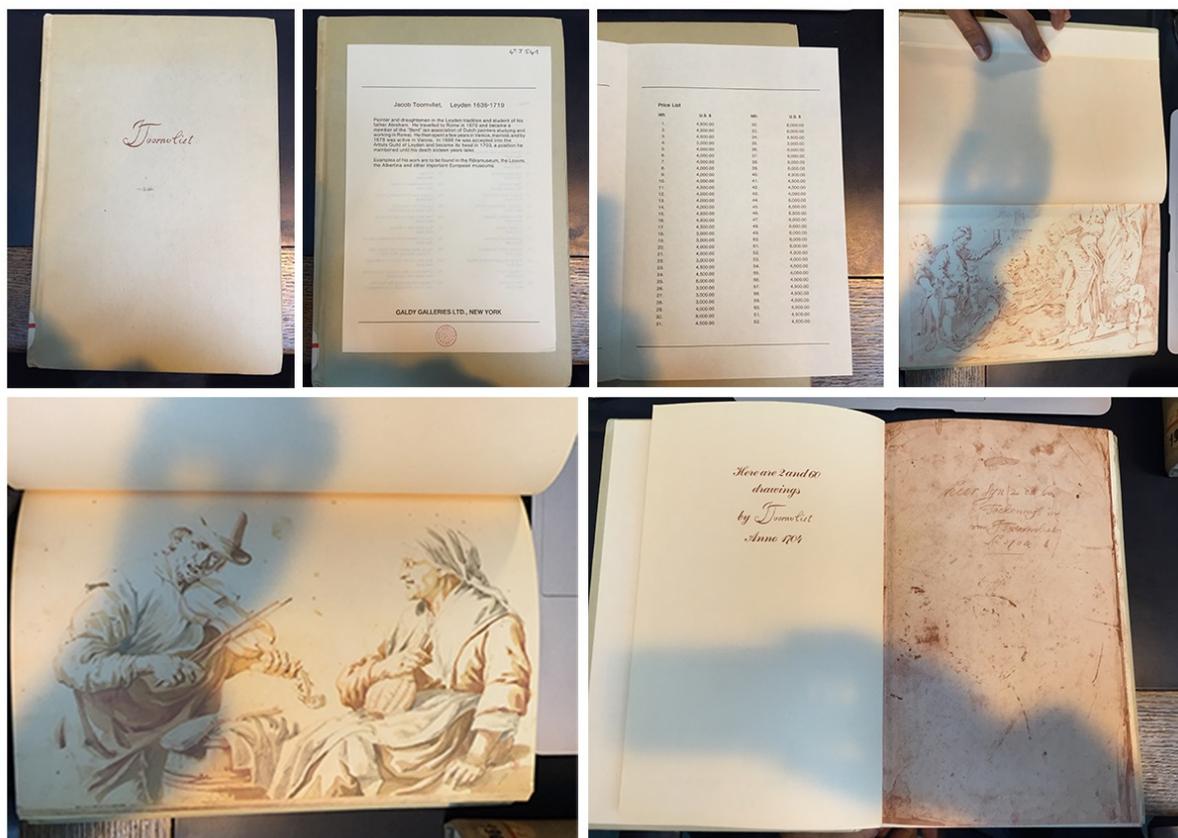


Figura 2: Capa e páginas da publicação *A facsimile of a sketchbook by Jacob Toornvliet – 1635-1719* de Jacob Toornvliet.

Em outros casos, essas edições são feitas para que o caderno tenha maior alcance e possa ser apreciado por mais pessoas. A reprodução do *sketchbook* de Paul Gauguin, realizada pela Galeria Hammer de Nova Iorque – proprietária do caderno original – ocorreu em tiragem limitada (cópia nº 139/900). O curador da edição, Raymond Cogniat, fala sobre essa missão e reforça algumas pistas já trabalhadas nesta pesquisa e as complementam de forma singular. Ele ressalta que a curiosidade sobre a vida e obra do artista é montada a partir de estudos e que, a cada detalhe descoberto, renova-se o interesse. Muitas dessas descobertas são confirmadas ou contraditas, na maioria das vezes, por cartas enviadas ou recebidas pelos criadores, mas, para Cogniat, **os cadernos são um lugar à parte**, pois compõem-se de “confidências involuntárias, bem íntimas, porque eles refletem diretamente o instante vivido pelo artista, sem nenhum intermediário” (1962:8). Cogniat salienta que as cartas, mesmo contendo confidências, são feitas para uma pessoa, um destinatário, e que isso, por si só, moldaria a apresentação pública da mesma. Os esboços, as notas rápidas no caderno de trabalho, são, ao contrário, a sensação imediata do artista que não será entregue senão após

uma transfiguração e que, talvez, nunca seja utilizado (1962:8). Também chama a atenção para a preocupação que ele experimenta diante da felicidade do pesquisador – essa emoção profunda e agradável – de, ao olhar as páginas do caderno, descobrir a chave de um problema, mas, ao mesmo tempo, ter certa inquietude de cometer a indiscrição de penetrar, sem autorização, na vida do homem – um homem, muito mais que um artista, é o que ele diz encontrar. Também descreve as 122 páginas do caderno de forma mista, às vezes objetivamente e, em outros momentos, tecendo comentários e juízos de valor, além de fazer relações entre as notas e momentos históricos da vida do autor e entre esboço e obras. Essa forma de Cogniat encarar o *sketchbook* talvez seja o componente mais importante dessa publicação, pois, mais que descrever o que está em suas mãos, ele degusta o caderno de maneira a experimentar sua totalidade estética e objetal. Esse método, que passa da descrição objetiva ao comentário pessoal e subjetivo, mostra um modo de agir diante de um documento histórico que, além do registro tradicional, contém o testemunho gráfico da mão do artista e possivelmente sua marca mais pessoal.

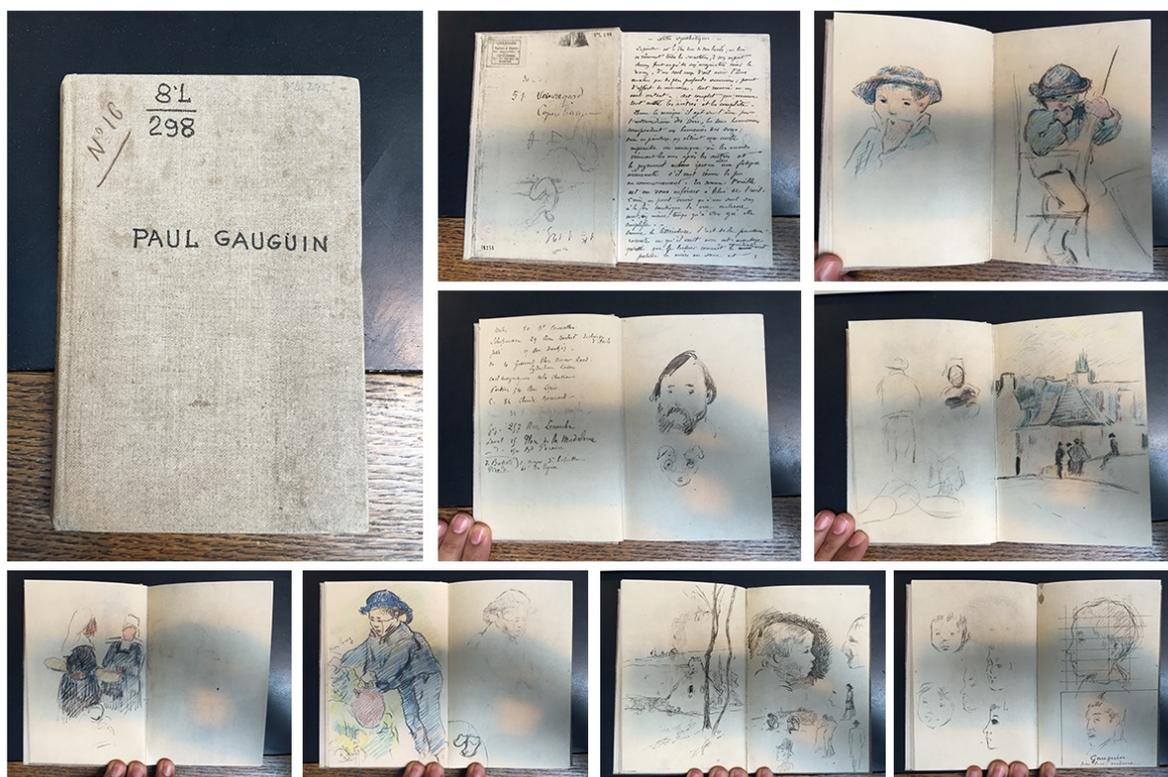


Figura 3: Capa e páginas da publicação *Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book* de Raymond Cogniat.

Por isso, acredito que trilhar o caminho de definir e resgatar o testemunho histórico da palavra caderno seja essencial para entender o *sketchbook* como possível ponte subjetiva e dar base à análise e ao desenvolvimento desta pesquisa. Houaiss (2012:128) define caderno como um conjunto de folhas de papel reunidas, que formam um livro para anotações, desenhos, etc. Outras fontes complementam acrescentando que as folhas de papel são cosidas, coladas ou grampeadas. Destaco que a mera reunião de folhas não confere ao amontoado o status de caderno, pois, para tal, as folhas precisam estar agrupadas por algum método de encadernação que as reuna em um volume único e com capa. Por sinal a definição de encadernação (HOUAISS;2012:290) aborda a ação ou o processo de revestir, com capa dura, as folhas que compõem um livro. Um caderno, na acepção da palavra, além de folhas unidas, precisa necessariamente de uma capa. Na maioria dos *sketchbooks* com os quais trabalhei, as capas são montadas em papelão rígido, revestidas por algum material maleável como tecido, couro ou mesmo papel e muitas delas trazem a reprodução das etiquetas originais, das intervenções de cada artista e também os desgastes do manuseio e do tempo como sujeiras e manchas. Essa recorrência me leva a entender que a capa é um elemento chave para a construção do *sketchbook* que venho elaborando nesse trabalho, pois, além de estar na base de sua definição, revela-se como parte da experiência que o caderno traz em si. Em vários momentos, a apresentação da capa me levou, antes mesmo de abrir o volume, a ter impressões sobre o que viria a seguir – nem sempre verdadeiras, mas direcionadoras de qualquer forma.

Em sua etimologia, a palavra caderno apresenta aspecto importante no que diz respeito à conceituação e ao entendimento da significação mais comum que damos ao objeto . A expressão vem do latim *quaterni* (de quatro em quatro), que, por sua vez, vem de *quater*, que significa quatro vezes. Esse termo era usado para dar forma a um caderno de folhas grandes, chamadas in-folio, dobradas em quatro e juntadas pelas bordas²⁵. Essa forma de pensar até hoje guia a maneira de montagem gráfica dos cadernos de uma publicação impressa em escala, pois cada parte que compõe o miolo de uma edição precisa estar montado em múltiplos de quatro²⁶. Além da ligação medular com o número quatro, ressalto que a dobra é outro elemento que pode contribuir para elaborar, de forma ainda mais completa, o conceito

²⁵ Dicionário de Latim-Português (2001:563)

²⁶ A expressão usada em produção gráfica para verificação desse aspecto técnico é “fechar caderno”.

de *sketchbook* que tenciono neste capítulo. Também julgo que, para a análise, essas dimensões, que constituem parte do que é um caderno de esboço, devem ser levadas em consideração, pois podem elucidar detalhes relacionais, construir afinidades profundas e fazer emergir um objeto pleno de possibilidades. Detalhes esses que buscam formatar um conceito dilatado para objeto *sketchbook* e que também se transformam em categorias para a aproximação analítica pretendida por este trabalho. Ao final deste capítulo, juntamente com a definição, são elencadas as categorias de análise que surgiram na concepção desse segmento da pesquisa, o contexto onde cada uma emergiu e como serão trabalhadas no capítulo seguinte.

Na publicação *Sketchbook No. 76*, do arquiteto português Eduardo Souto de Moura, essa forma de apresentação se faz presente de modo marcante. A tática fica evidente, pois o título e a indicação da editora estão em uma etiqueta colada na capa azul, bastante comum do caderno. Isso dá uma aparência de arquivo ordinário sem o apelo de uma capa tradicional com títulos, marcas e códigos de barra. Além disso, assim que se abre o volume, já existem anotações na própria contracapa e na página que seria normalmente a de rosto. As anotações, lembretes, contas e esboços seguem indistintamente sem nenhum sinal de edição ou mesmo de caracterização de uma edição normal. Num primeiro momento, tive a nítida impressão de que se tratava de um original e busquei algum indício que pudesse confirmar ou não essa sensação²⁷. Encontrei, no final da publicação (entre as páginas 178 e 180), duas folhas em papel kraft com um pequeno texto do arquiteto, descrição das páginas, biografia, a ficha catalográfica e uma apresentação do editor sobre a coleção da qual o *sketchbook* faz parte. Vale notar que, a partir da página 174, todo o restante está em branco (até a 196). Essa numeração está toda feita à mão (provavelmente pelo arquiteto) e se inicia com o número 1 registrado na primeira contracapa. A numeração segue, nas páginas da direita e da esquerda, até a 64 e depois passa a aparecer somente na página da direita, indo até a 2ª contracapa com o número 198. Essas últimas páginas voltam a ter anotações e datas. Talvez, de todas as publicações que experimentei, essa seja a que mais ganhou aspectos de originalidade, em razão, além de sua forma de apresentação inicial, das páginas e da encadernação em formato original, da qualidade técnica das reproduções que evidenciam os tipos de canetas usadas

²⁷ Esse não é um tópico que pretendo desenvolver, mas acredito que o ambiente onde se experimenta a obra pode interferir de maneira importante. Nesse caso específico, essa sensação foi amplificada em muito por conta do local e do tipo de acervo onde estava pesquisando (*Bibliothèque de l'INHA - collections Jacques-Doucet*). Talvez esse ponto possa vir a ser desenvolvido em uma continuação da pesquisa com o objeto *sketchbook*.

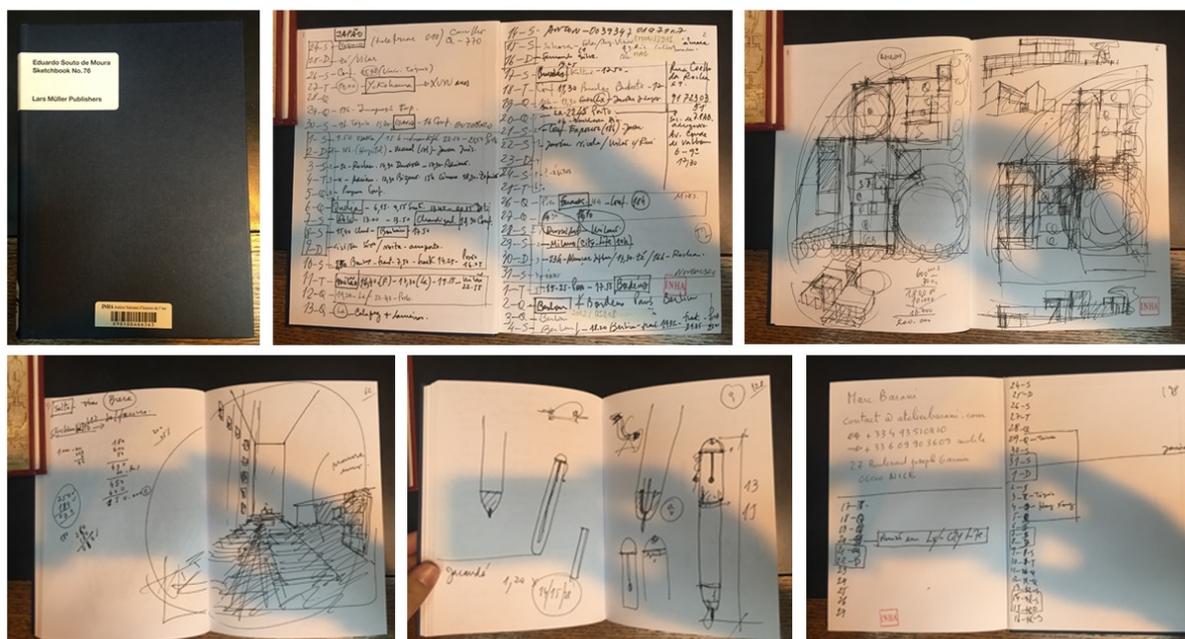


Figura 4: Capa e páginas da publicação *Sketchbook no. 76* de Eduardo Souto de Moura.

(aparentemente uma mais porosa e outra esferográfica, ambas em tinta preta), dos característicos traços a lápis, da pressão em cada tipo de desenho, das falhas e sobreposições. Parece que a urgência do *rough* ganhou força na maneira como foram preservados esses detalhes. Essa rapidez do traço – destacada em várias publicações que estudei – alcançou uma vivacidade que ainda não havia experimentado em outras edições. Parece que o autor acabou de fazer os rabiscos na pressa do trabalho e na assimetria do apoio na mão.

Outro elemento que diferencia essa publicação é que o papel usado é branco e de alta gramatura (provavelmente buscando a mesma configuração do caderno original conforme relata o arquiteto sobre seu costume/método). No texto em que fala sobre seu processo e de como foi convidado para publicar seus esboços, Moura afirma que escolheu o caderno que estava usando no momento em que foi convidado pelo editor Lars Müller, mesmo estando inacabado (como mostram as páginas em branco no final do volume). Ele diz que não tinha a intenção de soar como o *I Quaderni Azzurri*²⁸ de Aldo Rossi, mas algo mais próximo a uma agenda onde registra e planeja a vida profissional, e que gostaria de mostrar o *sketchbook* sem censura, na sua integralidade, buscando assim registros além do meramente profissional (2012:sem página). Mesmo que o miolo tenha essas características, toda a impressão que tive

²⁸ “Os cadernos azuis” é uma obra de tiragem limitada que contém os fac-símiles de 47 cadernos do arquiteto italiano Aldo Rossi, que registra o período de trabalho do autor entre 1968 e 1986.

foi iniciada subjetivamente pela capa e seus elementos fac-similares. Diferente de outras publicações, nesse caso não havia complementações – a edição como caixas, brochuras, luvas ou mesmo apresentações e textos introdutórios, elementos que são contumazes em reproduções editoriais de *sketchbooks*.

Assim como a capa é parte essencial do que se entende conceitualmente como caderno, o trabalho feito nas capas das edições que reproduzem *sketchbooks* torna-se um elemento fundamental para a construção da experiência de possuir o caderno de um criador nas mãos. Reproduzir em escala um objeto único, de forma convincente ou atraente é sobretudo um trabalho técnico que passa por digitalização de páginas, preservação de formatos e escolha de materiais. Esse recurso não deve buscar substituir o original, pois é apenas uma reprodução técnica que traz consigo uma lógica própria, limitada por fatores intrínsecos a essa maneira de documentar e expandir o alcance de um documento original. Compreendo, no entanto, que o teor que uma capa deixa transparecer pode moldar toda uma proposta de experiência a partir de uma reprodução material fiel, com a traços subjetivos como tato, cor, peso e até mesmo cheiro. A distância entre a sensação de estar prestes a abrir um original ou uma trivial reprodução pode ser amainada por uma capa verossímil e instigante.

Após tentar compor a definição de *sketchbook* com base tanto em conceitos quanto nas origens e na história e a partir da separação dos termos que compõem sua definição, julgo que um remate se faz necessário, pois cada componente trilha seus próprios significados e indica detalhes e pormenores intrínsecos a sua essência e origem. Avaliar separadamente *Sketch*/Esboço e *Book*/Caderno amplia o que podemos entender sobre o objeto *sketchbook* (caderno de esboço), mas, para prosseguir, foi importante mesclar os entendimentos que surgiram no exame feito até aqui e tornar essa mistura numa combinação aprimorada de sentidos, formas e usos.

Dessa forma, pretendi, neste capítulo, estabelecer um comentário estético sobre o *sketchbook* e não determinar significados, reconstruir histórias ou atribuir autorias. Segundo Benjamin, isso seria a busca pela forma interna, o teor (*gehalt*). Ao olhar o *sketchbook*, não

pretendi enxergar sua linguagem direta, de superfície, mas sim estabelecer sua "tarefa poética" (BENJAMIN;2011:14) como condição para uma avaliação do objeto caderno. Com isso, o olhar não se guiou pela forma como o artista resolveu sua tarefa (rascunhar). Ao contrário, é a seriedade e a grandeza da tarefa mesma que determinou o olhar e a avaliação (Ibidem;2011:14), pois a tarefa deriva do próprio poema [para Benjamin] ou *sketch* [para mim]. Para o autor, isso é uma condição da "poesia" e, para o *sketchbook*, uma estrutura intelectual-intuitiva do mundo sobre o qual o esboço dá testemunho. Conforme Benjamin, essa tarefa é o "fundamento último acessível" de uma análise estética, o que leva a deixar de fora todo o processo de criação artística, a pessoa e a visão de mundo do autor/artista e privilegiar a esfera particular e única na qual está a tarefa e a condição (Ibidem; 2011:14) do rascunho. Essa condição não pode ser comparada a obra, mas sim a algo que só a investigação pode perceber. Para Benjamin, essa esfera assume uma faceta diferente a cada poema e a designa como o "poetificado" (aquilo que está na origem do poema e, em certo sentido, preexiste a ele e nele se realiza). É nesse substrato, para ele, onde está contida a verdade da obra poética, onde se realiza a tarefa de cada obra específica (Ibidem; 2011:14-15). Toda obra e os processos que a circundam têm um ideal anterior, uma "necessidade de existir". No caso dos registros de esboços em um determinado suporte, esse *a priori* já é a própria obra, uma unidade sintética de duas ordens, a intelectual e a intuitiva (Ibidem;2011:15). O esboço já é um elemento estético que aproxima forma e matéria, mas sempre de forma particular e única em cada rabisco. Diferente da obra acabada, o esboço tem como base a "multiplicidade das possibilidades de vínculo" (Ibidem;2011:16). Não é como a obra pronta, pois não é a tarefa, a solução. Nas palavras de Benjamin, a ideia de tarefa é sempre a vida, o "poetificado" como a ponte entre a vida e a obra: "No 'poetificado', a vida se determina através do poema; a tarefa, através da solução. Não é a atmosfera da vida individual do artista que está na base, mas sim um conjunto de relações vitais determinado pela arte." (Ibidem;2011:16). O *sketchbook* não é a vida, nem mesmo a tarefa, pois nele não está contido o peso da solução, mas sim o valor do processo e da tentativa.

2.1. Fazendo, usando e pensando o *sketchbook*

Após essas incursões conceituais, acredito que seja necessário listar e entender alguns tipos de *sketchbooks*, seus usos e até mesmo formatos e materiais. Cabe aqui também uma pincelada sobre como, na cultura digital em que nos encontramos imersos hoje, o caderno de esboços se faz presente. Esse não é o foco do trabalho, mas acredito que entender como essa cultura analógica e manual invadiu, de certa forma, até mesmo a lógica digital atual contribui para que a pesquisa e conseqüentemente seu objeto se manifestem de modo divergente e inédito.

Sketchbooks podem ter várias formas e tamanhos, com diversos tipos de capa e diferentes números de páginas. Essas formas e tamanhos, assim como o número de páginas, podem ser padronizados de acordo com normas gráficas e industriais ou terem aspecto único e fora dos padrões normalmente encontrados. Os cadernos mais comuns são feitos dentro de medidas gráficas padronizadas e obedecem a formatos que buscam evitar o desperdício de papel tanto em suas medidas como em seu número de páginas. Não cabe aqui um aprofundamento maior nesse critério, mas, para dar clareza, lembro que no Brasil os formatos mais comuns derivam das medidas do A4 (210x297mm) e o número de páginas tende a estar próximo a múltiplos de quatro – isso tem relação com a etimologia da palavra caderno, já especificada anteriormente. É uma forma conveniente de se ter papel para desenho concentrado na forma de um livro. O intuito do trabalho em um *sketchbook* varia muito de artista para artista. Alguns fazem desenhos simples e notas e outros criam imagens altamente trabalhadas, que permitem ver o progresso – ao longo do tempo – do artista, suas habilidades e seu desenvolvimento. Muitos artistas personalizam seus *sketchbooks* decorando as capas. Algumas vezes, certos esboços podem ser destacados (literalmente ou não) e usados em momentos futuros e mesmo em novos projetos ou novos contextos. São normalmente feitos com papel de alta qualidade, diferenciado pelo peso e gramatura, o que permite a utilização de várias técnicas que vão desde o simples lápis até a aquarela, do lápis de cor à pena e a tinta. Vale lembrar que certas qualidades de papel são mais desejáveis para determinados tipos de material, mais espesso para as tintas e mais poroso para o grafite.

Esses mesmos papéis podem variar em seus tons, desde o branco puro (menos comum) até o creme (*pólen soft*, o mais usado hoje) e outras menos comuns como o cinza e o pardo.

Em exposições e mostras de arte, bem como em retrospectivas históricas, registros íntimos e efêmeros são cada vez mais valorizados, o que resulta na exibição dos *sketchbooks* ao lado de obras finalizadas/prontas. Reforçando o que venho defendendo ao logo do trabalho, a exposição *Aardman – L’art qui prend forme* (A arte que ganha forma – tradução do autor), realizada pelo *Art Ludique Le Musée* (visitada em abril de 2015²⁹) sobre a obra do estúdio de animação inglês *Aardman*, dá grande destaque aos esboços feitos pelo artistas criadores de *Wallace & Gromit* e do filme *A fuga das galinhas*³⁰. Os textos feitos para cada parte da exposição ressaltam a importância do desenho no processo de criação e no desenvolvimento de personagens, ambientes e temas visuais. Os próprios artistas, em suas falas, destacam esse valor, relacionando o *sketch* como o ponto de partida onde tudo pode acontecer. A liberdade é um valor essencial. Vários *sketchbooks* (na França chamados de *carnet a dessin* entre outras variações) estão presentes na mostra e servem para ilustrar o processo usado pelo estúdio, a evolução dos personagens e suas características de forma e movimento.

Penso que esse tipo de criação ligada, de forma indissociável, ao entretenimento tende a ser mais bem compreendida enquanto processo por meio desses registros que vão sendo produzidos no caminho que se estabelece até o produto final com o qual o espectador tem contato. No caso das obras do citado estúdio de animação, representa um processo onde existem etapas que são invisíveis depois do produto pronto. Nesse “entre”, nessa dobra é que os esboços entram como camadas de sobreposição, mistura e combinação, formando um procedimento completo e único. É evidente que a seleção para a mostra tem esse papel definido, mas, além desse itinerário, as peças usadas criam janelas para variadas possibilidades de entendimento do que está sendo visto naquele momento [exposição], do conjunto da obra dos artistas e dos filmes do estúdio, tenham sido eles vistos ou não. Desde as

²⁹ Cabe registrar que esse foi o único museu que visitei em Paris que não permitia fotografar a exposição. No mês anterior (março de 2015), o último dos grandes museus da cidade que não aceitava esse tipo de registro, o *Musée d’Orsay*, passou a permitir o uso de câmeras fotográficas em suas dependências desde que sem o emprego do flash. Mesmo assim no dia em que visitei esse espaço uma mostra temporária (*Pierre Bonnard – Peindre L’Arcadie*) não permitia o registro de certas obras que eram identificadas com o símbolo de proibido fotografar.

³⁰ Para imagens dos personagens e filmes do estúdio *Aardman*, veja o link <http://www.aardman.com>.

primeiras salas, o esboço se mostra como origem dos filmes. São registros em papéis avulsos com estudos de personagens, detalhamento de cenários e anotações ligadas a correções, observações e lembretes, cadernos com registros pessoais de cada artista do estúdio (aqui parecem ser mais pessoais no sentido de que o traço tende a não ser o *standard* usado pelo estúdio). Os dois tipos são nitidamente diferenciados, pois, enquanto as folhas avulsas estão emolduradas, os cadernos são colocados em suportes protegidos e abertos em páginas específicas. Esse último detalhe reforça minha crença de que o formato de caderno se torna elemento importante na apreensão/recepção e na experiência do qual ele participa (seja numa exposição como essa ou mesmo no contato com o trabalho de um criador por um caderno publicado). Já o posicionamento em páginas específicas me lembra de algo próximo à edição pela qual alguns *sketchbooks* publicados passam, o que os torna indicadores para o entendimento/conhecimento/aprofundamento da obra de determinado artista. Como já ressaltai, esse indicador pode ser falso ou mesmo forçado, pois nem sempre o que está marcado no papel é realmente índice do que foi criado e finalizado depois. Ao percorrer a exposição, o que importa é que a forma do caderno e a página em que está aberto, mesmo que não acessível ao tato, fazem vibrar, de maneira muito refinada, uma camada desse conjunto de impressões, transformando toda a experiência.

No caso específico do estúdio *Aardman*, resalto um elemento peculiar no processo estabelecido por eles. Mesmo que o lápis e o papel sejam elementos fundantes do processo – como a exposição revela –, a criação visual do estúdio só se dá por completa após a transformação desses desenhos em esculturas, pois a base do trabalho deles é a animação em *stop-motion*³¹: “Desenhos de pesquisa de personagens, decupagens em *storyboards*, plantas detalhadas de arquiteturas a construir, o diálogo entre o desenho e a escultura é permanente na arte do Aardman. [...] Essa simbiose entre desenho e escultura reflete à perfeição o conceito de arte contemporânea figurativa-narrativa de entretenimento.” (texto do programa impresso da exposição assinado por Jean-Jacques Launier, diretor do *Art Ludique* – traduzido pelo autor).

³¹ Literalmente movimento-parado, o *stop-motion* é uma técnica de animação feita quadro a quadro, com técnicas audiovisuais do cinema e da fotografia. Resumidamente a técnica utiliza a disposição sequencial de fotografias ligeiramente diferentes de um mesmo objeto inanimado para simular o seu movimento.

Ainda compõem a exposição trechos dos filmes (projetados em paredes/telas e em monitores de grande formato, com som direcionado), cenários originais usados nos filmes (super detalhados e em escala reduzida, mas alguns grande o bastante para se caminhar por dentro e em volta, o que algumas vezes é necessário nesse tipo de produção), bonecos fixos e articulados (usados nos filmes e outros feitos para exposição), painéis de arte conceitual impressos em cor e formatos variados, objetos de cena, materiais utilizados (representados por uma réplica da mesa usada no estúdio), plantas técnicas de construção de cenários e objetos originais feitas a lápis, com anotações, correções e observações (mais uma vez o desenho como parte do processo) e um diorama com uma cena de animação completa (cenário e bonecos) e todo o material de estúdio usado (câmera posicionada em tripé, rebatedores, *spots* de luz e refletores), iluminada de maneiras diferentes em intervalos de tempo e com resultado visual mostrado num monitor em tempo real. Esse percurso, mais do que levar o espectador por um trilho, intenta, a meu ver, construir uma experiência onde várias camadas apresentam uma identidade artística única e constroem uma rede de interações entre os criadores, a sua época e seus públicos.

Para os autores Angela Bartram, Nader El-Bizri e Douglas Gittens, do livro *Recto Verso: redefining the sketchbook* (Recto Verso: redefinindo o sketchbook – tradução do autor), essa forma de usar o *sketchbook* ganhou força, nos últimos anos, com o interesse de galerias e museus. No artigo de Mirian Stewart – que compõe o livro – intitulado *Curating Sketchbooks: Interpretation, Preservation Display* (Curadoria de cadernos: interpretação, exposição para preservação – tradução do autor), esse assunto é tratado de forma aprofundada (2014:163). Stewart ressalta que, quando o caderno é usado para outras funções como um bloco de notas com lembretes e endereços, lista de compras, horários de trens e voos, filmes a serem vistos ou uma receita de massa para escultura, o *sketchbook* pode ser considerado como uma extensão da consciência do artista (2014:167). Quando esse caderno se encontra no ambiente de uma exposição, não está pronto a mostrar seus segredos, mas aparece como algo raro e não muito usual para engajar a audiência, pois normalmente não pode ser manuseado ou mesmo tocado. Em outros formatos, como digital ou em caixas de exposição, que não o fac-símile,

ele perde sua “*unfolding cinematic nature*”³² (2014:172). A autora fez parte da montagem de uma exposição – *The moment of privacy has passed: sketchbooks by contemporary artists, architects and designers* (O momento de privacidade passou: *sketchbooks* de artistas, arquitetos e *designers* contemporâneos – tradução do autor) – na *Usher Gallery*, em Lincoln, no Reino Unido (2010-2011), onde o público podia manusear mais de 200 cadernos em caixas abertas, em formato digital e em pequenas salas privadas na tentativa de construir uma nova forma de experiência imersiva.

Vale notar que a tecnologia atual tem permitido o desenvolvimento de *sketchbooks* digitais relativamente aos quais as barreiras entre os materiais físicos – como papéis, tintas, canetas, lápis, entre uma enorme gama de possibilidades – e as simulações virtuais começam a ficar menores e menos perceptíveis. Dependendo da forma de uso e da interface utilizada, essa aproximação fica ainda mais evidente. As pranchetas digitalizadoras (também chamadas de tabletes gráficos ou mesas digitalizadoras), que usam um dispositivo apontador (canetas sensíveis a pressão conhecidas como *stylus*) como forma de marcação digital, existem desde a década de 1960 (as mais conhecidas hoje são da empresa japonesa Wacom, que lançou sua primeira linha profissional de pranchetas digitais com canetas chamadas Intuos, em 1998), mas, a meu ver, essa forma específica de convergência entre o analógico e o digital acontece sobremaneira com o advento das telas sensíveis ao toque (comumente chamadas de *touchscreens*). Esse modo de dar entrada de dados (*inputs*) em aparelhos digitais não é nova³³, mas ganhou sua forma mais popular e funcional com o lançamento do iPad da empresa americana Apple, que em 2010 aumentou sua linha de produtos que já utilizavam esse tipo de tecnologia desde o aparecimento do iPhone em 2007. Ressalto que o que fez a mudança acontecer não foi necessariamente a tecnologia em si, mas o uso que se fez dela. Henry Jenkins, ao apresentar seu conceito de uma suposta cultura de convergência, sublinha, entre outras coisas, que essa cultura de base digital se estabeleceu sobretudo por meio de seus aparatos técnicos, todavia o uso que as pessoas deram a esse ferramental foi o que fez ele se

³² Não consegui uma tradução fiel à expressão usada pela autora. Por isso mantive na língua original. Penso que o que ela quer expressar é uma natureza de desdobramento cinemático, algo como o desenrolar sequencial de um filme feito por sua montagem que aqui pode ser comparado ao passar de páginas.

³³ Algumas fontes marcam o início das telas sensíveis ao toque com a publicação do artigo sobre o tema do inventor britânico E. A. Johnson em 1965. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/touchscreen/42036-a-historia-das-telas-touchscreen.htm> – Acessado em 01/09/2015

tornar importante e parte indispensável do cotidiano atual. Assim, com a tela marcadamente maior, o iPad proporcionou uma área de trabalho até então nunca experimentada diretamente com as mãos e dedos, além de haver possibilitado satisfatoriamente gestos e multi-toques com respostas rápidas e naturais. Com essa transformação, o esboço deixou de ter o papel como seu substrato primordial e ganhou novas fronteiras, no entanto o pensamento gráfico de marcar uma superfície sobreviveu e todo o imaginário que circunda essa prática analógica tradicional assume para si as novas perspectivas.



Figura 5: Aplicativos emuladores de *sketchbook* para o *tablet* iPad da Apple. Da esquerda para a direita: *Procreate*, *Adobe Photoshop Sketch*, *Tayasui Sketches* e *Paper 53*.

Com cinco anos de existência, o iPad hoje acumula por volta de 100 aplicativos disponíveis na AppStore (a loja virtual de aplicativos da empresa americana Apple) que usam o termo *sketchbook* na sua descrição e cerca de 80% deles são efetivamente cadernos digitais³⁴. As formas de pensar o *sketchbook* são diversas, mas existe um atributo que une praticamente todos esses aplicativos – a simulação do traço manual. Como já visto, esse ingrediente é imprescindível para conceituar e entender o esboço e conseqüentemente o *sketchbook*. O traço inicial fundante e inevitável, que caracteriza o esboço, marcado em um página de papel, transforma-se em linguagem digital de zeros e uns, mas emprega atributos materiais e estéticos típicos e, dessa maneira, ajuda a idealizar a persistência do fazer manual.

³⁴ Dados verificados pelo autor no dia 31 de agosto de 2015 as 15h30 na loja online de aplicativos AppStore, disponível internamente no software iTunes da Apple.

Mesmo não sendo o intuito primeiro desta pesquisa entender e examinar detidamente o cenário atual de uma pretensa cultura digital, fica clara a relevância dessa conjuntura para a assimilação do *sketchbook* como agente de retomada de um pensar gráfico e como sintaxe de uma cultura gráfico-visual. **Consequentemente, o vínculo entre o *sketchbook* e um pensar gráfico pode ser o elo fundamental com a comunicação e a sobrevivência dessa forma de grafar via tecnologias atuais pode ser um novo e modificado *know-how* que devolve ao esboço sua condição de forma essencial de pensar e criar.** Um imaginário gráfico preservado por uma maneira híbrida e modificada de marcar, grafar um pensamento.

Em *Animation sketchbooks*, a autora Laura Heit faz reverberar algumas das correlações trabalhadas acima e diz que um *sketchbook* é um lugar seguro para brincar, jogar, para experimentar e ser invulgarmente livre. Segundo Heit, é nesse espaço que aquele desenho pode tornar-se totalmente desinibido, livre de senso crítico ou julgamentos: “Ideias em sua infância, um filme em suas primeiras agitações, desenhos que animadores fazem quando eles não estão animando. Não há erros aqui, somente primeiros gestos, esboços inconscientes, coisas estranhas coladas, listas, notas, garatujas, anotações e rabiscos” (2013:9). Complementando o que costurei até agora sobre o que forma um *sketchbook*, a autora acrescenta que *sketchbooks* existem em várias formas:

Para alguns, o livro como objeto é sagrado. Tendo o livro para segurar, folhear e carregar com eles é vital, uma crônica portátil. Alguns colecionam *sketchbooks* de todos as formas e tamanhos. Alguns nunca pagam pelos seus cadernos e outros procuram pelo livro perfeito com páginas com o branco certo, texturas e tal e usa somente esse tipo preenchendo-os e alinhando-os cronologicamente. Muitos mencionam que voltam aos seus para ter ideias, usando os cadernos como uma biblioteca para ser visitada sempre que se inicia um novo projeto. (2013:11)

Ainda para Heit, ele é um lugar de começos: “Eu quase nunca desenho nada aqui (em meu *sketchbook*) que pareça terminado – é como um livro de pontos de partida” (2013:89). Sobre o processo de trabalho que usa, complementa:

Eu sempre tenho alguns cadernos em andamento, um para esboços rápidos, um para listas e um que uso diariamente como diário de desenhos. Eu gosto do objeto caderno de notas, o papel, a encadernação. Eu tenho uma coleção de cadernos em

branco, que eu fui pegando por todo o mundo, esperando para serem preenchidos. É muito mais gratificante desenhar em um caderno que no computador ou em um papel de rascunho qualquer. Eu reconheço no caderno um lugar onde eu posso arquivar meus pensamentos, para mim é um diário de bordo das minhas ideias visuais. Eu posso abrir o caderno e voltar onde eu estava a alguns dias atrás – ou mesmo a um mês atrás. Nesse sentido é muito mais um espaço ou um lugar que eu posso entrar e sair somente abrindo e fechando páginas. Acho as folhas em branco um reconfortante e acrítico lugar para jogar, para ficar a toa. Desenhar é privado em sua ação, não pretende desempenho nem permanência – é livre de críticas. (2013:90)

No mesmo livro, alguns outros criadores relatam suas ideias sobre o *sketchbook*, os usos que fazem, as impressões e relações pessoais com eles. Essas falas ajudam a entender não só o objeto em si, mas suas fronteiras criativas e muitas vezes afetivas. Um esboço é algo que o artista faz quando não está trabalhando em sua arte primordial – seja ela qual for. Jonathan Hodgson (HEIT;2013:116) revela que “ele cabe no meu bolso e vale o seu peso em ouro”. Stephen Irwin (Ibidem;2013:120) volta ao ponto sobre a privacidade dos cadernos e os efeitos de pensá-lo como público: “Eu, particularmente, não mantenho meus cadernos privados e penso mais neles como *workbooks* em vez de uma coisa que contenha trabalho pessoal”. Isso desvela mais que um modo de uso e vai de encontro à forma atual de disponibilizar conteúdo. Um trabalho de animação – como no caso de Irwin – demanda material complementar, artes conceituais, esboços e pedaços do processo de produção que se tornam valiosos na elaboração de experiências que orbitam em torno da obra acabada. Fran Krause, por sua vez, salienta o aspecto de memória de seu *sketchbook*: “Eu penso no meu *sketchbook* como um lugar fora da minha cabeça onde eu posso colocar ideias. É o único livro que eu posso plagiar” (Ibidem;2013:135). O caderno como arquivo corrobora a visão de que o objeto tem um forte apelo mnemônico que, juntamente com os outros aspectos já tratados, alicerça sua habilidade de re-ligar, estabelecer pontes entre pessoas e memórias, entre ideias e realizações, entre obras e experiências estéticas.

Artistas presentes no livro de Heit trabalham três outras noções importantes que rememoram aspectos chaves da elaboração feita até aqui e destacam caminhos de um novo entendimento sobre o *sketchbook*. Osbert Parker (2013:174) sublinha que entende o *sketchbook* como seu *playground*, um mundo absolutamente sem agências, clientes, orçamentos ou mesmo regras, o que aviva a noção de liberdade, de um lugar sem

barreiras críticas. Eventualmente, para David Polonsky (Ibidem;2013: 202), quase nenhuma das coisas em um *sketchbook* encontra um caminho direto para o trabalho que está sendo feito, mas ele acredita que o subconsciente usa isso como parte de um processamento. Junto à liberdade – que apareceu em diversas falas e com outras tantas configurações –, essa faceta de exercício sem compromissos maiores confere ao *sketchbook* um vigoroso recurso criativo além de imputar ao esboço a já tratada qualidade potencial em que um rabisco pode vir a ser praticamente tudo, ou nada, como o artista imagina. Por último, Run Wrake (Ibidem;2013:310) manifesta que ideias podem nascer e morrer dentro de uma página, outras podem passar de caderno em caderno e talvez nunca saiam do *sketchbook* para o mundo.

Esse arremate é significativamente oportuno, em virtude de focar na inevitabilidade do *sketch* enquanto registro e potência, a marca de um momento, entretanto uma marca que pode nunca se tornar obra acabada. **Por ser irrepitível, mesmo já marcada, uma nova vista – do próprio artista revisitando seus cadernos ou de alguém contemplando uma reprodução fac-símile – pode torná-la novamente única. Esse grafo, quando sobrevive e volta, retorna transformado e ganha o mundo em novas cores e significações. Tanto o rabisco quanto quem o faz ou quem o vê nunca é o mesmo, nunca se repete, mesmo sendo marca.**

Essas impressões já haviam sido trabalhadas anteriormente, mas, após tratar do elo entre o *sketchbook*, o pensar gráfico e a cultura digital, os testemunhos de *sketchbookers* me parecem significativos, pois mais do que ser a ponte entre o pensar e o fazer, o esboçar se estabelece, nos dias de hoje, na forma que eles apresentam e defendem, como uma das principais pontes intersubjetivas, forma efetiva de ligação de pessoas a experiências estéticas e, por que não, a experiências comunicacionais.

Cabe registrar que esse panorama conceitual-etimológico ajudou a elaborar um método de pensar os cadernos e construir uma maneira pessoal e subjetiva de aproximação com cada um deles. Mais do que descrevê-los ou escrutiná-los sistematicamente, busquei considerar a experiência como método. Em contato com cada publicação ou original, esse

mapa possibilitou tornar visível algumas de suas possíveis manifestações e persistências. Separar e usar categorias isoladas é parte crucial da composição metodológica que pretendi. Tentei não congelar o objeto em seu tempo linear-histórico nem em sua apresentação objetiva direta. Para tanto, levei em consideração o contexto em que o *sketchbook* está imerso hoje e uma percepção do objeto vinculada ao sujeito (público, leitor, usuário) – menos observação e mais experiência. Penso que assim a experiência (e por que não a intuição) de quem analisa, vê e presencia se tornou fundamental para esse jogo de entendimentos. Criar uma rede, ou melhor, criar camadas com os pontos de vista subjetivos do pesquisador, do artista-criador e do participante-público para construir uma análise flexível e sujeita a mudanças, dependendo de cada obra constante no *corpus*, seu momento de apreensão e principalmente as “lentes” subjetivas com as quais são experimentadas. Quando Bergson fala sobre uma realidade sentida e compreendida absolutamente de modo direto, entendo que essa é a condição indispensável para ver além do objeto *sketchbook*. Aproximar-se da obra editada ou mesmo de um original, de forma excessivamente racional, privilegia a coisa, o objeto em si e isso parece apenas constatar. Esse exame direto é uma porta de entrada substancial, mas o que parece revestir um *sketchbook* de algo singular está no que é impreciso e indefinível – pelo menos dentro de normas regulares e tradicionais. Para o autor, essa forma de análise tradicional é uma tradução sempre imperfeita e limitada ao que já conhecemos, o reverso da simpatia que nos leva para o interior de um objeto para condizer com o que ele tem de único e inefável (BERGSON;2006:187).

Entendo que a busca aqui é criar um método para articular a experiência de ter visto e experimentado o caderno e o esboço real, a retomada desses (quando possível) em arquivos de imagem digital, a descrição imagética e a comparação das sensações experimentadas, o diálogo com a esfera imaginativa e o cruzamento com as noções etimológicas, conceituais e teóricas sobre esboço/*sketch*. Foi assim que tentei “ver” as obras subsequentes e a partir delas identificar o que é um *sketchbook* nessa perspectiva.

2.2. *Sketchbooks* em capa e osso

O conteúdo a seguir baseia-se nas anotações que fiz pesquisando o objeto *sketchbook* na biblioteca do *Institut National d'Histoire de l'Art*³⁵ (INHA) e na *Bibliothèque nationale de France*³⁶ (BnF) e seu acervo digital (*Gallica*), no período de abril a junho de 2015, onde tive contato com 55 obras (listadas separadamente na bibliografia) e das quais retirei dados históricos, biográficos, elementos técnicos, estéticos, criativos e sobretudo impressões pessoais, resultado da experiência única de ter cada um deles em mãos. Registrei fotograficamente a maioria das publicações (35 do total de 55 obras), respeitando as normas de manuseio e uso das bibliotecas em que pesquisei. Na biblioteca do INHA, o registro fotográfico é permitido desde que sem o uso dos flash, mesmo nas obras de manuseio restrito que tive acesso. Na BnF, a documentação por fotografia é vedada, e as obras do acervo que analisei só foram registradas em texto. Nas descrições que se seguem, algumas têm imagens ilustrativas por conta do motivo citado e outras – mesmo tendo sido registradas –, devido ao tipo de descrição e análise, não pedem o uso de referências visuais diretas.

Para iniciar a pesquisa nos acervos, primeiramente usei o termo chave *sketchbook*, que mostrou cerca de 70 respostas no INHA e mais 70 no *Gallica* – neste último, tudo o que se apresenta está digitalizado e em sua maioria disponível para *download*. O repositório virtual *Gallica* agrega resultados de várias bibliotecas de Paris, não somente da BnF, mas de outras plataformas, inclusive a do INHA. Tentando outras palavras e combinações, os resultados aumentam e chegam a casa dos 9 mil. Nesses casos, o que se apresenta é muito mais misturado, mas boa parte contem publicações ou documentos que têm como palavras-chaves *carnet* e *croquis* (respectivamente caderno e esboço em francês). Eles ainda usam a palavra *cahier*, que também mostra resultados numéricos expressivos. Em cada termo, aparecem algumas diferenças de ordem, mas o que fica claro é que as palavras estão em um reino

³⁵ Para informações sobre o instituto, <http://www.inha.fr/fr/index.html> e, para o portal da biblioteca, <http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?surl=bibliotheque-inha>.

³⁶ Para o portal da biblioteca, <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> e, para seu acervo digital, <http://gallica.bnf.fr>.

próximo já que os resultados, *grosso modo*, são os mesmos. Tentei também combinações como *carnet croquis* e *cahier croquis*, mas não há alteração relevante..

Destaco que vários documentos estão relacionados com as palavras citadas, mas não são efetivamente cadernos como pretendido e defendido pela tese. Na pesquisa, surgem desde catálogos e livros de registro até desenhos, esboços avulsos e muitos croquis de arquitetura.

Fazendo uma varredura no que pode ser entendido efetivamente como caderno, formas comuns de apresentação aparecem. Na maioria, cadernos de artistas plásticos (pintores, escultores), mas também cadernos de anotação de escritores. Uma forma que ainda não tinha sido registrada é um tipo de álbum montado com desenhos, esboços e estudos de determinado criador. Alguns desses álbuns parecem ser feitos pelo próprio artista, já que não tem autor. Outros, mesmo sendo produzidos manualmente, foram montados por colecionadores e bibliotecas (entendo que essa montagem pode ser entendida como um tipo de edição). O valor desse levantamento para o trabalho é que muitos dos resultados avaliados são de obras que não estão disponíveis fisicamente (mesmo nas dependências físicas das bibliotecas citadas), pois são documentos únicos (restritos por sua natureza frágil) e nunca publicados.

Nas pesquisas nos acervos físicos das bibliotecas, o número de resultados é menor e retorna com livros na sua quase totalidade, o que significa que aparecem publicações que têm as palavras-chaves na sua descrição. Na biblioteca do INHA, são cerca de 70 resultados e, na BnF, outras 270 entradas. Nessa última, a divisão, a título de ilustração, mostra-se da seguinte forma: 188 impressos, 9 partituras (impressos e manuscritos), 2 documentos iconográficos, 10 registros sonoros, 1 imagem animada, 52 documentos eletrônicos e 1 documento multimídia. Nessas pesquisas, um destaque foi encontrado, passando a ser de alta relevância para o trabalho, uma coleção de publicações de uma editora francesa – a Comix Buro – situada na cidade de Montpellier no sul do país. Na lista de resultados no catálogo geral da BnF, relativamente à palavra *sketchbook*, dos 188 documentos impressos, 85 são da editora e todos são compilações de trabalhos de artistas (de quadrinhos principalmente) europeus, menos conhecidos, portanto, do público brasileiro. O mais importante é que a editora tem uma série/coleção de *sketchbooks* que são publicados desde 2007 e já retrataram cerca de 50 desenhistas

(alguns artistas em dois ou três volumes). Por sua extensão e qualidade, a coleção da Comix Buro assumiu lugar importante na construção do *sketchbook* como objeto desta pesquisa e consequentemente na forma de investigação e também na elaboração de respostas feitas a partir do próximo capítulo.

Entendo que listar todos os *sketchbooks* de minha investigação, descrevê-los, relacioná-los e destacar elementos pode parecer uma tarefa pouco representativa para a tese, mas a riqueza dessa incursão concorreu para uma percepção amplificada do que é um *sketchbook* hoje e, em decorrência disso, pude construir categorias sólidas, captar minúcias que se tornaram ingredientes essenciais dessa compreensão e, enfim, ter um melhor discernimento de como o *sketchbook* se apresenta – em suas formas materiais e estéticas – na atualidade. Numa primeira versão, havia trabalhado esse subtópico com 45 de 55 *sketchbooks*, sendo que 23 continham imagens³⁷. Para essa versão final, selecionei as 26 publicações que foram terminantemente relevantes para a pesquisa, pois muitas das características são recorrentes e, somente em alguns casos, atributos *sui generes* manifestam-se. Lembro também que os direcionamentos elaborados no capítulo anterior, a partir da exploração das obras estudadas em um momento prévio da pesquisa, foram importantes tanto para a concepção dessa forma de selecionar os documentos quanto no ato de observar, registrar e experimentar cada um deles.

Para ilustrar essa forma de enxergar o *sketchbook* que foi se estabilizando durante a pesquisa, a publicação sobre o pintor e gravurista americano Will Barnet – um caderno que ele usou quando recém chegado a Nova Iorque entre os anos de 1932 e 1934 – pode apontar elementos constituintes do tipo de caderno que busquei entender e engendrar. O artista ressalta que esses desenhos ficaram reclusos até a data de publicação do livro (que é de 2009) e, para ele, são mais do que meros *sketches*, são resultado do que ele realizou no contexto daquele momento (ele lembra que os Estados Unidos estavam vivendo a grande depressão), obras completas em si mesmo e que não necessitam de finalização. Ele diz que nunca tentou levar esses desenhos adiante, continuá-los, e que são um mundo completo neles próprios (2009:9). Essas afirmações se coadunam, em alguns pontos, com o que tenho construído até

³⁷ O texto completo e sem edição das descrições dos *sketchbooks* estão no Apêndice A.

agora. O primeiro e mais direto é que os esboços, não necessariamente, são parte da evolução de uma obra específica. Eles têm essa potência, mas isso não tem obrigação de acontecer. São, sim, parte do processo do artista como um todo, tanto que Barnett reconhece, em seu caderno septuagenário, obras completas que não demandam mais seus cuidados. Outro aspecto fundamental é que, além de conter devires, os cadernos são registro de um momento, de um contexto. Talvez quem os veja em outro tempo só possa enxergar neles o que a nova conjunção permitir, mas, mesmo assim, o que está registrado é mais do que apenas grafite ou tinta no papel. Esse átimo está preservado de tal forma que pode afetar a percepção de maneiras impactantes. O que me interessa é que essa aparente contradição (momento x devir ou registro x potência) constitui a relação chave para que um *sketchbook* seja a ponte entre um artista, sua obra e seu tempo com um novo momento intersubjetivo, suas peculiaridades, diferenças e recorrências.



Figura 6: Páginas da publicação *Will Barnett: a sketchbook 1932-1934*.

Para ilustrar uma dessas possibilidades, lembro que, ao folhear as páginas de um dos outros livros dessa primeiríssima incursão, tive a sensação de haver borrado o grafite de uma das páginas por conta do meu manuseio. A reprodução das páginas do *sketchbook* de Paul

Cézanne (1985) tem alta qualidade nos detalhes e, entre as coisas que se pode perceber, está a marcação do lápis no papel, a textura das folhas, manchas, borrões e também o esfumado do grafite devido ao contato da mão do artista durante a feitura do desenho. Essa marca me fez ter a sensação de haver interferido no desenho com a minha própria mão (cheguei a olhar o lado de minha mão). Talvez parte disso tenha acontecido pela própria apresentação do *sketchbook*, mas foi nitidamente reforçada por minha experiência com desenho, na qual isso já aconteceu inúmeras vezes. Nessa publicação, o caderno está em fac-símile, o que dá vivacidade à experiência e à imersão. Importante entender que não é o efeito direto que acontece na experiência, mas sim o contato intersubjetivo que se disponibiliza como possibilidade comunicacional e o entendimento de camadas específicas e suas capacidades.

Com a publicação sobre Will Barnet, outro elemento da análise pode ser trabalhado. A data de publicação e a declaração do artista na abertura do livro iluminam algo que está no cerne da minha proposta – o momento de publicação desses *sketchbooks*. Os desenhos de Barnet são da década de 1930, mas só foram publicados em 2009. O próprio artista disse que nunca tentou voltar aos desenhos, pois os considerava prontos na forma em que estavam, o que inclui a própria forma em que se encontravam, não em uma tela, ou impresso, mas em um caderno. Isso me leva a corroborar que existe uma conjuntura atual onde essas informações parecem ganhar um novo aspecto, pois é verdade que rascunhos e esboços, nos mais variados suportes, podem ser encontrados desde a antiguidade. Esse novo aspecto diz sobre um espaço de tempo onde se busca revestir, preencher, adornar ou mesmo substituir a comoção da obra pronta por blocos de sensações, pequenas percepções e suas forças plásticas sensíveis e fragmentárias.

Entre os primeiros livros que tive proximidade, o que mais me impactou foi a publicação citada acima sobre o pintor francês Paul Cézanne, não só pela conhecida importância do artista para a história da arte, mas pela leveza e simplicidade de uso que ele fez do caderno retratado no livro. Além das questões que já apontei sobre a qualidade da reprodução, outros aspectos técnicos e editoriais constroem, de forma marcante, a experiência de leitura e observação.



Figura 7: Páginas da publicação *A Cézanne sketchbook: figures, portraits, landscapes, and still lifes* de Paul Cézanne.

Outra obra que também apresenta indícios dessa forma de entender os cadernos é a publicação *Il quaderno di Canaletto*, no qual se encontra a reprodução de um caderno do artista italiano Antonio Canal. Na apresentação, o editor afirma que se trata de uma edição em fac-símile “[...] um caderno praticamente igual ao que Canaletto estava carregando em suas andanças.” (1997:5)³⁸. Essa abertura já colabora para a elaboração das ideias presentes na tese, pois tanto a forma fac-símile quanto o desejo do autor de unicidade reforçam o que venho propondo. Não é só o registro de um trabalho ou a reprodução de uma obra que não pode ser acessada facilmente, mas sim a construção de uma experiência única entre autor (criação, memória e obra) e espectador (leitura, memória e experiência). Nas páginas que se

³⁸ No original “[...] un *Quaderno* praticamente uguale a quello che il Canaletto portava con sé nelle sue peregrinazioni.” (tradução do autor).

seguem, há a descrição física do caderno, com formato, elementos de registro, autenticação e história da vida do artista e percurso do caderno até os dias de hoje. Nas páginas de reprodução, o caderno aparece aberto e em formato reduzido se comparado ao original, que tem 175x235mm (1997:13). A meu ver, isso já retiraria a pretensão de fac-similaridade afirmada no início da obra, já que, além de não preservar o formato original, existem, em cada página, um título, comentários, bibliografia e material usado. Essas informações são relevantes e esclarecedoras, mas retiram uma parte da experiência que venho procurando e tentando entender.

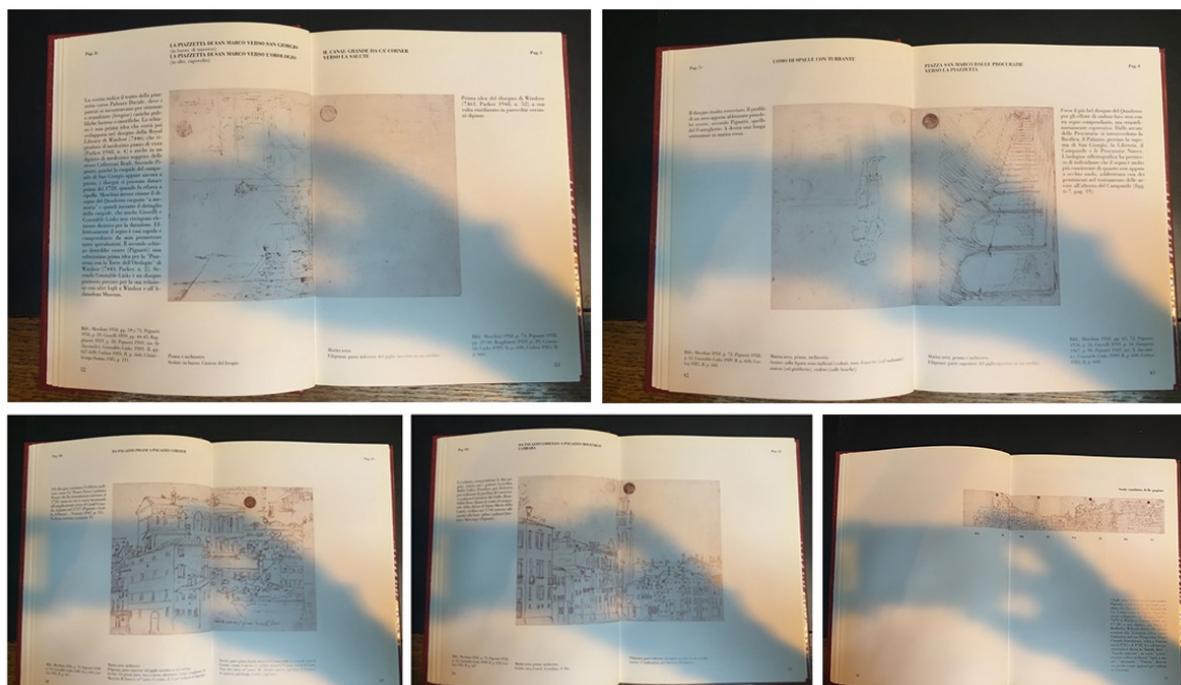


Figura 8: Páginas da publicação *Il quaderno di Canaletto* de Giovanna Nepi Scirè. Destaque para o registro das páginas usadas de forma sequencial pelo artista na imagem do canto inferior direito.

Um outro aspecto importante sobre essas notas é que elas relacionam os *schizzi* com obras feitas mais tarde pelo artista e ocupam lugar de destaque. As informações são profundas e vão desde a qual obra se relaciona, a qual coleção pertence e dados sobre restauração. Essa ponte pode ser mesmo direta, mas, em muitos deles, o que é registrado não parece ter força de ligação, mas sim pretensão apenas de uma anotação/ideia solta. Nesse livro, o artista faz um tipo de uso das páginas e esboços que ainda não tinha aparecido nas minhas pesquisas. Ele usa a sequencialidade das páginas com claro intuito de registro e planejamento. As páginas, quando alinhadas e colocadas em ordem, mostram panoramas da cidade de Veneza. Há

também anotações de cor, sombra e localização das edificações. Essa forma de anotação claramente busca um uso futuro direto ou mesmo fará parte de um projeto em desenvolvimento. Essa característica não ganharia tanto destaque se esse detalhe não tivesse editorialmente ressaltado na publicação . Penso que o que se pretendeu foi tanto uma experiência de unicidade quanto um registro histórico e também técnico sobre a obra de um artista em determinado período.

Complementando esse mapeamento, ressalto características de mais algumas obras, entre elas a *Les carnets de croquis de Pierre Bonnard – Carnet de 1891*, que faz parte de uma coleção de 8 cadernos que são datados entre 1882 e 1910. Assim como em outras edições, há uma parte anterior às imagens que introduz o trabalho elaborado (pesquisa e desenvolvimento), conta a história e biografia do artista e descreve o próprio caderno. O formato dessa edição ficou próximo ao do original (na ficha técnica, a indicação é de que os cadernos foram reproduzidos em 75% de seu tamanho). As páginas são editoradas de forma a compor as páginas duplas da caderneta aberta e assim tentar uma experiência de aproximação ao original. As imagens das páginas têm tom amarelado acentuado que parece



Figura 9: Capa e páginas da publicação *Les carnets de croquis de Pierre Bonnard* de Pierrette Vernon.

ser uma mistura da qualidade do papel e do envelhecimento dele (o papel da publicação também tem tom amarelo, mas muito mais sutil). A maioria dos esboços são feitos a lápis e há pouca aplicação de cor (aquarela) e notas escritas em tinta preta. Buscou-se também preservar as bordas arredondadas nas extremidades das páginas e a imagem das costuras no centro (encontro das páginas do caderno original) da reprodução no livro. Diferente de outros artistas, Bonnard usa tanto páginas ímpares como pares, sem deixar transparecer uma importância maior das primeiras como em vários casos analisados. Existe uma única página rasgada e nenhuma em branco (como parece ser quase obrigatório em outros livros retratados). A descrição detalhada do conteúdo de cada página está após a reprodução do caderno e busca também fazer ligação com obras posteriores. A experiência aqui é diferente pois deixa a observação dos esboços livre para depois fazer apontamentos.

No *Album La Roche* (edição limitada em 300 cópias – a que tive em mãos é a de número 113), com o fac-símile do caderno do arquiteto/artista Le Corbusier em formato original, tem também uma caderneta com miolo de 120 páginas e capa preta em vinil com bordas arredondadas (lembrando um pequeno caderno de anotações). Esse último contém textos sobre o caderno, seu dono e sua história e relação com o arquiteto francês. Também estão nesse volume a transcrição e as notas sobre cada página do caderno. No volume principal (com cerca de 30x23cm), com capa dura coberta em tecido rústico sem identificação, a sensação de originalidade se inicia e é amplamente reforçada pela contracapa e a primeira página. A abertura reproduz fielmente o caderno com anotações em lápis e marcas de uso, da encadernação e do próprio desenho. Se o caderno não estivesse montado em uma luva com a identificação e o outro volume, poderia ser confundido com um original. Essa edição é de 1997 e provavelmente foi elaborada ainda com técnicas fotográficas, o que deu profundidade e textura às reproduções. As páginas têm um amarelado não uniforme, mistura do tom original do papel com o manuseio e o envelhecimento (o caderno original foi entregue a Raoul La Roche em 1924, mas deve ter sido usado pelo artista durante algum tempo antes disso³⁹). As páginas são numeradas à mão, de forma irregular e a lápis, o que me leva a acreditar que foi feita originalmente pelo artista (sempre na página da direita no canto superior direito). Os registros vão desde

³⁹ Nas transcrições que constam no volume que contém as informações sobre o caderno, registrou-se que as anotações/rascunhos das últimas páginas datam de 1922 (1997:115).

croquis de edificações a lápis, com anotações e indicações, a esboços de paisagens, combinações de forma e cor, rostos e estudo de composição e forma. A página em branco aparece em duas ocasiões. O artista mostra preferência pela página da direita, mas usa a da esquerda em vários momentos, de forma secundária na maioria das vezes. Essas páginas, mesmo “em branco”, constroem de maneira importante o aspecto fac-similar da obra, pois reproduzem borrões, testes de cor e traço, sujeiras, decalques (principalmente do grafite) e marcas diversas. Isso dá à reprodução um aspecto de uso e realidade, reforçando seu caráter de originalidade e unicidade. Ao todo, o caderno tem 45 folhas em gramatura elevada e o tom do papel usado não pode ser identificado claramente por conta da imagem de reprodução das páginas do caderno original. Um aspecto que pareceu ficar evidente foi que tanto o artista como a pessoa que recebeu o caderno como presente reconhecem o valor do artefato em si mesmo. Le Corbusier, ao presentear seu mecenas, entende que está fazendo uma oferta de alto valor para demonstrar seus agradecimentos. Raoul La Roche, ao receber o presente, ressalta, em carta de agradecimento a Le Corbusier, que no caderno existem verdadeiros tesouros guardados ao longo do tempo e que o gesto de se separar de algo tão valioso é muito generoso, além de lembrar o apreço afetivo pelo caderno que esteve presente em viagens e projetos em que os dois participaram (1997:7).

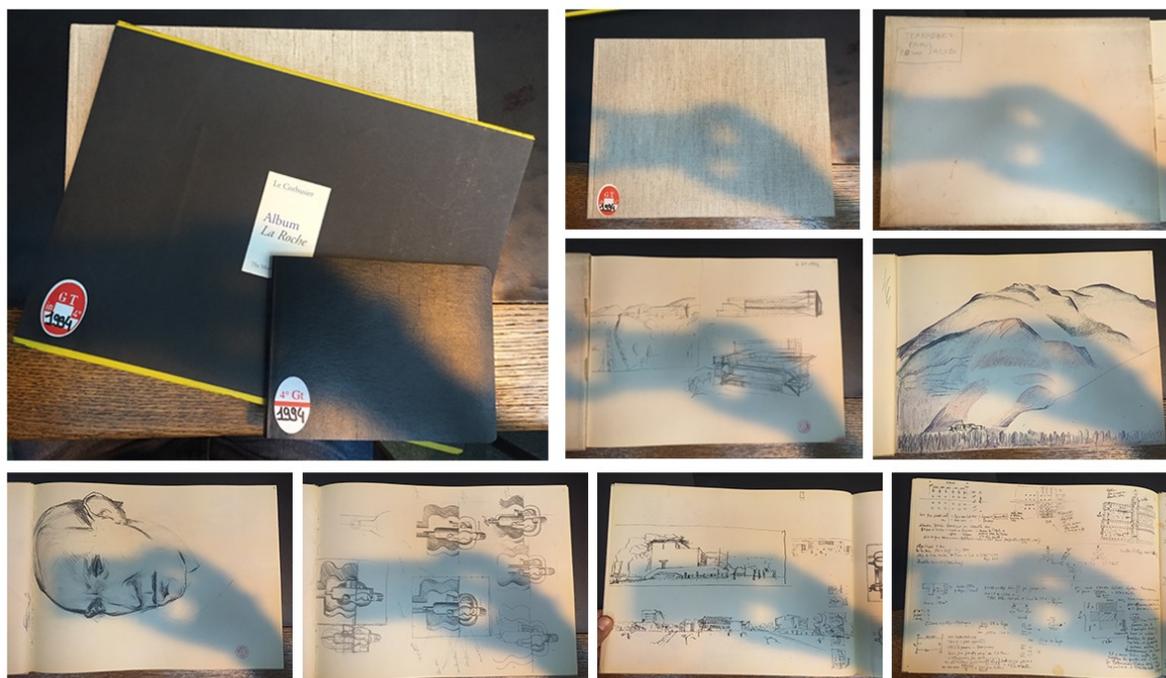


Figura 10: Box, capas e páginas da publicação *Album La Roche* de Le Corbusier e Ch. E. Jeanneret.

Em *Diego Esposito Sketch-book*, a primeira coisa que chama a atenção é seu formato literalmente de caderno. Essa é a primeira publicação que encontro com acabamento em espiral. Em alguns momentos, os desenhos aparentam ter sequencialidade e uma linha de desenvolvimento conceitual e, em outros, a impressão é a de que são soltos e aleatórios. Não consegui distinguir definitivamente se se trata de um fac-símile ou de um caderno editado, pois a limpeza das páginas, a organização e padrão dos desenhos denotam certo planejamento. Os esboços são mais abstratos, quase rabiscos, não parecem se referenciar em algo diretamente da realidade. Muitos têm, em sua composição, uma caligrafia confusa e truncada. Esse exemplar me pareceu uma tentativa diferente do que tinha visto até agora. O artista fez do *sketchbook* uma obra em si mesmo e não a reprodução de um caderno previamente existente ou mesmo o registro/memória de esboços elaborados para outros trabalhos. Além disso, por ser uma edição confeccionada pelo próprio artista (o livreto não tem editora), evidencia a intenção de Esposito de criar um *sketchbook* com um propósito artístico intencional. A experiência aqui é fortemente híbrida, pois é uma mescla visual de caderno original com obra acabada e planejada. Já havia questionado antes sobre essa incompatibilidade de um *sketchbook* poder ser ou não uma obra. O que vejo aqui é muito mais a apropriação de um modo de produção, uma linguagem, que pode construir um tipo de experiência valorizado e buscado por artistas na cultura de interação que se institui em meados do século XX e perdura até hoje.

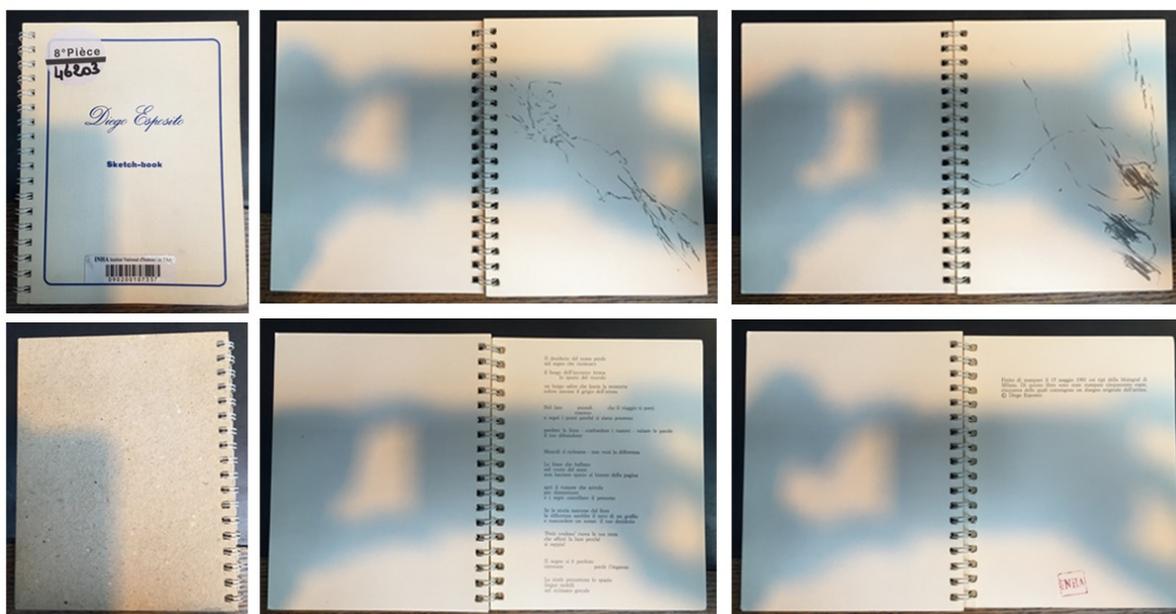


Figura 11: Páginas da publicação *Diego Esposito Sketch-book* de Diego Esposito e Ginestra Calzolari.

A obra *Phil May's Sketch-Book* é a maior reprodução em formato com que tive contato (aproximadamente 25x35cm) e a mais antiga que encontrei em minhas pesquisas. O artista até fala sobre seu processo na introdução, diz como faz e usa seus *sketches* para finalizar seus desenhos. A obra não chega a ser um *sketchbook* conforme as configurações mais atuais. O livro está mais para um apanhado de desenhos realizados e publicados pelo ilustrador como um álbum ou um portfólio. O conteúdo e mesmo o formato não se alinham com o esperado de um cadernos de esboços, mas, ante a palavra *Sketch-Book* (com hífen) grafada em seu título e principalmente seu testemunho de um período histórico particular, depreendo que, mesmo separado por mais de um século, a busca por uma experiência diferenciada com a obra de um artista já se fazia presente.

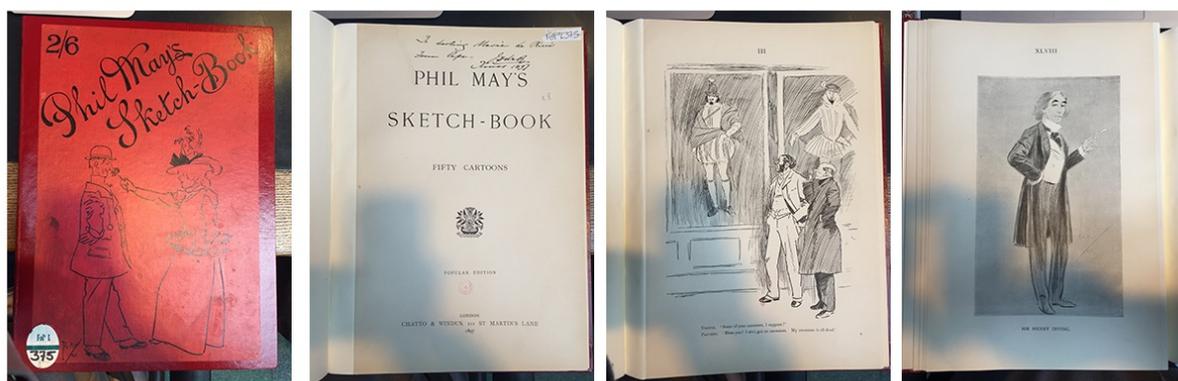


Figura 12: Capa e páginas da publicação *Phil May's sketch-book: fifty cartoons* de Phil May.

O livro de Wiseman e Nonahan, *L'Art de L'esquisse*, por sua vez, é um manual de como trabalhar com os esboços. Na introdução, os autores desenvolvem algumas ideias sobre o esboço, seus usos e particularidades. Destacam que um caderno é “a melhor ferramenta” do artista, sua fonte de inspiração mais preciosa e lugar onde ele pode rabiscar ideias e imagens de forma rápida e eficaz. Para eles, o caderno tem múltiplas funções e sua característica principal é ser um objeto pessoal: "como seu conteúdo não é destinado a outrem, você pode tentar experiências, tomar riscos e cometer erros, é do que você vai se abster se estiver fazendo um quadro ou um desenho que pretende ‘finalizar’ [...] Praticar o esboço com regularidade desenvolve a memória visual, a destreza e permite guardar traços de personagens que você achar interessantes. [...] um caderno de esboços constitui igualmente uma espécie de diário visual de lugares e pessoas, da vida, da família, das férias e dos grandes

eventos.” (2002:8). Todos esses aspectos coadunam com as definições e conceitos que foram apresentados no início deste capítulo e reforçam o caráter de ferramenta, de arquivo e de lugar de começos e rapidez próprios ao *sketchbook*. O livro é parte de uma série intitulada *Les secrets de l'artiste* (Os segredos dos artistas – tradução do autor). Essa informação pode parecer sem importância, entretanto, na perspectiva adotada nesta pesquisa, torna-se significativa, pois está de acordo com autores, artistas e espectadores que atribuem ao *sketchbook* a função de revelar o processo pessoal do criador, seus segredos de trabalho e até mesmo suas práticas cotidianas.

Afora corroborar alguns aspectos importantes de constituição do *sketchbook*, essa publicação ainda traz uma citação de Denis Diderot (DIDEROT;1767 *apud* WISWEMAN e NONAHAN:2002) que aponta uma dimensão imprescindível para o entendimento que intento construir aqui:

Porque um bonito esboço nos agrada mais que um belo quadro? Por que ele é mais vivo... Como um jovem estudante é incapaz de produzir um quadro, mesmo medíocre, mas pode realizar um maravilhoso esboço? Por que ele é o resultado do entusiasmo e da inspiração, enquanto a tela é fruto do trabalho, da paciência, de um longo estudo e da experiência consumada da arte. (2008:8 – tradução do autor)

Essa vivacidade apontada por Diderot é uma dimensão que faz aderir ao esboço um aspecto crucial para entendê-lo como uma ponte de ligação, uma camada entre experiências e sujeitos. Em certos momentos anteriores da pesquisa, esse aspecto de conexão apareceu, foi examinado e mostrou relevância no estabelecimento do *sketchbook* como uma camada que aproxima pessoas e acrescenta texturas que transformam as experiências. O *sketchbook* como facilitador de uma ligação mais contundente junto com essa atração pela vivacidade própria do esboço parecem remover obstáculos e construir uma relação política – benjaminianamente falando – e intersubjetiva – flusserianamente falando – muito mais profunda e marcante. Uma delicada construção fundada social e culturalmente, mas sobretudo alicerçada em sua força gráfica que, ao mesmo tempo, agrega aos ambientes humanos a aura bejaminiana e a mediação mcluhaniana⁴⁰.

⁴⁰ Essa “mediação mcluhaniana” será definida e tratada pormenorizadamente no capítulo 3.

Na obra *Will Eisner Sketchbook*, houve a reunião de esboços feitos pelo artista em sua longeva carreira. A primeira parte compõe-se de *sketches* a lápis (que ele chama de *rough sketches*) para capas, ilustrações e primeiras páginas de revistas do personagem Spirit. Depois, estão as páginas a lápis de algumas de suas *graphic novels* a partir de *Contrato com Deus*, de 1978 (10 histórias ao todo⁴¹). Nessas páginas, consta a reprodução completa das histórias antes da finalização em tinta nanquim, com composição das cenas e requadros e também do letreiramento nos balões, nos títulos e nas onomatopéias. Diferente dos primeiros esboços que são mais livres e rápidos, esses são mais elaborados por fazerem parte da linha de produção da publicação de uma história em quadrinhos, contendo numeração das páginas e indicações técnicas de corte e sangria. Os textos que abrem cada parte do livro são de autoria de Eisner, o que revela seu envolvimento direto com a publicação. O papel usado é de alta gramatura e amarelado, buscando a sensação de caderno que já descrevi antes.

Outro elemento importante para essa sensação de caderno é a fiel reprodução dos traços, imperfeições e esfumado do lápis utilizado pelo artista nos esboços. Em vários momentos, também aparecem o uso do lápis azul que o artista aplicou no que poderia ser chamado de esboço do esboço, marcações bem esquemáticas de composição e posicionamento de personagens e balões. Seriam como indicações para o esboço mais detalhado a lápis de grafite normal, que, por sua vez, servirá de guia para a finalização em tinta preta. No caso de Eisner, ele próprio finaliza seus desenhos, mas, no processo mais industrial (principalmente no *comics* americano), outra pessoa fará essa parte e necessitará de indicações claras para terminar os desenhos. Essa publicação tem formato amplo e volumoso (cerca de 22x32cm e 300 páginas). As páginas não são numeradas, recurso que, a meu ver, é usado para reforçar a ideia de caderno. A reprodução das imagens tem alta qualidade, o que ressalta texturas e detalhes além de preservar o formato original das publicações das quais são registro. A capa é dura, com reprodução de alguns *sketches* em um fundo que simula papel rasgado. Na página de rosto, há uma assinatura de Eisner em *crayon* marrom que aparenta ser original. A reprodução do grafite parece não sofrer interferência direta da cor do papel e fica bem natural, como se sempre estivesse marcado nele e não em papel originalmente branco.

⁴¹ Pela ordem usada na publicação: *Contract with God*, *A life force*, *The dreamer*, *To the heart of the storm*, *The neighbourhood - Dropsie avenue*, *The last hero*, *A family matter*, *The princess and the frog*, *Last day in Vietnam* e *Minor miracles*.

Não existe a comparação entre as páginas finalizadas e os esboços, mas, como esses são tão detalhados, parece não haver possibilidade de mudanças – penso que devido à forma de trabalho metódica e técnica do artista. Como ele é na verdade um dos criadores dessa forma mais industrial de se fazer HQ, acredito que, nessa fase de esboços, o trabalho se encontra praticamente pronto em sua estética e conteúdo. Essa publicação sobre Will Eisner é importante por retratar não só seus traços iniciais, mas também por revelar aspectos técnicos do modo de trabalho inerente a uma linguagem. Essa talvez seja uma combinação privilegiada de esferas onde o esboço toma lugar central e guia a construção de uma ponte ampla e multifacetada que liga artista, obra, linguagem, momento cultural e social além de reviver o pensar gráfico que amplifica a experiência e aproxima o espectador.

A publicação *A Yorkshire Sketchbook*, do artista inglês David Hockney, trilha uma proposta híbrida de apresentação do caderno. A edição busca a aparência de um livro com uma sobrecapa em cores, com desenho e composição visual para o nome do autor e o título. Essa sobrecapa cobre uma capa dura em vinil preto, texturizado com letras em baixo relevo na frente e em aplicação de prata na lombada. Essa capa aparenta reproduzir a do *sketchbook* original. Já, no miolo, essa forma mais editorial de trabalho muda e busca a composição de um fac-símile. O livreto tem formato horizontal e, quando aberto, tem uma área de trabalho panorâmica (páginas duplas) que é utilizada de forma constante pelo artista. Os *sketches* são feitos a partir das paisagens de East Yorkshire (que dá nome ao caderno), na Inglaterra, onde o artista passou sua juventude. Esse uso *landscape* se justifica, pois o artista está registrando paisagens. Na pequena nota de introdução (que está na orelha da sobrecapa e não no miolo propriamente dito, acredito que para preservar o caderno de interferências), os editores relatam ainda que essa "volta às origens" de Hockney ocorre depois de uma grande paixão pelas técnicas digitais que o levou a virtuosos desenhos feitos em iPad e que, para esse trabalho, regressou aos materiais tradicionais: o *sketchbook* onde ele pode capturar rapidamente as mudanças de luz e os efeitos do tempo juntamente com o lápis, a aquarela e a tinta. Essa troca do digital pelo analógico corrobora a ideia de sobrevivência do pensar gráfico por meio do digital e o testemunho de uma práxis que busca responder questões atuais com ferramental tradicional. Interessante notar que os editores também ressaltam que esses esboços têm a complexidade espacial de pinturas finalizadas, mesmo contendo o imediatismo

das impressões de Hockney. Essa observação respalda meu entendimento de que os esboços não são necessariamente parte de um trabalho em andamento e que podem ser obras neles mesmos ou ainda conter toda potência de ser qualquer obra vindoura (arquivos, memórias, *mnémē* e *anámnēsis* para Fausto Colombo). Essa mistura entre uma publicação mais comercial (para estar em uma estante de livraria) e uma reprodução fiel mostra que a mediação desses originais passa por uma lógica de mercado, mas, ao mesmo tempo, intenta preservar a experiência de se folhear um documento único onde um criador marcou as páginas com sua genialidade. Na parte em que a busca por esse elemento subjetivo é mais presente, algumas recorrências verificadas anteriormente se encontram aqui também. As páginas amareladas surgem de forma marcada, pois, além do tom próprio do papel utilizado, é reproduzida a textura e o matiz do caderno original, que é um pouco mais escuro e quente que o suave amarelo do papel base. O artista usa ambas as páginas (*folio verso* e *recto*) no registro das paisagens, passando por cima da costura da encadernação no meio do volume (em algumas páginas, a imagem da costura, dos decalques e borrões que acontecem nesse espaço entre-páginas é reproduzida detalhadamente). O artista faz uma folha de rosto na primeira página (costume que também tenho nos meus *sketchbooks*), com o título *Yorkshire April 04* em aquarela azulada. As folhas de guarda (que aqui não são as do volume, mas a reprodução das originais) têm rabiscos e registros mais esquemáticos; diferentes das paisagens que se apresentam depois da página inicial. No final do volume, há uma página com os dados



Figura 13: Sobrecapa, página de rosto e páginas internas da publicação *A Yorkshire sketchbook* de David Hockney.

catalográficos e técnicos e uma observação segundo a qual, na primeira publicação do *sketchbook*, de 92 páginas, usado por David Hockney em abril de 2004, os editores omitiram as páginas 19 e 20, que foram deixadas em branco pelo artista. Essa exclusão é importante pois diz sobre a interferência da edição em um pretense fac-símile, em um elemento que pode ter sido pensado pelo artista ou mesmo usado por conta de seu modo de trabalho; uma aquarela que ficou muito úmida e deixou a página seguinte sem condições de uso imediato, ou até para preservar um desenho da provável interferência da página em seu verso. O artista deve ter usado papel próprio para o material, mas, mesmo assim, em um trabalho mais rápido, esse sombreamento e algum tipo de decalque podem acontecer. Uma publicação de 2012, na qual, a originalidade fac-similar é buscada, mas de alguma forma transformada pela interferência e pela necessidade de mediação e as especificidades do tipo de contato que o público atual demanda.

Em *A Degas sketchbook*, há uma particularidade imediata – um posfácio feito por David Hockney, que, por conta das análises realizadas, ganha singularidade. Esse epílogo da publicação é composto por excertos de um diálogo, ocorrido em 1999, entre Hockney, o diretor do *Getty Museum*, John Walsh, e o curador de desenhos do museu, Lee Hendrix. Na conversa, destaca-se a forma de trabalho de Degas (maneiras de compor cenas, desenho de memória, dificuldades com certas poses e anatomia) e criam-se relações entre os esboços e outras obras. Hockney também faz inferências sobre seu processo de trabalho a partir dos rascunhos de Degas. **Ele entende os desenhos como um atalho, um lugar conhecido pelo qual o trabalho finalizado passa.** Exemplifica com a situação na qual existe dificuldade com certo tipo de pose ou cena, e o artista procura resolvê-la não mais olhando a cena, mas sim usando os atalhos que estão na sua cabeça: “Isso é o que um desenho é, encontrar um atalho” (2000:110). Ele também fala sobre o quão precioso o caderno é; o *sketchbook* em questão era usado por Degas nos encontros de quinta-feira, à noite, na casa de seu amigo próximo Ludovic Halévy. A partir disso, Hockney elucubra sobre como o artista usa e entende o caderno e como o amigo enxerga valor nos rabiscos contidos ali. Vale ressaltar, neste ponto, que os cadernos passam a ter valor a partir de um olhar externo que não o do próprio artista, de alguém (o amigo de Degas) ou de uma conjuntura sócio-histórica (como acontece, a meu ver, na atualidade). Ele imagina que quem preservou e cuidou do caderno foi Halévy e não

Degas, o qual estaria, se estivesse de posse dele, jogado, sem importância, em seu ateliê junto com outros vários rascunhos. Esse caderno foi usado por Degas em meados de 1870 e reflete o artista em atmosfera casual, divertindo-se e em relaxado estado de espírito segundo o ensaio feito por Carol Armstrong que precede a reprodução das páginas. Os desenhos vão desde simples *sketches*, na verdade rabiscos [*doodles*], a desenhos mais finalizados, muitos deles objetos conhecidos de Degas como lavadeiras, cantoras de café e cenas no balé. Aqui fica claro que o artista utilizava sua memória para fazer os desenhos (como ressalta Hockney), pois estava trabalhando as composições e as formas em um ambiente privado, longe dos cenários reais. As primeiras 60 páginas do volume contêm o ensaio de Armstrong intitulado *The Art of Unlearning - Dega's Album of Pencil Sketches*,⁴² no qual desenvolve o cenário histórico e social onde Degas fez os esboços e explana sobre ideias ligadas ao processo criativo do artista, seus modos de trabalho e sua contribuição para o desenvolvimento das artes visuais no século XX. Na sequência, o caderno é reproduzido em formato reduzido, com as folhas tratadas como fotos (pranchas) compostas nas páginas com margens. A cor das páginas é irregular, indo de tons amarronzados, passando pelo cinza azulado, até um amarelado quente (parece mais um problema técnico da captação e reprodução das imagens do que variação do próprio caderno original). Há uma página em branco e não se faz distinção de páginas ímpares e pares (somente em duas que são representadas sem a margem central, dando a entender que são contíguas). Todos os desenhos são feitos a lápis e o esfumado aparece em algumas ocasiões, criando a sensação de uso e originalidade que já relatei em outros volumes como elemento importante da experiência. Algumas páginas são usadas na vertical e, no fim no caderno, três aparecem em sentido inverso (de cabeça para baixo), como se o artista estivesse usando o caderno de trás para frente. Na terceira capa, consta a reprodução visual do suporte para o lápis, do elástico que fecha as capas e da etiqueta da empresa produtora do caderno. As capas são forradas com tecido rústico e, na primeira, está escrito à tinta “Croquis de Degas 1877” em caligrafia tradicional. Reproduzir as capas não é comum nesse tipo de edição, todavia penso que essa mistura de montagem analítica e originalidade passa pela busca de uma experiência com as marcações gráficas do artista e mais especificamente com a presença [mágica] de sua mão.

⁴² A arte de desaprender – Álbum de esboços a lápis de Degas (tradução do autor).



Figura 14: Capas, detalhes e páginas internas da publicação *A Degas sketchbook* de Carol Armstrong.

A publicação, de 1859, de Wilars de Honecort, *Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honecort: an architect of the thirteenth century*, arquiteto inglês do século XIII, é uma reprodução em pranchas das páginas do caderno original e não um fac-símile como o título anuncia. A capa é genérica e dá a entender que se trata realmente de um caderno. No prefácio (1859:V), R. Willis defende que o volume exemplifica a maneira que os artistas transportam seus estudos. Essa visão sobre a portabilidade dos cadernos foi apresentada em algumas das publicações que examinei, mas não como um elemento metodológico que as viagens comissionadas de Honecort solicitava. Na visão de Willis, o trabalho em um *sketchbook* prova que os artistas não se atêm a perfeição na representação das formas corporais, que não buscavam estudar essas formas a partir do real e que não se intimidavam em copiar estilos antigos. Isso fica claro ao ver as figuras feitas por Honecort em pena e tinta, previamente rascunhadas e acompanhadas de anotações manuscritas. Os desenhos se importam mais com

um estilo do que com proporções de anatomia e técnicas de arquitetura. Na análise de Willis, Honecort adapta o que está vendo a seus gostos e aos estilos que lhe são familiares. Ele também lembra que os *sketches* foram feitos somente para uso do artista e não para convencer outras pessoas sobre o aspecto e visual dos edifícios representados. Penso que o ponto principal é que o que está marcado nas pranchas que a publicação reproduz não são obras acabadas, mas anotações mentais que buscam fundamentar um trabalho ou mesmo destacar elementos que fazem parte de um estilo, de uma forma pessoal de trabalho.

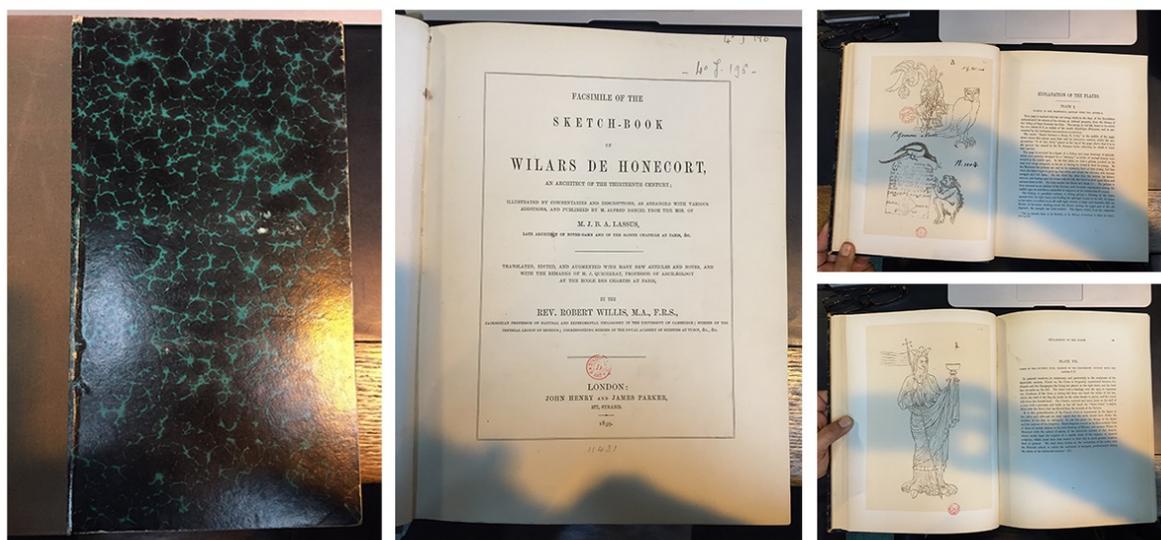


Figura 15: Capa, página de rosto e páginas internas da publicação *Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honecort: an architect of the thirteenth century* de J. B. A. Lassus.

A publicação que tem como objeto o artista espanhol Picasso é um apanhado de estudos e *sketches* produzidos pelo pintor durante mais de 60 anos. Os editores, Arnold Glimcher e Marc Glimcher, reproduziram, nas mais de 400 páginas do volume, integralmente 6 *sketchbooks* e outros trabalhos selecionados. Três dos *sketchbooks* referem-se especificamente a estudos para obras que foram finalizadas depois. Eles revelam que Picasso deixou 175 cadernos e que todos eram privados e desconhecidos mesmo para amigos próximos e estudiosos da obra do artista. Interessante notar que os editores veem esse “tesouro” como um revelar de segredos, como um registro do dia-a-dia da vida e do trabalho do artista. Essa busca por segredos e o desvendar da forma de trabalho é algo recorrente nas justificativas e argumentações para sustentar o alto interesse e poder de atração dos *sketchbooks*. Aqui a aproximação entre a obra finalizada e os esboços vai além

da ligação direta rascunho/obra, pois a forma de trabalho do artista é metódica e possui um registro claro e organizado. Com alguns *sketchbooks* de Picasso, é possível fazer a ligação de todo um caderno com uma obra específica. Esse é o único registro que me proporcionou essa condição tão claramente. Todos as outras relações são pontuais e, por isso mesmo, mais frágeis. Nesses registros específicos, a potência é direcionada para um único trabalho, mas, mesmo assim, penso que esses exercícios feitos por Picasso podem ser relacionados a toda sua obra e não só a um quadro específico. Muito mais uma forma de trabalho do que um estudo pontual é o que esses cadernos contêm⁴³. Na capa do caderno de número quarenta (imagem que adorna a sobrecapa da edição), Picasso anotou, com sua caligrafia e colagem, “*Je suis le cahier*”⁴⁴ (1986:2), e isso mostra a maneira singular como ele entendia, usava e produzia seus *sketchbooks*.

Na publicação sobre Henri de Toulouse-Lautrec, existem esboços feitos na juventude e na sua época de formação. O volume é o exemplar de número 008/100 de uma reprodução limitada. O principal traz as imagens (tratadas e compostas como fotos nas páginas horizontais), tem capa dura recoberta por tecido rústico verde, com a assinatura do artista em baixo relevo branco (assim como na lombada) sem nenhuma outra marca. A aparência interna remete mais ao álbum do artista do que ao *sketchbook* tradicional. O papel usado é levemente matizado (creme/cinza), tem gramatura mediana e deixa aparente uma leve trama de papel reciclado. Todas as pranchas são reproduzidas frente e verso e, em alguns casos, o *folio verso* está em branco. Isso faz com que pareçam ter sido parte de um caderno único. A maioria dos esboços é feita a lápis, de forma rápida, incompleta e pouco detalhada, buscando o movimento e captação da forma, o que, em certo grau, revela como o artista encarava seus esboços e seus cadernos. Mesmo quando produzidos à tinta, os desenhos evidenciam essa rapidez que mais tarde passa a ser parte do trabalho maduro de Lautrec. Algumas páginas têm o que chamamos hoje de *doodles*, desenhos pequenos e esquemáticos que se aproximam mais do rabisco do que do estudo ou mesmo do esboço. Pequenas distrações que, em certos momentos, ocupam páginas inteiras. Essa forma

⁴³ Os cadernos que contêm essa aproximação direta são: *Sketchbook* nº 35, de 1905, para a obra *La famille de saltimbanques*, *Sketchbook* nº 42, de 1907, para a obra *Les demoiselles d'Avignon* e o *Sketchbook* nº 163, de 1962, para a obra *L'enlèvement des Sabines*.

⁴⁴ “Eu sou o caderno” (tradução do autor).

descompromissada de usar o caderno já apareceu outras vezes, entretanto acrescenta ao entendimento construído até aqui um equilíbrio entre a liberdade do momento criativo junto à ingenuidade do principiante e o registro histórico do nascimento de um estilo único. Essa mescla aparentemente casual traz em si o esforço e o lúdico, a técnica e o risco, o objetivo exercício de evolução e, ao mesmo tempo, a “extrema vontade de criar” (GOMBRICH;2012:212).

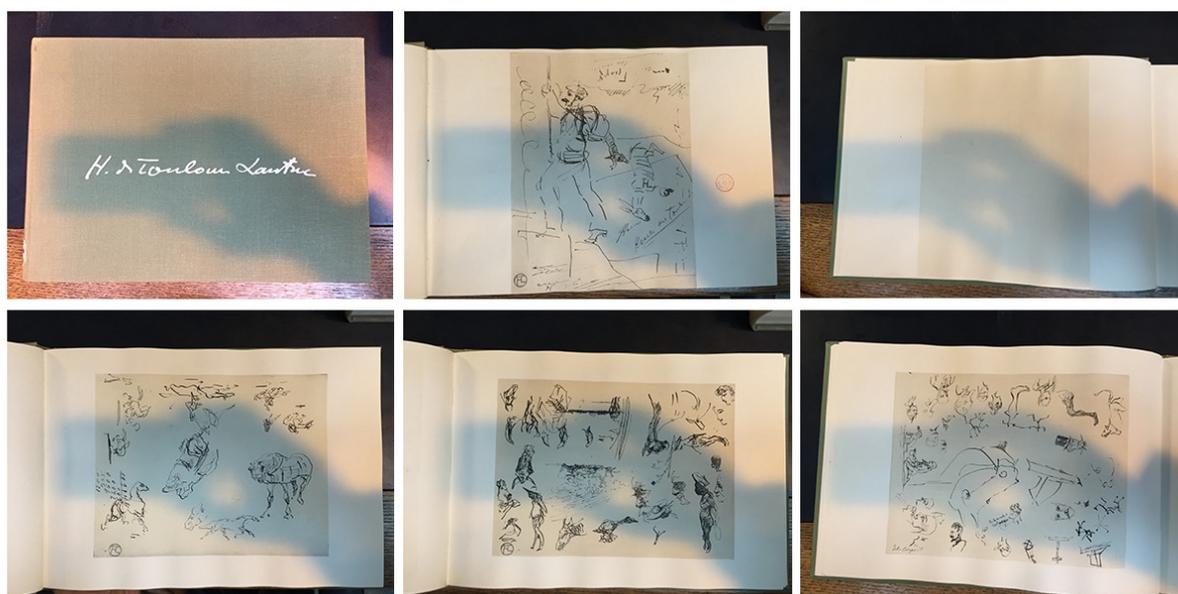


Figura 16: Capa e páginas internas da publicação *H. de Toulouse Lautrec: cent-dix dessins inédits*.

A publicação sobre Modigliani é um dos fac-símiles mais fieis e perfeitos com o qual tive contato. Reproduziu-se o caderno nos mínimos detalhes, com materiais da capa e miolo bem representados, o que se segue também nas reproduções dos desenhos nas páginas internas. Essa edição reproduz até um porta lápis do mesmo material da capa e fica à direita do volume. Uma folha avulsa compõe o tomo com indicações técnicas e descrição da obra. Os desenhos são feitos a lápis preto e, na capa e contracapa, existem rostos pintados a óleo e marcas de cera. As reproduções são detalhadas e mostram decalques, esfumados, sujeiras e outras interferências – elementos importantes para a plausibilidade do caderno e que já foram explorados em outros exemplares. Existem 32 páginas em branco (o maior número que encontrei na pesquisa) e o artista usa tanto *folio verso* quanto *recto* sem muito critério. No final do caderno, as páginas em branco aparecem com mais intensidade. Isso gera a impressão de que Modigliani abre apressadamente as páginas buscando uma que

esteja livre para o registro que deseja fazer, sem se importar com a ordem ou a sequência. Os esboços são rápidos e sem acabamento e alguns não passam de rabiscos. Há uma anotação em letra corrida e desenhos nas folhas de guarda. A sensação de verossimilhança é bem alta e é reforçada em muito pelos detalhes de reprodução das imperfeições e sujeiras como também pelas páginas em branco (que, em alguns casos, tem leve decalque do *folio verso*). Essa obra impressa data do início da década de 1990, mas abarca vários dos recursos usados hoje na edição de um *sketchbook*, como preocupação em manter as páginas em branco – mesmo em grande quantidade –, a escolha dos materiais de acabamento, a manutenção das informações técnicas e d introdução em documento à parte e o cuidado com a reprodução dos detalhes no registro do original e na qualidade de impressão. Isso, em certa medida, mostra que a leva atual de *sketchbooks*, a partir principalmente de 2010, encontra ecos em outros momentos de nossa história recente, mesmo sem a implicação dos evidentes fatores da cultura digital e suas nuances.



Figura 17: Caixa, brochura, capa e páginas internas da publicação *Modigliani: sketchbook 1906-1907*.

O volume que reproduz o *sketchbook* de Roy Lichtenstein contem um bolso na contracapa com uma brochura onde se encontra um texto de introdução, ficha bibliográfica e a

descrição dos desenhos de cada página do caderno. O *sketchbook* tem formato horizontal e reproduz a capa original encadernada em tecido cinza, com lombada e cantos em preto. O miolo compõe-se de papel branco e de alta gramatura – esse é o único dos cadernos que usei que não teve como suporte o papel em tons amarelados. A reprodução dos desenhos (feitos a lápis e pintados com lápis de cor) tem alta definição. Na introdução, Lichtenstein fala que, na hora de esboçar, ele já tem em mente uma proporção para a composição que está iniciando e por isso demarca esses limites. Muitos dos desenhos são próximos ao estilo *cartoon* do artista, com linhas marcadas, cores básicas (azul, amarelo, vermelho) e padrões de linhas e pontos. As páginas são limpas (Lichtenstein usa somente o *folio recto*) de outras interferências e os pequenos desenhos parecem parte de um álbum e refletem o estilo mecânico adotado pelo artista em suas obras mais conhecidas. Mesmo assim, o *sketchbook* tem alta verossimilhança e causa uma sensação de originalidade alta e impactante.

No texto de introdução, o editor Constance W. Glenn ressalta que o termo *sketchbook* dificilmente é reflexo da variedade de formatos que os artistas escolhem para registrar suas inspirações iniciais, seus comentários pictóricos, suas notas altamente pessoais ou seus projetos para trabalhos futuros (1986:1). Os esboços que se apresentam, segundo o próprio artista, não são meros *sketches*, mas trabalhos completos que serão usados em seu método de pintura que consistia em projetar esses desenhos em tela ou papel onde ele traçava contornos como ponto de partida das pinturas e colagens em grande escala. Ainda assim ele afirma que os desenhos são mais indicações e as pinturas não estão presas diretamente a eles: “Desenho para mim é realmente apenas uma marca relativa a outra. Eu gosto de desenhos. Eles são íntimos, diretos; são com eles que os artistas melhoram.” (1986:4 – tradução do autor). Isso reforça dois pontos já tratados: primeiro, um *sketchbook* pode ser muito mais que um mero caderno de esboços, rascunhos ou mesmo traços iniciais de um projeto, pois, no entendimento de Glenn, a palavra pode ter conotações variadas dependendo do estilo e da forma de trabalho de cada artista. Segundo, os esboços não são necessariamente o começo de um trabalho e, mesmo quando usados de forma direta para a concepção de uma obra, não existem garantias da manutenção do que nele está marcado. Lichtenstein tinha um processo bastante metódico de trabalho e, mesmo assim, confere ao

desenho o benefício da dúvida, porque, no momento da finalização, outras camadas, estéticas e técnicas, passam a agir e o que foi projetado necessita ser conciliado.



Figura 18: Capa, sobrecapa e páginas internas da publicação *Roy Lichtenstein, landscape sketches* de Roy Lichtenstein e Constance Glenn.

Léon Gischia, em seu *sketchbook*, cita Georges Braque: “Braque disse, mostrando seus cadernos: ‘Há momentos em que queremos pintar, mas não sabemos o que pendurar. Então meu caderno de desenho me serve como um livro de receitas quando estou com fome.’” (2000:9 – tradução do autor). Para o artista, esses cadernos são como álbuns de fotografia plenos de lembranças: “Eles são de fato o disparo. No entanto, acontece que todas essas coisas passaram, mais ou menos, ocultas do futuro.” (GISCHIA;2009:9). Segundo Gischia, a ideia de um quadro nunca se tornará um quadro, será sempre a ideia de um quadro (Ibidem;2000:12). O artista bate na tecla de que o esboço nunca será outra coisa se não o esboço, mas que também sempre será o gatilho para futuras especulações internas ou externas a ele. A potência de ser, o estado de devir, a sobrevivência das imagens que estão, a meu ver, latentes em qualquer marcação feita nas páginas de um caderno de esboços – seja ele de um artista consagrado ou mero seguidor de uma

moda passageira. Os *sketchbooks* precisam de um novo [ou diferente] olhar para acontecer – em certas ocasiões, do próprio autor e, em casos distintos, de outrem.

O *sketchbook* do pintor holandês Jan van Goyen vem acondicionado em um *box* com dois volumes de tamanhos distintos. O maior contém os textos introdutórios e as descrições, o menor, com mais páginas, o fac-símile. Um dos apresentadores do trabalho relata que esse é o único caderno inteiro do artista que foi preservado e que a edição presente tenta **substituir, da melhor maneira possível, o original**, que é restrito e pertence a uma coleção particular (BLANKERT *In*: BUIJEN;1993:8). Também revela que, devido à originalidade preservada e à ordem não alterada das páginas, o tomo nos ajuda a seguir os passos do artista. O papel usado no fac-símile tem leve textura que deve buscar reproduzir a do caderno original e possui como tom predominante um amarelado marcado pelo tempo, além de manchas, dobras e desgastes. Tanto a capa quanto as folhas de guarda são reproduzidas como no original e acrescentam boas camadas à experiência visual e tátil do *sketchbook*. O tomo é bem volumoso e o artista usa, na maioria do tempo, a página da direita, pois o *folio verso* apresenta forte sombra e decalque do *folio recto*, talvez pela baixa gramatura ou mesmo a qualidade porosa do papel (o sombreamento também

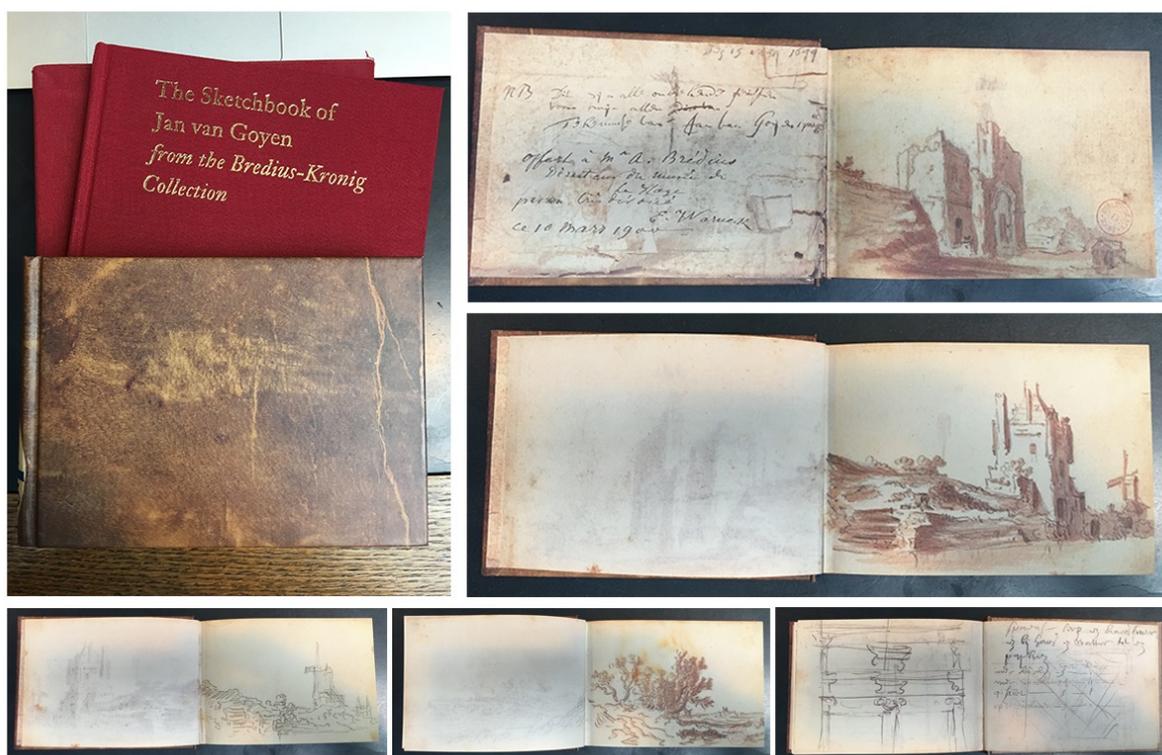


Figura 19: Box, capas, folhas de guarda e páginas internas da publicação *The sketchbook of Jan van Goyen from the Bredius-Kronig Collection* de Edwin Buijsen.

aparece até mesmo nos *folios rectos*). A reprodução dos versos é muito detalhada, o que gera boa impressão de originalidade e a presença da mão do artista. Os esfumados ganham destaque e, junto com a textura do papel, trabalham o tato de forma especial na experiência. O tomo em fac-símile é bem envolvente e consegue um clima bem marcante de unicidade. Uma edição do ano de 1993, na qual quase todos os aspectos que visualizamos nos fac-símiles da atualidade são usados para construir essa substituição que aparece aqui como fundamental aos objetivos dos autores para a publicação. Essa preocupação pode ter sido o foco em outras oportunidades, mas, nesse volume, isso é dito de forma pontual, o que direciona o feitiço da edição e, por consequência, o diálogo entre o leitor e o objeto.

O volume sobre Lucas Samaras é um caso distinto do que relatei até aqui, pois, na brochura que descreve o *sketchbook*, o autor Constance W. Glenn (1987:1) afirma que o processo de Samaras é particular e que os desenhos são feitos em folhas soltas, agrupados em *notebooks* de capa de couro preta em um processo de mistura e conexão posterior. Para ele, os *sketchbooks* de Samaras estão mais para *artist's books*. O próprio Samara diz que os desenhos são intercambiáveis em qualquer ponto e, depois de ele enxergar as conexões, coloca-os em um livro de uma forma em que essas ligações possam ser ressaltadas. Glenn sublinha ainda que essa orquestração do livro é significativa, que existe um fluxo, um ritmo que constrói um crescendo que sempre começa de novo. Samaras destaca que sempre confeccionou *sketchbooks*, mas, desde que começou a fazer *loose-leaf books* (livros de folhas soltas – tradução do autor), nunca mais quis perder a sensação excitante de intercâmbio, de tirar e colocar de novo. Nessa forma de pensar o *sketchbook*, fica evidente que o artista preza cada um de seus esboços como um obra em si mesma e não como estudos ou partes de um processo. Dessa forma, inverte-se o critério chave que venho entendendo como fundador do *sketchbook* que é a maneira que se entende o que é feito nele; o caderno não como obra, mas sim como processo, como potência e devir. Aqui o processo se encontra na edição e não em cada desenho como defendo na pesquisa. Isso abre outras frentes de pensamento, pois a edição, e não só os registros gráficos únicos ou mesmo sequenciais, pode ser parte da elaboração do *sketchbook* como experiência.

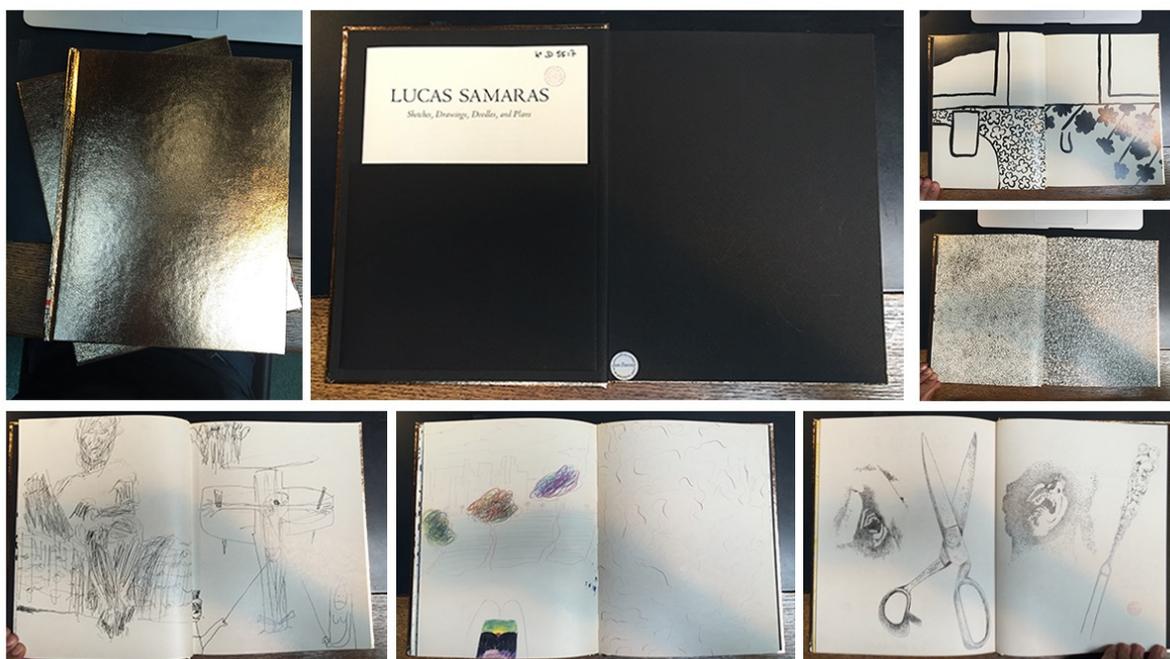


Figura 20: Capa, folha de guarda e páginas internas da publicação *Lucas Samaras, sketches, drawings, doodles, and plans* de Lucas Samaras, Constance Glenn e Jack Glenn.

Na obra sobre o pintor barroco francês Claude Lorrain, o editor novamente afirma que, a cada novo esboço encontrado, novos *insights* sobre a forma de trabalhar do artista se revelam (1984:5). Faltam algumas páginas aos cadernos originais do volume e ele ressalta que, por conta das marcas e decalques das páginas anteriores, consegue saber quais estão fora da ordem ou em cadernos diferentes e quais faltam, mas estão em acervos como folhas avulsas (1984:6). Esse é um elemento de registro importante não só para o impacto fac-símile, mas, como fica provado pela fala de Bjurström, também para a arqueologia e testemunho do trabalho do artista. Essas seriam literalmente “imagens fantasma” ou “imagens sobreviventes”, como diria Warburg. O autor John Hendrix (in BARTRAM et al., 2014:39) também reconhece, nas páginas desse tipo de caderno, o conceito de palimpsesto que se faz presente nas camadas de ideias e formas que vão se sobrepondo umas as outras, com traços e marcas de apagado parcial se tornando parte das composições. A tentativa de complementar o caderno, mesmo sem pretender um documento em fac-símile, torna o trabalho de edição não só o registro de um caderno, mas um fino exercício de arqueologia realizado a partir de vestígios e marcas que complementam a experiência estética mais direta que está no objeto em si e principalmente nos esboços, rascunhos e desenhos.

O *sketchbook* do quadrinista francês Albert Uderzo, um dos criadores do personagem Astérix, traz logo na capa um *sketch* a lápis muito detalhado e em alta definição, que eleva a experiência de estar à frente de um desenho original, em nível de verossimilhança bem marcante. Com pequenos esfumados e traços característicos de um esboço rápido, a imagem e a textura do tecido da capa aumentam sobremaneira a experiência de unicidade. Além disso, a capa não contém textos, títulos ou marcas de edição. Na orelha da sobrecapa, um texto relata que, depois de um longo tempo, Uderzo apresenta a parte invisível de seu trabalho. Fala também que ninguém teve acesso a esses traçados a lápis de Asterix, mas por uma razão bem simples: as páginas a lápis das histórias em quadrinhos são condenadas a desaparecer sobre a tinta da finalização. Para o processo do álbum *Asterix Chez Rahazade*, Uderzo deixou que suas pranchas fossem fotografadas antes da finalização e preservadas para compor o livro. De novo ressalta-se a importância dos esboços como elementos para conhecer e entender os segredos e os métodos do artista (1988:4). Em várias páginas, existe a comparação entre três partes do processo que abarcam o lápis mais rápido (com posicionamento, cenários, personagens e balões de texto), o lápis “final” (com detalhes de sombreado, texturas, cenários e letreiramento definitivo) e a página depois de finalizada a tinta. Alguns esboços



Figura 21: Capa e página da publicação *Astérix Chez Rahâzade – Carnet de croquis* de Albert Uderzo.

mostram detalhes bem definidos dos contornos a lápis e geram a sensação de terem sido feitos diretamente nas páginas do livro. Essa sensação é ampliada pela textura do papel, sua gramatura e cor. Como já havia apontado na análise do *sketchbook* de Will Eisner, lembro que aqui o esboço está fadado a desaparecer. Só restariam vestígios de sua presença, palimpsestos que interferem e direcionam, mas que não existem mais em sua totalidade. Essa persistência forçada que interrompe o processo e congela um momento tece um malha de camadas que dá ao *sketch* um novo e destacado lugar no entendimento de uma obra, em sua preservação e memória e sobretudo na construção da experiência direta com o *sketchbook* – que nesse caso específico nunca existiu.

Nos dois últimos *sketchbooks* que analisei, não ocorreu nada de significativamente novo, mas fiz um esforço final para entender algumas variações mínimas, que contribuíram para a construção da análise e ajudaram na elaboração de respostas. Na publicação sobre o pintor francês François Hippolyt Lalaisse, foram analisados excertos do caderno em que o artista registrou a vestimenta de um período histórico da Bretanha. Os editores escolheram certas páginas e trabalharam as relações históricas dos esboços com a cultura popular da época e o desenvolvimento futuro que os desenhos apontam. Nessa proposta de trabalho, destacam-se mais o texto e as inferências dos editores do que o artista ou mesmo o caderno em si como peça única. Com isso, penso que consideram o caderno mais que um objeto ou um registro direto da vestimenta francesa da época, mas **o entendem como um registro da realidade icônica de uma cultura**. Na publicação dedicada ao arquiteto italiano Adolfo Natalini, elaborou-se uma edição de vários cadernos que fez durante a vida. Relacionaram-se os esboços por categoria: “*Un quaderno fatto dai quaderni neri*” (Um caderno feito de cadernos negros – tradução do autor). Para o arquiteto, **praticar o desenho é um instrumento de leitura e interpretação da realidade** que se constitui como um aparato narrativo do projetar.

Isso corrobora a intenção da presente pesquisa de atribuir ao esboço, e por efeito ao próprio *sketchbook*, a condição de ser um lugar de primeiras ideias, mas, ao mesmo tempo, produzir a potência do vir a ser, convertendo-se em um eterno recomeço. Indagar desenhos do século XVIII com as lentes atuais, como os editores fizeram, parece, à primeira vista, uma

tarefa fadada ao revés, mas penso que esse é o “fundamento último acessível” (BENJAMIN, 2011:14) para uma análise pretensamente estética. A ênfase recai sobre o esboço como condição de interpretação da realidade. Expediente que apareceu em outras oportunidades e se mostrou, diferente do que era esperado, como um fator essencial para a construção do *sketchbook* como camada constituinte das experiências na atualidade.

Os livros descritos e averiguados não intentam esgotar o assunto, mas preparar um panorama de tipos de publicação, suas características e formas de apresentação além de selecionar características e sensações a partir da experiência direta com cada um deles. Não pretendi fixar um cenário fechado e linear, mas sim dar base para novas maneiras de entendimento sobre o que pode ser um *sketchbook* e com isso fundamentar um ponto de partida para a análise que se segue. As muitas publicações que foram usadas para esta pesquisa, em sua maioria, revelam recorrências, mas também mudanças, ajustes e desvios que ampliam os traços fundantes do caderno de esboços. Parte das publicações que usam o termo *sketchbook* em sua apresentação ou título não são exatamente edições com a reprodução de cadernos, mas um misto de biografia e análise da obra de um determinado criador a partir de cadernos ou mesmo de esboços avulsos. Esse tipo de publicação dissecava a tal ponto o caderno que o objeto e sua materialidade tornam-se elementos pouco importantes na construção de seu conteúdo. A importância é centrada na descrição do que cada página tem e na transcrição de anotações e textos manuscritos. Em alguns, existe a contextualização cronológica e a relação dos esboços com as obras finalizadas do criador (quadros, esculturas, edificações etc.). Nesses casos, os cadernos são parte de um livro onde as páginas originais são tratadas como imagens ou fotos e montadas em uma composição onde se tornam fragmento da leitura ou mesmo mera ilustração. O formato original do caderno é muitas vezes reduzido e, em raras ocasiões, informa-se qual é o percentual de interferência. A falta da reprodução das capas do caderno é outro fator que influencia na maneira de tratar o objeto e por consequência o conteúdo da publicação. Acredito que esse modo de pensar o *sketchbook* é usual e, em vários momentos, fez-se presente, mas normalmente está restrito a um público especializado que busca não uma experiência, mas sim uma referência. Como já frisei antes, essa edição mais drástica parece ser um dos extremos da forma de trabalho com um *sketchbook*, mas, mesmo assim, usa várias das estratégias que constroem um caderno único e a experiência que ele pode proporcionar.

Mesmo usando as páginas do caderno como imagens em certas edições, pude verificar que a cor, as marcas, e os próprios esboços e suas minúcias fazem parte do conjunto de camadas que a publicação enseja. Ainda que não tenha sua materialidade preservada, o senso de caderno sobrevive nas partes oferecidas ao leitor.

O que parece mudar em outros momentos, e principalmente na conjuntura atual, é que as publicações com o título *sketchbook* passam a valorizar o caderno como objeto importante na construção de conteúdo, na fundamentação biográfica e histórica e também na construção da experiência que a edição como um todo aspira. Alguns exemplos trouxeram o título em momentos anteriores, mas a grande maioria é mais recente e concentrada a partir dos anos 2000. Outro tipo de uso do termo *sketchbook* aparece em obras que funcionam como as tradicionais “A arte de...”, habituais nas áreas de animação e quadrinhos. Aparentam na verdade ser somente uma atualização de um tipo de apresentação usual na qual vários esboços são escolhidos e reunidos em um volume, que não faziam necessariamente parte de um mesmo original. Nessas últimas, a ligação entre esboço e obra é mais evidente ainda, pois não se apoia unicamente em descrições, mas faz a relação de forma imagética, colocando lado a lado croquis e peças prontas. Um misto de manual de leitura e repositório de referências para a obra de um criador visual. Uma outra via que, dependendo do tipo de conexão estabelecida, pode ir no caminho oposto, fechando possibilidades e apontando uma via editada e linear. Em alguns casos, o que acontece é que, diferente do que parece à uma primeira vista, o *sketchbook* tem sido usado como controle de leitura, buscando pontuar carreiras, obras e autores, criando sentidos convenientes e omitindo todo o indesejado.

Em tempos em que o observador não só participa, mas conecta-se, ou mesmo funde-se, à obra e, nas atuais circunstâncias, torna-se cocriador dela, pensar a relação que se estabelece entre o público e um antiquado caderno de esboços não estaria alinhado ao ferramental digital e suas possibilidades interacionais. No entanto, por sua forma específica de entrar no fluxo, que se estabeleceu sobretudo nessa mesma cultura digital, e o modo pelo qual se aproxima das camadas de entendimento e participação com as quais lidamos hoje dá a essa relação relevância, pois estaria não só trazendo de volta uma forma de pensar, mas dando nova vida a uma cultura que parecia não ter mais sentido. **Uma ferramenta antiga pode não**

resolver problemas atuais, todavia ferramental de outras épocas, usado sob um novo prisma, não precisa responder diretamente, mas estabelecer pontes, ligações entre os acontecimentos e quem os enfrenta, entre experiências estéticas e sujeitos. Momento em que se configura como elemento mediador – e até mesmo de remediação – entre obras já apresentadas/experimentadas e novas aproximações complementares ou apuradas, acrescentando profundidade e interesse. Caso representativo e já apresentado é o da exposição onde o esboço se torna elemento central no entendimento dos processos e no desvelar do elemento mágico-criativo. Talvez até esse elemento mágico seja pretendido na construção dessas exposições, pois, mesmo mostrando cada passo e como eles se sucedem, sempre parece haver um elemento que escapa e que estaria antes de tudo – antes de todas as etapas intelectuais e físicas do processo – no próprio artista. Essas camadas, entre elas o *sketchbook*, deixam o processo aberto e discernível, mas, ao mesmo tempo, reforçam que o toque final é a mão do gênio criador e sua visão integral antes mesmo de tudo pronto. O artista já teria em mente o esboço como imagem (em si mesmo e como imagem vindoura) do tempo e movimento ligados a ele, ao processo que se segue e até mesmo do espaço do qual ele, enquanto componente de um objeto [caderno], pode fazer parte, dando suporte ao hibridismo no qual a criação está imersa, mesmo não pretendendo, em sua finalização, a mistura de formas de expressão. O objeto *sketchbook* em si não teria toda essa importância, mas a consciência de sua forma objetual relacionada ao seu lugar no espaço e o contato com o espectador que o percebe como pontual e físico, marca sua posição no espaço-tempo como elemento de algo maior que é composto de partes [camadas] que não têm sentido senão juntas. Em uma certa visão, o *sketchbook* não poderia ser objeto preso em si mesmo e só existiria como parte de uma experiência onde obra (tangível e intangível), criador e sujeito estão interligados. Parte de um trajeto que, se suspenso ou retirado do conjunto, interrompe o caminho e que, por conta própria, não levaria a lugar nenhum. Mesmo que o sujeito não se perceba como parte integrante da obra, sua implicação no percurso, seus gostos e sentidos integram o contexto contemporâneo. O caderno sem a interlocução do público é apenas caderno e não camada. O *sketchbook* não almeja ser obra, mas sem ele as infindáveis trocas imaginárias entre subjetivo e objetivo podem se tornar restritas e comuns.

O caderno, sendo devir, é também retorno quando parte de um caminho. Deleuze desenvolve essa noção, ao relacioná-la ao eterno retorno nietzschiano: “retornar é o ser do devir.” (1991:50). Ele contém o que está por vir, mas também funciona como resgate de um momento passado e apresenta objetivamente um pedaço do que foi criado. Uma *layer* que está suspensa entre o que será e o que foi em determinado momento, como uma pintura a óleo clássica onde camadas e mais camadas de tinta formaram o que está na superfície. Elementos invisíveis, mas que convertem a obra no que ela é e tornam visíveis processos de criação que compõem experiências intersubjetivas. Retornos que são iguais, mas diferentes em potência por conta da repetição que a experiência proporciona. Estar na experiência transforma o sujeito, que transforma a experiência e ambos passam a ter novos elementos sem deixar de ser o que eram, sem substituições ou subtrações.

Tendo as definições, seus encadeamentos e desenvolvimentos como base, estruturei parte das categorias de análise, fundamentei outros pontos que apareceram em momentos diversos e pude aprofundar aspectos conectados aos *sketchbooks* que pareciam menores, mas que, a partir dessa aproximação, contribuíram para a análise e consequentemente para o prosseguimento da pesquisa e, de forma relevante, para as considerações quanto a comunicação.

É nessa conjuntura, onde as relações se estabelecem entre imagens construídas, que a camada gerada pelos *sketchbooks* pode ser um toque decisivo na formulação da história que suporta o que é visto. Um tipo de narrar, mas com intuito de significar. A tradicional história da marca que foi rascunhada em um guardanapo de papel, mas, a partir de agora, com a participação do guardanapo “em pessoa”. É genuíno entender que isso sempre aconteceu, mas o que faz desse um processo hodierno é o fato de que esses registros começaram a galgar as camadas de significação e se colocaram como fatias que conseguem imputar às imagens tons de verdade, originalidade e mesmo genialidade. Cadernos que contêm o testemunho do nascimento de uma história e que ajudam a narrar, de maneira fiel e próxima, seus significados e segredos. Em um mundo onde novas mensagens, experiências e ideias são propostas a cada momento, torna-se essencial combinar extratos que constituam narrativas incisivas e verossímeis. Seja a história de uma marca, uma empresa ou mesmo uma biografia,

essa sucessão ou combinação de camadas onde o esboço ganha papel destacado pode ser tanto ferramenta como maneira de entender as peculiaridades das relações comunicacionais atuais. Reforço que esse objeto não é exclusivamente atual, mas, com essas configurações, os esboços e o próprio *sketchbook* são parte de uma circunstância típica da cultura digital já descrita anteriormente. Muitos dos exemplares que me passaram pelas mãos são anteriores ao século XXI, mas um número expressivo desse panorama se concentra a partir da primeira década de 2000 e marcadamente da fronteira de 2010 para frente. Não pretendo sujeitar o *sketchbook* a um enfoque formatado e limitador, mas acredito que o objeto necessite ser subjetivado para que a tessitura se apresente e assim, como um mediador crítico, evidencie momentos de reflexão para um mundo rotulado como digital. Uma ponte de conexões múltiplas, que liga diferentes locais e momentos e não a travessia ponto a ponto que conecta, mas é finita.

Há uma ampla variedade de tipos de caderno que podem ser considerados *sketchbooks*. Diversos nos formatos e tamanhos, com capas distintas e personalizadas e números de páginas diferentes, um caderno passa a ser um *sketchbook* muito mais por conta de seu uso do que de seu formato físico-material. Historicamente, o caderno foi pensado como um meio de ter papel prontamente disponível na conveniente e portátil forma de livro. Essa multiplicidade de materiais e formatos permite uma ampla gama de usos. Dependendo da qualidade do papel e da gramatura, os materiais podem ir do simples lápis, à aquarela e à pena e tinta, além de colagens e marcações diversas. Certas características do papel são mais desejáveis, dependendo das qualidades destes materiais combinados com o estilo pictórico de cada artista. Com isso, o *sketchbook* tonou-se um lugar de inícios, mas a forma de dar andamento aos trabalhos principiadados nele será matizada dependendo do criador e seu método de trabalho. Desenhos simples e muitas anotações para alguns ou imagens altamente trabalhadas para outros, ambos indicando caminhos para possíveis continuações. A meu ver, esse método pessoal acaba revelando não só a ligação direta com as obras finalizadas, mas sobretudo permite, ao longo do tempo de decantação do caderno, entender e conceber as transformações e recorrências do artista, o aprimoramento de seu estilo e de suas habilidades.

Crucial também é perceber que os cadernos muitas vezes têm os esboços retirados do fluxo de suas páginas e usados de forma estanque. Muitos criadores falam de maneira desprezada de seus rascunhos, dando pouca ou nenhuma importância a eles, percebendo-os como um fragmento do caminho, e que, depois de feitos, marcados, são parte do trabalho, mas não o trabalho em si. Mesmo usando-os mais tarde em outras composições, esses *sketches* não ganham tratamento especial e acabam sendo de novo peça de um itinerário que leva a uma nova obra acabada e assim *mise en abîme*. Essa peculiaridade de ser sempre parte de um possível todo levou à valorização do *sketchbook* e de seus registros íntimos e efêmeros em exposições de arte, arquitetura e design, assim como também em retrospectivas históricas, cada vez mais valorizados e pensados como vínculo entre a obra acabada e seu processo de fazedura. Fica manifesto que estabelecer essa ligação é algo quase que intrínseco à relação entre esboço e obra, mas acredito que a conexão mais importante que se inaugura na experiência de estar com um *sketchbook* em mãos é a restituição de um pensar gráfico que colabora para a sobrevivência das imagens marcadas nos substratos intangíveis da atualidade, impondo assim a persistência de um imaginário que se reinventa e continua presente, mas que se torna compósito de suas próprias qualidades e dos códigos culturais atuais.

3. *Sketchbook*: “intenção” e “não intenção”

Na incursão realizada nas variadas formas de uso e apresentação do *sketchbook* no capítulo anterior, destaco dois elementos que transformam o contato do leitor, do usuário ou do participante com o objeto em uma experiência sobre memória e criação: o devir e a potência. A força dialógica dos cadernos pessoais e dos registros inscritos nele acentuam a superfície de contato que promove interação ampla e irrestrita e não o simples aprofundamento ou conhecimento sobre a obra de um artista ou criador. Um aparato para enxergar a comunicação nos dias atuais e vindouros. A relação política para Benjamim ou intersubjetiva para Flusser. Uma ponte [de comunicação] entre pessoas (BENJAMIM;2007:13). Sendo publicado/editado ou restrito/privado, é na verdade uma construção social. Repito que não quis vincular o *sketchbook* a uma perspectiva limitadora, mas acredito que sua dimensão material deva ser subjetivada para que ele se apresente como um mediador crítico para o atual mundo digital. Uma ponte [um “entre”] – como defendido anteriormente –, mas como um fluxo incessante, que sempre continua e não a travessia em si, que conecta, mas é finita.

Diferente da relação direta que eu esperava, o objeto se apresenta não como artefato reconfigurado, pronto a responder de um novo lugar, mas sim como uma possível maneira de confrontar a atualidade e suas potencialidades. Depois de ver isso acontecendo com cada vez mais frequência, ficou patente que esse processo nada mais é do que parte do modo de operação da indústria cultural e que marcar se o esboço se transforma ou não em produto era uma questão sem validade, pois já estava respondida desde sua formulação. A diferença fundamental estaria na mediação que os atuais cadernos sofrem ao serem publicizados e na edição pela qual passam para se tornarem produtos adequados à lógica industrial e comunicacional que rege essa relação. Essa mediação não só modificaria o próprio *sketchbook*, mas também o produto principal (obra) do qual ele seria registro invisível e inatingível anteriormente.

A publicação de cadernos em sua forma original, mesmo que comentada e transcrita, parece buscar os “bastidores da criação”, “o extenso e exigente planejamento” e os “detalhes mínimos do processo de produção”. A curiosidade, o voyeurismo, o olhar por cima do ombro,

o *insight*, a ideia, o ato criador. Depois de ver isso em várias situações, creio que essas expectativas não estão expressas de forma direta, mas em camadas que se justapõem e só são retificadas pela fala do artista ou mesmo pelo olhar do leitor, mas na realidade nunca são inteiramente verdadeiras. Essa relação não necessariamente existe, pois o rascunho não vira algo predeterminado. Entendo agora que cada anotação traz em si a potência de ser qualquer coisa. Quando encontramos uma relação específica se realizando, ela aconteceu por motivos variados – principalmente subjetivos – e não por planejamento direto e pontual.

Pelo que entendo até aqui, as pessoas buscam, visualizando esses cadernos, captar e entender o gesto criador, o momento genial dos artistas e criadores, mas, a meu ver, elas, nesse afã, acabam por se distanciar desse já fugidio (e até mesmo questionável) *insight*, indo na direção de memórias, processos, o tempo e o esforço que, em alguma medida, são tão ou mais importantes que o gênio criador. É verdade que poucos perceberão, mas, ao buscarem o momento, entram em contato com o todo, e talvez a sensação de vislumbre de como funcionam essas mentes se construa não pelo pontual, pelo esboço em suspenso, mas sim pela potência narrativa encerrada (ou descerrada) nesses tomos.

Outros dois conceitos que se entrelaçam na tentativa de criar um quadro referencial para entendimento do *sketchbook* nesse cenário são a memória e a narrativa. Muitos trabalhos visuais, imagéticos e audiovisuais atuais utilizam essa mescla em suas temáticas e nas formas de abordagem. Isso ocorre de variadas maneiras, mas a força plástica e fragmentária das imagens é o foco de desenvolvimento e não a linearidade das narrativas tradicionais. Verifica-se essa estética hoje em obras que têm a interação em seu feitio e principalmente nas que se baseiam na cultura de audiovisualidades contemporânea. Em instalações, artemídia ou mesmo em certos filmes, se existe a narração, ela é mínima e ligada muito mais a uma lógica do sensível. No *sketchbook*, se existe a narrativa, ela tende a ser realmente ínfima, mas sem deixar de guiar o leitor por um meandro de sensações, memórias e possibilidades. *Mnémē* e *anámnēsis* (a faculdade de conservação do passado e o seu chamado ou ativação na visão aristotélica) juntas.

Quanto à memória, penso que o caderno de esboço particular não é memória, mas sim apenas registro, pois a potência só se mostra no compartilhamento. Guardado e restrito, ele não passaria de um amontoado de notas sem conexões, relegadas a serem apenas o que são em sua aparência direta. Somente no contato é que a força e a possibilidade ganhariam vigor. O devir não está no limite/restrição e sim no partilhar. Se Benjamin buscou a narrativa salvadora e transformadora (2013:6) na história (registro) e nas histórias (literatura), ousou pensar que o esboço seja pleno dessa narrativa. Uma narrativa paradoxal “de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento de destruição alegre.” (BENJAMIM;2013:6). Lembro que anteriormente já havia citado o *sketchbook* como uma memória aos cacós:

Essas questões desembocam numa nova metáfora: como a tecedura, para produzir um véu, se compõe de movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, assim também se mesclam e se cruzam na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade do esquecer. (BENJAMIM;2013:5)

Ao mesmo tempo que vai de encontro a outras questões apresentadas, evidencia-se aqui a importância da narração para a constituição do sujeito (BENJAMIM;2013:3). O devir como a "aquisição para sempre" (*ktêma eis aei*) de Tucídides, que constrói tesouros de ensinamento para a memória futura da humanidade, e em Platão, para quem o processo de formação do sujeito está remetido na atividade da reminiscência (BENJAMIM;2013:3). A literatura e a história são baseadas no lembrar, seja para reconstruir o passado que nos escapa, seja para “resguardar alguma coisa da morte” (GIDE *apud* BENJAMIM;2013:3) dentro da frágil existência humana. Assim o esquecimento seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (BENJAMIM; 2010:3). Um esboço tem nele mesmo a tentativa de uma anotação de reminiscência, mas, ao mesmo tempo, quando reencontrado, amadureceu em seu cerne esquecimentos, renúncias e recortes que na verdade o deixa pleno de possibilidades, tesouros destacados e camuflados em cada novo contato. A formação do sujeito em sua conformação visual e pictórica.

No capítulo anterior, estabeleci certos aspectos tanto objetivos quanto subjetivos e sociais acerca do *sketchbook*. Essas particularidades e aspectos gerais são importantes nesse

capítulo e vale trazê-los nesse momento de análise mais pontual. Materialmente falando, compõe-se de papel, cola, costura, encadernação. Em seu conteúdo, acumulam-se anotações, rabiscos, esboços, desenhos, garatujas. É um *loci* de memórias, ideias, projetos. Uma usina do devir. Pleno de cenários sociais e momentos culturais, de práticas artísticas, criativas, íntimas, privadas, de segredos, vaidades, terapias. São diários, arquivos, exercícios. Em qualquer que seja sua apresentação, os *sketchbooks* são híbridos e abertos a subjetividades que se estabeleçam no contato entre o público e os criadores.

Para Warburg, imagens podem ser compreendidas como espaços de pensamento, uma “energia instrumental” que é própria a elas (SIERIK;2009:133). Nessas situações, as imagens perdem sua forma representacional direta e caminham em direção a outras camadas inter-relacionadas que as aproximam de quem as experimenta. Essa oscilação proposta por Warburg – entre o que a imagem é e em que se transforma quando vista por alguém – as transformaria em comutadores sociais. Um movimento que alinharia a energia da própria imagem com *layers* de potência criadas nessa relação, que não seriam necessariamente “originais” ou mesmo ligadas a ela. Na experiência com um caderno de esboços, essa oscilação ainda é permeada por imagens mentais (particulares ou não) de quem presencia os rabiscos nele contido. Dessa inter-relação de imagens captadas (marcadas no papel) e imagens imaginadas (próprias a cada olhar) surge uma nova que é única, visível apenas nessa experiência. Cada visualização, em cada momento, é única e transitória, pois é misto de experiência, imaginário, potência e memória.

Um conjunto de imagens condensadas em volumes finitos está sujeito não só a referências diretas ao trabalho da qual são parte, mas também a infinitas camadas de inter-referências e interferências⁴⁵. No acervo permanente do *Musée Picasso*, em Paris, estão expostos dois *sketches* em grande formato que, segundo a descrição, foram realizados para a obra seminal do artista *Les Demoiselles d’Avignon*. Olhando as imagens e lembrando do quadro – e é claro influenciado pela descrição –, a aproximação parece ser direta, mas, comparando, em outro momento, os rascunhos com o quadro pronto, existe um caminho, um

⁴⁵ Pensado aqui não como o ato ou o efeito de interferir, distorção ou intromissão, mas sim como o fenômeno físico que consiste na interação de movimentos ondulatórios com as mesmas frequência e amplitude e que mantêm entre si uma determinada diferença de fase, de tal modo que as oscilações de cada um deles se adicionam, formando uma onda resultante. Ainda pode ser pensada como uma interferência construtiva que ocorre quando os máximos da amplitude dos movimentos ondulatórios coincidem, formando uma onda resultante com o dobro da amplitude (HOUAISS, 2010).

processo que não está marcado diretamente nessa aproximação. Essa intenção também está presente no livro *Je suis le cahier*, que traz a reprodução de um caderno de Picasso (número 42, de 1907), o qual, segundo registros, seria composto de estudos para a obra. Não quero dizer com isso que os esboços não foram feitos diretamente para a obra, mas sim especular se os estudos podem ser parte de outros caminhos e direções que não seguem uma linha concreta de evolução. Normalmente, quem procura pela experiência proporcionada por um *sketchbook* conhece a obra do artista nele representado e, por isso mesmo, teria repertório sobre seu trabalho, suas referências e estilo, o que, na minha opinião, levaria a uma via direta de leitura entre o que se vê num esboço e o que se conhece como obra. Mesmo assim, não haveria uma correspondência tão delimitada por esse conhecimento prévio, devido às camadas existentes em qualquer leitura. Em complemento a essas condições, lembro do feitiço potencializador próprio do esboço e do caderno como experiência estética sobre o qual tratei anteriormente. A liga entre essas esferas não é sempre a mesma e nem poderia se repetir em matrizes inertes. O que acredito ser a singularidade aqui é que sempre – mesmo correndo o risco de ser impreciso – e desde a marcação primordial no papel, as camadas de intersubjetividade já estão atuando, seja por parte de quem faz ou dá origem ao rabisco, seja por quem olha [em outros momentos] e edita, seleciona, escolhe e recorta o material, até a outra ponta do processo [recepção] onde outros muitos cenários transparecem.



Figura 22: Esboços expostos no Musée Picasso em Paris (fotos do autor), página do livro *Je suis le cahier* com reprodução do caderno que teria sido feito por Picasso como estudo para a obra e reprodução do quadro *Les Femmes d'Alger*, do qual os esboços selecionados seriam estudos preliminares.

As imagens em um *sketchbook* são representações nítidas e compreensíveis ou estariam em um reino de imagens fantasma, como proposto por Warburg, limítrofe entre o que se percebe ou vê diretamente (imagens registradas do papel) e o que é apreendido pela memória, pelo momento temporal, pela condição de leitura e por outras condições que afetam essa visualização? São fugazes em algum sentido ou meramente objetais em sua materialidade? Por provavelmente mostrar-se híbrido, um caderno publicado em fac-símile pode ser devir? Ou esse vir-a-ser se perde na hibridação? Essa condição de produtor de devir é própria ao caderno original ou pode estar também nessa [re]mediação? Entendo que são duas formas diferentes de estabelecer o devir, mas que ambas se fazem nas dobras que acontecem no processo, no caminho, na relação, no contato entre esboços e sujeitos. Fricção que se estabelece em sentidos que já estavam concebidos e outros que surgiram devido às condições de cada momento. Nessa junção pode-se estabelecer um tipo de devir direto e objetivo e outro imaginário e subjetivo que juntos formam uma mudança substancial.

Nos dois casos utilizados no próximo tópico como *corpus* (a série de *sketchbooks* da editora Comix Buro e os *sketchbooks* de Lourenço Mutarelli), busquei um recorte para por à prova essas propostas. Para tal, entendi que precisava de publicações de tipos distintos que pudessem dar amplitude e contraste ao estudo. No momento de aprofundamento e pesquisa sobre o *sketchbook* no capítulo dois, uma dualidade se apresentou e marcou a maneira com a qual passei a entender cada edição examinada. Minha proposta de categorias é mais ampla que a inteligibilidade de um dualismo, mas, nessa escolha final, esse despojamento se mostrou útil em virtude de, em cada domínio, estar contida uma combinação de características com potencial ideal para a análise. Essa forma de condução já estava rascunhada no capítulo de aprofundamento sobre os *sketchbooks* e aqui funciona fundamentalmente com a divisão dos cadernos em editados e fac-símiles. Cada tipo tem características próprias e outras que se confundem, pois, mesmo tendo particularidades evidentes, a tentativa de aproximação do conceito específico de *sketchbook* acaba expondo traços de fronteira que podem delimitar tanto um lado quanto o outro. Antes de passar à análise, apresento essas duas esferas que construí para efetivá-la. Essa seleção enxuta para o *corpus* não tentou simplificar e limitar, mas tratar esse cotejo de forma ampla e condizente com o formato de trabalho que usei no capítulo dois onde experimentei o que estava gravado em cada página, costura, mancha e marca.

3.1 *Sketchbooks* editados

O primeiro elemento que se apresenta é a capa. Os itens que a compõem – elementos visuais como título, marca da editora, elementos de identidade, figuras e imagens – dão a entender que se trata de uma publicação editada e de mercado. Também podemos levar em conta o material usado na capa, como papel em gramatura menor, orelhas ou montagens em capa dura. Além disso, a diagramação na capa considera aspectos editoriais e estéticos.

Quanto aos outros elementos, os formatos em que as obras são editadas levam em conta padrões gráficos adequados à produção e distribuição. A encadernação também segue padrões tradicionais. A contracapa possui texto explicativo e elemento de identidade da publicação como cores, tipografia e código de barras – o que evidencia mais ainda seu caráter editorial. No miolo, o recurso que ganha mais destaque são as páginas compostas, montadas com a combinação de esboços com vistas a um *layout* organizado e trabalhado em seus contrastes, movimento e ritmo de leitura. Esse é o componente que mais evidencia a diferença entre os dois tipos de *sketchbooks*, pois, nas produções em fac-símile, as páginas estão preservadas de acordo com o que o artista fez – ou deixou de fazer –, seus erros e marcas. Os textos (introduções, apresentações e biografias) e legendas explicativas também surgem como distinção no arranjo interno desses cadernos. Esses textos muitas vezes usam tipografia que simulam o traço manual ou mesmo trabalham com letras manuscritas pelo próprio criador/artista. O uso da cor nos esboços, imagens mais trabalhadas e aproximações entre *sketches* e obras prontas completa as características principais dos cadernos editados.

Um sketchbook editado é como um *loci*, arquitetado para ser um mapa de retorno, um acesso a memória, preparado para ser flexível e utilizado em situações as mais variadas. Mesmo alguns dos mais famosos cadernos foram de alguma forma editados. Só para citar um caso, lembro do Codex Arundel, de Leonardo da Vinci (pertencente à British Library⁴⁶), que não existia como peça única e que só foi encadernado depois da morte do autor, a partir de várias folhas soltas e não necessariamente sequenciais. Entram aqui algumas das categorias aventadas por este estudo, como a edição, a narrativa aos cacos e o fechamento em forma de

⁴⁶ Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r

peça única, o que dá ao tomo a perspectiva de algo fechado, que deve ser entendido como uma obra completa. Mesmo que a descrição avise sobre a montagem, desde o início o leitor, ao se deparar com o objeto, tem o impacto de algo acabado e completo, algo com “força de verdade” (LUPTON;2006:65).



Figura 23: Detalhes das reproduções em fac-símile. Da direita para a esquerda: decalque de grafite em reprodução de caderno de Paul Cézanne, página de guarda com anotações pessoais em caderno de Eduardo Souto de Moura, detalhe da contracapa de fac-símile de Le Corbusier, capa desgastada e página com decalque de cor e escrita em reprodução de trabalho de Roberto da Matta e capa manchada, detalhe de esfumado em desenho e contracapa com elástico em caderno de Edgar Degas.

3.2 Sketchbooks em fac-símile

Nessas reproduções, normalmente as capas são próprias do caderno que foi usado. Algumas foram personalizadas ou identificadas pelo próprio artista (com colagens, desenhos e em

alguns números e títulos) e acabaram sendo reproduzidas como tal. Em outras, elas têm elementos particulares do caderno utilizado, como etiquetas, nome da empresa que o fabricou, texturas e cores padrão e revestimento no caso das capas duras (tecido, vinil, papel revestido ou papel com aspecto rústico). Na maioria das vezes, essas capas não possuem identificações da editora, nome do autor ou qualquer tipo de título. Esse é um fator que alguns cadernos editados usam para gerar certo tipo de experiência no primeiro contato que o leitor tem com a publicação (mesmo que o miolo não mantenha esse aspecto). O verso (ou contracapa) segue essa formatação e se atem ao que o caderno original mostra. Pode ser somente continuação da capa principal, com material e cor, e, outras vezes, apoio mais rígido como papelão. No interior, a segunda capa e a primeira página normalmente são preenchidas pela folha de guarda da encadernação. Algumas contêm texturas e identificações, outras são preenchidas também por esboços e anotações do artista. Isso gera uma primeira impressão de unicidade muito importante, já que não existe texto de introdução ou mesmo uma folha de rosto na qual se possa identificar o que está veiculado ali. Como reproduz fielmente o que existia no caderno original, os textos que por ventura existam são anotações, lembretes e datas que não explicam o que está registrado e sim fazem parte da leitura e da experiência. Nesses exemplares, o uso da cor está de acordo com o que o caderno original contém e não segue nenhum padrão estético ou de composição.

Um elemento que sempre aparece preservado e usado como parte da construção da experiência de ter um *sketchbook* original em mãos resulta do emprego de vários materiais e suas consequências nas páginas. O excesso de tinta, por exemplo, que decalca a página anterior ou que é absorvida pelo papel, muitas vezes manchando outras páginas. Outros que se repetem são as colagens de material externo ao caderno, o esfumado do grafite (que é material recorrente usado pelos criadores, talvez por sua não perenidade) e os traços de uso como amassados, borrões, testes de material e páginas rasgadas. Alguns retratam ainda elementos da encadernação como costuras e colagem. A reprodução busca retratar todas essas “falhas” como se estivessem presentes no volume tecnicamente replicado. Esse cuidado é talvez o elemento de destaque desse tipo de *sketchbook*, pois pretende simular fielmente as sensações que o caderno original poderia suscitar.

Além disso, em todos os *sketchbooks* em fac-símile com os quais tive contato, um elemento se mostrou recorrente e, de alguma forma, parte da linguagem que acabei por entender – as páginas em branco. No início, não entendia esse aspecto como importante, mas, à medida que a reincidência aumentava, percebi que aquilo era um traço essencial na construção de um objeto que foi realmente usado por alguém. Não só o que está, mas também o que não está formam o caderno como experiência. Alguns têm folhas vazias no meio do miolo e muitos outros têm páginas em branco no final, o que pode expor o uso com frequência irregular e também o fato de, em certo momento, o caderno ter sido deixado de lado.

Cabe ressaltar que as informações sobre a publicação normalmente estão em volumes separados do *sketchbook* ou em anexo. Em algumas publicações, esses volumes são idênticos ao caderno principal. Em outras, existem folhas avulsas anexadas ao caderno e ainda brochuras e livretos com configurações diversas. Muitas também utilizam luvas ou caixas nas quais os volumes são acondicionados e formam um tomo único. O mais importante é que essa separação ajuda a preservar a reprodução fiel do original e a experiência que daí advém. Registro e recordação estão no cerne do *sketchbook*, um lugar onde se registra, marca o momento para onde se volta física ou mentalmente na tentativa de lembrar. Como já relatado, alguns artistas dizem literalmente que os cadernos são um lugar para onde se volta quando se necessita de inspiração. A ligação entre cadernos de esboço e tradição mnemotécnica (COLOMBO;1991:33) pode ir além da relação entre arranjo e expressão da memória, pois, na experiência de fazer ou experimentar esse objeto, não estou apenas viajando por um ambiente para tentar restituir o que está diretamente gravado nele, mas sim tomando contato com a invenção que está antes do arranjo, tentando assim alcançar uma memória potencial. Uma liga entre camadas de memória – do criador, do público, do leitor – e imaginário, que está em constante expansão e transformação.

É tangível que, tanto em um formato quanto no outro, existam elementos que sejam próximos, mas, com essa descrição, marco uma fronteira entre as duas categorias e busco respaldo para divisar as publicações que analiso abaixo. Para proceder à análise, descrevo os *sketchbooks* de forma orgânica, levando em conta não só o que se apresenta objetivamente, mas também fazendo inferências relacionadas a minha experiência e ao aparato teórico que

elaborei na construção da tese. Essa forma de trabalho não segue um padrão linear no qual as partes se sucedem, mas busca usar cada critério de investigação em porções sutilmente sintonizadas e – muitas vezes – combinadas e matizadas. Desse modo, separei os dois objetos de análise na hora de descrevê-los, mas sem fazer essa dissociação no uso do aparato teórico.

Após essa pormenorização, empreguei a comparação como método na busca de regularidades, deslocamento e transformações na intenção de construir os dois objetos enquanto modelos, suas semelhanças e diferenças sempre na busca de entendê-los como fenômenos sociais. Ressalto que essa aproximação comparativa pode não ter ressonância no que os manuais de metodologia pregam – principalmente em ciências sociais –, pois afirmam que a comparação seria requisito fundamental para a objetividade científica. Essa prudência me parece insuficiente para lidar com a imaginação. Apoio-me aqui em Bachelard, que argumenta a favor de uma metafísica da imaginação (1978:184). Ao comparar os cadernos, não me interessou o imóvel, o objetivo, mas sim "restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem." (BACHELARD; 1978:185). Na verdade, isso não pode ser determinado de forma definitiva e o que está aqui apresentado é uma realidade específica, aquedada à "imagem poética" que a mim se apresentou nessas circunstâncias. Complementarmente, detalhei o modo de produção e explorei iconograficamente os *sketchbooks*, como proposto por Kellner (2001:12), o que ajudou na elaboração de uma análise pormenorizada e moldada ao objeto.

3.3 *Cahiers*, caderninhos, *sketchbooks*

Os *sketchbooks* que representaram a categoria de obras editadas são de uma série produzida pela editora francesa Comix Buro,⁴⁷ sediada na cidade de Montpellier no sudeste do país. Em entrevista concedida por *e-mail*, a representante da editora respondeu um questionário com onze perguntas (questionário e respostas em francês na íntegra no Apêndice B) e aqui destaco alguns trechos que ajudam na compreensão das intenções da editora e também no aprofundamento sobre a própria série e seus volumes.

⁴⁷ Endereços eletrônicos da editora: Home page e loja (<http://www.comixburo.com>), Facebook (<https://www.facebook.com/pages/COMIX-BURO/174620267350>) e Blog (<http://comixburo.blogspot.fr>).

A coleção se iniciou no fim de 2007. Até o final de junho de 2105, foram 62 *sketchbooks*, publicados com 48 autores. Os artistas são escolhidos em função das preferências e desejos dos editores da série. Eles trabalham com autores de diferentes nacionalidades, como franceses, suíços, americanos, japoneses, belgas, italianos, espanhóis, canadenses etc. Disseram que a nacionalidade não é um critério de seleção, pois o desenho é universal e não tem fronteiras. Para a montagem dos *sketchbooks*, primeiro escolhem os originais que vão ser usados. A editora vai até a casa do autor para uma primeira grande seleção. Uma segunda classificação é realizada na editora, ante a impossibilidade de trabalhar com todas as imagens. Os originais selecionados são escaneados e enviados ao designer gráfico, que naturalmente se encarrega da última seleção durante a montagem do caderno. Ao longo de toda a construção do *sketchbook*, há muito intercâmbio entre o autor, a editora e o designer. Depois de concluído, um arquivo digital é enviado a impressão. Os artistas participam diretamente da edição, fazendo eles mesmos a diagramação ou usando o designer da editora. Nos dois casos, ao longo de toda a construção do *sketchbook*, o autor segue de perto o projeto e aconselha sobre mudanças a serem feitas. A editora tem acesso aos originais e trabalha somente a partir deles. As páginas são inteiramente reconstruídas e não preservam originalidade, pois os croquis originaram-se de suportes diferentes. Eles dão liberdade para o designer montar o *sketchbook* como preferir, mas respeitando os temas e o universo do artista.

A principal motivação da editora em criar uma coleção de *sketchbooks* foi que, na França, por conta de particularidades nas leis de direitos autorais, não existe a cultura do *sketchbook* editado e publicado – como nos Estados Unidos por exemplo. Também justificou a coleção por conta do gosto pessoal dos gerentes da editora, da vontade de mostrar o trabalho de artistas dos quadrinhos, de dar visibilidade a obras fora desse circuito bem como de destacar o trabalho de jovens artistas, designers gráficos etc. Optou pela palavra inglesa *sketchbook* e não por uma expressão francesa tradicional (como *cahier* ou *carnet de dessins* ou *de croquis*), por ser – segundo eles – um termo universal que pode ser entendido na França, EUA ou Japão. Pelo que entendi, não houve uma estratégia mercadológica fundamentada, que justificasse a publicação de *sketchbooks* da forma realizada pela Comix

Buro. Houve antes disso uma predisposição e um apreço pelo tema e as decisões se deram por intuição dos gerentes da editora, que também são artistas ligados à *bande dessinée* francesa.

A série possui elementos de identidade que dão unidade aos volumes e também irregularidades que funcionam como sintonia fina em cada edição, dependendo do artista e do material disponível. Como elementos de unidade, posso destacar como forte identidade a capa, a tipografia usada e o tratamento de cor dado às páginas. As capas seguem um projeto rígido, no qual o título é trabalhado em ângulo com o nome do desenhista em cima na horizontal e a palavra *sketchbook* alinhada à segunda letra do nome na vertical. Há também uma moldura simulando retícula e a marca da editora acompanhando o ângulo dado às letras. As ilustrações são colocadas dentro dessa moldura e compõem-se conforme suas características.



Figura 24: Todas as capas das série de *sketchbooks* da editora Comix Buro até maio de 2015.

Internamente, o que chama atenção é o tratamento das páginas como um todo. O papel utilizado é uma espécie de reciclado na cor branca, no qual as fibras são aparentes, mas aplicou-se uma cor que cobre as páginas, dando um aspecto mais rústico e envelhecido a elas. As páginas são impressas em policromia e portanto essa cor identitária é uma combinação sutil das cores de impressão. Em poucas oportunidades, esse fundo foi substituído por alguma textura, cor ou deixado em branco, ficando aparente o papel original. Anteriormente, já havia

destacado a importância da cor do papel como elemento distintivo do *sketchbook* e aqui ela é levada ao extremo. Mesmo não pretendendo usar os cadernos do artista na forma original (que, em alguns casos, ele nem existe como objeto), a editora busca dar as suas publicações um visual padronizado e repetitivo como um caderno ordinário. Em outros volumes da coleção que não estão presentes no *corpus* final, essa aplicação de cor segue outros padrões⁴⁸. Essa mistura existe em pequenas doses nas edições que usei e normalmente faz parte de algum destaque ou composição e não como fundo propriamente dito. Isso pode indicar tanto a participação do autor na seleção quanto na criação do projeto visual de apresentação de suas obras. Também aponta que cada artista tem sua própria maneira de entender o *sketchbook* e até mesmo a forma de utilização e a escolha do material que comporá o caderno. Os que fazem uso mais intenso das cores podem não ter o caderno como base de trabalho, pois entendem cada esboço como elemento estanque. Essa distinção muda sensivelmente a experiência do *sketchbook* como objeto.

Mesmo que a maioria do conteúdo interno das publicações não tenha a aparência de um caderno de esboços, a tentativa na edição e na montagem é construir uma experiência que se aproxime da intimidade com a mão do artista e seu processo criativo. O uso do texto é mínimo e, quando aparece, é como uma nota sobre uma série de *sketchs*, local onde foi feita ou algo sobre o personagem. Há textos escritos pelo próprio criador, com sua caligrafia, e outros com tipografia digital que simula uma escritura manual, outra tentativa de criar o ambiente do *sketchbook* a partir da simulação de elementos próprios a sua natureza. Mesmo não pretendendo ser fac-símile, a série da Comix Buro intenta transformar suas brochuras em experiências intersubjetivas nas quais camadas de conhecimento (potenciais tanto na publicação quanto no leitor) se mesclam e criam uma forma própria de conhecer, aprender e participar da obra de ilustradores, desenhistas e animadores.

Outras facetas da linguagem que a editora construiu dizem respeito à escolha das imagens e à montagem e composição nas páginas. Quanto a esse ponto, não existe um padrão evidente e o que aparenta ser o condutor de cada edição é o tipo do trabalho do artista retratado e o material que está disponível para a montagem. Lembro que, segundo a

⁴⁸ Ver descrições detalhadas de outros volumes da coleção no Apêndice A.



Figura 25: Página editada do *sketchbook* do artista Augustin (Comix Buro) e página fac-símile de um caderno do artista Lourenço Mutarelli (Editora Pop).

mencionada entrevista, os editores têm acesso aos originais do autor, que são selecionados em parceria e que o artista tem ingerência durante todo o processo de formatação. Em alguns, os esboços rápidos feitos a lápis são a maioria, deixando claro a intenção de privilegiar os *sketchs*. Mesmo assim, mesclaram-se esses desenhos a lápis e outros mais detalhados em tinta preta ou coloridos. Essa mistura intenta expor as fases do processo e simular um caderno onde as coisas se misturam e não têm uma ordem linear. São usadas também as aproximações diretas de esboço e obra finalizada, reforçando o propósito didático e de controle de leitura das publicações. Nos volumes analisados, a maior incidência é de desenhos coloridos em aquarela, com marcadores e até mesmo de forma digital, o que gera ares de finalização. Isso afasta, de certo modo, o feitio tradicional do *sketchbook* e também do que ele proporciona como leitura e experiência, mas essa forma de apresentação é fruto de uma decisão editorial flexível e aberta à interferência do próprio artista. Cabe ressaltar que a própria editora enxerga seus cadernos como peças de divulgação dos trabalhos dos autores, a realização de gostos pessoais e principalmente como parte da tentativa de criar a cultura do *sketchbook*, que, por conta dos direitos autorais franceses, não se estabeleceu antes.

Na descrição que consta na 4ª capa de todos os volumes, a editora compara o *sketchbook*, descreve sua proposta e reforça essa contradição:

Sketchbook [ˈsketʃbʊk] *n* carnet *m* de croquis. Como o vaqueiro com seu Colt ou o repórter com sua Leica, o desenhista deve estar pronto para sacar instintivamente seu caderno de notas para registrar uma ideia antes que ela voe para longe. Com a coleção *Sketchbook*, Comix Buro convida você a folhear os cadernos dos melhores artistas de quadrinhos e ilustração. Você vai encontrar, ao virar das páginas, desde criaturas estranhas, modelos vivos capturados em papel, esboços trazidos de países distantes, naves espaciais em sua plataforma de lançamento, *storyboards*, e muitos mais. (tradução do autor)

O texto revela mais sobre o que a editora entende como função e forma do *sketchbook* do que como a série se apresenta realmente. Existe certa distância entre o que é dito do que é apresentado, já que os cadernos não se fazem presentes para poderem ser folheados como o convite no texto dá a entender. O que se folheia é uma bula instrucional sobre o trabalho do artista, um portfólio, e não o virar da página crua de um *sketchbook* pessoal. Mas a intenção de construir essa experiência fica patente na combinação de elementos escolhida. Trata-se de um *loci* (no sentido usado por Fausto Colombo) organizado e montado que contém imagens-chaves que servem a uma retomada, à reaquisição de uma obra ou de um autor de forma re-significada e fresca. Uma hibridação que não tem os mesmos ingredientes de outras publicações com características de cadernos originais e que criou os seus próprios padrões, para suprir uma demanda de público e também como resposta a um contexto social que se apresentou.

Os *sketchbooks* sempre trazem, na segunda capa, uma curta biografia do desenhista que é apresentado na edição, juntamente com uma pequena biblioteca dos trabalhos realizados. As capas, em sua grande maioria, têm a figura feminina. Dos cinco que uso nesta análise, três exibem desenhos com essa temática. Na verdade, mais que a representação da figura feminina, predomina uma temática erotizada. Das 58 capas que a coleção apresenta, 45 estampam imagens femininas e 33 têm poses sensuais ou nus. Essa primazia pode revelar que o público da série é predominantemente masculino ou mesmo que o público geral de histórias em quadrinhos na Europa, assim como nos EUA, compõe-se fortemente de homens. Além

disso, indica uma tradição estética fundante da linguagem europeia dos quadrinhos, que se direcionou mais a um público adulto, explorando temas e estilos gráficos diferenciados, e ficou célebre por influenciar obras importantes tanto na literatura quanto no cinema (*Blade Runner*, *Alien* etc.)⁴⁹.

O cenário relacionado a quadrinhos na Europa é específico e tem certas peculiaridades relativas principalmente à instituição de sua linguagem e temática⁵⁰. Isso tem implicações em vários sentidos, mas o relevante é entender que o contexto que levou ao interesse e à valorização dos *sketchbooks* dos criadores ligados ao âmbito das histórias em quadrinhos (e é claro em outras paragens como o *design*, a arquitetura, o cinema e a própria arte) passa por um caminho historicamente mais longo e a par e passo com o desenvolvimento da própria linguagem.

No Brasil, local onde o artista retratado na segunda publicação usada nessa comparação e representante da categoria fac-símile, a situação é díspar. A história em quadrinhos produzida por autores brasileiros tem um cenário irregular, passando por momentos destacados e por fases de quase desaparecimento. Assim, a cultura ligada à arte sequencial se construiu de forma fragmentária e sem uma elaboração particular da linguagem. A meu ver, essa formação não só desfalcou a cultura da HQ, mas também todo o entorno que poderia se construir em volta. Com os *sketchbooks* essa lógica também funciona. Eles chegam como um elemento novo, mas não derivado das demandas de um cenário pleno e sim por repetição de fórmulas importadas e tendências de mercado. Os cadernos de Lourenço Mutarelli (escritor, ator, dramaturgo e quadrinista paulista), que uso como representantes dos *sketchbooks* publicados em fac-símile, foram lançados pela Editora Pop em 2012⁵¹. O volume compõe-se de seis cadernos acondicionados em um box – um contém textos e ilustrações do autor e dos editores e cinco, as reproduções dos cadernos originais. Os volumes têm capa em palpel kraft ou preta e estão no formato 13x21cm, com encadernação costurada e páginas

⁴⁹ Para mais informações, ver descrições detalhadas de seis *sketchbooks* da editora em anexo.

⁵⁰ Não cabe aqui um retrospecto histórico sobre os fundamentos da Bande Desinée francesa e de seus correlacionados em outros países europeus, mas, para um maior aprofundamento, ver: GAUMER, Patrick. *Le Larousse de la BD* (2004).

⁵¹ A edição foi financiada coletivamente via *crowdfunding* pelo site www.catarse.me.

amareladas reproduzindo os cadernos utilizados pelo artista (o volume de apresentação segue o mesmo molde). Cada volume tem um número (os publicados não são sequenciais: 6, 15, 18, IXX e 21) e as páginas internas não têm numeração, fator que também apareceu nos *sketchbook* editados, como parte de um uso sem linearidade.



Figura 26: Box com livreto de introdução (acima) e cinco *sketchbooks* em fac-símile (abaixo) do artista Lourenço Mutarelli (Editora Pop, 2012).

As capas têm interferências pessoais do artista tanto escritas quanto desenhadas, que conferem identidade a cada uma, mas sem referência ao todo. Mesmo a numeração, que poderia gerar alguma conexão, às vezes está em algarismos romanos e outras em números ordinários (segundo o próprio artista, alguns números se repetem na série completa de cadernos que faz desde 2006). As páginas são plenas de marcações em desenho e anotações escritas. Ganham destaque as falas em balões característicos da linguagem do quadrinho, nos quais a maioria dos textos está contida. Os desenhos são feitos em traços com tinta preta e coloridos em aquarela ou alguma tinta mais espessa. O artista usa colagens, carimbos, outros tipos de interferência como etiquetas e molduras. Algumas vezes aparecem desenho e anotações em tinta azul e, mesmo com páginas tomadas de rascunhos, existe um número expressivo de páginas em branco. O papel original dos cadernos não é muito encorpado, o que favorece o aparecimento de decalques e interferências entre as páginas e seus versos. Os

desenhos ocupam tanto as páginas da direita quanto da esquerda, sem mostrar uma preferência marcada. Muitas vezes, os desenhos usam as páginas abertas como uma só superfície (horizontal e vertical).

Em algumas composições, o artista pinta a página com um fundo de cor, antes de desenhar e escrever. Isso mostra uma preocupação estética e de acabamento mesmo com esboços rápidos e desenhos não finalizados. Vi poucas vezes esse tipo de preparação nos cadernos fac-símiles que encontrei. Penso que, por conta da forma de emprego mais rápido para fazer o registro de ideias e momentos, essa preparação não seria aquedada a essa função, mas, como em alguns casos esses *sketchbooks* não estão na rua, mas sim nos estúdios e ateliês, acabam tendo outro tempo de uso. A letra manuscrita de Mutarelli é bem singular e estabelece uma certa identidade ao todo. Isso acontece também com o estilo de desenho, bem característico e reconhecível. Poucos registros estão a lápis, diferenciando esse material de outros em que a exceção é o registro mais perene em tinta. O nome que foi dado à publicação é significativo pois, além de ser ligado à vida do artista⁵², aponta que a experiência de folhear as páginas super povoadas de Mutarelli tem um efeito intenso, pois, livre das responsabilidades narrativas tradicionais, a interação texto/imagem e a experiência estética produzem outras formas contato e leitura. No emaranhado dos fragmentos, reside a possibilidade, o registro, o exercício e a memória (pessoal e coletiva), mas também o rigor e a identidade que mostram involuntariamente – pois não deveriam ser vistos por ninguém –, um artista em seu estado bruto ou “um lugar mental para onde ia quando praticava o ritual de gerar imagens” (MUTARELLI *In*: ALMEIDA;2012) e que, de alguma forma, por meio dos *sketchbooks* [quase] podemos acessar.

3.4 *Sketchbook Mnémosyne*

Após o cotejo entre as duas formas de entender os *sketchbooks* propostas pela tese, destaco algumas recorrências e construo a partir delas um aprofundamento na associação entre o *sketchbook*, o público e a concepção de experiências visuais e gráficas na atualidade.

⁵² “A vida com efeito” é a forma que o artista chamava seus primeiros cadernos pois os fazia “geralmente no final da tarde, quando os remédios que tomava estavam no apogeu da ação.” (ALMEIDA:2012).



Figura 27: Tons de cor nas páginas dos *sketchbooks* (Mutarelli esq. e Comix Buro dir.).

Trabalhei também no estabelecimento de uma trama onde camadas subjetivas, memória e formulações estéticas compusessem o filtro com o qual olhei cada caderno. Essa forma de investigar faz parte não só da maneira de pensar metodologicamente o objeto, mas também é um modo de entender e experimentar a realidade. Registrando minhas impressões no contato com os *sketchbooks* que encontrei, pude perceber que o objeto em si tem suas propriedades recorrentes, mas, em cada um, experimentei sensações e impactos distintos. Ressaltando esses detalhes, penso que, além de distender a análise, posso fazer emergir ingredientes que, de outra maneira, ficariam restritos à minha experiência.

A cor do papel é um desses fatores que apareceram na comparação e que pode tanto associar quanto apartar os tipos de cadernos publicados. Numa primeira incursão, pode parecer um detalhe irrelevante, mas, a partir da observação dos volumes que integram o *corpus* de análise e recordando as anotações gerais sobre *sketchbooks* feitas ao longo da pesquisa (principalmente nos acervos usados no estágio de doutoramento), esse tom de cor ganha expressividade devido à recorrência e aos usos materiais e estéticos feitos com ele. Nas descrições dos *sketchbooks* da Comix Buro e dos volumes da edição dedicada a Mutarelli, fiz um relato objetivo sobre a aplicação de cor nas páginas dos respectivos miolos. Em ambas, a cor amarela e algumas variações, numa paleta que vai do kraft/amarronzado (extremo mais escuro da escala) a um suave pólen/creme (no lado mais claro), estão presentes. No *sketchbook* que sofre edição mais severa, os tons variam muito dentro principalmente da

porção mais escura da escala; elemento que, a meu ver, passa por replicar uma experiência de caderno mais rústico já que provavelmente os esboços que figuram nas páginas não tenham sido feitos em papel matizado de tal forma. No que busca a similaridade ao original, o amarelo é bem suave e reproduz o tom original das folhas do caderno escolhido pelo artista.

A cor amarela é, senso comum, associada à luz, ao sol, ao calor. Também se relaciona às suas aparições na natureza, como nas flores e frutas. É a mais luminosa do espectro físico das cores e a que captura a atenção mais que qualquer outro matiz. Está entre o verde e o laranja no espectro, é uma cor primária na composição subtrativa e complementar ao azul. O olho humano processa o amarelo antes das outras cores e, por isso, é usado em sinais de emergência e alerta (a visão periférica é 2,5 vezes maior para o amarelo do que para o vermelho p. ex.). Em aspectos mais amplos, significa também a riqueza, o ouro, a nobreza, a inteligência e o luxo. Já a falta de saturação nessa mesma cor revela o lívido, o descorado, o pálido, o anêmico. Esmacido se liga à covardia, à inveja e à mesquinharia. Quanto à etimologia da palavra amarelo, alguns autores consideram-na incerta, mas acredita-se que seja uma derivação da palavra *amarus* (diminutivo da palavra amaro em latim), em referência ao gosto amargo da bile. Em artigo de apoio para a definição de amarelo, o dicionário da Língua Portuguesa faz importantes relações e inferências sobre a cor:

A palavra amarelo tem a sua origem no latim hispânico *amarellus*, de *amārus*, amargo, provavelmente porque é a cor do limão. O amarelo é a cor dos deuses, masculina, que se pretende clara e ofuscante. Como o metal ouro, é a cor da imortalidade ou da eternidade, e por essa razão está presente nas talhas das igrejas e joias do Vaticano. Símbolo de comunicação entre o mundo terreno e o mundo divino na tradição indiana, faz parte das vestes do deus Vixnu. Essa ligação com o mundo do além é também representada, juntamente com o azul, nos sarcófagos egípcios. Entre os astecas, o deus Sol do Meio-Dia é representado pelo amarelo dos raios dourados do sol e pelo azul do céu. Entre os tibetanos é a cor de Buda, o outro nome do Om, o dourado, e a cor usada nas vestes dos monges. No Islão, o amarelo tanto pode ser a cor da sabedoria, quando dourado, como pode ser a cor da traição, quando claro. No México, o amarelo dourado está associado ao mistério da renovação da vida através do deus Xipe Totec. O amarelo é a cor da fertilidade na China e por isso os nubentes vestiam-se de amarelo e dessa cor eram também as vestes do leito nupcial. Para os chineses, o amarelo é ainda cor do Norte, onde se encontra o reino dos mortos. É associado ao Yang e também à distinção do Imperador, porque tal como o Sol ele é considerado uma espécie de deus e o centro do universo. No teatro

de Pequim, os atores pintam-se de amarelo quando personificam a maldade, o cinismo e a hipocrisia. Na mitologia grega, o jardim das Hespérides, que antecipa uma espécie de paraíso, tem macieiras que dão frutos de ouro e que simbolizam o amor e a paz e por isso são oferecidos ao casal Zeus e Hera. Mas as maçãs de ouro também são um símbolo de discórdia na guerra de Tróia. O amarelo é uma cor complementar do branco, segundo defendeu Kandinsky, ao salientar a "afinidade profunda e psíquica" entre estas duas cores. (Infopédia⁵³)

O amarelo é uma cor que pode trazer ambivalência e contradição, pois é associada com otimismo e diversões, mas também com traição, duplicidade e ciúme. Com o painel a seguir sobre a palavra, suas recorrências e contradições, busquei aprofundar esse cenário acrescentando um elemento metodológico de aproximação entre significados e representações de imagens e memórias [imagens sobreviventes] relacionadas direta, ou indiretamente, ao termo. Para isso, usei as premissas adotadas por Aby Warburg em seu método de investigação a respeito das formas assumidas pelas imagens e das razões que determinam suas transformações no tempo, sinteticamente, sobrevivência de formas de um tempo passado em outro (DE MATTOS;2006:221). Desse modo, procuro entender e verificar os possíveis processos de formação de imagens na memória a partir de meu objeto e no contexto sócio-histórico onde ele está posto.

As linhas principais do projeto e preocupações de Warburg passam primordialmente pela memória, considerada por ele o fio condutor de seu trabalho e desdobrada em dois arranjos: como uma reunião de livros e imagens (em sua biblioteca, ele tinha uma fototeca com mais de 25 mil imagens) que conservam uma memória do pensar discursivo e figurativo do passado, mas também como projeto de disposição e arquitetura da biblioteca como uma espacialização da memória, um meio mnemotécnico para encontrar os livros e como um modo de pensar (RECHT *In*: WARBURG;2012:11). Warburg se considerava não um "historiador da arte", mas sim um "historiador das imagens", pois as entendia como espaços de pensar, espaços mentais que se tornam interface entre o indivíduo e o mundo. Para Mattos (2006:223), o modelo de Warburg ainda apresenta outro diferencial indispensável para pensarmos as imagens de um ponto de vista contemporâneo, pois difere das concepções

⁵³ Amarelo in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2015 (2015-10-30). Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/amarelo>. Complementado com o autor Israel Pedrosa em *Da Cor à Cor Inexistente* (1989).

tradicionais de estudo do fenômeno artístico como elemento autônomo de outros círculos da cultura. Ele concebia a imagem como um espaço de convergência de valores psicológicos, políticos, sociais e religiosos. Essa forma complexa de entender o fenômeno artístico é essencial para compreendermos muitas das manifestações visuais contemporâneas. A forma que Warburg usava para organizar sua biblioteca se guiava pelo que ele chamava de “a lei da boa vizinhança”, que consistia em um intrincado método de relacionar assuntos e temas a partir de grandes eixos de pensamento. O que ele esperava é que um leitor que estivesse à procura de um certo livro poderia descobrir, na vizinhança suscitada pela sua classificação, outro livro que tivesse temática próxima ao que ele pesquisava e assim poderia fazer emergir respostas às questões postas antes ou até mesmo gerar novas questões (RECHT *In*: WARBURG;2012:14).

Esse substrato levou Warburg ao trabalho ao qual se dedicou no final da vida e que intitulou de *L'Atlas Mnémosyne*, painéis nos quais buscava o ponto de equilíbrio entre a “calma contemplação de uma parte, e o fervor orgiástico da outra” (2104:54). Não existe uma descrição passo a passo da construção dos painéis de imagens resultantes desse esforço de Warburg, mas o caminho passa primeiramente pelo uso deles como ilustração para conferências que proferiu e como uma ferramenta de persuasão. Não é um pensamento por imagens, pois as pranchas necessitam de elaboração discursiva para fazer sentido (2014:45). Warburg buscou trabalhar com imagens de artistas consagrados⁵⁴, para compreender, por meio de uma exploração sócio-psicológica profunda, o significado e função desses valores expressivos que são mantidos na memória, em outras palavras, captar que operações mentais essas imagens mantêm em aberto (2014:54). A composição desses painéis a partir de pranchas soltas permite que se disponham, num mesmo plano, imagens de diferentes tamanhos, e esse aparato é constantemente remanejado a partir de novas descobertas ou pelas afinidades que se impõem pouco a pouco entre as imagens (RECHT *In*: WARBURG;2012:45). Portanto esses painéis não pretendem ser perenes, mas sim estar de acordo com o contexto dos quais são resposta e continuação.

⁵⁴ O autor faz uma ressalva por conta dessa escolha: ele diz que, em busca de um exame geral e sintético e por falta de material de trabalho preparatório, o estudo comparativo desenvolvido deveria se limitar à análise de trabalhos de alguns artistas principais. Ele não diz exatamente quais, mas seus interesses e formação apontam para obras clássicas da antiguidade, idade média e renascimento.

sintético proposto por Warburg, além de dificultar a exploração de significados e a conexão de fragmentos derivados da memória e do contexto. Na tentativa de construir um aparato metodológico mais enxuto e funcional, formei núcleos visualmente mais definidos e diminuí as imagens para 26. Estabelecer essas relações não é um trabalho fácil e direto, pois algumas correspondências só aparecem depois de muita exploração e contato com as imagens. Alguns desses vínculos ainda só acontecem depois de guinadas na forma de encarar não a imagem em si, mas as relações que se estabelecem a partir da imaginação (identificadora) e da razão (distanciadora). Entre a imaginação que se apodera do objeto e o pensamento conceitual que a contempla à distância está o que é chamado de ato artístico, que é tão somente a manipulação do objeto principal em suas aparências plásticas e pictóricas (WARBURG;2014:54). Assim os motivos que não compreendemos e que interpretamos no espaço intermediário das polaridades podemos tratar também como as “simetrias criativas”, que são as inversões de Warburg, que correspondem a essa mesma forma de entendimento (2012:48). Estabelecendo essas simetrias, tentei compreender melhor as categorias com as quais trabalhei e fui além, buscando a convergência entre a categoria e sua recorrência no contexto do meu objeto e no âmbito da atualidade.

A leitura do painel pode ser feita de várias formas e as ligações podem ser diretas e sequenciais, mas também de forma assimétrica. Seguindo um raciocínio conforme o qual certos núcleos se estabelecem, surge um caminho que vai dos conceitos mais comuns a afinidades mais sutis. O núcleo que tem a luz e o sol como base pode relacionar-se à sabedoria e à criatividade. Nessa relação, pode igualmente aparecer a realeza, a distinção e o prestígio (ouro e jóias). O agrupamento que mistura a natureza e a arte, ligado diretamente ao papiro (no topo à direita como um recomeço) leva ao conhecimento e à memória (Egito e Grécia) e também à beleza e à sensualidade (Marilyn, Madonna e Venus), que se ligam às joias e ` realeza novamente. O alerta, a doença e o ingênuo, representados nos sinais, a febre amarela, a icterícia e o personagem Yellow Kid fazem ponte com os aspectos opostos aos costumeiros sobre o amarelo e chegam no covarde e no amarelo (leão covarde de Oz, a heráldica e o personagem João Grilo), que se correlacionam com a sabedoria no sentido da esperteza para fugir da morte (ou da doença, da pobreza, da opressão). A figura do “mais amarelo de todos o amarelos” faz referência direta ao sertão, as ‘terras de ninguém’, o que

tem laços estreitos com a grilagem e a falsificação⁵⁵. Aqui a sabedoria é manejada para atingir o proveito próprio, alimentar a inveja e a ganância. Em uma “dobra” mais contundente, volto ao *sketchbook* montado com páginas amareladas buscando simular [falsificar] as noções de inteligência, memória e registro, riqueza e atratividade, esperteza, fuga da morte, documento e experiência simulada. O amarelo engana, substitui, faz sobreviver, marca e identifica.

Warburg concebe a imagem como um espaço de imbricamento de valores psicológicos, políticos, sociais, religiosos (DE MATTOS;2006:223) e trabalhar conceitos particulares em sua teia de relações e encontros, diretos e comuns, mas também os não usuais e ressignificados por contextos sócio-culturais e matizes pessoais, leva a um modo de pensar no qual a espacialização da memória se torna um meio mnemotécnico de recordar (RECHT *In*: WARBURG;2014:11). A empresa italiana Moleskine, produtora de cadernos que se tornaram sinônimo de toda uma categoria (*notebooks* encadernados em capa dura, com elástico de fechamento, cantos arredondados e papel em tom amarelado sem pauta), descreve sua filosofia, o *Mundo Moleskine*, como feito de “cultura, imaginação, memória, viagem e identidade pessoal”⁵⁶. Além dessa identidade, ela construiu sua história se colocando como um caderno herdeiro dos lendários cadernos de artistas e intelectuais dos dois últimos séculos, de Van Gogh a Picasso, passando por Hemingway e Bruce Chatwin. Contar essa história é como dar às páginas um amarelo específico ou mesmo compô-las replicando uma forma orgânica e manual. Algo que sutilmente reveste um caderno ordinário com uma identidade complexa e multi-camada. Um espaço onde você vai se colocar, mas que já está habitado de sujeitos, imagens e memória.

Lembro ainda que Recht, citando Edgar Wind, diz que a questão do símbolo em Warburg está estreitamente ligada à memória: “A lembrança é para o historiador do símbolo um aspecto central do problema da filosofia da história: não somente por que ele mesmo é orgânico ao conhecimento histórico, mas porque – pelos símbolos – ele cria ao mesmo tempo o conjunto de forças que vai descarregar historicamente em uma dada situação.” (2014:18). Essa concepção de

⁵⁵ O termo “grilagem” provém da técnica usada para o efeito de envelhecimento forçado de papéis, que consiste em colocar escrituras falsas dentro de uma caixa ou gaveta com grilos, de modo a deixar os documentos amarelados (devido aos excrementos dos insetos) e roídos, dando-lhes uma aparência antiga e, por consequência, mais verossímil.

⁵⁶ Em <http://www.moleskine.com/fr/moleskine-world>



Figura 29: Páginas em branco de *sketchbooks* analisados durante a pesquisa. Da esquerda para a direita: caderneta original de Victor Brauner, fac-símile de Le Corbusier, original do arquiteto Jean Jaquet, fac-símile de Edgar Degas, fac-símile de Roberto da Matta e página original de Degas.

símbolo é tomada por Warburg de Visher (RECHT *In*: WARBURG; 2014:18), que entende que existem três tipos de relação entre imagem e significação. Uma primeira relação obscura onde imagem e significação se confundem – um lugar ‘mágico’ dirá Warburg – que revela uma consciência religiosa própria às religiões naturais. Uma outra relação que, no sentido oposto, aparece no sacramento da eucaristia, no qual, quando se diz “Esse é meu corpo...”, as imagens são tomadas não literalmente, mas com um senso metafórico. A imagem e a significação são absolutamente distintas uma da outra. Existe uma terceira situação em que uma imagem ainda possui uma dimensão mágica ao mesmo tempo que o símbolo é entendido como signo, o que liberaria a fantasia criativa. Para Warburg, a arte se situa entre o reino *tout-puissant* (onipotente)

da natureza por uma parte e a clara consciência por outra. O ato artístico produziria um equilíbrio provisório entre esses dois polos (RECHT *In*: WARBURG; 2014:18).

Um outro detalhe adicional, recorrente nessa comparação entre *sketchbooks* editados e em fac-símile é a aparição de páginas em branco. Essas páginas podem ocorrer por motivos múltiplos ligados tanto a questões técnicas quanto estéticas, como já relatei em alguns casos no capítulo anterior. Busquei, a partir desse fator, também construir uma reflexão ampla na direção de mesclar conceitos, definições e usos subjetivos. A estrutura de apresentação do tópico assim como a metodológica se repetem, e volto a certos aspectos para pontuar e esclarecer algum pormenor relevante para a análise.

A cor branca é comumente associada a paz, a pureza, a calma, a espiritualidade, a inocência e a virgindade. Relaciona-se também ao frio e a limpeza, deriva do germânico *blank* (claro, branco, brilhante) em substituição ao *albus* do latim. Nas culturas ocidentais, pode revelar pureza, sinceridade e verdade (contrário a certos aspectos do amarelo); usada para afastar energias negativas e para propiciar as vibrações espirituais que proporcionam equilíbrio interior e sensação de proteção. A luz branca representa o amor divino e estimula a humildade. Fisicamente, contém todas as cores e dela dependem todos os tons que enxergamos. A luz solar, que é percebida como amarelada, na verdade é branca e ganha os tons que ostenta devido aos filtros e camadas da atmosfera. Essa característica aproxima os dois tons que estudamos até aqui e produz reflexões importantes: os dois tons têm proximidades e, na parte positiva das significações, conectam a sabedoria ao divino, a iluminação ao espiritual. No sentido contrário, essa relação pode se estabelecer pela tristeza e pelo luto; conotação que a cor branca ganha em certas culturas orientais, relacionando assim o amarelo doença ao branco tristeza ou luto⁵⁷. Mais do que paralelos diretos, essa relação entre as cores mostra que os elementos que compõem a análise estão sujeitos a se inter-relacionar e a engendrar significações únicas a cada experiência. Camadas e mais camadas de significação estão agindo em uma página amarelada, em branco, com marcas, borrões e decalques. Um aspecto como esse pode ser definidor em uma experiência subjetiva e pessoal com um objeto reproduzido tecnicamente, que, numa perspectiva pragmática, é impessoal e concreto.

⁵⁷ Foram consultados os seguintes dicionários: Dicionário de Latim-Português (2001) e Houaiss (2010). Complementado com o autor Israel Pedrosa em *Da Cor à Cor Inexistente* (1989).

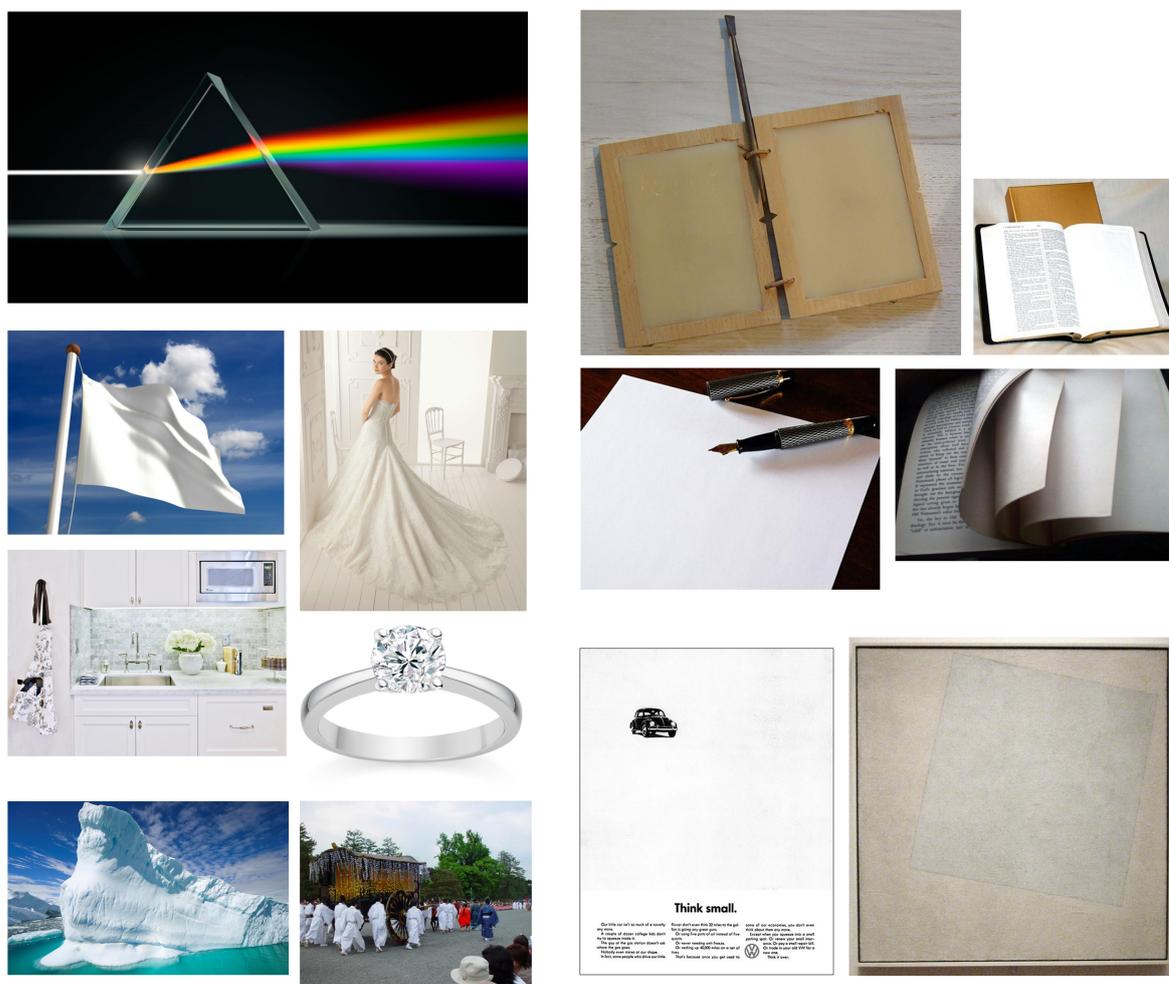


Figura 30: Painel feito a partir do método Warburg para a categoria de análise ‘página em branco’.

O branco é elaborado como parte de uma linguagem fundamental nas artes visuais a partir do modernismo, com os estudos feitos nas vanguardas artísticas do início do século XX e principalmente com o advento da escola alemã de *design* Bauhaus. Nessa proposta, os espaços em branco do suporte usado (a página impressa, a tela de pintura etc.) passam a ser entendidos como fundamentais na construção de mensagens e na leitura dessas, sendo usado como “respiro” no ritmo da composição. A pintura monocromática é considerada um componente importante da *avant-gard* do século XX, na qual artistas passaram a explorar uma única cor em suas mudanças em superfícies diferentes e expressividade em nuances de

textura. O marco inicial desse uso da cor única é um quadro em tons de branco do artista russo Kazemir Malevich, de 1918, chamado *Suprematist Composition: White on White*⁵⁸.

Existem outras “imagens fantasma” que envolvem a página em branco e podem ser vestígios que compõem a experiência de se ter em mãos um volume com esse intervalo, esse respiro. Em algumas versões da Bíblia, há uma página em branco entre o velho e o novo testamento que é motivo de controvérsia. Alguns argumentam que representa uma simples divisão do volume em si, outros que a página representa os 400 anos de silêncio de Deus entre o final do velho testamento até a chegada de Jesus como salvador. Seja qual for a explicação, ao se deparar com a página sem conteúdo, independentemente de sua intenção, a experiência [de leitura nesse caso] ganha uma nova camada que pode afetar o modo de encarar a narrativa que se segue.

Ainda podemos nos lembrar das páginas sem conteúdo, que necessitam ser marcadas com a expressão “Esta página foi intencionalmente deixada em branco” para não ser usada de forma indevida nem representar nada além da simples falta de conteúdo. Uma página em branco, sem esse alerta, pode dar a entender que houve erro de impressão ou que existem páginas desaparecidas, o que pode resultar em graves consequências. Nesse contexto, a expressão “dar uma procuração assinada em branco”, que significa ter ou depositar total confiança, também pode ser evocada. Há ainda as páginas da esquerda em volumes encadernados (o chamado *folio verso*), preservadas por vários motivos (técnicos e estéticos). Em vários *sketchbooks* que analisei, fica evidente a preferência do artista em usar a página da direita (*folio recto*), principalmente em virtude de ser a página que se tem contato imediato na abertura do volume e por ser a superfície lisa e reta que oferece maior suporte para a feitura dos esboços. Vale também lembrar que, nas páginas à esquerda, acontecem sombreamentos e marcas por conta do que foi trabalhado na página anterior (sempre uma página da direita). O que pude notar é que sistematicamente os cadernos são usados de uma forma bem ordenada no início, mas, na parte final, o artista passa a fazer um uso menos sistemático das páginas,

⁵⁸ Esse não é efetivamente o primeiro quadro monocromático. Esse tipo de manifestação existe desde o século XIX e aparece com frequência no início do século seguinte em diferentes contextos. A importância do quadro de Malevich é que ele não era um ato isolado, mas parte de um pensamento suprematista e construtivista que enxergavam, nessa forma de expressão, o fim da busca pela ilusão de realidade e mais contundentemente a morte da pintura.

ocupando tanto *verso* como *recto*, sem se importar com possíveis interferências. Mesmo tendo especulado sobre esse assunto, reforço que esse uso tanto pode ser técnico, como no caso das interferências, mas também estéticos e narrativos, quando o autor procura dar uma pausa ou separar os conteúdos. Independente do desígnio da página em branco, acredito na sua expressividade como camada de significação e de transformação da experiência que um *sketchbook* pode gerar.

A síndrome da página em branco, o bloqueio criativo, bloqueio de escritor (em francês *leucosélophobie*⁵⁹), também podem ser relacionados à página em branco. A possibilidade total que potencializa, mas também pode ser encarada como entrave à criação. Semelhante à luz branca, que contém potencialmente todas as cores, mas que, em certas condições, pode ofuscar. Nos *sketchbooks* que encontrei, essas páginas não me pareciam intocadas por conta de entraves criativos, mas por simples descuido ou distração. Não parecem nem mesmo algo feito de caso pensado, como um código ou uma linguagem. Apenas uma página esquecida à qual o artista não retornou.

Existe também a correlação da página em branco com o conceito de *tabula rasa* (a palavra *tabula* se refere ao artefato romano que consiste em uma tábua com cera onde se faziam inscrições e que raspada pode ser usada de novo⁶⁰), que Aristóteles usou como metáfora para indicar uma condição em que a consciência é desprovida de qualquer conhecimento inato. Aqui podemos fazer uma aproximação entre o caderno e o devir e essa alvura [raspagem] com a total possibilidade. O que está por vir é uma página em branco ou tudo já está escrito e é só uma questão de percepção? Uma página sem marcações em um caderno original quer dizer algo ou é só um espaço sem nada e sem saída? Após ter contato com cadernos em suas várias apresentações, penso que as páginas em branco são elementos da linguagem que se estabelece e acabam sendo ingrediente elementar na construção da experiência de leitura. Percebo que essas páginas, quando estão marcadas de alguma forma

⁵⁹ Medo sentido por um escritor de não encontrar inspiração quando iniciar ou continuar o trabalho. Também conhecida como *blocage de l'écrivain*, *le syndrome de la page blanche* ou *l'angoisse de la page blanche*.

⁶⁰ Esse objeto é parecido com o que norteia o conceito dos *loci* apresentado anteriormente pelo autor Fausto Colombo quando discute os tipos e usos da memória na retórica grega.

por borrões, decalques, sombras, dão ainda mais fidelidade e imputam à experiência do caderno certa alteridade.

Os cadernos totalmente preenchidos revelam uma intencionalidade no fazer, assim também como os editados e publicados, pois devem otimizar o uso do papel e da impressão. Deixar páginas em branco mostra outra forma de usar e pensar um objeto. Mesmo em reproduções fac-símiles que tive contato, páginas em branco foram suprimidas na reprodução. Na publicação *A Yorkshire Sketchbook*, do artista inglês David Hockney, existe uma página, no final do volume, com os dados catalográficos e técnicos, nos quais consta uma observação segundo a qual, na primeira publicação do *sketchbook* de 92 páginas, usado pelo artista em abril de 2004, os editores omitiram as páginas 19 e 20 que foram deixadas em branco pelo artista. Essa exclusão é importante, pois diz sobre a interferência da edição, num pretense fac-símile, em elemento que pode ter sido pensado pelo artista ou mesmo usado por conta de seu modo de trabalho; uma aquarela que ficou muito úmida e deixou a página seguinte sem condições de uso imediato ou mesmo para preservar um desenho da provável interferência da página em seu verso. Uma publicação recente (2012) onde a originalidade fac-similar é buscada, mas que sofreu interferência e foi transformada pela necessidade de mediação e as especificidades do tipo de contato que o público atual demanda. O intervalo de uma página sem marcas pode tanto apelar mais à atenção quanto, em uma cultura de excesso visual, ser ruído que leva à desconexão. Busquei, a partir desse fator, construir de novo uma reflexão ampla na direção de mesclar conceitos, definições e usos subjetivos. A estrutura de apresentação da categoria assim como a metodológica se repetem, e volto a certos aspectos para pontuar e esclarecer algum pormenor relevante.

Para completar essa análise, proponho mais dois pontos. Um a partir da ‘capa’ como elemento da construção estética do *sketchbook* e um último a partir dos cadernos nos quais rascunhei no período de doutorado. As capas podem ser consideradas a entrada do arquivo de memória que o caderno constitui. Para Fausto Colombo:

O termo entrar, hoje não perfeitamente adequado ao mundo dos bancos de dados, evoca o fascinante universo dos arquivos de antigamente: bibliotecas a percorrer, prateleiras a descobrir. [...] No entanto, como tentaremos mostrar, entrar num

arquivo informático conserva, de um certo modo, a ideia de viagem e por conseguinte de ingresso, com a incontestável e evidente diferença fundamental de que os dados requeridos ou procurados movem-se em direção ao viajante, ao invés de esperarem imóveis e imperturbáveis a chegada deste. (1991:23-24)

A capa do *sketchbook* nesse sentido pode assumir um novo e mais radical significado. Quando alguém ingressa em um local fechado, a entrada, a porta, a capa, deixa o contrato entre autor e leitor mais claro e mais iluminada se torna sua configuração (COLOMBO;1991:41). Por não conhecer o que está dentro, quem experimenta esse entrar tem clareza de que precisa captar fragmento por fragmento já que nunca alcança o conjunto. Quem faz um *sketchbook* arquiteta um labirinto sensato e mensurável centrado em seu desejo de conhecimento (Ibidem;1991:41); labirinto esse que se transforma em “mistério interpretativo” para quem o percorre passo após passo (Ibidem;1991:41): “[...] divergência de conhecimento existente entre o arquiteto e o viajante, entre Dédalo e Teseu” (Ibidem;1991:41).

As capas das publicações que analisei e descrevi no capítulo anterior percorrem algumas possibilidades de apresentação. Elas vão desde a capa comercial, na qual os componentes levam a um distanciamento da originalidade, até a capa impessoal e genérica, que reveste o volume de uma condição ordinária e ao mesmo tempo invulgar. Nos dois casos, essa aparência exterior direciona o que esperar em cada situação. Algo que foi moldado e que possui um fio condutor aparente que intenta clareza e ordenação (espacial e temporal) ou uma construção mais inquietante e única da qual não se sabe o que esperar. Diferente das definições mais diretas, e mesmo de sua origem etimológica, onde a capa é descrita preponderantemente como uma cobertura, uma proteção, a sensação que encontrei no contato com os cadernos foi muito mais de abertura, de primeira impressão, de início. Isso se conforma, acima de tudo, com o conceito de entrada, um portal de acesso que configura e aclara o sentido. Em Houaiss (2010:139), o termo capa é definido primeiramente como *manto*, vestuário largo e sem mangas, que, pendente dos ombros, se usa sobre a outra roupa – que, por sua vez, tem significados que vão desde *o que cobre, revestimento* até o sentido figurativo, *disfarce* ou *véu*. Também pode ser entendido como envoltório que protege e oculta a parte exterior de qualquer publicação e ainda na definição que tem origem no latim tardio *cappa* (proteção para a cabeça, certo tipo de casaco com capuz). Percebo que o termo, quando

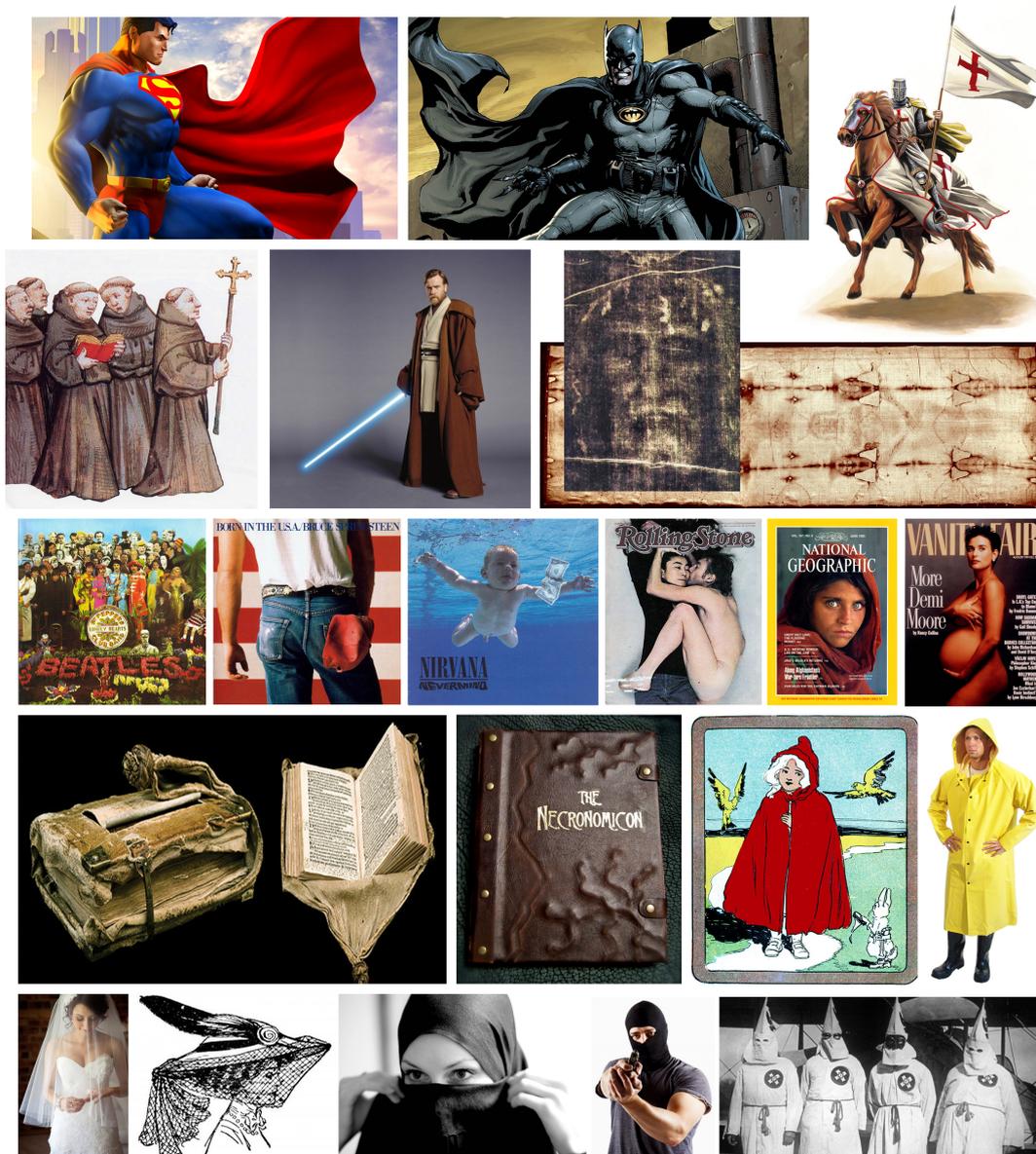


Figura 31: Painel feito a partir do método Warburg para a categoria de análise ‘capa’.

usado para uma publicação ou caderno, vai de encontro à condição de proteção ou de aparência externa. De forma análoga, os sinônimos mais comuns da palavra apontam para os mesmos dois rumos: invólucro; aparência, ar, fachada; abrigo, proteção, amparo; tampa, toga, revestimento, envoltório, capote, cobertura. Para tentar abrandar essa divergência, utilizei novamente o método de investigação de Warburg. Relacionei os conceitos de forma pictórica, empenhando-me em trazer à tona aspectos pouco comuns que, de alguma forma, elucidem a capa como componente fundante do *sketchbook*.

Reunindo imagens relacionadas ao eixo semântico próximo à palavra *capa*, o que fica visível, em uma primeira análise, é de fato o vínculo com a cobertura e a proteção. Contudo, buscando um olhar mais relacional e, na tentativa de estabelecer uma rede de nexos mais ampla, a noção de identificação parece se destacar. Dividindo o painel em núcleos relacionais, essa dualidade se estabelece de forma mais clara, o que explica também as correlações cruzadas. No agrupamento onde se encontram os heróis, existe a concepção da capa como proteção, mas um manto que também distingue e identifica, afora a presença visual que marca e impressiona. Identifico também um conjunto de imagens que dizem sobre a sabedoria e o poder que dela advém. Uma capa de proteção, mas também de *status*, um manto que separa, diferencia e que transmite autoridade. Da mesma forma, essas imagens podem integrar um espaço de sentido ligado ao sagrado. Os mantos templários, as vestes dos monges e dos jedi, o sudário e os véus se associam ao transcendental e ao divino. Mesmo tendo essa relevante conexão, essas capas prosseguem sendo elementos de identidade e de uma diferenciação virtuosa. Ainda próximo à esfera do sagrado, existem as noções de ingenuidade, castidade e pureza que aparecem nas capas femininas – em oposição ao poder atribuído aos mantos de cunho masculino, como o do monge ou o do cavaleiro. Nas capas gráficas – de LPs, revistas, livros etc. –, esse dualismo é intrínseco, uma vez que, além de proteger os conteúdos que embalam, da mesma forma os destacam na concorrência visual das prateleiras físicas ou virtuais. Algumas delas inclusive se tornam ícones não só de um tipo de produto cultural, mas também de uma época.

Por último, a teia de relações que se estabeleceu aponta para a capa como capuz, aquele que cobre, disfarça. Nesse viés, a correspondência com a maldade se faz de forma marcante, com a figura do encapuzado que oculta sua identidade, no entanto emite uma mensagem certa de medo e intimidação. Uma máscara – que é uma peça usada sobre o rosto como disfarce ou proteção (HOUIAISS;2010:507) –, um espectro, um pesadelo (do italiano *maschera*). Essa associação ao oculto ainda está presente na etimologia da palavra *capeta*, que tem vínculo com o termo *capa*, pois, nas antigas encenações de dramas religiosos, o diabo geralmente era representado quase sempre com um bode e, por isso, tinha um rabo

que procurava esconder envolvendo-se numa capa⁶¹. Em outras fontes, a palavra também é considerada uma corruptela de capa-preta, outro nome comum ao diabo.

Um livro é protegido pela capa (do latim *caput*, cabeça ou abrigo que cobria a cabeça), contracapa (sua parte de trás) e lombada (que une as folhas e tem origem no latim *lumbus*, dorso, rins, lombo). Funcionando como proteção e abrigo, a capa recobria caros artefatos totalmente feitos à mão e depois passou a servir de face aos volumes impressos, que deixaram de ser únicos e adentraram na era da reprodutibilidade técnica, carecendo de reconhecimento rápido e exato. Assim como nessa cobertura, que é própria ao livro, as demais manifestações da capa têm como fundamental a proteção, mas, num exame mais apurado, o fator de identificação é tão importante quanto. Uma proteção que, ao mesmo tempo, sensibiliza, indica, informa, nomeia e simboliza ou, em uma palavra, marca.

Como última instância analítica, busquei olhar minha produção de *sketches* nos últimos quatro anos. Num primeiro momento, esses desenhos foram pensados como um contraponto assimétrico ao desenvolvimento da tese e o foram, mas não como eu esperava. Não só porque o registro acabou muito heterogêneo, mas sobretudo por não ter relações diretas com os rumos que a tese tomou. Apesar dessa falta de consistência entre texto e produção de imagens, acredito que o esforço de confrontar meus *sketchbooks*, depois de ter visto e analisado uma miríade de tipos e formatos de cadernos, permitiu-me fazer um retrospecto subjetivo do que produzi, mas também entrever qual caminho trilhei e de que maneira cheguei até aqui. Mais do que avaliar metodologicamente meus esboços, o que pretendi foi olhar para o futuro pelas lentes de meus grafos e marcas de um passado recente e assim entender possibilidades e transformações.

Nesse período⁶², usei cerca de 20 cadernos de formatos variados e de aspectos e qualidades diversos. A maioria não foi preenchida de forma integral, mas todos foram testemunho de momentos e acontecimentos relativos à pesquisa, seus desdobramentos, crises e descobertas. No entanto, não os entendo como diários pessoais ou mesmo como registros

⁶¹ Para mais informações, acessar: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/capa/> e <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/ticao/>

⁶² O período de doutoramento teve início em março de 2012 e se estendeu até dezembro de 2015.



Figura 32: Painel feito a partir do método Warburg, com páginas dos vinte sketchbooks produzidos pelo autor do trabalho, entre 2012 e 2015.

históricos diretos. A maioria dos esboços não tem data e os cadernos não têm uma ordem sequencial, pois venho usando-os de maneira flutuante durante esse ciclo. Para o painel de análise, selecionei uma imagem de cada caderno, sem critérios definidos, deixando a escolha por conta de uma memória afetiva e, por isso mesmo, momentânea que tem como fiel o momento derradeiro de redação da presente tese. Os aspectos estéticos, que ficaram evidentes nos *sketchbooks* analisados anteriormente, aparecem aqui de maneira marcante. O tom amarelado nas páginas, os decalques, as manchas e borrões, o folio verso em branco, formatos variados, anotações, os rascunhos rápidos e os mais trabalhados etc. Algumas páginas são notadamente vinculadas a um espaço-tempo definido, outras fruto de diversas incursões realizadas em momentos distintos. Mesmo tendo produzido cada uma das páginas, sublinho que, em algumas delas, não consigo restituir o momento em que foram feitas e nem mesmo o por que de tê-las marcado.

Além dessas imagens apresentadas, fiz um *sketchbook* – editado a partir dos vários cadernos que usei, mas buscando a sensação de originalidade que identifiquei no capítulo anterior – que foi pensado como um metatexto sobre minha relação com a pesquisa. Conforme defendo, essa parte do trabalho não é só um ornamento e sim um elemento fundante do problema de pesquisa e, principalmente, de seus apontamentos finais. Essas marcas e registros não são apenas escolhas técnicas, estéticas ou mesmo pessoais – embora também passem por essas searas –, mas trilham sobretudo os caminhos verificados no contato com os cadernos, que de alguma forma, passaram pelas minhas mãos nesses quatro anos de trabalho, e as sensações e impactos que causaram. Afora isso, segue-se a vontade metodológica construída na segunda metade da pesquisa, após a qualificação, que se tornou essencial para a estruturação do cenário que apresento e os pretensos apontamentos propostos na tese. Esse ajuste buscou marcar um momento de transição do trabalho, assim como, uma junção maior entre a pesquisa tradicional e o método inicialmente proposto em minuta pelo projeto original ainda em 2010. Nas notas, rabiscos, desenhos, esboços feitos a partir dessa correção de rota, tentei compor aproximações – diretas e indiretas – entre a lógica em uso e a lógica reconstruída do processo.

Essa análise, composta de três momentos – a descrição-experiência, o aprofundamento panorâmico via uma rede de ligações imagético-visuais por uma percepção warburguiana e o uso do rascunho pessoal como ferramenta de visualização do objeto e do *corpus* –, buscou um entendimento vertical em sua pontualidade objetual, mas panorâmico, de grande escopo e pretensão, em sua forma de gerar respostas e possibilidades de apreensão da realidade.

Assim, entendo que os *sketchbooks* podem funcionar como **atlas de memória** onde encontram-se imagens que geram equilíbrio entre o gesto selvagem do esboço e a *sófrósina*⁶³ da obra de arte em sua completude e unicidade. Um *loci* de arranjos estéticos e superposições técnicas, de encontros subjetivos e marcas gráficas, de memórias e realizações. Na atual cultura das audiovisualidades, talvez o que tenha mais valor seja o que está em constante experimentação e não mais o finalizado, pois as relações que foram se estabelecendo entre os espectadores e as obras passaram a ser muito menos pontuais e buscaram ser compostas no longo prazo. Prazo esse que não está sujeito unicamente à relação temporal tradicional e sim a um processo de aprendizados mútuos e sinérgicos. O que torna um caderno ordinário num *sketchbook*? Para alguns, apenas o ato de nomear um já o transforma de maneira substancial e definitiva, ou seja, a intencionalidade é o primeiro passo para que um processo se inicie. Escrever uma primeira linha, rabiscar numa margem ou projetar um foguete não seriam aval da mudança. Não antes de batizar a brochura. Alguns artistas dão nomes aos seus e até fazem séries numeradas e organizadas por temáticas, além de saberem de antemão com o que vão ser preenchidas as páginas – como vimos nos cadernos de Picasso e Mutareli. Já em outra via, a falta de intenção é mais valorizada e considerada. Diferente da outra forma de pensar, essa falta de desígnio é a força motriz de um regime em que a espontaneidade, a falta de planejamento e a liberdade são alguns dos elementos que fariam essa metamorfose acontecer. Somente de forma descompromissada um verdadeiro *sketchbook* surgiria.

⁶³ *Sófrósina* (do grego σοφροσύνη, translit. *sóphrosúné* ou *sophrosyne*: estado de espírito são; prudência; bom senso) é um conceito grego que significa sanidade moral, autocontrole e moderação, guiados pelo autoconhecimento. Mais tarde o conceito foi ampliado para incluir a noção de prudência, e era associado à doutrina apolínea do "nada em excesso" e do "conhece-te a ti mesmo". O termo sugere a conquista de uma vida de felicidade obtida quando as necessidades filosóficas de alguém são satisfeitas, analogamente à ideia de iluminação conquistada com uma vida harmoniosa, e encontra paralelo em conceitos do Hinduísmo, Budismo e Taoísmo. Ligado ao conceito pitagórico de harmonia, Platão emprega o termo em seus escritos com um sentido de "moderação".

Essa divisão em “intenção” e “não intenção” não pretende ser definitiva nem tampouco estanque, mas intenta detectar e caracterizar elementos que sejam fundantes na identificação do que podemos chamar de *sketchbook* e, mais ainda, do que podemos chamar de *sketchbook* dentro das dinâmicas do cenário contemporâneo de digitalidades e audiovisuais onipresentes.

A dinâmica acelerada dos dias atuais mantém um fluxo veloz do qual não temos total noção. Fluência da qual fazemos parte e não temos condições de enxergá-la com distanciamento adequado. Os esboços constroem a experiência, mas também podem suspender o fluxo, provendo-nos de momentos de diálogo e reflexão. Isso mostra uma necessidade muito atual, que tem conexão direta com a cultura de convergência que está presente em nossas vidas diárias. Para Maffesoli (2012:59), buscamos hoje um retorno aos sentidos e um tempo de suspensão que nos retire da correnteza e que seria o fator chave para nos aproximarmos da existência de forma plena. Momentos não apenas de contemplação, mas de criação, onde estabelecemos pontes com o outro. Contato infinitamente possível nos dias de hoje, mas potencializados pela proximidade analógica de um objeto e sua fisicalidade. Isso não quer dizer que estamos rompendo com o movimento incessante, característico da atualidade, mas sim plissando esse *continuum* e possibilitando contatos entre partes do mesmo que raramente se encontravam. Em cada dobra, um átimo onde a suspensão comporta toda possibilidade. Isso não muda a experiência nela mesma, mas cria diálogos matizados tanto pelo que está presente, posto objetivamente, quando pelos aspectos subjetivos e imaginários que se colocam. Módulos que já estavam disponíveis, mas que, por serem pensados ou vistos como contínuos, não tinham oportunidade de se aproximar. E mais do que as dobras nelas mesmas, o que aparece, nessa reconfiguração das experiências, são as camadas possibilitadas pelas sobreposições, mesclas e fusões, inerentes à ocorrência dos vincos. Mesmo que esses momentos sejam finitos e reversíveis, as partes envolvidas ficam sensibilizadas pela hibridação momentânea e acabam por se transformar indelevelmente.

4. *Sketchbooks*, o pensar gráfico e a comunicação

Após fundamentar e averiguar o *sketchbook* nos dois últimos capítulos, julgo que a vinculação desse objeto com o campo da comunicação reclama um confronto mais minucioso, pois penso que essa possível afinidade dá ao objeto, e à própria pesquisa, caráter sólido e inédito. Essa aproximação acontece em alguns momentos anteriores, tanto nas elaborações teóricas e metodológicas, quanto no desenrolar visual e estético do objeto. A ligação do conceito de esboço com a comunicação acontece primeiramente em suas incursões na arte, principalmente nas artes visuais, desenho e arquitetura. Essa face mostra-se no desenvolvimento do segundo capítulo sobre o conceito e a etimologia do esboço e do *sketchbook*. As definições usadas apontam com frequência para o uso artístico dos cadernos e os posicionam como participantes da gênese de ideias e conceitos criativos que podem vir a se transformar em obra de arte finalizada. Essa entrada também encontra eco nas questões relacionadas à originalidade – ou sensação de originalidade – que um *sketchbook* pode ter. Tratar uma edição como um fac-símile é, depois de ter experimentado isso em algumas oportunidades, uma tentativa de envolver uma reprodução técnica com uma aura que é intrínseca às concepções sobre a obra de arte na atualidade.

Podemos sim pensar a obra de arte como meio de informação-comunicação-entendimento de realidades, mas também como meio de incomunicação, porque também omite, silencia, desinforma, complexifica o enigma do real (CASTRO;2012:52). A proximidade entre arte e comunicação ocorre porque as obras de arte são “fios de continuidade” que unem tempos diversos, ideias diversas, histórias diversas, sentimentos diversos, espiritualiza quem a faz e acaba por espiritualizar os que dela tomam conhecimento (Ibidem;2012:52-53).

Essa proximidade também pode se dar por conta da retomada de um tipo de pensar que se relaciona com uma cultura gráfica anterior e sua súplica por uma volta ao sensível, aos sentidos e suas formas próprias de facear as experiências e, por que não, a realidade. Conjuntamente inclui nesse campo de interação as questões relacionadas a tecnologia e seus desenvolvimentos digitais, que compartilha escopo diametralmente com a retomada de um

pensar gráfico e sua matriz manual de marcação. Tecnologias que ampliam os sentidos, as aptidões e as percepções humanas e que acabam por transformar formas de pensar, suas práticas e até mesmo suas retomadas na contemporaneidade.

Lembro ainda um outro aspecto que deixou marcada sua importância – os desenvolvimentos relacionados a narrativa. A contiguidade dessa esfera com a comunicação ocorre desde os mais elementares princípios de emissão até a sofisticação estética e técnica das experiências virtuais que se apresentam na tentativa de captar intersubjetivamente os sujeitos.

Juntando as peças e olhando o que produzi até aqui, percebo que talvez a ligação principal entre o *sketchbook* e a comunicação possa estar no pensamento gráfico (*graphicus*, *graphis*) e na sobrevivência dessa forma de marcar, graficamente falando, via tecnologias digitais atuais, principalmente nas relacionadas às telas sensíveis ao toque e à forma de dar *input* por gestos naturais, conhecidos ou apreendidos como os de um lápis ou uma caneta. Um imaginário gráfico, ou mesmo imagens gráficas genéricas, preservado por uma maneira transformada e híbrida de esboçar, de grafar. Crédito ao *sketchbook*, e mais pontualmente ao esboço, a condição de elemento catalizador no renascimento desse pensamento gráfico. Para Didi-Huberman, de acordo com o historiador da arte Aby Warburg, nunca se trata de um renascimento puro e simples, mas sim de como a jornada de algo que morreu e foi salvo, miraculosamente redimido ou perdoado, por um longo movimento de renascimento (2002:11). Para ele, o discurso histórico jamais nasceu, ele sempre recomeça. Também constata que, especificamente na história da arte como disciplina, cada vez que seu objeto é dado como morto, o mesmo pode ser pensado como renascido (DIDI-HUBERMAN;2002:11).

Esse pensar gráfico foi assolado durante as últimas duas décadas e, em várias oportunidades, foi declarado morto principalmente por conta do advento dos computadores pessoais de interface visual. É verdade que o grafar e suas derivações nunca deixaram de existir e nem mesmo chegaram perto da extinção, embora tenham se transformado radicalmente a ponto de não serem mais reconhecidos. Depois de ter buscado entender o *sketchbook* de forma mais ampla e sistemática, compreendo agora que ele é – ou foi, dependendo do ponto de vista – uma espécie de estímulo à lembrança ou mesmo à

ressureição warburgiana do pensar gráfico. A recorrência, na última década, de variantes de cadernos de notas, livros de memórias visuais, repositórios de esboços e rascunhos é parte do “longo movimento de renascimento” proposto por Didi-Huberman. É palpável que esse não seja o único elemento desse percurso, não obstante parece claro agora que o objeto *sketchbook* transcendeu a barreira física de sua presença e se impôs como camada inter-relacional que, no contexto da atualidade, foi ressignificado e se tornou agente de um retorno da mão como elemento que captura o que se percebe. A morte do pensar gráfico desencadeada pela nascente cultura digital, em meados dos anos 1980, trouxe em seu bojo não só as modificações culturais, estéticas e subjetivas sentidas nas décadas seguintes, mas sobretudo uma via de rememoração que liga os sujeitos a experiências estéticas e, por que não, comunicacionais.

Esse pensar gráfico reestabelecido nesse contexto não pode ser apenas uma recordação direta do pensar anterior, pois, como ressalta Didi-Huberman, essa é uma evocação, sem esperança, da coisa perdida (2002:17):

[...] os fantasmas de que Winckelmann fala não serão jamais “convocados” ou mesmo “invocados” com poderes – mais uma vez – eficazes. Eles serão, simplesmente, “evocados” como poderes passados. Eles não serão equivalentes a “nada” de existente ou atual. Eles não representam nada além de nossa ilusão de ótica, o tempo vivido de nosso luto. Sua existência, sua sobrevivência não será simplesmente considerada. (2002:17 – tradução do autor).

Didi-Huberman ressalta que esse é um pessimismo histórico, característico do século XVIII, no qual Winckelmann organiza sua empreitada em um esquema temporal de grandeza e decadência, pois não acredita em fantasmas (2002:17).

Assim, evocar os códigos próprios desse pensar não deve ser um subterfúgio carregado de nostalgia ou mesmo de esperanças, já que o vigor de outrora nunca mais se manifestará. O que, a meu ver, se pode esperar é usar estratégias, modos e recorrências relativas a cultura que se evoca em favor de uma experiência renovada. Compreendo agora que a edição pode ser elemento dessa sobrevivência e não somente ruído na construção do caderno como experiência. Em alguns *sketchbooks* expostos no capítulo 2, certos expedientes próprios a edição são usados para construir e melhorar a fac-similaridade,

como a montagem das páginas, a preservação das marcas (borrões, esfumados, manchas etc.), e das páginas em branco. Num outro extremo, a própria edição passa a ser o elemento chave desse processo de sobrevivência e não mais o objeto *sketchbook*. Relembro do caso de Lucas Samaras, que constrói seus cadernos a partir de desenhos prontos, e o aspecto de transição se encontra na forma de junção e no encadeamento que dá a eles, ou seja, no processo de edição está a retomada de um imaginário gráfico. Estratégias que buscam reviver fragmentos do pensar gráfico a partir de marcações anteriores, no entanto sem pretender a ressurreição plena e sobrenatural. Eu enxergava a edição como uma espécie de defeito na feitura de um *sketchbook*, no entanto, depois de ter contato com propostas distintas de apresentação e de formas diferentes de enxergar o caderno como testemunho de uma obra ou mesmo registro de um momento, passo a acreditar que esse defeito na verdade é um dos fatores de elaboração de um *sketchbook*. Na verdade, um fator determinante na construção do *sketchbook* como experiência e no estabelecimento de uma camada estética de ligação entre obras, meios e pessoas.

Já Sierek ressalta que, para ele, Warburg tenta entender a imagem como *instante d'intervention* (intervenção instantânea) ou como *champ de forces* (campo de força) (2009:15 – tradução do autor). Lembra também da noção warburgiana de *estratificação das imagens* que prenunciaria os princípios da construção hipertextual (SIEREK;2009:16) e, a meu ver, as camadas de Flusser. Usar a forma de trabalho de Warburg assinala uma orientação historiográfica para o trabalho: “as imagens não são nelas mesmas testemunho e signos da história, elas devem sobretudo ser entendidas como **comutadores** entre o passado e o presente.” (Ibidem;2009:17 – grifo nosso). A sobrevivência – para usar o termo escolhido deliberadamente por Warburg – consiste sobretudo em acentuar a diferença entre o passado e o presente, de maneira a provocar um efeito de intensificação e dinamização das imagens (Ibidem;2009:18). Essa oposição entre proximidade e distância funciona para Warburg como categoria determinante: “o que resiste nas imagens o faz pela reflexão e pela sobrevivência e o torna compreensível por sua historicidade e sua atualidade como *força dinâmica*” (Ibidem; 2009:18). Warburg olhava, com ceticismo, as histórias ininterruptas; o elemento principal nas suas descrições são as paradas, as superfícies de fricção e os pontos de ruptura dos trabalhos (Ibidem;2009:30). “Um olhar sobre o *Atlas Mnemosyne* mostra que o exame das razões é

somente a causa exterior de uma análise comparativa dos movimentos significantes na sua particularidade técnica e na sua perspectiva histórica.” (Ibidem;2009:32). Escrever sobre os trabalhos de arte, seu desenvolvimento social e seus trabalhos particulares se transforma, na mão de Warburg, em um instrumento que permite não somente armazenar e elaborar as imagens do passado, mas também de mostrá-las ao presente, literalmente as apresentar (Ibidem;2009:35). As imagens são como um catalisador, contribuindo para uma presentificação dinâmica do passado no corpo do espectador. Elas assegurariam, como Warburg descreve regularmente, sua sobrevivência – por oposição polêmica a memória, e lembrança, a refulgência ou ao renascimento (Ibidem;2009:41). As imagens como energia (*energeia*), uma força eficaz (Ibidem;2009:43): “As imagens, diz Warburg, tem elas nelas mesmas: todas as imagens!”⁶⁴ (Ibidem;2009:45). Deixam de ser pensadas como superfícies, com funções referenciais ou testemunhos dos estados do mundo, para reivindicar vigorosamente sua capacidade de tornar clara a relação entre o visível e o invisível, o espaço entre presença e ausência e o intercâmbio entre as categorias tópicas de exterior e interior (Ibidem;2009:185). Imagens-ave migratórias⁶⁵ (Ibidem;2009:197) rápidas e volúveis estão sempre em movimento.

Como ficou marcado anteriormente, o esboço conceitualmente é um lugar de começos, de primeiras ideias e riscos iniciais, entretanto também traz em si a potência do vir a ser que pode se converter em recomeço, em renascimento. As marcas em um caderno (a reprodução das manchas, os esfumados, as sujeiras de uso e do tempo) podem dar testemunho do nascimento de uma ideia, de um método de trabalho ou mesmo de um processo criativo. Podem também ser uma coleção de vestígios descompromissados de uma mente criativa, suas recorrências e soluções. Todavia, o que mais se destaca agora é que esses rabiscos acumulados nas páginas de um fascículo pessoal se tornam a ligação entre um pensar que fora marcado em momento anterior e um pensar de outro tempo que necessita usar seus filtros, lentes e anteparos para consumir a aliança entre a marca do registro e o perceber que se instaura na experiência.

⁶⁴ No original, “Les images, dit Warburg, ont ça en elles: touts les images!” (tradução do autor).

⁶⁵ No original, “Oiseaux-images migrants” (tradução do autor).

Acima da materialidade dos *sketchbooks*, dos cadernos, esboços e rabiscos, está uma possível maneira de confrontar a atualidade. Um apetrecho para entrever a comunicação. A mencionada ponte entre pessoas, essa relação intersubjetiva que é construída socialmente, mas por meio de camadas pouco usuais e, mais ainda, nas sobreposições, transparências, combinações e fusões possíveis entre essas *layers*. É claro que o que se destaca aqui ainda é a parte visual dessas relações, mas agora misturada com elementos sociais, filosóficos e culturais. Nesse amálgama, a pretensão é destacar o esboço como parte essencial da cultura e nele fundamentar as transformações advindas da sobrevivência de determinados modos de pensar e confrontar a realidade. Encontros, dobras, fluxos ou pontes que, em contato com a potência do esboço, nos torna mais humanos. Um *sketchbook* único é obra ou não? A publicação de um *sketchbook* o torna o que? Nesse caso, a obra é o conteúdo, independente da forma que apresente, ou sua unicidade é parte do que a torna obra? Para um livro tradicional (um romance p. ex.), a publicação é parte de sua essência. Os manuscritos, rascunhos e anotações do autor fazem parte do processo, mas em outro nível, outra camada que pode ou não se mesclar à experiência maior de leitura. Mas, no caso do *sketchbook*, ele é o próprio rascunho e então só faz sentido como camada e [talvez] nunca como obra.

Busco pensar agora na diferença dos cadernos originais e editados enquanto memória (conservação e ativação) – como registro de um trabalho e de um momento de um criador, como parte de um processo (no início como projeto e depois como controle de leitura da obra) – e enquanto experiência de leitura intersubjetiva (que camadas cada um reclama na constituição de seu texto).

Hoje alguns objetos tentam ser cheios de memória – memórias que não foram conquistadas e sim implantadas –, conter a dobra já na sua produção, como câmeras com lentes de plástico (lomográficas), camisetas, jeans e roupas propositalmente desgastadas, fotos imitando Polaroid, *vintages* em geral. O *sketchbook* é um objeto que vai se moldando ao dono. Vai se desgastando, amassando, envelhecendo, sujando e ganhando “rugos” e “cicatrices” ao longo de seu uso, sua vida, ou seja, a dobra é engendrada no processo e não imposta artificialmente. Os reluzentes objetos tecnológicos não combinam com essa lógica do pertencimento a longo prazo. Um iPod arranhado ou um iPad com a tela riscada perde sua

aura, seu *status* e passa a ser algo comum, ordinário. Mesmo na sua curta duração (conduzida por obsolescência programada), precisa de seu revestimento incólume para manter sua aparência. No caso de um caderno, as marcas de uso e tempo, diferente do arranhão incômodo, constroem o objeto como experiência e nos dão testemunho de um momento único, mas pleno de possibilidades (devires). Os objetos tradicionais podem ser parte de nossa identidade e nos dar referenciais de nosso lugar no mundo. Já os objetos atuais não estabelecem memória e pertencimento, simplesmente ficam obsoletos. A volta de objetos como o caderno de notas parece um sintoma dessa procura na qual objetos impessoais carecem de pertencimento, na qual os sujeitos buscam na experiência seu lugar no mundo.

São estes objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-mundi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. [...] Os objetos protocolares são os objetos que a moda valoriza, não se enraízam nos interiores, tem garantia por um ano, não envelhecem com o dono, mas se deterioram. O usuário de uma geladeira, por exemplo, não pode modificá-la por seu uso, nem enobrecê-la com seu trabalho, nem dialogar com ela. Só o objeto biográfico permanece com o usuário e é insubstituível. O que se poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade. (BOSI;1993:441)

Para Michel Maffesoli (2012:59), estamos atualmente em um momento de retorno aos sentidos e isso nos impulsiona a buscar novos laços sociais. Segundo o sociólogo, isso pode ser um tempo de parada, no qual não nos deixamos levar pelo movimento ininterrupto da atualidade, mas procuramos nos afinar com os compassos da existência, “o relacionamento do homem consigo mesmo e com o outro”⁶⁶ (ABBAGNANO;2007:400).

Em outra rota, Marshall McLuhan entende que os meios agem, de forma total, sobre nós e, mais que isso, não deixam qualquer fração de nós intocada (MCLUHAN, QUENTIN; 1969:54). Para ele, a angústia que experimentamos atualmente é, em grande parte, fruto da tentativa de cumprir tarefas de hoje com as ferramentas de ontem, mas, a meu ver, essa vontade é irrefreável, e a volta de conceitos e práticas é inevitável. Inevitável, mas não

⁶⁶ Uma das características da noção de Existência, no significado em que geralmente é empregada pela corrente existencialista da filosofia contemporânea.

imutável. A recuperação do pensar gráfico manual, que já foi uma dessas extensões de grande agudeza sensorial (Ibidem;1969:69), traz de volta percepções que foram únicas, só que agora alteradas, transformando, além das relações, as próprias pessoas: “Todos os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana – psíquica ou física” (Ibidem;1969:54). A sobrevivência dos meios parece ser algo sempre em cheque, sempre à mercê das mudanças, principalmente hoje no *mixer* da cultura digital. Entretanto, esse momento histórico, além de suas atordoantes mudanças, traz a hibridação como parte fundamental de sua estruturação. Em vez de deixar para trás e buscar novas ferramentas para resolver problemas de um novo tempo, essa lógica digital faz retornar práticas de forma matizada por novos meios e adaptadas à práxis atual. Então, quando as relações entre anterior e atual se modificam, mudam também a forma de uso, os resultados e os próprios sujeitos envolvidos. Esboçar hoje preserva o antes, todavia acrescenta o novo e converge os sentidos em resoluções adaptadas às novas tecnologias e também aos novos tempos.

Acredito que o aparato tecnológico atual não só possibilita a volta de ferramentas manuais tradicionais como viabiliza que suas “ultrapassadas” capacidades possam resolver situações e problemas atuais. Presumo que a vontade de manter vivas práticas e preservar habilidades desenvolvidas com grande empenho sejam fatores principais para que elas resistam no vigente cenário, mas a flexibilidade e a estrutura penetrante das tecnologias digitais que formatam a atual realidade direta sejam o meio pelo qual isso se realiza de forma notável. Talvez não estejamos mais abordando o novo como o condicionamento psicológico, e as reações sensoriais antigas e o choque que isso significava deixaram de ser fator da transição para se tornar parte de um novo código. McLuhan acreditava ser esse esforço fadado ao fracasso, pois realizar uma tarefa exigida pelo novo meio ambiental, com instrumentos do velho, não seria nada mais que um temor ao novo, às novas tecnologias (MCLUHAN;1969:123).

No final da década de 1960, McLuhan acreditava que “a juventude de hoje está proibida de abordar a herança tradicional da humanidade através da porta da percepção tecnológica. Essa única porta possível para ela lhe é batida na cara por uma sociedade que vê as coisas por um espelho retrovisor” (1969:128). A sociedade continua se apegando ao “espelho retrovisor”, entretanto não mais nega à juventude, ou a quem quer que seja, o direito

de usar o anterior, o tradicional, por intermédio das *layers* da tecnologia. O esboço – meio arcaico de confrontação da realidade – se faz presente hoje muito mais por suas contribuições ao entendimento da contemporaneidade do que por sua herança tradicional e suas práticas de marcação manual. Para o autor, a tradução gráfica de uma cultura resulta diretamente de seu modo de perceber o espaço (1969:85), e essa concepção, antes simétrica e ordenada, foi recriada tendo como orientação o espaço multiface da cultura digital. Henry Jenkins nomeia esse estado atual de entrelaçamento das relações sociais, econômicas e materiais de cultura da convergência (2009:29). Se McLuhan elaborou as bases do que chamamos hoje de revolução digital, Jenkins está avançando no emaranhado que se tornou a cultura depois dessa revolução na qual os *media* convergem, a participação se converte em força essencial das relações e o conhecimento individual interage em busca de uma pretensa inteligência coletiva. Conjuntura essa que potencializa o que reconheço como uma força que não mais impele ferramentas anteriores a resolver imbróglis correntes, mas sim a reviver habilidades e apurá-las de acordo com o novo tempo e as novas práticas culturais.

Para Jenkins, o que importa, nessa nova forma de aproximação dos elementos da cultura, seja ela qual for, é o que a autora Lisa Gitelman entende como um conjunto de protocolos (*In: JENKIS;2009:41*). Ao construir sua definição de comunicação, a autora trabalha com um conceito em dois níveis:

[...] no primeiro, um meio é um tecnologia que permite a comunicação; no segundo, um meio é um conjunto de ‘protocolos’ associados ou práticas sociais e culturais que cresceram em torno dessa tecnologia. Sistemas de distribuição são apenas e simplesmente tecnologias; meios de comunicação são também sistemas culturais. Tecnologias de distribuição vêm e vão o tempo todo, mas os meios de comunicação persistem como **camadas** dentro de um estrato de entretenimento e informação cada vez mais complicado. (2009:41 – grifo nosso)

A convergência então estaria orientada não pelas dimensões tecnológicas de desenvolvimento e evolução das ferramentas, mas sobretudo pelas mudanças implementadas nos protocolos que usamos para nos relacionar, perceber e elaborar a cultura. A velha máxima de que os meios nunca morrem, nem necessariamente desaparecem, parece ser atestada, mas penso que podemos relativizar também a morte dos sistemas de distribuição devido ao apelo

que alguns desses compostos construíram em sua trajetória espaço-temporal e à marca que deixaram na forma de pensar dos sujeitos – submetidos ou não a sua influência direta.

O professor da ECA-USP Luli Radfahrer⁶⁷, ao defender o livro como objeto em comparação ao livro eletrônico, ressalta alguns aspectos que corroboram esse pensamento:

O que muitos fabricantes de livros eletrônicos parece não ter entendido é que um livro é muito mais do que um simples veículo de leitura. Objetos culturais estabelecidos e consagrados, eles são ícones culturais muito mais respeitados do que uma página de jornal ou revista, ou mesmo do que uma fotografia em papel ou filme. Ao contrário de um documento digital cuja leitura não foi terminada, o objeto livro convida e provoca seus leitores, desafiando-os a lê-los. Suas páginas podem ser folheadas, marcadas, ou rabiscadas. Ao serem consumidas, sua transformação física marca uma relação objetiva com seu leitor. Intocado, um livro novo é frágil. À medida que ele é devorado, suas páginas acolhem e envolvem o leitor. Textos que levam a pensar são marcados e questionados, e quando se empresta um livro seus questionamentos também são emprestados. Mais do que um repositório, o livro é objeto, conceito e ferramenta humana. (RADFAHRER:2015)

John Hendrix (*In*: BARTRAM et. al.;2014:39) entende o *sketchbook* como palimpsesto⁶⁸, como um lugar onde as técnicas digitais não podem substituir certas funções do caderno tradicional e onde os esboços podem ser mais completos na relação entre a mente humana, o conhecimento e a psique em composições na arte e na arquitetura. O autor também reconhece, nas páginas do caderno, o palimpsesto nas camadas de ideias e formas que vão se sobrepondo (*overlay*) umas as outras, com traços de marcas de apagado parciais se tornando parte das composições. Ele ressalta que a essência do palimpsesto pode ser achada na mente humana, onde camadas (de novo as *layers* de Flusser) do consciente compõem-se de traços, de fragmentos de memória de formas aurais e visuais, de recorrências e de imagens, como o sonho. Através de uma conexão analógica com o palimpsesto, o *sketch* emula a mente humana e serve como ferramenta no desenho e na pintura, na arquitetura e no design urbano, que conecta a construção do ambiente às faculdades mentais humanas: “Assim o *sketch*

⁶⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/luliradfahrer/2015/09/1681634-livros-demandam-respeito.shtml>. Acessado em 15/09/2015.

⁶⁸ *Palimpsestus* ou *palimpsestos* – pergaminho que foi raspado, para nele se escrever de novo. *In*: Dicionário de Latim-Português;2001:480)

continuará a ser um mecanismo que auxiliaria na produção de modos mais criativos, perspicazes e significativos de design” (Ibidem; 2014:5). Um *sketchbook* ontológico que não é feito de páginas de papel, mas é a fonte de nosso ser, produzido com a acumulação de experiência viva e imerso em discursos culturais (Ibidem; 2014:61).

Assim, emergem narrativas híbridas do *sketchbook* como num laboratório de ideias visuais em que se integra fragmentos de textos e registro de pensamento. Acredito que o *sketch*, o esboço, possa ser pensado como parte do fazer, do produzir, do trabalhar e tenha uma face hefaística – fazendo as vezes da bigorna ou do martelo de Hefesto. Face essa que produz a forma, mas também a investe de poderes mágicos⁶⁹ (OLIVEIRA In: CASTRO;2012:35).

Benjamin destaca que a obra reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra criada para ser reproduzida (1986:171). Não estaria a lógica de produção cultural atual buscando reclamar para si a aura que o autor declara como perdida. A figura singular, composta de elementos espaciais e temporais (Ibidem;1986:170), parece mais cobiçada do que nunca, mas, para o autor, essa vontade já estaria inscrita na forma de percepção que se estabelece nessa esfera:

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (Ibidem;1986:170)

Parece então um aprofundamento de uma tática usual e já percebida a transformação do material em aparato de aproximação. Estaríamos presenciando um novo valor: um “valor de culto” massificado (Ibidem;1986:173). Alguns comentaristas de Benjamin identificam, nesses movimentos, uma substituição da aura por outra mais conceitual e externa à obra – ideia possivelmente subentendida nos escritos do autor. Em Adorno e Horkheimer, isso fica ainda mais claro: “Mesmo na flor da idade dos negócios, o valor de troca não arrastou o valor

⁶⁹ Uso aqui o proposto por OLIVEIRA em seu texto *Imaginário e narrativa* (2012) onde constrói uma categoria chamada Narrativa Hefaística que tem sua matéria prima no cotidiano, uma narrativa múltipla e disforme.

de uso como um mero apêndice, mas também o desenvolveu como pressuposto de sua própria existência, e isso foi socialmente vantajoso para as obras de arte.” (1985:133). Com a entrada desses [sub]produtos – como o *sketchbook* – na seara de análise, penso que na verdade estaríamos caminhando para a negação total da aura através da valorização de algumas de suas características principais como a unicidade, o manual e a autoria. O “*parla*” dito por Michelangelo – ao se surpreender com a perfeição que alcançou na escultura de Moisés para o túmulo do Papa Júlio II – seria um pedido feito hoje ao *making of* do processo escultórico e não mais dirigido à genialidade do artista em si mesmo. Um elemento contra-imaginário onde as regras, os atos, e os ritos – o processo – estariam sedimentando um núcleo imaginário atual e deixando as formações imaginárias estabelecidas pela cultura de massa e suas mercadorias para trás (BACZKO;1985:301).

Para Benjamin, as relações entre percepção e história são determinantes e transformam-se mutuamente: “*No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção. O modo como a percepção humana se organiza – o medium⁷⁰ no qual ocorre – não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.*” (2012:25 – grifo do autor). A própria noção de aura está visceralmente ligada às questões de espaço e tempo, ambiente que o *sketchbook* também atravessa transformando não só as percepções, mas, a meu ver, a própria relação espaço-tempo. Segundo o autor, esse espaço-tempo é na verdade uma distância: “O que é propriamente a aura? Um estranho tecido fino (*Gespinst*) de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja.” (Ibidem;2012:27). Assim como essa distância, a unicidade também é alterável e se respalda principalmente no ritual do qual faz parte. A unicidade da obra de arte é mutável assim como a tradição em que está inserida. E essa tradição – de maneira originária – se baseia no culto (a serviço de um ritual, primeiramente mágico, depois religioso): “*O valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento sempre no ritual.*” (2012:31-33 – grifo do autor).

⁷⁰ Em nota, o tradutor diz que optou por manter o termo original *medium* usado por Benjamin no sentido de “meio” como ambiente, espaço onde ocorre a percepção, em oposição a uma acepção instrumental de “meio para um fim determinado”.

Hoje essas obras únicas vêm suportando várias tarefas como o entretenimento, o controle e a mediação não mais apenas por sua presença original, mas por suas reproduções, cópias e principalmente por suas presenças mediadas – já que estamos tentando entender as forças do *sketchbook* no campo da comunicação. Não mais se prestam unicamente a cultos mágicos ou religiosos, mas estão entremeadas em outras relações que não deixam de ter suas peculiaridades rituais. Benjamin enxerga isso acontecer em outro momento das relações sociais, a política: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual. [...] *No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política.*” (Ibidem;2012:35 – grifo do autor). O *sketchbook* de que venho tratando é um composto de unicidade e reprodução, algo que se transformou, mas preservou e reviveu sua singularidade por outros meios. E, sendo pensado como estrato da política – como Benjamin entende a obra de arte –, atua nos comportamentos intersubjetivos⁷¹. Esfera que se faz presente como camada de conexão entre pessoas e as mais diversas experiências.

Assim, procurar o que o *sketchbook* tem em seu cerne é buscar pensar como o outro, sentir como o outro, no fim das contas, ser o outro. Nas palavras de Maffesoli: “Fazer sentir, pensar como o outro” (2004:155). Na verdade, como buscamos essa proximidade, estamos também diante de algo incompleto e completo, algo imperfeito e perfeito: “À imagem da música *techno*, que nada tem de melódica, que não repousa num *continuum* garantido, construindo-se a partir do *sample*, de fragmentos organicamente ligados, é o instante que passa a prevalecer.” (Ibidem;2004:161). Como estamos diante de momentos, instantes de proximidade e potencialidade, o autor ressalta que: “Na filosofia antiga, este instante é o *kairos*, a oportunidade, aquilo que devemos aproveitar agora. Ao mesmo tempo, é interessante notar que esse *kairos* é um momento de ruptura, de abertura na temporalidade linear. Ela se abre a partir do vazio, ela abre para o vazio. O que é impossível decidir ou prever.” (MAFFESOLI;2004:161)

Se levarmos em conta a não-narrativa presente em um *sketchbook*, o instante de cada desenho ou página passa a ser a linguagem e não mais o todo. As partes passam a ser

⁷¹ POLÍTICA (gr. ΠΟΛΙΤΙΚΗ; lat. *Política*; in. *Politics*; fr. *Politique*, ai. *Politik*, it. *Politica*). Com esse nome foram designadas várias coisas, mais precisamente: 1ª a doutrina do direito e da moral; 2ª a teoria do Estado; 3ª a arte ou a ciência do governo; 4ª o estudo dos comportamentos intersubjetivos. In: ABBAGNANO;2007:773.

micronarrativas fechadas e abertas a novas conexões e leituras. A cada novo nó proposto ou enxergado – imaginado –, o significado se transmuta e o coletivo se consolida, se manifesta. Para Meffesoli, “a imperfeição, vivendo no presente todas as potencialidades humanas, ainda que fossem as mais arriscadas, as menos morais, seria uma garantia de ‘mais-ser’” (Ibidem; 2004:166). Reafirmo assim que o *sketchbook* é uma latente possibilidade de “mais-ser”, pois nele está contido o instante no que ele tem de ousado, de arriscado, de efêmero e intenso, bafo do presente (Ibidem;2004:167).

Nada desaparece da memória coletiva, mesmo que esteja restrito, circunscrito à memória individual. Mesmo que tenha sido produzida individualmente, uma memória nunca está isolada de uma construção coletiva, pois sempre haverá luz e sombra da coletividade na aparente restrição do indivíduo. O *sketchbook* é como uma cripta, um local onde os fantasmas, as imagens sobreviventes, estão sempre presentes: “Nada desaparece da memória coletiva.” (MAFFESOLI;2004:171).

A fisicalidade do caderno sai da *via recta* em busca do labirinto do conhecimento sensível, incerto, intuitivo e imaginativo: “Não podemos pensar todas as coisas a partir da *via recta* da simples razão, naquilo que ela tem de claro e discriminador. O ‘labirinto do vivido’, para usar uma bela expressão do saudoso Abraham Moles, exige o estabelecimento de um conhecimento plural, do qual participem o sensível e a incerteza. E também a intuição e a imaginação, que permitem apreender a importância dos afetos e paixões.” (MAFFESOLI;2004:178).

Um *sketchbook* é uma narrativa sem início, meio ou fim, que quebra estruturas e configura outras formas de produzir histórias e criar sentidos. Por conta disso, talvez ele seja um arquivo perfeito – em contraponto ao conceito de ‘arquivos imperfeitos’ formulado por Fausto Colombo (1991) – de onde nada desaparece, mas que não foi terminado, não tem acabamento e que, por isso mesmo, carrega a possibilidade de uma memória viva, pulsante e aos cacos. A memória como itinerário tem em si mesma a ideia fundadora de viagem e mesmo hoje preserva a individuação de um caminho (COLOMBO;1991:24). Existe uma possível

junção de memória narrativa e memória direta – noções usadas por Fausto Colombo – nos *sketchbooks*, mas com uma coordenação aberta e subjetiva (Ibidem;1991:39).

Além disso, os *sketchbooks* têm em si uma provisoriidade que é própria da cultura de massas, entretanto é um provisório que nunca buscou completude (SANTAELLA;2001:25). O *sketchbook* talvez possa ser apreendido como um híbrido no qual o durável e o não durável estariam em entropia constante, criando noções reconfiguradas de um tempo espacializado ou um espiritual revestido de material para assim dar conta das novas percepções (INNIS; 2011:103). Hoje os *sketchbooks* são editados e, quando publicados, criam uma linearidade narrativa para se tornar um produto degustável e cognoscível.

O entorno da obra, que antes era restrito e muitas vezes inacessível, passa a ser uma experiência para todos. O ar original e mágico da presença do criador passa a ser massificado em fac-símile. Isso cria uma experiência que fica no limbo entre o único e o massificado. Algo que é a cara do modelo atual de produção cultural de conteúdo e suas novas formas de embalagem. Um misto de obra de arte, nicho, reprodutibilidade e virtualidade.

Dessa forma, o que busquei aplicar ao *sketchbook* não foi uma pretensa universalidade, mas, como conceitua Pierre Lévy, um universal não totalizante. Os espectadores, quando implicados emocionalmente na esfera do espetáculo, nunca podem estar implicados praticamente (LÉVY;2001:117). Constato que, quando o público busca outras fontes para entender o produto sociomediático em sua forma acabada e disponibilizada via mídias ou mercado, o que intenta é compreender a universalidade nele contida e, ao mesmo tempo, desconstruir a sua totalidade inerente (Ibidem;2001:118).

Um objeto fortemente analógico como o *sketchbook* é perpassado pela noção do universal sem totalidade, possibilitada principalmente pela cibercultura. Na verdade ele faz parte da rede que liga idealmente um ser humano a qualquer outro. Rede essa que suprime o monopólio de emissão-difusão e permite que, a partir da esfera pessoal e privada, cada um emita para quem estiver envolvido ou interessado:

Cada conexão suplementar acrescenta ainda mais heterogeneidade, novas fontes de informação, novas linhas de fuga, a tal ponto que o sentido global encontre-se cada vez menos perceptível, cada vez mais difícil de circunscrever, de fechar, de dominar. Esse universal dá acesso a um gozo do mundial, à inteligência coletiva enquanto ato da espécie. Faz com que participemos mais intensamente da humanidade viva, mas sem que isso seja contraditório, ao contrário, com a multiplicação da singularidades e a ascensão da desordem. (LÉVY;2001:120)

Segundo Lyotard, estaríamos em frente do fim dessas “grandes narrativas” totalizantes (*apud* Lévy;2001:121), e o *sketchbook* pode ser um representante dessa outra [nova] forma narrativa.

O *sketchbook* como narrativa só faz sentido como produto mediado dentro do cenário atual, onde o filme, a HQ, o jogo – ou o que quer que seja – não mais bastam em si mesmo. Um momento atravessado por linguagens, técnicas e estéticas no qual principalmente as experiências de entretenimento revestem-se de camadas de conteúdo para compartilhamento e posse individual, para consumo público e também privado. Um lugar onde os produtos são estendidos aos limites tanto de suas possibilidades criativas quanto das nossas vontades receptivas. Um cenário “contaminado” por uma nova lógica onde o nicho do nicho ganha espaço – um espaço ínfimo entre o 'um' e o 'zero' nos confins da cauda longa⁷². A cultura do *hit* e do *blockbuster*⁷³ moldou nossa predileção por produtos de grande escala e de cifras exorbitantes, mas, olhando certos dados e números atuais, fica cada vez mais claro que esse modelo passou a ter concorrente. Na verdade, vários concorrentes – aos milhões e crescendo (ANDERSON;2006). E não só uma concorrência direta e ligada à competição, mas sim um embate no qual não é necessário haver um vencedor único.

Quando se esboça, o que está sendo registrado é um átimo, um instante entre a ideia e o ato. Algo que, depois de terminado, guarda em si um devir que só existe por conta da condição

⁷² Do inglês *long tail*. É um termo utilizado na estatística para identificar distribuições de dados como a curva de Pareto, onde o volume de dados é classificado de forma decrescente. O conceito de cauda longa que uso aqui foi trabalhado pelo físico e jornalista Chris Anderson e diz, *grosso modo*, sobre a emergência dos nichos de mercado como um grande negócio em que a curva de demanda nunca chega a zero por mais profundo e reduzido que seja o fragmento de mercado. Para mais informações, vide: ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. RJ: Elsevier, 2006.

⁷³ Em matéria de entretenimento, o *hit* é a música que faz muito sucesso, que tem grande popularidade num curto período de tempo e o *blockbuster* é o filme “arrasa quarteirão” que tem lançamento em grande escala, faz sucesso instantâneo e arrecada altas cifras na bilheteria de seu primeiro fim de semana.

de que, no estalo do *insight*, nada e tudo convivem ao mesmo tempo e, no registro, no traço, no grafar, a ideia deixa de existir idealmente e se transforma. Deleuze relembra que, quando a Alice de Lewis Carroll cresce, torna-se maior do que era, mas, por isso mesmo, ela também se torna menor do que é depois de ter crescido: “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.” (DELEUZE, 2007, p. 01).

Um produto, por mais finalizado que pareça, nunca estará completo, pois sempre estará sujeito ao seu público e seus filtros individuais e sociais. Algo que está sendo mediado precisa ser recebido para que comece seu processo de finalização, que na verdade nunca tem fim, pois, a cada leitura, exibição ou contato, ele ganha uma nova parte de seu infindável fechamento. Essa escala ainda pode ser potencializada por essas outras peças que compõem hoje uma recepção – na verdade sempre estiveram por aí, mas o acesso é cada vez mais possível e próximo. Desde um *post* em um blog, até um *tweet* e um *like*, passando por comentários especializados da mídia tradicional (em todas as suas nuances) e conversas com o vizinho podem ser parte dessa finalização ou até mesmo de um recomeço. Uma minúcia que se transforma em universo, porém sem pretensões totalizantes.

A articulação do *sketchbook* com a narrativa, seus detalhes e desdobramentos é importante para essa aproximação com a comunicação. Para Silviano Santiago, as questões-chaves, quando se discute sobre o narrador e o narrador pós-moderno, são: "Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?" (2002:44). Essa pergunta se relaciona diretamente com as indagações clássicas dos primeiros modelos comunicacionais⁷⁴, mas são referentes a uma comunicação transformada, com outros estratos e novas camadas. Para Santiago, o que está em primeiro plano é a noção de autenticidade: “Só é autêntico o que narro a partir da minha experiência ou pode ser autêntico o que eu conheço por ter observado?” (2002:44). Citando Walter Benjamin, Santiago arrola também os estágios evolutivos do narrador e destaca que a narrativa não deve estar “interessada em transmitir o

⁷⁴ As perguntas do modelo comunicativo de Harold Lasswell: Quem? Diz o quê? Através de que canal? A quem? Com que efeito?

‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. A narrativa é narrativa “porque mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele”. (Ibidem;2002:46)

O *sketchbook* – assim como muitos dos artefatos das artes visuais – é uma dessas narrativas que mergulham, pois sempre estão no limiar das experiências reais e, ao mesmo tempo, externas ao narrador – que aqui é muito mais um desenhista. Os esboços já existiam puramente em si, pois são exteriores ao autor por natureza. A narração gráfica é na verdade um processo em busca da sabedoria, pois nela está sempre a procura por um entendimento e não uma mera informação externa à vivência do narrador. O esboço é uma reminiscência, um sinal, um fragmento, um vestígio que resta de algo que passou. Para Santiago, citando Edilberto Coutinho, “a reminiscência é que ‘tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (2002:48).

Nas narrativas visuais, isso é questionável, pois estamos sempre falando, desenhando, fotografando, gravando e filmando elementos, ações e acontecimentos imaginários, mediados por nossa memória e coloridos por nossas lembranças. Vale lembrar que, para Benjamin, as pessoas hoje não conseguem mais narrar o que experimentaram na própria pele, pois o diálogo como troca de opiniões sobre vivências é cada vez mais difícil (SANTIAGO;2002:45). Talvez o narrador gráfico se interesse sim pelo outro, mas, em contraste com o narrador literário, ele esteja preocupado com um olhar introspectivo e subjetivo de onde emergem imagens e soluções visuais e gráficas que propiciem os mergulhos alheios (Ibidem;2002:50).

Outra hipótese do autor é, de alguma forma, uma síntese dos pensamentos que elaborei para justificar o *modus operandi* do narrador gráfico:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Essa advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem. (SANTIAGO;2002:46)

Cabe aqui, como contraponto, uma dualidade de intenções proposta por Santiago (2002:50): contaminar a narrativa com as ações de sua vivência, reminiscências, misturando a sua história com as outras que convivem com ela e com o que o narrador clássico deixa acontecer. Já um novo narrador, olhando, observando, deixa-se embriagar pelo “vinho” e pela vida do “outro”. Não são inferiores ou piores as formas atuais de narrar, mas sim menos “belas” – benjaminianamente falando – e mais problemáticas (Ibidem;2002:47). Um narrador gráfico estaria numa dupla via com os dois tipos de atitude, usando suas vivências e, ao mesmo tempo, observando – mesmo que muitas vezes sem olhar.

Mas por que o narrador não narra sua experiência de vida e o *sketcher*⁷⁵ não desenha necessariamente o que vê? Santiago sublinha que “o narrador se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor.” (2002:51). A estratégia então é parecida com a do narrador gráfico que, ao fazer a mão dupla de usar sua vivência e lançar o olhar como filtro da ação, constrói uma narrativa onde se põe em pé de igualdade com seu leitor. Para Santiago, “não é importante a retribuição do olhar. Trata-se de um investimento feito pelo narrador em que ele não cobra lucro, apenas participação, pois o lucro está no próprio prazer que tem de olhar.” (Ibidem;2002:52). O senso prático do narrador clássico de Benjamim (Ibidem;2002:46) de sempre buscar ensinar algo, nem que seja a si próprio.

Gombrich categoriza esse esboçar – para ele, muito mais um rabiscar – em duas vertentes: uma derivada da escrita (grafar) e outra da produção de imagens (marcar) –, noção essa que aproxima ainda mais o narrador literário e o narrador gráfico. Ele indica que é a escrita que desenvolve o prazer nas habilidades manuais. Já a produção de imagens é menos constante e quase sempre não dominada, mas a falta de habilidade nunca desencoraja, já que não se rabisca realmente a sério – o jogo é satisfatório, não importando o resultado (GOMBRICH;2012:213-214). Para dramatizar essa questão, ele conta a história de Cimabue e sua extrema vontade criativa manifesta em seus descompromissados rabiscos infantis, no

⁷⁵ Numa tradução livre, o fazedor de esboço. Alguns grupos que usam *sketchbooks* como ferramenta se intitulam como *sketchers*. Como exemplo, cito o *Urban Sketchers*, que nasceu no site de fotos Flickr em 2007, mas hoje é considerado uma comunidade global. Para mais informações sobre o grupo, vide: <http://www.urbansketchers.org>.

desinteresse pelo ensino formal, no jogo entre diversão e arte e a posterior aquisição da maestria que o transformou em Michelangelo (Ibidem;2012:213).

Arrolando outros fatores que coordenam seu argumento, ele usa outro marco da arte clássica como referência: “Ele [Leonardo] deixou claro em seu *Trattato* que, ao fazer esboços, o artista deve evitar uma finalização cuidadosa para não impedir o fluxo de sua imaginação. O que ele chamou de *un componimento inculto*⁷⁶, um esboço malfeito era preferível para o estímulo a mente” (GOMBRICH;2012:216). Penso que esse ponto tratado por da Vinci pode ser empregado como elemento chave de entendimento para o esboço sobre o qual a pesquisa vem trabalhando. Um *sketch* descomprometido, mas com intenções artísticas, como exercício criativo, para melhorar o “poder inventivo”, para soltar as rédeas da pena (Ibidem;2012:216). Gombrich afirma ainda que a garatuja ganha centralidade quando a técnica manual clássica passa a ter menos importância com o advento das vanguardas modernas do início do século XX – no surrealismo com o desenho automático de André Breton e nas fantasias visuais geométricas de Paul Klee, que dizia sobre seus exercícios: “...a que ponto relaxava o controle consciente na criação.” (2012:217-219).

Talvez tenha sido identificada aqui mais que uma parte do processo ou mesmo uma simples extensão mercantil da lógica estrutural de produtos culturais. Ademais, penso que estamos nos deparando com uma superfície de expressão reconfigurada que, mesmo tendo aplicações específicas e expressividade própria, parece estar adicionando textura às experiências midiáticas. Camadas de significação que sempre estiveram por aí, mas que, nesse momento histórico, dão nova perspectiva às narrativas que antes se faziam nas suas expressões embaladas para consumo direto e acrítico. Superfícies como Vilém Flusser chamaria. Eu as chamei durante a pesquisa de *layers* ou mesmo camadas, com a intenção de ir além da superfície, a parte externa, adentrando na espessura das sobreposições.

Diferente de Flusser – mas baseado em sua noção de superfície –, penso que usamos, no embate com os objetos, mais do que um contato superficial. Estamos em ligação com

⁷⁶ Numa tradução literal, “composição inculta” (tradução do autor). Alguns autores ligados a arte traduzem como “composição instintiva”.

camadas que compõem as experiências e fazem acontecer a comunicação. Camadas que são cada vez mais permeáveis e menos percebidas como tal:

Como símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere. [...] O homem é um animal “alienado” (*verfremdet*) e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los em códigos, caso queira transpor o abismo que há ente ele e o “mundo”. (FLUSSER;2007:130).

Para concatenar esse câmbio que leva à comunicação, volto à Pierre Lévy: “[...] seja qual for o texto, ele é o fragmento talvez ignorado do hipertexto móvel que o envolve, o conecta a outros textos e serve como mediador ou meio para uma comunicação recíproca, interativa, interrompida.” (2001:118). Uma ponte intersubjetiva que trespassa os vãos com os quais nos deparamos no mundo. Segundo Flusser, essa substituição é ancestral e busca sempre possibilitar a comunicação entre homens. Ele identifica essa troca em círculos de pedras e ossos de urso que rodeavam esqueletos de antropóides africanos mortos há 2 milhões de anos, marcações que foram construídas com a intenção de dar sentido a um pensar (2007:130). Num *sketchbook*, mais que uma substituição, penso haver uma interface, um elemento que estabelece uma ligação – física ou subjetiva – entre duas partes que não poderiam ser conectadas diretamente. Uma zona onde “coisas” diversas interagem. Estar próximo a *sketchbooks* dos mais variados matizes me fez entender que o esboço estaria mais próximo ao imaginar do que ao conceber e, com isso, seria uma camada mais concreta e mais relevante para entendermos processos, artefatos, coisas:

Os textos são um desenvolvimento das imagens e seus símbolos não indicam algo diretamente concreto, mas sim imagens. São “conceitos” que significam “ideias”. [...] os textos, com relação as imagens, estão a um passo mais afastado da vivência concreta, e “conceber” é um sintoma mais distanciado do que “imaginar”. (FLUSSER;2007:133).

O esboço é por natureza sincrônico, ele diz sobre um pedaço de tempo e é marca de um pensar momentâneo; e sua diacronia, seu desenrolar no decurso do tempo, é anterior a sua materialização, dado que teve sua gênese antes mesmo de ser marcado no papel, e diz respeito

a uma “consciência mágica” (FLUSSER;2007:133). Em contrapartida, o texto, por ser diacrônico, precisa ser sintetizado depois de transposta a sua linearidade temporal-visual:

Quando se quer decifrar (“ler”) um texto, os olhos têm de deslizar ao longo da linha. Somente ao final da linha é que se recebe a mensagem, e é preciso tentar resumi-la, sintetizá-la. Códigos lineares exigem uma sincronização de sua diacronia. Exigem uma recepção mais avançada. E isso tem como efeito uma nova experiência temporal, a saber, a experiência de um tempo linear, de uma corrente do irrevogável progresso, da dramática irrepitibilidade, do projeto, em suma, da história. [...] Essa consciência [histórica] não venceu imediatamente a consciência mágica, mas superou lentamente e com dificuldade. [...] Somente no decorrer dos séculos é que os textos começaram a programar a sociedade, e a consciência histórica, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, permaneceu como característica de uma elite de literatos. A massa continuou sendo programada por imagens, apesar de serem imagens infectadas por textos, e persistiu na consciência mágica, continuou “pagã”. (2007:133-134)

Uma proposta que Flusser faz, e que parece coadunar com o proposto até aqui, é ir dos textos em direção ao nada: “Vai demorar muito para que comecemos a lutar por uma consciência pós-histórica; no entanto, é visível, que está na nossa vez de dar um passo decisivo de retorno dos textos em direção ao nada. Um passo que lembre a ousadia dos escritores de caracteres cuneiformes na Mesopotâmia” (2007:135). A consciência histórica está se volatilizando. As novas gerações programadas não mais por textos, mas por imagens eletrônicas, não compartilham dos valores erigidos pela cultura do texto e na verdade não sabemos os significados programados nessas imagens. Isso nos leva a uma consciência histórica transformada, mas o olho que decifra uma imagem é o mesmo olho que decifra um texto (Ibidem;2007:140-141). E ambos são marcas, culturas grafadas, mas com sentidos e propósitos diferentes.

Texto, textura e tessitura, superfícies, camadas ou *layers*. O mediado é efêmero e o que está grafado, desenhado, é registro mais perene. Todo artefato tem sua textura, um tecido que se apresenta formado por uma tessitura que nunca se repete, seja na sua constituição ou na reconstituição pelo seu “autor” ou mesmo na sua apreciação, na qual o “leitor” usa, a cada momento, uma nova trama, uma nova lavagem, uma nova dobra ou vinco para dar um significado provisório até a próxima urdidura.

Isso posto, a aproximação do *sketchbook* à comunicação parece sustentar argumentos para legitimar a persistência das lógicas de um pensar gráfico tradicional na atual cultura digital. Distinguir o *sketchbook* como camada sensível, parte de uma experiência labiríntica na qual quem concebe e quem experimenta estão em divergência, aproxima não só os sujeitos implicados no liame como leva a esse afastamento de deixar de ser um problema e se tornar fascínio (COLOMBO;1991:41). A hibridação de uma construção inteligível e um mistério interpretativo atados por uma trama material e estética ao mesmo tempo, isto é, o *sketchbook* e seus atributos são parte do “longo movimento de renascimento” (DIDI-HUBERMAN; 2002:11) do pensar gráfico, que passa a agir como fundamento de percepção da atualidade e suas dinâmicas. Mais que uma relação entre o pensar e o fazer, o *sketchbook* se torna uma importante ponte instersubjetiva que liga sujeitos a experiências estéticas e comunicacionais.

Assim proponho que, para conhecer a nossa atualidade de forma crítica e deslocada, passemos a buscar não mais somente nas fascinantes audiovisualidades e nos produtos sociomediáticos finalizados, polidos e impressionantes, mas sim, parafraseando Santiago Ranón y Cajal (1979), no rastrear do tempo e do esforço, na paciência, nos esboços e correções, até nas casualidades, que colaboraram nessa finalização e que contribuíram tanto, ou mais, que as formidáveis ferramentas técnicas ou mesmo o gênio de seus criadores.

5. Considerações Finais

Esse estudo teve início com a percepção de que os *sketchbooks* ganharam certa recorrência entre as publicações relacionadas à área visual e gráfica e passaram a fazer parte de um circuito antes dominado pelas edições intituladas como “A arte de...” ou em inglês “*The art of...*”. As primeiras incursões mostraram que essa recorrência realmente se concentrava em um período recente e demarcado por circunstâncias relativas a um modo diferente de tratar esses livros. O que era feito antes fundamentava-se em um trabalho de edição acurado e minucioso, que selecionava o material referente ao produto finalizado e norteado por essa apuração, construía relações entre esboços, notas, rascunhos, *storyboards* e todo o tipo de material prévio e sua contraparte concluída. Nessas novas publicações, o que parecia acontecer era a falta dessa edição mais recortada e direcionadora em favor da preservação de volumes originais e suas características únicas. Além disso, não estavam mais restritas as áreas anteriores e difundiram-se de maneira ampla e diversificada, atingindo diferentes públicos. Para dar sentido a essa sensação, busquei entender mais esse tipo de publicação, seus aspectos técnicos e estéticos, seus usos, manifestações e variedades.

Essa trajetória ajudou a dar contornos mais precisos ao objeto e principalmente a entendê-lo não só como um surto transitório, uma moda, mas como um possível agente-artefato de ligação entre sujeitos e experiências próprias à cultura contemporânea. Para estabelecer a correlação entre esse objeto e o cenário definido por particularidades da atual cultura, foi necessário entender também qualidades teóricas que se aproximavam do *sketchbook* nessa circunstância que se estabeleceu. O primeiro aspecto que se destacou foi relativo aos cadernos enquanto arquivo e memória. Essa elaboração apontou ainda para a narrativa e para o devir.

Assim, a partir da questão “o que pode ser um *sketchbook*?”, foi possível perceber que o caderno de esboço compõe-se de algumas dimensões que, quando atreladas, fundam um tipo específico de publicação que cria uma camada inter-relacional composta desses atributos relativos ao caderno e das particularidades da cultura em que se encontram. A já citada dimensão física dos cadernos, que moldam não só o objeto, mas principalmente a experiência

de ter um *sketchbook* em mãos, abriu caminho e estabeleceu critérios para a exploração e a análise. Já a dimensão composta a partir dos conteúdos que cada caderno carrega, suas marcas, mostrou que podem dar sentido a toda uma obra, ser testemunho de um momento histórico e de uma forma de trabalho. Com isso, uma dimensão fortemente afetiva determina como é o uso do caderno em cada situação, além de deixar transparecer traços de quem o usou, sua mão e seu “gênio” criador. Entender a dimensão da prática artística, do caderno como exercício, como um lugar de começos e primeiros traços, sinaliza suas qualidades de ferramenta e caixa de ressonância onde a liberdade e o compromisso com a experimentação é total. Por último, e, de certa forma, aglutinando todas as outras dimensões, o devir, como potência inerente a cada rascunho, desenho ou rabisco, preenche o *sketchbook* de possibilidades e o torna um lugar de momentos, recomeços, compartilhamentos e sobrevivência. Essas perspectivas apontam para a reconstrução de uma dimensão relativa à cultura digital da atualidade e o restabelecimento de um pensar gráfico que aparentava estar esquecido.

Tendo esse desenvolvimento como base, notei que o *sketchbook* e seus atributos materiais e estéticos insistem no pensar gráfico como camada de percepção para se confrontar a atualidade e suas dinâmicas digitais e virtuais. Mais do que uma ponte entre o pensar e o fazer, o esboço se estabelece hoje como um importante vínculo intersubjetivo que conecta pessoas a experiências estéticas e comunicacionais. Seguindo o objetivo de *tencionar o sketchbook como agente de persistência do pensamento gráfico tradicional na atual cultura digital*, passei a entender que esse pensar gráfico, uma cultura gráfica revivida, assim como processos comunicacionais atuais, só atinge sua plenitude no compartilhamento.

Esse propósito pautou-se na questão: *Seria o sketchbook um veículo de sobrevivência da imagem gráfica na nova cultura digital de marcação manual/gestual em telas sensíveis ao toque?* Considero que a retomada dessa forma de marcar específica, fortemente ligada ao individual, ao único e ao restrito, está vinculada à rede de relações que se estabelece nas experiências, na qual o esboço faz as vezes de ponte entre uma obra e seu público. Mais que isso, um momento de comunhão entre pessoas, no qual as relações subjetivas passam a ser os prismas por onde as mensagens e os entendimentos atravessam, são refratados, desviados,

refletidos e recompostos em novos matizes a cada nova mirada. Logo, passei a entender que o *sketchbook* é um dos componentes que aglutina, assim como os processos comunicacionais atuais, ao pensar gráfico o sentido de inteligência coletiva, uma recente maneira de compartilhar que visa sempre construir e não somente tornar público ou disponível. Uma marca que enxerga além de sua perenidade e busca ser muito mais o testemunho que ajuda a entender e participar, mas também a ir em frente. Nessa relação, a memória apenas se torna real se for coletivizada, compartilhada. E o coletivo hoje é ampliado e complexo. O caderno de esboço particular não é memória, é apenas registro, pois a potência só se mostra plena no compartilhamento. Guardado e restrito, não passaria de um amontoado de notas sem conexões e relegadas a serem somente o que são em sua aparência direta. Para Aristóteles, o “nada” é, com efeito, um nada privativo que está na constituição do devir, pois as coisas que vêm a ser precisam necessariamente de um sujeito. É apenas no contato que a força e a possibilidade ganham vigor. O devir não está no limite, na restrição e sim no partilhar.

As definições sobre o *sketchbook* sempre apontam direções parecidas e, em sua maioria, esvaziam-no de possibilidades que não sejam as objetais e técnicas. Ele nada mais seria que um livro ou bloco com papel de desenho para fazer esboços. Materialmente, isso não deixa de ser verdade, mas a experiência subjetiva de usar um caderno vai além dessa esfera. O rabiscar livre, a composição instintiva como pregava Leonardo da Vinci, vai além do traço inicial e provisório. A meu ver, não estamos diante apenas da interrupção, da falta de definição e clareza ou mesmo de sínteses apressadas, mas sim da possibilidade e do devir.

A essa definição direta eu acrescentaria uma entrada que contenha os aspectos subjetivos e inter-relacionais que proponho. Entendo que, além do objeto, mas, ao mesmo tempo, unido a ele, há uma camada que é, dentro de certas circunstâncias, parte de uma experiência que, ao seu tempo, é constitutiva da realidade. Um diálogo entre o imediato e o todo, entre o material e o imaterial. Dado que podemos perceber as experiências a partir de combinações dos sentidos, um *sketchbook* pode ser o liame cabal na tentativa de apreensão das coisas do mundo atual, pois, além das peculiaridades perceptuais marcadas em um caderno, existe a possibilidade de uma experiência emocional única. Os cadernos são um lugar à parte, compostos de revelações involuntárias, íntimas, porque refletem o

momento vivido pelo artista, sem nenhuma mediação. Depois de entendê-los nas formas em que se apresentam atualmente e em outros momentos recentes, mesmo nas mais interferidas, a junção de marcas gráficas e testemunhos diversos reúne os máximos da intensidade dos elementos materiais e imateriais que se harmonizam, formando uma experiência plena de possibilidades.

A marca que o esboço deixa representa diversas situações e configurações ao mesmo tempo, diferente da fotografia ou do audiovisual, pois se permite ir além das restrições da posição do observador e construir visões alternativas e performances imaginárias. Um encontro, uma dobra, ou uma ponte onde, em contato com o potencial do esboço, nós nos tornamos mais humanos. Um *sketchbook* é uma obra ou não? E a publicação de um *sketchbook* o que o torna? A obra é o conteúdo independente da forma em que se apresente ou a sua unicidade é parte do que a torna obra? Para um livro tradicional, a publicação é parte de sua essência, os manuscritos, rascunhos e anotações do autor fazem parte do processo, mas em outro nível, outra camada que pode ou não se mesclar à experiência maior de leitura. Mas, no caso do *sketchbook*, ele é o próprio rascunho e então só faz sentido como experiência, como camada e [talvez] nunca como obra. O nexos entre o *sketchbook* e um pensar gráfico revivido é o elo fundamental com a comunicação, e o surgimento dessa forma de grafar via tecnologias digitais atuais pode ser a nova e transformada habilidade que devolve ao esboço seu *status* de forma elementar de pensar, de criar e, por que não, de comunicar. Um *media* de momentos culturais, sociais e pessoais que liga a imagem original ao seu instante passado, a seu estágio presente e a suas possibilidades futuras.

O que torna singular o *sketchbook* defendido aqui é que ele pode envolver várias modalidades de percepção simultaneamente e ainda possibilitar uma experiência marcadamente subjetiva. Isso está longe de um objeto meramente feito de papel usado para fazer esboços. Sustento que os rabiscos, as garatujas, os garranchos, os sinais sem sentido, os desenhos indefinidos ou mal traçados, quando grafados por alguém num volume uno, transformam-se em método de trabalho, em exercício que desenvolve e em ensaios criativos. Noutros momentos, essas marcas reunidas são sinais, vestígios, documentos de um instante e de uma forma de pensar. Registros de uma cultura que voltam ressignificados e, ao mesmo

tempo, preservados, intactos e híbridos, falando sobre um modo de pensar que se estabeleceu em outra época, que volta a ter sentido em uma conjuntura distinta e aponta perspectivas futuras. O artista Christian Chapiro (a.k.a Kiki Picasso⁷⁷), em uma visita guiada ao *Halle Saint Pierre*, na exposição *Les Cahiers Dessinés*, de 2015 (Os Cadernos Desenhados – tradução do autor), destaca que para ele os desenhos são os últimos fragmentos de liberdade que nos restam e que são muito mais próximos da vida que a pintura. Ele ressalta que o desenho, ou a expressão gráfica, provoca uma desestabilização na consciência e sobretudo na percepção. Uma experiência que traz em si força, ferocidade e, ao mesmo tempo, ternura.

Levando em conta as dimensões que o *sketchbook* foi revelando ao longo da pesquisa, acredito ter respondido o primeiro questionamento feito na tese: o que pode ser um *sketchbook*? A resposta passa por suas dimensões físicas e materiais, pela dimensão composta por seus conteúdos, por sua dimensão afetiva, por sua dimensão de prática artística e processo criativo, pelas dimensões agregadas pelas dinâmicas do mundo atual, e por sua dimensão de potência e devir. Solução que se compõe numa rede formada por essas dimensões e em uma sintonia que possui delicadas e incontáveis combinações. Essa réplica se manifestou não só pelo que se apresentou materialmente e teoricamente, mas sobretudo por conta do estabelecimento de um método intuitivo que privilegiou o estético e o subjetivo, mergulhando na experiência e forçando os limites tradicionais que se impõem entre sujeito e objeto. Para tal, a proposta warburgiana de um processo comparativo visual dialógico apoiado nas referências e vivências de quem observa foi essencial. A partir de recorrências e minúcias relativas aos *sketchbooks*, pude compreender e usar a tessitura que se apresentou a cada publicação estudada e depois na junção de todas em uma rede ímpar de imagens. Imagens que não são nelas mesmas testemunhos e signos puros da história, mas genuínos comutadores entre o passado e o presente. Verdadeiros atlas de memória.

Enfrentei os cadernos como mediadores de elementos próprios da atual cultura de audiovisualidades. Artefatos que realizam as passagens entre as camadas que se apresentam nas relações comunicacionais atuais e talvez futuras. Um repositório de anteparos que ajuda a

⁷⁷ Artista gráfico, pintor, realizador audiovisual, Kiki Picasso tornou-se conhecido no fim dos anos 1970 com o coletivo Bazooka intervindo nas páginas do jornal *Libération* antes de se tornar um dos pilares da revista *Hara Kiri*. Disponível em: <http://www.telerama.fr/sortir/visite-guidee-l-expo-l-art-du-dessin-avec-le-dessinateur-kiki-picasso,122957.php#L2k36MbmCYDVEIOR.01> (14/02/2015)

perceber uma cultura onde se preza o esboço tanto quanto a obra, onde finalizar ou não, não é apenas um detalhe, mas sim uma linguagem, um pensar que se mostra e evidencia os costumes sociais atuais. Perscrutei os *sketchbooks* como leitor, mas, ao mesmo tempo, investido da intuição como ferramenta metodológica própria ao tipo de relação subjetiva que um caderno de esboços propõe. Usei essa prerrogativa de leitor não no sentido de simplificar a relação, mas tendo em vista o processo de mediação que o objeto *sketchbook* traz em si e a complexidade resultante de um processo iminentemente comunicacional. Além disso, os *sketchbooks* têm em si uma provisoriidade que é característica da cultura de massas, um provisório que, segundo Lucia Santaella, nunca buscou se completar. O *sketchbook* é um híbrido onde o durável e o não durável estariam em entropia constante, criando noções reconfiguradas para dar conta das novas percepções.

O caderno, pleno de devir, é [eterno] retorno quando faz parte de um percurso. Contém materialmente um fragmento do que foi criado e o que está por vir, mas é resgate de um momento. Um misto de presenças físicas e elementos invisíveis que fazem parte da experiência, convertem a obra no que ela é e tornam visíveis processos de criação que compõem experiências vivas e, a meu ver, intersubjetivas. Fazer parte de uma experiência transforma o sujeito, que, por sua vez, transforma a experiência. Ambos passam a apresentar componentes reconfigurados, contudo sem deixar de ser o que eram.

Completando o ciclo e voltando à comunicação, entendo que uma ferramenta anterior dificilmente resolverá problemas atuais. Instrumentos de outras épocas, no entanto, usados sob um novo enfoque não precisam responder diretamente, mas indicar vínculos entre os eventos e quem os enfrenta, entre experiências estéticas e sujeitos. Para David Hockney, os desenhos são como um atalho, um lugar conhecido pelo qual o trabalho finalizado passa. Um vínculo que une o pensar e o objetivo buscado pelo artista. Também aproxima o observador dos propósitos concretos e abstratos que permeiam todo o processo. Na comunicação atual, essa contiguidade é cada vez mais valorizada e necessária para efetivar laços e marcar momentos. O *sketch*, enquanto registro e potência, a marca de um momento, é um vestígio que não garante continuação. Como é uma marcação que não vai se repetir, uma nova vista pode torná-la novamente única e como efeito dar à obra finalizada apelos renovados. Esse

grafo, quando sobrevive e volta, mediado pela comunicação e sua complexidade inerente, retorna transformado e dá ao mundo novas cores e significações.

Nesse sentido, a ligação principal entre todas essas dimensões estéticas e técnicas que se situam entre o *sketchbook* e a comunicação encontram-se no pensamento gráfico e nas tecnologias digitais contemporâneas que o fizeram sobreviver. Um imaginário gráfico específico que foi preservado por uma maneira transformada e híbrida de grafar. O *sketchbook*, e de forma mais ampla o esboço, foi o que acelerou o processo de renascimento desse pensar. Os *sketchbooks* editados atualmente buscam substituir, da melhor maneira possível, os originais. As táticas usadas são próprias à concepção industrial ligada à comunicação. No entanto, essas lógicas precisam de ajustes e refinamentos para se adequarem à cultura vigente e assim converterem um caderno ordinário em um instrumento de leitura e interpretação da realidade, um aparato comunicacional híbrido e inerente a nossa época.

Além disso, o entendimento do pensar gráfico no contexto de uma célere cultura digital ajudou na desconstrução de um discurso que é próprio aos produtos advindos dessa lógica. Acredito que estabeleci fundamentos para entender o *sketchbook* como um produto da cultura, mas que usa um tempo diferente, de ciclos mais amplos, sensíveis, marcados por gradações e até mesmo por contradições. Gumbrecht diz que relutamos a cruzar o limiar entre o presente e um futuro que se anuncia como desagradável e que também perdemos a ambição de superar o passado e nos distanciar dele. Vivemos num presente expansivo, ponto de convergência entre um passado que não queremos abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar (1998:22). Hoje a reprodução de *sketchbooks* e de outros objetos e meios pertencentes ao passado ampliou-se tanto que talvez possamos falar em “viver no passado” não apenas como uma metáfora, mas como circunstância possível.

Cruzar teorias tradicionais e noções mais recentes parece ser contraditório e até mesmo perigoso, mas, buscando os aspectos adequados e considerando o *sketchbook* como um espaço de reconfigurações de nossa cultura e tempo, tem-se uma chance de abrir caminho para uma abordagem, se não nova, diferente para o contato com as formas culturais que se colocam como desafio na atualidade. Para Gustavo de Castro, imaginação e mídia são duas

das principais inteligências do contemporâneo (2012:46). Isso aponta que o caminho trilhado por esse trabalho não foi descabido e que, por usar alguns filtros justapostos, pode traçar caminhos de conhecimento. Castro ressalta que o escritor [Italo] "Calvino entende que a ciência não pode ser separada em dois polos, numa ciência do mundo exterior e outra do mundo interior. Aliás é na busca de um conhecimento extra-individual e extra-objetivo e na compreensão de que a imaginação é também *depositária da verdade do universo*, que ele escreve Palomar, o seu livro-método." (2012:49 – grifo do autor).

A vontade de comunicar sempre buscou essa aproximação e para Flusser ela continuamente substitui a vivência daquilo a que se refere, pois o homem é um animal alienado e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los, caso queira transpor o abismo que há ente ele e o mundo (2007:130). Uma ponte intersubjetiva que trespasa os vãos com os quais nos deparamos. Segundo Flusser, essa substituição é ancestral e sempre foi usada na busca de possibilitar a comunicação entre os homens. O *sketchbook* em fac-símile tenta substituir uma ligação primordial e autêntica e construir a experiência de originalidade da melhor maneira possível, assim como a comunicação sempre fez.

O *sketchbook* não é uma novidade dentro da lógica da cultura como mercadoria, pois a revelação de elementos dos processos – sejam criativos, racionais, estruturais ou mesmo subjetivos e pessoais – sempre aconteceu. O que é importante notar é que essa abertura ocorre dentro de determinadas condições e contextos sociais, históricos e tecnológicos. Os rascunhos passam a ter importância depois de certo amadurecimento da linguagem visual. Após aprender uma linguagem, é necessário entender e conhecer mais sobre ela para dar o passo seguinte. Como disse anteriormente, o esboço sempre esteve presente, mas, apenas nesse início de século, ele passa a ser valorizado como parte da linguagem e até como diferencial em relação a uma forma desgastada de pensar conteúdo nas condições estabelecidas atualmente. A literatura ganhou forma e estrutura, corpo e alma antes de os manuscritos, cadernos de notas e cartas pessoais terem importância ou mesmo sentido para complementar o entendimento dos meandros da linguagem. A mesma coisa com o *making of* que só passa a ser apreciado por conta do amadurecimento da linguagem audiovisual e pelo momento tecnológico do final da década de 1970 e início dos anos 1980, com o advento do vídeo-cassete caseiro. Erros de

gravação sempre existiram. Basta entender em que momento eles deixaram de ser lixo e se tornaram parte da obra. Mais do que um movimento da indústria comercialmente envolvida com qualquer que seja o objeto e por mais que a tecnologia esteja envolvida, a aceitação desses complementos, apenas será admitida quando o leitor estiver instruído satisfatoriamente, seja em qual código for.

É por estar sempre envolvido nos fundamentos das linguagens que o esboço, quando revelado, traz consigo tanta informação, conteúdo extra e um sentimento de aproximação que lhe é muito próprio. Como argumentei no início da tese, essa intimidade é parte de um sentimento de partilha entre o autor/artista e o leitor/espectador que se efetiva no momento do contato com o traço. Momento no qual os dois se conectam na potência do que não está no esboço, mas sim na obra acabada. Algo que faz a ponte entre um rabisco – o que aparentemente está ao alcance de todos – e a obra-prima inalcançavelmente lapidada e bela. A sensação de que pensar e fazer, criar e realizar está ao alcance de todos.

Falar hoje em obsolescência programada parece não fazer mais nenhum sentido, pois, na cultura digital reconfigurada que se estabeleceu nos últimos dez anos, as “coisas” parecem estar em eterno projeto ou, mais radicalmente, em constate rascunho. Luli Radfahrer ressalta, como componente definidor desse tipo de produto cultural, que o custo de publicação neste novo ambiente é tão baixo, a distribuição é tão imediata e o espaço disponível é tão grande que poucos se dão ao trabalho de finalizar suas obras, publicando rascunhos incompletos e até as discussões que lhes deram forma. A comunicação de hoje está no devir. O sentido só se constrói na possibilidade e não mais na promessa imediata ou na mensagem direta. Mas, não é tão simples e aplicado como se faz comumente na publicidade, com apelos subjetivos e sentimentais, mas sim na construção de “mensagens” que tenham em si toda a possibilidade, toda a potência. A arte sempre tangenciou essa energia, mas o que penso trazer de novo aqui é que essa força está hoje em campos que prezavam por resultados, acertos, impactos. Esse fator de incompletude não só sintoniza público e mensagem como cria a possibilidade em sua máxima potestade. Algo que não seja apenas aberto e sujeito a nossa interpretação, mas que nos aproxime da possibilidade epifânica da descoberta e da proximidade perfeita. A aura da obra de arte está fora – na própria obra – e essa “sensação” estaria em quem enxerga ou

presença a experiência – o ato puro e primordial, mágico. Um lugar, não o esboço técnico como o *rough* publicitário ou o *storyboard* cinematográfico, mas sim o esboço potência, comprometido com o imaginário, a criatividade sem amarras e o exercício pleno de possibilidade. Um *sketch* aberto e virtualmente infinito onde tudo pode ser e estar. Um contato que tem em si a potência de nos fazer sentir nossa humanidade por completo. A sensação recorrente de que “isso eu também sei fazer”. Essa estreiteza me parece possível por conta da configuração inicialmente proposta de que esse esboço não deve prezar pelo acabamento e finalização, mas sim pelo momento, pela anotação, pelo exercício, pelo arquivo-memória e no fundo pelo simples ato de fazê-lo.

Minhas divagações me levavam à busca de um caderno inédito, fundamental e raro no qual todas as minhas ideias, pensamentos e vontades estariam representadas. Uma escavação que está em curso até hoje e que – mesmo parecendo ingênua e pouco útil – se mostrou um elemento fundamental para a construção da tese não por conta da vontade em si, mas pela própria busca e seu foco no ideal e no extraordinário. Um Santo Graal dos *sketchbooks* onde todas as possibilidades residem e paragem onde tudo pode calhar. Mesmo não o tendo achado, penso que ele está em algum lugar ao alcance de nossas mãos, acessível, por assim dizer, a nossa imaginação.

Entendo a materialidade e a limitação do *sketchbook* enquanto uma possível força capaz de provocar mudanças drásticas nas formas de se deparar com o real, mas, após aproximá-lo de variados conceitos e de cotejá-lo com as particularidades que permeiam nossa atual cultura e sua proximidade com o pensar gráfico, vislumbro uma possibilidade de apreensão da realidade que perpassa sua lógica material e seu meandro estético e subjetivo. Mais que isso, suponho que ver as práticas contemporâneas por intermédio da camada que se constituiu aqui é alcançar não só um modo diferente de perceber, mas sobretudo distinguir uma cultura que se faz nos primeiros traços, nas ideias preliminares e na relação temporal expandida. É verdade que hoje temos possibilidades e ferramentas de produção, edição e acabamento disponíveis, acessíveis e que geram alta qualidade técnica, talvez como em nenhuma outra época da história. Mas, em contrapartida, nunca mostramos tanto nossas primeiras ideias, projetos, tentativas, erros, desenvolvimentos e rascunhos. Antevejo um saber

que se instaura fortemente no esboço. Uma **Cultura do Esboço** que não mais se empenha somente na busca da finalização, do acabamento impecável, mas que vislumbra, na possibilidade, na potência do vir a ser, seu modo de produção.

Referências bibliográficas

Bibliografia citada

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. SP: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. RJ: Jorge Zahar, 1985.

ALARCÃO, Rogério. “Autodescoberta nos processos artísticos em cadernos ou ‘o divã de bolso’”. In: ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger (orgs.). *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*. SP: Editora Ipsis, 2010.

ALMEIDA, Cezar de; BASSETTO, Roger (orgs.). *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*. SP: Editora Ipsis, 2010.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. RJ: Elsevier, 2006.

BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Coleção os Pensadores. SP: Abril Cultural, 1978.

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARTRAM, Angela; EL-BIZRI, Nader; GITTENS, Douglas. *Recto Verso: redefining the sketchbook*. England: Ashgate Publishing Limited, 2014.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas volume 1. SP: Editora Brasiliense, 1986.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. SP: Duas Cidades, Ed. 34, 2011.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. RS: Zouk, 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade, Lembrança de Velhos*. SP: Companhia das Letras, 1993.

BRAGA, José Luiz. “Análise performativa: cem casos de pesquisa empírica”. In: Braga, J. L.; LOPES, M. I.; MARTINO, L. C. *Pesquisa empírica em comunicação*. SP: Paulus/Compós, 2010.

_____. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. SP: Paulus, 2006.

CANTON, Claudia . *Tempo e memória*. SP: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CASTRO, Gustavo de (Org.). *Mídia e imaginário*. SP: Annablume, 2012.

CAPRA, Fritjof. *A alma de Leonardo da Vinci: um gênio em busca do segredo da vida*. SP: Cultrix, 2012.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles. “Platão e o Simulacro”. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DICIONÁRIO de Latim-Português. Portugal: Porto Editora, 2001.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [online]. Porto: Porto Editora, 2015. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>. Acessado em 26/10/2015.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. RJ: Difel, 1988.

FEIJÓ, Marcelo e FERREIRA, Vitor Matias. *Imagens de Lisboa no espelho da fotografia: Reflexos entre a sociologia urbana e a análise de imagens*. DF: Sala de Convergência, 2011.

FLORES, Laura Gonzáles. “La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI”. In: *Dossiê: História e Polissemia da Imagem*. Revista do Programa da Pós Graduação em História da UnB. Brasília: UnB, vol. 16, n. 1, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. SP: Cosac Naify, 2007.

GALINDO, Jesús. “La lucha de la luz y la sombra”. In: GALINDO, Jesús (coord.). *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura u Comunicación* . México: Addison Wesley – Pearson, 1998.

GOMBRICH, E. H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. RJ: Objetiva, 2010.

INFOPÉDIA: Dicionário da Língua Portuguesa – Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$amarelo](http://www.infopedia.pt/$amarelo). Acessado em 19/05/2015.

INNIS, Harold. *O viés da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2011.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. SP: EDUSC, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. SP: Ed. 34, 2011.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. SP: Cosac Naify, 2006.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. MG: Editora UFMG, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. RJ: Record, 2004.

_____. *O Tempo retorna*. RJ: Forense Universitária, 2012.

MATTOS, Claudia Valladão de. In: *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*. II Encontro de História da Arte. IFCH/UNICAM, 2006.

MCLUHAN, Marshall; QUENTIN, Fiore. *O meio são as Massa-gens*. RJ: Record, 1969.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. “Imaginário e narrativa”. In: CASTRO, Gustavo de (Org.). *Mídia e imaginário*. SP: Annablume, 2012.

RADFAHRER, Luli. *Informação demais*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/luliradfahrer/2014/05/1459675-informacao-demais.shtml>. Acessado em 26/05/2014.

_____. *Livros demandam respeito*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/luliradfahrer/2015/09/1681634-livros-demandam-respeito.shtml>. Acessado em 15/09/2015.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago. “Preocupações do principiante”. *In: Regras e conselhos sobre a investigação científica*. SP: USP, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. “Os três paradigmas da imagem”. *In: ETIENNE, Samain, O Fotográfico*. SP: Editora Hucitec, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. RJ: Rocco, 2002.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. RJ: Record, 2005.

SIERIK, Karl. *Images Oiseaux: Aby Warburg et la théorie des médias*. France: Klincksieck, 2009.

WARBURG, Aby. *L’Atlas Mnémosyne*. France: L’Écarquillé - INHA, 2012.

Bibliografia consultada

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. RJ: Beco do Azogue, 2008.

BACHELARD, Gaston. “A noção do obstáculo epistemológico”. *In: A formação do espírito científico*. RJ: Contraponto, 1996.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa*. Contexto, Imagem e Som. Petrópolis: Vozes, 2003.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. SP: Humanitas, 2008.

CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. RJ: Ed. Paz e Terra, 1982.

CHRISTIANSON, Scott. *100 diagrams that changed the world: from the earliest cave paintings to the innovation of the iPod*. USA: Plume, 2012.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. SP: Perspectiva, 1999.

_____. *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*. RJ: Record, 2005.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. SP: Devir, 2005.

FREITAS, Gabriela P. *Da Estética do Fluxo à Estética em Fluxo*. Experiência e Devir

entre Artemídia e Comunicação. 2014. 225f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva, 2011.

GAUMER, Patrick. *Le Larousse de la BD*. France: Larousse, 2004.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. SP:Atlas, 1999.

GILLES, Lipovetsky. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

GUNN, Wendy (ed.). *Fieldnotes and sketchbooks: challenging the boundaries between descriptions and process of describing*. Berlin: Peter Lang, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. SP: Editora da Unicamp, 2006.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. RJ: Nova Fronteira, 1964.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário - Coleção primeiros passos*. SP: Brasiliense, 2003.

MAGALHÃES, Gildo. *Introdução à metodologia da pesquisa: caminhos da ciência e tecnologia*. SP: Ática, 2005.

MANINI, Miriam Paula; MARQUES, Otacílio Guedes; MUNIZ, Nancy Campos (orgs.). *Imagem, memória e informação*. Brasília: ícone Editora e Gráfica, 2010.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Editora Universidade de Brasília, 1989.

PIPES, Alan. *Desenho para designers: habilidades de desenho, esboços de conceito, design auxiliado por computador, ilustração, ferramentas e materiais, apresentações, técnicas de produção*. SP: Editora Blucher, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. SP: Hacker Editores, 2001.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. RJ: Editora UFRJ, 2000.

SILVA, Juremir Machado. *Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVEIRA, Fabrício. “Scriptura. Pictura: o método das imagens em Walter Benjamin”. In: Braga, J. L.; LOPES, M. I.; MARTINO, L. C. *Pesquisa empírica em comunicação*. SP: Paulus/Compós, 2010.

SILVERSTONE, Roger. *Porque estudar a mídia?* SP: Edições Loyola, 2002.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação a estética*. RJ: José Olympio, 2004.

WATSON, Charles. “Pedágio de pensamento”. In: Cezar de Almeida, *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*. SP: Editora Iphis, 2010.

WEBER, M. “O sentido da ‘neutralidade axiológica’ nas ciências sociais econômicas – 1917”. In: *Metodologia das ciências sociais*. Parte I/II. SP: Cortez, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura de Sociedade: de Coleridge a Orwell*. RJ: Vozes, 2011.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

WULF, Christoph. “Imagem e fantasia”. In: CASTRO, Gustavo. *Mídia e imaginário*. SP: Annablume, 2012.

WUNENBURGER, J.J. *O imaginário*. SP: Edições Loyola, 2007.

Sketchbooks

ALMEIDA, Cezar de e BASSETO, Roger (eds.). *A vida com efeito – Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*, SP: Pop, 2012.

ARMSTRONG, Carol. *A Degas sketchbook*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, c2000.

ARRIGONI, Fabrizio. *Adolfo Natalini (disegni 1976-2001): marginalia ai quaderni neri di Adolfo Natalini*. Milano: F. Motta, 2002.

AUGUSTIN. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2008.

BAER, Bernhard. *Grahan Sutherland sketchbook*. London: Marlborough Fine Art Ltd., 1974.

BELLAMY. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2008.

BERGER, John. *Le carnet de Bento*. France: Éditions de l'Olivier, 2012.

BJURSTRÖM, Per. *Claude Lorrain Sketchbook*. Stockholm: Nationalmusei Skriftsrie, 1984.

BLAKE, William; VARLEY, John. *The Blake-Varley sketchbook of 1819: in the Collection of M. D. E. Clayton-Stamm*. London: Heinemann, 1969.

BLEIWEISS, Sue. *The sketchbook challenge: techniques, prompts, and inspiration for achieving you creative goals*. NY: Potter Craft, 2012.

BRAGA, Marcelo. *Diburros Sketchbook 2011*. Publicação independente, 2011.

BRERETON, Richard. *Sketchbooks: The Hidden Art of Designers, Illustrators, and Creatives*. Laurence King Publishers, 2012,

BROWN, Sunni. *The Doodle Revolution: Unlock the Power to Think Differently*. Portfolio Hardcover, 2014.

BUCHET. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2008.

BUIJSEN, Edwin. *The sketchbook of Jan van Goyen from the Bredius-Kroning Collection*. The Hague: Foundation Bredius Genootschap, 1993.

CANALETTO; NEPI SCIRÈ, Giovanna. *Il quaderno di Canaletto*. Venezia: Canal & Stamperia Editrice, c1997.

CASEGRAIN. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2007.

CÉZANNE, Paul. *A Cézanne sketchbook: figures, portraits, landscapes, and still lifes*. New York: Dover Publications, 1985.

CH.-E. Jeanneret, Le Corbusier; MOOS, Stanislaus von. *Album La Roche*. New York: Monacelli Press in collaboration with the Fondation Le Corbusier, Paris, 1997.

COGNIAT, Raymond. *Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book (Vol. 1: texte en français)*. New York: Hammer Galleries, 1962.

COGNIAT, Raymond; REWALD, John. *Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book (vol. 3: planches)*. New York: Hammer Galleries, 1962.

CRUMB, Robert; CORNÉLIUS. *Sketchbook reports – 1999*. France, 1999.

CUISENIER, Jean, DELOUCHE, Denise; LOSSIGNOL, Simone. *François Hippolyte Lalaisse et la Bretagne: un carnet de croquis et son devenir*. Brest: Editions de la Cité, c1985

DETHAN, Dethan. *Carnet d'author*. France: Snorgleux Editions, 2010.

DOSTOYEVSKY, Fyodor. *The notebooks for The possessed*. University of Chicago, 1968.

_____. *Notebooks for a Raw Youth*. University of Chicago, 1969.

_____. *The notebooks for the Brothers Karamazov*. University of Chicago, 1971.

_____. *The Notebooks for the Idiot*. University of Chicago, 1973.

DURAN, J. R. *Cadernos de viagem*. SP: Benvirá, 2012.

EISNER, Will. *Will Eisner Empreintes*. France: Solei, 2005.

ESPOSITO, Diego; CALZOLARI, Ginestra. *Sketch-book*. Milano: Diego Esposito, impr. 1981.

FARTHING, Stephen; WEBB-INGALL, (ed). *Derek Jarman's Sketchbooks*. Thames & Hudson, 2013.

GISCHIA, Léon. *Sketchbook - D'un dessein de dessins aux desseins du dessin*. France: Proverbe, 2000.

GLINCHER, Arnold. *Je Suis Le Cahier: The sketchbooks of Picasso*. Atlantic Monthly Press, 1996.

GRAVE, Paulo. *The sketchbook Paulo Grave*. RJ Adler, 2013.

GRENSON, Olivier. *Carnet d'author*. France: Snorgleux Editions, 2009.

GUARNIDO. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2014.

HANSON, Dian; CRUMB, Robert. *Robert Crumb: Sketchbooks 1982-2011*. Taschen, 2012.

HAWLEY, Graham; DAVIDSON, Rodney. *National trust victoria sketchbook*. Austrália: Rigby, 1933.

HEIMBURGER, Nancy; BRATT, Marco. *The Sketchbook* - 80 unique designs by the world's finest tattoo artists. Netherlands: Hotei Publishing, 2003.

HEIT, Laura. *Animation Sketchbooks*. Chronicle Books, 2013.

HELLER, Steven. *Comics Sketchbooks: The Private Worlds of Today's Most Creative Talents*. Thames & Hudson, 2012.

HELLER, Steven; TALARICO, Lita. *Graphic*. Inside the sketchbooks of the world's great graphic designers. UK: Thames & Hudson, 2010.

_____. *Typography Sketchbooks*. Princeton Architectural Press, 2011.

HOCKNEY, David. *A Yorkshire sketchbook*. London: Royal Academy of Arts, cop. 2012.

JONES, Inigo. *Inigo Jones's "Roman sketchbook"*. [London?]: Roxburghe Club, 2006.

KALONJI. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2008.

KELLY, Ellsworth. *Drawings on a bus: sketchbook 23, 1954*. Göttingen: Steidl Publishers, cop. 2007.

KERAMIDAS. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2008.

KEROUAC, Jack. *Book of Sketches*. Penguin Books, 2006.

KLEE, Paul. *Pedagogical sketchbook*. Collection Books that matter. New York: F. A. Praeger, 1960.

LASSUS, J. B. A. *Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honcourt: an architect of the thirteenth century*. London: J. H. and J. Parker, 1859.

LAURENZA, Domenico. *Leonardo da Vinci: arte e vöo*. Barcelona: Ediciones Folio, 2008.

LIBESKIND, Daniel; BALMOND, Cecil. *Daniel Libeskind & Cecil Balmond, unfolding*. Rotterdam: NAI, 1998.

LICHTENSTEIN, Roy; GLENN, Constance. *Roy Lichtenstein, landscape sketches*. New York: Abrams, 1986.

LOEB, Jeph; LEE, Jim. *Batman Hush unwrapped*. NY: DC Comics, 2011.

LORRAIN, Claude. *Claude Lorrain: Sketchbook*, Owned by Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm: Nationalmuseum, 1984.

MAITLAND, Alexander. *The highland year: a sketchbook of the open road*. London: Methuen, 1988.

MANCHU. *Sketchbook*. France: Comix Buro, sem data.

MARINONI, Augusto. *Leonardo da Vinci: Códice Atlântico da Biblioteca Ambrosiana de Milão – Volume 1/Lâminas de 1-72*. Barcelona: Ediciones Folio, 2008.

_____. *Leonardo da Vinci: Códice Atlântico da Biblioteca Ambrosiana de Milão – Volume 2/Lâminas de 73-140*. Barcelona: Ediciones Folio, 2008a.

MATTA, Roberto. *Histology notes and drawing: Notebook 1943*. Paris: Maat, 2010.

MAY, Phil. *Phil May's sketch-book: fifty cartoons*. London: Chatto & Windus, 1897.

MILLER, Naomi Frances. *Drawing on the past: an archaeologist's sketchbook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2002.

MITRIC, Nicolas. *Carnet d'autor*. France: Snorgleux Editions, 2010.

MODIGLIANI, Amedeo. *Modigliani: sketchbook 1906-1907*. Turin: Ludion, 1993.

MOORE, Henry. *A shelter sketchbook*. London: British Museum publications, 1988.

MOORE, Henry; CLARK, Kenneth. *Les moutons de Henry Moore*. France: Herscher, 1981.

MORGAN, Robert C. *Will Barnet: a sketchbook 1932-1934*. New York (N.Y.): George Braziller Publishers, cop. 2009.

MOURA, Eduardo Souto de. *Sketchbook no. 76*. Zürich: L. Müller, cop. 2012.

NESTOR, Ray. *An african sketchbook: drawings & watercolours of Kenya by Ray Nestor with extracts from his memoirs*. England: Fountain Press Limited, 1988.

PETERMAN, Steven; PETERMAN, Sara Elands. *The sketchbook project limited edition. Create & Capture – Vol. IV*. Portland: Princeton Architectural Press, 2012.

PETERMAN, Steven; ZUCKER, Shane. *The Sketchbook Project Journal: More than 300 Ways to Fill a Page Diary*. Potter Style, 2013.

PICASSO, Pablo; GLIMCHER, Arnold; GLIMCHER, Marc (eds.). *Je suis le cahier: the sketchbooks of Picasso*. London: Thames and Hudson, 1986.

PICASSO, Pablo; KRUGIER, Jan; RICHARDSON, John (eds.). *Through the eye of Picasso, 1928-1934: the Dinard sketchbook and related paintings and sculpture*. New York: W. Beadleston, c1985.

POSK, Jose Luis Perez Fuentes. *The sketchbook POSK: estudos de desenhos de letras e caligrafia*. RJ Adler, 2013.

RICCI, Stefano. *Sketchbook. 04*. Bruxelles Montreuil: Frémok, impr. 2005.

ROTHMAN, Julia. *Drawn In: A Peek into the Inspiring Sketchbooks of 44 Fine Artists, Illustrators, Graphic Designers, and Cartoonists*. Quarry Books, 2011.

RUSSELL, Arundel M. *Everybody's Pixillated: A book of doodles*. Boston: Little, Brown and Company, 1937.

SAMARAS, Lucas; GLENN, Constance; GLENN, Jack. *Lucas Samaras, sketches, drawings, doodles, and plan*. New York: H.N. Abrams, 1987.

SARITA. *The sketchbook Sarita*. RJ: Adler, 2013.

SERRAZANETTI, Francesca; SCHUBERT, Matteo (eds.). *La mano del grafico./The hand of the graphic designer*. FAI - Fondo Ambiente Italiano, 2011.

SMITH, Keri. *Destrua esse diário*. RJ: Intrínseca, 2013.

SPIEGELMAN, Art. *Be a nose!*. San Francisco (EUA): McSweeney's, 2009.

SUTHERLAND Graham. *Sutherland matchbook: A loan exhibition of pages from the original sketchbook, and related oil paintings and watercolours*. London: Marlborough Fine Art, 1974.

TOORNVLIET, Jacob. *A facsimile of a sketchbook by Jacob Toornvliet – 1635-1719*. New York: Galdy Galleries, 1983.

TOPOLSKY, Feliks. *Paris lost – A sketchbook of the thirties*. London: Hutchinson & Company Limited, 1973.

TOULOUSE LAUTREC, Henri. *H. de Toulouse Lautrec: cent-dix dessins inédits*. Paris: Au Pont des Arts, 1955.

TSUTSUMI, Dice; GUERLAIS, Gérald (eds.). *Sketchtravel*. San Francisco: Chronicle Books, 2012.

UDERZO, Albert. *Astérix Chez Rahâzade – Carnet de croquis*. France: Lés Éditions Albert René, 1988.

VAN DYCK, Anton; JAFFÉ, Michél. *Van Dyck's Antwerp sketchbook*. London: Macdonald & Co., 1966.

VERNON, Pierrette. *Les carnets de croquis de Pierre Bonnard*. [Neuchâtel]: Ides et Calendes, impr. 2007.

VATINE. *Sketchbook*. France: Comix Buro, 2007.

WISEMAN, Albany, MONAHAN, Patricia. *L'Art de L'esquisse*. France: Editions Fleurus-Mame, 2002.

YANIGER, Derek. *Wildsville: the art of Derek Yaniger*. London: Korero Books, 2008.

642 things to draw. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2010.

Apêndice A – Anotações completas sobre os *sketchbooks* estudados durante o estágio de doutoramento em Paris

Obs: Anotações feitas no período de abril a junho de 2015. As notas a seguir estão sem revisão preservando a maneira original em que foram feitas pelo autor com datas, bibliografia, comentários e citações.

29/04/2015, Paris

1ª consulta a Bibliothèque de l'INHA (collections Jacques-Doucet)

Na primeira consulta a Biblioteca do Institut national d'histoire de l'art (INHA) selecionei cinco edições da lista que surgiu com a pesquisa baseada no termo *sketchbook*. Foram 69 entradas sendo que algumas são inacessíveis e outras somente sobre demanda pre-agendada. Das que estavam disponíveis as que foram observadas/lidas são as seguintes:

Cézanne, Paul (1839-1906). *A Cézanne sketchbook: figures, portraits, landscapes, and still lifes*. New York: Dover Publications, 1985.

Miller, Naomi Frances. *Drawing on the past: an archaeologist's sketchbook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2002.

Kelly, Ellsworth (1923-....). *Drawings on a bus: sketchbook 23, 1954*. Göttingen: Steidl Publishers, cop. 2007.

Klee, Paul (1879-1940). *Pedagogical sketchbook*. Collection Books that matter. New York: F. A. Praeger, 1960.

Morgan, Robert C. (1943-....). *Will Barnet: a sketchbook 1932-1934*. New York (N.Y.): George Braziller Publishers, cop. 2009.

Na publicação sobre o pintor e gravurista americano Will Barnet é apresentado um caderno que ele usou quando recém chegado a Nova Iorque entre os anos de 1932 e 1934. O livro foi feito baseado na apresentação do *sketchbook* de forma editada com uma parte antes das imagens que contem um texto do próprio do artista e uma apresentação do autor/organizador. Depois são apresentadas as páginas como na sequência original, mas sem a forma física

do caderno. As páginas são como fotos, cortadas de forma reta e com margens de 3 cm em todos os lados. O papel é amarelado e de alta gramatura devendo simular o peso da página real. Algumas imagens são apresentadas na horizontal e para visualizá-las é necessário reposicionar o livro. Essa orientação deve seguir a posição original do caderno. O artista ressalta que esses desenhos ficaram reclusos até a data de publicação do livro (que é de 2009) e para eles são mais do que meros *sketches*, são resultado do que ele realizou no contexto daquele momento (ele lembra que os Estados Unidos estavam vivendo a grande depressão), obras completas em si mesmo e que não necessitam de finalização. Ele diz que nunca tentou levar esses desenhos adiante, continuá-los, e que eles são um mundo completo neles mesmos (2009:9). Essas afirmações coadunam com o que tenho construído até agora em alguns pontos. O primeiro e mais direto é que os esboços, não necessariamente, são parte da evolução de uma obra específica. Eles têm essa potência, mas que não têm obrigação de acontecer. São, sim, parte do processo do artista como um todo, tanto que Barnet reconhece em seu caderno septuagenário obras completas que não demandam mais seus cuidados. Outro aspecto que entendo como fundamental é que além de conter desenhos os cadernos são registro de um momento, de um contexto. Talvez quem o veja em outro momento só possa enxergar nele o que a nova conjunção permita, mas mesmo assim o que está registrado é mais do que apenas grafite/tinta no papel. Esse átomo está preservado de tal forma que pode afetar a percepção de maneiras impactantes. O que me interessa é que essa aparente contradição (momento x devir ou registro x potência) é a dualidade/relação/contacto chave para que um *sketchbook* seja a ponte entre (ver a apresentação da qualificação para completar aqui)...

Para ilustrar uma dessas possibilidades lembro que ao folhear as páginas de um dos outros livros nesse mesmo dia tive a sensação de ter borrado o grafite de uma das páginas por conta do meu manuseio. A reprodução das páginas do *sketchbook* de Cézanne (1985) tem alta qualidade nos detalhes e entre as coisas que se pode perceber está a marcação do lápis no papel, a textura das folhas, manchas, borrões e também o esfumado do grafite devido ao contato da mão do artista durante a feitura do desenho. Essa marca me fez ter a sensação de ter interferido no desenho com a minha própria mão (cheguei a olhar o lado dela). Talvez parte disso tenha acontecido pela própria apresentação do *sketchbook*, mas foi

nitidamente reforçada por minha experiência com desenho onde isso já aconteceu inúmeras vezes. Nessa publicação o caderno está em fac-símile o que da vivacidade a experiência e a imersão. Importante entender que não é o efeito direto que acontece na experiência, mas sim o contato intersubjetivo que se disponibiliza como possibilidade comunicacional e o entendimento de camadas específicas e suas capacidades.

Com essa publicação especificamente outro elemento da análise pode ser trabalhado. A data de publicação e a declaração do artista na abertura do livro iluminam algo que está no cerne da minha proposta que é o momento que que esses sketchbook estão sendo publicados. Os desenhos de Barnett são da década de 1930, mas só foram publicados em 2009. O próprio artista disse que nunca tentou voltar aos desenhos, pois os considerava prontos na forma em que estavam. E isso inclui a própria forma em que se encontravam. Não em uma tela, ou impresso, mas em um caderno. Isso me leva a corroborar que existe uma conjuntura atual onde essas informações parecem ganhar um novo aspecto, pois é verdade que esse tipo de apresentação pode ser encontrado desde a antiguidade (ver rascunhos na pedra egípcios que fotografei no Louvre). Esse novo aspecto diz sobre um espaço de tempo onde se busca revestir, preencher, adornar ou mesmo substituir

Dos cinco livros desse primeiro contato o que mais me impactou foi a publicação sobre o pintor francês Paul Cézanne. Não pela conhecida importância do artista para a história da arte, mas pela leveza e simplicidade de uso que ele fez do caderno retratado no livro. Além das questões que já apontei acima sobre a reprodução (provavelmente fotográfica/analógica devido ao ano da edição) outros aspectos técnicos e editoriais constroem de forma marcante a experiência de leitura/observação.

04/05/2015, Paris

2ª consulta a biblioteca do INHA

Ch.-E. Jeanneret, Le Corbusier (1887-1965): edited and with an essay by Stanislaus von Moos. Album La Roche. New York: Monacelli Press in collaboration with the Fondation Le Corbusier, Paris, 1997.

Vernon, Pierrette. Les carnets de croquis de Pierre Bonnard. [Neuchâtel]: Ides et Calendes, impr. 2007.

Canaletto (1697-1768) e Nepi Scirè, Giovanna. Il quaderno di Canaletto. Venezia: Canal & Stamperia Editrice, c1997.

Moura, Eduardo Souto de (1952-....). Sketchbook no. 76. Zürich: L. Müller, cop. 2012.

Na publicação “Il quaderno di Canaletto” encontra-se a reprodução de um caderno do artista italiano Antonio Canal. Na apresentação o editor afirma que se trata de uma edição em fac-símile “un Quaderno praticamente uguale a quello che il Canaletto portava con sé nelle sue peregrinazioni.” (1997:5). Essa abertura já colabora para a elaboração das ideias presentes na tese, pois tanto a forma fac-similar quanto o desejo do autor de unicidade reforçam o que venho propondo. Não é só o registro de um trabalho ou a reprodução de uma obra que não pode ser acessada facilmente, mas sim a construção de uma experiência única entre autor (criação, memória e obra) e espectador (leitura, memória e experiência).

Nas páginas que se seguem existe a descrição física do caderno com formato, elementos de registro, autenticação e história da vida do artista e percurso do caderno até os dias de hoje. Nas páginas de reprodução o caderno é mostrado aberto e em formato reduzido em comparação ao original (que tem 175x235mm - 1997:13). A meu ver isso já retiraria a pretensão de fac-similaridade afirmada no início da obra, já que além de não preservar o formato original existem para cada página um título, comentários, bibliografia e material usado. Essas informações são relevantes e esclarecedoras, mas retiram uma parte da experiência que venho procurando e tentando entender (reprodução da página). Um outro aspecto importante sobre essas notas é que elas fazem a relação dos schizzi com obras feitas mais tarde pelo artista. Essas notas são as principais (sempre alinhadas ao topo da reprodução de cada página - ver figura com destaque). As informações são profundas e vão desde a qual obra se relaciona, a qual coleção pertence e dados sobre restauração. Essa ponte pode ser mesmo direta, mas em muitos deles o que é registrado não parece ter força de ligação, mas sim pretensão apenas de uma anotação/ideia solta. Nesse livro o artista faz um uso das páginas e esboços que ainda não tinha aparecido nas minhas pesquisas. Ele faz uso sequencial das páginas com claro intuito de registro e planejamento (ver figura). As páginas quando alinhadas e colocadas em ordem mostram panoramas da cidade de Veneza. Existem também anotações de cor, sombra e

localização das edificações. Essa forma de anotação claramente busca um uso futuro direto ou mesmo como parte de um projeto em desenvolvimento. Essa característica não ganharia tanto destaque se a publicação não tivesse editorialmente ressaltado esse detalhe. Penso que aqui a busca é tanto por uma experiência de unicidade quanto de um registro histórico e também técnico sobre a obra de um artista e um período histórico.

“In essi si conferma la tendenza ‘di investire sempre più la linea di luce e d’ombra, evitando il tratteggio del chiaroscuro. Sia questo un avvicinamento all’incisione, o una ‘seconda pratica’ parallela e più veloce, rispetto ai disegni più generalmente richiesti, quel che conta è di prelevare come non rappresenti di necessità un impoverimento, ma piuttosto indichi un ulteriore raffinamento, rispetto alla struttura spaziale dell’immagine.” (1997:18)

O livro “Les carnets de croquis de Pierre Bonnard – Carnet de 1891” faz parte de uma coleção de 8 cadernos que são datados entre 1882 e 1910. Assim como em outras edições existe uma parte anterior as imagens que introduz o trabalho feito (pesquisa e desenvolvimento), conta a história e biografia do artista e descreve o próprio caderno. Essa edição não fala do formato original dos cadernos, mas parece tentar preservar algo próximo do original (na ficha técnica a indicação é de que os cadernos foram reproduzidos a 75% de seu tamanho original). As páginas são editoradas de forma a compor as páginas duplas da caderneta aberta (ver figura) e assim tentar uma experiência de aproximação ao original. As imagens das páginas tem tom amarelado acentuado que parece ser uma mistura da qualidade do papel e do envelhecimento do mesmo (o papel da publicação também tem tom amarelo, mas muito mais sutil como papel pólen soft). A maioria dos esboços são feitos a lápis e existem pouca aplicação de cor (aquarela) e notas escritas em tinta preta. Buscou-se também preservar as bordas arredondadas nas extremidades das páginas e a imagem das costuras no centro (encontro das páginas do caderno original) da reprodução no livro. A publicação é de 2005 e a reprodução das páginas portavelmente deve ser digital (não há referência no livro, mas fala algo sobre photolithographie). Diferente de outros artistas Bonnard usa tanto páginas ímpares como pares sem transparecer uma importância maior as primeiras como em vários casos analisados. As páginas não são

numeradas, mas tem uma espécie de carimbo com as iniciais do artista (não consegui apurar se são originais ou se foram feitas mais tarde como parte da autenticação do trabalho. Existe uma única página rasgadas e nenhuma página em branco (como parecer ser quase que obrigatório em outros livros retratados). A descrição do que contém cada página está após a reprodução do caderno e é bem detalhada e busca também fazer ligação com obras posteriores. A experiência aqui é diferente pois deixa a observação dos esboços livre para depois fazer apontamentos.

Já a publicação “Sketchbook No. 76” do arquiteto português Eduardo Souto de Moura busca um tipo diferente de apresentação. Logo na capa isso fica evidente pois o título e a indicação da editora estão em uma etiqueta colada na capa azul bastante comum do caderno. Isso dá uma aparência de arquivo ordinário sem o apelo de uma capa tradicional. Além disso assim que se abre o volume já existem anotações na própria contracapa e na página que seria normalmente a de rosto. As anotações, lembretes, contas e esboços seguem indistintamente sem nenhum sinal de edição ou mesmo de caracterização de uma edição normal. Num primeiro momento tive a nítida impressão de que se tratava de um original (muito também por conta do acervo/local⁷⁸ onde estava pesquisando – Biblioteca do INHA) e busquei algum indicio que pudesse confirmar ou não essa sensação. Encontrei no final da publicação (entre a página 178 e 180) duas folhas em papel craft com um pequeno texto do arquiteto, descrição das páginas, biografia, a ficha catalográfica e uma apresentação do editor sobre coleção da qual o sketchbook faz parte. Vale notar que a partir da página 174 todo o restante está em branco (até a 196). Essa numeração está toda feita a mão (provavelmente feita pelo arquiteto) e que inicia com o número 1 registrado na já citada primeira contracapa (ver imagem). A numeração segue nas páginas direita e esquerda até a página 64 de depois passam a aparecer somente na página da direita indo até a 2ª contracapa (ou terceira capa) com o número 198. Essas últimas páginas (197 última página do caderno e 198 contracapa) voltam a ter anotações e datas. Talvez de todas as publicações vistas até agora a que mais ganhou aspectos de originalidade tenha sido essa, pois além da sua forma de apresentação inicial, as páginas e encadernação em formato original e a qualidade técnica da reproduções que evidenciam os tipos de canetas

⁷⁸ Lembrar de desenvolver algo sobre o ambiente onde se experiêcia a obra. Pode interferir? Penso que sim.

usadas (aparentemente uma mais porosa e outras esferográfica ambas em tinta preta), os característicos traço a lápis, a pressão em cada tipo de desenho, as falhas e sobreposições. Parece que a urgência do rough ganhou força na maneira em que foram preservados esses detalhes. Essa rapidez do traço – destacada em várias publicações que estudei – alcançou uma vivacidade que ainda não havia experimentado. Os rabiscos parecem ter acabado de ser feitos na pressa do trabalho e na assimetria do apoio na mão. Outro elemento que diferencia essa publicação é que o papel usado é branco e de alta gramatura (provavelmente buscando a mesma configuração do caderno original conforme relata o arquiteto sobre seu costume/método). No texto em que fala do seu processo e de como foi convidado para a publicar seu esboços Moura relata que escolheu o caderno que estava usando no momento em que foi convidado pelo editor Lars Müller mesmo que inacabado (como mostram as páginas em branco no final do volume). Ele diz que não tinha a intenção de soar como o “I Quaderni Azzurri” de Aldo Rossi, mas algo mais próximo a uma agenda onde ele registra e planeja a vida profissional e que gostaria de mostrar o sketchbook sem censura, na sua integridade, buscando assim registros além do meramente profissional (2012: sem página).

O último livro dessa visita é o “Album La Roche” edição limitada em 300 cópias (a que tive em mãos é a No. 113) com o fac-símile do caderno do arquiteto/ artista Le Corbusier em formato original e uma caderneta com miolo de 120 páginas e capa preta em vinil com bordas arredondadas (lembrando um pequeno caderno de anotações). Esse último com textos sobre o caderno, seu dono e sua história e relação com o arquiteto francês. Também estão nesse volume a transcrição e as notas sobre cada página do caderno. No volume principal (com ceca de 30x23cm) com capa dura coberta em tecido rústico sem identificação a sensação de originalidade se inicia e é amplamente reforçada pela contracapa e a primeira página. A abertura reproduz fielmente o caderno com anotações em lápis e marcas de uso, da encadernação e do próprio desenho. Se o caderno não estivesse montado em uma luva com a identificação e o outro volume poderia ser confundido com um original. Essa edição é de 1997 e provavelmente foi feita ainda com técnicas fotográficas o que deu profundidade e textura as reproduções. Aqui também as páginas tem um amarelado não uniforme, mistura

do tom original do papel com o manuseio e o envelhecimento (o caderno original foi entregue a Raoul La Roche em 1924, mas deve ter sido usado pelo artista durante algum tempo antes disso⁷⁹). As páginas são numeradas a mão, de forma irregular e a lápis o que me leva a acreditar que foi feita originalmente pelo artista (sempre na página da direita no canto superior direito). Os registros vão desde croquis de edificações a lápis com anotações e indicações, a esboços de paisagens, combinações de forma e cor, rostos e estudo de composição e forma (alguns nitidamente projetos para obras posteriores – ver p. 6, 7, 8, 10, 11, 12 e 13). A página em branco se faz presente aqui em duas ocasiões. O artista mostra preferência pela página da direita, mas usa a da esquerda em vários momentos de forma secundária na maioria das vezes. Essas páginas mesmo “em branco” constroem de maneira importante o aspecto fac-similar da obra pois reproduzem borrões, testes de cor e traço, sujeiras, decalques (principalmente do grafite) e marcas variadas. Isso da a reprodução um aspecto de uso e realidade reforçando seu caráter de originalidade e unicidade. Ao todo o caderno tem 45 folhas em gramatura elevada e o tom do papel usado não pode ser identificado claramente por conta da imagem de reprodução das páginas do caderno original. Um aspecto que pareceu ficar evidente aqui foi que o tanto a artista como o a pessoa que recebeu o caderno como presente reconhecem o valor do artefato em si mesmo. Primeiro Le Corbusier que ao presentear seu mecenas entende que está fazendo uma oferta de alto valor para demonstrar seus agradecimentos. E o presenteado quando diz que (ver carta em resposta ao presente na p. 7-8). 11/05/2015, Paris

3ª consulta a biblioteca do INHA

Esposito, Diego e Calzolari, Ginestra. Sketch-book. Milano: Diego Esposito, impr. 1981.

May, Phil (1864-1903). Phil May's sketch-book: fifty cartoons. London: Chatto & Windus, 1897.

Blake, William (1757-1827) e Varley, John (1778-1842). The Blake-Varley sketchbook of 1819: in the Collection of M. D. E. Clayton-Stamm. London: Heinemann, 1969.

⁷⁹ Nas transcrições que constam no volume que contem as informações sobre o caderno registram que as anotações/rascunhos das últimas páginas datam de 1922 (1997:115).

Matta, Roberto (1911-2002). *Histology notes and drawing: Notebook 1943*. Paris: Maat, 2010.

Em “Diego Esposito Sketch-book” a primeira coisa que chama a atenção é seu formato literalmente de caderno. Esse é o primeiro que encontro com acabamento em espiral (wire-o) e em formato reduzido (aproximadamente 10x13cm). A capa da impressão de um caderno comum com visual simples de um objeto ordinário. O miolo tem – mais uma vez – papel amarelado e em alta gramatura. A edição é limitada em 50 exemplares e cada uma dessas cópias tem um desenho original do artista (elemento que eu também não tinha registrado na pesquisa). A contracapa é de papel cartonado rústico/reciclado (paraná? como chama Wagner?) e não possui nenhuma inscrição visível. As reproduções tem boa qualidade, mas não prescrevam de maneira ideal os detalhes dos traços que são integralmente feitos a lápis. O artista ocupa unicamente as páginas da direita deixando as outras sempre em livres (detalhes que vem se repetindo em vários cadernos). A publicação usa desenhos que aparentam ter sequencialidade e um alinhamento de desenvolvimento, e em outros momentos a impressão é que são desenhos soltos e aleatórios. Não consegui distinguir se é um fac-símile ou um caderno editado, pois a limpeza das páginas e a organização e padrão dos desenhos denotam certo planejamento. A edição se mostra na capa e na folha de rosto (que contem uma citação de Henry Miller⁸⁰) de forma vertical, mas logo depois precisa ser virado para a horizontal pois as figuras se apresentam todas nesse sentido. As páginas não são numeradas e sempre são “vazias” (contem normalmente poucos elementos marcados). Os esboços são mais abstratos e não parecem se referenciar em algo diretamente na verdade são quase rabiscos. Muitos desses tem em sua composição uma caligrafia confusa e truncada. No final existe um Texto poético atribuído a Ginestra Calzolari que ocupa duas páginas. O poema (em italiano) tem alguma ligação com o que é visto nas páginas anteriores, mas uma percepção contaminada pois a relação se constrói muito pelo fato de ambos estarem em em sequencia. Não consegui identificar a página com o desenho original. Esse exemplar me pareceu uma tentativa diferente do que tinha visto até agora. Aqui o artista fez do sketchbook uma obra em si mesmo e não a reprodução de um caderno previamente existente (fac-símile) ou mesmo o registro/memória de esboços feitos para outros

trabalhos. E por ser uma edição feita pelo próprio artista (o livreto não tem editora) evidencia a intenção de Esposito de criar um sketchbook com um propósito artístico intencional. A combinação com o poema também reforça essa vontade. A experiência aqui é fortemente híbrida, pois é uma mescla visual e caderno original (com a espiral, os desenhos à lápis, o formato pequeno e o desenho original) com obra acabada e planejada (principalmente pensando na intenção da mensagem e na forma de leitura).

Em “NoteBook 1943” de Roberto da Matta (2010) temos um fac-símile volumoso e curado de forma cuidadosa. Em cerca de 330 páginas reproduzidas integralmente encontramos a cor das páginas envelhecidas aqui em um tom mais bege do que o amarelado tradicional (o caderno é de 1943 e a publicação final é feita em 2011), as colagens e as anotações e desenhos a lápis. A reprodução tem boa qualidade e revela tanto texturas quando imperfeições e detalhes do uso e manuseio. Em conjunto existe uma brochura com a transcrição página a página e a reprodução de 8 folhas e recortes que deveriam estar soltos dentro do caderno. A capa reproduz o formato de um caderno comum com textura marrom e lombada em tecido preto com desgastes e imperfeições. No centro uma etiqueta com os dizeres “Histology Notes an Drawings” que parece ser do próprio caderno original, pois contém a inscrição de uma empresa e seu endereço. Assim como outros fac-símiles a reprodução se inicia logo na contracapa e primeira página com inscrições do autor e detalhes da encadernação. O papel usado é de gramatura mediana, mas pela reprodução é visível que o papel original é fino, pois as páginas sofrem decalques e relevos nos seus versos (página da esquerda) principalmente e muitas vezes aparentam certa transparência. Na verdade olhando com mais detrimto a composição do caderno com a intercalação de páginas de papel transparente (como papel manteiga) e papel opaco normal. Muitas vezes nessas páginas transparentes existem anotações/interferências que se superpõe as notas e desenhos da página opaca criando uma mescla visual instigante. A sensação de revelação vai ficando evidente de acordo com o entendimento dessa lógica o que cria uma nova forma de leitura e apropriação subjetiva do caderno. Existe a reprodução do verso dessas finas páginas o que ajuda nessa compreensão. O verso das páginas opacas também são reproduzidos, mas em sua maioria estão em branco, tem anotações esparsas

⁸⁰ “La Grecia è ciò che ognuno sa, anche se in absentia, anche se è un bambino, o un idiota o un non ancora-nato.”

e em várias outras o decalque/relevo do que foi marcado em seu verso (que tanto pode ter sido causado pela espessura do papel quanto pela força empregada pelo artista na hora de escrever/desenhar). O artista usa de figuras e desenhos coloridos feitos em papel mais alvo que o do caderno em formato quadrado, as cola na parte superior das páginas opacas e faz anotações na parte inferior. As páginas são numeradas mecanicamente, mas essa numeração não aparenta ser original, mas sim incluída na edição pois estão tanto nas páginas opacas quando nas translúcidas. As páginas tem os cantos arredondados o que provavelmente é característica do original. O uso do caderno parece ser bem intenso e linear já que as páginas estão sempre bem preenchidas e marcadas além de não aparecerem as costumeiras páginas em branco (algumas no final do volume, mas não no entremeio). Em certa altura dos desenhos e colagens passa a dar lugar para anotações mais textuais e mais longas intercaladas a desenhos mais esquemáticos e figurativos. Exista a reprodução com faca de corte de uma página rasgada (:267). As colagens tem boa reprodução e algumas aparentam ter volume devido a reprodução fotográfica das sombras (:277).

A obra “Phil May’s Sketch-Book” é a maior reprodução com que tive contato até agora (aprox. 25x35cm). Encadernada em couro vermelho com inscrições douradas na lombada e título com desenho reproduzidos na cor preta em tecido pouco menor que o formato do livro (também vermelho) colado por cima do couro. A publicação data de 1897 e tem uma dedicatória onde se lê: “To darling Marie de Ricci From Papa” uma assinatura e “Xmas 1897”. Essa é a publicação mais antiga que encontrei em minhas pesquisas com as características de um sketchbook como tenho perseguido. As páginas iniciais são amareladas e sem conteúdo (em branco – 6 ao todo) e precedidas por uma guarda de encadernação marmorizada em vermelho. Nas páginas que compõem o miolo da publicação existe uma montagem onde as páginas de maior gramatura são montadas em papel mais fino que faz o contato com a encadernação o que facilita o manuseio e o virar das páginas (não conhecia esse tipo de solução – perguntar para o Wagner). Infelizmente não chega a ser um sketchbook conforme as configurações mais atuais. O livro está mais para um apanhado de desenhos feitos/publicados pelo ilustrador. As ilustrações tem em sempre legendas com explicações ou diálogos entre os personagens que são retratados. Pequenas cenas cotidianas na sua maioria com pegada humorística. O artista até fala sobre seu

processo na introdução dizendo como faz e usa seus sketches para finalizar seus desenhos. O estilo de May é bem esquemático e sem maiores detalhes. Lembra muito o desenho de imprensa bastante comum naquele período do século 19. Todos os desenhos são finalizados a tinta preta com exceção de dois que aparentam estar a lápis, mas que mesmo assim tem a legenda em tipografia impressa e não remetem a algo que ainda vai ser finalizado.

15/05/2015, Paris

1ª consulta a BnF

Berger, John. *Le carnet de Bento*. France: Éditions de l’Olivier, 2012.

Crumb, Robert e Cornélius. *Sketchbook reports – 1999*. France, 1999.

Wiseman, Albany e Monahan, Patricia. *L’Art de L’esquisse*. France: Editions Fleurus-Mame, 2002.

Topolsky, Feliks. *Paris lost – A sketchbook of the thirties*. London: Hutchinson & Company Limited, 1973.

Eisner, Will. *Will Eisner Empreintes*. France: Solei, 2005.

Caso que ainda não tinha encontrado o livro de John Berger na verdade é um exercício literário onde o autor imagina um caderno de desenhos feito pelo filósofo Baruch “Bento” Spinoza morto em 1677 entre seus manuscritos existem textos e notas, mas nenhum desenho (o que é *témoignages*?). O autor ressalta que muitos dos manuscritos registros feitos pelo filósofo foram preservados e são conhecidos e que existiria um caderno de desenhos, mas que se perdeu ou que a ele não foi dada importância. Ele diz que durante os anos imaginou esse caderno sendo descoberto, que desenhos estariam nele, que tipos de esboço Spinoza teria feito, quem ele teria desenhado e onde? Com isso ele desenvolve uma versão revista desse objeto perdido num diálogo filosófico com o trabalho do filósofo (*l’Éthique* e *Traité de La réforme le l’entendement*), mas também estético e político. Os esboços são esparsos e em alguns momentos se relacionam diretamente com o texto. Na apresentação é dito: “C’est aussi choisir parmi les propositions infinies de la réalité: retrancher, ajouter. Pour transformer.” Aqui o livro também usa do papel amarelado (polén) e os esboços são reproduzidos e

compostos na página de acordo como o bloco de texto (as vezes abre um capítulo ou no meio dos parágrafos. Alguns desenhos parecem ter sido feitos a carvão com partes esfumadas (aparentando mais o intuito que o acidente) e a maioria em tinta preta com textura aguada na mesma tinta (também parecem querer simular o acidente). Existem legendas feitas em caligrafia, algumas notas, datas e numeração de página. Certas imagens parecem ter sido retiradas mesmo de um caderno pois nelas existe um fundo amarelo mais intenso que o papel base do livro. Poucas imagens tem cor e nada que seja parte física do caderno é representado como capas e costuras. Há a reprodução de uma página de notas escritas e duas feitas a lápis. O resultado não parece um caderno como o título da obra entender, mas um livro ilustrado e a experiência final é pobre perante as possibilidades que o exercício proposto pelo autor poderia gerar. O livro foi traduzido por Pascal Arnaud pesquisadora francesa que tem como objeto primeiro o caderno de viagem.

O livro de Wiseman e Nonahan é um manual de como trabalhar com os esboços. O caderno (com instrução e como fazer um), os materiais, os personagens lugares e técnicas. Com muitos desenhos, feitos em várias técnicas que são usados para ilustrar as instruções e dicas em cada parte, o livro não se aprofunda no caderno em si, mas nas formas de fazer tipos diferentes de croquis. Contudo na introdução a autora desenvolve algumas ideias sobre o esboço seus usos e particularidades. Ela destaca que um caderno é le meilleur outil (a melhor ferramenta) do artista, sua fonte de inspiração mais preciosa e onde ele pode rabiscar ideias e imagens de forma rápida e eficaz. Para ela o caderno também tem múltiplas funções e que sua característica principal é que ele é pessoal: "como seu conteúdo não é destinado a outrem, você pode tentar experiências, tomar riscos e cometer erros, ce dont vous vous absteniez en faisant un tableau ou un dessin prévu pour être 'achevé' [...] Praticar o esboço com regularidade desenvolve a memória visual, a dextérité, e permite guardar traços de personagens que você achar interessantes. [...] um caderno de esboços constitui igualmente um espécie de diário visual de lugares e gens, da vida da família, das férias e dos grandes eventos." (2002:8). O livro não tem nenhuma referência visual física do sketchbook e se constitui como parte da série Les secrets de l'artiste.

"Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau? Parce qu'elle est plus vivante..."

Comment un jeune étudiant incapable de produire un tableau, même médiocre, peut-il réussir une merveilleuse esquisse? Parce qu'elle résulte de l'enthousiasme et l'inspiration, alors que la toile est frite du travail, de la patience, d'une longue étude et d'une expérience consommée de l'art." (Denis Diderot, 1767 apud Wiseman;2002:8)

A publicação Sketchbook Reports é na verdade a republicação de duas séries de desenhos feitos por Crumb para a revista nova-iorquina *Help* na década de 1960. A primeira feita para uma matéria sobre o Harlem (bairro de nova iorque) e a outra um relato sobre a Bulgária (país da União soviética e comunista na época). Mais que sketches o que o livro reproduz são as ilustrações feitas na época de forma sequencial, com o texto na primeira estando em balões ou integrados a cena, e com legendas manuscritas pelo autor com seu letreiramento pessoal na outra. No início existe uma página com os textos transcritos e a introdução feita pelo artista é também manuscrita (sendo as transcrições em folhas avulsas). O papel usado na edição também traz o amarelado que já relatei em outras oportunidades e os desenhos são reproduzidos em preto com traços limpos e próprios do estilo de Crumb (não parecem efetivamente esboços, mas ilustrações rápidas com um estilo bem editorial). O formato é horizontal (A4 provavelmente) e simula um caderno de desenho em brochura com capa (com desenho e título) contínua com lombada colada. E dição faz parte também de uma coleção chamada Collection Blaise.

No livro sobre Topolski (artista polonês) existe o registro de seus cadernos de forma editada e comentada. As páginas são tratadas como fotos e compostas nas páginas em tamanhos e orientações variadas. As reproduções ocupam sempre as páginas da direita e nas opostas existem legendas numeradas. Esses textos são em quase sua totalidade transcrições de anotações feitas a lápis pelo artista nas páginas originais. Essas notas são sobre o lugar onde o esboço foi feito, sobre os personagens e suas características e alguns detalhes da cena. Os sketches aparentam ter sido feitos de forma rápida como que entanto captar o momento da cena. Aparecem cenas abertas da cidade seus parques e praças e também locais mais íntimos como cafés, casas de shows e teatros. Em todas fica patente esse registro de um momento de uma ação que está em curso. Todos são feitos em tinta preta com tons de cinza com o mesmo material (aguada). As páginas apresentam vários tons de amarelo, com alguns tendendo mais ao cinza e ao

ocre, o que mostra a variedade de fontes de onde o material foi coletado. Outras coisas que evidenciam essa multiplicidade é que algumas páginas tem bordas rasgadas (como se tivessem sido tiradas de cadernos) e os formatos diferentes de várias das páginas (horizontais, verticais e quadrados). Essa edição é bem característica de uma maneira de mostrar o trabalho dos artistas pelos seus esboços parecendo muito mais um tradicional livro de arte só que sem a reprodução das obras acabadas. Não preserva o objeto caderno nem reproduz seus detalhes, mas os desenhos são fortes e capturam a real dinâmica da cidade naquela época e as imagens sobrevivem e ainda falam dela como ela é hoje. A parte textual de introdução fala mais da trajetória do artista e sobre o caminho que os desenhos perdidos sobre Paris percorreram até voltar as mãos do artista em 1965. O mais interessante é a forma que o criador os encara quando o editor Jonathan Stone, já na década de 1970, o questiona sobre um portfólio empoeirado e de aspecto estranho em seu estúdio: “Oh, just some drawings of Paris that I did before the war...” (1973:13). Isso pode revelar mais uma vez que os desenhos não são obra, mas sim registro de um determinado momento e arquivo de memória pessoal do artista. Enquanto eles estavam nas mãos de várias pessoas em outros países eram tratados com reverência, mas na volta para casa retomam seu lugar (loci) nos meandros do ambiente de criação do artista.

No livro *Will Eisner Sketchbook* temos a reunião de esboços variados feitos pelo artista em sua longa carreira. A primeira parte é composta por sketches a lápis (que ele chama de *rough sketches*) para capas, ilustrações e primeiras páginas (páginas poster) de revistas do personagem Spirit. Depois temos as páginas à lápis de algumas graphic novels do autor a partir de *Contrato com Deus* de 1978 (10 histórias ao todo⁸¹). Nessas páginas temos a reprodução completa das histórias antes da finalização em tinta nanquim com composição das cenas e quadros e também do letreiramento tanto nos balões quanto nos títulos e onomatopéias. Diferente dos primeiros que são mais livres e rápidos esses são mais elaborados e já fazem parte da linha de produção da publicação de uma história em quadrinhos contendo numeração das páginas e indicações técnicas de corte e sangria. Os textos que abrem cada parte do livro são de autoria do artista o que revela seu envolvimento com a

publicação. O papel usado é de alta gramatura e amarelado, buscando a sensação de caderno que já descrevi antes. O que é diferente nesse caso é que devido a elementos técnicos do processo de produção das obras o papel original em que foram feitos os sketches na verdade é branco para dar mais qualidade no processo de finalização e depois na própria reprodução técnica (impressão). As próprias edições de cada obra usada aqui em seu esboço inicial são tiradas em papel branco de alta alvura (?). Outro elemento importante para essa sensação de caderno é a fiel reprodução dos traços, imperfeições e esfumado do lápis usado pelo artista nos esboços. Em vários momentos também aparecem o uso do lápis azul que o artista aplicou em o que poderia ser chamado de esboço do esboço. Marcações bem esquemáticas de composição e posicionamento de personagens e balões. Como indicações para o esboço mais detalhado a lápis de grafite normal que vai servir de guia para a finalização em tinta nanquim preta. No caso de Eisner ele próprio finalizou seus desenhos, mas no processo mais industrial (principalmente no *comics* americano) outra pessoa vai fazer essa parte e vai necessitar de indicações claras para fechar os desenhos. Outro elemento técnico importante é que o lápis azul não precisa ser apagado pois não vai ser “visto” na hora de transformar o desenho no papel em imagem para a reprodução. O formato dessa publicação grande (cerca de 22x32cm) e volumoso (cerca de 300 páginas – as páginas não são numeradas penso que para reforçar a ideia de caderno). A reprodução das imagens é de alta qualidade ressaltando texturas e detalhes além de preservar o formato original das publicações das quais são registro (deixando margens entre 1 e 3 cm dependendo do lado da página). A encadernação é feita em cadernos alceados e montada em tecido, a capa é dura com reprodução de alguns sketches em fundo que simula papel rasgado em creme e marrom. Na página de rosto há uma assinatura de Eisner que parece original em crayon marrom. Essa página e mais uma com o nome da obra tem um tom mais amarronzado que as demais (que preservam a cor amarelado do papel). A reprodução do grafite parece não sofrer interferência direta da cor do papel e fica bem natural como se sempre estivesse marcado nele e não em papel branco. Não existe a comparação com as páginas finalizadas, mas a sensação é que se existe mudança ela é mínima – penso que devido a forma de trabalho metódica e profissional do artista. Como ele é na

⁸¹ *Contract with God, A life force, The dreamer, To the heart of the storm, The neighbourhood - Dropsie avenue, The last hero, A family matter, The princess and the frog, Last day in Vietnam e Minor miracles.*

verdade um dos criadores dessa forma mais industrial de se fazer HQ acredito que nessa fase de esboços o trabalho se encontra praticamente pronto em sua estética e conteúdo. (pegar esse de novo para olhar mais livre sobre a obra e ler os textos sobre cada obra).

18/05/2015, Paris

4ª Consulta a biblioteca do INHA

Hockney, David. *A Yorkshire sketchbook*. London: Royal Academy of Arts, cop. 2012.

Picasso, Pablo, Krugier, Jan e Richardson, John. *Through the eye of Picasso, 1928-1934: the Dinard sketchbook and related paintings and sculpture*. New York: W. Beadleston, c1985.

Armstrong, Carol. *A Degas sketchbook*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, c2000

A publicação “A Yorkshire Sketchbook” do artista inglês David Hockney trilha uma proposta de apresentação do caderno híbrida. O material busca a aparência de um livro com uma sobrecapa em policromia com desenho e composição visual para o nome do autor e do título. Essa sobrecapa cobre uma capa dura em vinil preto texturizado com letras em baixo relevo na frente e em aplicação de prata na lombada. Essa capa aparenta reproduzir em seu material a capa do sketchbook original (claro que sem os relevos). Já no miolo essa forma mais editorial de trabalho muda e busca a construção de uma fac-símile. O livreto é usado na horizontal e quando aberto tem uma área de trabalho panorâmica que é utilizada de forma constante pelo artista. Os sketches são feitos a partir das paisagens de East Yorkshire (que dá nome ao caderno) na Inglaterra é onde o artista passou sua juventude. Esse uso landscape se justifica, pois o artista está registrando as habituais paisagens. Na pequena nota de introdução (que está na orelha da sobrecapa e não no miolo propriamente dito, acredito que para preservar o miolo para a reprodução do caderno) os editores relatam ainda que essa “volta as origens” de Hockney se dá depois de uma grande paixão pelas técnicas digitais que o levou a virtuosos desenhos feitos em iPad e que para esse trabalho regressou aos materiais tradicionais: o sketchbook onde ele pode capturar rapidamente as mudanças de luz e os efeitos do tempo juntamente com o lápis, a aquarela e a tinta. Interessante notar que eles também ressaltam que

esses esboços tem a complexidade espacial de pinturas finalizadas mesmo contendo o imediatismo das impressões de Hockney. Essa observação respalda meu entendimento de que os esboços não necessariamente são parte de um trabalho em andamento e que podem ser obras neles mesmos ou ainda conter toda potência de ser qualquer obra vindoura (arquivos, memórias, mnémē e anámnēsis). Essa mistura entre uma publicação mais comercial (para estar em uma estante de livraria) e uma reprodução fiel mostra que a mediação desses originais passa por uma lógica de mercado, mas ao mesmo tempo intenta preservar a experiência de se folhear um documento único onde um criador marcou as páginas com sua genialidade. Na parte onde a busca por esse elemento subjetivo é mais presente algumas recorrências verificadas anteriormente se encontram aqui também. As páginas amareladas surgem de forma marcada, pois além do tom próprio do papel utilizado (pólen provavelmente) é reproduzida a textura e o tom do caderno original que é um pouco mais escuro e quente que o suave amarelo do papel base. O artista usa ambas as páginas (esq. e dir.) no registro das paisagens passando por cima da costura da encadernação no meio do volume (em algumas páginas a imagem da costura, dos decalques e borrões que acontecem nesse espaço entre-páginas é reproduzida). O artista faz uma folha de rosto (costume que também tenho) com o título “Yorkshire April 04” em aquarela azulada. As folhas de guarda (que aqui não são as do volume, mas a reprodução das originais) tem rabiscos e registros mais esquemáticos; diferentes das paisagens que se apresentam depois da página com o título descrita acima. Existe uma página no final do volume com os dados catalográficos e técnicos onde uma observação diz que na primeira publicação do sketchbook de 92 páginas usado por David Hockney em abril de 2004 os editores omitiram as páginas 19 e 20 que foram deixadas em branco pelo artista. Essa exclusão é importante pois diz sobre a interferência da edição em um pretense fac-símile em um elemento que pode ter sido pensado pelo artista ou mesmo usado por conta de seu modo de trabalho; uma aquarela que ficou muito úmida e deixou a página seguinte sem condições de uso imediato ou mesmo para preservar um desenho da provável interferência da página em seu verso. O artista deve ter usado papel próprio para o material, mas mesmo assim em um trabalho mais rápido esse sombreamento e algum tipo de decalque pode acontecer. Uma publicação de 2012 onde a originalidade fac-similar é buscada, mas já interferida/transformada pela necessidade de

mediação e as especificidades do tipo de contato que o público atual demanda.

A publicação “A Degas sketchbook” tem uma particularidade imediata que é um posfácio feito por David Hockney que por conta das análises feitas hoje ganha singularidade pois o artista está na lista de livros consultados. Esse epílogo da publicação é composto por excertos de uma conversa de 1999 de Hockney com o diretor do Getty Museum, John Walsh, e com o curador de desenhos Lee Hendrix. Na conversa destaca-se sobre a forma de trabalho de Degas (maneiras de compor cenas, desenho de memória, dificuldades com certas poses e anatomia) e cria-se relações entre os esboços e outras obras (dentre elas uma cópia de um quadro de Cézanne). Hockney também faz inferências sobre seu processo de trabalho a partir dos rascunhos de Degas; ele entende os desenhos como um atalho, um lugar conhecido pelo qual o trabalho finalizado passa. Ele exemplifica com a situação onde se tem dificuldade com certo tipo de pose ou cena e quando o artista resolve ela na verdade não está mais olhando a cena, mas sim usando os atalhos que estão na sua cabeça: “That’s what drawing is, finding a shorthand” (2000:110). Ele também fala sobre o quão precioso o caderno é; o sketchbook em questão era usado por Degas nos encontros de quinta-feira a noite na casa de seu amigo próximo Ludovic Halévy. A partir disso Hockney elucubra sobre como o artista usa/entende o caderno e como o amigo enxerga valor nos rabiscos. Aqui lembro de como os cadernos passam a ter valor a partir de um olhar externo que não o do próprio artista, por alguém (o amigo de Degas) ou por uma conjuntura sócio-história (como acontece a meu ver na atualidade). Ele imagina que quem preservou e cuidou do caderno foi Halévy e não Degas que se estivesse de posse dele o teria deixado jogado, sem importância, em seu ateliê junto com outros vários rascunhos. Esse caderno foi usado por Degas em meados de 1870 e reflete o artista em atmosfera casual, divertindo-se e em relaxado estado de espírito segundo o ensaio feito por Carol Armstrong que precede a reprodução das páginas. Os desenhos vão desde simples sketches, na verdade rabiscos [doodles] a desenhos mais finalizados muitos deles objetos conhecidos de Degas como lavadeiras, cantoras de café e cenas no balé. Aqui fica claro que o artista está usando sua memória para fazer os desenhos (como ressalta Hockney), pois estava trabalhando as composições e as formas em um ambiente privado, longe dos cenários reais. Na folha de rosto está a reprodução de um detalhe do

caderno original mostrando sua encadernação, textura da capa, cor e margens desgastadas das páginas e uma página com desenho feito a lápis com esfumado e nota escrita. As primeiras 60 páginas do volume contêm o ensaio de Armstrong intitulado “The Arte of Unlearning - Dega’s Album of Pencil Sketches” onde desenvolve o cenário histórico e social onde Degas fez os esboços e explana sobre ideias ligadas ao processo criativo do artista, seus modos de trabalho e sua contribuição para o desenvolvimento das artes visuais no século vinte. Na sequência o caderno é reproduzido em formato reduzido em com as folhas tratadas com o fotos (pranchas) compostas nas páginas com margens de 1,5cm (laterais) e 3,0cm (topo e base). O caderno original tem formato de 24,8x33cm e contém 72 páginas das quais 42 são reproduzidas juntamente com capas e contra-capas. A cor das páginas é irregular indo de tons amarronzado, passando pelo cinza azulado até um amarelado quente (parece mais problema da reprodução/captação das imagens que variação do próprio caderno). Existe a reprodução de uma página em branco e não se faz distinção de páginas ímpares e pares (somente em duas que são representadas sem a margem central dando a entender que são contíguas). Todos os desenhos são feitos a lápis e o esfumado aparece em algumas ocasiões criando a sensação de uso e originalidade que já relatei em outros volumes como elemento de experiência importante. Algumas páginas são usadas na vertical e no fim no caderno três páginas são usadas em sentido inverso (de cabeça para baixo) como se o artista estivesse usando o caderno de trás para frente. Na terceira capa existe um suporte para o lápis, o elástico que fecha as capas e a etiqueta da empresa produtora do caderno. As capas são forradas com tecido rústico e na primeira está escrito a tinta “Croquis de Degas 1877”.

O volume “Through the eye of Picasso – 1928-1934” é na verdade um catálogo da William Beadleston, Inc. para uma exposição ocorrida entre 31 de outubro e 14 de dezembro de 1985. Estão reproduzidos nele o chamado The Dinard Sketchbook e pinturas e esculturas relacionadas. (colocar aqui o texto do curador). A reprodução do caderno é feita com as páginas compostas com fotos em folhas maiores que são brancas com leve tom amarelado (mais provavelmente do tempo) e box de cor creme mais acentuado onde as pranchas estão posicionadas (em alguns casos mais de uma prancha na mesma página). Existe a reprodução da capa do caderno (com a etiqueta do fabricante) que contém uma nota do artista (local e data). As páginas são feitas a lápis e a tinta

preta com desenho esquemáticos em sua maioria, com variações de um mesmo tema como no caderno visto no Musée Picasso. As reproduções parecem ser feitas apenas em preto e tons de cinza. A maioria das páginas é datada como parece ser parte do processo criativo de Picasso. Em várias páginas os esboços são encerrados em quadros dando a impressão de sequencia como numa HQ. O miolo do caderno tem 60 pranchas. A forma com que foram compostas não buscou a proximidade com a experiência do caderno original, mas sim algo mais próximo do registro dos esboços como parte de um processo/obra. O caderno foi usado no período entre julho de 1927 e dezembro de 1928. Existem ainda uma parte com ensaio de John Richardson (impresso em papel vergê) e após o sketchbook reproduções de obras que tem relação com os esboços mostrados. Essa relação em certos momentos parece bem direta, mas em outras oportunidades existe uma construção para que o acervo disponível na exposição (e segundo o catálogo todas a venda) tenha essa contiguidade.

21/05/2015, Paris
2ª consulta a BnF

Bartram, Angela, El-Bizri, Nader e Gittens, Douglas. *Recto Verso: redefining the sketchbook*. England: Ashgate Publishing Limited, 2014. (Ashgate Studies in Architecture Series)

Achei o tão famigerado livro que já fez o que eu estou fazendo... lendo o texto da contracapa tive essa impressão e a introdução me encaminhou para a certeza. Em “Recto Verso: redefining the sketchbook” os editores conceituam o que pretendem com a coletânea de trabalhos e como o objeto é tratado em várias perspectivas. A interdisciplinaridade é ressaltada e a variedade de metodologias aplicadas com aproximações a teoria da arte, a arquitetura, ao discurso filosófico e a reflexões sobre práticas curatoriais e análise pedagógica (2014:1).

“O volume explora aspectos variados que figuram em termos de colocar o bloco de desenho dentro de práticas contemporâneas e modos de pensar no artístico, orientados ao design e nos domínios da arquitetura. Parte dessa linha de investigação é empreendida em direção aos mais recentes desenvolvimentos no processamento de informações e tecnologias de comunicação, ao mesmo tempo, representando o impacto que estas têm sobre as

concepções teóricas e práticas de formas tradicionais de desenho, e dos modos de representação gráfica, arquitectónica e idéias baseadas em design.” (2014:1)

Essas argumentações estão também ligadas ao contexto onde os desenhos e esboços estão intimamente ligados ao comentário textual ou ao registro, embora se faça por meio do emaranhamento de imagens e textos, de ícones e palavras. Inclui também reflexões com as tradicionais regras do sketchbook como sistema de arquivo criativo para ideia em desenvolvimento, reflexão e progressão com a prática de arte, do design e da arquitetura onde ele aja como acompanhamento necessário aos métodos e processos em que as obras mais formais são realizadas.

Um ponto que já havia identificado fala sobre o uso dos sketchbook em exposições e museus como método de demonstrar e tornar visível ideias em sua formação e desenvolvimento. Para os autores isso ganhou força nos últimos anos com o interesse de galerias e museus. No artigo de Mirian Stewart – que compõe o livro – intitulado “Curating Sketchbooks: Interpretation, Preservation Display” esse assunto é tratado de forma aprofundada (2014:163). Quando o caderno é usado para outras funções como um caderno de notas com lembretes e endereços, lista de compras, horários de trens e voos, filmes a serem vistos ou uma receita de massa para escultura o sketchbook pode ser considerado como uma extensão da consciência do artista (2014:167) Para a autora em o caderno no ambiente de uma exposição não está pronto a mostrar seus segredos, mas aparece como algo raro e não usual para engajar a audiência. Em outros formatos, como digital ou em caixas de exposição, que não o fac-símile ele perde sua “unfolding cinematic nature” (2014: 172). A autora fez parte de uma exposição com o sugestivo nome e ‘The moment of privacy has passed: sketchbooks by contemporary artists, architects and designers’ na Usher Gallery em Lincoln (2010-2011) onde o público podia manusear os sketchbooks em open bookcases.

Folio recto (right leaf) e Folio verso (turned leaf) (2014:165)

Outros aspectos tratados são os ligados a aspectos ontológicos do sketchbook no sentido de estar imerso em experiências vivas ou na fenomenologia clássica no que se refere a ele como um mundo vivo (Husserlian life-world/lebenswelt). Isso encaminha a

outros autores e seus insights filosóficos como os leitmotifs de Heidegger na análise existencial do 'Dasein' ou a crítica da pintura e do desenho como verdade metafísica de Derrida refletindo com a clássica noção grega de 'paregon' e nas suas ideias de 'suplemento' e 'complemento'. Outros textos ainda evocam a memória e os registros biográficos com atributos topológicos e cosmológicos. Questões espaço-temporais também demarcam a anatomia do sketchbook e seus traços gráficos ou sua corporalidade como objeto material ou como coisa dada no mundo, um objeto que tem inegável status nele mesmo e que oferece um portal para dentro da imaginação do processo criativo (2014:2).

O sketchbook entendido como uma 'pivotal working tool' que contribui para o processo criativo e a formulação e a manufatura de ideias visuais e sua disseminação com ajustes acadêmicos, profissionais, pedagógicos e curatoriais. As reflexões sobre o valor do sketchbook tradicional 'paper and bound' associado a modos de fazer e esboçar, sem deixar de lado seus horizontes históricos não eclipsa a exploração das vantagens que aparecem nas tecnologias digitais e na apreciação de de experimentações híbridas que combinam o convencional com o novo. A pletora de livros 'How to' mostra como o conceito de sketchbook pode ser usado em suas facetas educacionais, mas o livro em questão busca em contraste a isso características filosóficas, teóricas, históricas e psicológicas ligadas ao sketchbook e a sua relevância sócio-cultural na praxis da arte, da arquitetura e do design especialmente como caixas de ressonância cognitivas e como depósito de ideias (sounding boards e ideas stores) (2014:3).

O sketchbook como palimpsesto, como um lugar onde as técnicas digitais não podem substituir certas funções do caderno tradicional onde os esboços podem ser mais completos na relação entre a mente humana, o conhecimento (though) e a psique em composições na arte e na arquitetura (John Hendrix no artigo Palimpsest. 2014:39). O autor também reconhece nas páginas do caderno o palimpsesto nas camadas de ideias e formas que vão se sobrepondo (overlay) umas as outras com traços de marcas de apagado parciais se tornando parte das composições. Ele ressalta que a essência do palimpsesto pode ser achada na mente humana onde camadas (layers) do consciente são compostas de traços, fragmentos de memória de formas aurais (aural) e visuais, de recorrências, e imagens como sonho (dream-like). Através de uma conexão analógica com o

palimpsesto o sketch emula a mente humana e serve como ferramenta no desenho e na pintura, na arquitetura e no design urbano, que conecta a construção do ambiente (built environment) as faculdades mentais humanas. "The sketch would thus continue to be a mechanism that assists in producing increasingly creative, insightful, and meaningful modes of design." (2014:5)

O sketchbook relacionado ao fenômeno do colecionismo. As semelhanças e diferenças entre o colecionador individual e o sketcher. E que narrativas emergem do sketchbook como laboratório de ideias visuais que se integra fragmentos de textos e registro de pensamento (thoughts).

Minhas ideias... o sketch como Efestos (Efesiástico? Efestico?...), o esboço como parte do fazer/produzir/trabalhar. Como ergon (the work) com a potencia de ser, instead of being that which exists in actuality per se. (El-Bizri, Nader em Parerga – Carnet de croquis: 'ni ouvre, ni hors d'ouvre'. 2014:28). O pensar-no-fazer (thinking-in-making). A ideia de arquivo como origem. O parergon, o nem fora, nem dentro (ni dedans, ni dehors), perto do trabalho per se, mas também algo fora dele (ni ouvre, ni hora d'œuvre), situado ele mesmo no meio (in-between, in the rift, the cleft, or cleavage that separasse and units at the same time – 2014:33).

O sketchbook ontológico não é feito de páginas de papel, mas é a fonte de nosso ser (which is the) feito com a acumulação de experiência viva imersa em discursos culturais (2014:61).

O sketchbook como diário reflexivo em uma trabalho acadêmico (Turner, Christine em Sketchbook or reflective journal? Documenting the practical PhD, 2014:223).

Sketchbooks Comix Buro

Bellamy (janvier 2008): Cópia 676/900 assinada pelo artista. Páginas azuladas (todas). Textos explicativos extensos feitos com tipografia digital com visual HQ. Os textos são compostos nas páginas de forma a gerar narrativa e movimento de leitura. As vezes são usados personagens nessas legendas. Esboços em azul e preto e aproximações entre sketches e obras finalizadas em cor (digitais). Existe até um passo-a-passo de finalização e colonização digital. Os textos são em primeira pessoa e tem um tom bem didático (eu fiz... eu amo...). Esboços quase na sua totalidade

de personagens femininas com forte apelo sensual explorando anatomia, expressões e poses. Capa com pinup sensual de corpo inteiro e com apelo erótico e formas detalhadas como seios e pubis (anatomia exagerada). (para vender mais?).

Casegrain (outubro 2007): páginas em várias cores (roxas, vermelhas, brancas, cinzas e pretas) e outras dez páginas na cor que é padrão das edições (ocre/bege). Nenhum texto do autor (algumas legendas em arial bem objetivas) e muitas imagens finalizadas, mas com pouca aproximação aos sketches. Muitos animais e cenas tipo Conan (guerreiros fortões e guerreiras sensuais). Corpos femininos em várias poses (muitas sensuais). Anatomia exagerada e uso do sensual de forma estereotipada. capa com mulher em pose lasciva abraçando um leão, de corpo inteiro, mas desenho esquemático sem muito detalhes.

Varane (outubro 2007): capa com pinup em pose sensual e apelo erótico, corpo em plano americano com anatomia exagerada, desenho esquemático, mas detalhado. Notas feitas pelo autor em caligrafia. Fez separação dos tipos de esboço (nus, pinups etc.) Páginas com o tom ocre/creme usado na coleção. Muitos dos esboços são assinados e datados. Esboços feitos em preto ou marrom com detalhes em branco. Desenhos de modelo humano feitos ainda na escola. Vários desenhos finalizados com o traço preto ou em cor, mas pouco com o processo sketch/final. Uso de fotos de um processo de desenho/escultura. Capas, ilustrações e pôsteres. Reprodução de suas páginas (abertas) de um caderno de rascunho.

Manchu (sem data): Capa sem figura humana como principal. Usa um cenário onde nave fictícia e planeta se destacam. Tipografia digital em formato caligráfico para notas e legendas. Nas legendas existe um box trabalhado visualmente com letras diferentes e transparência (usado várias vezes). Estudo, desenho e projetos de naves espaciais e veículos de ficção. Esboços em preto e cinza (tons feitos com marcadores). A figura humana é minimizada e os cenários de planetas inóspitos e grandes naves toma conta, algumas sequências que parecem de histórias em quadrinho e alguns poucos desenhos coloridos. Não existem processos sketch/final. Vários esboços de veículos terrestres com rodas (figura humana usada como escala). ver se esse autor é publicado mais de uma vez. Páginas em leve tom de cinza (quase branco) com margens em cinza mais escuro. Esboços usados como foto e muitos com fundo branco.

26/05/2015, Paris

5ª Consulta a biblioteca do INHA

Toornvliet, Jacob. A facsimile of a sketchbook by Jacob Toornvliet – 1635-1719. New York: Galdy Galleries, 1983.

J. B. A. Lassus. Facsimile of the sketch-book of Wilars de Honcourt: an architect of the thirteenth century. London: J. H. and J. Parker, 1859.

Picasso, Pablo. Je suis le cahier: the sketchbooks of Picasso. London: Thames and Hudson, 1986.

Toulouse Lautrec, Henride. H. de Toulouse Lautrec: cent-dix dessins inédits. Paris: Au Pont des Arts, 1955.

A publicação com o fac-símile de um caderno de Toornvliet é parte de um catálogo da galeria Galdy de Nova Iorque e contém um prospecto com uma biografia sobre o artista, a descrição de cada prancha (62 ao todo) e o material usado (red chalk em todas elas, algumas com aquarela). Nove pranchas são assinadas e apenas uma datada de 1704 (a última). No mesmo folheto existe uma lista de preços com valores indo de 3.000 a 8.000 dólares. O caderno em si busca uma reprodução fiel ao caderno com uma capa dura simples revestida de papel acinzentado (amarelado pelo tempo) e a assinatura do artista em marrom no centro sem mais nenhuma inscrição (mesmo na contracapa). Existe uma página de rosto e em seguida a reprodução da página de rosto original do caderno com os desgastes, dobras, marcas e rasgados onde existe uma inscrição manuscrita (Here are 2 and 60 drawings by J. Toornvliet - Ano 1704). Essas marcas de uso não são preservadas na reprodução das páginas internas onde existem algumas manchas e esfumados, mas parece ter sido refiladas. Pelo que consta no prospecto fica claro que o caderno foi desmembrado na tentativa de alcançar maior valor na venda o que é prática comum no mercado de arte (principalmente em leilões). Não existe referência ao tamanho original do sketchbook, mas pelo detalhamento (sombreamento, hachuras) dos desenhos e o material usado devem ser pranchas grandes (ao menos maiores que as da reprodução que tem em torno de 21x30cm). O papel usado é de alta gramatura e tem um tom amarelado bem acentuado e tirando a página de rosto as figuras estão todas na horizontal o que força o leitor a girar o volume para uma melhor visualização. Somente do folio recto é usado e a reprodução tem boa definição e o folio verso tem numeração na parte superior esquerda.

Percebe-se esfumados e a textura das hachuras e do próprio material usado. As composições são bem trabalhadas e parecem mais estudos para futuras pinturas do que propriamente sketches. As figuras, os cenários, os temas e até mesmo a posição dos corpos remetem a um estilo e a período específico da história da arte. As páginas ganham leve tom avermelhado devido a impressão das imagens nos tons próprios da sangria em cima do amarelo original do papel. Em algumas páginas aparecem as margens próximas da encadernação do volume original mostrando as costuras e o escurecimento da cola. Algo que percebo com o importante é que galerias e casas de leilão fizeram várias reproduções em fac-símile no intuito de preservar e registrar dos cadernos de alguma forma já que após a venda deixam de existir como peça unificada. Isso segundo Mirian Stewart (In: Bartram et. al.;2014: 172) tira do sketchbook seu movimento natural de desdobramento/folheamento.

A publicação de 1859 com o trabalho do arquiteto Wilars de Honecort é uma reprodução em pranchas das páginas dos caderno original e não um fac-símile como o título anuncia. A capa é genérica e da a entender que seja realmente um caderno, mas o volume tem a portabilidade necessária para ser um sketchbook. Existe um prefácio de R. Willis (para a edição americana) e um ensaio de Quicherat que faz parte da edição original francesa. No prefácio (1859:V) Willis defende que o volume exemplifica a maneira que os artistas pensam (carried) seus estudos. Na visão dele o sketchbook prova que os artistas não se atem a perfeição na representação das formas corporais, que não buscavam estudar essas formas a partir da vida/real e que não se intimidavam em copiar o antigo. E isso fica claro ao ver as figuras feitas em caneta e tinta previamente rascunhadas em lead point e acompanhadas de anotações feitas a mão. Os desenhos se importam mais com um estilo do que com proporções e técnicas de anatomia e arquitetura. Na análise de Willis, Honecort adapta o que está vendo as seus gostos e aos estilos que lhe são familiares. Ele também lembra que os sketches foram feitos somente para uso do artista e não convencer a outros sobre o aspecto dos edifícios representados. Penso que o ponto principal é que o que está marcado nas pranchas que a publicação reproduz não são obras acabadas, mas anotações mentais e pessoais que buscam fundamentar um trabalho ou mesmo destacar elementos que fazem parte de um estilo, de uma forma de trabalho.

A publicação sobre Picasso é um apanhado de estudos e sketches feitos pelo pintor durante mais de 60 anos. Os editores usaram nas mais de 400 páginas do volume algumas folhas soltas assim como a reprodução total de 6 sketchbooks (3 deles são referentes a obras que foram finalizadas depois). Eles revelam que Picasso deixou 175 cadernos e que eram todos privados e desconhecidos mesmo para amigos e estudiosos. Interessante notar que esse "tesouro" é visto pelos editores como um revelar de segredos, como um registro do dia-a-dia da vida de trabalho do artista. Essa busca dos segredos e o desvendar da forma de trabalho é algo recorrente nas justificativas e argumentações do interesse e poder dos sketchbooks. Aqui a aproximação entre a obra finalizada e os sketches vai além da ligação direta rascunho/obra, pois a forma de trabalho do artistas é organizada e possui um registro claro e organizado. Com alguns cadernos de Picasso é possível fazer a ligação de todo um caderno amo uma obra específica. Penso que esse é o único registro que tive acesso a me dar essa condição. Todos as outras relações são pontuais e por isso mesmo mais frágeis. Aqui a potência é direcionada para um trabalho, mas mesmo assim penso que esses exercícios feitos por Picasso podem ser relacionados a toda sua obra e não só a um quadro específico. Muito mais uma forma de trabalho do que um estudo pontual é o que esses cadernos contêm. Os cadernos que contêm essa aproximação são: Sketchbook nº 35 de 1905 para a obra Os Saltimbancos, Sketchbook nº 42 de 1907 para a obra Demoiselles d'Avignon e o Sketchbook nº 163 de 1962 para a obra The Sabines. Na capa do caderno de número 40 ele anota com sua própria caligrafia "Je suis le cahier" e isso mostra como ele enxergava o sketchbook.

No volume sobre Lautrec existem esboços feitos em sua juventude e na sua época de formação. O volume é o exemplar de número 008/100. O volume principal traz as imagens (tratadas e compostas como fotos nas páginas horizontais). Tem capa dura recoberta por tecido rústico verde com a assinatura do artista em baixo relevo branco (assim como na lombada) sem nenhuma outra marca. A aparência interna remete mais ao álbum do que ao sketchbook tradicional. A descrição do trabalho (que consta em volume separado) afirma que se trata mesmo de uma coleção de desenho que faz parte do acervo do Cabinet des Estampes da biblioteca da Boston nos Estados Unidos. Ao todo são 110 desenhos que até então (1955) nunca tinham sido expostos. O papel usado é levemente matizado (creme/cinza), tem gramatura

mediana e deixa aparente uma leve trama de papel reciclado. Todas as pranchas são reproduzidas frente e verso e em alguns casos o folio verso está em branco. Isso faz com que parecem ter sido parte de um caderno único. A maioria dos esboços é feito a lápis de forma rápida, incompleta e pouco detalhada buscando o movimento e captação da forma o que revela como o artista encarava seus esboços e seus cadernos. Mesmo quando feitos a tinta (preta) os desenhos revelam essa rapidez que mais tarde passa a ser parte do trabalho maduro de Lautrec. Algumas páginas tem o que hoje poderíamos chamar de doodles, desenho pequenos e esquemáticos que se aproximam mais do rabisco do que do estudo ou mesmo do esboço. Pequenas distrações que em certos momentos ocupam páginas inteiras.

01/06/2015, Paris

6ª Consulta a biblioteca do INHA

Modigliani: sketchbook 1906-1907. Turin: Ludion - Ghent: Allemandi & Co., 1993.

Cogniat, Raymond. Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book (Vol. 1: texte en français). New York: Hammer Galleries, 1962.

Lichtenstein, Roy e Glenn, Constance. Roy Lichtenstein, landscape sketches. New York: Abrams, 1986.

Van Dyck, Anton e Jaffé, Michël . Van Dyck's Antwerp sketchbook. London: Macdonald & Co., 1966.

O sketchbook de de Gauguin foi reproduzido pela Galeria Hammer de NY que é a proprietária do caderno original. Nessa publicação em tiragem limitada (cópia nº 139/900) sobre Paul Gauguin o autor Cogniat reforça algumas pista que já havia trabalhado e complementa de forma singular. Ele ressalta que a curiosidade sobre a vida e obra do artista é montada a partir de estudos e que a cada detalhe descoberto renova-se o interesse. Muitas dessas descobertas são confirmadas ou contraditas pelas cartas, mas, para ele, os cadernos são um lugar a parte, pois são compostos de “confidencias involuntárias, bem intimas, por que eles refletem diretamente o instante vivido pelo artista, sem nenhum intermediário” (1962:8). Ele complementa dizendo que as cartas mesmo contendo confidencias são feitas para uma pessoa, um destinatário, e que

isso por si só moldaria a apresentação pública da mesma. Os esboços, as notas rápidas no caderno de trabalho é ao contrário a sensação imediata do artista que não será entregue/livrée senão após uma transfiguração e que, talvez, nunca seja utilizado (1962:8). Ele também chama a atenção para a preocupação que ele experimenta frente a felicidade do pesquisador (essa emoção profunda e agradável) de ao olhar as páginas desse caderno descobrir a chave de um problema que é certa inquietude de cometer a indiscrição de penetrar, sem autorização, na vida de do homem, um homem muito mais que um artista é o que encontramos. Ele também descreve as 122 páginas do caderno de forma mista, as vezes objetivamente e em outros momentos faz comentários e juízos de valor. Além de fazer relações entre as notas e momentos históricos da vida do autor e entre esboço e obras.

Em Van Dyck's Antwerp sketchbook o autor chama do caderno de pocketbook e persegue o rastro também de outro sketchbook só que seria um Italian sketchbook. Ele ressalta que o caderno pode não ter sido feito todo por Rubens, mas que a maior parte deve ter sido feita por ele em 1600. Também registra que o caderno passou por destruições parciais (incêndio) e foi desmembrado em alguns momentos depois da morte do artista. Só que devido aos formatos irregulares das reproduções não fica claro se todas as pranchas fazem parte de um mesmo volume. Essa publicação, mas que a reprodução do sketchbook é um estudo arqueológico de um momento e de um artista e sua rede de relação estéticas e históricas. A reprodução do caderno é feita trabalhando as páginas como fotos compostas em páginas amarelas e impressas em um tom sépia.

A publicação sobre Modigliani é uma dos fac-símiles mais fieis e perfeitos com o qual tive contato. O caderno é reproduzido nos mínimos detalhes, com materiais da capa e miolo bem representados e também mas reproduções dos desenhos nas páginas internas (reproduz até um porta lápis que tem o mesmo material da capa e fica a direita do volume). Existe um folha avulsa que compõe o volume com indicações técnicas e descrição da obra. Esses elementos estão acondicionados em uma caixa revestida em tecido rústico claro com a assinatura do artista em silk branco. Os desenhos são feitos a lápis preto e na capa e contracapa tem rostos pintados a óleo marcas de cera. As reproduções são bem detalhadas e mostram decalques, esfumados, sujeiras e outras interferências. Existem 32 páginas em

branco (o maior número que encontrei até agora) e o artista usa tanto folio verso quanto recto sem muito critério. No final do caderno as páginas em branco aparecem com mais intensidade e parece que Modigliani abre apressadamente as páginas buscando uma que esteja livre para o registro que deseja fazer sem se importar com a ordem/sequencia. Os esboços são rápidos e sem acabamento e em alguns não passam de simples rabiscos. Existe uma anotação em letra corrida e desenhos nas folhas de guarda. A sensação de verossimilhança é bem alta e é reforçada em muito pelos detalhes de reprodução das imperfeições e “sujeiras” com pelas páginas em branco (que em alguns casos tem leve decalque do folio verso). Penso que essa reprodução seria excelente para a análise da tese.

O volume que reproduz o sketchbook de Lichtenstein contem um bolso na contracapa com um folder que contem um texto de introdução, ficha bibliográfica e descrição dos desenhos de cada página. O sketchbook é horizontal e reproduz a capa original com encadernação em tecido cinza com lombada e cantos em preto. A capa é coberta por um acetato com a assinatura do artista na cor bordô. As folhas de guarda são em kraft claro e as páginas em papel branco alvo de alta gramatura. A reprodução dos desenhos (feitos em lápis e pintados com lápis de cor) tem alta definição. O artista sempre faz um requadro a lápis e desenha dentro desses limites (são ao todo 24 desenhos). Na introdução ele fala que na hora de esboçar ele já tem em mente uma proporção para a composição que está iniciando. Muitas delas já estão perto do estilo cartoon do artista com linhas marcadas, cores básicas (azul, amarelo, vermelho) e padrões de linhas e pontos. As páginas são limpas (Lichtenstein usa somente o folio recto) de outras interferências e os pequenos desenhos parecem parte de um álbum e parecem refletir o estilo mecânico adotado pelo artista em suas obras. Mesmo assim o sketchbook tem alta verossimilhança e causa uma sensação de originalidade alta e impactante. No texto de introdução o editor Constance W. Glenn ressalta que o termo sketchbook dificilmente é reflexo da variedade de formatos que os artistas escolhem para registrar suas inspirações iniciais, seus comentários pictóricos, suas notas altamente pessoais ou seus exatos projetos para trabalhos futuros (1986:1). Os esboços que se apresentam aqui segundo o próprio artista não são apenas sketches, mas desenhos completos que são usados em seu método de pintura que consistia em projetor esses desenhos em tela ou papel onde ele traça contornos que serão os pontos de

partida das pinturas e colagens em grande escala. E mesmo assim para ele os desenhos são mais indicações e as pinturas não estão presas diretamente a eles: “Drawing for me is really just relating one mark to another. I like Drawings. They are intimate, direct; they’re what the artist tinkers with.” (1986:4).

04/06/2015, Paris

3ª consulta a BnF

SIEREK, Karl (2009). *Images oiseaux - Aby Warburg e la théorie des médias*. France: Klincksieck.

MOORE, Henry e CLARK, Kenneth (1981). *Les moutons de Henry Moore*. France: Herscher.

GISCHIA, Léon (2000). *Sketchbook - D'un dessein de dessins aux desseins du dessin*. France: Proverbe.

Fazendo um leitura transversal de Sierek. Para ele Warburg tenta entender a imagem como instante d'intervention ou l'image comme champ de forces (2009:15). Lembra também da noção warburguiana de estratificação das imagens que para ele prenuncia os princípios da construção hipertextual e para mim as camadas de Flusser (2009:16). Usar a forma de trabalho de Warburg assinala uma orientação historiográfica para o trabalho: “as imagens não são nelas mesmas testemunho e signos da história “Ells doivent avant tout être comprises comme des commutateurs entre le passé et le présent.” (2009:17). A sobrevivência – para usar o termo escolhido deliberadamente por Warburg – consiste sobretudo em acentuar a diferença entre o passado e o presente de maneira a provocar um efeito de intensificação e dinamização das imagens (2009:18). Essa oposição entre proximidade e distância funciona para Warburg como categoria determinante: “o que resiste nas imagens o faz a pela reflexão e pela sobrevivência e o torna compreensível por sua historicidade e sua atualidade como força dinâmica” (2009:18). Em Warburg olhava com ceticismo as histórias ininterruptas; o elemento principal nas suas descrições são as paradas, as superfícies de fricção e os pontos de ruptura dos trabalhos (2009:30). “Un coup d’œil dans l’atlas Mnémosyne momtre que l’examen des motifs n’est que la cause extérieure d’une analyse comparative des mouvements de signifiants dans leur particularité technique et leur perspective historique” (2009: 32). Escrever sobre os trabalho de arte, seu desenvolvimento social e seus trabalhos particulares se transforma, na mão de

Warburg, em um instrumento que permite não somente d'emmagasiner e elaborar as imagens do passado, mas também de montrer o presente essas imagens, literalmente de les présenter (presentificar?) (2009:35). A imagem como um catalisador contribuindo para um presentificação dinâmica do passado no corpo do espectador. Elas assegurariam, como Warburg descreve regularmente, sua sobrevivência – por oposição polemica a memória, e lembrança, a refulgência ou ao renascimento (2009:41). A imagem como energia (energeia), uma força “agissante” (2009:43): “Les images, dit Warburg, ont ça en elles: touts les images!” (2009:45). As imagens deixam de ser pensadas como superfícies com funções referenciais ou testemunhos dos estados do mundo para reivindicar vigorosamente sua capacidade de tornar clara a relação entre o visível e o invisível, o espaço entre presença e absence e o intercâmbio entre as categorias tópicas de exterior e interior (2009:185). Oiseaux-imagens migrants (2009:197) rápidas e voláteis (volages) estão sempre em movimento.

No sketchbook dedicado a Moore existem somente registros visuais do artista onde o objeto de estudo são as ovelhas (moutons). Para Moore, de suas lembranças mais antigas, o prazer que tinha ao desenhar “é uma das mais vivas e que todos os seus mestres da escultura eram exímio desenhistas (1981:sem número). Para ele o desenho é parte de um aprendizado onde se passa a usar os olhos para ver mais claramente. Esse volume é composto de dez cadernos de oito páginas cada com das dimensões de 21x25,1cm. O material predominante é plume e o stylo-bille, mas existem partes a lápis e algumas cores de aquarela e lavis gris e feutre noir. Existiam páginas em branco nos originais que foram suprimidas nessa coletânea (o sétimo caderno só tem duas páginas ocupadas). O tomo é encadernado com capa revestida em tecido rústico. O miolo usa papel levemente amarelado que tem interferência dos tons cinza do esfumado e de aquarela. As páginas eram numeradas a lápis (no verso em cima a direita), mas na reprodução essa marcação foi cortada na maioria da páginas e as pranchas não foram colocadas em ordem por esses números. O folio recto é o mais utilizado, mas o verso também é preenchido em sete oportunidades. Existe uma “capa” com desenhos e o nome do artista com rabiscos a caneta e a lápis. A reprodução tem boa definição e registra costura da encadernação, esfumados do uso do lápis e manchas assim com dobras no papel e decalques no folio verso. A reprodução das sobras e decalques do folio

recto no folio verso é bem detalhada e aumenta a sensação de fac-similaridade. Esse efeito é acentuado quando o artista usa a aquarela para criar planos e profundidade. Os esboços são rápidos, mas detalhados em textura e principalmente nos volumes. Existe um teste de tipos de caneta no folio verso 38 e no 35. As capas internas e a contra capa foram reproduzidas (mesmo com a 3ª capa estando em branco).

No sketchbook de Gischia, na verdade um livro com texto de Lescure e desenho do artista, existe um trecho que cita Braque: “Braque racontait em montrant ses carnets: ‘Il y a des fois où on a envie de peindre, mais on ne sait pas quoi pendre. Et alors mon cahier de dessin me sert comme un livre de cuisine quand on a faim.’” (2000:9). Para o autor esses cadernos são com albums de fotografia plenos de lembranças: “Ce sont en effet de prises de vue. Il arrive pourtant que toutes ces choses passées dissimulent (plus ou moins bien) du futur.” (2000:9). A ideia de um quadro nunca vai se tornar um quadro, vai ser sempre a ideia de um quadro (2000:12).

Sketchbooks Comix Buro

Mara (2013): Um dos poucos sketchbooks de um artista mulher (Margaux Kindhauser). Mesmo assim a capa mantém a temática de mulheres em poses sensuais. Muitos desenhos finalizados e páginas compostas de forma bem comercial não tentando parecer um caderno original. Uso de tipografia com estilo comics em notas curtas que parecem ser da própria artista. A relação entre esboços e desenhos finalizados é feita, mas não de maneira direta. Os esboços apresentados não fazem o caminho linear de um processo com início, meio e fim. Traço com características mais femininas, mas com forte apelo pinup sensual com proporções exageradas e anatomia destacada. O tom ocre nas páginas que a série utiliza aparece com bastante destaque nesse volume, mas também aparecem tons cinza e marrons mais escuros além do branco. A figura feminina é destaque e o traço muda para um estilo mais cartoon com linhas mais limpas e expressões caricatas.

Le Roux (2015): A capa traz uma figura feminina menos sensual e com estilo mais rough. A primeira parte do caderno tem desenho do artista (Étienne Le Roux) de mulheres nuas e em poses sensuais. Existem comparações entre esboços o obra finalizada e o uso de cores tanto nos desenhos quanto na composição das páginas. O tom de cor da série é a

principal cobertura das páginas, mas aparecem outros tantos tons para destaque, contraste e separação de áreas. A diagramação das páginas busca uma disposição mais orgânica próxima a um caderno original com desenhos pequenos (simulando thumbnails) e sobreposições de esboço traços em tinta. Muitos desenhos/esboços são feitos em lápis vermelho. Tons esverdeados são usados sobre a cor padrão e aparecem também algumas textura em marca d'água. Os sketches vão desde os mais simples e rápidos até os muito detalhados. Não existem notas e comentário colocados na edição. Quando aparecem textos eles parecem já fazer parte dos desenhos apresentados. Aqui também aparecem fundo em cor azul/blueprint. A figura humana é destaque, mas também aparecem cenários/cenas, e personagens de ficção como aliens, monstros, plantas e insetos.

08/06/2015, Paris

7ª Consulta a biblioteca do INHA

Moore, Henry. *A shelter sketchbook*. London: British Museum publications, 1988.

Samaras, Lucas, Glenn, Constance e Glenn, Jack. *Lucas Samaras, sketches, drawings, doodles, and plan*. New York: H.N. Abrams, 1987.

Cogniat, Raymond e Rewald, John. *Paul Gauguin, carnet de croquis – Paul Gauguin a sketch book (vol. 3: planches)*. New York: Hammer Galleries, 1962.

Buijsen, Edwin. *The sketchbook of Jan van Goyen from the Bredius-Kroning Collection*. The Hague: Foundation Bredius Genootschap, 1993.

Jones, Inigo. *Inigo Jones's "Roman sketchbook"*. [London?]: Roxburghe Club, 2006

Complementação dos comentários sobre o sketchbook de Paul Gauguin. Só havia lido o volume com a introdução. O volume é um primoroso fac-símile com reprodução em p&b com resolução bastante detalhada mesmo com técnicas de 1960. A capa traz as marcas de uso, sujeiras e manchas e a letra manuscrita do artista tanto em seu nome quanto em uma numeração que aparenta ser de um a biblioteca. A caderneta tem por volta de 10x15cm e é encadernada em capa dura com lombada costurada e colada e revestida de tecido rústico em leve tom de marrom. A página de guarda da contra capa está ocupada por notas, desenhos, alguns números e uma

etiqueta com os dados do produtor do caderno. As primeiras 12 páginas estão ocupadas (recto e verso) por um texto manuscrito a tinta preta e pena (notes synthétiques) com as texturas e marcas de uso reproduzidas em tons de cinza sobre um papel levemente amarelado. Nas páginas seguintes muitos esboços a grafite puro e outros em grafite e lápis de cor. A sensação de tato é bastante acentuada pois as páginas reproduzem de forma verossímil o esfumado, os decalques e as marcas de manuseio do caderno. Essa textura gera a sensação de estar sentindo o tato das páginas originais como já relatei em outros sketchbooks. As páginas são ocupadas em ambos os lados e Gauguin preenche bem as páginas deixando pouco espaço. Existem algumas notas também a lápis, mas muito objetivas e diretas, normalmente sobre detalhes e aspectos do que está sendo captado. Existem alguns esboços a tinta e pena, estes com mais detalhe e o uso de hachuras. Os feitos a lápis são esboços rápidos e mais de captação de movimentos e formas. O caderno é usado em todos os sentidos (vertical principalmente) e no final parece ter sido usado de trás para frente. Existe uma única página em branco (folio recto) que tem um leve decalque da página anterior (verso). A apresentação e uso das páginas revela um rotina bastante informal de trabalho com o caderno e reforça que o mesmo não foi feito com intenções organizadas e que não fosse sempre a da anotação e do estudo. Nas páginas finais a abundância de anotações (contas, listas riscadas) reforça essa informalidade e coloca o caderno como parte do dia-a-dia do artista. Mesmo tendo o complemento de outros dois volumes de introdução o caderno em fac-símile tem forte impacto e constrói um a boa experiência de unicidade. O caderno com os sketches de Moore traz tudo em um único volume (introdução, descrições e páginas). Essa forma de apresentação, a meu ver, retira qualquer tentativa de fac-similaridade por mais que as páginas sejam fielmente reproduzidas. Essa quebra se apresenta de forma eloquente logo na abertura do tomo pois a capa, a encadernação e a toda a apresentação externa busca a sensação de um caderno original, mas que ao ser aberto apresenta a estrutura de início de um livro normal. Mesmo que os comentários sejam em parte do próprio artista essa ruptura tira boa parte do impacto que um caderno apresentado como o original pode apresentar. Nesse texto de apresentação Moore descreve o aspecto físico dos cadernos (cadernos ordinário e baratos com 100 páginas finas e destacáveis e papel acartonado nas costas), os materiais que usava (pen & ink, lápis de cera e aquarela) e o método de trabalho que

empregava para fazer os esboços. Descreve também a o momento histórico, os locais e as pessoas que estava olhando/estudando. Na Londres durante a 2^a Guerra Mundial e frequentava o metro – que num primeiro momento era usado como abrigo – e os abrigos (shelter) captando cenas, personagens e histórias que depois, se fundo ele, usava para suas esculturas. Frances Carey que faz o comentário sobre o sketchbook, afirma que o artista se decidiu ao desenho durante o período retratado nos esboços, mas que sobre tudo suas esculturas após o uso extensivo dos cadernos ficou sensibilizada pelo tema principal dos desenho e marcou seu retorno a escultura no pós-guerra. As páginas do caderno são reproduzidas como fotos preservando cantos arredondados e margens gastos pelo uso. O tom das páginas é levemente acinzentado e possui picote para destaque no topo. A maioria das páginas é recoberta por cores em aquarela que dão as mesmas tons mais fechados de marrom. O volume tem sua primeira parte na horizontal, mas os desenhos são todos na vertical o que obriga o leitor a virar o tomo para visualizar as páginas de forma satisfatória. Existem alguns desenhos a lápis, mas a grande maioria está trabalhado a tinta preta e aquarela. As páginas foram numeradas no verso pelo artista que só usa o folio recto para seus registros. Existem também notas escritas manualmente e algumas descrições das cenas representadas para posterior acabamento. A impressão que tenho é que mesmo os esboços tendo rapidez nas suas linhas o artista voltou aos desenhos para melhorias e acabamentos. As páginas são bem cheias e aparentam urgência, os desenhos se acumulam e em várias oportunidades o artista faz requiebros em certas partes da cena ou sobrepõe desenhos separando-os com esse recurso. O estilo moderno de Moore aparece na maioria dos registros, mas existem alguns onde o traço tende a um “realismo” mais ordinário que decorre da própria cena e não da estética do artista. Esse dado pode ser interessante pois nos cadernos e no rush do registro o estilo pode acabar em segundo plano a favor de um instantâneo mais honesto e cheio de vigor (?). Outros são verdadeiros estudos com anotações e grids de composição. As páginas são amareladas e em alta gramatura.

No caderno de 1614 de Inigo Jones as páginas são reproduzidas como fotos, mas compondo folio verso e recto como páginas abertas nas folhas do volume deixando bordas desgastadas e cantos arredondados visíveis. Todo o miolo é apresentado com a omissão das capas. A reprodução parece ter feita em dois tons

(preto e um sépia escuro) e mostra os decalques, marcas, manchas e sombreamento entre os folios. Lembro que a publicação em dois volumes onde o segundo traz texto introdutório, observações e descrição das páginas do sketchbook. O artista usa ambos folios e muitas vezes o decalque entre verso e recto fica bem marcado o que pode mostrar a baixa gramatura do papel usado no caderno original e mesmo o tempo que permite o aprofundamento da tinta na trama do papel. É usada pena e tinta preta que ganhou com o tempo certo tom amarronzado. Algumas páginas em branco são reproduzidas e em algumas existe a numeração feita manualmente por Jones. Em certos momentos as anotações a mão ganham sequências de páginas sem interferências de desenhos ou elementos visuais. O estilo do desenho é bem característico do período (1600) e destaca anatomia e poses dramáticas. Existem páginas rasgadas e com furos de desgaste. Em algumas das páginas em branco fica clara a opção do artista pelo não uso das mesmas devido ao forte sombreamento das páginas anterior e posterior. A reprodução desse efeito é muito marcante e amplia a experiência de forma bem particular. Mesmo não sendo um fac-símile o volume exerce boa imersão na sensação de sketchbook original.

O sketchbook de Goyen vem acondicionado em box com dois volumes de tamanhos distintos sendo o maior com os textos introdutórios e descrições e o outro menor e com mais páginas sendo o fac-símile. Um dos apresentadores do trabalho relata que esse é o único caderno inteiro que foi preservado e que a edição presente tenta substituir da melhor maneira possível o original já que ele é restrito e pertence a uma coleção particular (Blankert In: BUIJEN; 1993:8). O autor revela que, devido a sua originalidade preservada e a ordem não alteradas das páginas, o tomo nos ajuda a seguir os passos do artista. Após essa afirmação faz um detalhada descrição das páginas e por meio de sua sequência, anotações e temas remonta a história, os locais e até onde o caderno pode ter sido comprado. O papel usado no fac-símile tem leve textura que deve buscar reproduzir a do caderno original e possui com o tom predominante um amarelado marca pelo tempo além de manchas, dobras e desgastes. Tanto a capa quando as folhas de guarda são reproduzidas como no original e acrescentam boas camadas a experiência visual e tátil do sketchbook. A maioria dos desenhos é feito a grafite e alguns são coloridos com vermelho terra (provavelmente sanguínea). O tomo é bem volumoso e o artista usa na maioria do tempo do

folio recto, pois o verso apresenta forte sombra e decalque dos rectos talvez pela baixa gramatura ou mesmo a qualidade porosa do papel (o sombreamento também aparece nos folios rectos). A reprodução dos versos é muito detalhada o que gera boa impressão de originalidade e presença da mão do artista. Os esboços são rápidos e as vezes incompletos e em outros momentos mais detalhados e com pormenores coloridos. Existem marcas de oxidação em várias páginas e as texturas da encadernação costurada. Em certas páginas o tom amarelado tende mais ao cinza, mas pode ser apenas variação da impressão. Os esfumados ganham destaque e junto com a textura do papel trabalham o tato de forma especial na experiência. Mesmo sendo um notório paisagista o artista não invade o folio verso para ampliar seu horizonte o que seria até certo ponto natural no uso de um caderno com orientação vertical como o que ele usa (lembrar do sketchbook de Hockney). Nas poucas vezes que faz uso do verso usa essa horizontalidade para desenhos soltos ou sketch do sketch e em apenas dois momentos faz essa invasão. A certa altura um mancha bem marcante é reproduzida na parte interna do volume e perdura por várias páginas. No final existem 4 folhas em branco antes de algumas páginas onde notas escritas e desenhos de detalhes arquitetônicos. O rasgado da folha de guarda final e reproduzido de forma fiel e as costuras e colagem também. O tomo em fac-símile é bem envolvente e consegue um clima bem marcante de unicidade. Seu formato portátil (perto de 15x10cm) é testemunho de um tipo de uso bem intenso e feito primordialmente ao ar livre.

O volume sobre Samaras é um caso interessante e marcante nas minhas pesquisas, pois na brochura que descreve o sketchbook o autor (Constance W. Glenn; 1987:1) fala que o processo do artista é particular e que os desenhos são feitos em folhas soltas e agrupados em notebooks de capa preta em couro em processo de mistura e conexão posterior. Para ele os sketchbook de Samara são mais livros de artista (artist's book). Samara diz que os desenhos são intercambiáveis em qualquer ponto e depois dele enxergar as conexões os coloca em um livro de um jeito que essas conexões possa ser ressaltadas. Glenn ressalta ainda que essa orquestração do livro é significativa, que existe um fluxo, um ritmo que constrói um crescendo e sempre começa de novo. Samara faz sketchbooks desde sempre segundo ele, mas desde que começou a fazer "loose-leaf books" nunca mais perdeu a sensação excitante de intercâmbio de tirar e colocar de novo. Pra o volume

apresentado o artista fez um novo mix com trabalhos que já estavam editados, pois para ele podem continuar a serem remontados e novas justaposições que as explorações passadas: "Esse sketchbook, de fato, se tornou um livro de artista. Cada doodle, cada desenho ocupa um lugar especial na ordem escolhida pelo artista. Mas todos os desenhos são aprimorados pelo seu cuidadoso arranjo de subjetividades, estilos, e desenvolvimento de ideias." (GLENN;1987:1). O volume tem um box em revestimento dourado rosé que também é usado na capa dura do volume. A brochura fica em bolso na página de guarda que é feita em papel preto e sem marcações visuais. O livro em aproximadamente 21x30cm e também foi impresso em papel de alta gramatura em tom amarelado e em superfície brilhosa (talvez esse seja o único volume que se diz sketchbook que teve contato e que usou esse tipo de acabamento). Penso que o tom amarelado é proveniente mais das reproduções de cada página do que do próprio papel, mas não consegui distinguir com certeza, pois existem variações significativas. Esse tom muitas vezes é coberto pelos sketches e fundos de cada desenho. Tanto folio recto quanto verso são ocupados e existe mesmo uma sequência/aproximação entre os desenhos. Alguns são desenhos rápidos e esquemáticos que se aproximam de esboços, mas outros são estudos detalhados ou intrincados jogos de linhas e formas. O tipo de material é muito variado e as possíveis interferências entre folios não é representada o que gera um limpeza mais próxima ao livro de arte que ao sketchbook. Nessa forma de pensar o sketchbook fica evidente que o artista preza cada um de seus esboços como um obra em si mesma e não como estudos ou partes de um processo. Acredito que assim se inverte o critério chave que venho entendendo como fundador do sketchbook que é a forma que se entende os que é feito nele. Não obra, mas sim processo (devir).

11/06/2015, Paris
4ª consulta a BnF

Baer, Bernhard. Grahan Sutherland sketchbook. London: Marlborough Fine Art Ltd., 1974.

Bjurström, Per. Claude Lorrain Sketchbook. Stockholm: Nationalmusei Skriftsrie, 1984.

Uderzo, Albert. Astérix Chez Rahāzade – Carnet de croquis. France: Lés Éditions Albert René, 1988.

Na obra sobre Claude Lorrain o editor novamente ressalta que a cada novo esboço encontrado (no caso adquirido pelo museu em questão) novos insights sobre a forma de trabalhar do artista se revelam (1984:5). Algumas páginas faltam aos cadernos originais do volume e o editor ressalta que por conta das marcas e decalques das páginas anteriores consegue saber quais estão fora da ordem (em cadernos diferentes) e quais faltam, mas estão em acervos como folhas avulsas (1984:6). Esse é um elemento de registro importante não só para o impacto fac-similar, mas, como fica provado pela fala de Bjurström, também para a arqueologia e testemunho do trabalho dos artista. Essas seriam literalmente “imagens fantasma”, “imagens sobreviventes” como diria Warburg. O artista usa carvão, aquarela marrom sobre carvão e a maioria em pena e tinta marrom. Existe uma parte somente com as descrições, relações e história sobre cada página do sketchbook e logo após a reprodução em p&b do volume com dos desgastes, orelhas, marcas e defeitos de uso e tempo. As páginas são compostas nos fólhos recto e verso como fotos em fundo branco, numeradas e com detalhes da encadernação e costura aparentes. Os decalques são visíveis, mas a definição das imagens não tem qualidade para destacar esses elementos. O editor usou folhas avulsas de outros acervos na tentativa de “completar” o sketchbook. As páginas em branco não são reproduzidas e o caderno foi usado em vários sentidos, mas com predominância do sentido vertical e tanto de um lado quanto do outro. Algumas páginas tem anotações manuscritas que foram feitas com o caderno de cabeça para baixo (no sentido inverso do uso linear). O papel usado na impressão tem leve textura e cor creme bem sutil (pode ser do envelhecimento do papel). Encadernado em capa dura revestida em película brilho com reprodução em policromia de uma página do caderno.

O sketchbook de Uderzo já traz logo na capa um sketch a lápis com muito detalhe levando a experiência de que se trata de um desenho original. Com pequenos esfumados e traços característicos de um esboço rápido a imagem junto com a textura retecida da capa aumentam sobremaneira a verossimilhança da capa do volume. Além disso a capa não contém textos, títulos ou marcas de edição. A sobrecapa da edição está colada no início do livro – penso que seja um método de conservação da BnF. O mesmo sketch está nessa sobrecapa, mas em o impacto da capa em tecido. Na orelha o texto diz que depois de um longo tempo labert Oderzo apresenta a

parte invisível de seu trabalho onde seu talento de desenhista se afirma de maneira mais eclatante. Fala também que ninguém – alguns iniciados talvez – teve acesso a esses supremos crayonnés de Asterix, mas por uma razão bem simples: as páginas a lápis das BD sont voués à disparaître sous l’encrage. Para o processo do álbum Asterix Chez Rahazade, Oderzo deixou que suas pranchas fossem fotografadas antes do entintamento e que seu estudos de personagens fossem conservados e que agora esses inéditos estão reunidos nesse volume. De novo ressalta-se aqui a importância dos esboços como elementos para conhecer e entender os segredos e os métodos do artista (1988:4). As páginas do volume são ricamente compostas com fotos usadas como referencia, reproduções em cores de quadros finalizados da história e esboços em grande formato (desde os mais rápidos e esquemáticos aos mais detalhados). Também existem textos explicativos/analíticos compostos em tipografia sans serif. Os esboços são de páginas das histórias com enquadramento, posicionamento dos balões e textos já dispostos e também dos estudos de personagens. O miolo usa papel amarelado em alta gramatura (talvez mais de 200g/m²). Existe a comparação entre três partes do processo que abarcam o lápis mais rápido (com posicionamento, cenários, personagens e balões de texto), com o lápis “final” (com detalhes de sombreamento, texturas, cenários e letreiramento definitivo) e a página depois de finalizada a tinta. Alguns esboços mostram detalhes bem definidos dos contornos a lápis e geram a sensação de terem sido feitos diretamente nas páginas do livro. Essa sensação é ampliada pela textura do papel, sua gramatura e cor (1988:31). Penso que até mesmo a composição da página ajudou nesse impacto.

Os autores de Astérix nunca temeram sacrificar a verdade histórica a favor de uma verdade imaginária (1988:14) em favor das necessidades da história... O editor fala sobre isso pois os cenários de mil e um noites do album em questão não casariam historicamente com o período dos gauleses de Astérix.

15/06/2015, Paris

8ª Consulta a biblioteca do INHA

Lorrain, Claude. Claude Lorrain: Sketchbook, Owned by Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm: Nationalmuseum, 1984. VISTO NA BnF

Sutherland matchbook: A loan exhibition of pages from the original sketchbook, and related oil paintings and watercolours June 1974. London: Marlborough Fine Art, [n.d.] - VISTO NA BnF

Cuisenier, Jean, Delouche, Denise e Lossignol, Simone. François Hippolyte Lalaisse et la Bretagne: un carnet de croquis et son devenir. Brest: Editions de la Cité, c1985

Arrigoni, Fabrizio. Adolfo Natalini (disegni 1976-2001): marginalia ai quaderni neri di Adolfo Natalini. Milano: F. Motta, 2002.

Libeskind, Daniel e Balmond, Cecil. Daniel Libeskind & Cecil Balmond, unfolding. Rotterdam: NAI, 1998.

Ricci, Stefano. Sketchbook. 04. Bruxelles Montreuil: Frémok, impr. 2005.

Na publicação sobre pintor francês Lalaisse é feita uma análise de excertos do caderno em que o artista registra a vestimenta de um período histórico da Bretanha onde os editores escolhem certas páginas e trabalham as relações históricas dos esboços com a cultura popular da época e o desenvolvimento futuro que os desenhos apontam. Eles ressaltam que o caderno estudado se inscreve muito mais no gênero de Carnet d'Artist onde o artista acumula suas impressões e produz desenhos mais acabados. Aqui se destacam mais o texto e as inferências dos editores do que o artista ou mesmo o caderno em si como peça única e objetual. Consideram assim o caderno, mais que um objeto ou um registro da realidade da vestimenta, um registro da realidade icônica.

Caderno de Libeskind e Balmond é apresentado em grande aspecto numa caixa em formato de livro (aprox. 28x45cm) que contém uma série de documentos e pranchas em formatos variados. Pasta em papel kraft e grampo para furos com plantas impressas em papel vegetal e em papel brilho opaco de projeto de museu em formato quadrado e com título carimbado em vermelho. Um flipbook com a animação de uma forma geométrica complexa em pequeno formato. Um folder pôster acondicionado em um cinta com informações sobre o projeto. Uma caderneta vertical com elementos gráficos pertencentes ao projeto de sinalização. Dois blocos de anotação reproduzidos parcialmente com partes editadas contendo textos e fotos junto a fac-símiles de páginas escritas/desenhadas a mão. É uma

brochura no formato da caixa em papel liso/brilho e de baixa gramatura com reproduções de partes do projeto em apresentação artística (o papel tem a aparência de papel de presente encerado). No mesmo formato existe um volume que se intitula sketchbook que contém desenhos feitos em papel kraft rústico em tom acinzentado. Os desenhos são em traços pretos, mas não se pode ter certeza se feitos a tinta ou crayon/lápis pois a reprodução usa um tom de preto bem gráfico sem as minúcias de algo feito a mão. O aspecto confere certa verossimilhança, mas o volume é bem editado e isso o torna menos impactante. A caixa com o um todo é bem interessante, mas o sketchbook careceu de mais força para incrementar a experiência.

Na publicação dedicada ao arquiteto italiano Natalini é feita uma edição de vários cadernos que o criador fez durante a vida e seleciona e relaciona os esboços por categoria. As reproduções tem boa definição (tanto em cor quanto em p&b), mas foram redimensionadas para a edição que tem formato aproximado de 23x15cm em sentido horizontal. “Un quaderno fatto dai quaderni neri” em que o artista revela que praticar o desenho é um instrumento de leitura e interpretação da realidade que se constitui como aparato narrativo do projetar.

Sketchbook 04 é uma publicação de artista com a reprodução de desenhos selecionados do artista feitos em vários cadernos no formato 24x24cm. A publicação é usada de forma aberta com as ilustrações em formato 48x24cm. Todos os desenhos tem um estilo próximo e foram feitos a lápis, pastel a óleo branco, preto e transparentes, pigmentos pretos, lápis litográfico e papel branco. Aqui os aspectos mais comuns que registrei na reprodução e apresentação de sketchbook não aparecem como o papel amarelado, a reprodução de marcas e imperfeições e até mesmo o formato que nesse caso é volumoso demais para simular um caderno. Mesmo assim a definição das imagens que ocupam o formato sangrando as margens tem boa profundidade e mostram detalhes da pintura e marcas da forma de trabalhar do artista além de alguns detalhes da encadernação e do papel. Os desenhos são numerados manualmente pelo artista e seguem um contagem que começa no 180 e tem alguns saltos o que acrescenta linearidade e sequência, mas também saltos, omissões e esquecimentos.

23/06/2015, Paris
5ª consulta a BnF

Série “Carnet d’auteur” da Snorgleux Editions. Mesmo formato das edições da Comix Buro com capa soft e parte do miolo em páginas foscas e parte em páginas brilho com impressão policromia (70/30%). Aqui também observo que das 3 capas que tive contato 2 tem a personagem feminina fatal/sensual. Um deles de uma quadrinista mulher (Isabelle Dethan) que tem a divisão de páginas foscas/brilho em 50/50%. As páginas foscas são em papel levemente texturizado com sutil tom amarelado (lembra bastante o toque do papel dos cadernos da Canson). A capa do artista Nicolas Mitric mesmo que com figura em cor em primeiro plano destaca os esboços do artista no fundo com uma montagem de vários desenhos (as outras duas usam um desenho único em cores). As páginas foscas simulam bem o sketchbook tradicional, pois além do papel são impressas em p&b e tons de cinza o que dá aos traços um ar mais esquemático. Os desenhos escolhidos para essa parte dos volumes também contribuem pois tem a estética própria dos rascunhos com linhas e traços rápidos e sobrepostos. A composição das páginas também trabalha nesse sentido, pois buscam a preencher as páginas e torna-las saturadas como um caderno de uso cotidiano (em Mitric isso pode revelar uma forma de usar o sketchbook, lotando as páginas, sobrepondo desenhos e fazendo anotações mais objetivas). Mesmo nas páginas coloridas existe uma mescla de desenhos finalizados (o que predomina) com sketches em lápis e aquarela ou mesmo digitais. As edições são de 2009 (Grenson) e 2010 (Dethan e Mitric). Em todos os três cadernos existem anotações que são marcadas com letra manual do próprio artista imputando personalidade e simulando um uso tátil das páginas. Esse elemento reforça a fac-similaridade simulada, pois traz a mão do artista ainda mais próxima deixando a página com aspecto de ter sido feita da forma que está apresentada e não composta cuidadosamente. A tipografia escolhida para o título (usada na capa e na folha de rosto) tem aspecto de feito a mão com traços imprecisos e preenchimento incompleto o que adiciona mais uma fina camada a experiência. No caderno de Mitric os esboços mesclam feitura a lápis e tinta preta (alguns aparentem ser digitais). A maioria é de sketches rápidos, mas outros são de estudo e desenvolvimento de personagens buscando detalhar rosto, personalidade, anatomia e poses. As anotações são importantes para a construção do volume como sketchbook, pois intentam marcar as

primeiras tentativas, as versões anteriores e preferidas, estudos de movimento tudo indicado pela caligrafia/fala do desenhista. Nesse autor a forma feminina clássica de HQs com proporções distorcidas, pouca roupa e poses sensuais é dominante. No caderno de Dethan a estrutura de composição das páginas foscas do caderno é parecida (papel Canson e impressão p&b). As páginas são mais limpas e com anotações mais longas. Isso pode revelar o tipo de uso que a artista faz de seus cadernos assim como a página mais cheia e poluída de Mitric. Como Dethan trabalha com BD com uma pegada mais histórica os estudos de objetos, cenários, edificações e figurino se destaca (mais até que os próprios personagens). Na parte do miolo que é reproduzido em cores esse tipo de estudo também é marcante. A artista também trabalha com esboços para a composição dos requadros, posicionamento de balões e construção da sequência narrativa. O destaque também é para as personagens femininas, mas sem a exageração anatomia e uma sensualidade mais natural. No registro do trabalho de Olivier Grenson as contra capas não são utilizadas como nos outros dois volumes (em branco). Nas páginas foscas predomina um esboço mais detalhado e refinado feito a tinta preta na sua quase totalidade. A composição é mais leve (menos que a de Dethan e mais que a de Mitric) e parece também revelar o tipo de uso que o artista faz dos cadernos. Nesse volume existe um texto escrito a mão pelo artista que fala de seu processo e a forma que faz uso dos cadernos: “Os cadernos de esboço constituem um trabalho importante para a criação de uma história. Quando eu trabalho, é o puro prazer. Ele não faz nenhuma contrainte, nenhuma questão de encenação ou de dramaturgia, Casa desenho se suporta nele mesmo. É o desenho em estado puro. Quando eu trabalho em uma história, esses cadernos me servem de repertório, de book de casting. Eu retomo, ou eu redescubro o embrião dos personagens a desenvolver, parfois des études plus pouses... mas também as cores, as luzes, os materiais. É também o prazer de começar diretamente um livro. É o coração da criação, o aquecimento antes do jogo. De uma certa maneira, o laboratório où les outils aussi différents soient-ils se succèdent pages après pages. Mas sobretudo, é o prazer, o prazer de continuar vivo, ser intuitivo. O prazer de desenhar sem amarras e de passar a página seguinte sem pensar nas precedentes. É a espontaneidade, é talvez a busca da verdade. Os surrealistas utilizavam o desenho para se conectar plonger dans ce qu’ils appelaient (oppelaient, appelaient) ‘le rave éveillé’ ou encore ‘l’explosante

fixe'... une transe légère.” (GRENSON; 2009:sem página). Para ele também existem cadernos temáticos que reúnem escritos, estudos, fotos em torno de um tema ou de um sujet preciso. Esses são cadernos que instalam as premissas narrativas de uma ideia. O desenho de Grenson tende mais a um realismo estilizado, com formas, anatomia e proporções menos exageradas. Existe a figura feminina sexualizada, mas sem os exageros anatômicos comumente usados em BD.

Mitric, Nicolas. Carnet d'auteur - Premier Carnet.

France: Snorgleux Editions, 2010.

Dethan, Dethan. Carnet d'auteur - Premier Carnet.

France: Snorgleux Editions, 2010.

Grenson, Olivier. Carnet d'auteur - Premier Carnet.

France: Snorgleux Editions, 2009.

www.snorgleux.com

Em *The Sketchbook - 80 unique designs by the world's finest tattoo artists* (Heimbürger, Nancy e Bratt, Marco. Netherlands: Hotei Publishing, 2003) os autores buscam o espírito do sketchbook no sentido de não só mostrar as tatuagens. No prefácio eles nomeiam isso como um “friendship book”. Um espaço com liberdade para usar fotos, espaço para desenhos livres e notas pessoais. Mesmo sendo um livro sobre tatuagens o que é reproduzido são os sketches/estudos que os artistas usam para fazer a tatuagem em definitivo. Sempre ocupando o folio recto os esboços se destaca ocupando a página de forma intensa e muitas vezes sangrando as margens. No folio verso uma foto do tatuador, uma bio com nome e país e uma frase em destaque (normalmente uma citação). Muitos sketches são feitos a lápis (preto, azul e vermelho) e poucos em marcador preto ou tinta/pincel. Os desenhos são detalhados e trabalhados em sombra, textura e profundidade. Os estilos são variados e muitos esboços contêm notas e doodles parecendo mesmo viagens pessoais em torno de um tema ou um estilo. Muitas das reproduções tem a textura do papel representada e algumas tendem ao amarelado característico dos sketchbooks.

Apêndice B – Entrevista com a editora francesa Comix Buro

Obs: Entrevista na íntegra, concedida ao autor por e-mail, com perguntas e respostas em francês.

1. En quelle année avez-vous débuté la collection Sketchbook?

La collection a débuté fin 2007.

2. Combien de sketchbooks comptez-vous aujourd'hui dans votre collection?

Aujourd'hui nous en sommes à 62 sketchbooks publiés.

3. Combien d'auteurs font partie de la collection?

Nous avons 48 auteurs faisant partie de la collection

4. Comment choisissez-vous les auteurs qui vont être publiés?

Les auteurs sont choisis en fonction des coups de coeur et des envies des directeurs de collection.

5. De quelle nationalité sont-ils ? Est-ce un critère de sélection?

Nous travaillons avec des auteurs de nationalités différentes (française, suisse, américaine, japonaise, belge, italienne, espagnole, canadienne, etc...). La nationalité n'est pas un critère de sélection. Le dessin est universel, il n'a pas de frontières.

6. Comment procédez-vous pour monter un sketchbook? Quelle est la personne qui choisit ce qui sera utilisé? Avez-vous fixés des critères?

Pour monter un sketchbook, il y a d'abord le choix des originaux. Notre éditrice se déplace généralement chez l'auteur pour une première grande sélection. Un deuxième tri est nécessaire dans nos locaux, car évidemment nous ne pouvons pas tout mettre ! Les originaux sélectionnés sont scannés, puis envoyés au maquettiste. Le maquettiste s'occupe naturellement de la dernière sélection pendant le montage du sketchbook. Tout au long de la construction du sketchbook, il y a beaucoup d'échanges entre l'auteur, l'éditrice et le maquettiste.

Une fois terminé, le fichier final est transmis à l'imprimeur.

7. L'auteur participe-t-il à l'édition de son sketchbook? Quel est son niveau d'intégration?

L'auteur est libre de travailler sur sa maquette ou de la confier à un maquettiste. Dans le premier cas, si l'auteur décide de réaliser lui-même son sketchbook, il réalise 2 ou 3 pages qu'il propose à l'éditrice: si cela convient, il continue, si non, ils trouvent ensemble une autre manière de mettre en scène les croquis. Dans le second cas, le maquettiste en charge de la réalisation est en relation avec l'éditrice et l'auteur. Tout au long de la construction du sketchbook, l'auteur suit le projet et donne son avis sur des modifications à apporter.

8. Avez-vous accès aux originaux de l'auteur (carnets de croquis, etc...)?

Nous avons accès aux originaux et nous ne travaillons qu'à partir d'originaux (pas de photocopies, etc...)

9. Les pages du sketchbook sont-elles des reproductions à l'identique de pages de croquis de l'auteur (fac-similés)? Si non, pourquoi ce choix ?

Les pages du sketchbook sont entièrement reconstruites. Les croquis proviennent de supports différents. Le maquettiste est libre de monter le sketchbook comme il veut, en respectant les thèmes et les univers de l'auteur.

10. Quelle a été votre principale motivation pour créer cette collection?

Les sketchbooks sont directement issus de la culture américaine car il n'existe pas vraiment de droit d'auteur aux États-Unis. Les artistes vendent alors des sketchbooks pour eux, à compte d'auteurs. En France, ce n'est pas pareil. Le droit d'auteur existe, et par conséquent, le sketchbook n'est pas quelque chose qui s'est développé ici. C'est pourquoi les directeurs de Comix Buro ont eu l'envie de créer ce genre de collection. Tout d'abord parce qu'ils adorent les sketchbooks ! Mais aussi, afin de montrer des travaux d'auteurs de BD qui ne sont pas de la BD, ainsi que des travaux de jeunes artistes, de graphistes, etc...

11. Pourquoi utilisez-vous le terme « sketchbook » et non « cahier, carnet, de dessins ou de croquis »?

Nous utilisons le terme « Sketchbook » car c'est un terme universel. Que ce soit en France, aux États-Unis ou au Japon, tout le monde le comprend, ce qui n'est pas le cas pour « carnet de croquis » ou « carnet de dessins », etc...

Apêndice C – Rascunho de definição para as categorias construídas a partir dos *sketchbooks* da primeira incursão bibliográfica

Obs: Categorias com aspectos, perfis e particularidades de forma e conteúdo presentes em *sketchbooks* da primeira leva de publicações estudadas. Explicações rápidas e, em alguns casos, exemplos.

Sketchbooks de exercício | São obras que propõem temas, atividades, técnicas, sugestões e inspiração para elaborar um sketchbook. Funcionam como exercício criativo com um passo-a-passo de como proceder.

Sketchbooks de passatempo | Cadernos normalmente com páginas em branco, instruções e exemplos de como preencher o espaço, mas não com o intuito de melhorar a técnica ou a criatividade, mas sim como puro passatempo. Muitas vezes, usam o termo *doodle* ou *doodling* para determinar o tipo de atividade, pois têm como lema o rabisco involuntário e o inconsciente como ferramenta. O termo em inglês *doodle* quer dizer literalmente rabisco, garatuja.

Sketchbooks de atividades predeterminadas | Também são compostos por páginas em branco e atividades predeterminadas, mas com temas específicos e, em sua maioria, voltados para públicos particulares. Não são claramente de passatempo, pois buscam outro tipo de engajamento.

Sketchbooks de prospecção | Obras que originalmente foram feitas com o intuito de projetar ou criar algo. Normalmente, são compostas por esboços que levaram à construção de um artefato, objeto ou obra que ganhou sua configuração final. Talvez prospecção não seja o termo mais adequado, mas uso aqui com o sentido de sondagem, estudo preliminar. Poderia chamar essa categoria também de *sketchbooks* de revelação de processo específico, mas acredito que essa denominação pode parecer mais genérica e deixar margens a interpretações equivocadas.

Sketchbooks de portfólio | São *sketchbooks* elaborados para mostrar o trabalho de um determinado artista. Muitas vezes, o próprio autor os edita de forma independente. Atualmente, são usados como “cartão de visitas” em convenções, feiras e eventos ligados principalmente às histórias em

quadrinhos e ao entretenimento (como a *Comic-Com International: San Diego*).

Sketchbooks de criação | Próximo aos *sketchbooks* de prospecção, mas com a diferença de que o enfoque está no processo criativo geral e não em um objeto específico. Uma plataforma onde o artista evitou uma finalização cuidadosa para não impedir o fluxo de sua imaginação.

Sketchbooks de arquivo | Usados principalmente como arquivo. Em um sentido bastante amplo, seriam cadernos utilizados como arcabouço criativo onde se fazem esboços, rascunhos, rabiscos e garatujas sem nenhum projeto em mente ou mesmo intenção objetiva. O diferencial é que podem ser consultados em momentos distintos. O artistas falam muito no uso desse tipo de material em momentos de crises criativas.

Sketchbooks de elaboração de conceituação e teoria | Obras que buscam explicar o que é um sketchbook e tentam conceituar processos criativos envolvidos nessa prática. Normalmente, contêm entrevistas em que artistas mostram seus esboços, comentam seu processo criativo, suas técnicas e revelam como e se usam cadernos.

Sketchbooks feitos por prazer | Categoria que surge principalmente a partir das falas dos artistas em seus depoimentos sobre os caderninhos. Em sua maioria, sempre se referem ao prazer de cultivar um sketchbook. A princípio, essa categoria parece pouco aplicável pois muitos dos tipos anteriores podem ser tratados dessa forma, mas tendo a manter esse recorte, em virtude da identificação de determinadas características que são caras à pesquisa.

Apêndice D – Tabela com levantamento prévio de *sketchbooks*, ano e categorização preliminar

Autor	Obra	Ano	Categoria 1	Categoria 2	ED	FS
Alexander Maitland	The highland year: a sketchbook of the open road.	1988	arquivo	–	•	
Art Spiegelman	Be a nose!	2009	portfólio	prazer		•
Arundel M. Russell	Everybody's Pixillated: A book of doodles	1937	teoria	exercício	•	
Augusto Marinoni	Leonardo da Vinci: Códice Atlântico da Biblioteca Ambrosiana de Milão – Volume 1/Lâminas de 1-72.	2008	criação	arquivo	•	
Augusto Marinoni	Leonardo da Vinci: Códice Atlântico da Biblioteca Ambrosiana de Milão – Volume 2/Lâminas de 73-140.	2008	criação	arquivo	•	
Cezar de Almeida e Roger Basseto (eds.)	<i>Sketchbooks</i> : as páginas desconhecidas do processo criativo	2010	teoria	exercício	•	
Cezar de Almeida e Roger Basseto (eds.)	Lourenço Mutarelli Sketchbooks	2012	arquivo	prazer		•
Dian Hanson e Robert Crumb	Robert Crumb: Sketchbooks 1982-2011	2012	portfólio	prazer		•
Dice Tsutsumi e Gérald Guerlais (eds.)	Sketchtravel	2012	teoria	criação	•	
Domenico Laurenza	Leonardo da Vinci: arte e vôo	2008	criação	arquivo	•	
Francesca Serrazanetti e Matteo Schubert(eds.)	La mano del grafico./The hand of the graphic designer	2011	teoria	exercício	•	
Graham Hawley e Rodney Davidson	National trust victoria sketchbook.	1933	arquivo	–	•	
J. R. Duran	Cadernos de viagem	2012	criação	prazer	•	
Julia Rothman	Drawn In: A Peek into the Inspiring Sketchbooks of 44 Fine Artists, Illustrators, Graphic Designers, and Cartoonists	2011	teoria	exercício	•	
Laura Heit	Animation Sketchbooks	2013	teoria	criação	•	

Autor	Obra	Ano	Categoria 1	Categoria 2	ED	FS
Marcelo Braga	Diburros Sketchbook 2011	2011	portfólio	criação	•	
Posk Jose Luis Perez Fuentes	The sketchbook POSK: estudos de desenhos de letras e caligrafia	2013	portfolio	criação	•	
Ray Nestor	An african sketchbook: drawings & watercolours of Kenya by Ray Nestor with extracts from his memoirs	1988	arquivo	–	•	
Richard Brereton	Sketchbooks: The Hidden Art of Designers, Illustrators, and Creatives	2012	teoria	exercício	•	
Sem autor	Wildsville: the art of Derek Yaniger	2008	portfólio	criação	•	
Sem autor	642 things to draw.	2010	passatempo	–		
Sem autor	The sketchbook Paulo Grave	2013	portfólio	criação	•	
Sem autor	The sketchbook project limited edition. Create & Capture	2012	arquivo	criação	•	
Sem autor	The sketchbook Sarita	2013	portfólio	criação	•	
Stephen Farthing e Ed Webb-Ingall	Derek Jarman's Sketchbooks	2013	Portfólio	criação	•	
Steven Heller	Comics Sketchbooks: The Private Worlds of Today's Most Creative Talents	2012	teoria	criação	•	
Steven Heller e Lita Talarico	Graphic. Inside the sketchbooks of the world's great graphic designers	2010	teoria	criação	•	
Steven Heller e Lita Talarico	Typography Sketchbooks	2011	teoria	criação	•	
Steven Peterman e Shane Zucker	The Sketchbook Project Journal: More than 300 Ways to Fill a Page Diary	2013	atividades	passatempo	•	
Sue Bleiweiss	The sketchbook challenge: techniques, prompts, and inspiration for achieving you creative goals	2012	exercício	teoria	•	
Sunni Brown	The Doodle Revolution: Unlock the Power to Think Differently	2014	exercício	atividades	•	