

DESENHO: EM CONSTRUÇÃO

Luisa Godoy¹
Letícia Grandinetti²

Essa investigação sobre desenho é uma derivação das nossas práticas artísticas e educativas. Este estudo é instigante na medida em que, atualmente, o desenho se encontra na contramão do tempo. O desenvolvimento tecnológico interliga nossas vidas ao tempo das máquinas, no qual não há descanso, mas uma constante aceleração que exige cada vez mais de nossos corpos e mentes. Desenhar é uma atividade intimamente ligada ao corpo, aos seus humores, histórias e movimentos, conectada ao tempo humano de cada individualidade que o busca. O desenho exige que a ele se dedique tempo, não tende a acelerar o corpo humano e pode, muitas vezes, desacelerá-lo.

Inicialmente pensaremos o desenho em meio à herança cultural e artística brasileira, lembrando brevemente as influências da missão francesa no Brasil. Em seguida, abordaremos a questão da observação no desenho a partir de reflexões acerca do método de ensino do artista Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896-1962) e seus desdobramentos posteriores. Por fim trataremos da elaboração da ideia da autonomia do desenho.

Desenho no Brasil

O desenho ultrapassa lápis e papel. Mesmo depois da colonização artística pela Missão Francesa no Brasil muitos desenhistas não acadêmicos, indicaram compreender essa amplitude inerente ao desenho. Ainda hoje se tem notícia de frases como “o desenho é meu mesmo” para se referir à elaborações ou ao design de objetos. Também se ouve algo como “o risco fui eu que fiz” a indicar não apenas que o registro para o bordado foi riscado no pano pelo dono da frase, mas que a ideia também foi pensada pelo mesmo.

Algumas pessoas desenvolvem a atenção para perceberem certos desenhos e conseguem observar linhas por vezes difíceis de notar nas coisas e no mundo. Um primeiro exemplo consiste em ver linhas como Greenwich ou a Linha do Equador. Aprendemos nas escolas que essas linhas ficcionais são referências geográficas importantes, mas apenas quem lida

¹ Artista, pesquisadora e professora de desenho na Escola Guignard - UEMG. Mestre em Artes pela Pós-EBA/UFMG (bolsa CAPES). Bacharel pela Escola Guignard/UEMG (bolsa Papq). Graduação em Direito/UFMG. Especialização em Artes Plásticas e Contemporaneidade em curso. luisadga@yahoo.com

² Artista plástica, pesquisadora e professora de desenho na Escola Guignard - UEMG. Mestre, bacharel e licenciada em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Ênfase em Desenho, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, objetos, observação, memória, performance. leticia.netti@gmail.com

com elas como se fossem reais, como alguns geógrafos, pilotos e programadores de voos poderiam dizer que veem este desenho. Outro exemplo, como conta Alexandre Alberto Martins (Santos, 1958-), artista e poeta, é o de um homem familiarizado com o corte de pedras que reconheceu na mesma uma linha. Alexandre não conseguia vê-la. Sua incapacidade foi entendida com incredulidade por aquele homem que aprendera os desenhos das pedras: “–Tá vendo essa linha aqui? dizia o homem. Eu não via. –Pois vai pocá aqui. Dito e feito: sentava a marreta num ponto e a pedra vinha se abrindo de cima a baixo, bem onde ele apontara –É que tem uma linha na pedra. O senhor não está vendo?” (DERDYK, 2007, p.27)

O desenho expõe o corpo que desenha interna e externamente. O primeiro risco que corre se dá por expor a elaboração do desenho: ela poderia ter permanecido invisível, inarticulada, interna. Dispor-se a desenhar uma escultura, um móvel, um bordado, uma casa, uma linha ou um sonho é desabrigar um desenho de si, expor o que era interno. O segundo risco segue os desvios do corpo. A respeito desses, John Ruskin (Inglaterra, 1819-1900) escreve não ter certeza, mas suspeitar “que ele nunca seria capaz de desenhar uma linha reta.” acrescenta: “Eu não acredito que uma mão perfeitamente treinada possa desenhar uma linha sem curvatura, ainda que seja uma pequena curvatura de direção.”³ (RUSKIN, 1857, p.35, tradução nossa)

O Brasil foi delineado, antes mesmo de ser nomeado, pelos mapas feitos pelos europeus, e dividiam o território e projetavam a colonização das terras. Nesse caso, “linhas paralelas, cores, pontos e medidas – elementos do desenho aplicados a um território” nos mostram o “uso do desenho como uma forma de colonização.” (GANZ, 2015, p.30-31). A vinda da família real para o Brasil foi acompanhada pela missão francesa, com artistas como Jean Baptiste Debret (França, 1768-1848), Nicolas Antoine Taunay (França, 1755-1830) e Johann Moritz Rugendas (Alemanha, 1802-1858). O ensino de arte no Brasil passou a seguir os padrões europeus que eles trouxeram em sua bagagem. A fundação da escola que depois seria chamada de belas artes no Rio de Janeiro fortaleceu o ensino nesses moldes e construiu uma estrutura acadêmica de pensamento para a arte em geral, inclusive para o desenho. Este se baseava no estudo dos desenhos dos grandes mestres e das célebres esculturas em gesso, sempre com o objetivo de desenhar exatamente o que se observava.

³ Do original: “(...) that he never ought to be able to draw a straight line. I do not believe a perfectly trained hand ever can draw a line without some curvature on it, or some curvature of direction.”

Todavia, nossa herança cultural e artística brasileira não abrange apenas as influências europeias, mas conta com o acervo indígena, africano e de imigrantes de todas as partes. Embora a colonização europeia tenha dominado os modos de ver e pensar o desenho, a abertura contemporânea permite resgatar a multiplicidade de entendimentos a respeito da técnica. Reconhecemos como raciocínios ligados ao desenho algumas práticas indígenas e africanas herdadas como a pintura de corpos, cerâmicas e objetos. Ainda que essas e outras práticas tenham se mantido à margem da cultura dominante, e que o reconhecimento delas como desenho parta de nossa visão ocidentalizada, sua sobrevivência ao longo dos anos, devido ao fato de suas significações não serem amplamente entendidas, pode ser compreendidas como desenhos despreocupados com a representação, que valorizam linhas, que por vezes seguem padrões, e que tendem para a abstração. Isso implica dizer que os desenhos colonizadores europeus provavelmente conviveram, desde o início, com outros modos e práticas.

Concomitantemente, muitos profissionais mantiveram o desenho vivo como elaboração para a costura, o feitiço de sapatos, bolsas e móveis. Pedreiros, artesãos, marceneiros e costureiras, conservaram, ao longo dos anos, seus ofícios, passando-os de geração a geração, com seus lápis nos bolsos, seus desenhos, esboços e projetos prontos a serem riscados.

Desenho e observação

Na década de 1960, no Parque Municipal de Belo Horizonte, Alberto Guignard inova o ensino do desenho em relação ao modelo tradicional. Com suas aspirações modernistas o professor propõe uma nova forma de abordar o estudo dessa técnica, que rompe com as práticas até então adotadas. Seus alunos tinham como tarefa inicial observar atentamente a paisagem, por vários dias, antes de iniciar o desenho.

Laetitia Renault (Belo Horizonte, 1930-) foi sua aluna, e, em depoimento⁴, relata que a observação era muito valorizada pelo professor. Ele só deu a ela lápis e papel na segunda semana de aula. A primeira consistiu em observar: sentar, ou andar, mas observar. É importante destacar que esse exercício desenvolve uma relação entre o corpo que observa, o espaço e o tempo. Talvez essa ligação não se desenvolvesse de forma consciente naquele momento, porém é possível deduzir que tal exercício proporcionava uma vivência que fortalecia o entendimento, essencial para o desenho, de que o observador

⁴RENAULT, Laetitia. Projeto Aula Aberta na Escola Guignard, 15. 04. 2015

pulsa e seu peito se move durante sua respiração, ele tem olhos, boca, pele, mãos, corpo e é seu próprio corpo que serve como medida para o espaço e para o tempo.

Como consequência dessa prática, desenvolve-se uma sensibilidade do olhar individual, que atenta tanto às formas a serem desenhadas, quanto às possibilidades técnicas de registro desse desenho. O processo se dá de uma maneira particular em que cada desenhista desenvolve ao menos dois campos de linguagem individual: o primeiro inclui todo o processo de observação, intimamente conectado à história pregressa do artista, suas experiências visuais e de linguagem, ou seja, à formação de seu olhar; o segundo, sua anatomia própria, construída a partir dos contornos do corpo com os quais nasce e as características que a ele são acrescentadas ao longo da vida.

A formação do olhar e a constituição do corpo para o desenho são igualmente preciosas, sem hierarquia ou privilégio. Em pormenores, a formação do olhar não se resume, de modo algum, ao sentido da visão ou ao fato de os olhos permanecerem a todo momento abertos; assim como a constituição do corpo não pressupõe quaisquer características genéticas ou movimentos pré-determinados que sejam indispensáveis ao desenho. Por vezes concentra-se o desenho à coordenação entre olhos e mãos, mas isto não significa que o desenho se resume a isto ou que não possa ser desenvolvido sem manter este foco comum. Segundo Juhani Pallasmaa (Finlândia, 1936-), seu “professor e mentor Aulis Blomstedt gostava de desenhar com os olhos fechados, para eliminar a coordenação íntima entre os olhos e as mãos.” (PALLASMAA, 2013, p. 97)

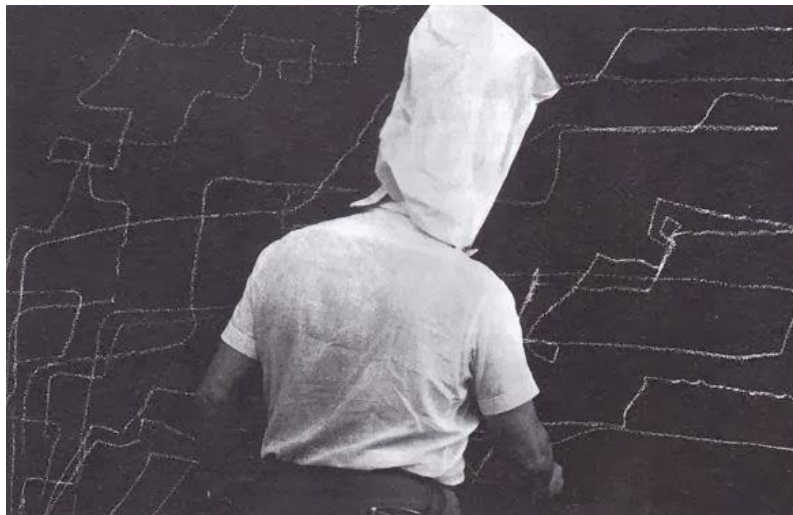


FIGURA 1- Aulis Blomstedt (Finlândia, 1906-1979) desenhando em quadro-negro, na Universidade de Tecnologia de Helsinque, com os olhos cobertos por um saco; provavelmente no início da década de 1960. Fonte: PALLASMAA, 2013, p. 96.

Os alunos de Guignard desenhavam a grafite, e, posteriormente, podiam escolher outros materiais. A relevância que o professor dava à observação indica que não há qualquer hierarquia, e indica o reconhecimento de que o desenho não se resume à observação, tão somente indica a disciplina necessária para coordenar a observação à ação, a concentração cognitiva e a experiência corporal, a elaboração à execução. A prática do desenho, dessa maneira, ultrapassa o entendimento das primeiras semanas de aula a andar, sentar e observar o parque, mas não prescinde delas e parece contribuir para a formação dos alunos. Richard Serra (EUA, 1938-) indica o papel importante que o desenho desempenha em seu trabalho. Serra é reconhecido por suas esculturas, mas o desenho, como ele mesmo relata, tem um papel importante em seu processo artístico:

Sempre me dou conta de que a concentração que coloco nos desenhos é uma maneira de afinar ou afiar meu olho. Quanto mais desenho, melhor eu vejo e mais eu entendo. Há sempre uma correlação entre força de trabalho e o quanto estou desenhando. (SERRA, 2014, p.59)

Nesse sentido, não surpreende que o desenho trabalhado por Guignard em suas aulas, tenham contribuído com a formação não só de desenhistas, mas de gravadores, pintores, escultores, entre outros, o que demonstra como essa técnica ajuda o artista a pensar, organizar o mundo e entender o espaço.

O que se desenha

O desenho de Guignard com lápis duro vinca o papel, não permite arrependimento. Laetitia tem um desenho feito por Guignard. Ela conta que ele já perdeu o grafite quase todo, mas o vinco que o lápis duro fez ainda está lá, a desenhar o papel com linhas agora amareladas. Nos lápis considerados duros, o grafite é feito com alto grau de prensagem, ou seja, ao riscar, pouco pigmento é depositado nas fibras do papel, exigindo uma força maior no traçado. Arrepende-se desse tipo de traço seria até possível, mas a decisão por seu apagamento se mostraria um desafio, já que o rastro permanece, ainda que se retire o grafite, pois os vincos insistem em mostrar o que foi feito. O desenhista teria que lidar com os vestígios que restassem.

Pode-se deduzir que o uso do lápis duro por Guignard tem o intuito de demandar um cuidado a mais de seus alunos ao coordenarem a observação e a execução, pois o traço, uma vez feito, deixará vestígios, ainda que depois renegado por aquele que o fez. Assim, o uso desse material permite abordar o desenho sob o ângulo daquele que o faz. Há

diversas formas para lidarmos com nossos traços, com a maneira com que eles se acomodam ao papel — suas curvas e tremuras —, com os imprevistos, os borrões, os apagamentos, os vestígios. São inúmeros os posicionamentos que cada artista pode adotar no intuito de buscar o que desejam de seus desenhos.

Uma das opções de quem desenha consiste em desenhar sem sequer suscitar grandes obstáculos: sem borrões, sem deixar vestígios, sem lidar com apagamentos, sem expectativas que causem tensão no desenho, sem esperas ou esperanças, convivendo com a incerteza e com os desvios do corpo, sem embaraços.

Outra opção possível se dá quando o desenhista adota expectativas e esperanças e mira um objetivo final, um desenho elaborado em pensamento que precisa ser atingido com exatidão a fim de acalmar seus anseios iniciais. Ele hierarquiza a execução do desenho que ele viu em sua mente: divide, ficcionalmente, o pensamento da prática, como se concentração cognitiva e a experiência corporal não se relacionassem intimamente naquele que desenha. Na tentativa de controlar o resultado, elimina os obstáculos por meio do recomeço (amassa o papel, rasga-o e pega outro, intocado), do apagamento (usa a borracha com fúria), do encobrimento dos vestígios indesejados ou de qualquer outro método que garanta o resultado. Ele pode lidar com os desvios perseguindo alta perícia para atingir as metas e para manter o planejamento. Perícia esta que, caso não alcançada, gera frustração em relação à capacidade de seu próprio corpo. Em casos extremos, é capaz de buscar outro desenhista que faça aquele desenho, o seu, o que ele fez em sua imaginação e não consegue alcançar com seus próprios traços. Para ele, a incerteza é temida, os desvios do corpo são imperícia a ser superada.

Uma terceira opção fundamenta-se na busca de um diálogo em que os traços que geram arrependimento ou dúvidas coexistem com os demais. Busca-se a convivência entre os pretensos erros, os borrões, os vincos, os vestígios, os traços. Existe uma conversa entre certezas e incertezas, obstáculos e sucessos. Sob essa perspectiva, a curadora Emma Dexter:

As qualidades primárias do desenho, são também conjuradas por intermédio da simplicidade e da pureza do branco da folha do papel, enquanto o ato de desenhar em si mesmo vale-se da honestidade e da transparência – todas as marcas e rastros, sejam deliberados ou não, estão ali para todos verem perpetuamente. Quaisquer rasuras ou tentativas de mudança do curso da linha são óbvias – desenhar é uma

forma de usar os enganos e os erros como uma carta na manga.

⁵(DEXTER, 2005, p.6, tradução nossa)

Ainda sob esta perspectiva, pode-se valorizar os erros como uma parte do andamento do trabalho, mostrando sua história, seu raciocínio, indicando continuidade e desenvolvimento de um pensamento. Nesse sentido, Juhani Pallasmaa indica como manchas, apagamentos e correções podem ajudá-lo nos seu projetos arquitetônicos:

Eu, pessoalmente, gosto de ver os traços, as manchas e a sujeira do meu trabalho, a sobreposição de linhas apagadas, erros e fracassos, os traços repetidos no desenho e a colagem das correções, acréscimos e eliminações na página em que estou escrevendo durante todo o tempo em que estou desenvolvendo uma ideia. Estes vestígios me ajudam a sentir a continuidade e a intenção do trabalho, a me demorar no trabalho e a entender a multiplicidade ou, quem sabe, a própria plasticidade da tarefa. (PALLASMAA, 2013, p.111-112)

Pallasmaa valoriza, ainda, o estado de hesitação, incerteza e indecisão que o desenho propicia ao ampliar o período de tempo que ele passa diante de todos os seus traços e manchas, com suas correções, sobreposições e apagamentos. Ele acrescenta que tal incerteza estimula sua curiosidade, por manter um espaço provisório, no qual alterações são possíveis (PALLASMAA, 2013, p.112).

Por último, um quarto posicionamento do desenhista que entende que o desenho acolhe algo incógnito, desconhecido que só se percebe enquanto se está a desenhar, durante a interação entre a cognição e o movimento do corpo. Nesse caso, não há que se falar em erros ou em obstáculos, aceitação ou recusa de vestígios, ou correções, pois o desenho compreende a prática e o resultado. Ambos importam, sem julgamentos prematuros em relação à imagem realizada. No desenho a imprevisibilidade e a fragilidade atuam, pois lidar com a delicadeza da relação entre a consciência e o corpo é estar face a face com o imponderável. Consoante Jürgen Partenheimer (Alemanha, 1947-) não há sequer como reconhecer o termo fracasso para se referir ao desenho.

⁵ Do original: “The primal qualities of drawing are also conjured through the simplicity and purity of the blank sheet of paper, while the act of drawing itself betokens honesty and transparency – all the marks and tracks, whether deliberate or not, are there for all to see in perpetuity. Any erasures or attempts to change the line mid-flow are obvious – drawing is a form that wears its mistakes and errors on its sleeve.”

Sobre o ato de desenhar. Conversa de Jan Thorn-Prikker (TP) e Jürgen Partenheimer (JP) sobre uma série de desenhos (...)

TP O senhor produz muitos desenhos em sequência rápida e seleciona depois, ou visa a folha individual concluída, durável?

JP Nunca seleciono. Cada folha iniciada conta.

TP Quantos desenhos são jogados fora?

JP Nenhum.

TP O senhor não conhece o fracasso?

JP Essa questão não se coloca para mim.

TP Quando o senhor sabe que um desenho está concluído?

JP Quando paro de trabalhar nele. (PARTENHEIMER, 2007, p.5)

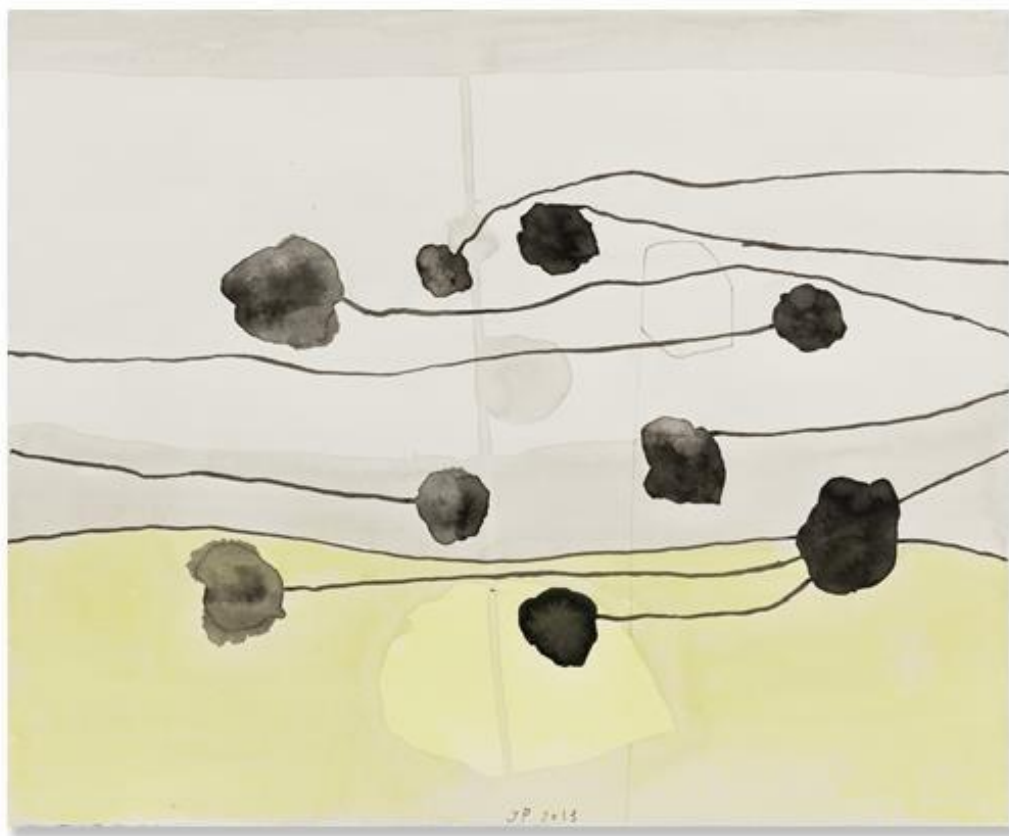


FIGURA 2- Jürgen Partenheimer, Desenho em nanquim, aquarela e grafite em papel, 50 X 65cm, 2013. Fonte: <http://www.jurgenpartenheimer.com/Html/Werk/Papier.php> acesso em 01/02/2018.

O desenho é improviso e movimento, no sentido de poder continuar infinitamente, sem ponto de chegada ou completude, sempre como parte de um processo sem fim.⁶ (DEXTER, 2005, p.6, tradução nossa)

Assim, parece-nos que mesmo diante de algumas das inúmeras maneiras de os desenhistas se posicionarem, resta a característica compartilhada de encontrar algo de inesperado no desenho ante as infinitas possibilidades que ele descortina para qualquer um que o busque, seja como instrumento ou poesia.

Autonomia e desenho

O desenho foi, há muitos séculos atrás, um instrumento necessário para reproduzir, formar, esboçar e planejar imagens, fossem elas pinturas, esculturas, projetos arquitetônicos, estudos científicos ou geográficos. Ele estruturava as técnicas consideradas artes, mas não era reconhecido como tal. Aliado a isso, o desenho pode ser muito discreto, escondendo-se em armários, e debaixo de pilhas de papel nos ateliês, debaixo das camas, nos quartos. Ele pode ser guardado para a intimidade do artista e isso pode ter contribuído com a sua invisibilidade artística.

Pode-se dizer que o que prenuncia a emancipação do desenho no século XIX, é o impressionismo francês, no qual a tinta passou a ser aplicada diretamente na tela, sem esboço prévio; associado ao desenvolvimento da fotografia, que permite que imagens sejam captadas por meio da luz, gravando um negativo que pode ser revelado, libertando as mãos humanas de delinear as imagens do mundo.

Aos poucos, se revela como técnica autônoma, ou seja, o que antes era um recurso a serviço de outras técnicas, passa a ser reconhecido como uma poética em si mesma. Contudo, o reconhecimento da independência do desenho convive com a manutenção da visão de base renascentista do desenho como instrumento para outras técnicas artísticas.

Richard Serra fala do desenho em relação às demais técnicas artísticas.

É interessante como os desenhos continuam a ser subvalorizados. Os colecionadores, o mercado e as instituições não os levam a sério. Os desenhos são considerados “algo menor que” ou “uma preparação para alguma outra coisa”. Eu nunca vi o desenho assim. (SERRA, 2014, p.347)

⁶ Do original: “Drawing is improvisatory and always emotion in the sense that it can proceed ad infinitum without closure or completion, continually part of a process that is never-ending.”

O estudioso Jonathan Crary (EUA, 1951-) indica que “(...) fotografia e outras formas correlatas de ‘realismo’ no século XIX (...) têm sido apresentadas como parte do desdobramento contínuo de um modo de visão de base renascentista.” (CRARY, 2012, p.13) Nesse sentido, compreende-se que a coexistência de concepções sobre o desenho pode se dar devido à manutenção de concepções renascentistas das imagens: há quem pense o desenho como autônomo e há aqueles que o percebem como instrumento a serviço de outras práticas. Exposições, trabalhos artísticos significativos e estudos voltados para o desenho na arte reforçam a visão da independência técnica do desenho, mas a visão instrumentalista ainda persiste em grande porção da população. Richard Serra se pronuncia a respeito:

Sempre olhei desenhos e os admirei, mas acho que eles são algo que as pessoas precisam aprender a ver não como esboços preparatórios, mas como resultado de uma atividade que é um fim em e por si mesma. (SERRA, 2014, p.347)

Ante as mãos informatizadas que povoam o mundo, o desenho torna-se mais e mais uma técnica na contramão do tempo. Optar pelo desenho na presença de inúmeros dispositivos que captam a luz e formam imagens em segundos, enquanto para fazer um desenho é necessário dedicar tempo, concentração e disponibilidade corporal, pode ser pensado como um gesto de liberdade poética em si mesmo, gesto afirmador da autonomia do desenho.

A autonomia da linha, linha livre dos tratamentos e modos dos desenhos renascentistas reafirma a emancipação do desenho. Trabalhos como os de Mira Schendel (Suíça, 1919-1988) e Irene Kopelman (Argentina, 1974-) são exemplos de como o desenho exerceu e exerce sua liberdade técnica e poética com integridade e plenitude.

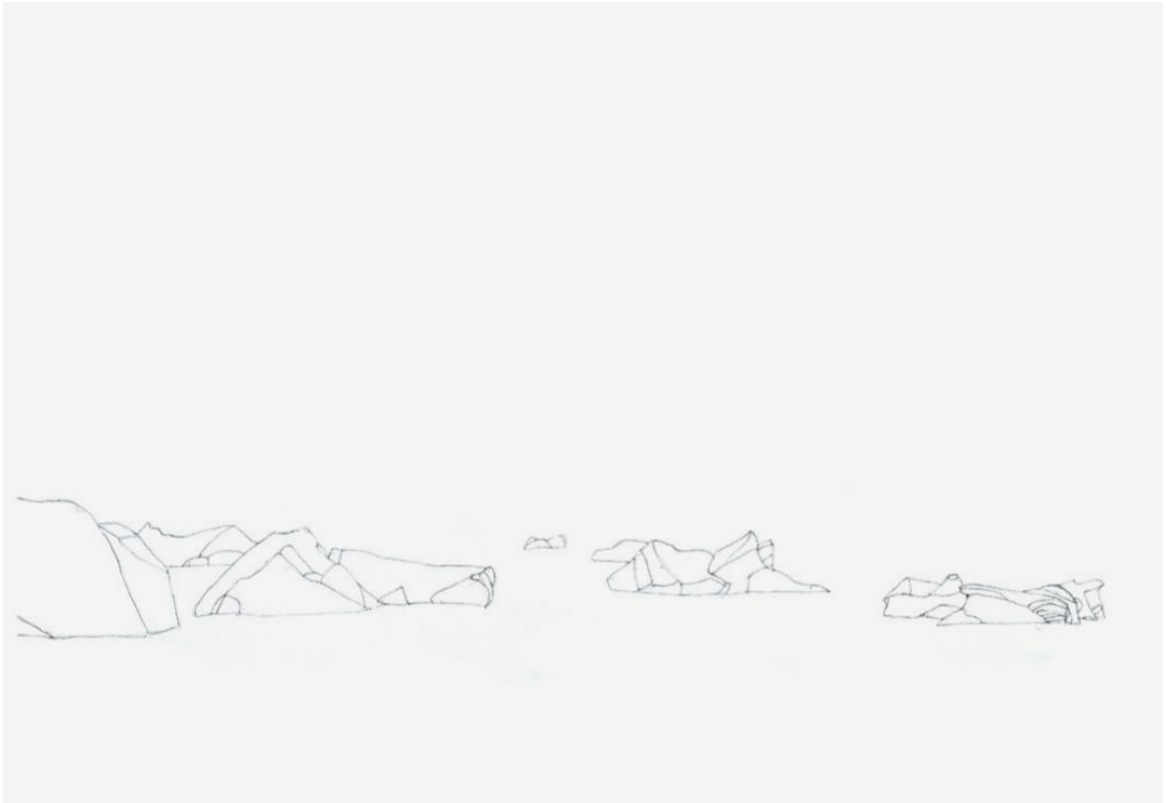


FIGURA 3 –Irene Kopelman, desenho, s/ data. Fonte: KOPELMAN, 2011, p. 82.

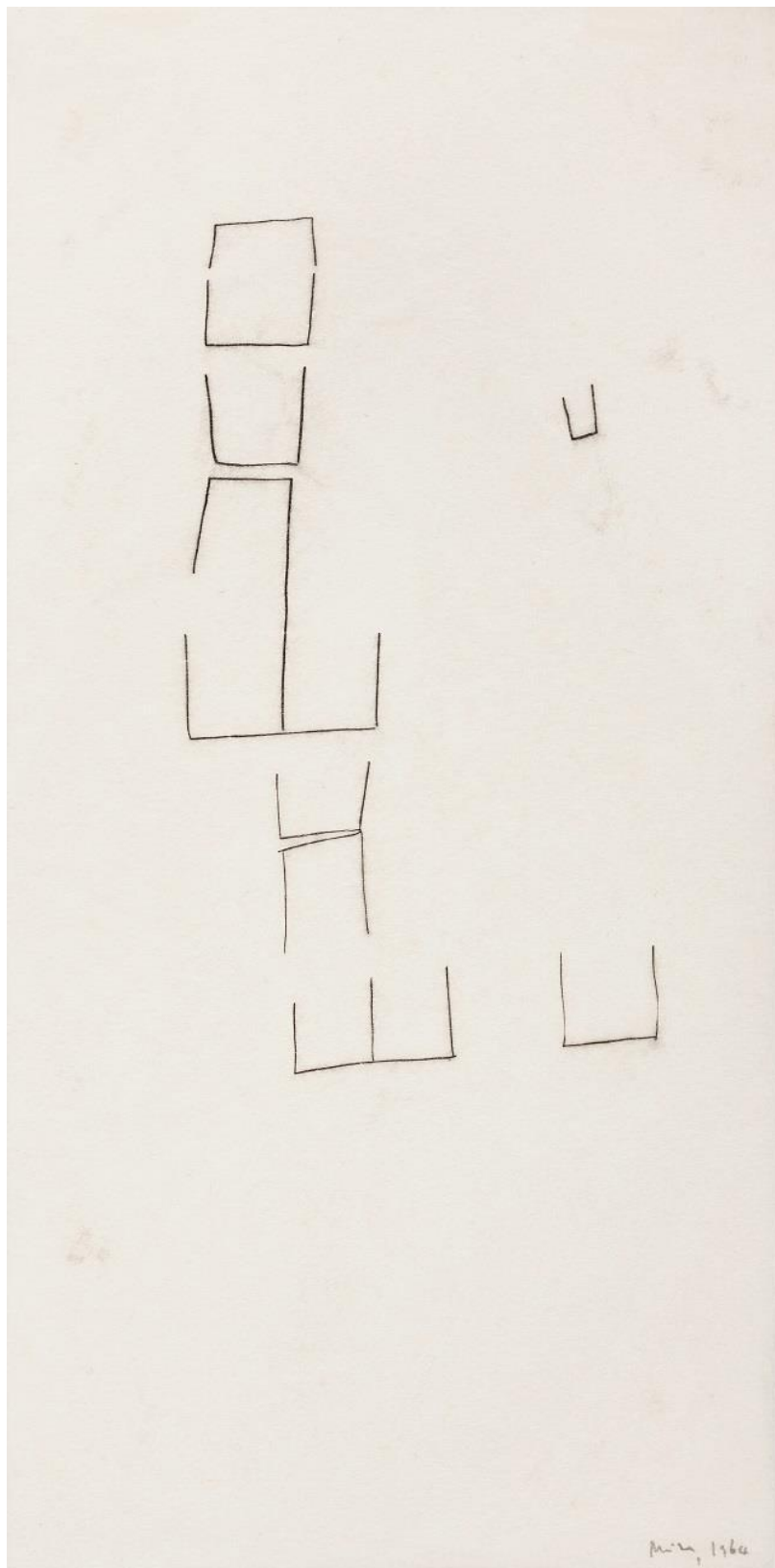


FIGURA 4 – Mira Schendel, monotipia, 47 X 23cm, 1964. Fonte:

<http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/> acesso em 04/02/2018.

Conclusão

Dessa maneira, pensamos um pouco a respeito de nossa construção cultural brasileira em relação ao desenho, e percebemos que formamos uma sociedade especialmente rica e capaz de lidar com as complexidades do tema, dada as contribuições europeias, indígenas, africanas e imigrantes na sua formação. Ante a digitalização da vida, e as alterações da relação humana com o tempo, o espaço e com o próprio corpo, as reflexões sobre o desenho se mostram mais e mais contundentes. A observação, a autonomia do desenho e o posicionamento humano perante a arte são temas de abordagem complexa, pois não trazem respostas definitivas ou apontamentos facilmente abordáveis e questionam a hierarquia e o posicionamento do homem diante do mundo, do tempo e do espaço — pois a escolha pelo desenho se torna, hoje, quase subversiva em uma sociedade em que o tempo humano é avaliado pela produção.

Em suma, o intuito deste estudo não é dizer univocamente que o desenho é autônomo como técnica artística, mas iluminá-lo como objeto de estudo por meio de suas estruturas e construções históricas e artísticas para pensá-lo como prática poética. É com esse cuidado de tratar o desenho como uma complexidade de práticas que nos esforçamos para valorizá-lo academicamente, com a certeza de que ele tem muito a oferecer na formação de artistas.

Referências

- ADAUTO, Novaes (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. Direção: Werner Herzog. Creative Difference, 2010. disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yoSBMdAh_eY acesso em 02 de junho de 2017.
- CRARY, Jonathan. Técnicas do observador. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DERDYK, Edith (organizadora). Disegno. Desenho. Desígnio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- DEXTER, Emma. Vitamin D New Perspectives in drawing. New York: Phaidon Press limited, 2005.
- GANZ, Louise. Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.
- GODOY, Luisa. Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) Pós-EBA UFMG. Orientadora: TURRER, Daisy Leite.
- GRANDINETTI, Letícia Crespo. O lugar é aqui e o tempo é agora: uma investigação do desenho como registro do cotidiano. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), Pós- EBA UFMG. Orientadora: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas.
- KOPELMAN, Irene. 50 Metres Distance or More. Notes on Representation Vol. 4. Amsterdã: Roma publications, 2011.

6 Seminário

Educação e Formação Humana: desafios do tempo presente | I Simpósio Educação, Formação e Trabalho

PALLASMAA, Juhani. As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013

PARTENHEIMER, Jürgen; BOJADSEN, Angel (org.). Suave loucura. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PARTENHEIMER, Jürgen. Roma São Paulo. Estados Unidos da América: Richter Verlag, 2007.

RUSKIN, John. The elements of drawing. New York: Dover Publications, 1857.

SERRA, Richard. Richard Serra: escritos e entrevistas (1967-2013). São Paulo: IMS, 2014.

TIBURI, Marcia, Chuí, Fernando. Diálogo, Desenho. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.