

QUANTO PESA UM DESENHO?

No passeio entre uvas, malas, potes, múmias, árvores e outros seres de classificação aberta, um vestígio: a busca constante da capacidade material do desenho. Do seu lugar de impregnação. Dos limites da sua presença. Enquanto matéria, o desenho é flagrado transportável e transitável. Feito de feltro, tecido ou arame, o desenho ocupa a fronteira do objeto. Sobre entretela, ele encarna a aspereza. Mas aquilo que o recebe é, ao mesmo tempo, o que lhe dá corpo. Assim funciona o papel, assim encorpamos as nossas novas estórias. O desenho é acoplado ao mundo por meio do seu suporte, mas a sua existência depende, na verdade, do modo como o carregamos.

“Ajuda a gente a aquietar”. Li essa frase, manuscrito amigo, enquanto organizávamos o acervo de Gisele. Imediatamente imaginei a possibilidade de um desenho-casa, um desenho-abrigo, um desenho-sobretudo numa manhã fria de chuva. Desenhar é um deslocamento: um espaço onde permanecer, na medida do corpo. Não um desenho-parangolé, prestes ao espetáculo, mas sim um desenho da proximidade discreta e do sussurro da intimidade. Um desenho cujo peso chumba o cotidiano num outro lugar.

A corporeidade do desenho é o seu passaporte no mundo, a sua necessidade de cavar o espaço tátil fugindo do fundo neutro e plano da folha de papel. Assim, os desenhos ganham forma tridimensional com enchimento macio, a sua gordurazinha; outras vezes eles se apresentam musculosos: são corrompidos, voluntariamente, pela colagem do mundo das imagens prontas, estabelecendo uma tensão de forças narrativas; e por último o desenho é quase invisível, não fotografável, um sopro branco que julga a luta inútil. Provavelmente, estes são os que pesam mais.

Gisele Nunes Lotufo nasceu em Porto Alegre, em 1974, e faleceu em Belo Horizonte, em 2004. Formou-se na Escola de Belas Artes da UFMG em 1996 e cursou, paralelamente, Licenciatura em Educação Artística na Escola Guignard. Antes disso, já tinha feito a sua primeira exposição individual, aos 17 anos, no Espaço Cultural Henfil. No ano seguinte, inaugura *A Galinha*, no Cultural Máscaras, um lapso de grafia da palavra galinha assumido como nova personagem. Para o convite, a artista constrói para si uma máscara de galinha e se fotografa com uma câmera KAPSA antiga, comprada numa feira de antiguidades. Ao longo de sua formação, participa de muitas exposições coletivas: VII Integrarte (Centro Cultural da UFMG,

“PENSAMENTO DE UVA”

Habitar uma língua dói, conforme atestado na inscrição: “sanguinho de inglês”. Num de seus diários de bordo, encontramos a imagem da língua que sangra na sua incapacidade de comunicar. “As línguas acentuam a sensação de estar perdido.” O que dizer então? Escrever através de uma coleção de fragmentos da domesticidade e do cotidiano. Grupos de desenhos onde os elementos desse universo se repetem em posições e paisagens distintas, gerando um conjunto de signos que nos oferecem a possibilidade de uma nova sintaxe para o jogo das narrativas particulares. A língua dos alimentos, dos utensílios, das frutas, das plantas e da dupla fragilidade do corpo – físico e psíquico – se junta eventualmente a letras, formas e frases que contribuem na tessitura do significado.

As uvas, primeiro elemento da sua lista de relíquias, servem ao sofisticado raciocínio da organização, desorganização e reorganização; ao desmembramento e remembramento de formas, espaços e narrativas, transposto do real ao exercício de sua representação transformadora. Pensar como as uvas: pendentes, destacáveis, quantificáveis, arrebatáveis. As uvas são capazes de comunicar um passado imediato de coletividade em cacho e um futuro que é apenas convite e possibilidade. A uva é eleita para o papel de corpo mínimo dinâmico, pacote de estórias: semente, árvore, fruto, vindima, sobremesa (estética, enfim). “Pensamento de uva” aparece escrito com lápis de cor violeta em um de seus desenhos. “Gostaria de ter um mecanismo interno que me fizesse transparente de vez em quando.” O pensamento de uva não tem tradução exata.

1994), quando ganha o 2º prêmio e é referência especial do júri, I Salão Nacional da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia, 1994), V Salão de Arte de Itabira (Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, 1995), Dois Anos Sem Leonilson (Centro Cultural da UFMG, 1995), Dez Maneiras (SESI Minas, 1995), VIII Integrarte (Centro Cultural da UFMG, 1995), Salão Unama de Pequenos Formatos (Galeria de Arte da Universidade da Amazônia, 1996 e 1998), Desenhar é Fácil (Centro Cultural da UFMG, 1996), O Que Você Quer Ser Quando Crescer? (Palácio das Artes, 1996 e Academia Brasileira de Arte de São Paulo, 1997), Manuscritos Iluminados (Centro Cultural da UFMG, 1996) e IX Integrarte (Centro Cultural da UFMG, 1996). Em

POTES OU O QUE GUARDA UM CORPO?

A imagem do pote ocupa vários de seus desenhos, em épocas distintas. Eles são flagrados em movimento de derramamento ou estão estabilizados num canto do papel, como uma natureza morta. O que encerram no seu volume? A que se refere a sua calmaria efêmera, prestes à antítese de esvaziar-se? Que presença é essa, solene e cotidiana ao mesmo tempo, banal como um decalque da mesa da cozinha, silencioso e solitário como os nossos piores dias? Às vezes o pote toma a forma de um puçá: fundo ágil, da extensão do corpo que captura. O pote é um objeto que desde a antiguidade é feito para carregar, transportar, conter, guardar, proteger. Algo para transitar na altura das mãos.

Em uma série de desenhos surge outra relíquia de linguagem: a múmia, cuja função ? junto da fruta, do pote, da mala, do corpo e da árvore ? é também carregar, transportar, conter, guardar, proteger. Uma múmia é por sua vez um recipiente, uma mala de si mesmo, um embrulhar-desembrulhar de corpos para re-existências. A múmia é um corpo e a sua manuseabilidade. A múmia é um corpo e a sua eterna comunicabilidade, a sua conservação enquanto forma do homem. Essa conexão, anterior à ruptura sujeito e objeto, diz: eu sou um corpo em vez de dizer eu tenho um corpo. E se ele não me obedecer mais?

“Múmia é igual a livro. Bicho é mais simples.” Frente à necessidade de inventar a existência portátil, surge a possibilidade da imagem do corpo como um livro, lugar da narrativa de si mesmo. “Moving, static. Ground, under the ground. Remembers. Books to keep something. Where are the hearts?” Nos seus estudos, ao lado do corpo como recipiente subjetivo, aquilo que conquista o lado de fora, Gisele também registra a possibilidade de o corpo funcionar como um recipiente real, em um de seus rolos de desenho: “Tenho uma boa sensação de saber que tenho um oco onde pode caber uma gente, um segundo coração. Ter dois corações batendo ao mesmo tempo pode ser bem bom.”

A mala é o quarto signo empregado nos desenhos. Antes mesmo de O Livro Viajante, projeto em que as ilustrações eram enviadas por correio, a mala já protagonizava um vetor de trânsito e de organização íntima de miudezas indispensáveis. Pesadas, encostam-se ao chão do desenho. Às vezes estão vazias e esperam por serem habitadas. Vida portátil, assim como a múmia e a grávida, as malas trazem e levam complementos corporais. O seu tamanho denuncia, o seu peso denuncia, a sua forma denuncia o seu conteúdo. Mas às vezes é pura aparência.

1996, ganha o 4º prêmio do III Prêmio Philips de Arte para Jovens Talentos (MASP, São Paulo) e o Prêmio Guignard na Exposição Coletiva da Escola Guignard. Ainda na EBA, participa das oficinas de Ângela Lago e Sebastião Nunes, no Programa Artista Visitante, decisivos no traçado de seus planos de trabalho futuro. Aproxima-se da obra de Leonilson e Mira Schendel e, depois de obter o título de Bacharel em Desenho pela UFMG, começa a intensificar a sua pesquisa sobre a ilustração e a contaminação das letras e palavras no desenho. Trabalha em dois cadernos de desenho que batiza de Diário de Bordo (1996). Participa das exposições Resumo Hoje (Museu Mineiro, 1997), Mostra GAPA 10 Anos (SESI Minas, 1997)

“CORAÇÃO E MAÇÃ É TUDO A MESMA COISA”

Outra frase decalcada dos desenhos de um dos rolos produzidos em Londres: “a map to find the heart”. Talvez isso seja uma pista para que os desenhos sejam lidos como uma cartografia que tenta alcançar a parte mais importante, mais duradoura e invisível do mundo. Vasculhando o próprio corpo: “look inside”. O corpo nunca é apenas a sua forma e o seu organismo físico, mas um território complexo de referências para além dele. “Alice”, o corpo-surpresa. O corpo imaterial: “os anjos são furadinhos para deixar escapar os problemas, para não acumular.” Num desenho ela inventa “heart washing machine”, máquina para tirar manchas e outras imundícies acumuladas no coração.

Na sua investigação sobre as vizinhanças das formas, sobre as famílias das formas, encontramos um confronto bordado de desenhos: o coração rebaixado à banalidade das coisas comuns, ao reino das maçãs. O coração ligado inexoravelmente ao ciclo da produção, colheita e transporte até o consumidor final. Objeto de consumo ao mesmo tempo em que objeto da natureza, o coração é entregue à deriva das estações.

A figura da árvore é a sua sexta relíquia de linguagem. Para a árvore, muitas vezes a temporalidade do planejamento humano não tem serventia. O que se vê acontecer na sua última série de desenhos, registro de destinações, é a marcação do ciclo das estações. A forte imagem do ritmo da natureza ditador de todos os corpos, humanos e inumanos. Uma **árvore** da série “Árvore Amiga” me faz lembrar “Upside Down Tree” de Robert Smithson: árvore condenada à inversão, plantada de cabeça para baixo. Árvore tem cabeça? E onde ficam os nossos galhos e as nossas raízes? Estamos condenados a tal simetria? Em que direção poderá ramificar? E se nos impedem o crescimento? Assim como numa animação em looping ou num flip book, podemos montar a ordem e assistir de trás para frente: o fim coincide com o reinício. O desenho se faz, se desmancha e se refaz novamente.

e Mostra Centro Cultural UFMG 10 Anos (1999). Publica suas primeiras ilustrações infantis para o livro *O Chinês ao Contrário* (Belo Horizonte: Editora Formato, 1997) e ilustra a matéria *Arquivo Escolar: fonte de pesquisa histórica*, para a *Revista Pedagógica* (Belo Horizonte, Editora Dimensão, 1998). Faz cursos de encadernação em Belo Horizonte, produzindo livros-objeto que incorporam o universo familiar dos tecidos, da costura e dos trabalhos manuais, cotidiano de sua mãe e de suas tias.

Viaja pela primeira vez para Londres em 1997. Estuda inglês e participa de oficinas de desenho no Saint Martins College of Art and Design, quando desenvolve rolos de até 10 metros lineares de

CRONOGRAFIA

Qual o sentido do tempo? Na ambigüidade dessa pergunta milenar, reside uma encruzilhada: a busca do significado, por um lado, ou a construção de uma cronografia, por outro. A cronografia, rastro do tempo, escreve-se sobre uma linha cronológica e, como trata de ser um intervalo, é sempre um segmento de reta. Em vez disso preferimos uma grafia de intensidades: a linha de força, o vetor. Sabemos que muitas vezes o significado é capaz de desalinhar o tempo. O significado funda verdadeiras paragens na cronografia, esgarça a narração histórica de suas circunstâncias. Números e datas, componentes da nossa régua de medida prática cotidiana, na verdade são uma escala de distâncias incontroladas. Mais perto, e já estamos logo nos distanciando de novo. Mais longe e aquele passado retorna em fluxo violento. Nessa dinâmica do alvo impossível, os significados são a nossa única ferramenta. Pronunciar o significado é, apesar de toda a sua debilidade, assentar-se no mundo, achar para si um lugarzinho, guardar num papel a sua lista de relíquias.

Estórias de Montar propõe o registro de uma produção que se interrompeu precocemente em 2004, num ponto indicador de uma expressão amadurecida e potente. No trabalho de Gisele, notamos a teoria e a prática da ilustração infantil contaminando o processo do desenho e da pintura, e assim, por transformações mútuas, gerando elementos característicos de uma linguagem própria. Em vez de uma retrospecção ou lógica linear, a exposição dispõe as obras a partir da possibilidade de montagem de novas narrativas, ativando os desenhos para que sejam desdobrados nos visitantes através do hábito de identificação, lembrança e construção das suas próprias estórias. Cada qual povoa o seu intervalo. Congelar o tempo é um ato museológico ingênuo. Então, cabe recontar as horas e as estórias, juntando pedaços sem autoria. Doadas, as imagens ilustram os nossos ambientes mais preciosos.

(RENATA MARQUEZ)

desenho, nos quais aparecem várias vezes os ícones da múmia e da mala, que reincidirão em trabalhos futuros. Assiste mais de uma vez ao filme *Fahrenheit 451*, de François Truffaut, o que intensifica a sua idéia do livro como relíquia.

De volta ao Brasil, casa-se em 1999 com o músico Frederico Pessoa e logo se mudam para a Inglaterra, onde a artista inicia o Mestrado em *Visual Communication* no Kent Institute of Art and Design em Maidstone, com bolsa APARTES/CAPES. Concluirá o mestrado em 2001, mas antes disso descobre-se vítima de um câncer e é obrigada a interromper o processo de estudo para tratar-se. Não pára de trabalhar e rascunhar uma compreensão do seu estado e



do sentido aparentemente monótono do tempo entre quartos de hospitais e visitas médicas, tudo registrado a seu modo em cadernos de desenho e escritos. Amigos e familiares viajam à Inglaterra para visitá-la.

“Após um longo período de internação em um hospital, em um pequeno quartinho, começamos a perceber a rotina do dia-a-dia. Serão todos os dias iguais ou somos nós que não percebemos a sutileza das mudanças? Um entra e sai constante de médicos, enfermeiras, visitas. É aí que as pequenas mudanças podem ser percebidas. A correria do dia-a-dia não deixa tempo para o descanso e é nele que exercitamos os nossos sentidos. A paisagem na janela nunca é a mesma, apesar da constante posição. Na verdade o movimento é constante, o cotidiano não é tão estável quanto parece ser.”

Nessa experiência tensionada do corpo e da razão, ocorre um processo consistente de aguçadura dos sentidos. Recuperada do primeiro tratamento, desenvolve em 2001 o projeto *O Livro Viajante*, um conjunto embaralhado de desenhos baseados em contos de fadas. “Essa série de imagens foi colocada numa caixa e enviada para pessoas que deveriam ordená-las da forma desejada e criar uma estória, tendo a seqüência escolhida como base para o texto. As várias narrativas criadas foram recolhidas e finalmente reunidas em um livro chamado *The Travelling Book*, exemplar único.”

No Kent Institute, começa a expandir o desenho para a mídia audiovisual, fazendo animações com músicas e interferências gráficas. “As pessoas aqui acham muito que eu deveria trabalhar com fotografia, vídeo... e que o trabalho tem uma grande relação com memória... mas eles não entendem que quero fazer animações.” Nessa ocasião, toma contato com o trabalho audiovisual interativo de Laurie Anderson. Depois do desenvolvimento de um elogiado processo conceitual de trabalho, declara em *email*: “Estou conseguindo comprovar que nem é preciso falar muito para *transmitir* o que queremos.” Viaja várias vezes à Londres, onde visita amigos.

Em 2001 finaliza o seu trabalho de mestrado *Narratives ? sequence as a key point in the interpretation process*, no Kent Institute of Art and Design, e participa da exposição *MA Show 2001 ? New Media Practices* (Kent Institute, Inglaterra). “Vou usar as estórias gravadas e, agora num processo inverso, vou ilustrá-las e fazer um ambiente com estas imagens projetadas e os sons. A idéia é pôr quem está assistindo dentro das estórias, como se fosse um grande livro.”

Já de volta ao Brasil, muda-se para o Rio de Janeiro, onde a vontade de trabalhar com crianças se intensifica. Entre 2001 e 2002, ainda envolvida com um segundo tratamento médico, começa a dar aulas de arte para as crianças da comunidade Pereira da Silva, em Laranjeiras, usando todo o tipo de material que encontrava, como embalagens e retalhos de papel e tecido, vestígios já presentes no seu trabalho anterior. Ao conviver com as crianças de lá, começou a participar também de outras atividades na comunidade.

Em 2002, é inaugurada na Galeria de Arte da CEMIG uma instalação em parceria com Frederico Pessoa, que constou de três ambientes

e três mídias distintas: animação, desenho e música, numa reflexão sobre a passagem do tempo, a transformação do corpo e os ciclos da natureza. Envolvida com um novo tratamento, a artista não pode comparecer à sua exposição, montada, festejada e registrada para ela por familiares e amigos.

Dentre os seus últimos trabalhos, quando da sua estadia em Campinas para novo tratamento, está a série de desenhos *Árvore Amiga*, uma seqüência temporal de vários estágios de vida das árvores. Depois de um longo período de internação em São Paulo e, de volta à Belo Horizonte, trabalha na ilustração, a convite de Ângela Lago, do livro *A raça perfeita* (Porto Alegre: Editora Projeto, 2004), pelo qual as duas receberiam o Prêmio FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) Luís Jardim como o melhor livro de imagem de 2005. Nos seus cadernos, encontramos anotada a citação de Italo Calvino:

*Do you
believe that
every story
must have
a beginning
and an end?*