UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
ARTES VISUAIS - BACHARELADO

VICTOR MARCONDELLI PERONE

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO CRIATIVO DOS SKETCHBOOKS

BAURU

2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
ARTES VISUAIS – BACHARELADO

VICTOR MARCONDELLI PERONE

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO CRIATIVO DOS SKETCHBOOKS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BAURU

2018

VICTOR MARCONDELLI PERONE

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO CRIATIVO DOS SKETCHBOOKS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais - Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Regilene Ap. Sarzi Ribeiro (Orientadora)

_____

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa (UNESP)

_____

Prof. Dr. Sidney Tamai (UNESP)

Bauru, Novembro de 2018.

RESUMO

O conceito de Tradução Intersemiótica foi inicialmente abordado por Roman Jakobson e, posteriormente por Júlio Plaza que o faz sob uma perspectiva artística, pensando essa tradução como um processo criativo que é inerente ao próprio ato de pensar. O que se pretende discutir nesta pesquisa é a ocorrência da Tradução Intersemiótica no processo de criação e verificar sua ocorrência por premeditado ou não, possivelmente gerando novas informações sobre o estudo do processo criativo. Para tanto foram investigados os conceitos que envolvem a tradução intersemiótica para embasar uma interpretação ou leitura de um conjunto de sketchbooks, incluindo o processo criativo pessoal do autor desta pesquisa, que se configura como uma pesquisa em arte.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Caderno de Artista; linguagens artísticas; registros; processo criativo.

ABSTRACT

The concept of Intersemiotic Translation was first approached by Roman Jakobson and Júlio Plaza brings it later under an artistic perspective, pointing this translation as a creative process that is inherent to the very act of thinking. What we intend to research in this project is the occurrence of Intersemiotic Translation in the process and verify its occurrence by premeditated or not, possibly generating new information about the study of the creative process.

Keywords: Intersemiotic Translation; Artist's Notebook; artistic languages; records; creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **6**

1. OS SKETCHBOOKS E O PROCESSO CRIATIVO **14**

2. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA **22**

3. ANÁLISES – APROXIMANDO TRADUÇÕES **28**

3.1. Meu *sketchbook* e eu **29**

3.2. Mateus Horta (Finis...) e seu *sketchbook* **41**

3.3 Artistas escolhidos e seus *sketchbooks* **54**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **63**

REFERÊNCIAS **65**

INTRODUÇÃO

Os cadernos de artista são usados por artistas profissionais e amadores como um meio de estudar o traço, elaborar obras, experimentar materiais, capturar imagens, anotar reflexões, entre outras finalidades. Esses registros são realizados utilizando linguagens diferentes para armazenar conhecimentos e informações que se mostrem pertinentes para o artista. É um fato que durante a elaboração de todos os registros existe um macrocosmo que interage com o artista (sua vida, suas emoções, experiências, anseios, reflexões) e influencia ou não no processo e no resultado dessas anotações. Esse macrocosmo é carregado de informações e estímulos diversos que podem estar ligados intimamente ao registro e criação da obra de arte. Uma música tocada no ambiente, a iluminação do cômodo, a presença de elementos naturais ou não, tudo isso pode vir a influenciar as escolhas e fazeres práticos durante o ato da criação.

Essa pesquisa se atenta justamente para essa questão: a ocorrência da tradução simultânea de signos de uma linguagem para outra e suas características no que diz respeito ao caráter proposital (ou não) do autor em realizá-la, assim como a possibilidade de que esse processo de transcrição entre linguagens ocorra apenas de forma premeditada ou se a influência de outros elementos externos ao autor (estejam eles acontecendo em simultâneo ao tempo de criação da obra ou não) influencie nesses registros de uma forma não planejada.

Roman Jakobson na primeira edição de *Linguística e Comunicação* em 1959 aponta com base na semiótica peirciana, que existem três maneiras de se interpretar os signos verbais: traduzindo em outros signos da mesma língua, traduzindo para outra língua ou traduzindo para outro sistema de símbolos não verbais (JAKOBSON, 2008), ou seja, no último caso ocorreria uma transposição entre linguagens semióticas, uma *Tradução Intersemiótica*.

O conceito é abordado novamente por Júlio Plaza em seu livro “Tradução Intersemiótica” (1987) onde ele defende que a operação de tradução não possui um material específico referindo-se a pratica intersemiótica. Plaza defende esse processo como prática artística e forma de arte. Em sua obra, também com base

na semiótica do norte-americano Charles Sanders Pierce, Plaza afirma que nosso pensamento ocorre em signos e onde quer que exista pensamento existe a mediação do signo. Neste sentido, o pensamento é tido como tradução e para que a socialização ocorra, por exemplo, esse pensamento precisa ser transposto para a linguagem transformando pensamento e linguagem em duas atividades praticamente inseparáveis. Dessa forma, o pensamento em si seria uma prática intersemiótica, como afirma Julio Plaza:

> Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à nossa consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase- signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interprete. (PLAZA, 2003, p. 18).

Ainda sobre o conceito da Tradução Intersemiótica, Plaza juntamente com Mônica Tavares, em “Processos criativos com os meios eletrônicos” (1998) descreve esse processo de tradução como uma técnica para transmutar formas, associar códigos e meios, gerando uma nova mensagem. Seria um meio de criação que, se utilizando de signos, resultaria em três fenômenos: transcrição, transposição e transcodificação.

Autores como Plaza e Tavares, e Cecília Almeida Salles, defendem o percurso criativo como sendo dotado de natureza híbrida e intersemiótica. O ato de pensar também está atrelado ao fazer artístico sob a perspectiva do processo criativo, no sentido de que as referências (ou estímulos exteriores) são recebidas com base no que já está presente dentro do indivíduo receptor (SALLES, 1998). Cada pessoa tem certas áreas da sensibilidade ativadas por esses acontecimentos e as áreas afetadas mudam para cada um. A autora afirma: “A sensibilidade apreende essas imagens mentais, que responderam a um estímulo e, assim, une mundos experienciados por diferentes meios.” (SALLES, 1998, p.93). Afirma também que “[...]diários, anotações e correspondências são documentos que ás vezes conseguem flagrar e arquivar registros da percepção.” (SALLES, 1998, p.91). Segundo sua teoria, os registros feitos pelo artista seriam como reservas de percepção que atuam como instrumentos de reflexão sobre o trabalho artístico, seu processo, seu caminho, seu início.

A pesquisadora e artista plástica paulista Clarissa Suzuki concebe o Caderno de Artista como um material que reúne o processo criador, o conhecimento acumulado, as experimentações e pensamentos por meio das anotações do artista. Esses registros armazenam diversas formas de reflexões e informações pertinentes ao artista, atuando como um catalizador da reflexão acerca do próprio trabalho e por consequência de seu refinamento. Esses cadernos são vistos como um meio onde se pode perceber e relacionar com o mundo e seu entorno, dando visibilidade a aspectos emocionais e servindo de arquivo para a memória criativa por guardar registros que são de importante valor para a resolução de problemas estéticos, traços de identidade e personalidade através das escolhas do artista.

Essa importância do registro fica clara no seguinte trecho da obra de Salles, onde discorre sobre as anotações e esboços (figura 01) feitos por Van Gogh sobre seu trabalho, presente em uma de suas cartas:

> O poder das cores sobre Van Gogh reflete-se, ainda, em sua busca por palavras com a força e a sutileza de *suas* cores, para complementar os desenhos de obras prontas que ele mandava para o amigo. Assim, diferentes tons vão surgindo verbalmente: verde-azul, vermelho-tijolo, vermelho-ocre, pedras lilás pálido, campos arados de sombras de lilás quebrado. Nessas cartas, Van Gogh faz seu interlocutor conhecer suas obras em processo, mais especificamente, as cores de suas futuras telas: há muitos ecos de amarelo no solo, tons neutros resultantes da mistura de violeta com amarelo. Trabalha em determinado momento, entre oliveiras, procurando por efeitos diferentes de um céu cinza em contraste com o solo amarelo. Em outra obra o solo e a folhagem serão violáceos em contraste com o céu amarelo. (SALLES, 1998, p..93).

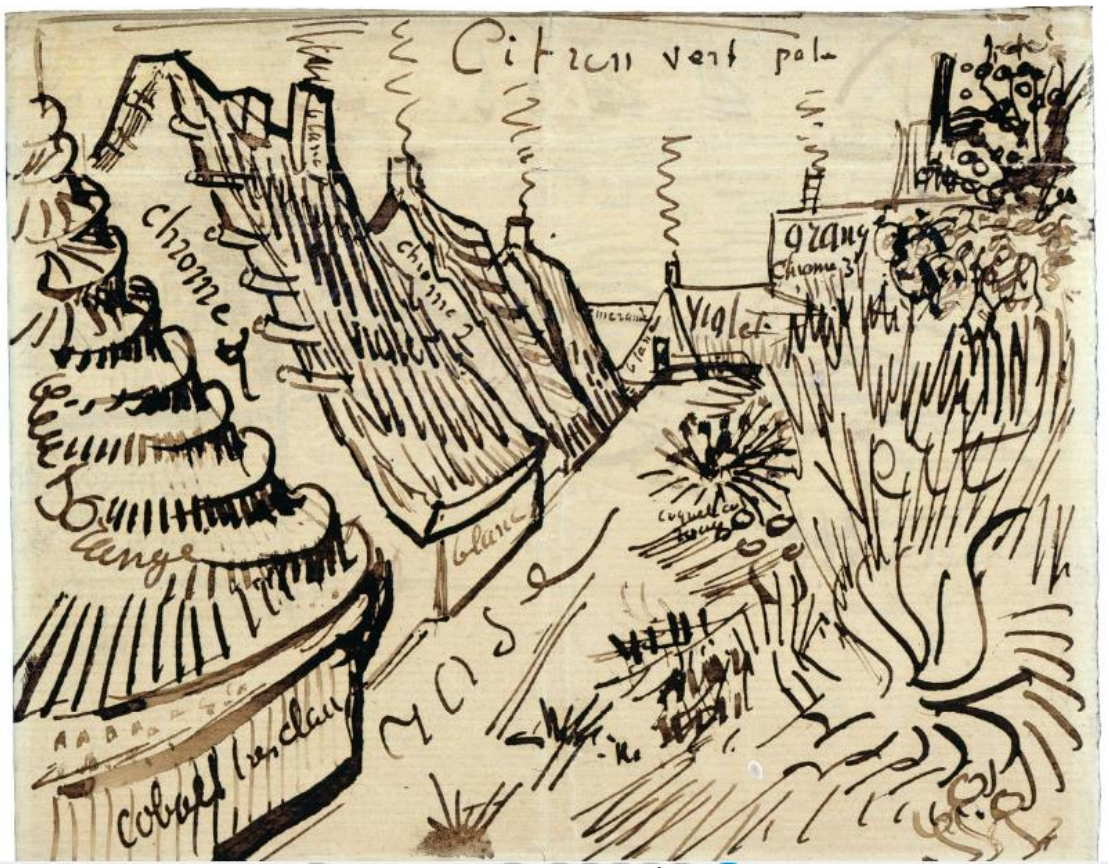


Figura 01. Vincent Van Gogh. Carta para Émile Bernard, 1888.

Vincent Van Gogh.
Rua em Saintes-Maries, presente em carta para Émile Bernard, carta 6 página 5.
Caneta e tinta preta sobre papel.
19,7 x 14,2cm.
1888.
Thaw Collection, Pierpoint Morgan Library. P9.

O registro do processo artístico não é uma prática nova e se conhece sua utilização por diversos artistas renomados. Além de Van Gogh podemos citar Da Vinci, Gaugin, entre outros e, portanto, trata-se de uma prática que pode se mostrar eficaz para o desenvolvimento artístico.

No entanto quando nos referimos ao caráter intersemiótico do processo, pois não é clara a relação desses registros com esse processo, e disso resultam as perguntas que nortearam esta investigação: se o registro atua como uma reserva criativa do artista, essa reserva ocorre baseada apenas em informações anteriores a ele? Os estímulos que "alimentam" o artista são sempre reconhecidos pelo mesmo ou podem influenciar no caderno de artista de uma forma onde não sejam claramente identificados? Essas representações de informações acontecem apenas se planejadas por premeditado? Os registros

são sínteses de estímulos pontuados ou podem configurar mais de uma experiência em conjunto?

Essas questões se respondidas ou estudadas podem acrescentar ao processo criativo no sentido de uma melhor análise e aproveitamento dos dados coletados. Ao unir a prática do processo com a análise bem definida poderemos extrair novas perspectivas de interpretação, estudo e experimentação no campo artístico.

Neste contexto, essa pesquisa tem como objetivo examinar o processo de criação e registro proporcionados pela criação de um caderno de artista e verificar o surgimento de possíveis traduções intersemióticas no trabalho realizado. Também analisar o conceito de Tradução Intersemiótica e seu processo e conhecer os procedimentos de criação de cadernos de artista, também analisar um caderno de produção própria, do autor desta pesquisa, com base no que for registrado, como processo de criação e amadurecimento do trabalho e poética pessoal para então compreender os processos criativos relacionados ao caderno de artista e verificar a incidência da Tradução Intersemiótica nesse processo.

Considerando as características que definem a linguagem dos cadernos de artista, foram definidas algumas hipóteses iniciais, a saber: em que medida e através dos cadernos, o artista pode expressar seus diferentes exercícios de Tradução Intersemiótica livremente, sem que exista uma intenção prévia ao ato criador e/ou condições que permitam a realização desse processo.

Considerando estímulos externos e internos, a Tradução Intersemiótica pode ocorrer somente dadas às condições favoráveis ou também pode ocorrer se resultante de um exercício intencional de tradução.

Entendemos, que a análise de um processo de criação pode gerar reflexões produtivas para o entendimento desse processo e para seu emprego posterior. Se um processo como a Tradução Intersemiótica já é rico por abranger uma gama infinita de possibilidades (visto que podemos emprega-lo em praticamente qualquer forma de comunicação existente, e com isso temos possibilidades infinitas de mensagens e interpretações), acreditamos que se aliado ao processo analítico que o Caderno de Artista oferece, esse processo pode se mostrar

frutífero para o pesquisador em Arte, visto que com o desenvolvimento dessa pesquisa novas pesquisas, experimentações e resultados surgirão.

A reflexão do artista acerca do próprio trabalho também é uma prática frutífera. A análise de um caderno de artista de produção própria pode fornecer reflexões referentes ao trabalho com base na vivência pessoal, referências e reflexões. Se o processo é inerente ao artista, a análise dele pode resultar no refinamento deste processo e aprimoramento da técnica e metodologia dos processos futuros.

A pesquisa aqui descrita é uma pesquisa em arte, interdisciplinar de natureza pura, qualitativa, exploratória e subjetiva de dados secundários. Trata-se de uma pesquisa monográfica de observação direta e assistemática. Os procedimentos de pesquisa são bibliográficos e documentais.

Primeiramente foi coletado material bibliográfico e realizados fichamentos desse material. A seguir foram feitas análises de páginas selecionadas do caderno de artista, essas páginas foram documentadas por fotografia ou escaneamento. Tendo o apoio do material coletado como base, as hipóteses, observações e demais informações pertinentes que venham a surgir serão documentadas, os documentos obtidos foram organizados com base na cronologia das páginas e, por fim, os dados obtidos foram interpretados (levando em consideração o contexto em que as páginas foram desenvolvidas, assim como o resultado final delas) por meio de uma análise da presença do processo de Tradução Intersemiótica contida no material de análise.

A presente pesquisa utilizou a teoria de Tradução Intersemiótica, primeiramente abordada pelo linguista Roman Jakobson, que define três maneiras de interpretar signos verbais: tradução intralingual (ou reformulação), tradução interlingual (tradução padrão) e a tradução intersemiótica (ou transmutação) (JAKOBSON, 2008). Essa transmutação configura tradução entre dois sistemas semióticos diferentes. Nesta pesquisa estendemos a interpretação para todos os tipos de signos, não apenas os verbais.

Julio Plaza, artista transmídia lança em 1987 sua obra “Tradução Intersemiótica” (1987) na qual aprofunda o tema conceituado por Jakobson. Nesta obra Plaza defende a Tradução Intersemiótica como operação artística em

uma obra fundamentada pela semiótica de Pierce. Plaza aponta que os artistas desenvolvem experiências entre os sentidos (PLAZA, 2003) e também defende que os artistas do século XX procuram uma interação maior entre as linguagens. Segundo ele, a Tradução Intersemiótica é o próximo item na linha de desenvolvimento desses processos artísticos. Baseados nesta elaboração teórica de Plaza, utilizamos o conceito para nos aproximar dos cadernos de artistas, objeto desta pesquisa.

Cecília Almeida Salles, em "Gesto inacabado: processo de criação artística" (1998) discorre (tendo como ponto de partida a crítica genética) sobre os processos criativos que envolvem registros e documentação. Para Salles, os meios de registro criativo configuram documentos que guardam reservas criativas do artista, fazendo parte de um processo criativo que nunca acaba e ainda levanta teorias e hipóteses, conforme se desenvolve. O artista pode ter ou não consciência desse processo. Salles procura conhecer o processo de criação mais a fundo, e escreve:

> O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 1998, p.13).

O foco da artista não é a interpretação da obra final gerada, mas do processo que a produz (SALLES, 1998).

Em "Processos criativos com os meios eletrônicos" (1998) Júlio Plaza e Mônica Tavares abordam, em certo ponto, a Tradução Intersemiótica como sendo uma operação que transmuta formas, associa códigos e meios, gerando uma nova mensagem. Para os autores o processo de criação é de natureza intersemiótica. (PLAZA e TAVARES, 1998).

Já Clarissa Lopes Suzuki, em sua tese de mestrado "Cadernos de Artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação" (2014) defende o Caderno de Artista como sendo um processo que materializa o momento criador, lugar

onde é armazenado o conhecimento acumulado do artista, assim como seu processo criador (SUZUKI, 2014) e assim abre o caminho para a percepção e relação desse processo com o meio. A seguir apresentamos os resultados da pesquisa que foram organizados em três partes.

No primeiro capítulo traçamos uma breve descrição do lugar dos cadernos de artistas e o processo criativo. O segundo capítulo, contempla a fundamentação teórica de base que serviu para a reflexão conceitual e no terceiro e último capítulo, as análises ou como nomeamos, “aproximando traduções” que relatam a experiência de interpretar e buscar compreender a presença das operações de tradução intersemióticas nos sketchbooks escolhidos para estudo na pesquisa.

1. OS SKETCHBOOKS E O PROCESSO CRIATIVO

Os *sketchbooks* são uma ferramenta comum e facilmente encontrada nas mãos e mochilas de artistas e pensadores. Ele serve como lugar de estudo livre da pressão do trabalho final e contêm uma infinidade de ideias, pensamentos, cópias, recortes e o que mais o artista julgar pertinente. Tais cadernos são conectados aos momentos onde tudo o que envolve o artista em seus espectros internos e externos pode ser descarregado longe dos holofotes de uma tela. É esse o momento descrito por Cecília Almeida Salles em seu livro "Gesto Inacabado", onde ela discorre acerca do processo criativo, experimentação e, sobretudo, sobre o caderno de artista que na visão de Salles atua como um armazém de ideias e percepções criativas do artista.



Figura 02. William Turner. *Study of Sky*, 1816-18.

William Turner.
Parte do livro *Skies Sketchbook*
Aquarela sobre papel.
125 x 247mm.
1816-18.
Tate Gallery

Esse espaço segundo Salles se configura então como uma colcha de retalhos de ideias, e a prática acaba gerando um apanhado de informações,

imagens ou quaisquer outros dados e fragmentos que o artista venha a processar.

Atualmente no campo das pesquisas em artes e poéticas artísticas podemos encontrar uma grande quantidade de material tratando sobre os cadernos de artista, um formato que leva consigo a materialidade do livro, composto de suas páginas (mesmo que sem uma ordem certa definida), assim como o ato de virar as páginas e a relação com o leitor.

Consideremos, portanto os *sketchbooks* como cadernos de artista, pois vemos que as características que tendem a definir um, tendem a definir também o outro, e que não faz sentido considerar suas páginas como presentes em uma obra "compilada", mas que ao mesmo tempo gera a individualidade do registro de um artista, em separado.

Salles defende que o livro não só funciona como catalisador de fragmentos perceptivos, mas que seu próprio formato o configura como uma obra atemporal, pois não somente o virar das páginas, mas como a própria temporalidade dos registros resgata situações, lugares e outras coisas que foram registradas e hoje estão no passado.

> [...] sob o prisma do movimento. Esses materiais nos mostram, assim, a dimensão do ato criador no universo da ação. Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação. Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado." (SALLES, 1998 p.20)

Fabris e Costa comentam a relação do artista que pode assumir o caderno de artista como suporte:

> Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte – superfície, enquadramento, dimensão, etc. – ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços – as páginas –, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. (FABRIS; COSTA, 1985, p. 11).

O percurso criador, portanto, ocorre em torno de inúmeras pontuações criativas e perceptivas que aparecem ao longo desses registros temporais e a partir deles podemos elencar repetições perceptivas. É a partir desses pontos percebidos como repetições que podemos teorizar, ainda que de uma forma generalizada, sobre o percurso da criação. Suzuki (2014) nos afirma que a partir da observação de cadernos percebe a imaginação como uma ação rica em momentos emocionais, pois por experiência própria quando se dispôs a imaginar sentiu sensações que a conectaram intimamente com o lugar em que estava.

Salles afirma que o movimento criativo se configura como uma amalgama de possíveis mundos criativos levantados pelo artista como hipóteses, que além de serem trazidas à tona são testadas ou não. Como esse percurso se mostra constituído por uma constelação de referências para o artista, que são relacionados, testados e experimentados, fica difícil a determinação exata de um ponto de início e/ou fim desse processo, inclusive por se tratar de algo pessoal, que depende majoritariamente das influências pessoais. Esse processo também está em constante mutação, visto a prática de experimentação livre, e mais que isso, tais experimentações podem gerar obras, assim como a obra por si só está em constante mutação, conforme defende Salles em a estética do inacabado.

A individualidade do artista como podemos perceber está sempre intimamente ligada ao seu percurso criativo e à unicidade do indivíduo. Suzuki (2014) nos evidencia o potencial do caderno como um espaço de armazenamento de devaneios fértil para livres associações e para a materialização do instante criador, essa individualidade estará então atuando como uma espécie de molde pois não existe a pessoa sem a própria individualidade.



Figura 03. Leonardo da Vinci. Cabeça de Jovem Mulher.
Leonardo da Vinci.

Acervo online leonardodavinci.net

Salles defende baseada em Chekhov, que a expressão está relacionada fundamentalmente com os valores e percepções presentes no subconsciente do ser humano. Portanto fica claro que as experiências, as percepções, convicções assim como o macrocosmo que cerca e influencia o artista, estão relacionadas com o fazer, o pensar e o processo criativo em si, ao ponto de que não consiga se determinar uma teoria que seja anterior ao ato criador, somente a ação pode revelar e até mesmo refinar o trabalho e suas diretrizes poéticas. Neste sentido, Salles cita um estado de construção e transformação tanto de si mesmo quanto da poética do artista.

No decorrer do livro de Cecília Salles também percebemos os diálogos internos revelados pela mente trabalhando. Nesta pesquisa veremos o que o artista procura e o que não usa, assim podemos ter uma visão um pouco mais certa da investigação que envolve o aspecto processual de criação do caderno de artista. Salles defende que uma mente trabalhando nos mostra diversos tipos de experimentação:

> Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários. (SALLES, 1998, p.43).

Mas não somente os que investigam esse processo observam a obra de uma certa distância. A autora defende ainda que fazer uma obra ou um caderno de artista, objeto desta pesquisa, também implica na sua leitura em simultâneo. Isso é verificado com frequência na necessidade que muitas vezes, durante o fazer artístico, o artista sente de se distanciar da obra (tanto física quanto mentalmente) para que possa enxergar o trabalho por outras perspectivas e com uma percepção que não necessariamente está em sintonia com a linha de raciocínio contida no processo anteriormente registrado.

Por essa perspectiva vemos que o artista ao mesmo em tempo que cria também lê e interpreta constantemente seu trabalho, estando sempre trocando, revirando e revisitando seus registros e experiências. A tal ponto que essa revisitação pode acontecer dentro da mente e como estamos descobrindo ao longo deste texto, dentro dos *sketchbooks*.

O estado de criação, portanto, está intimamente ligado à sensibilidade e sua relação com os elementos constituintes da obra: sensações, imagens, sentimentos, vivencias e memórias que se tornam elementos criadores na medida em que tocam o artista. A autora chama essas sensações de “imagem sensível”. Essa imagem guarda consigo (tendo em consideração aqui a perspectiva do artista criador) os registros dos quais tratamos neste trabalho, essas novas conexões que surgem serão o gérmen da obra, de novos rumos, novas soluções artísticas, assim como indagações, experimentações e percepções, isso dependendo sempre do percurso criativo traçado pelo artista

durante seu processo. Esses novos dados podem surgir como soluções para obras futuras e em produção.

> Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (SALLES, 1998, p.55).

Temos novamente a informação que nos remete à importância desses registros e da relação entre eles para o fazer criativo. Se qualquer coisa pode atuar como esse catalisador sensitivo do artista fica clara a importância e o potencial dessas reservas e, na medida em que se relacionam, criam novos "nodos" criativos, que também se relacionam com outros elementos novos e antigos. É nesse emaranhado que se desenvolve o processo, e seus documentos podem ser de extrema importância, Salles escreve:

> Os próprios documentos de processos, por vezes, desempenham papel semelhante ao longo do processo. O manuseio de um diário, por exemplo, pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra de criação. (SALLES, 1998, p.58).

É nessa onda sensitiva que a autora aponta a necessidade de registro. Salles esclarece que durante esses momentos, esses "insights" voláteis surgem e o artista, cada um com seu meio, sabe a melhor maneira pessoal de realizar esse registro. É aqui que surgem os diários, cadernos de anotações e *sketchbooks* como forma de "congelar" o momento e manter via registro aquela fagulha perceptiva acesa e acessível.

É defendido ao longo do texto da autora e da nossa pesquisa que a criação acontece com base em um projeto que está dentro da temporalidade do processo e que estas duas "forças" - projeto e processo - se tencionam como uma musculatura que mantém o processo andando. Essa tensão, portanto, configura o ato criador como projeto em andamento, um *work in process.*

Com relação ao ponto de partida desse percurso sobre o qual discorremos nesse trabalho, Salles aponta um propósito, por menor que seja, como estopim, ou seja, sem um propósito a seguir a ação nunca acontecerá. Esse motivo iniciante virá a definir as escolhas desse projeto, e essas escolhas vão definir as possibilidades e limites, dentro do conhecimento do artista. Dentro dessas

possibilidades acontece a materialização do conteúdo e daí em diante as modificações e surgimento de novas informações. Salles aponta que essas informações, essas formas que virão a construir a obra, surgem pela necessidade que o artista carrega de se expressar e essa necessidade o coloca como íntimo das formas que cria, assim como os registros criativos podem armazenar sob outra roupagem os fragmentos dessas mensagens que o artista pretende passar.

É aqui que observamos o *sketchbook* como "treinador" dessa personalidade artística, desenvolvendo junto do artista esse conhecimento pessoal de forma. Cada vez que um artista absorve informações externas e passa para o *sketchbook*, e registra, ele está ao mesmo tempo treinando sua poética, armazenando suas percepções, analisando as informações obtidas e gerando uma nova informação, mesmo que pareça ainda vaga. Edith Derdyk nos afirma:

> [...] o desenho possui uma natureza que enfatiza o transitório, o efêmero. O desenho acompanha a rapidez do pensamento, responde às urgências expressivas: o desenho feito às pressas para indicar o melhor caminho, a sequência de desenhos em busca da melhor solução para tal encaixe de madeira, o desenho para afirmar simplesmente uma necessidade existencial, poética e estética. O desenho possui uma natureza aberta e processual. (DERDYK, 1989, p.42).

Salles afirma que essa poética surge da necessidade do artista de se expressar, e por se expressar está sempre lapidando essa forma poética que é a ponte entre o artista e seus projetos, que podem estar presentes fragmentados em meio aos registros criativos. Essa característica pessoal de traço (Salles usa a palavra forma) representa conteúdos, sendo assim, suponhamos que um artista marca uma folha de papel independente do material usado e da técnica aplicada, ali está transposta uma forma que somente aquele artista consegue fazer e que sempre representará um conteúdo, o seu.

Assim como o processo de criação se dispõe como uma teia onde os elementos parecem estar separados, mas na verdade estão conectados entre si, a ação transformadora nesse processo explicita a conexão entre esses elementos. Salles elenca dois momentos transformadores em especial: a percepção e a seleção de recursos artísticos. Acerca dessa percepção a autora nos afirma um ponto importante:

> O objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. (SALLES, 1998 p.91).

A autora nos aponta aqui um ponto de suma importância para o entendimento desta pesquisa. Quando o objeto está sendo criado, ou seja, quando o processo criativo está em andamento a percepção do artista munida de seus sentidos está simultaneamente absorvendo a realidade, processando essas informações e registrando essa percepção sintetizada. Essa percepção arquivada, registrada, nos mostra justamente a visão pessoal do artista.

Vale aqui lembrar que assim como cada artista tem sua individualidade, cada percepção será diferente e será constituída pelo entorno do indivíduo e por suas experiências, convicções e reflexões. É importante ressaltar que a poeticidade não está presente, segundo Salles, diretamente no mundo observado, mas se faz presente a partir da interpretação do artista com base no mundo real. O artista vai se apropriar dos elementos externos a ele e transformar essas informações em novas obras criativas, se utilizando para isso dos registros e das conexões existentes entre eles.

Percebemos, portanto, que a imaginação por si só não possui o poder criador. Ela só age nesse percurso criativo com o intermédio da memória, que resgata as reservas do artista, que vai criar novas conexões e formas em seu processo. Por isso o caderno de artista ou livro de artista podem ser elementos chaves para compreensão do processo criativo, pois eles trazem aspectos que nos revelam a complexidade e riqueza da criação.

Sobre os documentos que tratamos nesse trabalho, já percebemos que esses registros podem ser feitos em praticamente qualquer material e de qualquer forma que o artista tornar pertinente, e mais do que isso, além do material e da forma o artista também elenca uma linguagem, que não necessariamente será a mesma da obra final e nem do impulso inicial do registro. Sobre esse aspecto Salles escreve:

> Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do processo criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (SALLES, 1998, p.115).

Fica claro que a percepção funciona como uma “rede” que segura os estímulos exteriores e os colocam sob a visão do artista, e que acontece de modo inconsciente segundo Salles (1998, p.122) e que essa rede de relações estabelecidas durante o processo conta com questões intersemióticas, entre sistemas de sentido.

No catálogo da mostra “Tendências do Livro de Artista no Brasil”, curada por Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa em 1985 encontramos a descrição de alguns dos aspectos conceituais que nos remetem as relações intersemióticas deste processo baseado sobretudo nas experimentações que o trabalho em processo elabora:

> [...] o livro conceitual ramifica suas vertentes, abarcando a expressão política, a poesia visual, as sequências fotográficas ou gráficas, inventários, pesquisas seriais, experimentações intersemióticas, etc. o surgimento das novas tendências pictóricas nos fins da década leva a uma revisão do "ascetismo" conceitual. Começa a despontar novamente o livro "sensual" que usa abundantemente a cor, escolhe formatos e diagramações rebuscadas, realça a tatilidade do material, se vale de técnicas como a colagem, o recorte. (FABRIS; COSTA, 1985, p.4).

2. A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Como já afirmamos na introdução desta pesquisa, o conceito de Tradução Intersemiótica surgiu inicialmente na obra de Roman Jakobson, em “Linguística e Comunicação. Jakobson usa de base a semiótica peirciana para elencar as três maneiras de se interpretar o signo verbal, são elas: a tradução intralingual (ou reformulação), onde se interpreta os signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a tradução interlingual (tradução) onde os signos verbais são interpretados por meio de outra língua; e a tradução inter-semiótica (transmutação) onde os signos verbais são interpretados por sistemas de signos não verbais.

De igual forma, a base conceitual que utilizamos tendo como base Júlio Plaza, artista intermídia, posteriormente aborda a Tradução Intersemiótica sob uma perspectiva mais artística. Juntamente com Mônica Tavares em “Processos Criativos com os Meios Eletrônicos” (1998) afirma que a Tradução Intersemiótica é um procedimento que irá associar formas e meios, e gerar uma nova mensagem, sendo um meio de criação que usa opera se utilizando de signos.

Mas é em “Tradução Intersemiótica” que Plaza realmente desmembra o conceito da Tradução Intersemiótica e o estuda a fundo para nos apresentar essa operação tradutora como um processo criativo onde o artista necessariamente deixa a fidelidade de lado, para criar assim uma nova verdade, nascida da combinação entre seus diversos pontos. Plaza se utiliza da perspectiva de Walter Benjamin que afirma que nossos conhecimentos e pensamentos sobre o passado não significam que temos completa consciência daquilo que o passado foi verdadeiramente, mas sim nos permitem nos apoderarmos de uma recordação no breve momento quando ela nos vem à cabeça, sendo assim uma repaginação do passado com base no presente ou manifesta aqui e agora.

Seguindo essa lógica, Plaza escreve:

> Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade [...] é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizado na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monodialógicas da história. (PLAZA, 1987, p.4).

Para Plaza, essa apropriação do pensamento de Benjamin é consolidada no artista-tradutor como uma ferramenta estratégica e poética, pois para nós o presente se reafirma sempre e por querer se reafirmar, se apropria do passado. Essa troca culmina na constante atualização do passado no presente e vice-versa. Neste aspecto, observamos a relação temporal entre os registros, a memória e o processo criativo que pode nos revelar o conceito de tradução intersemiótica.

Temos nessa relação entre passado e futuro dentro do movimento tradutor, um primeiro indício de como as referências e memórias influenciam o fazer artístico, uma vez que quando pensamos em passado, necessariamente estamos reiterando os assuntos discutidos por Salles: os registros e as memórias. O presente por sua vez está continuamente se modificando assim como também pode modificar o passado.

Fica claro que tratamos aqui de um processo mental, dependente de pensamento, que pode existir em estado de formulação, mas que para se fazer entendido, deve ser externalizado por uso da linguagem. Esse pensamento, portanto, é traduzido em linguagem:

> O pensamento traduzido em linguagem atravessa os polos concreto e abstrato da realidade e, como principal instrumento de comunicação, as linguagens são também modelos de translação. A linguagem é o principal instrumento da recusa humana em aceitar o mundo como ele é. Sem a possibilidade de translação ficaríamos para sempre no presente. (PLAZA, 1987, p.20).

Esse pensamento pode existir inicialmente como um signo sendo maturado em processo, e posteriormente pelo uso das linguagens ele será interpretado por outra mente ou pessoa, finalizando esse processo representativo. Plaza também aponta que um signo quando interpretado cria na mente do receptor um novo signo, equivalente ou mais desenvolvido, o significado.

Ainda pensando em signo, Oliveira e Alvarez dos Santos (2017) nos mostram a possibilidade da existência de cor como signo e, ao fazermos isso, estamos evocando seus sentidos, sendo assim podemos também considerar a cor como uma peça chave do trabalho nos *sketchbooks*, quando presente.

Ainda baseado em Peirce, Plaza escreve sobre o signo e nos mostra esse signo como possuindo dois objetos: o dinâmico e o imediato. O objeto dinâmico do signo se refere ao objeto no mundo real e o objeto imediato remete à representação do objeto. Plaza também atenta aos três interpretantes do signo, o primeiro como o que se desejava interpretar ou como se desejava que o signo fosse entendido, o interpretante como é de fato realizado e seu interpretante final. Podemos perceber nestes três tipos de interpretantes uma relação clara de comunicação e das pretensões do enunciador com relação ao entendimento do receptor.

Os signos também podem existir sob três formatos: o ícone, o índice e o símbolo. Índices se configuram como operantes com base nos fatos vividos e estão determinados pelo seu objeto dinâmico, estando com ele em relação ao real e símbolos são determinados pelo objeto dinâmico com a finalidade apenas de ser interpretado como tal, dependendo de convenções e hábitos. O ícone por sua vez vai operar com base em semelhanças entre os signos e a relação com seu objeto imediato vai denotar qualidade e os significados produzidos serão mais abstratos como sentimentos vividos. O ícone, portanto, seria o formato de maior importância a esta pesquisa. Plaza escreve:

> Se o signo estético como ícone só pode ser uma possibilidade, seu objeto só pode ser da natureza de uma possibilidade. [...] Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento. (PLAZA, 1987, P.24).

O signo estético, portanto, não pretende remeter a outro signo ou objeto, mas sim estabelecer-se como o próprio objeto. “Daí que ele esteja apto a produzir como interpretantes simplesmente qualidades de sentimentos inanalisáveis, inexplicáveis e inintelectuais.” (PLAZA, 1987, p25.).

Quando falamos de tradução temos uma operação metalinguística que se mostra presente mesmo durante a produção de linguagem, ainda mais quando falamos da linguagem como função poética, a tradução se torna exponencial. Durante tal função um signo se traduz em outro signo não com fins de complemento, mas como certa multiplicação, um eco que ganha força, constituindo os fundamentos para as operações de tradução estética.

Sobre a relação de tradução e signo, Plaza postula que o processo sígnico acontece de uma forma sequencial, sucessiva e ininterrupta. Estamos, portanto, falando do próprio pensamento e, mais que isso, sempre pensamos em signo e onde quer que exista pensamento, ele existe pela mediação de signos, nos mostrando que todo pensamento é tradução, que se torna tradução de outro pensamento e assim por diante.

Para externalizar tal pensamento nós necessitamos da linguagem, sendo assim, pensamento e linguagem não se separam, conferindo ao pensamento em si um caráter fundamentalmente intersemiótico. Relacionando a linguagem, a transmutação e a consciência desses processos, Julio Plaza nos apresenta:

> No cruzamento entre o que fala e o que ouve é que se descobre a linguagem e seus sentidos. No movimento da linguagem é que esta se realiza no seu devir, como um diálogo entre um eu e um outro. Consciência de linguagem será então a consciência de transmutação e, portanto, de leitura. (PLAZA, 1987, p.34).

Tendo o processo tradutório como conceitual e cognitivo (PLAZA, 1987), durante o pensamento tradutor a associação não se configura apenas por ideias, mas por formas que acarretam umas nas outras, não existindo uma maneira de separar as relações e representações existentes entre elas seus materiais e pensamentos.

Desse modo as operações de análise e síntese dentro do processo criativo serão sempre relacionadas ao pensamento em e sobre signos. Acerca dessa relação entre os produtos iniciais desse processo, Espíndola nos escreve:

> Cada operação tradutória, ressalte-se, busca pontos de convergência entre as duas linguagens envolvidas na semiose. No momento em que um texto literário é adaptado para uma canção, por exemplo, verifica-se, nesse movimento, a formatação de um novo tipo de signo que depende tanto da música quanto da linguagem verbal para significar." (ESPÍNDOLA, 2008, .p. 2).

As associações ocorridas durante esses processos podem acontecer de uma maneira mais externa, uma experiência vinda de fora de nós (Plaza denomina de associação por experiência, contiguidade) ou então de uma forma interna, ocorrida por uma conexão entre nossos sentimentos (associação por similaridade). Plaza nos alerta que "os diversos tipos de raciocínio ocorrerem imbricados na operação tradutora" (PLAZA, 1987, p.38) e desse modo temos a

associação por contiguidade como forma de exercício de experiências interlinguagens, porém quem predomina é a associação por similaridade.

Sobre nossa capacidade de síntese, Plaza nos elenca ainda baseado em Peirce, três formas de ocorrência sendo uma primeira relacionada às experiências, nas quais existe uma compulsão externa atua sobre nossa capacidade de síntese. A segunda nos remete aos sentimentos como sendo percebidos diferentes ou semelhantes por nós, visto que não temos como os comparar efetivamente, seremos levados pela nossa consciência sintética a uni-los ou separá-los, e por fim a síntese que se dá por nós mesmos, como quase uma afirmação do nosso próprio caráter individual e pensante. Essa ultima síntese acontece por meio da indução de uma ideia que não estava presente num primeiro momento, mas sim surge da união de dois dados já presentes em nossa mente, e que somente por existir produz conexões entre pontos antes não conectados na nossa mente.

Essas formas de sucessão, materialização e conectividade nos retornam novamente quando retomamos a discussão do signo estético. Sua materialização está relacionada à sua constituição, em seu ícone, e não na dependência de fatos e realidades. Esse *insight* é nada mais que o ponto inicial de uma invenção e não tem a ver com intuição, mas com um momento de epifania, uma presença espontânea em nossa consciência de algo que não pode ser raciocinado, dado seu caráter de certa forma ainda cru, bruto.

Tendo a relação do processo criativo com os movimentos de tensão (como nos mostrou Salles anteriormente), percebemos que esta tensão acontece em nível de consciência, pois percebemos o mundo interior e o mundo exterior acontecendo simultaneamente como forças conflitivas. Um terceiro momento está ligado à consciência do processo contínuo, sendo esses três estados determinantes do processo inventivo, surgido de um instante de epifania, da presença de um ícone. Este instante de surgimento do ícone-epifania é intraduzível e irrepetível segundo Plaza (1987) pois o ícone surge como interrupção criativa e não catalisador, resistindo a análises.

Pelos sentidos, o homem se comunica e tendo esses sentidos quase que como instrumentos, o homem percebe o mundo e o transforma em signos,

construindo esse mapa perceptivo da realidade. Quando o homem representa ele está materializando seu pensamento em signos, que são pensados por outros signos em ordem infinita (PLAZA, 1987). A percepção já traz consigo a categorização e o choque sensorial que dá início aos processos descritos nesta pesquisa.

3. ANÁLISES – APROXIMANDO TRADUÇÕES

Durante essa etapa da pesquisa surgiu à necessidade de adotar uma abordagem mais íntima, visto que esta é a etapa de análise de esboços e, portanto, carregada de significações e interpretações pessoais. Tendo isto em vista as próximas páginas trarão inicialmente páginas dos meus próprios *sketchbooks*, com a finalidade de elencar elementos, estratégias criativas e conexões entre o que está por trás do desenho durante sua criação.

Analisar meu próprio desenho se mostrou para mim, uma maneira eficaz de identificar a transmutação ou o conceito de tradução visto que apenas o autor tem chance de chegar o mais perto possível de uma interpretação condizente com as mensagens escondidas nos traços. Neste sentido, busquei um exercício que envolveu distanciamento, mas também um diálogo com o meu próprio processo que foi complexo, mas instigante.

Depois de analisar meu próprio desenho à procura de indícios de transmutação, partirei para analisar o trabalho de outros artistas buscando relacionar elementos e linguagens.

Primeiro me atentarei a um artista próximo, Mateus Horta, um colega de sala e alguém que eu tenho uma proximidade possível de entender mais à fundo sua arte e, que gentilmente aceitou participar desta experiência.

E por fim, páginas de outros artistas contidas no livro “Sketchbooks: As páginas Desconhecidas do Processo Criativo” de Cezar de Almeida e Roger Bassetto (2010), uma coletânea de sketches e depoimentos de artistas atuantes e atuais, sobre seus próprios processos e relações com seus sketchbooks que além de referências, estimulam diálogos e aproximações.

3.1. Meu *sketchbook* e eu



Imagem 04. Victor Perone, 2015
Grafite sobre papel.

Uma das primeiras memórias peculiares presentes no meu *sketchbook* data de 2015, mais precisamente durante uma aula que discutia o movimento rococó. Me lembro precisamente das minhas indagações pessoais quanto ao movimento, não concordando com boa parte de seu caráter de certa forma frívolo.

A figura de Maria Antonieta tem grande peso aqui e talvez seja a maior referência para este esboço. O vestido pomposo foi criado justamente com esse intuito de retratar a nobreza e seus muitos enfeites rebuscados. A cabeça animalesca, me lembro bem, foi uma escolha natural visto que o sentimento que permeava o esboço era da insignificância das ideias e do estilo de vida daquela classe social da época, que apena consumia para si, sem construir para o próximo.

A escolha da formiga não chegou a necessitar de qualquer ponderação ou decisões, veio de uma forma natural representando não só o tamanho das

atitudes da nobreza francesa da época, mas a formiga é um animal que une e protege seus semelhantes, mas devora os demais. A multidão de formigas que ataca um brioche deixado à mesa remete aos nobres, unidos em casta, vivendo a vida, comendo doces e negligenciando todo um povo. Fosse essa passagem histórica diferente, tivessem os ricos da época constituído para o bem maior, talvez esse esboço exibisse um grande elefante ou um nobre gorila, com a força necessária para mudar as coisas.

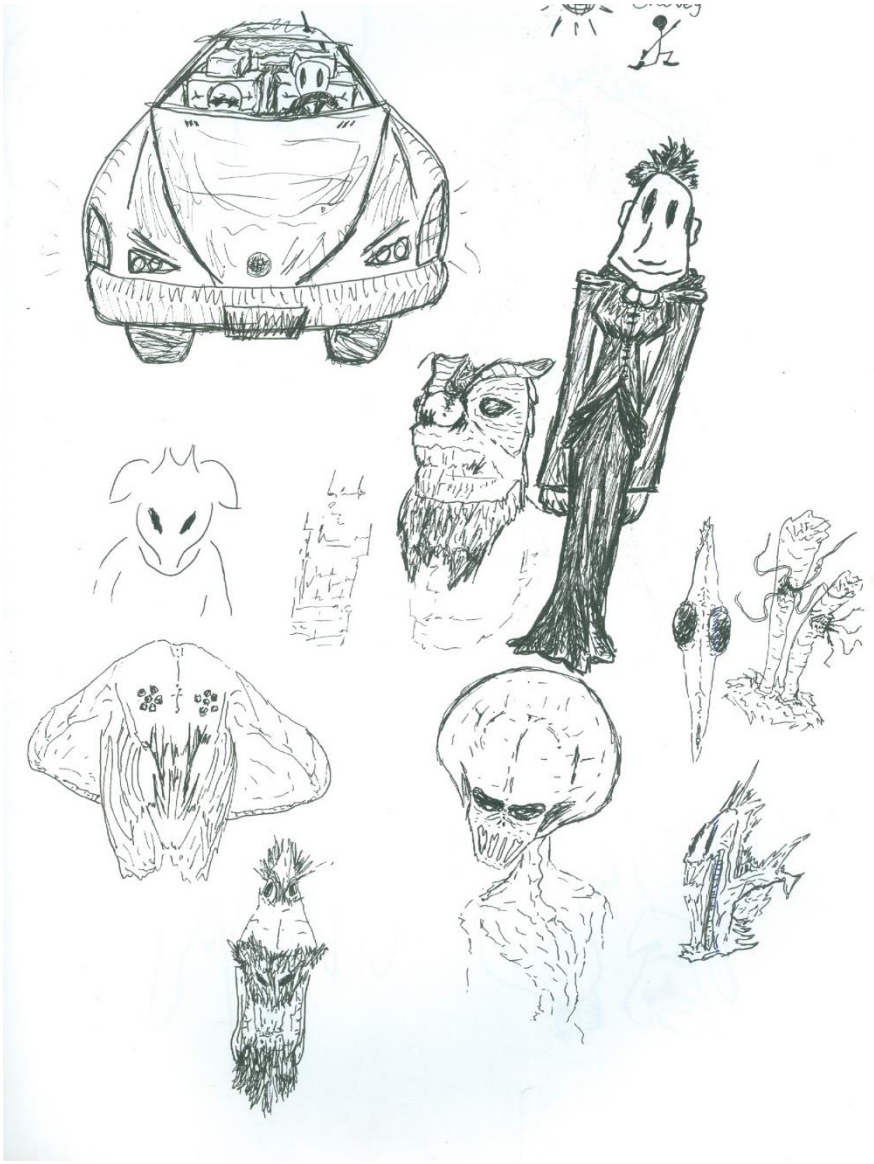


Imagem 05. Victor Perone, 2015
Nanquim sobre papel.

É um fato que algumas ocasiões na vida acontecem de formas constrangedoras e inesperadas e o ponto inicial dela (o primeiro desenho feito) remete justamente a uma dessas ocasiões. Uma certa noite de constrangimento

dentro de um carro. Talvez a escolha do nanquim já tenha atribuído naturalmente o tom soturno que me recordo pretender, mas a grande evidência da referência direta com a minha experiência se evidencia na expressão das pessoas dentro do carro. Também acredito que a escolha da hachura (uma técnica pouco usada por mim na época) e também dos traços mais “brutos” deve ser levada em consideração, a escolha de evidenciar sombras mostra a intenção durante o momento de criação em aferir dramaticidade e peso.

As figuras que seguem todas fazem parte desse sentimento sombrio daquela noite. Aí, então, vemos os alienígenas e criaturas com feições não muito amigáveis, salvo a figura de Anna Varney Cantodea do lado direito, uma figura intimamente ligada à poética que se construiu na página e que hoje, após a investigação que realizei sobre a tradução intersemiótica, considero uma possível presença desses desdobramentos que um signo se revela em outro por contiguidade e similaridade.

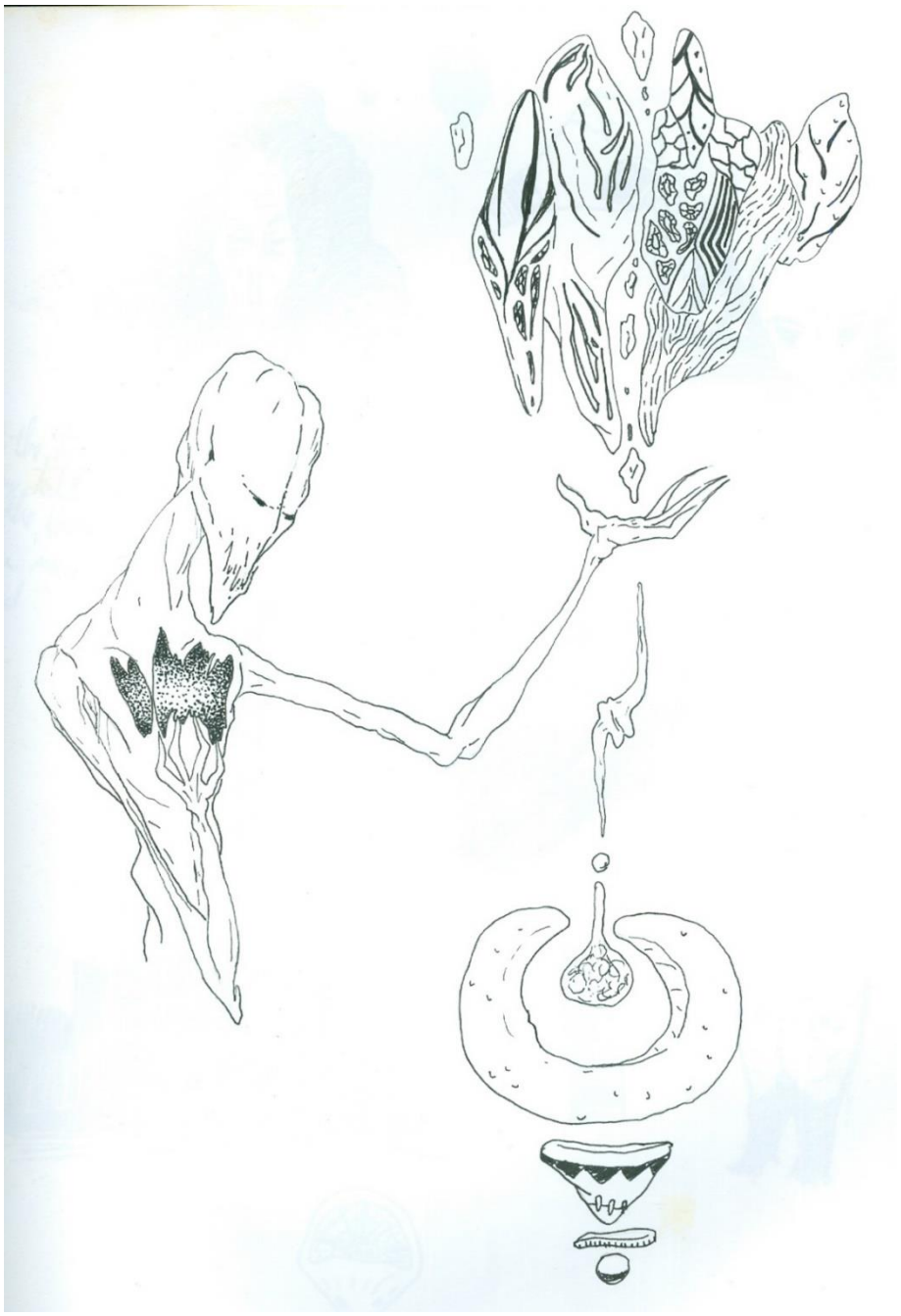


Imagem 06. Victor Perone, 2016
Nanquim sobre papel.

Quase conectada ao sentimento da página anterior, esta página representa uma condensação de sentimentos. É uma retratação do processo de digestão de sentimentos, percepções, aprendizados.

Temos uma figura humanoide rasgando o próprio peito vazio, em baixo do lado direito vemos formas que liberam uma certa substância, manuseada pelo ser humanoide e que depois desse processo se petrifica. Pessoalmente sou levado à questão do tempo necessário para compreender situações confusas

em minha vida. Após algum grande conflito me vejo sempre obrigado a analisar o ocorrido e compreender, para então lidar com a situação. A sabedoria se petrifica depois desse processo como uma memória e um aprendizado sólidos.

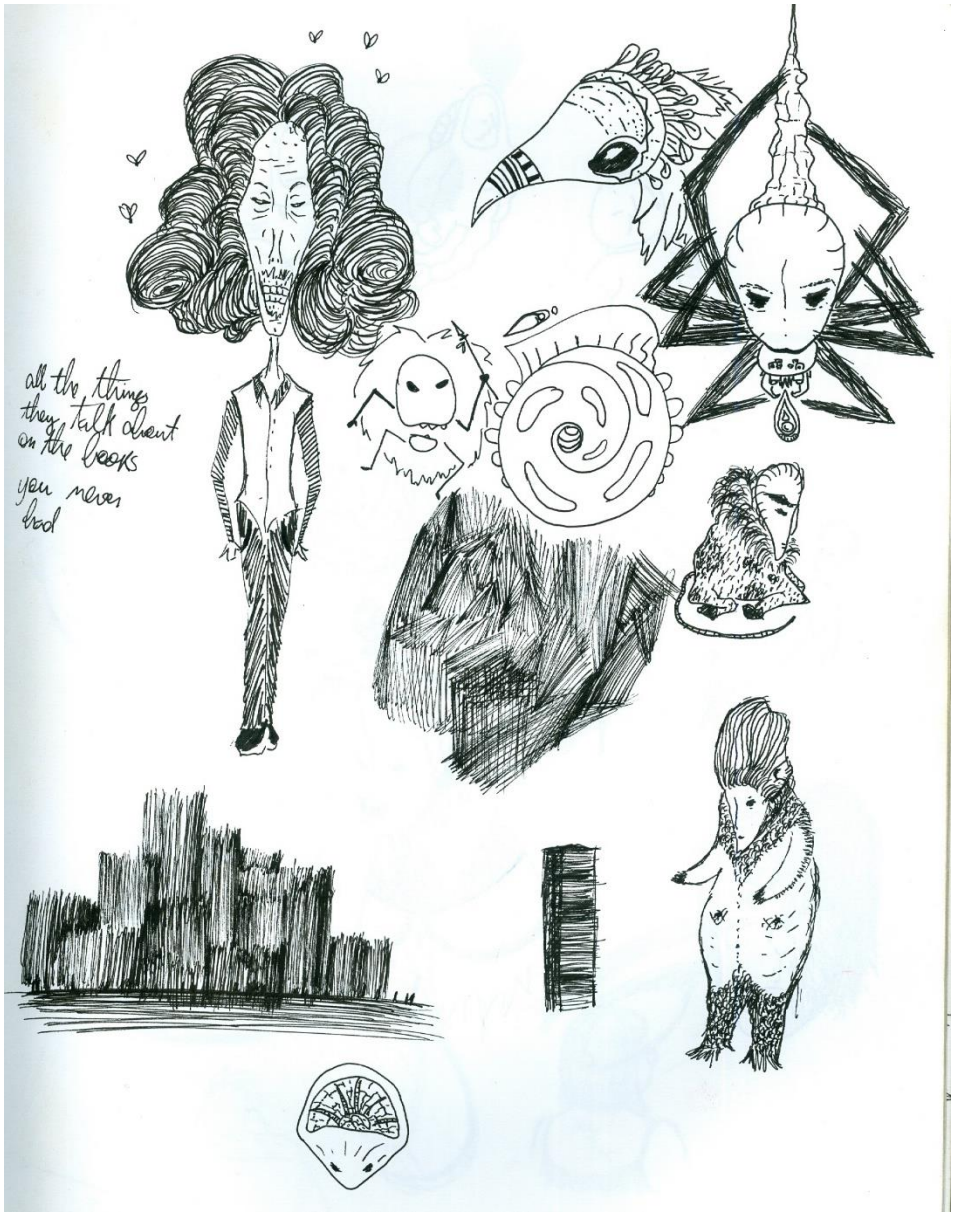


Imagem 07. Victor Perone, 2016
Nanquim sobre papel.

Uma parte comum da vida moderna é a sala de espera, que se mostrou uma fonte recorrente de catarse durante a seleção de trabalhos para esta pesquisa. Talvez pela motivação fundamentalmente despretensiosa de apenas passar o tempo os esboços de sala de espera tenham se mostrado tão significativos, uma vez que quando não parto de um ponto de partida concreto,

apenas deixo a caneta correr e associo formas mentalmente para concretizar os desenhos.

Temos nesta página uma representação do orgânico e o inorgânico, enquanto temos formas de vida diferentes, com suas imprecisões, peculiaridades e contrastes também vemos hachuras fortes criando ambientes e torres. A máscara na parte superior juntamente com a figura tribal brandindo uma lança logo abaixo evidencia a questão de contraste aqui, neste caso o contraste de culturas.



Imagens 08, 09, e 10. Victor Perone, 2016, 2017 e 2018, respectivamente.
Nanquim, grafite e lápis de cor, respectivamente, sobre papel.

Também existem os momentos quando certas obras são transpassadas para desenhos, como ocorre nas três imagens acima. Respectivamente temos a música “Kept” do grupo *Crystal Castles*, o filme “A Fuga das Galinhas” (2000) de Nick Park e Peter Lord e por fim, em azul, um retrato de uma música que tocava no ambiente de uma sala de espera e que nunca descobri qual era.

A música do Crystal Castles é conhecida pelas batidas retro e samples recortados e altamente editados. Em Kept o grupo cria uma sucessão de recortes editados, dando a impressão de uma fragmentação espaço-temporal estética, isso é evidenciado no rosto desfigurado. O nome da música sai pela boca como se a música em si permeasse aquele universo do desenho.

A Fuga das Galinhas é um longa-metragem que me traz algumas indagações sobra a visão sobre humanos que os animais podem ter. A retratação aqui de uma senhora arqueada sobre o prato com uma expressão de

satisfação pode ser vista por galinhas como algo macabro e extremamente violento.

A mulher azul surgiu enquanto a *playlist* de um amigo tocava ao fundo. O que posso dizer é que as batidas e a melodia remetiam a algo dos anos oitenta, próximo a um pop com influências fortes de synthwave, a escolha da cor azul, portanto, apesar de não ter sido feita premeditada, agregou ao desenho por trazer essa textura mais macia do lápis que combina com a fluidez de uma música levemente melancólica. Os escritos "*I'm onto someone else*" (em português "eu estou afim de outra pessoa") foram extraídos da letra quando bateram no ouvido e chamaram a atenção, pois após terminar o desenho, percebi que a pose de pescoço dobrado em desdém e a expressão de despreocupação traziam à minha mente a desculpa esnobe de alguém que não possuiria empatia o suficiente para apenas rejeitar um possível parceiro.



Imagem 11. Victor Perone, 2017
Grafite sobre papel.

Essa próxima figura apoia a mão obre o próprio ombro, num gesto calmo como se estivesse a consolar a si mesma, a posição da cabeça transmite relaxamento e novamente encontramos hachura, que evidencia as zonas escuras, mas não escurecem a figura, que salva a si mesma da escuridão que a cerca e se conforta como se acabasse de sair de um período conturbado.



Imagem 12. Victor Perone, 2017.
Nanquim sobre papel.

A introspecção sempre vem aliada à tecnologia para mim. Aqui vemos um exemplo de em meio a arte em seu caráter gráfico e textual temos autorretratos (as duas figuras barbadas quase ao centro) que mostram expressões fechadas e aflitas, a figura encapuzada é a que mais demonstra isso por encolher-se enquanto joga videogame, com o corpo inteiro coberto por roupas, o capuz como se a escondesse do mundo exterior.

A questão da tecnologia está clara também no desenho do centro-esquerda, onde podemos ver o mesmo caráter de expressão em meio a elementos tecnológicos comuns hoje em dia.

Vale mostrar também o teor que a arte passa a tratar aqui, que seria uma forma mais produtiva de exercitar essa fuga anônima por meio de máscaras (estas em específico presentes por todo o caderno) e acessórios de cabeça que ao mesmo tempo de ornamentar também escondem a identidade.



Imagem 13. Victor Perone, 2017
Nanquim e caneta esferográfica sobre papel.

Um homem completamente vestido de preto analisa uma estrutura parecida com as demais que o cercam. Lembro que na época em que fiz este desenho existia uma certa sensação de tempo suficiente para lidar com os afazeres do dia a dia, um sentimento muito raro nos dias corridos de hoje.

Penso como se as formas em volta da figura principal constituíssem obstáculos, moldes, diretrizes por onde o homem deveria se permear. O fato interessante é a roupa, que, não fosse por ela o homem e seu tom de pele extremamente branco estaria apagado m relação ao seu entorno, portanto a roupa mostra uma conexão ao mundo exterior, como se funcionasse da mesma forma que uma roupa de mergulho, que deixa o mergulhador liso como os seres marinhos, fazendo com que ele consiga superar mais facilmente as adversidades do local.

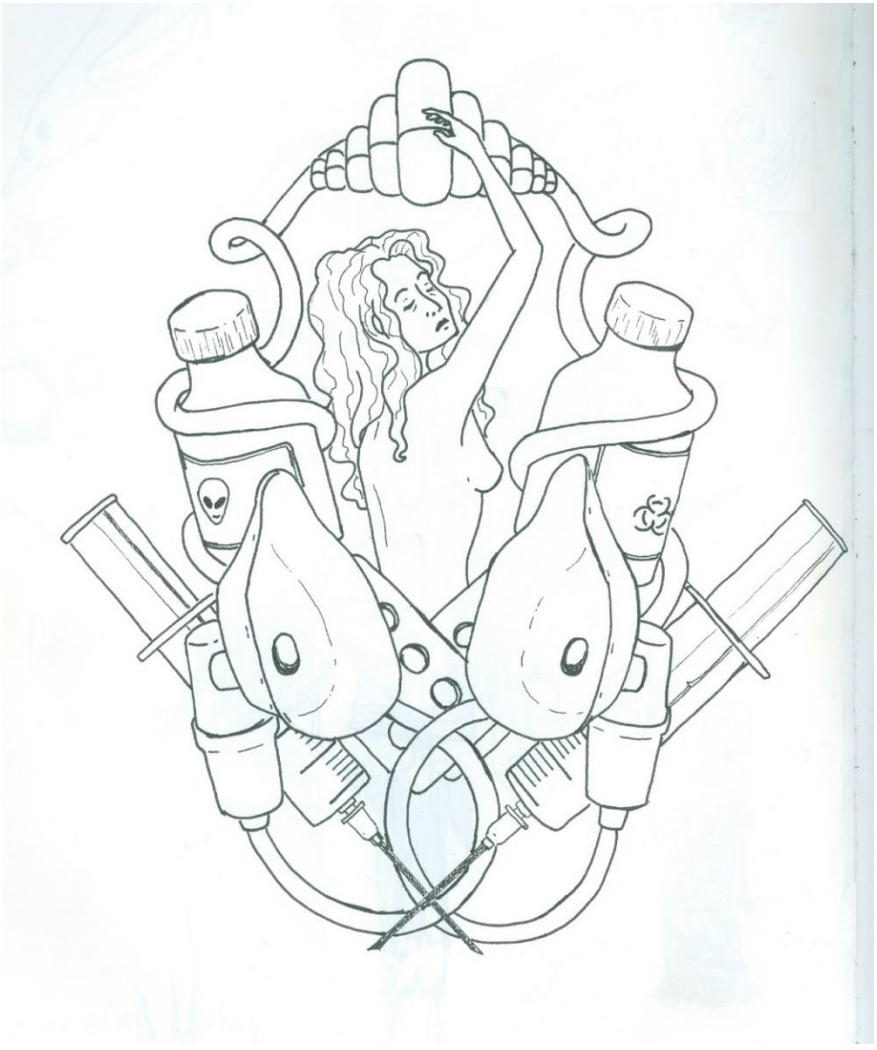


Imagem 14. Victor Perone, 2016
Nanquim sobre papel.

Medicamentos foram à inspiração neste caso. Esta imagem foi construída durante uma crise forte com relação ao meu bem-estar mental e meus problemas com depressão, a decisão de iniciar tratamentos com medicamentos sempre resultaram em mudanças negativas de humor. O sentimento que imperava era a dúvida e esperança de um novo tratamento que pudesse trazer uma sensação de alívio duradoura.

A expressão de braço levantado, como alguém que se contempla no espelho, foi pensada mirando na autoconsciência durante um momento de relaxamento, da mesma forma que quando em um roteiro de faroeste o caubói depois de andar pelo deserto senta em um salão e pede uma bebida. Este momento, conhecido como um momento de relaxamento, se mostra relacionado ao desenho no sentido da busca pelo descanso, refresco.

3.2. Mateus Horta (Finis...) e seu *sketchbook*



Imagem 15. Mateus Horta, 2016
Caneta esferográfica e nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Tanto na página direita quanto na esquerda, seguindo a direção tradicional de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo encontramos duas figuras que são construídas com materiais diferentes, e mesmo tendo escalas diferentes, estão paradas, com sobrancelhas, olhos (tanto fechados quanto abertos) e boca mostrando essa inércia. A figura amarela apesar de estar de pé está imóvel na pose cravada de um espantalho e a outra figura mostra tal inércia com a posição sentada e os olhos fechados, como se assumisse uma postura mais cansada.

As expressões nessas imagens em sua maioria remetem a confusão, especialmente na página da direita. Bem ao centro vemos um homem de cabeça

alongada que olha para a frente perplexo, logo ao lado dele próximo aos pés também podemos ver uma figura sentada coçando a cabeça, como se estivesse pensando, colocando as ideias no lugar.



Imagem 16. Mateus Horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

A figura maior, na página esquerda é a única que traz movimento à página, assim como uma expressão diferente dessa inércia da poética encontrada na obra do Mateus. O traço forte, repetitivo, enérgico destaca o personagem ao mesmo tempo em que conversa com a expressão “frenética” que difere do resto da página e dança em uma euforia quase insana com os pés apontando, semelhante a uma postura de balé.

Não seria essa figura, portanto, algo que mereça uma atenção maior? Por que é a única que sorri?

Essa figura quando comparada às demais, não só por conta do traço, mas pelo seu conjunto de características nos remete a um sorriso quase forçado, estatelado. Essa figura talvez possa ser entendida como o momento de alegria

em meio à vida monótona, quando em um momento de euforia quase forçada se vê alegre em meio às figuras neutras que vemos passando por nós a todo o momento, durante o dia a dia.

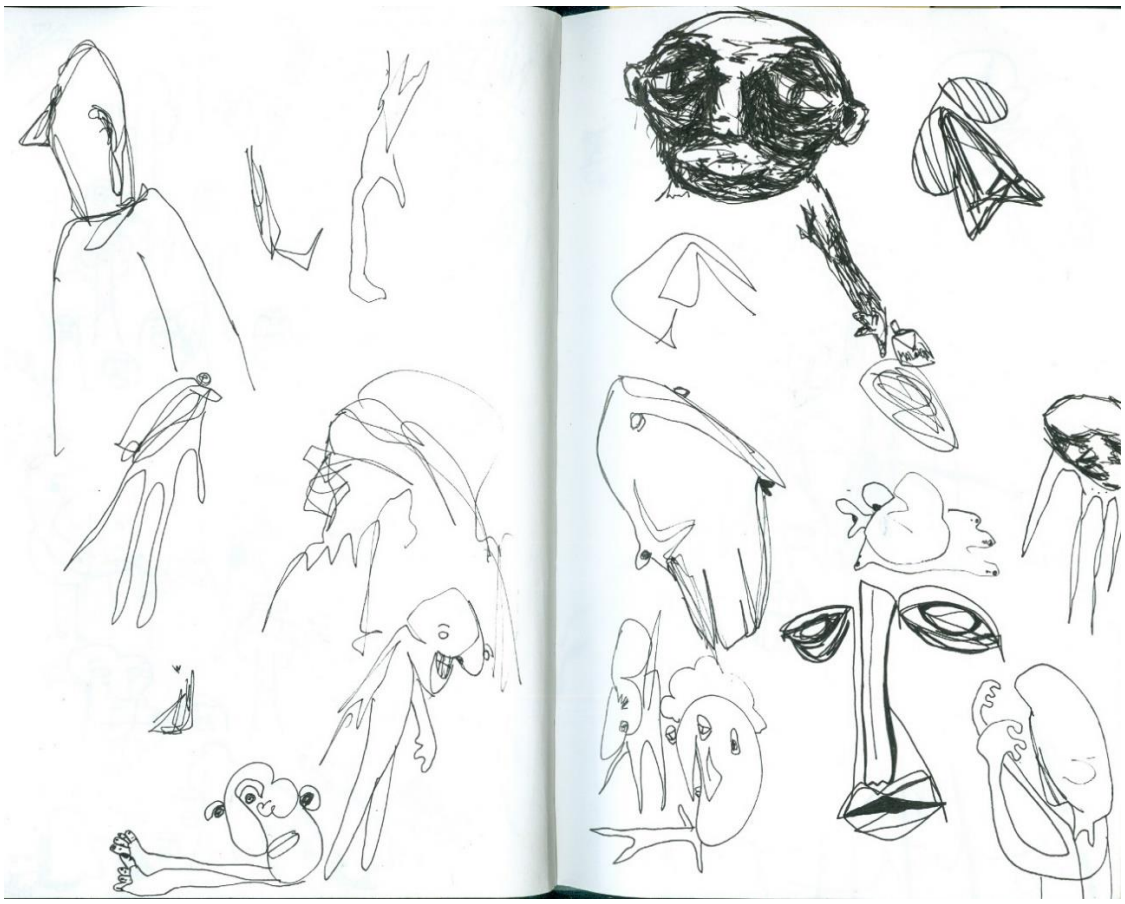


Imagem 17. Mateus Horta
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Diferente da figura anterior nós temos nesse exemplo duas páginas com um sentimento condizente como um todo, temos novamente presentes, além de figuras simples, algumas mais rebuscadas e que quanto mais pesa o traço também pesa a percepção da mesma forma que observamos nas primeiras imagens (autorais) com as quais procuramos uma aproximação.



Imagem 18. Mateus horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Esta próxima conversa com as expressões características da obra do Mateus, me trazem outra relação: a observação. A figura do topo que olha no espelho se sente observada por seu reflexo no espelho como se soubesse que sua imagem o analisa, o que pode ser entendido como a mente analisando a sua própria pessoa, isso fica mais evidente abaixo quando nos deparamos com uma figura sentada, com expressão neutra que é observada por uma segunda figura, de pé e braços arqueados, olhando fixamente para seu amigo sentado. Seria um

indício da consciência do artista com relação a ele mesmo, que ao se deparar com essa possibilidade e sem saber como prosseguir, chama pela ajuda protetora da mãe.



Imagem 19. Mateus Horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Nessa imagem temos um indício forte de transmutação, especialmente por estar relacionando a imagem com a alma do artista. As torres altas mostram cruzes no topo como se fossem construções, igrejas, instituições. À esquerda temos uma forma na parte de cima que remete a um telhado e neste telhado percebemos um único olho que contrasta com as formas à direita que tem os olhos ao longo de toda a “construção”.

Na parte inferior podemos identificar uma espécie de estrada em perspectiva, levando ao edifício maior na esquerda, mostrando que apesar de possuir um único olho em sua estrutura, parece ser o mais importante.

O fato de atribuir a própria alma a uma paisagem nos revela a complexidade da composição expressiva. Da mesma forma que encontramos em uma paisagem do mundo real uma série de características e nuances também vemos na obra. A escolha dos olhos nos deixa evidente mais uma vez que tratamos da obra de Mateus Horta, a observação quase que como vigília está presente em outras páginas e traz novamente também o olhar voltado para si, como se a mente do artista produzisse um relato da própria divindade, pois no mundo criado em nossas cabeças o único ser onisciente seremos nós.

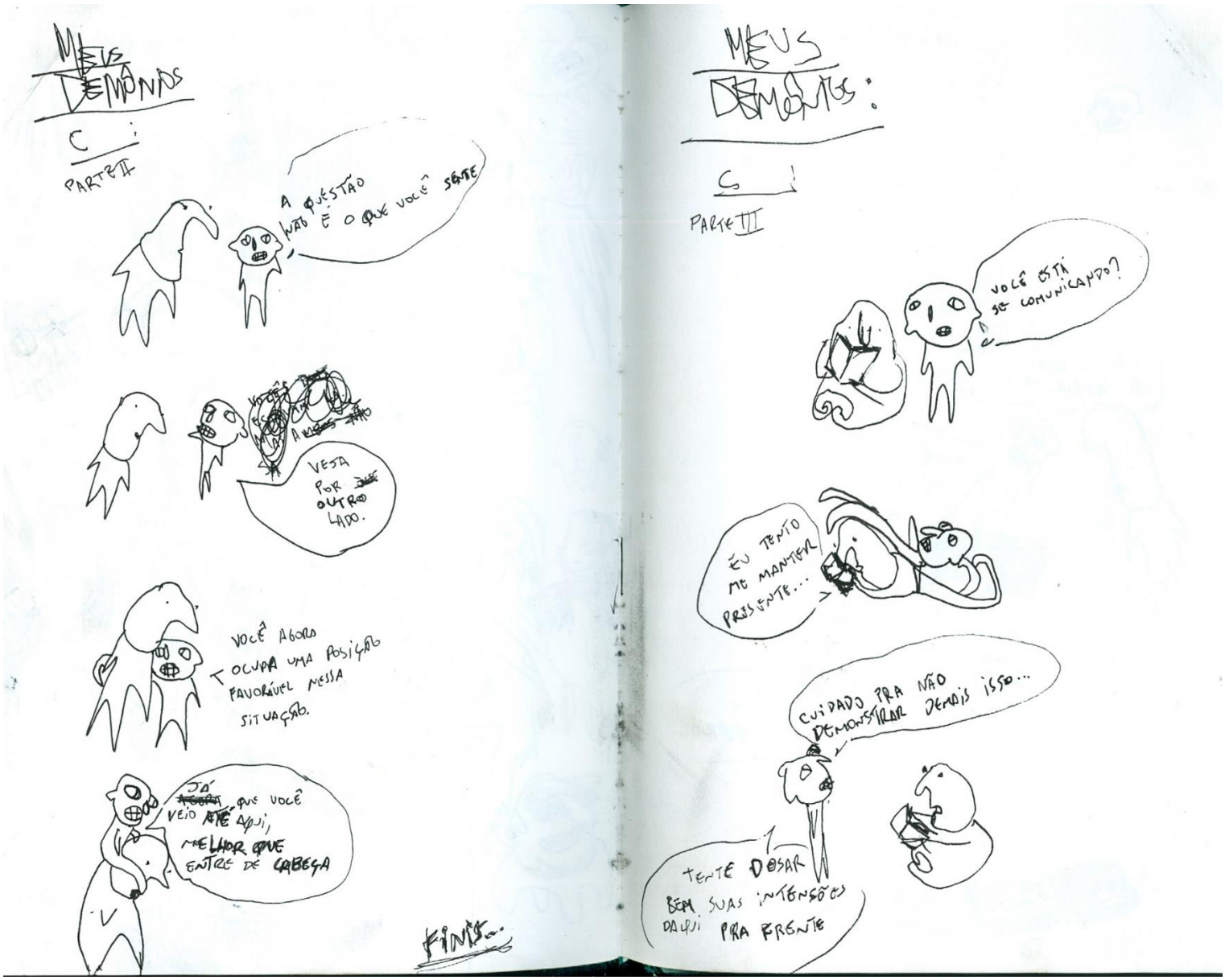


Imagem 20. Mateus Horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Em meio a tantos personagens também encontrei quadrinhos que me fizeram pensar na tradução entre linguagens gráficas como a dos quadrinhos. As páginas em questão mostram dois desses quadrinhos que funcionam quase como tirinhas sem a construção ideal com caixas.

Em ambas as páginas está presente a autorreflexão, na direita vemos um pequeno demônio encorajando o artista a assumir sua posição, mesmo que contra sua vontade. Esse demônio aparece com frequência como uma figura mentora.

Na página da esquerda o demônio abre uma discussão sobre a introspecção latente em momentos de crise. O diálogo aqui poderia ser considerado um portal que abre uma porta para a compreensão das preocupações pessoais do artista com as relações sociais que o cercam e sua preocupação com a manutenção dessas relações, sem deixar de lado o fechamento necessário para pessoas mais caladas e observadoras.

Os demônios possuem um papel duplo, ao mesmo tempo em que são demônios também são mentores, que constantemente tentam tirar o personagem principal (o artista, que está sempre representado pela figura de corpo robusto e nariz evidente. Esse papel duplo, atribuído a uma criatura com a denominação forte de demônio mostra os dois lados de certas sabedorias, conforme vamos vivendo e nos dando conta de características de nossa própria natureza, nós somos obrigados a conviver com elas e monitorá-las se forem preciso.



Imagem 21. Mateus Horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

Vemos nestas páginas a versão mais aparente da figura de corpo robusto e nariz proeminente. Do lado direito com a mesma comum expressão confusa e no lado direito ouvindo a impressão do demônio, analisando as atitudes do personagem principal provavelmente após algum evento importante. Vemos nas falas do demônio os movimentos de autocrítica e reconhecimento das responsabilidades, que são recebidas pelo outro personagem silenciosamente, em consentimento e sem objeções claras (uma atitude reconhecível, conhecendo o artista de perto).

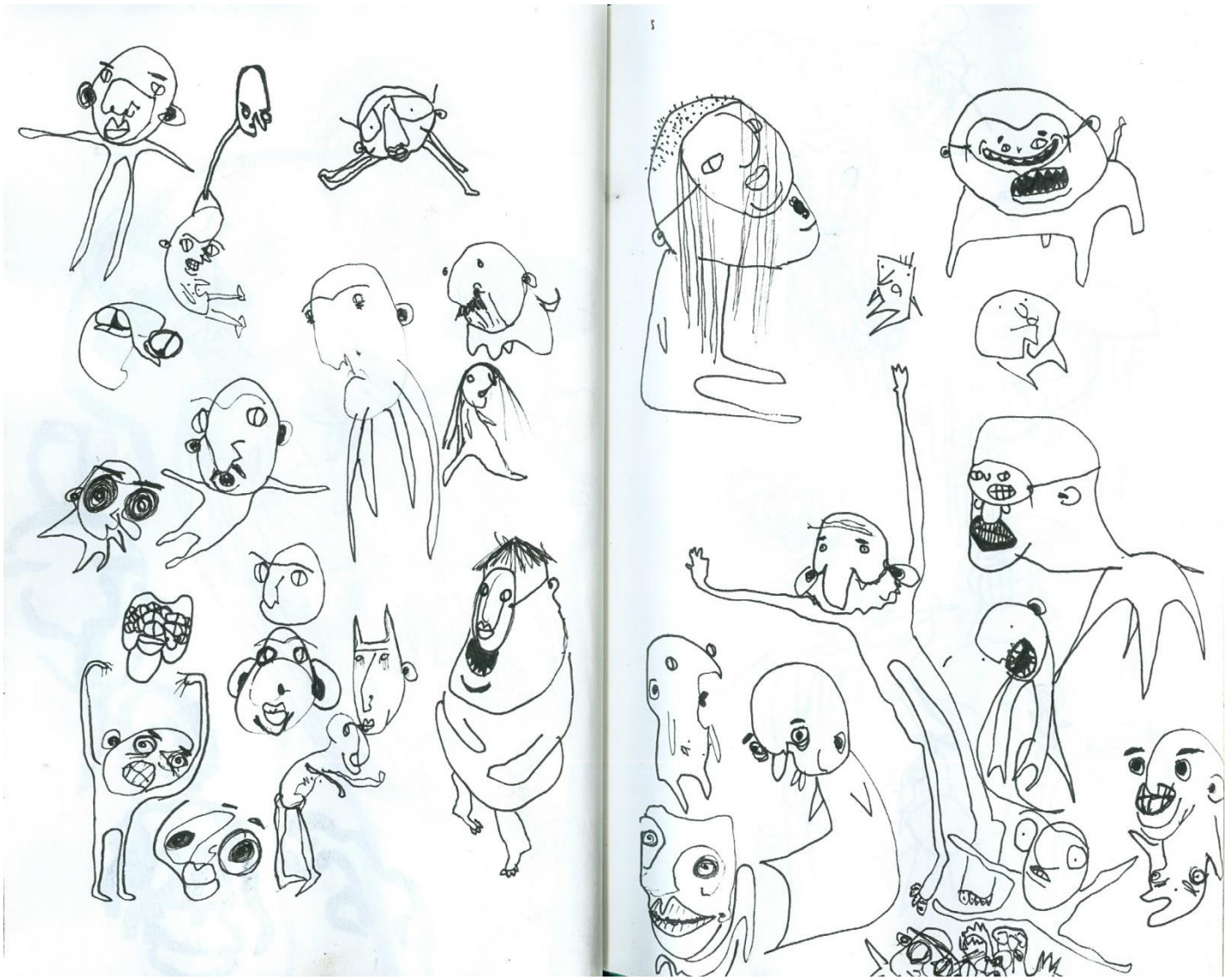


Imagem 22. Mateus Horta, 2016.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

O interessante nestas duas páginas não é apenas a variedade de expressões, que mostra um momento diferente das posições estáticas que encontramos antes. Aqui temos diversas figuras mascaradas, que podem nos levar a crer que elas fazem conexão com o problema expressado anteriormente em lidar com situações sociais. As máscaras aqui funcionam como um meio de passar uma expressão diferente do real, por mais que as máscaras nunca cubram os rostos por inteiro, ainda executam sua função de esconder a expressão real, mesmo que em parte.

Podemos entender o uso dessas máscaras como uma ferramenta social de convívio pois às vezes por mais conturbadas que nossas cabeças estejam,

ainda precisamos de tempo para nos encontrar sozinhos dentro de nossa própria confusão e só então pensar em deixar transparecer de alguma forma essa síntese.

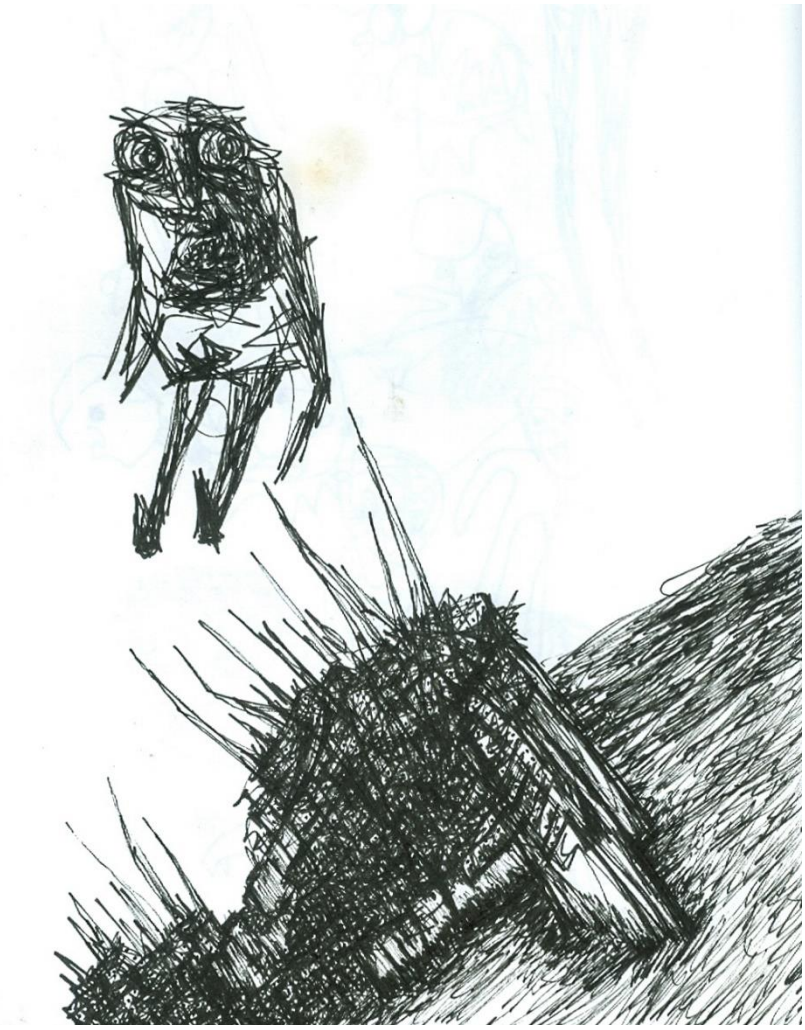


Imagem 23. Mateus Horta, 2017.
Nanquim sobre papel.
Acervo pessoal.

A relação do artista com paisagens é explícita durante o caderno todo, ao pesquisar sua biografia soubemos que ele viveu a maior parte de sua vida em grandes centros urbanos e disso depreendemos essa poética de contrastes.

A vida agitada, corrida e opressiva de São Paulo contrastam com a rotina mais amena no interior, que ainda que seja mais leve ainda trata de cidades. A imagem representa além de uma pessoa estática e de olhos bem abertos, uma paisagem abaixo cujo caráter obscuro se faz presente pelos traços enérgicos e pelo volume criado cuidadosamente com a hachura. Temos duas fases na paisagem: os “amontoados” que podem ser vistos como cidades exibindo seus

muros, torres, conexões de ruas e sua confusão; fora dessas paredes temos descampados, que nos levam a crer na sensação de liberdade de sair de uma caixa de concreto para andar em um grande descampado que estava logo ao lado.



Imagem 24. Mateus Horta, 2015.
Nanquim e giz de cera sobre papel.
Acervo pessoal.

Por fim, temos uma página de “descarrego” devido ao conteúdo do texto. Temos uma evidência de um fluxo intenso de pensamento durante um período de stress intenso, gerando por meio dessa página uma forma de vomitar seus anseios no papel, que traz muitos elementos claros da poética do artista.

Primeiramente a escolha de tons amarelados atribui à página uma grande energia que contrastada com o preto do nanquim gera contraste e violência.

O texto é visceral, como um expurgo de sentimentos ruins que não estariam tão em contato com a poética já apresentada de Mateus se não viessem acompanhadas das já consagradas figuras disformes. Vemos expressões conhecidas de estase, deixando claro tanto a fadiga mental que veio a provocar o expurgo dessa página.

3.3 Artistas escolhidos e seus *sketchbooks*



Imagem 25. Amanda Grazini (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 39.

As páginas de sketchbooks de Amanda Grazini mostram uma estética de traço muito bem desenvolvida, muitas vezes voltada para trabalhos comerciais. A própria artista se refere a seus sketchbooks como uma zona de experimentação e busca da própria linguagem. Mas mesmo em sketchbooks que percebemos um trabalho mais direcionado ao profissional, encontramos as experiências artísticas.

Observamos por similaridade que as duas imagens à esquerda remetem ao traço mais usual da artista, expressões bem definidas e limpas; já a imagem do lado direito se destacou das demais, primeiro por apresentar hachuras, mas principalmente pelo trabalho dramático presente no rosto. A figura não só mostra uma expressão não muito vista nos outros desenhos da artista, mas também se remete ao grotesco. A figura está calva e com uma expressão incomum de certa forma enérgica, mas cansada, podendo essa figura remeter a um momento específico para a artista, a queda de cabelos pode ser uma representação direta de stress (que pode levar a perda de cabelos) e a pose sentada, aliada com a

linguagem corporal evoca um contraste entre o desejo do descanso em meio ao caos mental.



Imagem 26. Arthur d'Araujo (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 52-53.

Neste caso o próprio artista deixa evidente sua preocupação com o processo criador, salientando que o processo tem tanta importância quando o trabalho final. Isto fica evidente nos dois desenhos da direita que mostram várias etapas e materiais utilizados.

A expressão de Arthur é clara tanto quando há o uso de cor quanto em preto e branco, essas páginas da direita podem expressar diferentes estados de espírito, em especial as duas de cima que mostram expressões bem definidas.

No caso da figura da direita do meio podemos extrair toda uma situação, as frases “quero ser seu amigo” e “mais uma dose de...” aliadas à boca aberta e ao corpo desforme jogado que pede a bebida. Temos aqui uma cena de bar repleta de embriaguez.

A figura em preto e branco da esquerda traz uma cena comum, em que a frase transcrita aponta a tristeza como fazendo parte do dia-a-dia, tanto por dizer que ela está preparando um café na cozinha (mostrando que já é de casa) quanto pelas expressões corporais do casal.

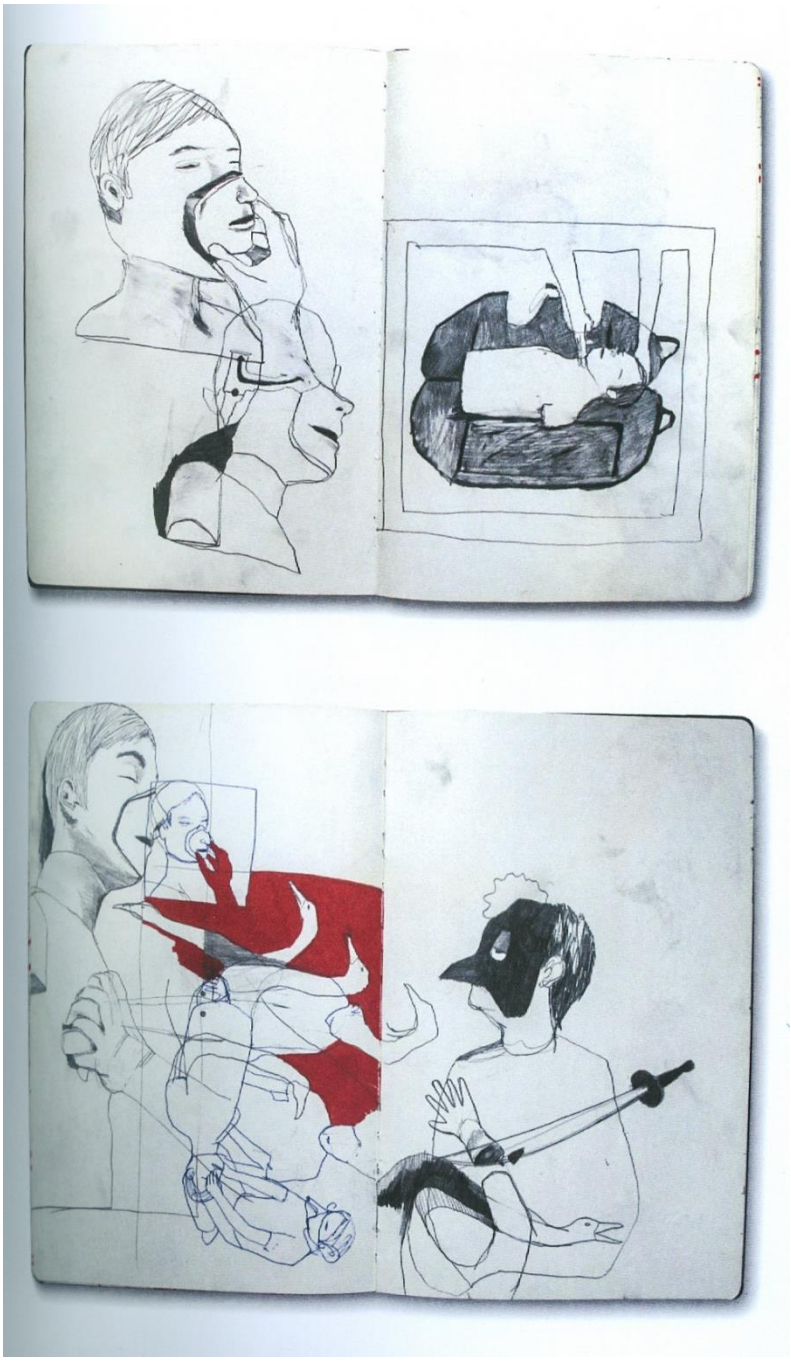


Imagem 27. Eduardo Berliner (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 21.

Berliner, em seu depoimento, aponta que ele mesmo passa seus sentimentos para o papel, e as imagens escolhidas aqui conversam com elementos já encontrados na obra de Mateus Horta, por exemplo. Podemos perceber as máscaras, a desfiguração (ou fragmentação) do corpo em meio a preto e vermelho, criando além e contraste, zonas de tensão. A figura deitada à mesa que possui só o tronco também lembra da inércia já discutida anteriormente, que aqui aparece dada à ausência de membros, mas também

pela expressão serena de alguém que deita em uma maca sendo analisado. Aqui temos novamente o indício de o artista digerindo seu próprio ser, dessa vez de forma quase cirúrgica.



Imagem 28. Elisa Sassi (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 111.

Nesta página de Elisa Sassi percebemos elementos presentes na vida moderna: prédios, roupas estampadas e animais de estimação. O que nos chama a atenção aqui é a figura de braço estendido, onde na palma da mão está

presente um coelho morto. Essa figura é apontada por uma seta como um espírito de porco.

Não seria essa uma forma de a artista se categorizar frente a algum acontecimento ruim? Ou a realização de uma tradução intersemiótica de um pensamento em signo, de um pensamento em imagem? A morte do coelho aqui pode estar representando alguma perda para a personagem que o segura. A expressão da garota é um misto de euforia e desespero, evidenciando a questão do espírito de porco. Eis aqui outro indício da autocrítica.



Imagem 29. Leo Gibran (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 173.

Temos novamente uma página repleta de expressões, em especial as duas figuras da parte superior. Observamos o que parece ser o mesmo personagem, do lado esquerdo em uma perspectiva mais intimista, com cores fortes e uma figura sombria no ombro do homem, talvez uma referência direta

aos demônios internos que todos nós possuímos e que têm se mostrado presentes durante esta análise.

O retrato da direita mostra uma cena mais urbana, porém com uma expressão e fisionomia semelhantes, o que nos leva a crer que uma segue uma perspectiva interna enquanto outra trata da relação do artista com o mundo, ou relações externas, uma temática também mostrada nesta pesquisa mais de uma vez.

Os desenhos da parte inferior, além de mostrarem também expressividade, trazem a figura de um homem com uma lâmpada (simbolizando ideias) acesa sobre a cabeça enquanto olha uma bola de futebol, isso infere diretamente na questão das reservas do artista e das conexões entre referências que geram novas ideias.

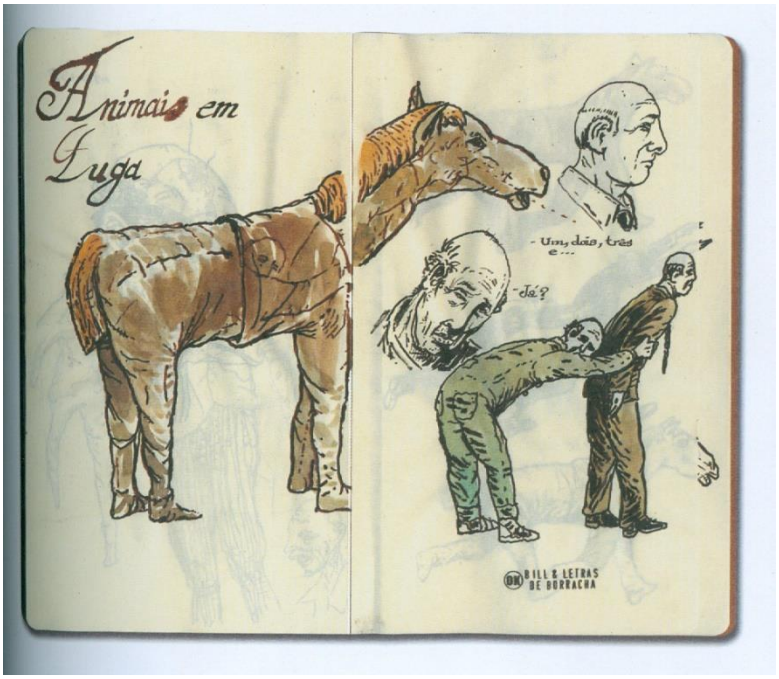


Imagem 30. Lourenço Mutarelli (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 193.

Mutarelli é um artista que já trabalha com sketchbooks e seu processo há um tempo, o próprio defende o espaço de livre criação no sketchbook como ume espaço de experimentação e busca interna. Nesta imagem acima vemos dois homens de aparência cansada vestidos de cavalo, um cavalo supostamente em fuga.

O propósito dessa fuga não é tão importante para nós quanto a realização dela em si. Interpretamos na imagem, que dois homens, animais, em fuga precisaram vestir uma roupa que os transforma em outro animal, como se para fugir fossem obrigados a esconder sua própria forma. Apontamos aqui essa fuga como uma forma de se esconder de embates sociais, uma forma expressiva também observada durante a pesquisa.

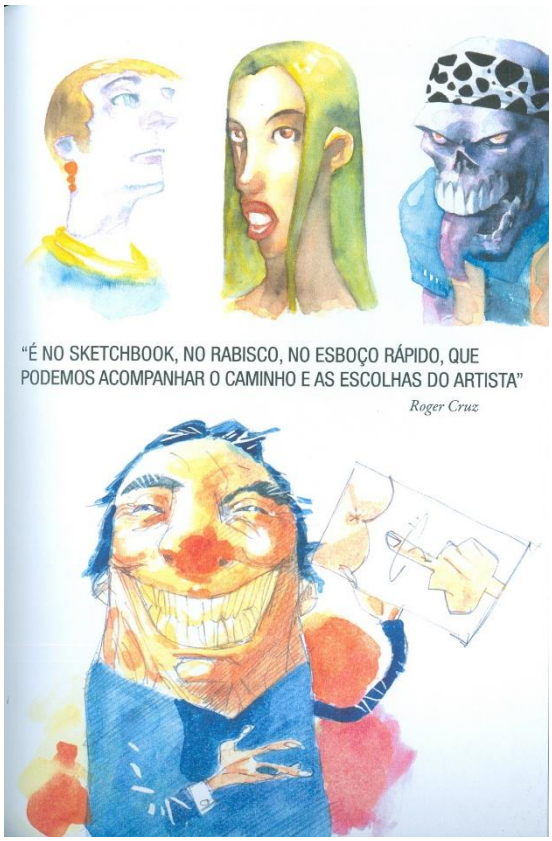


Imagem 31. Roger Cruz (ano desconhecido).
Fonte: Sketchbooks: Págnas desconhecidas do processo criativo, p. 247.

A frase presente na página nos informa sobre a importância do processo para este artista em específico, aqui as escolhas são coerentes entre si, tanto no formato quanto nas cores, podemos perceber a preocupação do artista em aliar forma a cor de uma forma planejada.

Na figura azul de uma caveira na parte superior direita vemos o uso do azul, que remete ao soturno da figura, que se contrasta com a imagem inferior, onde um homem com cores quentes na pele sorri, mostrando um desenho obsceno e trazendo a esse sorriso uma tendência pervertida. Não fosse esse

sorriso tão cheio de dentes, o sentido poderia ser outro, ou talvez apenas mais ameno, mostrando aqui a intenção de representar uma pessoa não só pensando em sexo, mas se apresentando como um pensante orgulhoso sobre sexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção desta pesquisa trouxe intensa reflexão sobre o caminhar do processo criativos, assim como as possibilidades desses caminhos. Ao analisar peças de produção própria o artista pode chegar mais perto do entendimento de sua obra, e assim refletir esse novo conhecimento para o mundo. A operação tradutória me parecia algo distante, mas que se provou mais comum que o esperado e sabendo disso abrimos um novo caminho de experimentação.

O estudo acarretou também posições esclarecedoras com relação às questões levantadas ao longo da pesquisa. Percebemos que o poder de registro do *sketchbook* pode acontecer tanto com base em experiências passadas quanto simultâneas e que mesmo que o artista não procure entender seu próprio processo, o depósito de carga emocional está sempre presente. Podemos inclusive apontar múltiplas evidências de diversas dessas cargas emocionais atuando de diversas formas no *sketchbook,* podendo aparecer em várias formas, variedades, conjuntos e disposições. Quanto maior for o aprofundamento sobre o artista em questão (a pessoa e suas complexidades), podemos caminhar cada vez mais fundo nestas mensagens. Mesmo que a tradução em si seja considerada uma prática que só pode ocorrer por um ato premeditado, pensado anteriormente com uma intenção, quando falamos da Tradução Intersemiótica essa informação não se aplica, pois a transmutação ocorre de forma poética, necessitando diretamente da significação poética que somente o artista pode conferir. E ainda a tradução intersemiótica no processo criativo pode acontecer independente da tomada de consciência do artista.

O *sketchbook* se mostra uma ferramenta propícia para o movimento tradutório poético uma vez que configura um espaço livre para experimentações livre da pressão e dos direcionamentos de um trabalho final. Neste espaço os artistas mostraram depositar suas características mais íntimas por imagens, cores, palavras e até mesmo pela relação entre as imagens e as páginas contidas nos cadernos.

A ocorrência da tradução intersemiótica nesses espaços se dá não somente pela tradução poética, mas também pelo próprio pensamento em si, quando buscamos referências mentais por mais abstratas que sejam, estamos

traduzindo algo para uma linguagem poética que é inerente e diferente para cada artista. Esse processo complexo e a análise dele se mostraram bastante pertinentes, ainda que tenhamos consciência de sua incompletude, contribuindo para o entendimento do processo criativo, ou parte dele, aliado da semiose, que está presente em diversos aspectos e lugares da vida moderna criativa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cezar; BASSETTO, Roger. *Sketchbooks – As Páginas Desconhecidas do Processo Criativo.* São Paulo: Ipsis, 2010.

DA VINCI, Leonardo. *Head of a Young Woman.* Disponível em: <https://www.leonardodavinci.net/head-of-a-young-woman.jsp#prettyPhoto.> Acesso em: 03 nov. 2018.

DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho*. São Paulo: Scipione, 1989.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *Tradução, Transcrição e Intertextualidade: A Semiose Intermídia.* XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. Disponível em <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf> Acesso em: 03 nov. 2018.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira. *Tendências do Livro de Artista no Brasil.* Centro Cultural de São Paulo, 1985. Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf> Acesso em: 03 nov. 2018

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação.* São Paulo: Cultrix, 2008.

TURNER, William. *Study of Sky.* Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-study-of-sky-d12455> Acesso em: 03 nov. 2018.

OLIVEIRA, Luzinaldo Alvez Jr.; SANTOS, Eveline Alvarez. *The Wizard Of Oz, Do Literário Ao Cinematográfico: Diálogos À Luz da Tradução Intersemiótica.* Cultura e Tradução v. 5, n. 1 (2017). Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct> Acesso em: 03 nov. 2018.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística.* São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SUZUKI, Clarissa Lopes. Cadernos de Artista: *páginas que revelam olhares da are e da educação.* São Paulo. Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2014.

VAN GOGH, Vincent. Cartas para Émile Bernard. Carta 6, página 5. Disponível em <http://www.themorgan.org/collection/vincent-van-gogh/letter/6/page/5> Acesso em: 02 jan. 2018.