ABSTRACT: *The particular question dealt with here will be that of works that have as a base old pillow cases, embroidered handkerchiefs, repaired handkerchiefs, and where the folding and unfolding give foundation to and substantiate the drawing.*

Folding, that requires closing is the opposite of unfolding and creation. Creation resides in uncertainty that always requires opening, blind passage from darkness to light.

KEY WORDS: Éliane Chiron, drawing, folds, unfold.

RESUMO: *A questão particularmente tratada aqui será a de trabalhos que têm como suporte fronhas velhas, lenços bordados, lençóis remendados, e onde o dobrar e o desdobrar fundam e fundamentam o desenho.*

Ao inverso da dobra que depende do encerramento, a desdobra é criação. A criação reside na incerteza que reserva sempre a abertura, passagem cega da obscuridade à luz.

PALAVRAS-CHAVE: Éliane Chiron, desenho, dobras, desdobrar.

ÉLIANE CHIRON

*"... Desfazer
as dobras de
alguma coisa
que lhe havia
sido dada
toda dobrada,
há alguns
anos"*

(WOOLF, 1979, p.234)

Tradução
Maria Elizabeth J. N. Schneider

Cennino Cennini aconselha desenhar sobre uma pequena tábua, um pergaminho ou um papel preparados.¹ O local do desenho seria, assim, o campo do papel branco. Liberado da parede onde o projeta sua origem mítica, o desenho ocidental finge tradicionalmente esquecer seu suporte. No extremo, não há matéria, ou uma matéria indiferente. Entretanto, o desenho é inseparável de seu "pano-de-fundo" e pode, observa Walter Benjamin, se traçar em qualquer lugar, como as crianças que desenhavam a "amarelinha" em forma de cruz ou quadrado sobre o pavimento das calçadas ou nos pátios de recreação. (BENJAMIN, 1977)

Desenhar nas pregas de um tecido para revelar - a diferenciando - a potência formal, é paradoxalmente transgredir as (más) dobras do hábito, recusar de se "dobrar" à norma. Este desenho fora de dobra escolhe a via tangente, o olhar oblíquo, a luz frisante, para desdobrar as singularidades de seus suportes têxteis, suas variações e sua continuidade. Ele é o lugar das desdobras, das falsas dobras e das pregas, que produzem o espaço, modulam as figuras e modulam os labirintos.

A questão particularmente tratada aqui será a de trabalhos que têm como suporte: fronhas velhas, lenços bordados e lençóis remendados.²

A DESDOBRA, MOMENTO DE ABERTURA DE UMA MATÉRIA-TEMPO

Lavada, enxuta, a fronha é esfregamento aleatório. Depois, a fronha sobre seu fio se desdobra sob o vento

que a seca, desenvolve sua superfície, libera sua forma.

As tesouras cortam, separam a parte inferior da parte superior, oferecem juntas a parte de dentro e a parte de fora. Despojo suspenso, a fronha desenvolve então as três partes de sua estrutura (Fig.1). O centro, quadrado, bordado de aberturas decorativas e cercado pela sua margem: é o presente, ferido, remendado, que possui um verso. O forro, reverso intacto, é o passado. O estofado que sustentava juntas a parte inferior e a parte superior (presente e passado), não-lugar entre duas falhas, permite a amplitude máxima de uma "matéria-tempo". O recorte mostra que a desdobra não é o contrário da prega, mas "segue a prega até uma outra prega", desde as inflexões das águas e dos ventos onde se concentra a força da matéria. Dobrar-desdobrar consiste em "*estender-distender, contrair-dilatar*" (DELEUZE, 1955, p.9-11). O recorte aumenta a flexibilidade espaço-temporal da matéria-prega, da mesma maneira que ele permitia à Matisse (1972, p.249) aumentar a "côr-papel" e fazê-la viver.

Pendurado na parede do atelier, o estofado da fronha exhibe sua matéria-dobra: suas marcas de objeto apertado nos armários, estigmas da arrumação. Estranhamente, as dobras já começaram, há anos sem o saber, o desenho... como se o desenho fosse modelado pela criança do *País da Magia* de Henri Michaux (1986, p.135), nascido com vinte e duas dobras "*espalhadas potencialmente sobre o conjunto do corpo*".

O objeto não se define mais pela sua forma, mas pelo seu *continuum* temporal que implica "*uma variação contínua da matéria assim como um desenvolvimento contínuo da forma*"

(DELEUZE, 1988, p.26). É neste momento que o objeto-tempo se dissolve no acontecimento do aparecimento, seu despertar. Na qualidade de ação e resultado, o recorte integra a primeira das condições do evento: a extensão.³

Na série *Action-Pli* (*Ação-dobra*), Daquin trabalha quadrados com dupla pele: borracha vulcanizada, plástico telado brilhante, tela plastificada. Para este artista, a desdobra afeta as duas faces da matéria e realiza a osmose dos opostos. Igualmente a passagem a ferro da fronha põe em forma duas camadas de estofado; e as marcas das dobras, se desdobrando em simetria inversa, trazem uma indicação sobre o volume colocado em partes, no momento em que a parte inferior recorta é rebatida para fora. Nos dois casos, o quadrado, elemento inicial (da série da "Amarelinha" como também da *Ação-dobra* de Daquin) "tem partes e é uma parte"⁴ que possui propriedades intrínsecas. O quadrado informa os elementos que ele produz e libera. Ele forma um todo-conjunto com seus derivados, múltiplos de uma série de ressonância ilimitadas.

Nas *Marais-Mareilles* (Fig.1), como na *Action-Pli*, a desdobra torna-se "visão completa", acontecimento revelador das duplas frente/costas, cima/baixo, frente/verso, direito/avesso, interior/exterior. A desdobra abre, descobre, libera. Entretanto, para Daquin, ela liberta uma matéria cuja utilização privilegia uma das faces (o lado tela encerada da toalha de mesa), enquanto que a desdobra da fronha revela o avesso ignorado de um objeto.

Assim vai de cada série extensiva, cujas propriedades intrínsecas se ar-

ticulam e se diferenciam segundo a textura dos materiais (opaco/brilhante, lado de baixo remendado/lado de baixo não utilizado, por exemplo). Acrescentando-se à extensão, a intensão, ou intensidade constitui o segundo componente do evento.

A in-tensão, tensão interna da matéria redobrada na sua invisibilidade, espera ser penetrada por substâncias corrosivas para estender-se. Pela penetração do pastel nos tecidos de *Marais-Mareilles*, o desenho adquire a potência insidiosa do sonho de impregnar, que conta entre os delírios da vontade mais ambiciosos (BACHELAR, 1948, p.35-36). As variedades da intensão saturam diversificadamente a cor. Assim, o tom

pastel faz aumentar o azul do mar a partir do azul do céu, tintas inapagáveis no momento que o fixador cristaliza a eflorescência. A matéria se fecunda de um azul de centáurea.

Sobre a tela e sobre toldos de lona,

Viallat pinta com azul de metileno e com mercúrio diluído em álcool. Com o mercúrio, poeticamente saído da vermelhidão do amanhecer, e quimicamente composto do bromo extraído da água do mar e das jazidas salinas, a tela se impregna de substâncias originais e a obra torna-se "concreção de elementos" de vida ou de morte. (DELEUZE, 1988, p.105)

Esta apreensão de substâncias pelo suporte é a terceira componente do acontecimento. Ela faz acontecer a unidade da obra e reatualiza as potencialidades conceituais e psíquicas.

Numa obra de Viallat (1970), as marcas de mercúrio e de álcool enriquecem o corpo da obra (tela bruta não la-

O objeto não se define mais pela sua forma, mas pelo seu continuum temporal...

vada) da vermelhidão da emoção: sob a queimadura do sal e do álcool, surgem as propriedades cromogênicas encobertas no tecido. Preensão da tinta que inflama o cérebro do pintor (DO CUBISMO, 1975, p.196). Preensão da vermelhidão da falta e do pecado por um epiderme vivo. Marca da qual Benjamin faz o paradigma da pintura. Preensão da obscura vermelhidão da alvorada da pintura que a obra de Viallat desdobra incansavelmente em espiral. Preensão de um intervalo da pintura e do desenho, que desdobra o "meio" pitoresco da marca e da mancha (sobre as paredes e sobre o chão) e que contém a esfera do sinal gráfico (indissociável do fundo que lhe confere sua identidade).

Na sua sucessão, os sete *Marais-Marelle* pendurados na parede investem o alto e o baixo, e desorientam o sonhador burguesiano. Pela queda e ascensão simultâneas nas desdobras de um tempo imóvel, o conjunto dos sete desenhos agarra o espaço: o espaço horizontal das salinas onde se esgotam o mar-matriz e aquele das amarelinhas onde o céu da infância se traça sobre a terra: o espaço vertical do desenho sobre a sua parede que idealmente integra a horizontal, no "*momento de abertura*" onde "*o espaço se espaça como a forma se forma*" (MALDINEY, 1993, p.149, 152). Explorando sucessivamente a mediana e a diagonal e se apresentando ao mesmo tempo sobre a parede e sobre o solo, as dobras de Daquin articulam também os componentes do espaço arquitetural onde elas se expõem. *Marais-Marelle*, as tapeçarias de Viallat e *Action-Pli* abrem o espaço e declinam os componentes ortogonais dos lugares de sua instauração e de sua exposição.

Quando o mar, "*em pé no fundo da vista*" (Valéry) busca-se nas desdobras dos azuis da alma, nos prazeres

lúdicos do desenvolvimento das amarelinhas, rebenta a liberdade de um fazer que se livra da vista.

Os brancos de uma *Mesa de Hantaï*, marca das dobraduras do suporte, mostram a amplitude da tela entre o momento inicial onde ela é dobrada para ser pintada e o instante de seu término onde ela é desdobrada uma vez pintada. Toda forma em Hantaï é um "centro de abertura" (*id.*, p.148-149); o ritmo dos brancos e das cores revela "o espaço que ele abre executando-se" e cuja gênese se opera no seu aparecimento. Diástole e sístole, o ritmo pontua uma existência na qual os brancos reservados mostram a liberdade que o artista se concede. É nesta liberdade que a cor se fixa, errática, não limitada por contornos. As linhas de desdobras não se comprimem em superfícies fechadas, mas se abrem em espaços do sopro.

Dobrando a tela para fechar o branco, Hantaï trabalha às cegas, para exalar à luz a obscura brancura do suporte e diferir na sua abertura a autogênese da pintura.

Ao inverso da dobra que depende do encerramento, a desdobra é criação. A criação reside na incerteza que reserva sempre a abertura, passagem cega da obscuridade à luz. Ainda, a incerteza e o passo às cegas se acompanham de uma evidência: a impossibilidade de tornar a dobrar exatamente, de forçar, de domesticar, de recolocar em suas pregas as formas imprevistas liberadas pela desdobra.

As desdobras das *Tables* (Mesas) experimentam o poder espacializante da superfície na instância de se oferecer: momento de abertura da obra, no rangido da tela. Entretanto, o estado "sentido" (estado mais originário do vivido) da instauração pictural se opera -

se diferenciando - nas epífitas dos brancos, na plenitude da abertura, do vazio fragmentado que Maldiney nomeia o relâmpago do ser. Assim a cor de uma *Mesa* parece ter por função por em evidência o espaçamento dos brancos, disjunturas do tempo.

Aqui, os brancos são a plenitude dos começos repetidos, de uma temporalidade que presentifica o instante da abertura. Em os *Marais-Mareilles*, o ato de desdobra é menos um gesto formado pela tarefa subalternas do quotidiano, um gesto repetitivo, do que um ato livre, originário, incessantemente renovado porque sua amplitude exprime e esgota o prazer do desenhista no presente onde ele opera (DELEUZE, 1988, p.96). O momento de abertura da matéria-tempo redobra por inerência o desdobramento da alma (*anima*), a fim que o despertar das pregas, sua animação, permita "*desabrochar esta espécie de escrita dérmica pela qual nós somos marcados*" (Michaux).

A PREGA, DEISCÊNCIA DA FIGURA

O que tem relação ao corpo é que se exprime claramente (DELEUZE, 1988, p.113-114). Nós devemos ter um corpo porque há o obscuro no fundo do espírito. A exigência do corpo se funda "*ora sobre um princípio de passividade, no obscuro e no confuso, ora sobre nossa atividade, no claro e no distinto*".

Passivo, o lenço das *Ilhas* (Fig.2), distinto pela inicial bordada, é destinado à ser lavado, passado à ferro, dobrado, guardado. Mal feita, a passagem à ferro deixa entrever as diagonais dos traços deixados pelo enxágüe e pela secagem. Na indiferença do pleno dia, estas pregas são mascaradas pela impecável ortogonalidade das marcas do ferro.

Sobre cada *Ilha*, a ação do lápis desnuda uma desordem escondida nas pregas, essas dobras membranosas de um corpo interno. Pastel e grafite evidenciam a confusão das pregas, sua duplicidade, entre desordem silvestre e captura do mundo abundante, movediço, da visão oblíqua. Através das figuras que nascem das esfregas do linho, o *trompe-oeil* modela este olhar inatento que poupa uma "entrevista" com as coisas "*as abordando como oblíquas, sem acautelar-se*". É então, observa Dubuffet (1967, p.61), que o mundo acontece como um maremoto. Este mundo descobre sua existência nos seus "representantes", as figuras que se inscrevem nas *Ilhas*. É um mundo fechado, onde o claro nasce do obscuro. Enquanto desenho, cada ilha-monada é passiva e ativa, confusa e distinta. As singularidades próprias à cada uma se prolongam nas singularidades das outras sete e naquelas do mundo exterior. Visto que ela acabou e o mundo não acaba, cada ilha-monada é um espaço acabado que quer exprimir obscuramente o mundo inteiro. (DELEUZE, 1988, p.114)

Aqui, o falso não é o contrário do verdadeiro, mas o que está fora. Assim como o falso-sal era o sal de contrabando que circulava secretamente à noite, as pregas transportam delituosamente, fora do cotidiano, o corpo do desenhista, e dão corpo à percepção consciente de Figuras imprevistas. Estas Figuras são singularidades locais, determinadas pela relação diferencial de dois agentes heterogêneos: o pastel e a configuração do têxtil. Portanto, o objeto-lenço "*cessa de ser um dado empírico para tornar-se produto destas relações na percepção consciente*" (DELEUZE, 1988, p.118). No estremecimento da matéria de seu suporte, as *ilhas* projetam a percepção do movimento do fundo do mar, das

dobras sedimentares, dos andarilhos e das trovoadas.

Atravessada pelos franzidos do tecido, a Figura é porosa, crivada pelos grãos de pastel. Peneirada pela luz oblíqua, filtradas pelo gesto gráfico, as Figuras se forram a papel sobre o vertente da sombra, esgotadas pela joeira da armadura têxtil. Assim as "Figuras claras" não cessam de mergulhar no obscuro, elas são claras-escuras naturalmente, elas saem necessariamente do obscuro através de uma série de filtros. Na clandestinidade das falsas-pregas, a percepção clara de Figuras não é distinta, mas "distinguida" - no sentido observável - pelo lápis que as remarca e que constitui assim um primeiro filtro. A multiplicação das figuras na série é um segundo filtro que torna o observável regular. Enfim, a semelhança do mundo nas figuras mostra que o comum das coisas se descobre em suas singularidades. O sofrimento escondido da matéria em formação necessita captar as energias internas e externas. Este sofrimento escondido da "pele" do mundo (no sentido de Merleau-Ponty) desmarca, transforma a matéria-dobra inorgânica em matéria-dobra orgânica.

Encontradas-criadas, transacionais, as falsas-dobras são exteriores emprestados aos refugos do cotidiano, matérias-pregas equívocas. Exógenas e endógenas, as falsas-dobras das *Ilhas* libertam Figuras humanas ao lusco-fusco. Elas são estes viajantes extraviados à noite pela erva do desvio, semeada pelo frescor nos areais selvagens das ilhas atlânticas. Figuras que não se pertencem mais, captadas pelo que está fora delas, que elas tocam e que as toca.

Nos desenhos de Penone, a pele é o lugar de impressão do mundo exterior. Assim, as dobras da matéria inorgânica tocam de uma certa maneira as

pregas orgânicas da pele, elas não são separáveis ao mesmo tempo que estão fora dela. São pregas vesgas que transformam o tocar em visão. Entre segregagem e secreção tegumentária, *Pau-pières* (*Pálpebras*, 1977) desenvolve na escala da parede (1,9 x 10m) sua impressão hipertrofiada, extenuação dos limites corporais. Reportada sobre papel por projeção luminosa fixada pelo carvão, a expansão da pálpebra fechada é a recuperação da memória escondida da retina, esta rede que captura o mundo exterior. Este mundo claro-escuro (vegetais ou fundo do mar) é restituído ao olhar graças à vela reticulada que, recobrando o olho, lhe permite de recuperar a vista.

Formadas a partir de outra coisa que não lhes assemelha, mas que não lhes é estranho, as Figuras humanas, vegetais ou marinhas de *Pálpebras* e de *Ilhas* nascem das trocas do orgânico e do inorgânico. As figuras não sobressaem nem a um "pré-formismo", nem a uma epigênese, mas a uma epigênia. Na sua deiscência, seu desenho torna visível o mundo interior das pequenas percepções, pequenas dobras em todos os sentidos, passagens de uma percepção à outra. De um prazer à uma dor.

Na decifração das microp percepções memoriais, o prazer do desenho nasce da contigüidade de uma extrema atenção dada à ponta do lápis e de uma desfocalização da percepção, onde o corpo é esticado e torcido pelo esforço. Focalizar a atenção sobre as dores musculares priva o espírito de uma grande vigilância, tira da mão as más pregas do hábito, separa do espírito a mão que executa as tarefas subalternas (DUVE, 1984, p.252-253). Fingidas e fendas onde elas se originam, as Figuras tornam-se representação do homem, não tal como ele é, mas tal como ele poderia ser. Resumindo, do criador.

Figura 1 - Éliane Chiron, Marais-Marelle nº5, pastel e grafite sobre fronha recortada, 145 x 71 cm (foto D.R.).

*Figura 2 - Éliane Chiron, Ile n°6, pastel e grafite sobre lenço marcado,
48 x 48 cm (losango) (foto D.R.).*

Le fou en transes (O louco em transe)⁵ de Paul Klee deixa ver uma Figura emblemática do criador, capaz de revirar seu envoltório corporal, de projetar no exterior suas sensações cenestéticas e de se penetrar do fundo, do qual ele tira sua substância. Os transes xamânicos que torcem seu corpo em fita de Moebius o reduzem a uma epiderme capaz de aprisionar na vibração de suas pregas as energias da tela aparente onde ele se pinta. A contorção de suas pregas, ao mesmo tempo paredes flexíveis e aderentes à parte de dentro (a Figura), e camada de pintura polida na parte de fora (a forma), esvazia seu corpo de seus organismos familiares, torna-o receptivo a menor excitação interna ou externa. O que *Le fou en transes* exhibe é "a interioridade absoluta" de uma manada, "superfície interior de um só lado, mas que não deixa de ter um outro lado (...), uma forma de exterior estritamente complementar" (DELEUZE, 1988, p.149). Esta torção que vai do mundo ao sujeito, que "constitui a dobra do mundo e da alma" (*ib.*, p.37) e que o olho percorre, ao infinito, se desdobra restituindo o exterior de sua interioridade. As cristas destas falsas-dobras são ligaduras, ganchos, nós, inflexões em ponto-dobra que, se cruzando com o grão aparente da tela, asseguram uma "relação vincular" (*ib.*, p.148) complexa com o fundo.

Le fou está próximo do Meidosem de Michaux. Como o Meidosem cuja face é composta de fios percorridos de tremores elétricos e espasmódicos, ele se esforça, apesar de sua angústia, em considerar com calma o mundo massivo que o cerca. (MICHAUX, 1985, p.110)

O movimento entrelaçado do *Fou* e do Meidosem tem como centro o ponto cinza que Klee situa na origem da

criação. É um ponto-prega, que domina os outros, não localizável, *vinculum* primeiro que permite a vinda da obra como entremundo. O ponto cinza, ponto-dobra - portanto falsa-dobra - contraditório e paradoxal, tanto aqui como lá, nem aqui nem lá, corresponde à esta "irritação governada" que Masson (1958, p.121-122) opõe à inspiração e que ele nomeia recolhimento ou superexcitação. Masson acrescenta que o ser em "*état de travail*" (estado de trabalho) é "*trabalhado*" por inflexões difusas, sensoriais e psíquicas, saídas de um fundo do qual ele não é separável. Este fundo é um *Uberland* (entremundo), um lugar além do enraizamento terrestre e da esfera celeste, situada em um entremundo onde residem "*tanto os mortos como aqueles que ainda não nasceram*". Lugar comum onde as palavras se abrem para todos os sentidos que sua sonoridade faz nascer, onde as pregas, como histeria das Figuras da matéria, se infiltram na escala vocal.

No *hyl*, matéria primeira, são dobrados: *iles*, *îles*, *hile* e também: *il* e *il-* (prefixo).⁶

Escrito com I maiúsculo e nomeando sete lenços e sete desenhos, a palavra *Illes* esconde sua duplicidade.⁷ *Illes* (plural de *iles* e *ilhas*) designa uma série e serve de título para cada peça desta série. Espaços entre os ossos ilíacos, as *iles* se dividem em uma simetria que retoma a posição de losango dos lenços. As *il*es de carne no centro da bacia dão vida às *îles* (ilhas) pelas quais o número sete significa criação do mundo. Nestas *Illes*, os E bordados tornam-se *hiles*, cicatrizes deixadas sobre a casca de uma semente pela ruptura do funículo e marca também o corte do cordão umbilical. Inicial, o umbigo decentralizado inicia o território originário, em equilíbrio instável entre ilíaco, ilhéu ou

hilário. No losango, segundo o sentido em que se gira a palavra, os mesmos sons tornam-se feminino (ilhas) ou masculinos (iles, hile, il).

Il-, variante do prefixo *in-*, é negação: *illégitime* (ilegítimo), *illimité* (ilimitado), *illisible* (ilegível), *illicite* (ilícito), *illogique* (ilógico). *Il* desdobra mais longe ainda suas astúcias. Pronome pessoal masculino, *Il* (pronome pessoal *ele* em francês) é também neutro. *Il* serve para introduzir verbos impessoais e permite empregar todos os verbos impessoalmente. *Il* não é ninguém. *Il* não tem sentido.

Lugar da histeria, onde as coisas perdem o seu sentido, as *Illes* podem prender-se ao acaso e se olhar em qualquer sentido. Território sem orientação, onde a deiscência do som responde àquelas das Figuras, as *iles-îles-hiles* são um lugar onde não há mais nomes se curvando às significações precisas. Um lugar que dissimula um inverso conturbado do espelho, comparável à floresta "onde as coisas não têm nomes", onde mesmo Alice perde o seu. *Illes, îles, hiles, il*: gaguez que evoca os ecos do *infans*.

A PREGA, MODULAÇÃO DO LABIRINTO

Tympanum (Fig.3): martelamento das consoantes e martelagem das casas da amarelinha; instrumento de percussão onde a ponta do lápis faz soar o ritmo do percurso entre a terra e o céu; lembrança do timbre delgado da *toca-dora de tympanon*⁸ do Conservatório de Artes e Ofício. Tímpano: membrana translúcida, limiar que conduz o som, semicírculo por cima dos portões romanos, forma do céu na amarelinha, avatar lúdico dos labirintos de igreja. O dese-

nho de *Tympanum* é um pórtico, uma soleira. Os andarilhos de seu céu são os irmãos dos eleitos e dos condenados aos pés do Cristo de Autun, dos povos da terra à verga de Vézelay, dos vinte e quatro velhos de Moissac.

Tympanum expõe os trechos de uma história, restos desemparelhados impressos sobre uma superfície móvel (um *tympanum* é também um termo de tipografia); de sons e de eleitos; de condenados e de palavras; de pregas e vinte e quatro velhos; de números e um lençol cerzido. São as ressonâncias de um passado, que permitem existir em um tempo imemorial, um tempo suspenso em um espaço debruado. *Tympanum* é modulado e moldado de maneira contínua e perpetuamente variável, segundo os pontos de vista.

Seu suporte - encontrado, dobrado e furado - não é um material passivo e indiferenciado. Cada uma de suas partes, já moldadas pelo uso, reclamam uma cirurgia específica: costuras para gomar as flutuações do estofado distendido pela usura, implantes de novas peças, bainhas sobre as orelhas, suturas para unificar o conjunto.

Assim preparadas, as linhas das costuras e as marcas das pregas regulares e simétricas, quebram o espaço em uma multiplicidade de fragmentos idênticos. Esta superfície macia e fragmentada faz lembrar o espaço percebido pela criança de pouca idade. Efetivamente, incapaz de captar a continuidade do movimento de um objeto num campo visual, a criança fragmenta este campo em vários planos idênticos. Por outro lado, a superfície do lençol que flutua na frente da parede é difícil de se localizar, ela não resiste à pressão da mão que deve chapear para trabalhar. Esta superfície flexível, que avança e recua em função de seus estofos discor-

dantes, cria uma frente movediça comparável aos dados iniciais do sentido da visão.

Antes de qualquer intervenção do grafite e do pastel, o lençol oferece um início de profundidade real cujas variáveis se distribuem nas peças produzidas. Os remendos, feitos de tecidos novos e preparados, mais rígidos que o resto do lençol, formam um caminho em cruz vertical, da "terra" ao "céu". Esta materialidade diferenciada concentra espaço segundo os eixos, a dobra em costuras que debruam um caminho. Zonas sensíveis do suporte, nas quais foram passadas pastel azul, nascem dos efeitos contraditórios: o tratamento em pintura realista devolve a profundidade àquelas dos planos hápticos; a intensificação dos azuis descola as superfícies de seu fundo, enquanto que as variações de tons os fazem recuar.

Pelo seu tratamento gráfico e cromático, *Tympanum* apresenta um espaço cuja "profundidade emerge lentamente dos dados confusos que ainda não a comportam", que é mais próxima da visão infantil que "do espaço total" do adulto. (WEBER, 1972, p.96, 104-105)

O espaço total, onde reina a profundidade, se desdobra em superfície pelas linhas de costura do labirinto têxtil.

Mais que medir uma distância a percorrer, as costuras do labirinto delimitam as linhas de frente, de conquista de espaços diferenciados cuja posse obedece a relações de separação, de vizinhança, de ordem e de envolvimento, específicos da conquista de um espaço topológico (PIAGET, 1948, p.9-179). Esta progressão é relacionada ao labirinto da Catedral de Chartres onde, para se chegar ao centro, o sen-

tido do trajeto e os caminhos parecem mais importantes que a medida do diâmetro.

Uma vez estabelecida a peregrinação, o percurso do labirinto (que ocupa a largura da nave) simboliza o processo da maturação do ser, de seu nascimento à sua morte.

De uma à outra das costuras do labirinto têxtil, o desenho percorre as coordenadas do espaço gráfico para tentar possuí-lo. Tudo se passa como se o desenho, trabalhado por formas derivativas e expansivas, ocupasse posições provisórias que ele deverá abandonar para tornar a dobrar-se sobre formas similares, mas mutantes. Possessões provisórias em dependências temporárias, o desenho conquista um espaço ilimitado, detido somente pelas dimensões do lençol.

Assim as *Montages de bâches imprimées* (*Montagens de toldos impressos*) de Viallat, onde as marcas de pintura estruturam um espaço redondo de duas cores, fazem experimentar a construção deste espaço. Impressas em manchas (cobertas pelo fundo) ou em grades (cobrindo espécies de nós), as formas repetitivas mostram o produto recíproco de seus contornos em negativo e em positivo. Neste processo reiterado em série, cada uma das peças é materialmente limitada, mas idealmente ilimitada. Assim, em *Tympanum*, se constrói um espaço físico e plástico, comparável à ontogênese da representação do espaço, que possui um fundamento topológico. À cada vez, nós somos testemunhas de um espaço em formação, onde o processo é posto em evidência em detrimento do projeto, onde a primazia é dada ao desenho sobre o desígnio.

Figura 3 - Éliane Chiron, Tympanum, pastel e grafite sobre lençol remendado, 240 x 130 cm (foto D.R.).

A conquista deste espaço plástico em formação tem por condição prévia o enraizamento na matéria. Em seguida, este espaço concreto (toldos envolventes, lençol remendado) possui as características de um refúgio temporário, permitindo uma integração ao suporte. A arte parietal nos proporciona tais exemplos. As grutas, que não serviam de habitação, ofereciam ao artista um perímetro seguro que favorecia a percepção espaço-temporal. Nestas condições, as asperezas da parede pediam uma apreensão tátil da superfície. A abordagem analítica do toque, fonte de referências espaciais imediatas, facilitava o acesso às representações simbólicas. Efetivamente, para o artista paleolítico, a caverna possuía um caráter feminino; o que explica a colocação privilegiada dos sinais gravados ou pintados: dobras, transgressões, falhas, passagens estreitas, alvéolos e, sobretudo, poços de acesso penoso.

Entretanto, as asperezas da parede rochosa não reagem inteiramente a organização de conjuntos que desposam o dispositivo topológico da grot. Assim as figuras de Lascaux se ordenam não por faixas, mas segundo um trajeto temático cujos motivos se repetem plano após plano.

No entanto, as figuras são seguidamente repintadas sobre outras mais antigas, não tendo consideração por espaços anteriormente ocupados por outros. O artista considerava talvez sua obra *"como ocupando um lugar reservado em uma série sucessiva de pinturas"*, como as fogueiras acesas ano após ano em uma mesma casa. (SCHAPIRO, 1982, p.8)

A conquista do espaço topológico se opera por emaranhados, superposições, formas dobradas na espessura das superfícies. Dobradas com as figu-

ras, números e palavras se imprimem nas pregas do estofo de *tympanum*. Estas inscrições, como os "quartos" da amarelinha, impõem ao espectador desvios e contornos.

O próprio do espaço lingüístico ocidental é de ser orientado, para permitir uma leitura da esquerda para a direita. No momento em que esta orientação se desvia da horizontal, ela subverte o equilíbrio natural do corpo, que deve inventar novas posições. Portanto, passando de ver a ler, *Tympanum* desorienta o olhar. Desenvolvendo-se segundo a vertical crescente ou decrescente, as vezes se invertendo, o espaço da escrita, comparável àquele de um mapa geográfico, liberta sua significação somente no desequilíbrio do espectador. O lisível torna-se o elemento paradoxal incluso no visível, a diferença que impede o olhar de localizar linearmente o percurso da terra ao céu. As inscrições adquirem uma opacidade própria ao visível e seu deciframento impõe o olhar errante.

Tympanum não mostra o trajeto do desenhista, menos ainda o do espectador: ele condensa estes dois trajetos na viagem do desenho.

Tecendo o espaço particular do desenhista (o ilisível) e um espaço público (o lisível), *Tympanum* estende simbolicamente as potências perceptivas do corpo, que cobre de forma inerente o que ele olha e sente. Neste labirinto têxtil, o ser perde as referências da espacialidade que o implica desde seu nascimento. A viagem do desenho torna-se um lugar de passagem, um plano onde o céu e a terra pertencem à horizontal do desenho, à uma cartografia onde o real se abstrai em signos (Benjamin). Assim, entre "terra" e "céu" tornados signos não localizados do espaço real, a viagem do desenho permite alar-

gar as fronteiras do que Bergson nomeia o "*grande corpo*", que ultrapassa o corpo tangível.

Efetivamente, se nosso corpo é "*a matéria à qual se aplica nossa consciência*", ele implica tudo o que nós percebemos. Quando ele age (desenha, olha), este "*corpo interior e central*" pode pôr em movimento outras partes do "*grande corpo*" transportando "*partes de nós mesmos que variam incessantemente*". (BERGSON, 1976, p.174)

Estas partes do grande corpo se projetam sobre os fundos onde as obras se realizam: toldos de Viallat, paredes de cavernas, lençóis remendados. A visibilidade intermitente do fundo florido dos toldos nos ensina que nossa carta é um palimpsesto, onde as coisas se revelam por esplendores fugitivos. Não cobrindo a rocha, os traçados paleolíticos nos dizem que o olhar nasce nas partes sexuadas do suporte, transformado em membrana matricial. A visibilidade constante do fundo do desenho transfigura as amarelinhas riscadas sobre um lençol ou uma calçada em "mansões" provisórias, parcelas preenchidas de qualquer material trivial.

Estes suportes devem ser encontrados e já terem vivido para que a instauração da obra aconteça da restauração de um estado inicial que nunca aconteceu.

Pelas suas saliências, as bainhas das peças de *tympanum* oferecem um molde onde se fundem as amarelinhas desenhadas por todas as crianças. As costuras são posses, dando um direito de uso e de usura: usar da insignificância dos traçados e dos números dos antigos jogos. As costuras poupadas conservam a forma-mãe onde podem se reconstituir indefinidamente as relíquias da infância. Penetrando o suporte, o pastel estiva os pedaços de uma me-

mória coletiva (infância, amarelinha, mar) em lacunas de uma memória individual. Mapa lacunar e reticular, *tympanum* é um corpo manchado, machucado, remendado, que significa o remendo da costura e do desenho: do corpo (doméstico) que costura e do corpo (criador) que desenha. Nas pregas do estofado, rugas e cinzeladuras do azul reconstituem a pele original e permitem devolver ao ser suas primeiras sensações, quando seu corpo está ainda imerso.

Entrar no azul proporciona uma mudança de existência simbólica. O azul, como qualidade sensível, se define pelo seu valor motriz de adutor. Antes de ser visto, ele se anuncia por uma atitude do corpo que vai procurá-lo além do lugar que ele ocupa (GOETHE, 1973, p.179-180). Porque ele cede ao nosso olhar, ele é a mais imaterial das cores.

Modelado pelo tecido de *tympanum*, o azul se modula. Aérea no momento em que clareia, a tinta torna-se profunda e concentrada no momento que se intensifica. É por quê esta cor se sente como uma passagem ambígua da leveza do ar à profundidade das águas. Esgotando a gama dos tons, o trajeto do labirinto é o sinal do nascimento e da morte, num percurso cruciforme entre o branco e o preto.

Do mais claro ao mais escuro, o azul não perde nunca sua natureza. Resistente à luz, ele aparece como uma tintura constitutiva do centro da matéria. Mesmo que ele nasça do escuro, nós o dissolvemos para devolver seu brilho ao branco da roupa. Nesta ação se manifesta o enigma desta cor. O segredo do azul torna visível a energia da matéria, sua mobilidade, sua aparição "desaparecente".

Indelével e estável, o azul do pastel de *tympanum* aproxima a pureza

do cian (cor primária). Poderia-se dizer que ele afeta de uma cianose as peças remendadas ou que ele procede à uma cianuração. Mas cada azul segreda seu contrário: os azuis profundos do labirinto abrigam também um devaneio da centáurea (planta), feminino do centauro curador. Quando o cian fura as feridas do estofo, a centáurea as cicatriza. Plínio não nos diz que a centáurea cura as carnes separadas (BACHELARD, 1974, p.17)? O devaneio da centáurea teria, então, misticamente, reconstituído os quatorze pedaços com os quais é empedrado o labirinto, como Isis tornou a costurar os catorze fragmentos do corpo de Osiris.

Esfregado com o pastel, o tecido se infiltra do segredo da centáurea, como o feltro se impregna de *Katamênia* azuis.

Água distante que brilha nas estrelas, o azul se instala no centro do labirinto e deixa em exílio o autor do desenho, designado para a orla. Em suas iniciais: E.C.

E: O CENTRO PERDIDO

E.C.: Assinatura-remendo extra-
viada fora do labirinto, peça trazida ao
limite da tintura, índice que sinaliza a

impossibilidade de atingir o centro. E.C. redobra em *ECCE (homo)*: heis aqui. E. rejeitado do centro. Do centro do DESENHO - DESÍGNIO.

E redobrado no desenho, incluído e excluído, dobradiça mediana que permite passar do desenho ao desígnio, sem o perceber no momento que se faz soar a palavra.

E de desenho e desígnio: voz que não acontece, voz perdida, vogal dobrada sobre seu silêncio, proibida ao céu da boca.

E de desenho: traço que desaparece se apresentando e profere a vaidade de um retorno à origem. Em um perpétuo tropismo, cada desenho deve perder seu sentido e seu centro, para fazer surgir a idéia, visível pelo espírito, figura-matriz invisível por essência.

E como esquecimento: soprado pelo vento.

E como letra roubada: invisível e no entanto oferecida aos olhares.

E como síncope do desenho: impossibilidade de agarrar o desenho escondido, perdido.

E como apagamento das dobras "*de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada, há alguns anos*".

E como apagar, que ainda é desenhar clareando a face escondida de novas pregas.

NOTAS

¹Cennino Cennini, *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, posto em evidência pela primeira vez, com notas de Chevalier Tramboni, tradução de Victor Mottez (Paris, Vve Renouard, 1958), nova edição aumentada de dezessete capítulos novamente traduzidos, acompanhada de uma carta de Auguste Renoir e de um prefácio inédito do tradutor seguido de notas e de esclarecimentos, Paris, Livraria-Editor F. de Nobele, 1978, p.7 a 10.

²Trata-se de três séries de desenhos têxteis: 7 Marais-Mareilles, pastel e grafite sobre fronhas recortadas, de dimensões variáveis: 145 x 71cm mais ou menos, conforme ilustração 1; 7 ilhas, pastel e grafite sobre lenços marcados com as iniciais do autor, apresentados em losangos, 48 x 48cm, conforme ilustração 2; um tríptico composto de três tapeçarias, pastel e grafite sobre lençóis remendados: *Tympanum*, 240 x 130cm, conforme ilustração 3; *Trophée*, 268 x 180cm; *Matricula*, 235 x 160cm.

³Para Whitehead e Leibniz, cf. Deleuze, *ibid.*, capítulo 6.

⁴*Ibid.*, p.105, *Daquin. Action/pli*. Paris, Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, 1974.

⁵*Le fon en transes*, 1929, óleo sobre tela, 50 x 35,5cm, cat. Klee 1929-46, antiga coleção Willi Streckee, Wiesbaden, Cologne, Walraff Richardz Museum.

⁶Preservamos as palavras, contidas nesta frase, em francês para que houvesse sentido em relação ao texto da autora.

⁷Somente o estrito respeito das regras tipográficas tirariam esta ambigüidade. Ver por exemplo *Lexique des regles typographiques*, Paris, Imprimerie National, 1990, p.12.

⁸Antigo instrumento de música composto de cordas estendidas sobre uma caixa e que se tocava utilizando dois maços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O DESENHO FORA DE SUAS PREGAS

BENJAMIN, Walter. *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque*. Tradução de Pierre Pénisson. In: *Gesamelte Schriften*. Frankfurt: Suhkamp, 1977.

WOOLF, Virginia. *La promenade au phare*. 3^a ed. Tradução de M. Lanoire; prefácio de M. Nathan. Paris: Stock, 1979.

CORTE/EXPANSÃO

BACHELARD, G. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

MATISSE, H. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.

MICHAUX, Henri. *Ai lleurs. Voyage en grande carabagne. Au pays de la magie*. Paris: Gallimard, 1986. Coleção Poésie.

INTENSÃO/PREENSÃO

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

DU CUBISME et du Futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. In: MALEVICH. *Écrits*. Tradução e apresentação A. B. Nakov. Paris: Champ Libre, 1975.

MALDINEY, Henri. *L'art l'éclair de l'être*. Pont-de-Veyle: Comp'act, 1993.

LIBERDADE/CEGUEIRA/O ORIGINÁRIO DIFERIDO/VIÉS

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

FILTROS

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Reunidos e apresentados por H. Damisch. Paris: Gallimard, 1967.

ENTRE ORGÂNICO E INORGÂNICO/TORÇÃO

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.

DUVE, Thierry. *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture de la modernité*. Paris: Minuit, 1988.

MICHAUX, Henri. *La vie dans les plis*. Paris: Gallimard, 1985.

HISTÉRESIS

MASSON, André. *Entretiens avec G. Charbonnier*. Préface de G. Limbour. Paris: Julliard, 1988.

RESSONÂNCIA/NASCIMENTO

WEBER, Jean-Paul. *La psychologie de l'art*. Paris: P.U.F., 1972.

DEPENDÊNCIA

PIAGET, Jean; INHELDEL, Bardel. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris: P.U.F., 1948.

DESORIENTAÇÃO

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: P.U.F., 1976.

LEROI-GOURHAN, A. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod, 1965.

SHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982.

REPARAÇÃO/SEGREDO

BACHELARD, G. *Poétique de la rêverie*. Paris: P.U.F., 1974.

GOETHE. *Le traité des couleurs*. Prefácio e introdução de Rudolf Steiner. Tradução de H. Bideau. Paris: Triades, 1973.

LYOTARD, F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1974.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1976.

Artigo publicado originalmente com o título "... Effacer les plis de quelque chose qu'on lui avait donné tout plié il y avait quelques années" em *Figures de l'Art. Revue D'esthétique*, n.1 (1993-1994) intitulada "Plis" (p.61-75). Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Département Arts Plastiques. Publicação autorizada pela autora. Texto recebido em janeiro de 96 e aceito em abril de 96.

ÉLIANE CHIRON (França): Doutora de Estado em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Artista plástica. Professora na Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Organizadora da série de livros sobre X, a obra em processo, publicações da Sorbonne/CERAP, Paris, França. Membro da equipe do acordo CAPES-COFECUB ESTABELECIDO entre o Doutorado de Artes Plásticas e Ciências da Arte da Universidade de Paris I e o PPG em Artes Visuais da UFRGS.

MARIA ELIZABETH J. N. SCHNEIDER: Mestranda em Letras pela UFRGS.