

# O RISCO DO DESENHO: ENSAIO SOBRE O PERIGO

Ana Lúcia Vilela

**Resumo:** O vocábulo *risco* contempla dois campos de significação. O primeiro inclui os sentidos de traço e desenho. Aparentemente distante do primeiro, o segundo campo integra o sentido de perigo. Neste ensaio pretendo distinguir esses possíveis significados das palavras desenho e risco. Para tanto, procuro compreender o papel do desenho no Renascimento e o caráter de sua permanência até os dias atuais. Sugiro também a retomada da palavra risco, no sentido de perigo e abertura ao informe. Para tanto, analiso duas cabeças: a primeira desenhada no frontispício do livro *Leviatã* (1651), de Thomas Hobbes, e a segunda, a obra denominada *Cabeça coletiva* (1969), de Lygia Clark.

**Palavras-chave:** Desenho. Risco. Lygia Clark. Thomas Hobbes. Informe.

## THE RISK OF DRAWING: AN ESSAY ON DANGER

**Abstract:** In Portuguese, the word *risco* contemplates two fields of meaning. The first includes the senses of trace and drawing. Apparently distant from the first, the second field integrates the sense of danger. In this essay I intend to distinguish these possible meanings of the words drawing and risk. To this end, I try to understand the role of drawing in the Renaissance and the character of its permanence to the present day. I also suggest the resumption of the word risk, in the sense of danger and openness to the formless. For this purpose, I analyse two heads: the first drawn on the frontispiece of the book *Leviathan* (1651), by Thomas Hobbes, and the second, the work called *Collective Head* (1969), by Lygia Clark.

**Keywords:** Drawing. Risk. Lygia Clark. Thomas Hobbes. Formless.

Algum dia existiu um desenho melhor da condição humana do que as reticências, com sua alegre suspensão daquilo que, afinal de contas, só pode aspirar a ficar suspenso para sempre? (Enrique Vila-Matas, 2015, p. 195).

## RISCO

A palavra desenho guarda uma espécie de nobreza, expressa uma elevada distinção, que as palavras risco e rabisco não comportam. Estas últimas me parecem mais plebeias, mais proletárias. As palavras desenho, esboço (forma preliminar do desenho), design, entre outras, encontram seu lugar nos museus e outras instituições dedicadas à arte. Não lemos, entretanto, nas paredes de um grande ou pequeno museu, de uma importante ou desimportante galeria, a seguinte informação sobre a obra exposta: Fulano de Tal. Sem título. Rabisco sobre papel. 1922.

O empreendimento ao qual me dedico neste precário artigo se destina a refletir sobre certos aspectos expressos no vocábulo risco obscuras sob a noção de desenho.<sup>1</sup>

## RISCO = ILEGIBILIDADE

A obsessão ocidental com a representação mimética, iconográfica, conforme Georges Didi-Huberman denuncia, encontra seu ápice no gênero do retrato. As formas não icônicas de Lascaux, por exemplo, foram,

<sup>1</sup> Ao menos desde a modernidade artística encontramos fartas experimentações com o traço, a rasura, a inscrição do gesto (penso, por exemplo, em Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lucio Fontana, Cy Twombly, Yves Klein, León Ferrari, Marina Abramović, Mira Schendel, etc), entre outras formas possíveis do risco e do rabisco. Entretanto, trato mais estritamente, neste artigo, de refletir sobre o vocábulo e seu apagamento. Duas observações, no entanto, devem ser anotadas. 1) Embora observemos trânsito significativo entre o campo da experimentação artística e o campo mais amplo da cultura, notamos que as experimentações que dizem respeito ao risco, tal como o tratamos aqui, tem tido escassa penetração no campo cultural. Nos videogames, por exemplo, tanto a estruturação espacial, bem como o tratamento dado às figuras podem ser com mais facilidade e pertinência, associados a uma tradição imagética renascentista do que a uma tradição artística moderna. 2) É possível (nos manteremos no campo da hipótese) que tais experimentações possam ser proficuamente interpretadas a partir do informe de Georges Bataille e da noção de formação de Gilbert Simondon (2020). Este último privilegia a formação (como defasagem do ser) e o devir em contraposição à ênfase aristotélica na forma, como ordenação da matéria e estabilidade do ser.



com frequência notável, ignoradas na História da Arte (Didi-Huberman, 1998). Refletimos demoradamente sobre os riscos que podem ser transformados em palavras: bisões, homens, caça. No entanto, se há, nas cavernas, sinais, marcas humanas ilegíveis, ou seja, inconver-tíveis em objetos reconhecíveis e em palavras, elas serão, possivel-mente, desconsideradas.

Se o desenho se situa no campo iconográfico, poderíamos con-jecturar que o rabisco e o risco seriam seus antípodas? Riscos e rabis-cos seriam meros fracasso iconográfico? Ou pode haver algo mais? Para onde essa especulação poderia nos levar?

## RISCO: O FRACASSO DO AMOR, O NASCIMENTO DO AMOR

“Risque meu nome do seu caderno”. Ary Barroso – autor da famosa música que acabo de ouvir nas duas interpretações de Nelson Gonçalves e Alcione – encena a ruptura amorosa.<sup>2</sup> O sujeito envolvido no drama solicita do/da amante um gesto que o autorize seguir adiante, “matar o passado”. Dian-te do fracasso amoroso, não resta mais nada senão passar a outra coisa, outros afetos, outro amor. É preciso riscar, mas o riscado não é apagado, porque, afinal, um laço foi constituído e nada passa definitivamente: “mas se algum dia talvez, se a saudade apertar...”. A “quimera se esfuma” mas resiste. Suspende aquele amor exige duplo registro: a grafia do nome amado (que veio primeiro) e depois (diante do fracasso), o rabisco como rasura, regis-tro triste do desejo de não mais desejar aquele objeto particular. Escrever o nome e riscá-lo: os dois gestos inscrevem (para cultivar primeiro e fazer definhar depois) aquelas sensações do amor: a palpitação, o estremecimen-to, as pupilas dilatadas, as mãos frias, as genitais quentes. Escrever e riscar não são apenas formas de inscrever o signo; antecedem o signo.

Considerando a trama entre o risco, a escrita e o corpo, lem-brei-me de Conceição Evaristo. Ela relata seu primeiro contato com a escrita e com o risco:

<sup>2</sup> A música *Risque* de Ary Barroso (1939-1964) foi lançada em 1952 na voz de Aurora Mi-randa (1915-2005).

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. [...] Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente às suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. [...] Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol (Evaristo, 2007, p. 16).

Todo o corpo da mãe se move para reforçar o enlace tramado em múltiplas dimensões que ultrapassam a linha do cordão umbilical. Agachada rente à lama, nela delineia o sol com muitos riscos infinitos a fim de convocá-lo a secar as roupas, assegurar o ganho necessário ao sustento. Mãe – graveto – lama – filhas – roupas – sol: as linhas da mãe de Conceição Evaristo tramam todo o universo.

O relato de Evaristo convida a hipótese de Sophie A. de Beaune (2022), estudiosa dos gestos técnicos da humanidade em seus primórdios, a participar de nossa urdidura. Para esta autora a beleza não advém da adequação da forma à função, como advogam as teorias contemporâneas do design. Os primeiros objetos técnicos de pedra lascada, os bifaces, tinham múltiplas utilidades que variavam de socador a instrumento de corte e arma de ataque. A forma não se adequa com facilidade a tão diversas funções. Beaune sugere a possibilidade de que a simetria e harmonia dos bifaces se originam do domínio do gesto técnico. Ao lapidar para conformar um biface, era necessário um gesto repetido e ritmado, aperfeiçoado durante gerações. Quando o artesão findava uma face, girava a pedra em um eixo vertical ou horizontal e repetia os movimentos para conformar uma nova face de corte. Pretendia, assim, garantir os mesmos resultados: uma aresta mais afiada e um objeto



manejável. Assim se produziam peças simétricas. Ao considerar a hipótese, Beaune questiona a conjectura de uma predisposição humana inata para a simetria e, por consequência, para a harmonia e para a beleza. A beleza teria nascido da alegria do artesão na performance de gestos virtuosos, “cada vez mais econômicos” (Beaune, 2022, p. 38), liberados de movimentos supérfluos. A alegria do fazer desloca-se para a alegria da contemplação de outros objetos, sejam eles produzidos pelos homens ou não.

Na prosa de Evaristo o sinal gráfico emerge do gesto da mãe, que não se restringe ao uso do punho e dos dedos: “todo o corpo se movimentava”.

Os gestos da mãe de Conceição Evaristo e dos nossos antepassados pré-históricos, conforme Beaune os concebe, não buscam reproduzir um modelo ideal; não são, portanto, projeção de uma realidade mental prévia, de um projeto. São frutos de gestos de conformação (no caso dos bifaces), e de gestos de ligação, de enlace. Em todo caso, enfatizo nesses enlaces a potência de uma comunicação que vaza a especificidade (como confinamento à espécie) e abre um campo comum.

Pode-se, de fato, conceber o desenho da mãe de Evaristo como projeção: o gesto da lavadeira inscreve um desígnio e, por consequência, um projeto a se realizar: secar as roupas, nutrir e cuidar das filhas. Podemos, entretanto, conjecturar outra coisa: tal desejo de convocação dirigido ao sol não implica um pensamento projetual (naturalista, característico do que chamamos Ocidente, conforme Descola<sup>3</sup>), mas um pensamento animista. Se assim for, os riscos que convocam o sol, concebem “almas” conectadas, em fluxo, passíveis por isso de comunicação. Humanos e não-humanos, compartilhariam, assim, um “gigantesco espaço de troca transespecífica” (Descola, 2023, p. 84), do qual se vale a mãe de Evaristo.

Se o risco se mantém distante do projeto, se está mais conforme ao gesto, ao enlace e ao desenlace, o que será o desenho?

**3** Segundo Philippe Descola, os naturalistas (conforme nomeia a cosmogonia ocidental) concebem a diferença entre humanos e animais a partir do traço distintivo da mente e da razão: os homens as possuem, os animais e as coisas não. Para os animistas, em contraposição, o traço distintivo é o corpo, específico a cada espécie, enquanto a subjetividade é compartilhada (Descola, 2023).

## DESENHO: PROJEÇÃO MENTAL

Em *O prazer no desenho*, livro de Jean-Luc Nancy vertido ao português, o filósofo retoma a etimologia:

O desígnio [*dessein*] – o projeto, a intenção – de formar ou de mostrar é, originalmente, a mesma palavra que desenho, que se escrevia até o século XVIII exatamente como a primeira. Uma e outra são desdobramentos saídos do mesmo *de-signare* (daí vem o italiano *disegno* e hoje o *design*), do qual conservamos o vocábulo e a noção de designar. O desenho designa a forma ou a ideia (Nancy, 2022, p. 17).

Como anotei no início deste ensaio, Didi-Huberman observou que os registros pré-históricos (traços, linhas, manchas etc.) que não podem ser relacionados a objetos e nomeados são frequentemente negligenciados. A própria noção de desenho como designação pode estar implicada nessa negligência. Restará então, recuar e buscar compreender em que lugar e tempo, a distinção entre desenho e risco (ou rabisco) possa ter se conformado.

Giorgio Vasari, pai fundador da historiografia moderna da arte, pintor e arquiteto florentino, publicou, em 1550, o livro intitulado *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Tratava das biografias dos artistas eleitos a compor o cânone que, a despeito das críticas já empreendidas, perdura até a atualidade.

Como estou sem acesso à biblioteca universitária (em razão da greve nas universidades federais), procuro em casa a seleção cuidadosa de Jacqueline Lichtenstein de textos clássicos sobre arte. Tenho alguns poucos volumes. Felizmente encontro Vasari no nono volume, dedicado ao desenho e à cor e ao debate acerca da primazia de um ou outra no que diz respeito à definição do que seria a essência da pintura. O debate atravessou séculos, mas Lichtenstein rastreia sua origem ao novo estatuto social reivindicado pelos pintores na Renascença: o de profissionais liberais (em oposição à condição de artesãos). Vasari certamente escreve dessa perspectiva: era mister assegurar ao pintor esse novo lugar social e, para tanto, vincular a pintura a uma arte oriunda, fundamentalmente, do intelecto.



Tratava-se de assegurar aos pintores, um status social equiparado ao da aristocracia. Essa operação não poderia ser feita sem que se insistisse na rígida separação entre artes liberais e artes mecânicas. Tal cisão sustentava-se nas dualidades entre ideação e execução e entre mente e corpo.

Uma permanência (que toma formas diversas) atravessa a Antiguidade, a Idade Média e a aurora da modernidade renascentista: as artes liberais se opõem às artes servis<sup>4</sup> ou mecânicas, associadas então à escravidão e, portanto, a um homem inferior, incompleto (Bazin, 1989, p. 5-7).

Vasari enaltece o arquiteto, para quem o desenho seria o princípio e o fim de sua atividade. A construção em si, trabalho braçal destituído de gênio, “[...] não é mais que trabalho de carpinteiros e pedreiros” (Vasari, 2006, p. 21). Desde a Renascença, a arquitetura passa a ser concebida como ideação pura, isenta de seu caráter material.<sup>5</sup> Aproximados 50 anos depois, Federico Zuccaro reafirma a superioridade do desenho sobre a cor associando a palavra *disegno* ao nome de Deus (*Dio*):

Que o nome *DI-SEGN-O* seja signo do nome de Deus [*Dio*] é muito claro por si mesmo, como se pode ver pelas suas próprias letras, sem nada acrescentar. Porque as duas primeiras e a última letra demonstram abertamente o nome *Dio*, razão de sua dignidade e grandeza; e se quisermos compreender as outras quatro letras que estarão no centro de *DI-SEGN-O*, iremos nos maravilhar de sua faculdade particular e de sua significação, que denota ser o verdadeiro *signo de Deus em nós* [*segno di Dio in noi*] (Zuccaro, 2004, p. 46-47).

Assim, o desenho é a forma mesma através da qual Deus se manifesta nos homens. Na Renascença traça-se uma linha que vai do ho-

<sup>4</sup> Segundo Germain Bazin (1989), a Renascença herda da Antiguidade o desprezo pelo trabalho manual legando ao futuro uma “epistemologia das ciências e das artes”. No âmbito da Idade Média, as artes (os ofícios e as práticas) eram divididas entre servis ou mecânicas e liberais. Dentre estas últimas encontram-se a gramática, a dialética, a retórica, a geometria, a aritmética, a astronomia e a música. O que viemos a considerar as Belas Artes estavam no contexto das artes servis.

<sup>5</sup> A arquitetura seria a “projeção de uma ideia desenvolvida pelo ‘gênio’, ou ‘ingenium’ – isto é, pelo espírito criativo do arquiteto”, nada devendo, portanto, à matéria. Para Leon Batista Alberti, o arquiteto deveria ser munido de um potente intelecto capaz de “imaginar formas inteiras em sua mente sem prestar atenção aos materiais” (Nijenhuis, 2019, p. 128).

mem e seu intelecto à Deus. A sensação, portanto, a cor, aproxima os homens dos animais, assim como o trabalho manual. O par antitético se constitui pelas seguintes associações: Deus – intelecto humano – desenho x corpo – trabalho – cor. Nas entrelinhas reside a contradição humana. O homem seria devedor da iluminação divina<sup>6</sup> (*dio in noi*), e simultaneamente, escravo do trabalho e da sensação, aspectos inferiores que o aproximam do animal. Vasari quer fazer passar o artista, antes apenas artesão, para o lado do intelecto. Para isso, é mister relegar o gesto físico envolvido no ato de pintar, esculpir e construir à humanidade mais afastada da iluminação divina: os servos, os camponeses, os artesãos, em suma, os trabalhadores braçais.

Giorgio Vasari dedica *A vida dos grandes artistas* aos Medicis, em particular ao Príncipe Cosme de Médici, duque de Florença, explicitando a quem paga o tributo para transitar para uma classe social superior. O livro estabelece não apenas o nascimento de uma disciplina, a História da Arte, mas o próprio conceito de arte, sustentado na clivagem entre arte (de origem intelectual) e artesanato (originado do corpo, do trabalho manual). Georges Didi-Huberman pergunta: “...para que fins Vasari inventou a história da arte? E sobretudo: a que descendência esses fins nos condenam?” (Didi-Huberman, 2013, p. 73) Um dos primeiros intentos seria resguardar aos artistas a liberalidade, ou seja, a dignidade do seu intelecto, desde sempre atravessado pela iluminação divina. A nobreza dos artistas não teria origem no sangue, mas na virtude mesma de suas atividades intelectuais.

Segundo Germain Bazin, será atribuído a Filippo Villani, em livro publicado ainda na aurora do Século XV, o primeiro registro da reivindicação por um novo status social dos artistas, associado, é claro, à própria ideia (poderíamos dizer, ideologia) de renascimento das artes, “exauridas e quase extintas” (Villani apud Bazin, 1989, p. 6) nas sombras da Idade Média. Assim, “artistas e humanistas passam a reivindicar a *liberalité* em favor dos artistas, invocando o fato de que para estes a operação mental (*il di-*

**6** Refletindo sobre os relatos animistas da gênese do mundo, Nastassja Martin destaca o seu caráter accidental, fruto do choque incessante de seres imprevisíveis. No contexto do animismo, os demiurgos são narrados, mas não são concebidos como sagrados. No Ocidente, ao contrário, a intencionalidade divina (racional, conforme observou Panofsky) constitui sua superioridade sobre a totalidade do que existe (Martin, 2023).



*segno*) precede a operação manual que lhe está sujeita” (Bazin, 1989, p. 6). Devo sublinhar o vínculo indissociável entre a liberalidade e o desenho como operação mental e, por conseguinte, sua associação à inspiração divina. As artes mecânicas, por terem origem no corpo, são o resto do intelecto. Um resto intratável, impossível de ser totalmente eliminado, porque, ao fim e ao cabo, não há (ainda?) intelecto livre de corporalidade. No entanto, a cesura entre intelecto e trabalho se faz marcar no corpo humano: a cabeça, residência da mente, lugar do pensamento e receptáculo da iluminação divina, divorcia-se do corpo e o submete.

## CABEÇAS: SOBERANA E COLETIVA

No frontispício do *Leviatã* de Thomas Hobbes, publicado em 1651, ergue-se, sobre um vasto território, um homem de proporções colossais. Ele ostenta uma coroa na cabeça, uma espada na mão direita e um cetro na mão esquerda. Em uma interessante e curta publicação, o historiador da arte Horst Bredekamp (2015) traça paralelos entre três personagens da história ocidental que investiram na visualidade como apreensão, elaboração e representação de uma determinada realidade; são eles Galileu Galilei, Thomas Hobbes e Robert Hook. Nutriam grande interesse pelo desenho, o praticavam e a ele recorreram a fim de dar forma às conclusões de suas investigações. Os campos tão diversos da astronomia, da política e da microbiologia convergiam ao desenho – mais precisamente à “capacidade cognitiva da linha”, expressão que integra o título da publicação – quando se tratava da tripla tarefa de intuir, pensar e dar a ver.

Hobbes, o sabemos, lançou as bases para uma teoria moderna do Estado. Embora tenha sido Abraham Bosse o autor do desenho de *Leviatã*, Bredekamp sugere que Hobbes o tenha orientado, o que parece razoável.

*Leviatã* é a imagem do estado moderno e soberano. Sua maior tarefa é aplacar o estado de natureza que subsiste (e insiste) em cada indivíduo humano. Os pequenos corpos humanos, contidos e ordenados em um só corpo – todos voltados em direção à gigantesca cabeça – submetem-se ao contrato social, ou seja, à *Leviatã*. Este exige a contenção da natureza humana, essencialmente violenta e irracional: “à multidão assim unida numa só pessoa se chama Estado [...]. À geração

daquele grande *Leviatã*, ou antes [...] daquele *Deus Mortal*, [...] devemos, abaixo do *Deus Imortal*, nossa paz e defesa” (Hobbes, 1984, p. 109-110).

Para conter os corpos, o sinal gráfico mais apropriado é a linha: “as linhas são para Hobbes um meio para a supressão do estado natural do lobo” (Bredekamp, 2015, np) que caracteriza a humanidade. A mesma linha, aplicada à cartografia, deve garantir o domínio territorial ao soberano hobbesiano.

A cabeça soberana, no entanto, não é feita, ela mesma dos corpos, indicando que a soberania, embora emergja do contrato social, o suplanta, sendo autônoma em relação à multidão que o conforma. A cesura entre cabeça e corpo, razão e natureza, demarca-se através da linha. O grafismo da linha também reduz a equivocidade das fronteiras, reforçando a limitação territorial na cartografia.

De caráter oposto às linhas, as sombras, para Hobbes, devem ser eliminadas: “gostaria muito de ver um [...] pintor que [...] não usasse senão linhas puras, sem a ajuda sequer da menor sombra desagradável” (Hobbes *apud* Bredekamp, 2015, np).

As sombras, as manchas, o informe, expressam a confusão entre fronteiras. O fechamento é marca formal do estado moderno – é preciso exatidão na determinação do espaço onde incide o poder soberano<sup>7</sup>, o poder mental que reside na cabeça. Hobbes rechaça as sombras veementemente. Elas tornam as fronteiras equívocas, abertas à disputa, põem em risco a própria integridade territorial e política do estado.

A respeito do fechamento, Édouard Glissant, um pensador dos mundos hibridizados, das migrações, colonizações e das escritas subalternas, compara o mar caribenho ao Mediterrâneo:

[...] o mar do caribe se diferencia do Mar Mediterrâneo por ser um mar aberto, um mar que difrata, ao passo que o mediterrâneo é um mar que concentra. Se as civilizações e as grandes religiões monoteístas nasceram em torno da bacia do Mediterrâneo, isto se deve à força que tem esse mar de predispor o pensamento do homem, mesmo que através de

<sup>7</sup> Tim Ingold observa que as palavras regente e régua (disciplinadora da linha, do risco) compartilham da mesma origem e etimologia. “Ao estabelecer o território como seu para controlá-lo, o regente sobrepõe linhas-guia para os seus habitantes seguirem. [...] Como no território, assim como na página, a régua ou regente foi empregado para traçar linhas [...]” (Ingold, 2022, p. 194).



dramas, guerras e conflitos, a um pensamento do Uno e da unidade (Glissant, 2005, p. 17).

A *Cabeça coletiva* (1969), obra de Lygia Clark, é antípoda à de Hobbes. No acervo da artista, disponibilizado na internet, pode-se acessar as fotografias desse objeto no contexto de seu uso e exploração. Embora a *Cabeça* não seja representação de algum referente exterior, ela pode ser pensada em justaposição e comparação à cabeça de *Leviatã*, exercício que faremos a seguir.

Lygia Clark descreveu assim sua obra em processo em um documento datilografado<sup>8</sup>:

Uma enorme cabeça foi construída no meu apartamento, em Paris, porque era tão grande que não conseguimos lugar para guardá-la na Sorbonne. Meus alunos me visitavam permanentemente, levando sempre cartas de amor, segredinhos, bilhetinhos, frutas, sapatos, biscoitos, serpentinas, confetes etc. que eram guardados dentro da cabeça. Ela ficou assim como uma espécie de repositório das coisas do mundo. Até o dia em que a gente resolveu 'viver' a cabeça, ou seja, a gente levou para fora do apartamento, se juntou em torno dela e tirou todas as coisas guardadas, comendo o que era possível. Essa experiência foi 'vívda' também como a participação de crianças e passantes ocasionais. Ela foi assim destruída parcialmente (Clark, 1975, np).

Em carta de 1974 a Hélio Oiticica, Clark conta ao artista que escrevia diálogos entre partes do corpo: "... o nariz fala à boca: – Sobe, pra cima de mim, bichinho; nesta posição não dá; o clitóris ao pênis: – Puxa, como você é desenvolvido!; a lágrima ao olho: – Sou a estrela que cai deixando um rastro na sua pálpebra" (Clark; Oiticica, 1998, p. 222). Clark – esse foi um tema constante de sua obra – arquitetava um corpo sem hierarquias. O corpo não se dobra à cognição. A cabeça-repositório dos objetos do mundo, objetos de afeto e afetação, cabeça sensória, era destituída de soberania, não reina sobre os órgãos e membros do corpo.

<sup>8</sup> O documento encontra-se disponível no site oficial da artista.

Parece, mesmo para mim, um pouco despropositado<sup>9</sup> pensar essas duas cabeças, uma face à outra, uma em fricção com a outra. A História da Arte – refiro-me à disciplina vasariana – me vetaria? Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant me socorrem. O primeiro martinicano imagina um país solidário e diverso como “uma estranha totalidade, impossível de fechar”. O segundo abrirá a brecha, comparando o território ao lugar:

O Lugar é aberto e vive dessa abertura; o Território traça fronteiras. O Lugar evolui na consciência das sub-relações; o Território perdura na projeção de sua legitimidade. O Lugar vive sua palavra em todas as línguas possíveis, e tende a organizar seu ecossistema; o Território autoriza apenas uma língua e, quando a resistência impõe várias, distribui-as segundo arranjos monolíngues. O Lugar se move, reconhece e ativa suas múltiplas fontes em extensão; o Território Impassível é sustentado em uma única raiz. O Lugar é a Diversidade; o Território arma-se com a Unidade. O Lugar participa de uma Diversidade; o Território impõe a Universalidade. O Lugar só pode ser percebido em mil histórias entrelaçadas; o Território é fortalecido por uma História. O Lugar pulsa em memórias transversais; o Território permanece à beira de uma memória exclusiva (Glissant *apud* Chamoiseau, 2016, p. 150, tradução nossa).<sup>10</sup>

**9** O “despropósito” que me afeta diz respeito a uma tradição da historiografia da arte cuja face canônica foi estabelecida por Panofsky, para quem o exercício comparativo deve se ater a um mesmo contexto temporal e geográfico. A essa tradição e herança, não consigo rejeitar de todo.

**10** No original : “Le Lieu est ouvert et vit de cet ouvert; le Territoire dresse frontières. Le Lieu évolue dans la conscience des mises-sous-relations; le Territoire perdure dans la projection de ses légitimités. Le Lieu vit sa parole dans toutes les langues possibles, et tend à l’organisation de leur écosystème; le Territoire n’autorise qu’une langue et quand les résistances lui en imposent plusieurs, il les répartit selon des dispositifs monolingues. Le Lieu s’émeut, reconnaît et active ses sources multiples en étendue; le Territoire impassible s’arc-boute sur une racine unique. Le Lieu est Diversité; le Territoire s’arme de l’Unité. Le Lieu participe d’une Diversité; le Territoire impose l’Universalité. Le Lieu ne se perçoit qu’en mille histoires enchevêtrées; le Territoire se conforte d’une Histoire. Le Lieu palpète en mémoires transversales; le Territoire se maintient sur le tranchant d’une mémoire exclusive. Il y a dans le Lieu des échos, des ombres, des images, de la parole, de l’écriture; le Territoire sous la lumière d’un État vise à la transparence, à l’unique et au décret des écritures. Le Lieu se répercute en réseaux dans l’ensemble du monde, au gré de la mise-sous-relations; le Territoire pose un Centre et des périphéries. Le Lieu partage et évolue dans les hasards de ce partage; le Territoire conquiert.”



Para mim, grita (sim, ouço as vozes) a solidariedade entre a *Cabeça coletiva* de Clark e o lugar de Glissant. Seria preciso, mais que isso, seria urgente para a artista e para o escritor, pensar as identidades em formas diversas daquelas do estado e do território, do indivíduo sempre igual a si mesmo, guiado pela cabeça soberana, reinando sobre o corpo, sobre a matéria, sobre os desejos. Ambos foram convocados pelas formas vazadas, formas rompidas, franjadas, friáveis, permeáveis, penetráveis. Ambos cedem ao apelo do informe.

## O RISCO E O PERIGO: INVENTÁRIO DE INTERROGAÇÕES

O vocábulo português *risco* é utilizado, menos hoje do que ontem, para designar desenho, mas não apenas; de memória, lembro que perigo é uma dentre outras acepções.

Vou ao Houaiss. As duas primeiras definições da palavra são as seguintes:

1. probabilidade de perigo, geralmente com ameaça física para o homem e/ou para o meio ambiente.
2. Por extensão, probabilidade de insucesso, de malogro de determinada coisa, em função de acontecimento eventual, incerto, cuja ocorrência não depende exclusivamente da vontade dos interessados” (Houaiss, 2001, p. 2462).

A acepção de desenho somente se encontra nos registros seguintes da palavra. No entanto, os dois sentidos do vocábulo (perigo e desenho, traço) remetem a uma mesma etimologia.

No verbete de elemento de composição *risc-* (Houaiss, 2001, p. 2461), afirma-se que a palavra tem origem no francês do século XVI, *risque*: “perigo inconveniente mais ou menos previsível”. A palavra francesa deriva do vocábulo italiano *rischio*, dedicada ao direito marítimo: o risco de um empreendimento. Por sua vez, a palavra italiana vem do latim medieval *risicum* ou *riscum* e “poderia derivar dos traços escritos nos eventuais contratos”. (Houaiss, 2001, p. 2462) Ainda pode ser associada à sorte de um soldado. Talvez a palavra seja proveniente do latim medieval *resicare*, “escolho que fende uma embarcação”.

Terá sido, então, o risco (o perigo) eliminado do desenho quando, na aurora da modernidade, Giorgio Vasari e Federico Zuccaro, entre outros, associaram o desenho à atividade intelectual (bem como à sua soberania desta em relação ao corpo e à matéria) e ao próprio Deus católico (o Uno)?

Haverá outros motivos pelos quais abandonamos a “acepção arriscada”, concentrando no desenho o fechamento do Uno e da Universalidade, conforme podemos depreender de Glissant?

O risco não seria mais solidário ao corpo, seus gestos e ritmos, e à matéria em sua *in(con)formidade*, do que à designação, à significação? A *Cabeça coletiva* de Lygia Clark, uma cabeça mutante, não seria mais propícia ao risco que ao desenho? Não seria esse risco, o laço do amor que alinhava matéria, corpo, natureza, sem, no entanto, confiná-los ao contorno?

E se retomarmos o termo risco no sentido abandonado do perigo, da indefinição? Podemos pensá-lo como um signo que se antecipa ao significado? Um signo que precede o referente? Ou, mesmo, mais radicalmente, podemos admitir um signo que abandona completamente o desejo por designar e passa a desejar o enlace (o amor?) como um continuum e o desenlace como descontinuidades, interrupções e estancamento em formas, em suas alternâncias?

O risco – antípoda do desenho (este, devoto da forma, do território, da identidade e da soberania) – seria “algo como uma aranha ou um escarro” (Bataille, 2018, p.147), solidário ao informe? Poderíamos conceber a palavra risco como registro da emergência desse “espaço de troca transespecífica”, de que trata Descola (2023, p. 84)?

Que as interrogações proliferem. Estamos sob o signo do risco.



## REFERÊNCIAS

BATAILLE, George. 2018. [Georges Bataille: documents](#). Tradução: João Camillo Penna, Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BEAUNE, Sophie A. de. [Da beleza do gesto técnico na pré-história](#). Tradução: Laura Erber, Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Zazie, 2022.

BREDERKAMP, Horst. [A capacidade cognitiva da linha em Galileu, Hobbes e Hooke](#). Tradução: H. M. Amaral. Lisboa: KKYM, 2015, Edição Kindle.

CHAMOISEAU, Patrick. [Écrire en pays dominé](#). Paris: Gallimard, 2002.

CLARK, Lygia. [Cabeça coletiva](#). 1975. Disponível em: [https://portal.lygiaclark.org.br/acervo239/cabeça\\_coletiva](https://portal.lygiaclark.org.br/acervo239/cabeça_coletiva). Acesso em: 15 ago. 2024.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. [Cartas](#), 1964 – 1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

EVARISTO, Conceição. [Poemas da recordação e outros movimentos](#). Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GLISSANT, Édouard. [Introdução a uma poética da diversidade](#). Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HOBBS, Thomas. [Leviatã](#) ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

DESCOLA, Philippe. [As formas do visível](#): uma antropologia da figuração. Tradução: Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução: Sonia Taborda. [Porto Arte](#): Revista de artes visuais, n. 16, v. 9, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 08 maio 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. [Diante da imagem](#). Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa](#). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INGOLD, Tim. [Linhas](#): uma breve história. Tradução: Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). [A pintura](#): textos essenciais. Vol. 9: o desenho e a cor. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

MARTIN, Nastassja. [A leste dos sonhos](#): resposta even às crises sistêmicas. Tradução: Camila Vargas Boldrini. São Paulo, Editora 34, 2023.

NANCY, Jean-Luc. [O prazer no desenho](#). Tradução: Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Sistema Solar, 2022.

NIJENHUIS, Nim. Making (things) as ethical practice. In: BOGERS, Loes; CHIAPPINI. [The critical makers reader](#): (Un)learning technology. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.

SIMONDON, Gilbert. [A individuação à luz das noções de forma e de informação](#). Tradução: Luís Eduardo Ponciano e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

VILA-MATAS, Enrique. [Não há lugar para a lógica em Kassel](#). Tradução: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZUCCARO, Federico. Ideias dos pintores, escultores e arquitetos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). [A pintura](#): textos essenciais. Vol. 1: O mito da pintura. Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.



**Ana Lúcia Vilela** é professora adjunta na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo Programa de PósGraduação em História (na linha Arte, Mídia e Políticas Culturais) da Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atuou também como curadora e crítica de arte. Suas pesquisas relacionam-se ao campo da história da arte moderna e contemporânea, cinema e relações entre estética e política.

E-mail: [analuciavilela@ufg.br](mailto:analuciavilela@ufg.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0307-3761>