

A LINHA NA MÃO DO FEITICEIRO: SOBRE ALGUNS ASPECTOS PREMONITÓRIOS DO DESENHO

Marcos Fioravante

Resumo: O presente ensaio propõe uma reflexão sobre o desenho como meio expressivo e assunto central da obra, partindo de um processo de trabalho orientado pelo desejo de “ser desenho”. Através de seus princípios de projeção e desejo, o desenho neste processo se daria a partir do encontro e resgate de um estado de latência gráfica; algo que se pressente e ganha corpo no desenvolvimento dos trabalhos. Assim, o desenho assumiria um caráter premonitório de sua própria presença.

Palavras-chave: Desenho. Premonição. Desejo. Projeção. Processo de criação

THE LINE IN THE SORCERER'S HAND: SOME PREMONITORY ASPECTS OF DRAWING

Abstract: This essay proposes a reflection about drawing as an expressive means and central subject of the work, from a work process guided by the desire to “be a drawing”. Through its principles of projection and desire, drawing in this process would take place from the encounter and rescue of a graphic latency state: something that can be sensed and takes form in the working process. Thus, the drawing would take on a premonitory character of its own presence.

Keywords: Drawing. Premonition. Desire. Projection. Creative Process.



Figura 1. Marcos Fioravante. *Satélite*, 2019. Pastel sobre papel, 25 x 20 cm. Fonte: arquivo do artista.

Um desenho, antes de qualquer outra coisa, deseja a si mesmo.

Posso dizer que desenho há algum tempo, pelo menos desde quando, debruçado sobre uma folha de papel no chão, criava histórias e narrativas *super-heróicas* em que os personagens eram desenhados na medida em que o enredo se desenrolava, sobrepondo um desenho ao outro, um movimento ao outro sobre a mesma folha e a história se encerrava como um rabisco indecifrável. Esse material não sobreviveu à vida adulta, muitos eram descartados no mesmo dia, pois já haviam cumprido seu papel de gerar um espaço flutuante de magia.



Sendo o desenho o principal meio expressivo em meu processo, este ensaio se volta para algumas questões que surgem da minha prática artística e da experiência do desenho enquanto fenômeno autorreferente. Em meu processo, o motivo não é, de modo algum, alheio à linguagem e à forma em que esta é trabalhada. Um dos principais motivadores do meu trabalho é o desejo por tornar uma imagem desenho, apropriar-me dela através dessa linguagem. O desenho — linguagem, meio de expressão e forma de pensar — é solicitado como estatuto principal no processo de trabalho. A capacidade de condensar e revelar em sua superfície todas as passagens e desvios, estratégias e falhas, retendo todo o percurso gerador das ideias e de sua execução, faz do desenho um meio que, antes de tudo, refere-se a si mesmo. Desse modo, as relações com o mundo e com imagens corriqueiras são orientadas pelo desejo de *ser desenho*. É a partir dessa premissa que lançarei os rumos dessa breve especulação.

A linguagem não é neutra. A técnica não é aleatória. A presença do desenho é percebida nas operações latentes no trabalho desde o momento que antecede o fazer até sua apresentação. Uma questão a mim muito cara diz respeito a essa correspondência ou consonância presente no processo, em que meio e imagem, linguagem e mensagem se permeiam, intercalando o fazer na representação — ou “imagem e ação”, como naquele jogo juvenil. Pensar a imagem por sua ação geradora. Pensar a ação no que a imagem evoca. Por que algumas imagens tendem a convergir mais ao desenho? Por que determinadas escolhas elegem, se encontram e habitam intimamente o ambiente gráfico do desenho? De certa forma, seria pensar que as imagens, elementos e formas que busco, seleciono e guardo contêm desenhos em potencial, ou já são gráficas de algum modo, imbuídas de um pensamento gráfico, contendo o desenho antes mesmo de sua manufatura. Assim, o que motivaria meu processo de criação em particular é o encontro com esse estado de latência: o desenho como uma premonição.

Pensar e definir essa *premonição*, contudo, se torna algo tão impreciso quanto o que meus desenhos evocam. Numa primeira impressão, se aproxima do que, em alguns momentos, chamamos também de *intuição*, aquilo que se pressente e que direciona as escolhas ante as experiências dentro e fora do ateliê de um artista. Seria como um

estado adormecido e que só vai ganhar corpo nos trabalhos. Como um pressentimento, essas imagens carregam um potencial de ser desenho, como se precisassem retornar a essa condição — substituição gráfica de um ausente. A partir dessa sensação premonitória, seria possível pensar num aspecto metalinguístico e autorreferente da imagem, não apenas pela evidência dos recursos do desenho, mas também por uma ideia de desenho presente de forma oculta e latente no representado.¹

Ao me aproximar do termo premonição, me aproximo também da sensação que este causa, como uma ligação quase sobrenatural, oculta e de magia, e também com uma forma de *inconsciente* das imagens. Marcel Duchamp (1986, p. 73) reflete sobre o aspecto inconsciente e “mediúnico” das operações artísticas para falar do que ele denomina “coeficiente artístico”: uma diferença essencial entre aquilo que o artista *desejou* e aquilo que ele fez. A ideia de inconsciente por si só pode ser pensada como algo oculto e em suspensão (da consciência, dos sentidos). De acordo com o pesquisador Ronaldo Manzi Filho (2013, p. 252), dentro da investigação em psicanálise, Sigmund Freud teria pouco a dizer sobre o ocultismo e o efeito de premonição, sendo o inconsciente uma área já obscura e imprecisa. A premonição teria paridade com a telepatia, quando há transmissão entre inconscientes por vias de comunicação desconhecidas, o que o senhor Freud consideraria como um sentido de censura recalcada no inconsciente daquilo que se desejou [ante]ver. Para Maurice Merleau-Ponty, que revisita as posições freudianas, não se trataria de uma censura, mas um contato perceptivo, que não é um saber [consciente]. Para o filósofo francês, segundo Manzi Filho, esse efeito sensorial da telepatia ou premonição se daria pela própria visibilidade do ser, a condição de ver e ser visto, e se sentir ameaçado em ser visto. O efeito de premonição se aproximaria com o da telepatia como uma transferência: “o sentimento de premonição seria apenas a impressão de que o sonho foi realizado, quando, na verdade, foi associado, transferido para uma crença” (Manzi Filho, 2013, p. 255). A esta sensação se associa também uma noção de futuro e destinação: “a impressão constante de destino é, no fundo, a

¹ Lembrando que *latência* vem de *lete*, palavra grega que significa esquecimento, reiterando o aspecto oculto e adormecido, porém presente.



consciência do desejo indestrutível, de ‘toda potência do desejo’” (Merleau-Ponty *apud* Manzi Filho, 2013, p. 255).

A partir disso, o efeito que nomeio “premonição” se liga diretamente ao *desejar*, verbo presente nas mãos e mente do desenhista: desejo de ser e ver o desenho. Desse modo, este efeito se apresenta devolvendo o que foi projetado em algum momento indeterminado, como uma “telepatia gráfica/imagética”.

Sobre a ideia de projeção como intenção e desejo recorreremos inevitavelmente à fábula de origem do desenho: uma bela passagem narrada por Plínio, o Velho, no livro XXXV de sua *História natural*, já muito visitada, citada e interpretada que nos traz o princípio mítico da primeira imagem representada, inaugurando um possível capítulo de origem do desenho. Reza a lenda que Cora, uma jovem mulher, filha de Butades, um oleiro cipriota, prestes a dar adeus a seu amante, que partiria em longa viagem, o posiciona diante de uma fonte de luz e traça a silhueta da sombra do rapaz que se projeta na parede. É feito assim uma espécie de circunscrição das arestas da sombra, delineando um desenho de contorno.²

A partir desse ato intuímos um duplo sentido de *projeção* presente nesse gesto. O que se projeta como fenômeno físico, a sombra, é também projeção de uma vontade de apropriação e retenção. O que se projeta é diretamente afetado pelas mãos (e imaginação) de quem designa, partilhando uma vontade de retenção e fixação. Como se o rapto da imagem projetada do rapaz pudesse suplantar sua falta, o desenho corporificaria sua alma como uma espécie de receptáculo ou uma operação de magia. A sombra como elemento natural existe no presente e apenas no instante. O desenho como um elemento cultural procura estender-se no tempo, desafiando-o (Berger, 2011, p. 55). A presença da sombra e a necessidade de circunscrevê-la denotam a projeção não apenas da semelhança direta, mas a projeção de toda ordem de sentimento por parte da personagem atuante, ou seja, a projeção do outro é também uma projeção de si. O desenho inaugura-se também através de uma cisão e uma antecipação do luto. O que guia a mão de Cora não é a avidez pelo conhecimento das formas dos

² Posteriormente, a partir desse desenho, seu pai modelaria uma peça de argila, dando corpo e representando o perfil da face do rapaz enamorado de sua filha.

organismos, tampouco o apreço pela beleza da forma gerada, mas sim a ansiedade da perda, a vontade de permanecer e imobilizar, seu consciente e irreparável desejo.

A sombra, como elemento de origem do desenho e dos mistérios do desejo pela imagem, faz as vezes dessa inquietação das imagens, que movimentam o processo de criação e as operações que dele fazem parte. Voltar-se para o desenho seria delinear essa massa de ausência anunciada. Sombra como premonição do desenho enquanto vestígio de uma passagem e de uma perda. Desejo de premonição. O desejo, essa avidez, põe em movimento, emociona, projeta e enlaça o ser ao mundo. Marilena Chauí (1990) nos ensina sobre a origem da palavra *desejo* que advém do verbo *desidero*, que deriva de *sidera*, que são as figuras formadas por uma constelação: “De *sidera*, vem *considerare* — examinar com cuidado, respeito e veneração — e *desidere* — cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros)”, explica Chauí (1990, p. 22). Desse modo, “*desiderium* significa uma perda, privação do saber sobre o destino, queda na roda da fortuna incerta. O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento” (Chauí, 1990, 22). Percebe-se o desejo como um estado de desorientação consciente; imaginação projetada acima e adiante do ser que deseja, prolongando a súplica pelo objeto desejado. Um constante estado de busca e desencontros. Deixar-se levar, para em seguida fixar-se em uma nova constelação.

O desejo seria o apetite de ver o ausente. A arte vê a ausência, assim como Cora vê a ausência daquele que ela ama, ela antecipa sua ausência, ela imagina sua morte: ela deseja (em ausência). O desejo atua, assim, como uma força impulsionadora que conduz ao gesto criador, encontrando na imaginação sua forma plena de manifestação. Imagens são mediadoras do desejo, tornando-se, muitas vezes, o objeto deste. Esse deslocamento é o que movimentam as transformações — do ser, da matéria —, é o que leva à ação. Intuição de um sentimento de *devir*. Como bem coloca o artista e professor Flávio Gonçalves (2015): “saber desenhar é saber desejar; saber prever e antecipar; projetar e transformar — lançar-se como se diz”. A transubstanciação, a alquimia e a medicina são orientadas por um desejo de cura. Para o produtor de imagens o desenho é o desejo de desejar.



O sentido de premonição também traz um ideia de futuro projetada no ato de desenhar. John Berger, crítico e desenhista (ou um desenhista crítico), faz menção a três instâncias do desenho como se exigissem tempos distintos. Para o autor, “Existem desenhos que estudam e questionam o visível, outros que mostram e comunicam ideias e, por último, aqueles que são feitos de memória [...] Cada um fala em um tempo verbal diferente. E nossa imaginação responde com capacidades diferentes a cada um deles” (Berger, 2011, p. 34-35, tradução nossa).³ Em primeiro lugar, os desenhos de estudo ou observação abarcariam a “migração ótica” do sujeito que observa e desenha com atenção; para John Berger esses desenhos não envelhecem, pois atestam um “aqui e agora”, o desenho, o próprio momento vivido e vívido — “Um presente eterno apaga o tempo. Presente do indicativo” (Berger, 2011, p. 37, tradução nossa).⁴ Por sua vez, os desenhos que transportam, transmitem e/ou comunicam algo seriam próximos ao que concebemos como esboços, referente à capacidade inventiva, sem “confrontos nem encontros”, valendo-se muitas vezes de esquemas apreendidos. Seriam como uma janela de um mundo esquematicamente inventado, cujo espaço gerado no desenho “deve parecer tão grande quanto o espaço na terra ou no céu. Então sentimos o sopro da vida” (Berger, 2011, p. 37, tradução nossa).⁵ Berger considera esses desenhos como um “e se...”, um tempo condicional. Por fim, os desenhos de memória, como forma de reter e armazenar informações, ou as expulsar por completo. Nesse caso o desenho atesta um tempo passado, “eu vi isso...”.

As proposições temporais de John Berger não são, pois, estanques. O desenho gera uma temporalidade outra, podendo intercambiar as supracitadas, como num passe de mágica estar lá e aqui — no espaço desenhado e no espaço do desenho. Berger considera isso possível pela própria qualidade diagramática do desenho e de seus recursos fundamentais. Complementando esse pensamento, nas palavras do

3 No original: “Hay dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y, por último, aquellos que se hacen de memoria [...] Cada tipo habla en un tiempo verbal distinto. Y nuestra imaginación responde con diferentes capacidades a cada uno de ellos”.

4 No original: “Un presente eterno borra el tiempo. Presente de indicativo”.

5 No original: “[...] el espacio creado en el dibujo ha de parecer tan grande como el espacio de la tierra o del cielo. Entonces sentimos el aliento de la vida”.



Figura 2. Marcos Fioravante. *Satélite*, 2019. Pastel sobre papel, 25 x 20 cm (cada). Fonte: arquivo do artista.

artista e pesquisador Diego Rayck (2011, p. 200): “Desenhar é evocar, reunir outras imagens, lembrar, fazer vir o que não se foi completamente, o que não existe, o que existe contigualmente ao nosso tempo e espaço”. A realidade e o projeto tornam-se inseparáveis em um desenho. “Encontramo-nos no limiar, pouco antes da criação do mundo. Esses desenhos, usando o Futuro, preveem para sempre”, confirma Berger (2011, p. 40, tradução nossa).⁶

⁶ No original: “Uno se encuentra a sí mismo en el umbral, justo antes de la creación del mundo. Estos dibujos, al utilizar el Futuro, prevén, para siempre.”



O desenho, nesse sentido, viria como uma revelação. Parafraseado a linguagem vizinha da fotografia, que se valia do termo como processamento da imagem obtida e gravada no filme fotossensível, a imagem desejada se mostra. Construir revelando suas estruturas. Revelação de uma imagem mentalmente configurada, desvelando-a do nevoeiro, como um encontro, ou reencontro esclarecido em materialidade. O quanto a imagem desejante se distingue daquela inscrita sobre a página do caderno é proporcional ao quanto esse desejo inscrito projeta e prevê possíveis outros desfechos. Certa vez, em uma das oficinas de desenho que ministrei uma de minhas alunas deu-se por conta que, em dado momento, ela deveria esquecer e desapegar da ideia inicial para que o desenho em construção pudesse seguir seu caminho e apontar novas encruzilhadas – reiterando o *coeficiente da arte*. Nesse processo, quando o desenho passa a ser uma realidade em si, muitas vezes o modelo é deixado em segundo plano e “cada marca feita no papel é um degrau de onde se salta para o próximo e assim por diante até que ele cruze o tema desenhado como se fosse um rio, até que ele o tenha deixado para trás” (Berger, 2011, p. 7, tradução nossa).⁷

Atravessando meus desenhos, um conjunto de paisagens traz a invocação de horizontes rochosos de montanhas e cordilheiras, abaixo de céus nublados e nuvens revoltas que, por sua vez, é rompido por elementos geométricos inseridos e preenchidos com preto ou deixados em branco. São como uma aparição e um atestado: isso é um desenho. Podemos nos aproximar de tal sentido para refletir sobre a própria ocorrência da linguagem do desenho, as diretrizes semânticas que lhes são próprias. O desenho consiste, em parte, de certa dinâmica entre elementos básicos geradores (inscrição e plano de fundo, lápis e papel). Indo além, essa relação se dá como repulsa e aceitação, oposição e magnetismo, enfim, em sentidos que são contrários e muitas vezes opostos, mas que se integram simultaneamente. Com o desenho do céu, formado por uma

⁷ No original: “[...] cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás”.



Figura 3. Marcos Fioravante. *Sem título*, 2017-2019. Pastel sobre papel, 15 x 20 cm (cada).
Fonte: arquivo do artista.

sujeira residual do preenchimento e a fluidez da nuvem, penso que o desenho não se reduz à linha, mas à uma forma peculiar de aderência e impregnação, em que os dois agentes em questão se conservam e se transformam mutuamente.

Outros desenhos de pequenas dimensões que fazem menção a montanhas e horizontes, surgem de um processo de “reciclagem” ou transformação de desenhos abortados ou estagnados. Quando um desenho “dá errado”, o abandonamos. Porém, em outros casos, quando foge da expectativa inicial, o desenho em execução apresenta um viés de dúvida e possibilidade. O corte e separação do desenho inicial em partes fornece certa aleatoriedade das informações remanescentes que irão, agora, ser ponto de partida para um outro desenho. Um desejo antigo contido no fragmento redescoberto.

Sobre a montanha, poderíamos pensá-la como uma espécie de analogia com o processo de desenho. A montanha e a nuvem parecem formar uma síntese dialética entre peso e leveza, cheio e vazio, sólido e fluido. Assim como um *campo mnemônico* (Gonçalves, 2005), a sobreposição de inscrições, um palíndromo em que se sedimentam as mar-



cas de um tempo não computado. A cada instante a montanha se re-desenha. O instigante tema da montanha parece trazer essa força que condensa e provoca tantos mistérios. Em uma passagem de *A queda do céu*, Davi Kopenawa (2015, p. 116-117), lembra que “Omana criou as montanhas para esconder o caminho que tomou a fugir. Elas não estão na floresta à toa. Embora pareçam impenetráveis aos olhos de quem não é xamã, na verdade são casas de espíritos”. Interessante pensar, a partir dessa passagem, um elemento que oculta um percurso, como também oculta uma morada; ocultar como uma reserva, um resguardo em potência desse percurso de fuga. Não é incomum encontrarmos a montanha como assunto na obra dos artistas. A *dúvida de Cézanne* levantada por Merleau-Ponty parte da montanha. Nessa reflexão a “verdade” da operação artística estaria no entrelaçamento entre sujeito e objeto, entre o pintor e a montanha: ambos a mesma carne do mundo. Seria, assim, um evento compartilhado pelo artista operando em uma tênue divisão entre a percepção dos sentidos e o inteligível.

O horizonte funciona como a linha que amalgama pesos e levezas distintas, densidades opostas, que, não se tocam, mas coexistem. Partilha, assim, de um sentimento de oposição, bipolar, tal como a linguagem gráfica do desenho ocorre. O horizonte é comumente traduzido como *linha*: elemento ao qual é atribuído estatuto principal do desenho. A linha implica um percurso gravado. A linha foi considerada como sendo o elemento mais abstrato, pertencente ao intelecto, pois não existe na natureza. A linha é código, signo de tradução e interpretação. Horizonte, linha que (nos) lança à frente e adiante. Na tentativa de atingir o horizonte, deixamos pegadas na areia de um percurso incessante. Desejo de aproximação do distante. Contato com horizontes outros, mas nunca aquele que impulsionou o corpo que se desfaz pouco a pouco em vestígio marcado. O horizonte é uma *incógnita*, pois mesmo podendo apontá-lo com o dedo em imagens ele é pura abstração, uma zona vazia e de indeterminação. O horizonte faz-se desejo ante a impossibilidade.

O desejo que fixa a montanha parte de uma operação quase metafísica, rompendo com o limbo a que os desejos se resguardam. Como observa William Kentridge, artista cuja pesquisa se alicerça no desenho: “O desenho se torna um ponto de encontro, mas também um limiar onde

o mundo exterior nos encontra” (2014, p. 18, tradução nossa).⁸ O desenho vem trazer a presença que nos escapa. Como projeção, assume também um sentido de iluminação, o que emerge de vidas subterrâneas e oceanos obscuros. Poder de antevisão na potência do esboço, do esquema gráfico ou do projeto, não apenas a antevisão de um *por vir*, mas sentimento por vir daquilo que prevê — o desenho — o que seria pensar o presságio nas camadas que envolvem as experiências que conduzem a sua prática. Quase como um percurso inverso, encontrar aquilo que prevejo em desenho.

Levantamos a premissa de que o desenho está presente antes mesmo de sua execução, o desenho já é desenho no encontro, no documento, nas estratégias de apreensão e apropriação que o lançaram para o mundo das imagens, nas ações premeditadas e auto ensinadas com o processo. Desejo de ver o desenho, um estado ou condição premonitória que relaciona experiências em contato com o mundo tátil e com o mundo imaginado. Essa premissa funda-se na intuição, como uma espécie de telepatia entre eu, artista, e as coisas, imagens. Intuição, como uma visão interior — *disegno interno*⁹ — de um arquivo formal inconsciente, conteúdos de representação. Tramas de representações. Há aqui um desenho, como a linha que se lança — ou nos lança — à frente. Horizonte árido e montanhoso, negro como as partículas compactadas que o constituem, e para a qual retornaremos.

Há um desejo por *ser desenho*, ou quase como se alguns desses elementos iconográficos retornassem a uma condição latente de imagem gráfica, no espaço da representação. Quando penso no desenho como premonição, como essa intuição daquilo que se reorganizaria como desenho no meu trabalho, penso nesse espaço da representação, um espaço de substituição, de proximidade pela distância. Como numa via de mão dupla, projeto nos temas o que eles projetam de volta como

8 No original: “The drawing becomes a meeting point, but also a threshold where the outside world meet us”.

9 Federico Zuccaro, pintor italiano do período maneirista, concebeu a noção de *disegno interno*: como uma concepção própria da ideia, um conhecimento profundo, como uma iluminação divina advinda do próprio ato criador de Deus. Nesse sentido o desenho interior não apenas seria da ordem da intenção, da imaginação e compreensão das formas, mas um entendimento das coisas em sua essência e sua natureza.



imagem da linguagem. Desejo ver o desenho, e o encontro se dá com o desejo de que as coisas desejem ser esse meu desenho. O desejo pelo desenho vem como um desejo de recuperação *das e pelas* imagens, como algum elo há muito perdido e latente nas coisas que para mim despertam uma imagem premonitória. O desenho como premonição poderia ser entendido como um estado de precognição ou intuição. O caráter premonitório, dentro do processo de trabalho, está direta e intimamente ligado ao desejo. E o desejo, por sua vez, é o próprio *ser desenho*. Desejo de desejar. Premonição como projeção e ressonância. Assim como a fé, como se diz popularmente, o desejo move montanhas... e cria desenhos, e desenhos criam montanhas.

Pressentimento do desejo de existir [e resistir], entrever e antever. “O desenho é uma projeção, uma extensão do presente, uma antecipação de algo que precisa acontecer”, afirma o artista Bernard Moninot (2009, p. 2, tradução nossa).¹⁰ A projeção se dá como um lançar ao horizonte e um ir buscar, percorrendo o caminho dado pelo lançamento. Um desejo que gera um outro, ao longe visando a aproximação. “O desenho é assim um ato projetivo e, forçosamente, estratégico: o desejo no desenho é a latência do projeto, seu devir como promessa e potência de realização” (Gonçalves, 2015). O sentido de projeto e projeção se dá, assim, de forma multi-articular. Projeção do traçado; projeção como modo de organizar mentalmente e matutar; completar e rearranjar com o olhar elementos díspares, nomeando-as como estrelas; atrever-se a lançar-se no futuro tendo as mãos no presente. O projeto como projétil engatilhado e disparado pela ideia e pelo desejo; em jogo de tudo-ou-nada; declarar uma intenção; exorcizar um sentimento profano; lançar arremessando e assistir a colisão da queda livre como uma bela catástrofe que se fixa entre duas dimensões.

A pedra, que outrora foi montanha, nos aponta para um outro aspecto que diz respeito ao modo como escolhemos o objeto de desenho, como se dá esse encontro. A economia do encontro, poderia ser entendida (ou até confundida) mais facilmente com “acaso” ou casualidade; ou ainda como um destino traçado previamente — para os mais místicos, uma

10 No original: “Le dessin est projection, prolongement du présent, anticipation d’une chose qu’il faut faire advenir”.

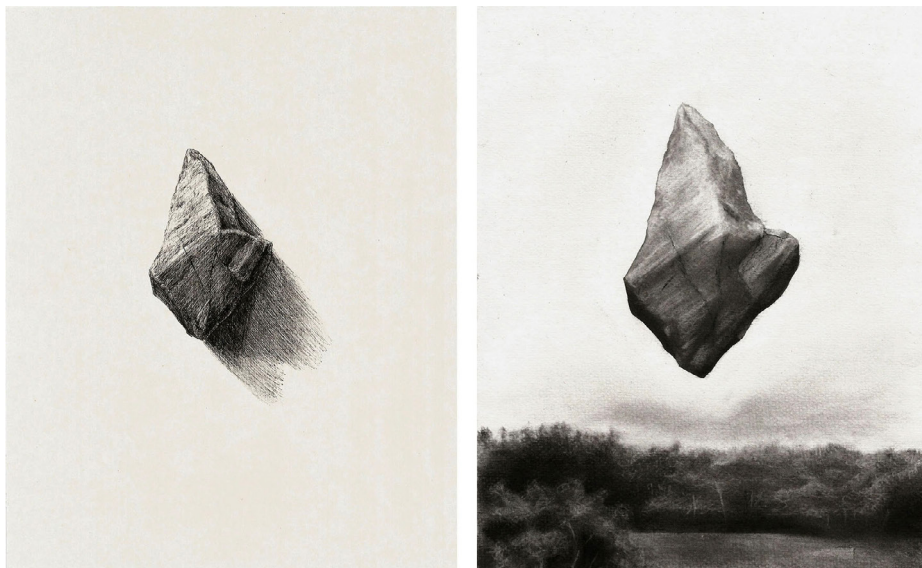


Figura 4-5. Marcos Fioravante. Esquerda: *Intervalo*, 2022. Nanquim sobre papel, 25 x 20 cm. Direita: *l.u.a. nova*, 2023. Carvão e pastel sobre papel, 25 x 20 cm. Fonte: arquivo do artista.

premonição? Pode-se dizer que a economia do encontro opera por uma via mágica, um saber não sabido sobre as coisas que nos chamam. Ouvir o chamado da pedra. Por que escolhemos *esta* pedra e não *aquela*? *A pedra nos chama*. Mas, de fato, aquilo nos olha porque lançamos algo em sua direção: princípio de projeção e desejo. Reconhecemos naquilo — pedra ou qualquer outro tema — o que não reconhecemos em nós mesmos, ao menos não de forma literal e plenamente consciente. O desenho é também sobre esses *encontros*: encontro entre nós e as coisas, encontro entre resistência e superfície, encontro como escolhas, encontro como confronto... enfim, o desenho como *encontro da busca*.

Consequência e deriva da intuição. Aquilo que os videntes, bruxas e feiticeiros fazem ao representá-los com uma única linha, fazemos com o desenho, reconstituindo, revisitando e criando lugares. A linha na palma da mão assume caráter interpretativo e de designação de uma destinação. O desenho como magia, une origem e destino como desejo de ação. Com Rayck (2011, p. 202), “Desenhar como bruxaria permite evocar estes não espaços, partir mundos ao meio, fazer saltos entre



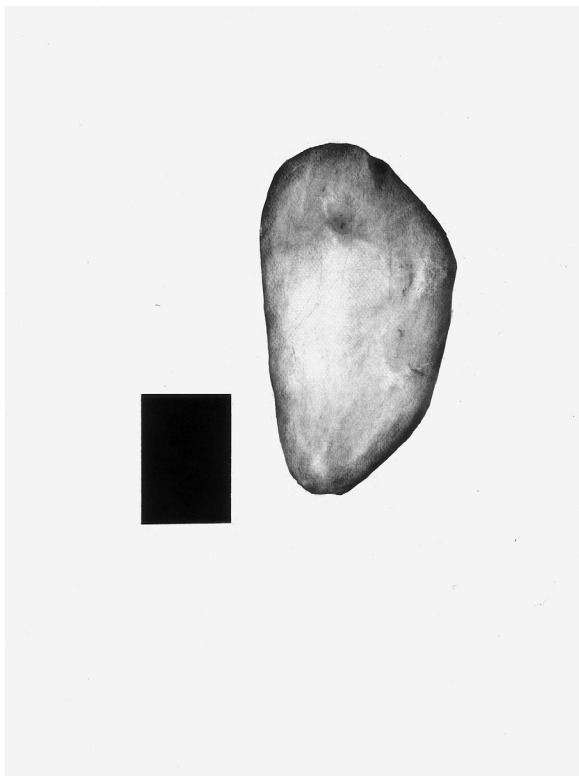


Figura 6. Marcos Fioravante. *Isaías*, 2022. Carvão e pastel sobre papel, 40 x 30 cm. Fonte: arquivo do artista.

realidades pelo traço de uma porta". Como um *vir a ser*, expressão que encontramos volta e meia em reflexões sobre o processo artístico, temos no desenho uma temporalidade particular. Aquilo que guia, em um perde-se e reencontra-se, num gesto primeiro.

A questão projetiva e volitiva em diferentes etapas do desenho se relaciona a momentos em que não se "desenha" propriamente, como a criação de estratégias e tarefas. A replicação dos métodos ou mesmo a organização de uma bancada de trabalho fazem parte desse sentido embrionário do desenho. Os fundamentos do desenho e o fenômeno gráfico da inscrição atuam, assim, como agentes premonitórios nas experiências diretas, como possibilidades de tornar algo desenho, ou melhor, reconhecer naquilo que se apresenta um potencial gráfico la-

tente. Esse estado de latência — oculto, mas presente — é o que guia as escolhas e operações, o que conduz ao *insight* que institui a obra. Efeito de premonição.

A ideia de premonição se coloca como autorreferência, no sentido de um desenho que surge motivado por ser imagem desenhada. Nesse ponto penso uma relação de premonição, como uma latência gráfica e imagética já nas coisas, nos meus documentos de trabalho e nas experiências. O *desenho* que existe *antes de ser desenho* muitas vezes não é nítido, exposto às claras, mas latente, adormecido, em espera. A sombra não se separa da pedra. A sombra não a deixa. Vê-se a pedra pela sombra, sua existência sólida assombrada. Premonição como presença do fantasma. Mais que a inscrição, o carvão e o papel, a ideia projetiva e de transferência, o que é basilar no desenho é o que nele habita e o que não está: dizer o não dito sem proferir palavra alguma. Uma forma de remiscência. O vestígio de uma existência atemporal. O desenho é, de certa forma, meio de pôr em contato aquilo que não posso tocar ou apontar com os dedos — como o horizonte que separa céu e terra.



REFERÊNCIAS

BERGER, John. [Sobre el dibujo](#). Tradução: Pilar Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). [A nova arte](#). Tradução: Cecília Prada, Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GONÇALVES, Flávio. Um desenho que se ensina. [XI Seminário do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade](#). UEFS, Feira de Santana, BA, 2015 [não publicado].

GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. [Porto Arte](#): Revista de artes visuais. Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 31-40, nov. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27917>. Acesso em: 18 ago. 2024.

KENTRIDGE, William. [Six drawing lessons](#). Cambridge: Harvard University, 2014.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. [A queda do céu](#): palavras de um Xamã Yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANZI FILHO, Ronaldo. O índice de um enigma: o inconsciente e o fenômeno da premonição. [Ágora](#): Estudos em Teórica Psicanalítica, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 251-266, dez. 2013.

MONINOT, Bernard. [Penser en dessin](#): notes aphorismes et repentirs, 2009. Disponível em: <https://www.bernardmoninot.com/pages/textes.htm>. Acesso em: 16 ago. 2022.

RAYCK, Diego. Desenho como bruxaria. In: DIAS, Aline (org.). [CADERNOS DE DESENHO](#). Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

Marcos Fioravante (São José do Rio Preto, 1989) é artista visual e dedica-se, sobretudo, ao desenho e linguagens gráficas, Doutor em Artes Visuais/Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS (bolsa CNPq), Mestre e Bacharel em Artes Visuais pela mesma universidade. Desde 2023 ministra cursos e oficinas de desenho em espaços independentes, em Porto Alegre.

E-mail: marcosfrvnt@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3352-3020>

