

DESENHAR E CONSTELAR

Flávio Gonçalves

Resumo: A ação de constelar e desenhar é abordada a partir da sua origem projetiva e diagramática comum. O diagrama é referido como o elemento capaz de estruturar a reflexão e espacializar os conceitos, segundo Charles S. Peirce. O processo de trabalho na arte é o princípio indutor das análises, o que permite investigar a relação entre concepção e demonstração do ponto de vista do pensamento diagramático. As obras de Marina Camargo e Bernard Moninot são abordadas naquilo que elas tocam as relações analisadas aqui.

Palavras-chave: Constelações. Desenho. Diagramas.

DRAW AND CONSTELLATE

Abstract: Draw and constellate are approached from their common projective and diagrammatic origin. The diagram is referred to as the element capable of structuring reasoning and showing concepts spatially, according to Charles S. Peirce. The inducing principle of the analysis is the artistic working process, from which we examine the relationships between conception and demonstration from the point of view of diagrammatic reasoning. The works of Marina Camargo and Bernard Moninot are pointed out as they touch upon the relations analyzed here.

Keywords: Constellations. Drawing. Diagrams.

Este texto nasceu a partir de uma experiência pessoal de atelier, onde o processo de trabalho fez confluir a ação de desenhar e constelar em uma mesma perspectiva projetiva. Essa confluência se deu, a princípio, por mera similaridade formal, reconhecendo nos dois processos uma expressão gráfica em comum. No entanto, essa semelhança parece ser fruto de um entrelaçamento mais profundo entre intenção e ação, o que nos sugere uma forma de pensar compartilhada entre as expressões.

Se, apesar das similaridades, nos é permitido distinguir um desenho de uma constelação, qual seria o elemento indissociável para a formação de ambos? O desenho como ideação e expressão é uma prática tão antiga quanto a contemplação dos astros. Aquilo que em nossa mente faz surgir as constelações, parece mover também a linguagem gráfica. Investigar esses limites imprecisos é o que anima essa análise.

A associação entre a ação de apontar para as estrelas e o desenhar fez com que processos fundadores desta prática fossem revisitados na tentativa de compreender a natureza de tal aproximação, tendo as poéticas visuais como base conceitual desse estudo.¹ A partir dessa perspectiva, esse texto foi se transformando ao longo dos anos em um movimento lento e desafiador de conjugar as relações tecidas através da observação e pesquisa; procurando tramar um campo ao outro (céu e terra), dando causa à natureza poética do processo de trabalho em arte.² Nessa esteira, o pensamento diagramático foi surgindo como um quiasma dessa conexão dinâmica entre concepção e realização.

REVELANDO UMA CONSTELAÇÃO

A reflexão sobre as possíveis relações entre constelar e desenhar, surgiram a partir do processo de elaboração de um trabalho feito com uma técnica incomum a minha prática (Figura 1). A sua lenta fatura revelou uma antiga ponte mimética, onde as estrelas apontam para um desenho

¹ Desnecessário reafirmar aqui que um grupamento de estrelas é uma fantasia em termos astronômicos, cada uma delas estando anos luz distantes entre si; o que as torna um testemunho milenar do pensamento mágico que via a abóbada celeste como um plano a projetar nossas visões.

² O primeiro desenvolvimento das ideias presentes nesse texto foram feitas no trabalho de tese *Où se trouve le dessin? Une idée de dessin dans l'art contemporain* (Gonçalves, 2000).





Figura 1. Flávio Gonçalves. *A constelação*, 1998. Costura e tecido, 39 x 59,5 cm.
Fonte: arquivo do artista.

e este aponta de volta para as estrelas – o que pareceu manter ainda vibrante a conexão mental e material entre ambos os eventos.

O trabalho foi produzido em um tecido retangular, sobra de um outro projeto fracassado. Sobre esse suporte de fortuna foram construídos quatro elementos: uma figura humana bordada em linha branca; uma elipse em tecido preto costurada sobre suporte; uma faixa vertical pintada em branco e, finalmente, uma estrutura cônica feita com o mesmo tecido do suporte e costurado sobre ele. Esses diferentes elementos foram agregados nessa ordem, sem um plano do todo, ganhando sentido à medida que eram criados.

Ainda em processo, o trabalho recebeu o título de *A constelação* após uma visita ao planetário da cidade. A abóbada celeste projetada no teto mostrava as constelações dos antigos como mistérios decifrados em desenhos que iam se formando pela animação de uma linha que ligava as estrelas entre si – de modo similar ao trabalho que estava

sendo bordada no tecido: o fio lançado de um ponto à outro, tomando forma a partir desse movimento.

Vemos uma figura humana estendendo o braço para tocar, com cautela, uma elipse em preto no solo. Como um espectro, ela é transparência e luz enquanto a elipse a sua frente é o oposto, profundidade e matéria. O cone de tecido, colocado logo acima, parece projetar a sombra abaixo como um buraco no plano da composição.

Em relação a sua construção, o trabalho apresenta muitos elementos comuns a um desenho tradicional, o que de fato ele é. Essas características obedecem, no entanto, a um regime determinado pelas ações e materiais utilizados: o tecido e as manchas, a agulha e a linha. O elemento de construção é o fio de costura que delineia a figura e informa a superfície a partir de um mínimo de material, o que nos faz associar a essa pouca presença qualidades como transparência e levitação. Por se tratar de uma imagem bordada, ela surge sobre o suporte num movimento vindo por debaixo, inverso, do verso em direção à superfície, como uma emergência: o furo da agulha lança o fio que dá forma ao desenho e volta a mergulhar novamente. De súbito, uma face do trabalho é superfície e luz, a outra é expectativa cega até que a linha ressurgja.

A minha pouca habilidade com o trabalho de bordado fez com que o verso do tecido fosse negligenciado durante boa parte do processo, o que revelou uma descoberta inusitada. Estava preservado ali o percurso subjacente da mão que animou cada passagem da linha em direção à superfície, formando uma estranha constelação (Figura 2). Era como se as estrelas estivessem visíveis nesse plano invertido e a figura formada a partir delas assentada na outra face do suporte. O que poderia significar essa aparente inversão? Se pensarmos o desenho como imanência espectral das ideias, o verso do trabalho parece registrar esse percurso estratégico e preparatório: um plano secreto, através das linhas que se estendem por todo o verso da figura, em uma aparente separação entre *concepção* e *demonstração*. Esse diagrama da ação da agulha e linha é como a memória do processo (tal como os esboços que subjazem em algumas obras). Sobre sua face, o desenho da figura parece indicar um movimento futuro, enquanto no seu verso a constelação nos fala de passado e origem.



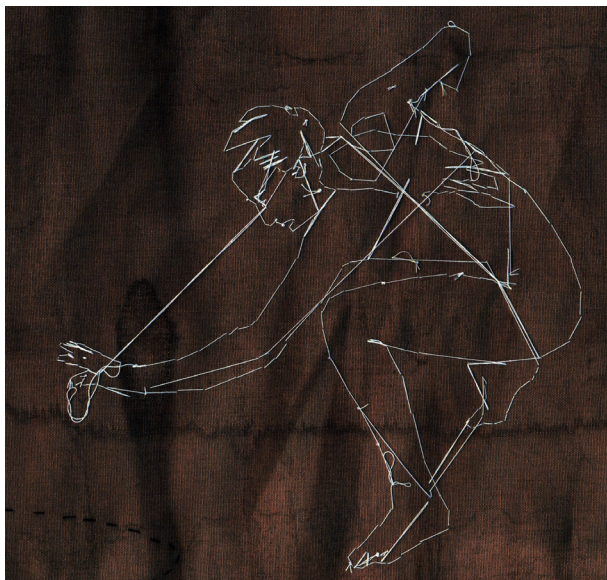


Figura 2. Flávio Gonçalves. *A constelação* [detalhe do verso], 1988. Costura e tecido, 39 x 59,5 cm. Fonte: arquivo do artista

O percurso linear no verso do tecido nos lembra o diagrama mental que, passo à passo, forma as constelações: um dedo apontado para as estrelas criando histórias e personagens a partir de trajetórias imaginárias; uma dinâmica projetiva que lança na abobada celeste um pouco de um universo interior como uma marca que se deseja perene.

O verso do trabalho revelou, ainda, três eixos principais que, formados pela ação encoberta, parecem dar sustentação ao gesto da figura: uma linha perpendicular seguindo o seu dorso, outra unindo os dois pés ao plano do solo e a terceira linha conectando o olho à mão. Essa última linha torna visível o hiato que liga a mão ao olhar; uma conexão tão cara aos artistas desde a Renascença, tanto na representação do mundo visível quanto na sua idealização.³ Uma linha imaginária que descreve a mediação constante entre pensamento e ação – o que nos leva a refletir sobre a dimensão mental e material do desenho como fruto de

3 A frase atribuída por Vasari à Michelangelo traduz esse ideal: "É preciso ter um compasso no olho e não nas mãos, pois a mão faz, mas é o olho quem julga" (Vasari, 1856, p. 271); ver também o artigo de Baptiste Tochon-Danguy (2021).

um mesmo impulso diagramático: qualquer forma de representar o fluxo da consciência precisa lidar com a inscrição, a matéria e sua gravidade que com seu peso atravessa o suporte e se dirige para o centro da terra.⁴

UM DESEJO ABERTO

Nesse jogo entre gravidade e suspensão (entre céu e terra), o desenho apresenta dois sentidos distintos e, no entanto, complementares: sua dimensão conceitual e grafológica – *conceito* e *demonstração*, respectivamente (Rose, 1976, p. 10).⁵ A compreensão da complexidade de sua manifestação, remonta aos primórdios da teorização do desenho nos séculos XVI e XVII. Ela vai ser baseada na crença da existência de uma *ideia* original, considerada então como um mistério divino (e perfeito), fazendo com que a consequente expressão material dessa luz interior fosse tomada como uma queda na dimensão terrena da imperfeição.⁶ Essa distinção feita entre esses dois sentidos, nós os sabemos interatuantes – os resultados sendo alimentados dinamicamente pela experiência e expectativa.

No entanto, esses dois planos, por vezes, parecem antagônicos entre si, um se elevando ao plano mental de forma etérea e incomensurável, o outro se assentando na dimensão mais terrena e firme do plano horizontal e da inscrição. Céu e terra são imagens arquetípicas da conexão transformadora entre mente e o mundo. O desenho, cujos processos destacamos aqui, se constituiria na expressão primeira da ligação entre essas duas instâncias, o que faz com que uma parte se veja reconhecida na outra.

Disegno em latim é tanto traçar, representar, indicar ou mesmo designar apontando o outro. Ele faz referência, antes, àquilo que está mais adiante ou que falta, e que sua ação vai procurar acercar-se e dar forma. Não por acaso, a sua origem mítica envolve, em um só

4 “Todo o corpo que cai livremente se dirige para o centro do mundo”, observou Leonardo em seus escritos (da Vinci, 1942, p. 613). No artigo *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra* (Gonçalves, 2005), discutimos a relação entre o plano horizontal e a inscrição gráfica.

5 Ver também o texto de Lawrence Alloway (1975).

6 Sobre esse assunto, ver o livro *Idea* de Panofsky (2013), sobretudo o capítulo IV que trata sobre o maneirismo, onde a concepção de ideia é associada a um “desenho interior”, a partir das reflexões de Federico Zuccari (1542/1543-1609) a respeito do *disegno interno* e *disegno externo*.



movimento, desejar e desenhar. A partir de sua expressão gráfica mais direta, o desenho carrega o registro de um vir a ser próprio da projeção, e que reconhecemos de modo imediato, por mais simples que seja a sua expressão.

Visto a partir de sua dimensão conceitual, a relação entre desenho e desejo revela um aspecto *sideral*,⁷ que faz do firmamento um terreno de projeção e imaginação primordiais (a elevação, o paraíso, o destino nos astros). De outra parte, a inscrição material repousa no caminho inverso, procurando dar sentido intersubjetivo àquilo que é encantamento ou simples percepção, como as primeiras sombras traçadas diretamente no chão (Rosand, 2002, p. 343-44).

A relação entre desenhar e constelar poderia ser assim compreendida: desenhar é antes desejar, como quem reúne a seu favor um punhado de estrelas e constrói, a partir disso, um espaço para a imaginação.

UMA CARTA NO CÉU

O céu nos oferece um vasto campo de pontos à interligar, como uma fuga da gravidade e da matéria. E podemos apenas imaginar como os antigos executaram essa tarefa: o braço estendido no ar delineando contornos fabulosos, apoiados nos pontos brilhantes e preenchendo o espaço de formas, histórias e nomes: Cassiopéia, Órion, Pisces. Constelar foi uma maneira de estabelecer os elos necessários entre o terreno e o divino, fazendo com que pudéssemos nos orientar na terra ou no mar através da conexão entre o olhar e as estrelas. A abóbada celeste foi, então, dividida e cartografada através de um desfile de representações que expressavam tanto a mitologia quanto o conhecimento astronômico dos antigos (Figura 3).⁸

⁷ Na etimologia da palavra latina *desiderare* encontramos o sufixo *sidus*, relativo à estrela; o que expressaria, em sua origem, a vontade de atrair a influência auspiciosa dos astros (Alinei; Benozzo, 215. p. 77).

⁸ Não se sabe ao certo quando surgiram as primeiras constelações, havendo menções a elas nos escritos de Homero e Hesíodo (séc. VIII ac). *Almagesto*, escrito por Ptolomeu (séc. II), é o mais importante tratado matemático e astronômico da antiguidade, sendo concebido como uma coleção (donde o seu nome) das informações astronômicas e matemáticas conhecidas pelos gregos (Diderot, 1751). *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot, D'Alembert et Jaucourt (1751-1772). Disponível em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v4-56-0/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

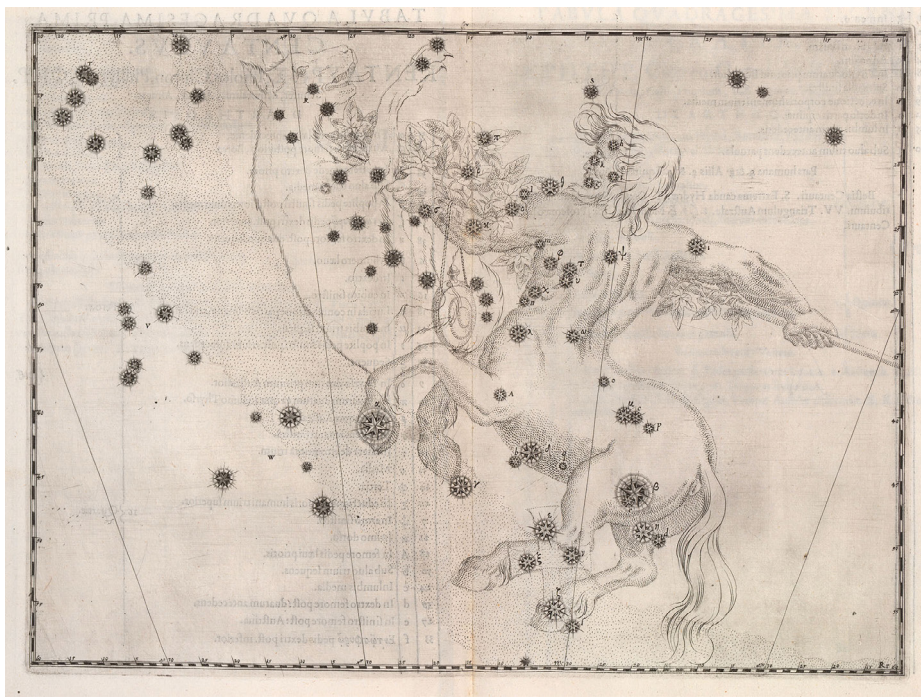


Figura 3. Johann Bayer (1572-1625). *Centaurus. Uranometria*, 1603. Fonte: ETH-Bibliothek Zürich.

Existem, assim, complexas figuras projetados no céu, criadas pelo desejo de agrupar pontos dispersos no firmamento, como quem liga um conteúdo mental particular ao todo do universo, num sentido que transcende gerações através da natureza das histórias ali inscritas. Uma vez essas imagens projetadas, o céu nunca mais foi o mesmo.⁹ A figura imaginada é uma projeção mental pura, apoiada nas estrelas, na espera constante de um olhar que possa recriá-la a cada vez que alguém mira o firmamento.¹⁰

9 Ainda hoje as constelações e asterismos (pequena formação de estrelas) são utilizados como forma de orientar espacialmente a observação celeste, como podemos constatar no site *Skywatching* da Nasa (<https://science.nasa.gov/skywatching/>).

10 Uma passagem no livro *Memórias* de Adriano de Marguerite Yourcenar nos ajuda a compor essa imagem: "Desde as noites da minha infância, quando o braço erguido de Marulino me indicava as constelações, a curiosidade das coisas do céu nunca mais me abandonou. Durante as vigílias forçadas dos acampamentos, contemplei a lua correndo através das nuvens dos céus bárbaros; mais tarde, nas claras noites áticas, ouvi o astrônomo Terão de Rodes discorrer sobre seu sistema do mundo. Estendido na ponte de um navio, em pleno mar Egeu, contemplei a lenta oscilação do mas-



Rosalind Krauss, em seu texto sobre o trabalho do escultor Julio González (1876-1942), nos fala dessa imaginação figurativa que possibilitou a criação das constelações:

Oito pontos de luz eram suficientes para gregos e fenícios figurarem a capa de Órion e, por detrás dela, o fantasma deste, armado de sua clave. Eram precisos vinte estrelas para sugerir o mastro e o velame do navio Argo, estando a relação entre essas estrelas e a forma de um navio tão impenetrável quanto aquela existente entre as oitos precedentes estrelas e a imagem de um caçador, coberto em seu manto. Com sua curiosa indiferença pelo aspecto das coisas, as constelações projetam nos céus o mundo natural dos navios e dos cisnes, elas inscrevem ali um desenho que desdenha o simples traçado das semelhanças (Krauss, 1993, p. 201, tradução nossa).¹¹

Para a autora, constelar seria uma operação que não podemos considerar como mimética ou abstrata (Krauss, 1993, p. 201), mas que supomos se inscrever, pela dupla negação proposta, a meio caminho entre esses dois pólos. Pois, por mais elementar que seja a forma de um agrupamento de estrelas, algo de similaridade deve existir para que ela seja associada a uma imagem em particular. Ainda que essa associação seja dada, em grande parte, por razões convencionais ou contextuais (para qual direção apontavam as estrelas que formavam o braço estendido de *Antinus*?).

A conjugação entre a *percepção* imediata do *todo*, própria às imagens, e o escrutínio relacional de suas partes, é o fundamento semiótico para a existência de um diagrama, como veremos a seguir. E devemos supor que essa interação deva ser, em certo grau, mimética, pois basea-

tro deslocar-se entre as estrelas, ir do olho vermelho do Touro ao pranto das Plêiades, de Pégaso ao Cisne." (Yourcenar, s/d, p. 91).

11 No original: "Huit points de lumière suffisaient aux Grecs et aux Phéniciens pour figurer la cape d'Orion et, derrière elle, le fantôme de celui-ci armé de son glaive. Il fallait vingt étoiles pour suggérer le mât et le gréement du vaisseau Argo, la relation entre ces étoiles et la forme d'un bateau étant aussi impénétrable que celle existant entre les huit précédentes et l'image du chasseur enveloppé dans son manteau. Avec leur curieuse indifférence pour l'aspect des choses, les constellations projettent dans les cieux le monde naturel des navires et des cygnes, elles l'y inscrivent d'un dessin qui dédaigne le simple tracé de ressemblances."

da no princípio da similaridade. Uma vez ancorada nas estrelas, a figura ali imaginada vai incorporar as associações e convenções que garantam o seu reconhecimento por aquele que souber lê-la – mesmo que essa leitura não ocorra sem ambiguidades.

O ato de constelar compartilha certos aspectos comuns à arte da memória, como *loci* e *imagines*.¹² Uma constelação ou um asterismo é também uma forma de memento. Ao delinear personagens e histórias em um conjunto de pontos luminosos, os antigos podiam reconhecer as estrelas onde quer que estivessem, o que lhes indicava o caminho de volta. A constelação vista como registro mnemônico reforça a sua conexão com um conteúdo convencional e, mesmo, cultural em comum.¹³

De modo similar ao rememorar, uma constelação está em constante transformação na mente de quem a observa, pois a cada mirada é preciso reconstituir mentalmente a sua imagem-referência. Nesse processo, partes podem ser suprimidas, modificadas ou expandidas na virtualidade de sua transmissão e leitura.

Esse campo impreciso gerado pela leitura de uma constelação pode ser relacionado a um outro aspecto relativo ao desenvolvimento da leitura em si. Para Walter Benjamin as constelações pertencem ao domínio daquilo que o autor define como “semelhanças extra-sensíveis”, que se constituiriam a partir de meios e ocorrências que seriam capazes de estimular e despertar a “faculdade mimética no homem” (Benjamin, 1985, p. 109). Entretanto, esse “poder mimético” não permaneceria imutável em seu significado – antes, ele teria mesmo a tendência a declinar com o passar do tempo, em favor da crescente convencionalidade dos códigos utilizados. Como resultado, perderíamos a capacidade de religar a ocorrência ao poder mimético que outrora lhe

12 Mesmo que a origem das constelações não seja diretamente relacionada à arte mnemônica, uma constelação é constituída por princípios similares. A arte mnemônica era baseada na substituição de significados, muitas vezes utilizando figuras e símbolos para reconstituir conceitos complexos. A chamada “memória artificial” dependia de dois elementos fundamentais: *loci* e *imagines* (Yates, 2001, p. 82), e é isso que uma constelação faz, associa uma imagem a uma parte do céu.

13 A relação do desenho com a memória é de outra ordem, quando pensamos nos fundamentos de sua ação. A inscrição cria um campo de registros, sejam de imagens ou de indícios capaz de mostrar o desenrolar de seu processo de criação. Antes de ser um auxílio à rememoração (uma *ars memoriae*), o desenho se constitui como um campo da memória, onde as ações são ali preservadas de alguma forma (Gonçalves, 2005).



conferia sentido, uma vez que a nossa faculdade de leitura basear-se-ia cada vez mais em signos convencionais.¹⁴

DIAGRAMAS

Um diagrama, em seu sentido mais estrito, é a expressão gráfica de uma ideia. Ele apresenta visualmente um conteúdo que se quer correlato ao pensamento que o gerou, através de um princípio associativo entre concepção e prova visual. Essa abordagem lógico-matemática do diagrama é privilegiada por Charles S. Peirce em seus estudos. No entanto, ele inscreve o diagramático em um contexto maior.¹⁵

Peirce aborda o diagrama a partir de sua concepção semiótica de mente, não apenas como demonstração gráfica exterior, mas como expressão constitutiva do raciocínio diagramático.¹⁶ Um raciocínio que se

14 A perspectiva de análise do texto de Benjamin é a de uma filosofia da linguagem. Segundo o autor, a linguagem seria um modelo que poderia nos ajudar a compreender o conceito de semelhança extra-sensível. Pois, se a "leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo um sinônimo de leitura em geral [...], pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente [...] para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis." Como resultado, "hossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano" (Benjamin, 1985, p. 110 e 112).

15 Mesmo que o objetivo principal desse artigo não seja investigar em profundidade o conceito de diagrama em Peirce, algumas considerações podem nos auxiliar a inscrevê-lo na sua arquitetura semiótica, partindo de sua definição mais geral. O diagrama é um tipo de ícone, operando, portanto, a partir de similaridade. Um ícone, segundo a natureza de seu fundamento, pode ser em primeiro grau *imagem*, em segundo grau *diagrama* e em terceiro grau *metáfora*, (semelhança em si, semelhança relacional ou representação da semelhança). Para Peirce, "[...] um Diagrama é um Ícone de um conjunto de objetos racionalmente relacionados" (NEM IV, p. 316) ["a Diagram is an Icon of a set of rationally related objects"], ou seja, ele é a síntese visual (imagem) de um todo em suas relações internas. O diagrama representa as relações entre os elementos que o compõem a partir de uma percepção do conjunto de sua expressão (semelhança relacional). Essa percepção de conjunto tem o valor de um predicado geral, que é a expressão da ideia nele contida graficamente: "Um diagrama é um ícone ou imagem esquemática que incorpora o significado de um predicado geral" (NEM IV, p. 238); ["A diagram is an icon or schematic image embodying the meaning of a general predicate"]. Esse predicado geral produz na mente do observador o efeito de uma dedução – síntese da correlação entre forma e concepção. NEM é a sigla utilizada para se referir a obra de Peirce *New Elements of Mathematics*.

16 Para Peirce, "Todo o raciocínio necessário é diagramático; e a garantia fornecida por todos os outros raciocínios deve basear-se no raciocínio necessário. Nesse sentido, todo raciocínio depende direta ou indiretamente de diagramas" (NEM IV, p. 314). No original: "All necessary reasoning is diagrammatic; and the assurance furnished by all other reasoning must be based upon necessary reasoning. In this sense, all reasoning depends directly or indirectly upon diagrams."

baseia, preliminarmente, na percepção e observação de diferentes fenômenos (NEM IV, p. 315), o que privilegia os aspectos visuais da reflexão, de onde os diagramas surgem como representação das relações ali envolvidas. Essa posição de análise parte de uma teoria semiótica evolutiva que faz com que signo e pensamento não existam como concepções dissociadas do continuum temporal no qual estão inseridos.¹⁷

Decorre dessa concepção de *pensamento-signo*, que a mente para Peirce é fundamentalmente *icônica*, uma concepção que surgiu muito cedo para o filósofo, fruto da observação de seus próprios atos mentais:

Eu não acho que eu pense em palavras. Primeiramente, eu emprego diagramas visuais, pois esse modo de pensar é minha linguagem natural de meditação, e em segundo lugar, porque eu estou convencido de que esse é o melhor sistema para os meus propósitos (Peirce *apud* Leja, 2000, p. 97, tradução nossa).¹⁸

Isso faz com que o conceito peirceano de diagrama seja mais amplo que o convencional (NEM IV, p. 314), operando no “olho da mente” como uma representação síntese:

Nós formamos na imaginação algum tipo de representação diagramática, isto é, icônica, dos fatos a mais esquematizada possível. A impressão desse escritor é que, com pessoas comuns, isso é sempre uma imagem visual ou visual e motora misturados [...]. Esse diagrama que foi construído para representar intuitivamente ou semi-intuitivamente as mesmas relações expressas abstratamente nas premissas, é, então, observado e uma hipótese sugere que existe uma certa relação entre algumas de suas partes [...]. Para testar isso, vários experimentos são feitos no diagrama, que é alterado de várias maneiras (CP 2.778, tradução nossa).¹⁹

17 Na semiótica peirceana, o signo não é um conceito que o pensamento acessa a fim de elaborar um reflexão em particular, mas é constitutivo e indissociável do próprio ato de pensar. O que faz com que ele afirme: “Nós não temos poder de pensar sem signos” (Peirce, 1992, p. 30).

18 No original: “I do not think I ever reflect in words: I employ visual diagrams, firstly, because this way of thinking is my natural language of self-communion, and secondly, because I am convinced that it is the best system for the purpose.”

19 CP é a sigla utilizada para se referir a obra de Peirce *The Collected Papers*, seguida do número



O diagramático, visto como processo mental, se estenderia do raciocínio necessário à expressão poética (ainda que a concepção peirceana o restrinja ao raciocínio controlado), uma vez que ele corresponde, em toda a sua medida e gradação, à observação e investigação da teia de relações que possa nos levar à aceitação de uma síntese possível, seja qual for a sua natureza. O impulso associativo, que reúne por semelhança ou necessidade de compreensão um conjunto heteróclito de elementos é uma função da mente comum à ciência e a arte:

[...] O trabalho do poeta ou romancista não é tão diferente do trabalho do homem científico. O artista introduz uma ficção, mas ela não é arbitrária; ela exhibe afinidades às quais a mente concede certa aprovação ao declará-las belas, que se não é exatamente o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral (CP 1.383, tradução nossa).²⁰

Um diagrama representado graficamente afeta e é afetado pela mente que o analisa. Essa ação possui, ela mesma, a forma de uma relação: um sentido polar e de oposição entre dois relatos; entre uma vontade externa e outra interna, entre um modo ativo e passivo, próprios da Secundidade no qual o diagramático se insere (CP 1.383). O que é mais uma forma de expressar a interrelação entre conceito e demonstração dentro de um processo dinâmico de transformações.

Peirce qualifica como *antropomórfica* essa identificação intrínseca, mediadora, entre uma porção e outra da experiência, entre concepção e mundo (NEM IV, p. 313), no sentido que estariam ali expressos os limites da mente humana:

do volume e parágrafo. No original: "We form in the imagination some sort of diagrammatic, that is, iconic, representation of the facts, as skeletonized as possible. The impression of the present writer is that with ordinary persons this is always a visual image, or mixed visual and muscular [...] This diagram, which has been constructed to represent intuitively or semi-intuitively the same relations which are abstractly expressed in the premisses, is then observed, and a hypothesis suggests itself that there is a certain relation between some of its parts [...] In order to test this, various experiments are made upon the diagram, which is changed in various ways."

20 No original: "The work of the poet or novelist is not so utterly different from that of the scientific man. The artist introduces a fiction; but it is not an arbitrary one; it exhibits affinities to which the mind accords a certain approval in pronouncing them beautiful, which if it is not exactly the same as saying that the synthesis is true, is something of the same general kind."

Ora, se você tivesse dito *Antropomorfismo*, eu teria respondido que abraço de coração a maioria das cláusulas dessa doutrina, se algum direito de interpretação privada me fosse permitido. Sustento, por exemplo, que o homem está de tal forma circunscrito aos limites de sua experiência prática possível, que a sua mente se restringe a ser o instrumento das suas necessidades, de forma que ele não pode, de maneira alguma, *significar* qualquer coisa que transcenda esses limites (CP 5.536, tradução nossa).²¹

Um outro aspecto relativo à percepção visual do diagrama ganha importância no contexto do estudo do constelar e desenhar, e diz respeito à ênfase dada à apreensão de sua ideia geral e sintética: “Em todas as classificações naturais, sem exceção, as distinções de forma, uma vez reconhecidas, tomam precedência sobre diferenças de matéria” (NEM IV, p. 321, tradução nossa)²². Segundo Peirce, Forma é algo que a mente pode assimilar, introjetar e compreender; Matéria é força bruta, sempre estrangeira, e mesmo que seja reconhecível, é incompreensível (NEM IV, p. 322). Em suma, um diagrama desenhado numa folha de papel é o mesmo que aquele desenhado na terra, no céu ou num quadro negro. Aquilo que a expressão material traz ao diagrama não muda, em essência, sua ideia – mas torna possível a percepção de diferentes camadas de sentido, próprias do ícone em primeiro grau. John Berger toca no mesmo ponto quando afirma que, diferentemente de uma pintura “A virtude dos desenhos deriva do fato de serem diagramáticos” (Berger, 2007, p. 50),²³ o que torna, em muitos trabalhos, a presença do seu suporte algo de distinto e dissociado da substância que ele encerra: o papel continua a ser papel diante das linhas ali depositadas.

21 No original: “Why if you had said *Anthropomorphism*, I should have replied that I heartily embrace most of the clauses of that doctrine, if some right of private interpretation be allowed me. I hold, for instance, that man is so completely hemmed in by the bounds of his possible practical experience, his mind is so restricted to being the instrument of his needs, that he cannot, in the least, *mean* anything that transcends those limits.”

22 No original: “In all natural classifications, without exception, distinctions of form, once recognized, take precedence over differences of matter.”

23 No original: “The virtue of drawings derives from the fact that they are diagrammatic.”



A forma como essa porção material da experiência afeta o diagramático e sua convencionalidade, vai ser explorada, sobretudo, na arte.

Um diagrama é sempre um diagrama-experimento, pois ele é refeito mentalmente a cada observação. Como signo, ele é um ícone em segundo grau em relação ao seu fundamento.²⁴ Ele não é mera qualidade em si ou mera similaridade com um referente outro, mas uma ponte relacional entre essas duas instâncias. Por isso, sua função é mediadora através das relações que ele é capaz de estabelecer entre um conteúdo sensível, de um lado (o sentimento de todo que ele provoca), e as convenções que lhe dão forma. Podemos reconhecer aqui as constelações. O diagramático, nesse sentido, é um processo.

Podemos inferir que o raciocínio diagramático tenha evoluído à maneira como evoluiu a linguagem – se assumirmos aqui as ideias de Benjamin –, substituindo complexas relações sensíveis por um conteúdo cada vez mais convencional (Benjamin, 1985). A inscrição gráfica, desde os primeiros registros, teria sido um dos esteios dessas transformações: o desenho como expressão é mais primitivo, primordial e, talvez, mais geral, produzindo as primeiras representações de si do humano, seus gestos e as impressões do entorno mais imediato. No que concerne às imagens, seriam os primeiros registros onde uma mente se vê inscrita no mundo e pode, a partir disso, refletir sobre si mesma e ser lembrada por outrem (Mondzain, 2010; Bednarik, 2014).

Mesmo o mais simples dos diagramas opera por similaridade, tornando em *imagem* um conjunto de elementos variados; construindo uma síntese que se quer traduzida pela convencionalidade de suas regras, através de um ícone racionalmente orientado. Essa é a força do diagrama e seu calcanhar de Aquiles, pois o campo da imagem tenciona constantemente a regra e a convenção, sem, no entanto, prescindir do caráter relacional e da similaridade próprias do diagramático.²⁵

A reflexão que Peirce faz do diagramático como sendo a base constitutiva do raciocínio e do pensar, assim como a importância acordada à

24 Ver nota 14.

25 “Uma observação muito importante aqui é que diagramas empíricos continuamente se transformam em ícones comuns” (Stjernfelt, 2007, p. 101), e sujeitos, portanto, a mesma indeterminação que as imagens em geral. No original: “A very crucial observation here is that empirical diagrams continuously shade into ordinary icons”.

visualidade de sua formação, nos remete à prática do desenho na arte e aos fluxos contínuos entre a ação e reflexão. Esses fluxos nos mergulham num estado perceptivo e relacional que costumamos associar ao desenho como linguagem, pensamento gráfico ou o nome que queiramos dar a essa sensação mental do todo. A evidência de que ações e transformações materiais reverberam em processos mentais (e vice-versa) nos é dada pelo processo de trabalho em arte através da constante experimentação e ensaio. Paradoxalmente, a pouca dependência na reflexão lógica e concatenada, faz com que fatores sensoriais e *extra-teóricos* construam um ponto de inflexão (de descoberta) capaz de fazer emergir, em um só movimento, a forma e sua justificação como puro sentimento.

O trabalho de arte desafia a racionalidade do diagrama contrapondo as convenções que lhe regem às ambiguidades próprias da percepção, do fenômeno e da materialidade de sua expressão visual. A apropriação da linguagem diagramática na arte, através de seus códigos e convenções, procura mostrar os limites da positividade desse sistema, através da prevalência de seus aspectos mais icônicos e sensoriais: diagrama dos gestos; do movimento; das sombras; das sensações, etc.

O trabalho *Trois stoppages étalon* (1913-64), de Marcel Duchamp é um exemplo do uso de uma convenção visual (a medida de 1 metro) operando em um sistema poético a partir de relações que partem da convenção: o metro serve aqui para representar a ação casual do artista em deixar cair três vezes da altura de 1 m uma linha medindo também 1 m, e registrar em diferentes suportes a variação de sua forma (Figura 4).²⁶

Frederik Stjernfelt, em seu livro *Diagrammatology* (2007), realiza um extenso estudo do diagrama em Peirce, tratando, ainda, como esse conceito toca as imagens na arte. A partir da forma como os ícones declinam em imagens, diagramas e metáforas, o autor identifica na *similaridade* um princípio geral indissociável às representações – sendo capaz, mesmo de defini-las (Stjernfelt, 2007, p. 276).

²⁶ "Essa experiência foi feita em 1913 para aprisionar e conservar as formas obtidas por acaso, pelo meu acaso" (Duchamp, 1994, p. 225. Tradução nossa).





Figura 4. Marcel Duchamp. *Trois stoppages étalon*, 1913-64. Fio, tela, couro, vidro, madeira e metal, dimensões variadas. Centre Georges Pompidou, Paris. Foto: Centre Pompidou, MNAM.

Sobre as obras de arte, o autor aplica o mesmo princípio de gradação: uma pintura pode ser uma mera impressão visual no campo periférico de visão (uma mera qualidade sensorial), mas quando adotamos uma atitude ativa de contemplação, sua condição diagramática se torna prevalente:

No momento em que você avalia, por exemplo, plano frontal, médio e plano de fundo e estima a distância entre os objetos representados na cena de uma pintura, ou, assim que você se imagina vagando pelo caminho da paisagem, você está operando com o ícone – mas fazê-lo desta forma só é possível tratando-o como um diagrama (Stjernfelt, 2007, p. 92, tradução nossa).²⁷

27 No original: "As soon as you judge, for instance, fore-, middle-, and background and estimate the distance between objects depicted in the pictorial scene, or as soon as you

Para o autor, todas as imagens são diagramáticas, assim como as análises das obras feitas pela história da arte (Stjernfelt, 2007, p. 278-79); sendo uma tarefa difícil contemplar qualquer ícone sem que façamos experimentos *proto-diagramáticos* (ou seja, relacionais), afim de revelar algum sentido inerente a eles (2007, p. 92).

Em consequência, quando tomamos uma imagem qualquer como objeto de investigação, adotamos um visada diagramática em sua leitura, a partir do fio de relações e substituições que podem ser operadas a partir de sua observação. No trabalho de arte, por exemplo, cremos perceber ali inscritos algo da energia que lhe deu forma, do registro do agente que o gerou; mesmo naquelas obras cujas relações de similitude escapam à figuração e à narrativa mais convencionais:

Mesmo um observador como eu [...] tem a experiência imediata e espontânea de que essas imagens [aquelas dos artistas da abstração] representam *algo*, sejam ideias mentais privadas ou emoções, sejam reinos de geometria ideal, seja aquilo-que-não-pode-ser-retratado... isso não importa neste contexto [...]. O fato de que muitas vezes pode ser difícil determinar o que é esse algo, não muda o fato de que, assim que estamos dentro do reino da obra de arte, estamos perfeitamente conscientes de que a obra deve, de alguma forma, ser decodificada (Stjernfelt, 2007, p. 276, tradução nossa).²⁸

Os estudos que tratam do diagramático no campo das artes visuais são numerosos, abrangendo desde um modo de operar por parte de artistas (como uma poética do diagramático), a uma análise diagramática das obras. Quanto ao conceito de diagrama utilizado, ele oscila entre uma visão normativa (como expressão lógica e estrangeira ao trabalho de arte, que organiza e, mesmo, se contrapõe ao gesto expres-

imagine yourself wandering along the path into the landscape, you are operating on the icon – but doing so in this way is possible only by treating it as a diagram.”

28 No original: “Even an observer like myself [...] has the immediate and spontaneous experience that these pictures represent something, be it personal mental ideas or emotions, be it realms of ideal geometry, be it that-which-cannot-be-depicted... it does not matter in this context [...] The fact that it may very often be quite difficult to determine what this something is, does not change the fact that as soon as we are within the realm of the artwork, we are perfectly aware that the work has, in some way, to be decoded.”



sivo), até abordagens mais críticas da objetividade das convenções, assim como a consideração dos registros mais livres como oriundos do mesmo impulso relacional do diagramático. Autores como Rosalind Krauss (1993), David Joselit (2005), Benjamin Buchloh (2006) e Margareth Iversen (2016) são exemplos dessas diferentes abordagens.

A proposição de que as imagens, quando vistas mais de perto, demandam que se lhes associe uma estrutura diagramática de análise, reforça a hipótese do diagramático como um processo que estabelece as relações entre mente e mundo. Imagens seriam objetos de uso diagramático, através de operações que buscam a decodificação de um sentido (mesmo que fugidio e circular), investigando de forma crítica (e criativa), a estrutura desse processo. Esse parece ser o caráter experimental da mente icônica, capaz de ensaiar diferentes relações na busca de uma síntese, uma imagem do todo como a emergência de um sentido – e que tem na abdução o seu motor de descoberta.²⁹

Podemos entender a fragilidade da convenção que rege as constelações a partir de sua condição de imagem duplamente deslocada: a meio caminho entre pensamento mágico e racional; na encruzilhada entre astrologia e astronomia. O pensamento diagramático faz da abóbada celeste um imenso campo de projeção de nosso espaço mental, como uma espacialização do imaterial em nós, as constelações se formando e desaparecendo diante dos nossos olhos no fluxo do pensamento.

29 "Assim, a análise da arte (mas isso vale para qualquer processo analítico), envolve um componente abduutivo crucial – sendo a abdução o pré-requisito peirceano para qualquer aquisição de um novo conhecimento." (Stjernfelt, 2007, 279). No original: "Thus analysis of art (but this goes for any analytical process) involves a crucial abductive component – abduction being the Peircean prerequisite for any gaining of new knowledge."

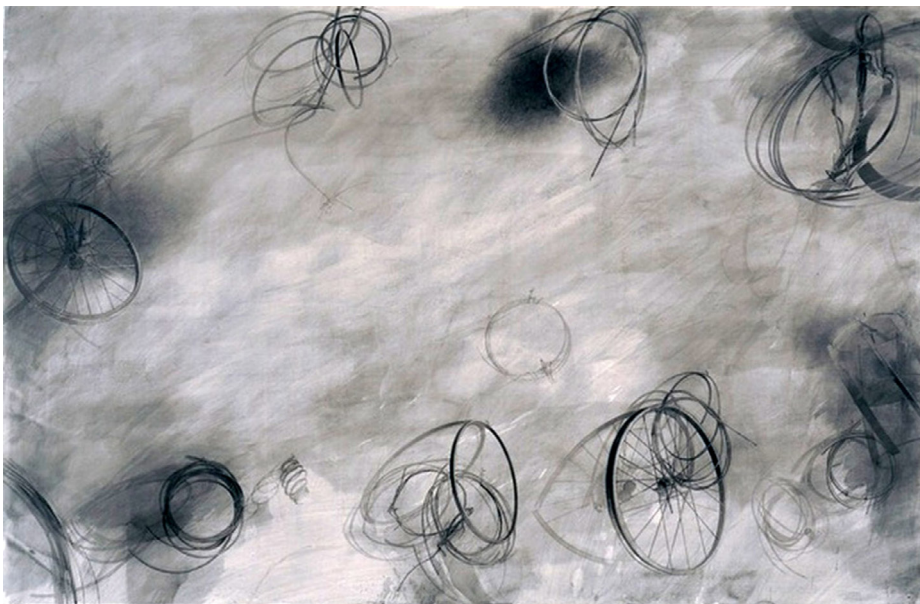


Figura 5. Bernard Moninot. *Baie sombre I*, 1986. Desenho, aguada, nanquim e grafite sobre papel, 100 x 150 cm. Fonte: Museu de Grenoble.

ENCANTAMENTOS

A série de desenhos intitulada *Baie sombre* (Figura 5), do artista francês Bernard Moninot (1949) insere-se na perspectiva dessa aproximação entre o espaço celeste, o espaço mental de concepção do desenho e a tentativa de inscrever materialmente essa experiência, de forma deslocada e poética. O artista reproduziu uma parte do céu chamada *Baie Sombre* no teto de seu ateliê. Para cada ponto representando uma estrela, ele pendurou, por fios, sucatas diversas, a maioria circulares: rolos de arame, espirais, rodas de bicicleta, etc. Desta forma, o lugar de cada objeto correspondia a uma estrela no céu em questão. Esses objetos foram então registrados em desenhos a partir de suas sombras projetadas sobre papéis fixados nas paredes.

Moninot organizou esses objetos de modo que as sombras surgissem do alto para baixo, como que produzidas pela luz do intelecto, sem, no entanto, ocultar a sua “origem sideral” (Bailly, 1990), mas transformando-os em formas espacializadas sobre o suporte. Cada



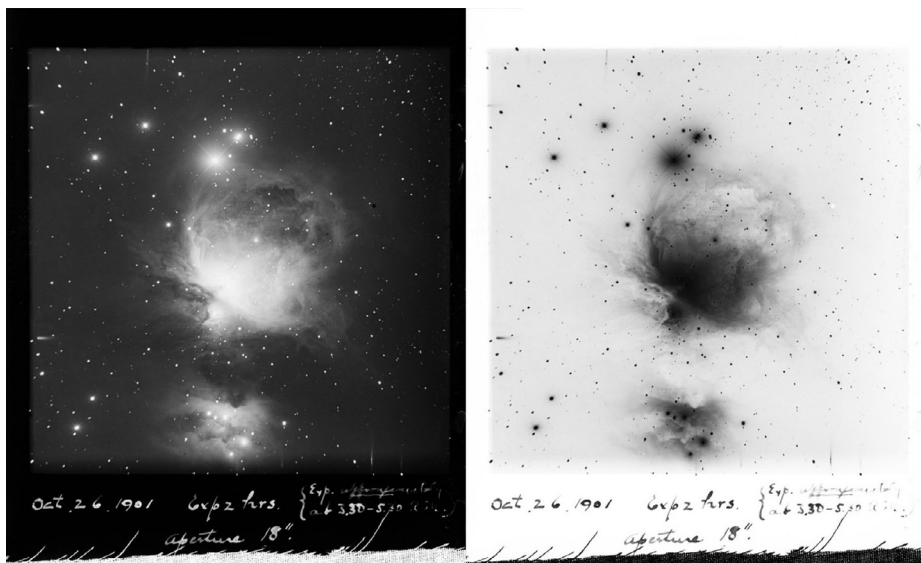


Figura 6. Justaposição a partir da imagem de um negativo em vidro usado na astronomia (Glass-slide-Ry19), onde eram feitos registros fotográficos da observação do céu no passado. À esquerda, imagem invertida em programa gráfico; à direita, a imagem original em negativo em vidro.
Fonte: Biblioteca da Universidade de Chicago.

estrela é o fio de origem do desenho, assim como a luz que conduz cada uma das projeções. Essa experiência se liga a outros trabalhos do artista envolvendo diretamente as projeções luminosas e a inscrição, onde são utilizados diferentes dispositivos para capturar os fenômenos.

A partir dessas anamorfoses projetadas na parede, podemos conceber o substrato sobre o qual as sombras se depositam como uma espécie de lâmina que corta e interrompe o caminho de projeção das estrelas para a terra. Esse percurso forma um diagrama simples – estrela / projeção / inscrição – o que nos remete a forma precisa de registro direto da luz através da fotografia, por exemplo. Esse caminho descendente é a materialização de uma queda, como uma estrela que cai e perfura o solo,³⁰ fazendo do registro gráfico a forma primeira de captura e resgate do que há de mais fugidio e imaterial, como nossas ideias (Figura 6).

30 Na caverna *La Marche* na França, foram encontrados pequenos buracos escavados no chão de pedra arranjados na forma do agrupamento das Plêiades, sugerindo, de acordo com Michael Rappenglück, que eles pudessem ser preenchidos com gordura animal e acesos, formando uma representação do céu noturno. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/2012385.stm>. Acesso em: 18 ago. 2024.



Figura 7. Marina Camargo. *Dez noites ao anoitecer (Odisseia no céu)*, 2017. Vídeo-instalação, duração 180 min, dimensões aproximadas: 2000 x 800 cm. Igreja de Santo Egidio (Nuremberg, Alemanha). 2017. Fonte: arquivo da artista.

Em um percurso inverso, a artista brasileira Marina Camargo (1980) construiu um céu para si. Ela lançou-se do espaço da gravidade e da matéria e projetou sobre o teto da nave central da igreja de Santo Egidio em Nuremberg, a imagem do céu noturno (figuras 7 a 9). O trabalho *Dez noites ao anoitecer (odisseia no céu)*, representa em dez vídeos o mapa do céu sobre a cidade. A cada vídeo, uma noite específica dos últimos dez anos, até chegar ao dia de sua realização (2017).

A projeção preencheu o formato oval do teto da igreja e mostrava a ação da artista perfurando um fundo preto e fazendo surgir, uma a uma, as estrelas presentes no céu. Para Camargo, essa lenta revelação é tanto uma forma de pensar o tempo e suas transformações, quanto uma tentativa de extravasar a arquitetura do prédio e trazer o céu para perto, mais uma vez.³¹

31 No catálogo *O lugar depois (Der Ort danach)*, Marina Camargo relata que o trabalho também se refere à destruição do teto da igreja de Santo Egidio na segunda grande guerra (Schulze, 2019, 124).



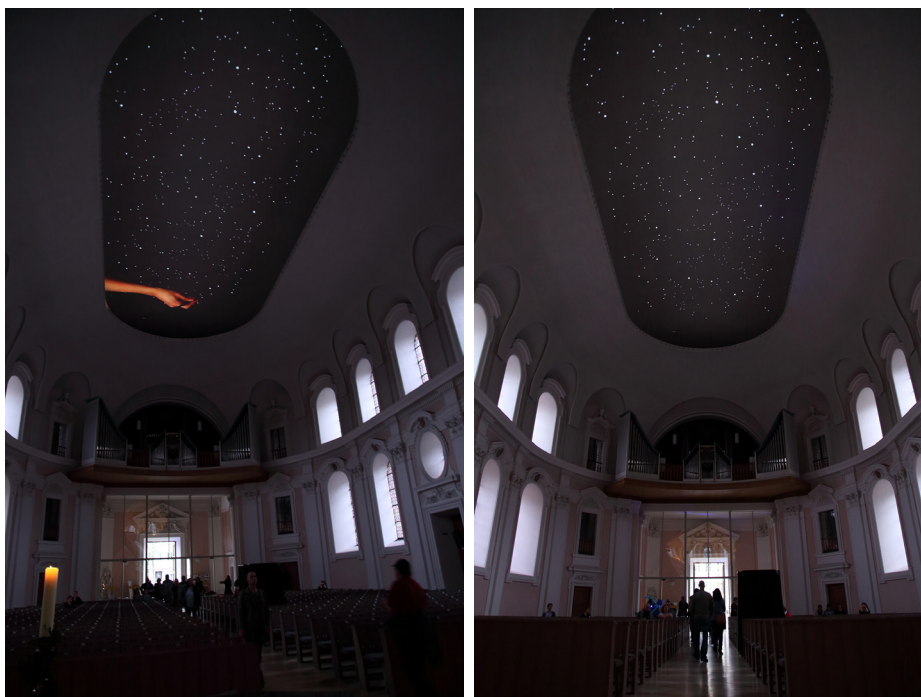


Figura 8-9: Marina Camargo. *Dez noites ao anoitecer (Odisseia no Céu)*, 2017. Vídeo-instalação, duração 180 min, dimensões aproximadas: 2000 x 800 cm. Igreja de Santo Egídio (Nuremberg, Alemanha). 2017. Fonte: arquivo da artista.

O trabalho da artista é rico em material apropriado, mapas, cartografias pessoais e diagramas que apontam, de um lado, para as convenções que tratam de seu uso e, de outro, para as transgressões e transformações de significado a partir do modo como essas definições são entrelaçadas com o vivido: a partir das ações da artista, lembranças, associações e analogias deslocam e transformam o habitual, suas regras, ou qualquer orientação que se queira dominante. No trabalho de Camargo, a tensão entre os limites convencionais do diagrama e a ameaça constante do seu transbordamento em pura imagem, se dá a partir de um processo de desconstrução, reorganização e apagamentos que dissolve a força de sua regra.

Para Marina Camargo, a carta celeste é onde o tempo se desdobra no espaço absoluto sobre nossas cabeças: “Um céu estrelado é também um mapa do tempo: ele mostra o exato momento em que vi-

vemos, sempre se transformando.” (Camargo, 2019, p. 124). Aquilo que está lançado lá no alto, no cosmos, nós o vivemos aqui, junto a terra. À parte as implicações religiosas dessa concepção de equivalência, abrir o teto abobadado da igreja e trazer para mais perto essa esfera maior é um desejo ancestral da nossa imaginação. O teto é onde o céu deve estar. Segundo Michael Rappenglück, astrônomo e historiador da ciência, as paredes da caverna dos povos antigos eram como membranas entre mundos, céu e terra ali representados. O fogo trazido para o seu interior, assim como o brilho dos cristais da rocha, lançavam sobre o teto a fantasia de um firmamento sempre presente. A imaginação dos antigos, segundo o autor, conferia à abóbada celeste a mesma rigidez da rocha, criando, a partir disso, um mundo de correspondências entre o espaço sideral e a caverna (2007, p. 204); uma ambição que atravessou os tempos: “casa das estrelas” era como os bizantinos chamavam suas igrejas (Rappenglück, 2007, p. 244).

De súbito, a partir desse céu estrelado projetado por Marina Camargo na nave da igreja de Santo Egídio, retornamos ao universo mimético e ancestral que mergulha mente e mundo em continuidade e representação.

★

Desenhar e constelar são ações convergentes em sua origem gráfica e diagramática. Contemplar o céu noturno é como lançar, a contra-pé, um olhar para nosso espaço mental, onde são projetadas imagens e desejos. Na constelação, assim como no desenho, o espaço de ideação (e imaginação) resta presente e aberto, arbitrário e fortuito. A estrutura diagramática que lhe dá forma nasce entrecruzada por uma cadeia de expressões sensíveis próprias do gesto, do corpo e seus movimentos; de ações que por vezes reforçam sua estrutura ou promovem o seu colapso: escavar, fundar, demarcar, construir, soterrar... O ponto de balanço e ruptura da trama diagramática na arte se dá onde esta se vê percebida, mantendo vibrante a ponte entre convenção e descoberta.



REFERÊNCIAS

ALINEI, Mario; BENOZZO, Francesco. [Dizionario etimologico-semantic della lingua italiana](#): come nascono le parole. Bolonha: Pendragon, 2015.

ALLOWAY, Lawrence. Sol Lewitt: Modules, Walls, Books. [Artforum](#). Nova York, p. 38-43, 1975. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/sol-lewitt-modules-walls-books-212710/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

BAILLY, Jean-Christophe. La voie libre de Bernard Moninot. In: [Bernard Moninot: 1981/1990](#). Paris: Jacques Damase, s/d.

BEDNARIK, Robert G. Exograms. [Rock art research](#), vol. 31, n. 1, p. 47-62, 2014. Disponível em: <https://rockartresearch.com/index.php/rock/article/view/119/115>. Acesso em: 18 ago. 2024.

BENJAMIN, Walter. [Obras escolhidas](#): magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. [Berger on drawing](#). Cork: Occasional Press, 2007.

BUCHLOH, Benjamin. Hesse's endgame: Facing the diagram. In: Zegher, M. Catherine de, Buchloh, B. H. D., Hesse, Eva. [Eva Hesse drawings](#). Yale: University of Yale, 2006.

DA VINCI, Leonardo. [Les carnets de Léonard de Vinci](#). Vol. 1. Tradução: Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1942.

DIDEROT, D'ALEMBERT e JAUCOURT. [Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie](#) ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers de (1751-1772). Disponível em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v4-56-0/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

DUCHAMP, Marcel. [Duchamp du signe](#): Écrits. Paris: Flammarion, 1994.

GONÇALVES, Flávio. [Où se trouve le dessin?](#) Une idée de dessin dans l'art contemporain. Tese de doutorado – Université de Paris 1, Panthéon Sorbonne, Paris, 341 p., 2000.

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.

IVERSEN, Margareth. Desire and the diagrammatic. [Oxford art journal](#). Oxford: Oxford University, vol. 1, n. 39, 2016.

JOSELIT, David. Dada's Diagrams. In: LEAH, Dickerman, WITKOVSKY, Matthew (eds.). [The dada seminars](#). Washington: National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 2005.

KRAUSS, Rosalind. [L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes](#). Tradução: Jean-Pierre Criqui. Paris: Macula, 1993.

LEJA, Michael. Peirce, Visuality, and Art. [Representations](#), Berkeley: University of California, n. 72, p. 97-122, out. 2000.

MONDZAIN, Marie-Jose. What does seeing an image means? [Journal of visual culture](#), n. 9-3, p. 307-315, 2010. Disponível em: <https://journals-sagepub-com.ez45.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1177/1470412910380349>. Acesso em: 18 ago. 2024.

PANOFSKY, Irwin. [Idea](#): contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. [The collected papers](#). Vols. I-VI. HARTSHORNE, Charles e WEISS, Paul (ed.). Cambridge: Harvard University, 1931-1935; Vols. VII-VIII. BURKS, Arthur W. (ed.). Cambridge: Harvard University, 1958.

PEIRCE, Charles Sanders. [The essential Peirce](#). Vol. 1. Houser, Nathan e KLOESEL, Christian (ed.). Bloomington: Indiana University, 1992.



PEIRCE, Charles Sanders. [The new elements of mathematics](#) (NEM), Vol. 4. New Jersey: Humanities, 1976.

RAPPENGLÜCK, Michael. Cave and cosmos, a geotopic model for the world in ancient cultures. [Lights and shadows](#) in cultural astronomy. ZEDDA, Mauro Peppino, BELMONTE, Juan Aviles (ed.). Proceedings of the SEAC 2005. Isili: Associazione archeofila sarta, p. 241-249, 2007.

ROSAND, David. [Drawing acts](#): Studies in graphic expression and representation. Cambridge: Cambridge University, 2002.

ROSE, Bernice. [Drawing now](#). New York: Museum of Modern Art, 1976. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2034?locale=pt>. Acesso em: 18 ago. 2024.

SANTAELLA, Lucia. [O método anticartesiano de C.S. Peirce](#). São Paulo: Unesp, 2004.

SCHULZE, Peter W. (ed.). [Marina Camargo](#): Der Ort danach / O lugar depois. Catálogo da exposição. Philosophikum. Colônia: Universidade de Colônia, 2019.

STJERNFELT, Frederik. [Diagrammatology](#): an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics. Dordrecht: Springer, 2007.

TOUCHON-DANGUY, Baptiste. Exercice de l'œil, exercice de la main: le dessin comme exercice de soi à l'époque de la Renaissance maniériste. [Methodos](#) (Online), n. 21, fev. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/methodos/8002>. Acesso em: 18 ago. 2024.

VASARI, Giorgio. [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori](#). Vol. 12. Firenze: Felice le Monnier, 1856.

YATES, Frances A. [The art of memory](#). Vol. III. New York: Routledge, 2001.

YOURCENAR, Marguerite. [Memórias de Adriano](#). Tradução: Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

Flávio Gonçalves nasceu em Porto Alegre em 1966. É bacharel em Artes Plásticas (1988) e mestre em Artes Visuais (1993) pela UFRGS. Obteve seu doutorado em arte (2000) pela Universidade de Paris I, França. É professor titular do Instituto de Artes da UFRGS, trabalhando nas disciplinas de desenho, tendo ministrado a disciplina *O desenho e seus percursos* junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais no mesmo instituto. Participa desde 1988 de exposições coletivas e individuais. Como pesquisador estuda o desenho, os documentos de trabalho na arte e a semiótica.

E-mail: goncalves.flav@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4417-1568>

