Notas Sobre o Gesto:

a força do decalque em *Diagraphanés*

André Winter Noble | UFRGS – UFPel

Artista visual; licenciado e mestre em Artes Visuais (*Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano* / PPG – Artes Visuais), UFPel; doutorando em Letras (Estudos de Literatura: *Teoria, Crítica e Comparatismo* / PPG – Letras / UFRGS), sob orientação da Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Renata Azevedo Requião | UFPel

Professora, orientadora e pesquisadora, PPG – Artes Visuais, CeArtes / UFPel; com atuação nos cursos de Artes, Arquitetura, Antropologia, Letras, Jornalismo e Dança. Escreve e faz esboços.

Resumo. Este texto ensaístico busca uma dicção pessoal, partindo de uma hipótese formulada a partir da vida contemporânea, referente à perda do gesto caligráfico em consequência da hiper-aceleração contemporânea e utilização massiva de meios eletrônicos de produção textual que cada dia faz transbordar ainda mais a verbo-visualidade urbana. Em seguida são levantadas questões a partir do desenho e gestualidade do artista norte-americano Cy Twombly, chegando aos movimentos que originam o desenho/díptico *Diagraphanés*, enfatizando o seu método de feitura: o decalque.

Palavras-chave. *Diagraphanés*, gesto, decalque.

Notes upon the Gesture: the force of the decal in *Diagraphanés*

Abstract. This essayistic text search a personal diction, starting from a hypothesis formulated from the contemporary life, relating to the loss of calligraphic gesture, as a result of the contemporary hyper-acceleration and the massive use of electronic means of textual production that make urban verb-visuality overflowing every day. Then questions are raised from the gestures and the drawing of Cy Twombly, arriving in the movements that originate the drawing/diptych named *Diagraphanés*, emphasizing its making's method: the decal.

Keywords. *Diagraphanés*, gesture, decal.

Em meio a tantas letras, cogitando entre tantas palavras, escuto um *clac*, um toado que aos poucos vai se repetindo a partir do tamborilar dos dedos sobre um teclado plastificado (seriam os polímeros as presas das espécies *Capitalistas*?). *Clac-clac-clacs* tornam-se a ladainha embevecedora de qualquer escrita solitária; clac-clac-clacs tornam-se os sons encarregados de gerar as palavras aqui escritas, por mim lidas. Imagens sonoras aparentemente distantes daquele ringido gerado pelas canetas ou lápis que, ao atritar nalgum plano, inscreve os movimentos do pulso e corpo deste que conduz essas ferramentas sobre a assepsia dalguns suportes de escrita.

Assim como aqueles *clac-clacs* que sonorizam no momento do pressionar das teclas e escalonar da escrita (mas que percutem desde alhures neste texto, texto o qual se propõe a discutir questões fomentadas por uma poética majoritariamente visual), gestos caligráficos em movimentos coreografados que se alastram para a mão e o pulso (a partir da pinça fina dos dedos a amparar um instrumento pontiagudo) parecem também uma prática impalpável. Uma forma de dar a ver/ler bastante longínqua, tendo como mirante a contemporaneidade.

Como dito noutra oportunidade, entre um *clic* e outro, o homem vai afastando de suas mãos determinadas ferramentas pontiagudas de escrita (são exemplos o graveto, o lápis, a caneta, *et cetera*). Entre instantâneas e contínuas atualizações de informação, de gestos e de grafias, o signo se abstrai, adaptando-se ao seu meio, motivando na mão — outrora íntima da caneta — o empoderamento dos dedos, gerando o divórcio entre palma e dedos. As teclas vencem a necessidade de rapidez e instantaneidade de respostas.

Para que não esqueçamos por completo uma das formas de amparar a caneta ou lápis, cabe sempre lembrar: a mão direita quando grafa (quando se é destro) pode pinçar a caneta com os dedos polegar e indicador e apertá-la para que não escape por entre os dedos, para que não fuja do papel, fazendo-a repousar próxima à unha do dedo "pai-de-todos". No entanto, quando esse método de pegar a caneta era usado excessivamente, calos surgiam até tornarem-se parte do dedo. Como se o dedo se desfigurasse para melhor acomodar a caneta ou lápis, tornando-se um tripé, uma das chancelas do indivíduo proficiente da escrita, um sinete natural do escriba.

Quando a mão é mais jovem, o corpo, o braço e o pulso trabalham de forma mais exaustiva para acompanhar a construção caligráfica até que a mão se transforma e torna-se proficiente da escrita (empunha a caneta) e não mais

utilizamos grandes esforços para gerar palavras, apenas breves movimentos do pulso acompanhando o dos dedos que espremem a caneta contra o suporte de escrita. Em passo acelerado as letras vão surgindo, garranchos proficientes da escrita cujo melhor entendedor é este que escreve.

Imagem cara a essas questões é a da aranha e sua teia, não só pelo rizoma criado virtualmente, mas porque entre papéis e braços, teclas, enxertos plásticos e dedos, movem-se como pernas e braços de aranhas a tecerem suas teias, como pontas e lápis a arranharem páginas.

O homem, que muito padeceu até angariar e/ou adequar-se ao peso da caneta e aos penosos calos suscitados pelo intenso manuseio dessa ferramenta (ferramenta que, como o martelo, edifica e faz ruir as construções culturais), desiste e entrega-se às teclas, abre mão da gestualidade de seu corpo, da vitalidade de seus gestos. Ali, refiro-me a uma dor motivada e como que em sequência do percurso-conquista de certa *assinatura-particular*, torcendo para que a redundância dessa expressão reforce a busca desse sujeito: *homo scriptors*.

No entanto, após a brotação de dedos suficientes para acomodá-los e amarrá-los no entorno de certas ferramentas de inscrita. Ferramentas que produzem a escrita alfabética a partir de certo movimento espiralado, movimento o qual garante ao pensamento um funcionamento talvez diferente deste que move o dedilhar destas palavras. Penso: terá o homem desistido do seu corpo em prol da comunicabilidade instantânea, da estética dos *tipos* padronizados, pensados e vetorizados a fim de, sobretudo, acelerar a apreensão das palavras e uniformizar sua escrita.

As palavras que se imprimem aqui, ainda que aparentem certo revés da *evolução das espécies* tecnológicas, uma hecatombe no desenvolvimento humano, são lançadas desde aquele mirante citado acima, pois são palavras que se fazem reféns deste ponto-de-partida virtual e *sôfrego-sedentarizado*. Deste ponto é possível retomar determinadas práticas de escrita utilizadas até meados do século passado quando tais gestos, sobretudo cursivos e caligráficos eram empreendidos por nós, *homo scriptors*, na transformação do mundo em matéria alfabética, cursiva.

Muito mudou nesse curto período de tempo, a partir justamente da maior difusão deste novo *artefato*-de-escrita que é o *personal computer* — o qual permite que cada cidadão tenha em sua casa uma pequena editora (resguardadas aqui as peculiaridades referentes à qualidade do impresso, e não destacando a ainda hoje distante democracia digital), e, mais recentemente o *computador portátil* ou

computador de colo e ainda os demais *I's*.

Como se este mundo, em constante transformação, forçasse os homens comuns a adentrar numa *rua de mão única*. Ingressamos então num acelerado movimento de permanente adaptação às inovações. Movimento de sentido inexorável: não é possível fazer o contorno nalguma rotatória e regressar na contramão.

A fim de tornar o cotidiano domesticável, dominável e menos arriscado, assim fazendo da vida e de suas pedras um lugar mais confortável e ergonômico, o homem desejou a modernização e a "evolução".

Exemplo caro a essas afirmações é o sempre retomado caso do fósforo e do isqueiro: Hoje, quando abrimos uma gaveta e de lá tiramos uma pequenina caixa cheia de palitos com pontas vermelhas, não avaliamos o quanto terá sido difícil dominar o fogo, há milhares de anos. Já que um pequeno gesto, apenas um riscar de fósforo, nosso pequenino graveto industrial, nos permite conquistar o fogo (deixemos aqui de lado, por meros fins discursivos, aquele objeto compacto, dentro do qual se atritam pequenas pedras, o qual, aliás, exige de nós apenas uma das mãos, num esforço preponderante do "polegar opositor": o isqueiro).

Lembremo-nos, além do domínio do fogo, o quanto foi difícil o aprendizado da escrita, seus recursos, suas multiformes tipologias (inscrições rupestres, escrita cuneiforme, hieroglífica, cursiva). Conquista também dependente de certa energia, resultante do atrito entre um artefato pontiagudo e uma superfície. Refiro-me a uma energia por entre a resistência da superfície a ser riscada, a potência de incisão do instrumento pontiagudo a riscar a superfície, e a habilidade do homem que manuseava esse artefato. Num tempo em que essas capacidades eram privilégios para poucos, tal competência agregava poder àqueles que a dominavam. Poder que facultava ao sujeito a possibilidade de conhecer e deter os segredos do mundo (Postman, 1999), portanto um poder político associado ao saber.

Considerada a transformação citada e os exemplos dados, é num repente do tempo que nos deparamos com uma *cidade-texto* e uma realidade virtual, ambas pura textualidade, nos obrigando a decodificá-las. Imaginemo-nos minihomens percorrendo um grande teclado de computador (os espaços ou frestas entre as teclas), como se esse teclado fosse uma cidade e as teclas fossem os prédios, grandes arranha-céus representando, cada um deles, um caractere, uma letra, uma subdivisão do mercado. Somos reféns desse enorme labirinto tipográfico. E palavras passam a surgir de teclas, *clac, clac, clac, clac, clac, clac, clac, clac, clac, clac, clac...*

Esse toado, efetuado a partir do digitar de teclas vão, aos poucos, nos aproximando do foco maior deste texto: o desenho *Diagraphanés*. Para tanto, indicamos aqui particularidades de uma poética onde tal trabalho está inserido. Além de ser um exercício de desenho, *Diagraphanés* corresponde à tentativa de readquirir uma vivência, reencontrar um tempo e apresentar o que dele se guardou como memória. Exposto em forma de díptico, esse trabalho se compõem de dois desenhos, cada um deles em nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21 cm).

Para a construção de *Diagraphanés*, retomo um método de trabalho muito caro ao designer gráfico, que é a vetorização, ou seja, decalcar virtualmente uma imagem através de determinados *softwares* programados para executar funções desse tipo. No entanto, quando crio *Diagraphanés* não tenho no computador uma "imagem-matriz", tampouco uma matriz virtual ou uma decorrente de alguns *clics*, do pressionar de teclas [*clacs*]. O que tenho nessa composição são meus cadernos da primeira série, como Oswald de Andrade tinha os seus, através dos quais aprendia a ser crítico[1]. É deles que pinço velhas inscrições a serem reaproveitadas, como quando se recorda, como quando do reservatório da memória algumas vivências são atualizadas.

Como já dito noutras oportunidades, para a produção de *Diagraphanés*, retomo meus cadernos de alfabetização guardados no fundo da gaveta. Ao abri-los, é como se os abrisse naquela época, pronto para escrever as lições de mais um dia de aula. Mas não. Conforme vou folheando as páginas em busca de um lugar vazio para a escrita, me dou conta de que os registros ali grafados são de 1995, data muito distante do atual calendário [2015]. Olho então para minha mão e percebo que agora ela já é maior que cada uma das folhas A5, que escondo as palavras na palma da minha mão.

De fato, muito mudou ao longo desse grande intervalo de tempo, cabendo a mim aprimorar a escrita apreendida e esquecida nesses cadernos. As mãos, os braços, o corpo inteiro se dilatou e, aliada a essas mutações, minha própria letra maturou, seu traçado se automatizou, impedindo-me de vivenciar novamente aquela escrita, época em que minhas mãos, ainda pequenas, mal conseguiam segurar o lápis, mal conseguiam controlar o seu traçado, replicar com minúcia o movimento caligráfico efetuado pausadamente pela professora.

Impossibilitado de retomar essa sensação, cabe a mim, hoje, recolher os diversos exercícios, caligrafias de mão incerta, tentativas, rabiscos, garatujas,

garranchos e desenhos, numa escolha que, ao rever aquelas páginas, se dá pelo que me punge, como sugere Barthes sobre as fotografias antigas as quais ele contempla (Barthes, 1984). Como se olhando para os registros do passado (desde algum mirante, que é o presente), pudéssemos compreender as atuais escolhas, aquilo que nos *punge*, aquilo que fica das vivências.

Num segundo momento, decalco as formas de inscrição, garranchos, formas de escrita, garatujas, desenhos, os registros deixados naqueles cadernos usando, como ferramenta de recomposição, nanquim sobre papel vegetal, como um engenheiro a decalcar os traços certeiros de seu esboço.

Lembremo-nos de resquícios que ficaram em cada um de nós do período de alfabetização, tendo como exemplo apontamentos colocados em algum quadro negro. Hoje, quando olho ao meu redor, não vejo se manifestar uma autonomia na reorganização do conteúdo exposto nalgum quadro. Pelo contrário, tentamos reproduzir identicamente o raciocínio da pessoa que nos ensina. E o exemplo se repete: se ela contorna palavras com círculos, também o fazemos; se desenha um boneco abaixo dessa palavra, também o repetimos, como se decalcássemos com os olhos certas ordens caligráficas.

Esta é particularidade que também se manifesta em *Diagraphanés*, como se o passar dos anos agregasse em minhas mãos uma autonomia capaz de reorganizar aquele conteúdo divulgado nos cadernos, não para expressar um raciocínio, mas para compor uma imagem, como se aquelas palavras deixassem de representar sujeitos, adjetivos, pronomes, significados e significantes e passassem a existir por sua visualidade caligráfica, pela composição de formas circulares e linhas retas (ainda que tortuosas) que geram cada letra e, uma colada à outra, cada palavra. Letras ressurgem, vestidas de desenho (ou ainda, voltam a ser desenho).

Diagraphanés, e seu método de feitura (rever/reler, somada à certeza da impossibilidade de reviver, somada ainda à criação de composições decalcando o visto) permitem chegar a questões a respeito não só da inter-relação e da interdependência constante na conquista do mundo entre homem e máquina, como também (ou consequentemente) de questões próximas a uma suposta perda do gesto caligráfico.

Em meio a gestos caligráficos, recorro novamente a Roland Barthes que em seu celebre texto "Cy Twombly ou Non Multa sed Multum", publicado junto ao livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, texto no qual o autor trata da poética

desse artista norte-americano, destacando as inscrições nas superfícies pictóricas com uma diversidade de grafismos, como se o artista Cy buscasse o reaprendizado do gesto, talvez o aprendizado de uma escrita particular. Seria essa busca a busca por sua própria *gramática*? Uma gramática circunscrita e determinada pela autoescavação, a busca de si, pelo ensaio de esforço, pelo vacilo, pelo balbucio, pelo hesito, pelo tartamudeio, pelo titubeio, pela gagueira, uma caça àquilo que sempre escapa.

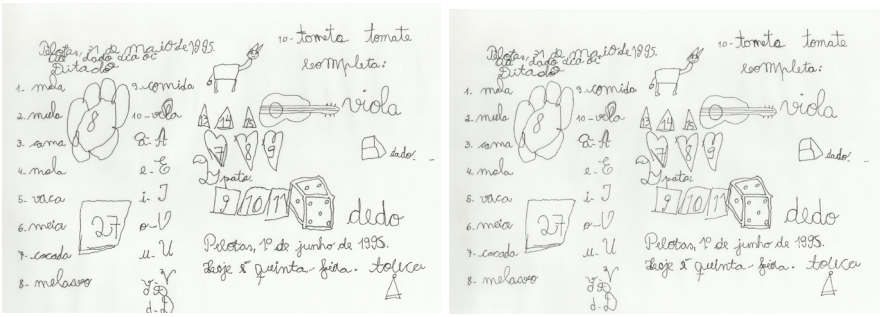

Fig. 1. André Winn: *Diagraphanés* (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21 cm) cada, 2015. Fonte: Imagem do autor, 2015.

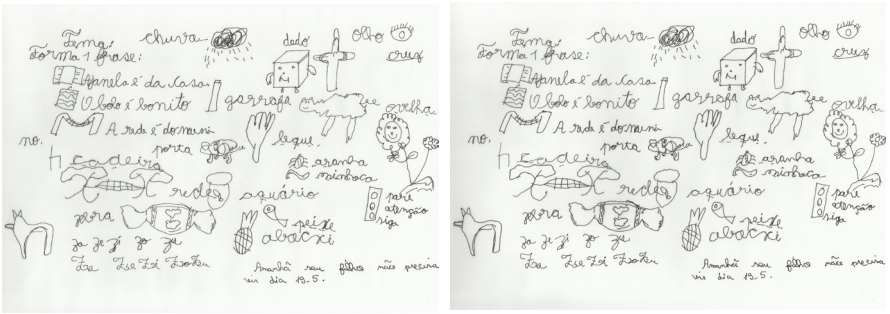

Fig. 2. André Winn: *Diagraphanés* (díptico), nanquim sobre papel vegetal, tamanho A4 (29,7 x 21 cm) cada, 2015. Fonte: Imagem do autor, 2015.

Olhando a obra de Cy Twombly, Roland Barthes atribui a ele o caráter de *operador de gestos* (Barthes, 1990). Pensar os artistas como *operadores de gestos* (considero o *gesto* no seu amplo sentido), sobretudo em um período de esquecimento das particularidades do corpo, da medida dos próprios gestos, parece uma abordagem bastante lucrativa, pois o que percebo frente à obra de Cy Twombly é sua incansável tentativa de aprender uma nova escrita – a sua própria

–, expressando sua forma de entender o mundo.

Cy Twombly, eterno aprendiz, com sua mão madura e adestrada, o que faz é tentar retomar o gesto de criança, anterior à automação imposta pela modernização. Esse é o ponto do *gesto de Twombly*. A visualidade de suas obras deixa clara a tentativa de deformação do gesto habitual de escrita. Torna-se perceptível, ao longo da superfície inscrita por Twombly, uma tentativa de desautomatização do movimento gestual caligráfico, movimento que se aproxima do gesto de Joan Miró descrito por João Cabral de Melo Neto, em seu poema *O Sim Contra o Sim*:

> [...]
> Miró sentia a mão direita
> demasiado sábia
> e que de saber tanto
> já não podia inventar nada.
>
> Quis então que desaprendesse
> o muito que aprendera,
> a fim de reencontrar
> a linha ainda fresca da esquerda.
>
> Pois que ela não pôde, ele pôs-se
> a desenhar com esta
> até que, se operando,
> no braço direito ele a enxerta.
>
> A esquerda (se não se é canhoto)
> é mão sem habilidade:
> reaprende a cada linha,
> cada instante, a recomeçar-se.
> [...][2]

Ao contrário de Miró, Cy Twombly não busca na mão oposta a chave para o gesto desautomatizado, mas exercita (ou *desexercita*) sua mão adestrada e conquista a deformação da grafia na própria superfície de ação do gesto, seja tela, seja papel...

Para adquirir o aspecto de grafia desautomatizada, de caligráfica deformada, Twombly almeja o gesto infantil, ou seja, o gesto daquele que ainda não tem voz (o *infans* referido por Barthes no mesmo texto, à página 149). Talvez por compreender que, nesses primeiros traços de um sujeito em formação no mundo, se localize algo que esteja no limiar entre letra e desenho. O artista vai ao encontro da espontaneidade desse traço, encenando-o.

De certo as crianças são grandes representantes do "olhar estrangeiro" lançado sobre as coisas do mundo, uma vez que elas "olham como alguém que vê pela primeira vez". Como quando, em frente ao quadro negro, eu traçava pela primeira vez aquelas letras de caligrafia cursiva, exemplificadas pela professora. Aos poucos, delimitado pelos limites da folha pautada, meu gesto ia cabendo entre esses espaços, minha grafia ia acomodando-se às molduras. O contrário acontece quando a página é imaculada, sem guias, sem normas, uma vez que, quando a criança desenha, o que conta para ela seria talvez ou, sobretudo o prazer do gesto, ver e sentir seu corpo em movimento ao deixar traços sobre o suporte. Quando ela descobre um instrumento capaz de registrar seus gestos sobre as mais diversas superfícies, o faz na tentativa de compreensão do próprio corpo, em um primeiro ensaio de medição dos próprios gestos. Gradativamente, a criança vai conhecendo os limites do próprio corpo. "Ao prazer do gesto associa-se o prazer da inscrição, a satisfação de deixar uma marca, de macular a superfície. Signos, marcas: tomar posse do universo por meio da inscrição, da ferida simbólica imposta ao objeto." (Mèredieu, 1974, p. 9)

Fig. 3. Cy Twombly: *Ferragosto I*, óleo, giz de cera e lápis grafite sobre tela (200 x 166 cm), Roma, 1961. Fonte: www.cytwombly.info, 2015.

Assim como a criança que, tentando compreender o mundo, cria o seu próprio, suas histórias, sua fantasia, seus mitos, o que grande parte dos artistas faz é criar esse *território-particular* a partir do seu mirante, que olha e compreende igualmente o mundo, o seu entorno. Descobrindo/inventando esse território particular, o homem vai tomando posse, se fazendo dono do próprio território, das próprias verdades.

De maneira muito próxima, Twombly vai plantando seus rabiscos, garranchos ao longo da página, da tela, ao longo de sua vida, fazendo do exercício de desaprendizagem da escrita caligráfica, uma de suas atucanações, o seu *terreno-fértil*. Suas palavras, ainda que citem fragmentos da obra de Mallarmé e tantas outras passagens que ajudaram a formar o pensamento ocidental, são reapresentadas em forma de desenho, o que conta neste momento é a visualidade da letra, é ela como desenho, como se a letra quisesse voltar a ser imagem.

Fazendo referência a possíveis questões arqueológicas ou paleontológicas, sobretudo na produção escultórica de Twombly, diz David Sylverster:

> As esculturas [de Twombly] muitas vezes se parecem literalmente com objetos provenientes de sítios arqueológicos, em forma e em caráter. Elas carregam as marcas do crescimento e do declínio, do desgaste pelo uso. Têm a aparência de coisas frágeis que sobreviveram. E têm a aparência do resíduo não de uma vida individual, mas de uma cultura. Ainda mais que as pinturas – já que estas o fazem mais por meio de nomes rabiscados do que por meio de atributos formais –, as esculturas correspondem à paixão de Twombly por ver a persistência do passado no presente, uma paixão que fica evidente toda vez que alguma delas é mencionada numa conversa, quando ele imediatamente começa a falar sobre os momentos mais dramáticos ou bizarros da história dela. As esculturas têm o *odor* da Antiguidade – freqüentemente antiguidade asiática – de modo que as pinturas não podem ter. Talvez seja por isso que Twombly raramente se deu ao trabalho de conferir-lhes títulos que evocam mitos ou locais da Antiguidade, o que faz tão frequentemente com as pinturas. (Sylvester, 2006, p. 565)

Fig. 4. Cy Twombly: *Lepanto* (painel 1 de 12), acrílica, giz de cera e grafite sobre tela (311,8 x 216,5 cm), 2001. Fonte: www.cytwombly.info, 2015.

Em suas gigantescas telas trabalhadas na vertical, Twombly se postava em frente a elas, na posição de homem bípede em pé, de igual para igual (ao contrário

do que fazia Pollock, deitado/curvado sobre a tela, a tinta não escorrendo...). Na tela de Twombly, vemos o percurso da tinta, vemos impresso nela o efeito da gravidade.

Quando desenhava, o corpo de Cy Twombly explorava a superfície da tela, dançava em frente a ela, deixava-a impregnada pela gestualidade de seu pulso, de suas mãos, de seus braços e, assim, do seu corpo inteiro. A obra deste artista é a prova de sua passagem sobre a Terra, seus gestos provam isso, seu corpo esteve aqui.

Cy Twombly permite pensar sobre a construção *poética* que, aos poucos, erijo. Uma vez que, enquanto o seu interesse estava na encenação do gesto espontâneo, o meu está em aceitar a atrofia deste gesto, atrofia marcada por uma época de automatismos. Uma época que nos pede para aposentarmos canetas e lápis e nos entregarmos de vez às teclas, às telas *touchscreen*.

Em busca do gesto mediado e de formas de abordar essa impossibilidade do gesto, valem os artefatos adaptados ao exercício do desenho, como linhas guias e espécies de matrizes, a partir das quais são decalcados desenhos e inscrições, traços, rabiscos, palavras, letras. Ao decalcá-los repetidas vezes, me aproximo das máquinas. Essa parece ser a questão em *Diagraphanés*.

Assim como para engenheiros, desenhistas industriais, designeres, arquitetos e projetistas, em *Diagraphanés*, é a superfície transparente do papel vegetal que serve de suporte para decalcar figuras que, como unidades de memória, com diferentes configurações serão reconstituídas em novas composições. A caneta e a pena fazem às vezes de instrumento afilado, ferramenta de escrita, para reconstruir a fina e pouco segura linha deixada pelo menino. Desta vez é a tinta de nanquim que deixa o rastro do gesto do adulto na superfície. O decalque é de "minhas palavras escritas"[3], produzidas há duas décadas e guardadas até hoje, as quais, transformadas pela potência dessa nova organização, através dos decalques, em *Diagraphanés*. A escrita volta a ser desenho, desenho de mundo.

Ao nomear essa série de desenhos, apelo ao idioma grego antigo. De lá, replico as palavras *graphein* e *diaphanēs*[4] e, como um cirurgião linguísta, executo um pequeno corte no vocábulo *dia–phanēs*, abrindo uma pequena fenda entre prefixo e sufixo. Neste espaço, enxerto fragmentos do *graphein*.

De origem grega, vinculada aos gestos que escrevem, desenham e pintam, *graphein* é inscrição, é palavra cara a essas reflexões. Mas se *graphein* gera texto,

pintura e desenho, ele é um fenômeno que surge a partir de um gesto. Porém o gesto que outrora produzira o *graphein* se rarefaz na contemporaneidade, período onde a velocidade impera, onde teclas e telas *touchscreen* se proliferam, substituem a ainda insuficiente destreza do pulso.

Na construção dessa obra/série de desenhos, *Diagraphanés*, recompõem-se então as palavras e grafismos inscritos nas páginas dos "Cadernos de alfabetização". *Diagraphanés* é uma escrita "através de". Por fim, a mão não é mais a mesma, o escrivão não é mais o mesmo, uma vez que o tempo que separa um do outro e uma da outra é igualmente outro, as vivências são outras e, consequentemente, o modo de enxergar o mundo também é distante, tendo sido reconstruído através dos tempos que distanciam tamanho e destreza das mãos, e o próprio mirante desses escrivães.

Observa-se que a aprendizagem da escrita, por ser um período de grande desgaste e canalização das energias para traçar signos repetidamente entre linhas retas pré-determinadas, distancia a criança da expressividade de seus gestos, da compreensão de seu corpo. Aprendendo a copiar a letra da professora/do professor, a criança se afasta de seu corpo, dando-se conta da existência de que há sempre um padrão a ser seguido, como um ideal de perfeição. "Traçar linhas retas, bastões, letras num espaço regulamentado da esquerda para a direita: o corpo e os mecanismos motores organizam-se para acabar de uma vez por todas com as manchas, os borrões, os erros" (Mèredieu, 1974, p. 83).

Considerando a passagem do tempo e a habilidade adquirida com a continuidade da escrita, o aprendiz acaba por decorar o trajeto de cada grafia, aperfeiçoando-a, incutindo nela feições particulares que aos poucos vão se distanciando daquele movimento caligráfico ensinado pelas professoras, durante o período de aquisição da escrita. E depois, mais e mais ao longo dos anos. Essa tentativa de domesticação da mão faz com que se busque substituir o traçado incerto e trêmulo (desautomatizado) pelo seguro traçado mecânico.

A questão é: como ser capaz de novamente experienciar aquele trajeto feito por pequenas e inseguras mãos, os dois dedos ainda sem força a segurarem o lápis? Naquele movimento através do qual registramos, quando crianças, o aprendizado de uma nova forma de incisão no mundo, a escrita (particularizamos aqui a escrita cursiva). Assim, o que resta hoje é decalcar aqueles gestos caligráficos, garranchos, desenhos, rabiscos, tentativas.

Diagraphanés é trabalho que permite confessar parte de minhas *atucanações* a respeito da tarefa de viver na contemporaneidade, um período de esquecimento do corpo enquanto matéria natural e hoje dependente das máquinas com as quais nos inter-relacionamos.

A partir da relação entre homem e máquina, há uma atrofia do movimento gestual caligráfico, como consequência de uma época em que as tarefas dos homens são cada vez mais realizadas por máquinas.

O contato com a produção de Cy Twombly ajuda a pensar sobre a poética de *Diagraphanés*. Ajuda-me a perceber o meu caminho, a minha busca do gesto mediado, daquele que, aparentemente livre das pautas do caderno, está completamente preso a um desenho previamente estabelecido, a uma matriz que, estando sob o papel vegetal, impõem uma ordem à mão. Uma espécie de linha guia ou uma matriz que não permite o descarrilar do trilho. Quando crio, estou em busca de formas de dizer a "impotência" do gesto. Para tanto, valho-me de artefatos adaptados ao exercício do desenho; assim como de linhas guias e espécies de matrizes com as quais decalco escritas, traços, rabiscos, desenhos – inscritos nas páginas dos "Cadernos de alfabetização".

Parece interessante pensar o decalque como um efeito mecânico, próximo de uma lógica maquínica. *Diagraphanés* é, então, uma escrita "através de". "Através" dos tempos, "através" da superfície dos papéis, "através" de uma autonomia que permite hoje reorganizar conteúdos passados e reavivá-los em nova dinâmica, forçando-nos a pensar no presente.

Fig. 5. Jackson Pollock: *Number 5*, óleo sobre tela (240 x 120 cm), 1948. Fonte: theredlist.com, 2015.

[1] "Caderno de aluno", compreendido como documento, arquivo, lugar onde se guarda não apenas o registro do aprendizado de uma escrita (a escrita cursiva), como também os rastros do fracasso caligráfico, da impossibilidade de replicar fielmente a gestualidade treinada da professora.

[2] Fragmento do poema "O Sim Contra o Sim", do livro Serial, de João Cabral de Melo Neto. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 274.

[3] Referência a Arthur Bispo do Rosário, sua frase é "Eu preciso destas palavras. Escrita."

[4] Extraído do grego antigo, esta palavra faz referência ao que conhecemos como "diáfano", ou translúcido, algo que permite a passagem da luz sem que haja danos na percepção das formas e objetos através desse suporte.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Volume I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. "Serial". In: _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MÈREDIEU, Florence de. *O Desenho Infantil*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

POSTMAN, Neil. *O Desaparecimento da Infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

SYLVESTER, David. *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Artigo recebido em agosto de 2015. Aprovado em novembro de 2015.