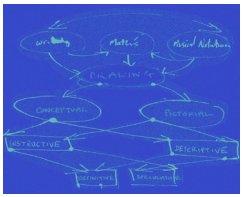
Revista Valise
Porto Alegre, v. 14, edição especial
setembro de 2024

O desenho e seus percursos II



SUMÁRIO

EDITORIAL 5



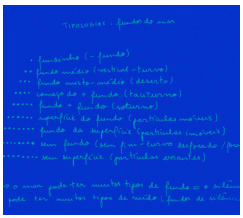
OPERÁRIOS AO DESENHO
VANDA MADUREIRA 13

A IMAGEM MAIOR DO DESENHO
STEPHEN FARTHING 26

UM QUADRO DE IMAGINAÇÃO TOTAL NUM CANTO DA FOLHA
PEDRO POUSADA 40

A PUPILA E A PENEIRA
AMÉLIE DE BEAUFFORT 48

WHERE PARIS USED TO BE - NO DESENHO, PARA ALÉM DO ESPAÇO E DO TEMPO
ANTONIO OLAIO 72



ENTRE ESCRITA-SONDAGEM, DESENHO COMO PISTA E ESCUTA POROSA – NOTAS-DESENHOS DE/PARA ESCUTAS DE SILÊNCIOS

RAQUEL STOLF 90

A NEBLINA ENRAÍZA: DESENHO COMO ILHOTA DE ALUVIÃO NO MEIO DO RIO

ALINE DIAS 109



OS CADERNINHOS

ELKE COELHO 127

O RISCO DO DESENHO: ENSAIO SOBRE O PERIGO

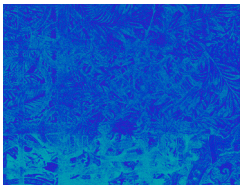
ANA LÚCIA VILELA 142

NÃO SEI DESENHAR

DIEGO RAYCK 160

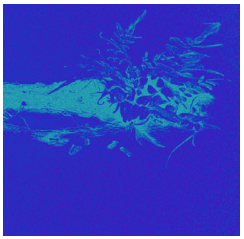
DESENHO COMO PRÁTICA DE IMEDIAÇÃO

CAMILA LEICHTER 177

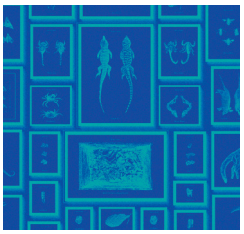


O LABIRINTO DE TESEU E O DO ATELIÊ: OUTRAS PROJEÇÕES NA PRÁTICA DO DESENHO

GUILHERME DABLE 194

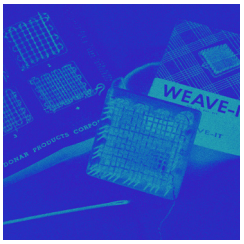


SOBRE A FISSURA: PENSAR O ENTRE NOS PROCESSOS DE DESENHO
CLAUDIA HAMERSKI 210



O DESENHO E AS PLURISSIMETRIAS POÉTICO-PICTÓRICAS NO PROJETO *ANIMALIS IMAGINIBVS*
MAURO ESPÍNDOLA 235

A LINHA NA MÃO DO FEITICEIRO: SOBRE ALGUNS ASPECTOS PREMONITÓRIOS DO DESENHO
MARCOS FIORAVANTE 253



ALÉM DAS GRADES: O DESENHO DIAGRAMÁTICO E O TRABALHO FEMININO
RAQUEL ALBERTI 272

DESENHAR E CONSTELAR
FLÁVIO GONÇALVES 286

EXPEDIENTE 315

EDITORIAL

O presente número especial da Revista-Valise é dedicado ao dossiê *O desenho e seus percursos II*. A primeira edição foi publicada na mesma revista em 2013 (v. 3, n. 5), composta de artigos dos participantes do seminário de mesmo nome que ocorreu junto à exposição *Percurso do artista* no ano anterior.[1]

Na presente edição, o dossiê é formado pela união de dois núcleos de pesquisa e interesses compartilhados, representada pelo grupo de estudos *Escutar a escrita*, projeto de extensão coordenado pelos artistas e pesquisadores Aline Dias e Diego Rayck (Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes/UFES) e a pesquisa *O desenho e seus percursos*, coordenada por Flávio Gonçalves (Instituto de Artes/UFRGS). Cada núcleo estendeu o convite para outros artistas pesquisadores na tentativa de compor, através desse dossiê, um amplo espectro de ideias e proposições relacionadas ao desenho.

Aline Dias e Diego Rayck têm atuado ativamente em publicações e exposições que reúnem colaboradores de uma rede de pesquisa que se vê representada, ainda que parcialmente, neste dossiê. Tendo Santa Catarina, sua terra natal, como um desses centros e com interlocuções que se estendem de Vitória, onde ambos residem e trabalham, passando por Porto Alegre, Londrina, Goiânia e a cidade de Coimbra, em Portugal, onde encontram interlocuções com artistas pesquisadores como Raquel Stolf, Elke Coelho, Ana Lucia Vilela, Vanda Madureira, Pedro Pousada e António Olaio.

A partir da publicação do primeiro dossiê, Flávio Gonçalves iniciou um projeto de pesquisa dedicado a investigar os principais textos relacionados ao desenho, às práticas, aos processos de trabalho e aos conceitos relacionados à linguagem gráfica. Desse projeto, foram realizadas duas edições de uma disciplina de mesmo título, oferecida junto ao Pro-

1 O seminário *O desenho e seus percursos* foi organizado por Nico Rocha e Flávio Gonçalves (Instituto de Artes/UFRGS), na sala João Fahrion da Reitoria da UFRGS. A exposição *Percurso do artista: Flávio Gonçalves* foi realizada dentro do projeto desenvolvido pelo Departamento de Difusão Cultural da UFRGS em 2012.

grama de pós-graduação em artes visuais/UFRGS.[2] O grupo de artistas pesquisadores aqui presentes, Camila Leichter, Claudia Hamerski, Guilherme Dable, Marcos Fioravante, Mauro Espíndola e Raquel Alberti, são oriundos do mesmo programa, onde desenvolveram suas pesquisas em poéticas visuais, tendo a prática e a reflexão sobre o desenho como um de seus principais interesses.

Desde a primeira edição do dossiê, observou-se, em nosso meio, um aumento significativo de teses e dissertações em desenho, sobretudo em poéticas visuais, ancoradas em uma produção em arte rica e diversa. Podemos reconhecer nos autores aqui representados, uma parcela significativa dessa produção.

O aumento da prática do desenho nos dias de hoje (nas suas mais diferentes manifestações), é objeto de intensa reflexão, seja por parte de artistas ou arte-educadores. *Por que desenhar?* e *Por que os jovens ainda desenham?* São perguntas que ouvimos com frequência, e que podem ser respondidas, em parte, pela incrível rede de trocas e divulgação proporcionada pelas redes sociais. Mas, se por um lado essas redes permitem um trânsito de imagens cuja aceleração é inédita, por outro, pela força uniformizante dos recursos digitais, têm retirado a atenção que os mais jovens poderiam dedicar a uma ampla diversidade de fenômenos sensíveis e suas temporalidades, o que lhes propiciaria a experimentação de diferentes noções de desenho. Uma possibilidade de resposta seria pensar o desenhar como uma lembrança de fundo de uma afirmação de pertencimento e da necessidade de expressar uma visão de mundo através do gesto, do traço, como forma de lembrar e ser lembrado. Mesmo nas manifestações mais híbridas, associativas ou intimistas (como nos diários e cadernos), o desenhar ainda carrega consigo essa conexão que se diria autoral, mas que é, antes, testemunho e presença, registro e extensão de uma vontade. E cujos meios ainda cabem no bolso do casaco, na mochila, mesmo que optemos pela última tecnologia disponível. Essa atualidade de recursos corre em paralelo com a crescente necessidade de perscrutar a realidade, seja pela atenta observação capaz de descobrir aquilo que não quer ser visto, ou pela invenção que reelabora, desloca ou funde a incansável cascata de

2 As duas edições da disciplina O desenho e seus percursos ocorreram em 2019 e 2022, junto ao PPGAV/UFRGS.



referências que ora nos vendem, ora nos cooptam. Como marca de uma presença e também recurso projetivo, o desenho é um campo de disputa: como desenhamos, o que entendemos por desenho, para quem desenhamos e quais desenhos nos são oferecidos e valorizados, são alguns dos aspectos de tensão em um mundo de imagens cada vez mais profusas - e por vezes pasteurizadas. A afirmação "eu não sei desenhar", comumente ouvida nas aulas de desenho, carrega consigo o peso dessas expectativas e juízos que precisam ser compreendidos e confrontados com uma prática que se aproxime cada vez mais da atualidade de quem o executa. O que para Diego Rayck significa não tratar o desenho como um *objeto-resultado*, mas como a expressão de outros saberes não percebidos do gesto e do corpo, por exemplo. O que seria capaz de inverter a questão e colocar o sujeito como força expressiva, aberto ao prazer de desenhar.

Nesse sentido, as contribuições desse dossiê evidenciam diferentes tensões e visões sobre o desenho, do olhar sobre o entorno e os processos de trabalho, contribuindo para reforçar esse necessário redirecionamento de forças (o aspecto político do desenho). Em uma perspectiva crítica, nada mais justo que afirmar que o desenhar questiona o seu tempo. E que ele demanda para si um tempo que lhe é próprio, que mais se rende ao ócio que à sua negação, e que, portanto, resiste de algum modo.

O dossiê reúne artigos e ensaios visuais que refletem sobre o desenho em uma posição sensível e fortemente situada na prática artística, construindo conexões entre o seu passado e suas teorias, a sua contemporaneidade como forma de olhar o mundo, tanto em sua dimensão poética quanto reflexiva.

Autores convidados como Amélie de Beauffort, Antonio Olaio, Pedro Pousada, Stephen Farthing e Vanda Madureira nos mostram, dentro da dispersão geográfica que representam, a atualidade do tema, sua importância refletida tanto em suas ideias quanto na trajetória de cada um deles.

Este modo singular e intransferível de *ver o desenho através do desenhar*, como sinaliza Pedro Pousada, é a posição que embasa não só a investigação sobre os processos artísticos de cada autor/a mas também as reflexões sobre o ensino de desenho nas salas de aula e ateliês de cursos de graduação em artes, como podemos ler no artigo de Diego

Rayck *Não sei desenhar* e na pesquisa de Flávio Gonçalves em *Desenhar e constelar*, bem como em seu trabalho como orientador na pós-graduação, de onde provém parte das investigações aqui apresentadas.

Tratando-se de um dossiê de artistas a refletirem sobre o desenho a partir de seus processos, é salutar que o ateliê ocupe um espaço importante nas reflexões que o compõem. Espaço emblemático da dimensão experimental e processual do trabalho de arte, o ateliê acolhe e articula imagens, gestos, materiais e procedimentos que ganham especial atenção no dossiê, assim como as estratégias de aproximação e sondagem de seus percursos, implicações e desvios. Os ateliês que aqui se apresentam envolvem não só uma retirada introspectiva mas também as dinâmicas coletivas de partilha, como vemos no processo de mapeamento e deslocamento de Mauro Espíndola ou nas experiências imersivas de Camila Leichter, abordadas no ensaio visual *Desenho como prática de imediação*.

E envolvem também diferentes escalas, como *Os caderninhos* de Elke Coelho, cujo diminutivo com que os intitula não se deve ao tamanho destes concentrados heterogêneos de anotações desenvolvidos por mais de 20 anos, mas *ao afeto e cuidado depositados neles*. A função atribuída de assentar os fragmentos de estudo poético, de registrar, relembrar, retomar, reprocessar, parece fazer do próprio caderno uma experiência-ateliê, acumulando e revirando *de maneira paulatina e persistente*, como escreve Elke Coelho, uma série diversa e proliferante de camadas e durações.

Em *O labirinto de Teseu e o do ateliê: outras projeções na prática do desenho*, Guilherme Dable aborda o desenho como este fio sendo esticado na astuta possibilidade de entrar/sair do labirinto. O autor aponta uma *equivalência* entre a atividade do ateliê e a prática do desenho, visto que, ao desenhar, mantemos um estado-ateliê, no *continuum* do desenho. No processo-desenho-ateliê, as ideias ao redor *se infiltram*, lemos em citação do artista William Kentridge no texto de Dable; o que sinaliza que na experiência de desenho a dimensão de vestígio e projeção são mutuamente implicadas e ressoantes. Este é outro aspecto importante nas reflexões do dossiê: a abordagem complexa da temporalidade dos trabalhos cujos planos e desejos, erros, faltas e sobras se dobram, continuamente reversíveis.



No artigo *A pupila e a peneira*, Amélie de Beauffort destaca que para Derrida a visão é sempre rememoração, *fora do presente e contra uma presença plena*. A partir do filósofo, a artista explora a noção de ruína, bem como de vestígio (evocando Nancy) para abordar um complexo processo de desenho envolvendo a reelaboração paciente e exaustiva de uma superfície que se dobra sobre si mesma, unilateral, a partir do motivo dos nós. Um jogo renovado entre o que se planeja e o que escapa no processo de trabalho. Defendendo *deixar o desenho desenhar, antes mesmo de se colocar a questão do sentido*, a autora explora as sutilezas do procedimento de transferência e repetição desenvolvido com cartões perfurados e pulverização de carvão, cujo vocábulo francês *poncif* também se refere à exaustão que esvazia uma imagem, o clichê e o sentido de usura.

As notas-desenhos que Raquel Stolf desenvolve a partir de uma extensa coleção de silêncios (o silêncio compreendido como *posição de escuta*, realizada desde 2007), são espécies de *partituras-mistas*, diagramas, que não só se projetam ao futuro mas que incluem uma dimensão retroativa, visto que *propõem tempos simultâneos, heterogêneos e fissurados*, incluindo procedimentos de coincidir, empilhar, intersectar. Em sua reflexão intitulada *Entre escrita-sondagem, desenho como pista e escuta porosa – notas-desenhos de/para escutas de silêncios*, compreende o desenho como *pára-raios da escuta*, capaz de espacializar a experiência.

Por sua vez, Pedro Pousada fala do desenho como uma espécie de *vagabundagem-esconderijo* no texto *Um quadro de imaginação total num canto da folha*, fazendo um elogio ao suporte material do papel que enseja o desenhar, tirando partido tanto das margens vagas da página quanto das tarefas instrumentais e disciplinares que estes papéis trazem na sala de aula, no trabalho. A potência libertária e insubordinada do desenho, defende o artista, reside naquilo que *o mundo paramétrico do word não acolhe*. E acrescenta que na *folha branca virtual*, onde escreve e onde lemos seu texto, *é difícil vagabundear* ou *abrir uma fenda na palavra*.

Abrir uma fenda no que nomeia e representa, atentar ao arriscado movimento do desenhar, ressoa em outras reflexões do dossiê , como a noção de fissura abordada por Claudia Hamerski e de risco, por Ana Lucia Vilela, em *O risco do desenho: ensaio sobre o perigo*. Ambas as

noções nos apontam para operações vinculadas fundamentalmente a aspectos constitutivos do desenho: a fissura evidenciando que a linha tanto separa quanto une; o risco mostrando, na ambiguidade do léxico, que o traço implica sempre a possibilidade de um perigo.

Tal fenda na palavra, que interrompe e relança seu sentido, pode nos fazer perceber o contraditório no desenho sem que este perca coerência. É por isso que enquanto temos o desenho vagabundo e marginal mencionado por Pousada, também encontramos no ensaio visual *Operários ao desenho* de Vanda Madureira o desenho trabalhador e suas ferramentas. Mas não por isso um desenho submisso aos imperativos do capital. Este é um desenho que expressa, na partilha da terminologia do ateliê e da fábrica, as afinidades entre o artista e o operário, ambos a performatizar o *trabalho da vida*.

Vale notar que se não há uma restrição espacial da experiência-ateliê, que inclui a sala de aula, o caderno em Elke Coelho, a exposição em Claudia Hamerski, a instalação em Camila Leichter, o museu em Mauro Espíndola e o próprio desenho, como desenvolve Guilherme Dable, tampouco há uma padronização de dispositivos gráficos. O que notamos é uma recorrente ênfase na dimensão material com a diversificada presença de carvão, giz, caneta, grafite e outros materiais sobre papel nas suas diferentes escalas: os recortes, colagens, as transferências, nós e o cartão perfurado utilizados por Amélie de Beauffort; o bordado no trabalho de Flávio Gonçalves; os lápis da fábrica no trabalho de Vanda Madureira; o mobiliário, projeções e implicações espaciais e relacionais acionadas por Camila Leichter nos seus processos imersivos ou mesmo as sobras, aparas e resíduos de pigmentos coletados ao longo dos anos e inseridos em uma ampulheta de vidro na obra de Claudia Hamerski.

No seu artigo *Sobre a fissura: pensar o entre nos processos de desenho,* a atenção à presença vegetal que irrompe na arquitetura urbana leva Hamerski a se debruçar sobre fendas nos processos artísticos, investigando a ampliação de sua escala e, em decorrência, de seu sentido. Um trabalho de persistência e contínuidade que Amélie de Beauffort sinaliza ao relembrar a partilha da mesma origem etimológica entre desenhar (*gráphô*) e enxertar (em francês *greffer*). Também atenta aos fluxos e transformações, o texto *A neblina enraíza: desenho como ilhota de aluvião no meio do rio,* de



Aline Dias, retoma a reflexão do primeiro dossiê deslocando, poética e conceitualmente, a abordagem do *desenho como ponte*, conforme foi proposta em 2012, para pensar o desenho como rio, a partir de suas forças, ou, nas suas palavras, compreendendo *o que fica no papel como ilhota de aluvião no meio do rio*.

Insolente, o desenho no contexto da arte desobedece (ou, como potência, *pode* desobedecer) uma série de desígnios que normatizam sua produção e fruição, resistindo a acatar uma *agricultura* do desenho, como sinaliza Pedro Pousada, produzindo um ecossistema que oscila entre o *grafo como logos* e o *grafo como acidente*.

A pesquisa de Raquel Alberti, intitulada *Além das grades: o desenho diagramático e o trabalho feminino* compreende o diagramático como um modo de desenho *particularmente reflexivo sobre as condições de sua própria produção*, trazendo também para a investigação as formas de transmissão do uso da linha em trabalhos artesanais, como nos manuais de tricô, onde os desenhos de instruções são apropriados e ressignificados em suas obras. António Olaio em seu ensaio visual intitulado *Where Paris used to be - no desenho, para além do espaço e do tempo*, também indica a autorrefencialidade do desenho, afirmando que *desenha-se o que está a acontecer no desenho*. O artista acrescenta que o *processo do desenho acontece em permanente tensão com a ação e o que a ação produz no seu caminho*. Esta autoreferencialidade é premissa para o texto *A linha na mão do feiticeiro: sobre alguns aspectos premonitórios do desenho,* de Marcos Fioravante, para quem uma espécie de caráter premonitório é o mobilizador das práticas gráficas, como se os fenômenos mais variados, e mesmo as imagens, anunciassem o desejo de vir a ser de um desenho ainda não realizado.

A investigação sobre a vocação do desenho como forma de expressão que abarca uma ampla gama de manifestações, perpassando a atividade humana no registro, na comunicação e na descoberta é abordada por Stephen Farthing em *A imagem maior do desenho*, através da proposição de uma taxonomia das formas de operar nessas diferentes instâncias que, antes de pretender ser um sistema classificatório fechado, é capaz de nos mostrar, a partir de exemplos, a complexidade das relações ali envolvidas.

Essa abertura do desenho a diferentes campos da atividade humana faz associar (ou colidir) a arte e a ciência no trabalho de Mauro Espíndola, dando origem a uma pseudotaxonomia que ele nos apresenta em seu texto *O desenho e as plurissimetrias poético-pictóricas no projeto Animalis imaginibvs*, onde uma proposição se abre a diferentes possibilidades expositivas e associativas, gerando resíduos e imagens em latência que o artista circunscreve e volta a projetar e sobrepor, como se as camadas pseudotaxonômicas se entrecruzassem *ad infinitum*.

Em diferentes momentos, os diagramas em seu modo de confluir e transformar sensação e imagem, projeção e ação, dão força a ideia de um *pensar-desenho*. Uma posição que a arte vai procurar manter em abertura, retomando a posição experimental de uma ensaio (*uma tentativa*, segundo Farthing); o que faz, paradoxalmente, com que a liberdade de sua expressão se mantenha como regra.

Do desenho figurativo, ocupado com a aparência externa das coisas, ao desenho conceitual, atrelado à construção de imagens do pensamento, como conclui Farthing, o dossiê não pretende constituir voz una ou pacificadora da diversidade de desenhos e de suas abordagens, mas assimilar dissensos, por exemplo, entre a legibilidade apontada por Farthing e a escrita ilegível de Barthes que faz Pedro Pousada imaginar um *desenho sobrelegível*, assim como os *conflitos entre o visual e o visível* com que o processo gráfico lida e a dimensão de perigo que o vocábulo *risco* agrega/contrapõe à acepção do desenho, como reflete Ana Lucia Vilela.

Além do desejo de valorizar esse espaço-experiência-ateliê-desenho nas suas potencialidades e temporalidades complexas, talvez a constelação nos permita observar essa coletânea de abordagens como um conjunto dinâmico a ser articulado e rearticulado constantemente, permitindo e nos solicitando linhas de sentido que conectem os diversos relatos de experiência e considerações compartilhados pelos artistas pesquisadores aqui representados.

Aline Dias
Diego Rayck
Flávio Gonçalves

Editores



OPERÁRIOS AO DESENHO

Vanda Madureira

Resumo: A própria palavra operário já contem em si uma acção. Operário é aquele que opera, o obreiro - aquele que põe a obra em marcha. Ora estando numa fabrica de lápis, aqueles que produzem o objecto riscador também podem desenhar, no seu quotidiano também há um desenho por vir que não foi pensado, mas que existe em potência. No acto de fazer um lápis, no acto de varrer também existe a possibilidade de ser desenho. Como se o desenho se desenhasse a si próprio.

Palavras-chave: Desenho. Operário. Acontecimento. Performance. Poética.

WORKERS DRAWING

Abstract: The word proletarian already holds a sense of action. Prolectarian is the one that operates, craftermen, the one that puts the work into action. Being in a pencil factory, the worker, the producer of sketching device, can also draw, within his daily routine there is also a drawing to came, a future action which will be drawn, a future drawing that was not planned or thought but exists as a potency. As if the drawing drew itself.

Keywords: Drawing. Proletarian. Happening. Performance. Poetics.

Esta acção intitulada de *Operários ao desenho*, aconteceu após e durante uma residência na fabrica de lápis Viarco. Coloquei folhas A0, no chão de cada secção da fabrica desde o escritório passando pela redondagem até ao acabamento e assim, enquanto estive em residência, os operários ao mesmo tempo que executavam as suas tarefas quotidianas laborais iam calcando/desenhando as folhas. Construí duas vassouras-lápis (onde usei uns protótipos de lápis aguarela) e duas esfregonas (uma com os tufos de desperdícios usados pelos operários da fabrica e outra com as lãs que usei em *Desenho vivo* e *Tespo*).

Na inauguração, a sineta da fábrica toca, visto a bata (uma bata usada com a sigla da Viarco), de seguida pego na vassoura e começo a varrer, ou melhor a desenhar a folha A0 em branco que estava no chão. Depois pego no balde (o balde de zinco usado em *Desenho vivo*), na garrafa de água que trazia no bolso, bebo um pouco e despejo o resto para o balde. Pego na esfregona de lã, molho-a no balde e passo no desenho que acabara de fazer, acto que faz avivar como que por magia as cores do desenho.

A sineta volta a tocar, está na hora de ir embora, dispo a bata e termina a acção.





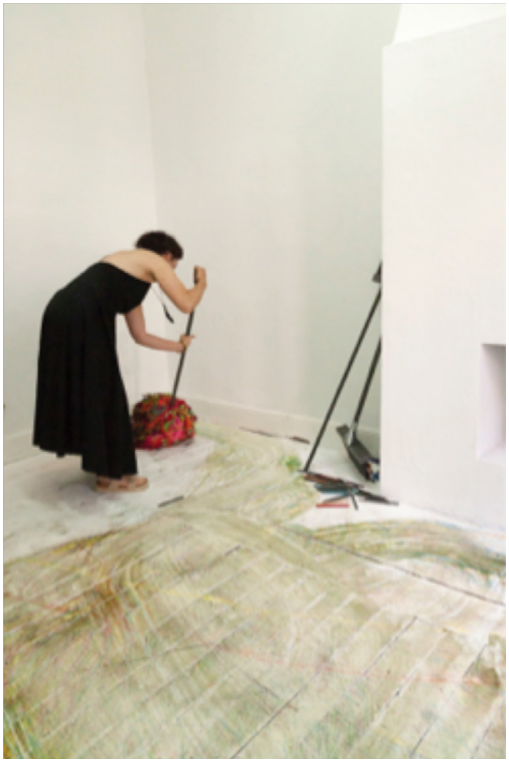






Em 2021 na inauguração da minha exposição individual *Não me enrices a meada*, no CAPC, Sede, em Coimbra voltei a fazer a acção *Operários ao Desenho*, com vassouras e esfregona novas, mas desta vez de forma descontínua, varrendo/desenhando e passando a esfregona/pintando quando me apetecia e achava conveniente até ao fim da inauguração.













Poema
Operários ao desenho!
Uma voz interior gritava:
Operários ao desenho, Operários ao desenho!
Operários ao desenho!
Eram muitos, eram muitas, desde 1907
A secção de arredondagem
Passando pelo escritório até ao acabamento
O laboratório, atelier, experimento
O verniz, a grafite, o pigmento

Vesti o fato, levei o nariz
Sujei as mãos, sujei os pés
E o papel continua em branco

- Operários ao desenho!
Gritou outra voz
E da boca soltou um lápis
- Operários ao desenho!
E das mãos brotaram dez dúzias de lápis
Todos afiados, todos afilados
Pelas mesmas mãos

Quisera ser folha
Quisera ser operário o desenho
Desenha o lápis, desenha a folha
E o desenho desenha?

Operário desenhista
Operário de desenho
Desenho operário
Desenho industrial
Desenho mecânico
Lápis Manual

Desenho solta a vida
Vida solta o operário
Desenha o desenho do lápis da folha que fez o operário

Desenho ao operário!
Desenho à vida
Dez vida opera
Desenhar seria os pés da vida
Desenho desvio
Desenho desvario
Desenho vadio
Desonho.

LEGENDAS DAS IMAGENS

Figuras 1-2. Vanda Madureira. *Vassoura-lápis*, 2019/2021. Objecto escultórico (usado em *Operários ao desenho*), vassoura com patine de pó de grafite e lápis de cor, 139 x 30 x 6 cm. Fonte: arquivo da artista.

Figura 3. Vanda Madureira. *Vassoura-Lápis e Esfregona-lã*, 2019/2021. Objecto escultórico (usado em *Operários ao desenho*), pau de vassoura com patine de pó de grafite e lã usada em *Tespo e Desenho Vivo*,160 x ø 54 cm. Fonte: arquivo da artista.

Figuras 4-11. Vanda Madureira. *Operários ao desenho*, 2019/2021. A acção desempenhada decorre em dois momentos: varrer/desenhar o chão e lavar/aguarelar o desenho do chão. A instalação é composta por desenho sobre o chão, *Vassoura-lápis*, esfregona-linhas, balde zincado, que fica durante o tempo da exposição e tem dimensões variáveis. *Desenho Multiplicado*, Fabrica de lápis Viarco, S. João da Madeira / Exposição individual *Não me enrices a meada*. CAPC, Sede, Coimbra. Fonte: arquivo da artista.

Vanda Madureira é artista plástica, visual e performativa. Vive e trabalha em Coimbra. Em 2002 é licenciada em Artes Plásticas pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. Entre 2008 e 2009 frequenta o Mestrado em Arte Contemporânea na Universidade Católica do Porto e desde 2014 é doutoranda em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Desde 2005, explora a dimensão mais relacional do desenho num projecto intitulado *Desenho de Depois do Buraco*. Foi, é e será membro-activo de vários colectivos artísticos. Destaque-se: Pizz Buin. Desde que nasceu, participou em diversas exposições. Entre muitas e tantas outras, saliente-se: *Krönir ou Hrönir*, *Colectivo Pizz Buin* na Colectiva Colosso, CIAJG (Guimarães, 2021) e *Ibi Clausus thesis, Homo-retracto* e *Intimum Vitae Delineare*, performance em *O Museu como Performance*, Fundação de Serralves (Porto-2022). E-mail: vandajmadureira@gmail.com





A IMAGEM MAIOR DO DESENHO*

Stephen Farthing

Resumo: O autor parte da concepção de desenho como um processo de tradução intelectualmente conduzido, onde eventos multidimensionais são apresentados através de um conteúdo bidimensional legível. Ele propõe uma taxonomia das formas de operar dos desenhos, onde este é situado ao lado da escrita, matemática e notação musical como pertencente ao reino do registro, da comunicação e descoberta. Essa visão ampla do desenho opera a partir de duas classe distintas: o desenho conceitual e o figurativo. Esses dois tipos interagem com outras subdivisões que nos auxiliam a considerar as distintas possibilidades do desenho, sejam elas intelectual ou emocionalmente motivadas.

Palavras-chave: Desenho. Taxonomia. Narrativa.

THE BIGGER PICTURE OF DRAWING

Abstract: The author starts from the concept of drawing as an intellectually driven translation process in which multi-dimensional events are represented by readable two-dimensional content. He proposes a taxonomy of the ways in which drawing works, placing it alongside writing, mathematics and musical notation as belonging to the realm of recording, communication and discovery. This broad view of drawing is based on two distinct classes: conceptual and pictorial drawing. These two types interact with other subdivisions that help us to consider the distinct possibilities of drawing, whether intellectually or emotionally motivated.

Keywords: Drawing. Taxonomy. Narrative.

* Publicado originalmente em: *Thinking Throught Drawing: pratice into Knowledge*. Editado por Andrea Kantrowitz, Angela Brew and Michelle Fava. Teachers College, Columbia University, 2011, p. 21-25.

Qualquer definição defensável de desenho deve, suspeito eu, olhar para além da ponta do lápis e dos materiais e técnicas usados pelo desenhista e focar no desenho como um processo de tradução conduzido intelectualmente. Um processo que, assim como a escritura, a matemática e outras formas de notação, é guiado pela necessidade de construir e reconstruir eventos multidimensionais em um conteúdo bidimensional legível.

O interesse em criar definições surge, normalmente, da suspeita de que uma palavra não possui um significado determinado. O desenho, penso eu, é uma dessas palavras.

Não que exista algo particularmente confuso a respeito do uso comum da palavra desenho, ou que seja difícil de entendermos os processos físicos ou o raciocínio por detrás da maioria dos desenhos; acontece que palavras periféricas tais como talento, dom e, talvez, antes de tudo, *Arte* tendem a se interpor no caminho uma vez que tentamos descrever o que é desenho.

Ao sugerir isso, eu não estou propondo um sistema hierárquico de diferenciação, muito pelo contrário. O que eu estou sugerindo é que a nossa habilidade para ver e compreender a imagem maior do desenho é frequentemente obscurecida por uma preferência cultural em colocar a arte em primeiro plano em relação ao desenho.

Uma vez que ultrapassamos os atos mais básicos da comunicação e começamos a fazer marcas (escrever, desenhar e calcular) direcionadas tanto a compreender quanto a organizar a posição onde nos encontramos (fisicamente, intelectualmente, emocionalmente, mentalmente e financeiramente), as duas forças mais importantes que colocamos em jogo são ambas voltadas à simplificação. A primeira envolve a eliminação de detalhes supérfluos. A segunda, literalmente, envolve a planificação do tempo e do espaço.

O que eu penso que fazemos quando não apenas desenhamos – mas lidamos com palavras, números e anotações – é traduzir eventos multidimensionais que podem ou não existir materialmente, em *conteúdo bidimensional legível*.

Como um modo de tentar explicar como (não apenas os desenhos de artistas mas) todos os desenhos se encaixam nesse conceito, eu gostaria de refletir um instante sobre a palavra “Ensaio”. Para muitos a palavra Ensaio está firmemente associada à escrita, mas ela tinha, no



entanto, um alcance muito mais amplo. Oriunda do Francês *essayer* que significa "tentar", um ensaio não era apenas um curto resumo escrito demonstrando o conhecimento de um indivíduo sobre um tema em particular; ele era também um desenho preliminar ou esboço, uma "tentativa" [*a try*], uma "possibilidade". Ainda hoje, um desenho feito como um projeto preparatório para um selo ou nota de dinheiro é referido pela Casa da Moeda e Correios (no Reino Unido), como um Ensaio. Não importa se é um projeto do século dezenove para um pavilhão ou a linha no chão que o General Travers pediu para os seus seguidores cruzarem no Forte Álamo, quando eu uso a palavra desenho eu estou pensando em ensaios, primeiros passos, primeiras tentativas e protótipos.

Assim, desenhos diferentemente de notas de dinheiro, selos e edifícios são provisórios. Eles são ideias no limbo, projetos esperando para serem ativados e concretizados.

O que deve ser um dos maiores desenhos do mundo, as marcações de estradas dos Estados unidos, nasceu no condado de Wayne, Michigan em 1911 como o resultado de uma iniciativa do funcionário do estado responsável pela segurança nas estradas. Desde que Edward N. Hines ordenou que a primeira linha branca fosse desenhada no centro de uma rodovia do Michigan, o desenho que tornou-se a marcação das estradas dos Estados Unidos ampliou-se gradualmente, tanto em tamanho quanto em complexidade, e permaneceu perpetuamente em um estado de crescimento, revisão e restauração.

Reconhecido hoje como um dos mais importantes dispositivos de segurança nas estradas da história do transporte rodoviário, a primeira linha (que fora aparentemente inspirada por um caminhão de leite vazando) possuía apenas como propósito dividir em dois a estrada de modo a evitar a colisão frontal dos veículos.

O que começou como uma simples linha branca sobre um fundo preto, com o passar do tempo se tornou mais complexo, sendo adicionadas palavras, símbolos e cores. O propósito desse desenho, no entanto, permaneceu exatamente o mesmo: facilitar o fluxo seguro da circulação nas rodovias, fazer a mediação entre o motorista, o pedestre e a "narrativa" proporcionada pelo livro Guia do Motorista. Ao utilizar um sistema de controle de tráfico essencialmente gráfico, estruturado conceitualmente — ao invés de um sistema baseado

em objetos de concreto armado —, a administração das rodovias não apenas manteve um sistema flexível, facilmente modificável, ecologicamente sustentável e pouco dispendioso, proporcionando ao motorista menos obstáculos para colidir.

UMA TAXONOMIA

Quando Sarah Palin[1] olha para a bandeira do estado do Alaska ela vê oito estrelas douradas sobre um fundo azul escuro. Durante esse processo, eu suspeito que ela raramente, ou nunca, reflita sobre os dois tipos diferentes de desenho que desde o princípio constituem aquela bandeira.

O primeiro é o desenho que Benny Benson fez quando era um aluno da sétima série e com o qual ganhou, em 1926, o concurso nacional para desenhar a bandeira do que seria o 49º estado da América. O segundo é o desenho que todo habitante do Alaska faz, sem perceber, quando olha para a sua bandeira ou, ainda mais frequentemente, quando olha para um límpido céu noturno.

Sarah Palin reconhecerá a imagem da estrela no alto à direita como sendo a estrela polar, ela também reconhecerá as sete estrelas abaixo como sendo um *asterismo*. Ela pode ou não conhecer a palavra asterismo, ou saber que o conjunto de estrelas que ela está observando é a parte mais conhecida da constelação Ursa Maior. O que nós podemos afirmar, com certeza, é que ela conhece o nome popular desse conjunto de estrelas.

Toda vez que a ex-governadora olha para a Grande Carruagem nós sabemos que ela completa um desenho. Não existe papel ou caneta envolvidos nisso. O seu desenho é um ato cerebral ensaiado, um ato dependente de seu reconhecimento prévio de um conjunto familiar de marcadores, juntando em seguida os pontos em sua mente para produzir uma imagem desenhada e nomeável.

Existe, é claro, muito mais no desenho do que um simples juntar de pontos. O desenho através da historia tem sido conduzido por nossa necessidade de medir, estimar, imaginar, registrar e inventar. Isso fez com que o desenho se tornasse uma importante força, não apenas ampliando

1 N. do T.: Sarah Palin, política norte-americana, governou o Estado do Alaska entre 2006 e 2009.



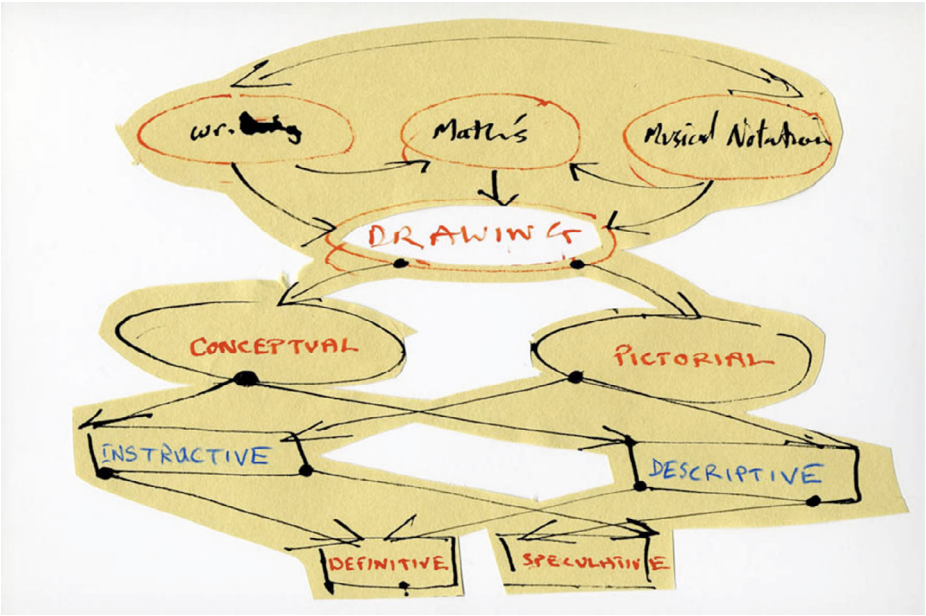


Figura 1. Stephen Farthing. *Uma taxonomia conceitual do desenho*. Tinta sobre papel, 36 x 30 cm, 2010. Fonte: arquivo do artista.

o entendimento de nosso planeta e sistema solar, mas ao nos ajudando a moldar o nosso relacionamento com o meio ambiente. O desenho foi, simplesmente, decisivo para o nosso relacionamento com a descoberta.

Além da nossa habilidade em fazer marcas no pó, estimar e medir com precisão, as duas descobertas mais importantes a partir do desenho foram: primeiro, a constatação de que coisas tridimensionais podem ser representadas em duas dimensões por uma linha de contorno; segundo, que lugares, coisas, tempo, direções e quantidades podem ser representadas por marcas que possuem apenas uma ligeira relação com o que elas representam.

Assim, um vilarejo pode ser reduzido a um círculo e um "X" pode representar a posição de qualquer coisa que nós consideremos significativa.

Após essas descobertas fundadoras, seguiram-se uma série de invenções significativas, cada qual moldando gradualmente o desenho naquilo que nós conhecemos hoje, o que inclui: Escrita, Geometria, Invenção do Papel, Perspectiva, Lápis e Borrachas e

então a Câmera Obscura e Lucida, a Fotografia, os sistemas CAD,[2] GPS e, finalmente, a Imagem Digital.

O REINO

O desenho é uma das quatro espécies pertencentes a um reino que se dedica ao registro, comunicação e descoberta. As outras espécies são: Escrita, Matemática e Notação Musical.

AS CLASSES

A espécie Desenho possui duas linhas distintas de descendência: o desenho *Conceitual* e o desenho *Figurativo*.[3] O Figurativo e o Conceitual possuem histórias paralelas que, por vezes, se cruzaram e se fertilizaram.

Um exemplo de um desenho Conceitual seria um conjunto de pontos desenhados com uma caneta de feltro sobre o vidro de uma janela, marcando a posição das estrelas tal qual elas apareciam no céu na noite passada. Um exemplo de um desenho Figurativo seria um desenho linear com a mesma caneta marcando o contorno da nossa própria imagem refletida na superfície de um espelho.

Embora, ao usar esses exemplos específicos, eu possa parecer sugerir que a diferença entre os dois tipos de desenho resida na diferença entre uma superfície de vidro e uma de espelho, o que realmente os faz diferentes não é o assunto ou muito menos o material com que eles são feitos. O que os faz tão diferentes é como nós os "lemos".

Os *Desenhos Figurativos* se baseiam na nossa habilidade em reconhecer as coisas a partir de suas linhas de contorno.

2 N. do T.: CAD, abreviação de "Computer Aided Design" é o nome dado aos softwares utilizados para desenho técnico e renderização em 2D e 3D.

3 No original "*Conceptua*l" e "*Pictorial*". Optamos pelo termo "Figurativo" pois no campo das artes visuais o termo "Pictórico" faz referência direta à linguagem da pintura. No campo do design, as menções feitas ao estudo de Farthing, empregam os termos "Conceitual" e "Pictórico", respectivamente. Ver o artigo de Anelise Zimmermann "Desenhos do desenhar: pesquisa e práticas de Stephen Farthing", *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18418. Acesso em: 26 jun. 2024.



Os *Desenhos Conceituais* se baseiam em um processo de tradução mais complexo, dependente da nossa habilidade em ler e compreender abstrações.

A leitura de ambos começa quando nós colocamos, intuitivamente, um dado desenho em uma ou outra dessas duas classes. E ela continua ao percebermos a necessidade de uma narrativa associada, uma "chave" ou "legenda" que informará a nossa leitura; ou ainda, quando nós avançamos apoiados na capacidade do desenho de nos oferecer sua narrativa, à medida que o lemos.

A real distinção entre as duas classes não reside, simplesmente, em como nós as lemos, mas em reconhecermos onde as suas respectivas narrativas estão fisicamente circunscritas.

O DESENHO CONCEITUAL

Os desenhos conceituais não possuem uma construção narrativa. Sua narrativa está localizada nas margens ou em algum lugar além.

Um exemplo de desenho conceitual com uma narrativa "em algum lugar além", provavelmente perdida para sempre, é o conjunto geométrico de linhas feitas à mão que foi riscado em torno de 77 mil anos atrás na rocha ocre das cavernas de Blombos na África do Sul. Constituído de três linhas horizontais espaçadas uniformemente formando uma trama, e de uma série de linhas de tamanhos variados em forma de "V", formando um padrão, o desenho possui a aparência de um tecido em camadas. Além da nossa habilidade em descrever sua aparência, todo o resto a respeito desse desenho é um mistério. Nós não temos, por exemplo, nenhum modo de saber se esse desenho possuía uma função especulativa, didática, descritiva ou definidora; ou mesmo se seu autor, de fato, o considerava significativo ou não.

Setenta e cinco mil anos depois do desenho de Blombos, um matemático grego residente no Egito construiu um desenho conceitual cuja narrativa associada a ele sobreviveu como um texto em um livro. O desenho é uma anotação linear com um componente tridimensional que é ativado em tempo real pela luz do sol, produzindo no desenho um componente tonal cinético. Ptolomeu chegou a essa espécie de dial solar através de um misto de matemática e experimentos práticos. Então, ele

produziu sua "narrativa", uma explanação técnica de como aquilo funcionava em um livro que ele chamou de *Analema*.

Cerca de mil anos depois, o compositor francês Baude Cordier fez uma série de desenhos menos puros, mais híbridos e que abrangem o espaço entre o Conceitual e o Figurativo. Reunidos no que hoje é conhecido como "Códice Chantilly",[4] seus registros musicais surgem como exemplos primeiros do tipo de notação musical livre que conhecemos como *eye music*. Trabalhando com a notação musical padrão daquela época, Cordier desenhou uma canção de amor em uma pauta em formato de coração; e acrescentou, então, um círculo canônico dentro de uma pauta circular. Ao investir uma dimensão Figurativa à música, ele não apenas inspirou seus coristas a pensar antes em amor e ciclos, para além das palavras e notas. Ao fazer isso ele criou uma fertilização cruzada entre as classes Figurativa e Conceitual.

Mais recentemente, em 1840, Emily Babcock, uma jovem membro da comunidade Shaker em New Lebanon, Nova York, fez um desenho que ela chamou *The Narrow Path to Zion*.[5] Este desenho ou "Dádiva" (como uma dádiva de Deus), como os desenhos eram chamados nas comunidades Shaker, era o registro de uma visão. Ele não era um produto da imaginação de Babcock ou uma imagem destinada a falar por ela mesma. Ele foi concebido como um registro real de uma visitação divina, que poderia ser usado em conjunto com uma narrativa oral, como um auxílio visual e ferramenta de ensino.

O DESENHO FIGURATIVO

O Figurativo repousa, em muito, em uma narrativa incorporada, que, uma vez que funcione, permite que o desenho fale por si mesmo.

Ainda que os desenhos de quadrúpedes, antigos de 30.000 anos atrás, feitos nas cavernas do sul da França e Espanha possam parecer um ponto de partida atraente, mais simples ainda (pois nós

4 O Códice Chantilly é mantido na biblioteca do Museu Condé no Castelo de Chantilly, França, como manuscrito 564 (fontes mais antigas se referem a ele com '1047').

5 *The Narrow Path to Zion*, Emily Babcock, New Lebanon, biblioteca pública de Nova York, Coleções Especiais, Desenhos em 8 folhas, tinta sobre papel, 10 x 33 cm.

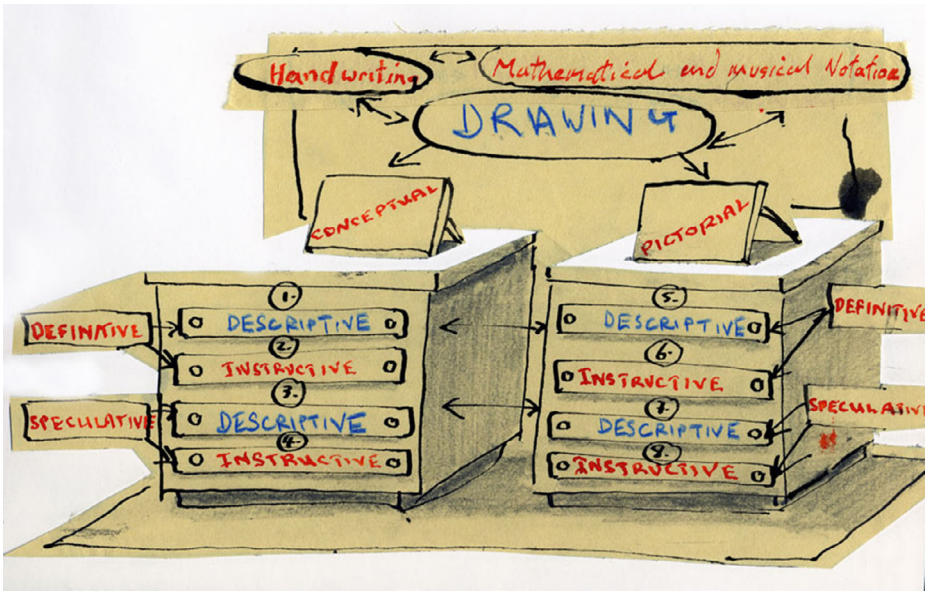


Figura 2. Stephen Farthing. *Uma taxonomia figurativa do desenho*. Tinta sobre papel, 36 x 30 cm, 2010. Fonte: arquivo do artista.

sabemos seu propósito) são os desenhos feitos pelos artistas durante as viagens européias de descobrimento, entre os séculos XV e XVIII. Em 1660, por exemplo, John White desenhou o que Sir Walter Raleigh apelidou de "a princesa dos frutos".[6] Inicialmente, esse desenho tão preciso e realista de um abacaxi deve ter requerido alguma explicação. Com o passar do tempo, entretanto, nossa familiaridade com esse fruto exótico permitiu que o desenho falasse por si mesmo. De modo similar, John Webber, o artista oficial da terceira viagem de Cook, desenhou um pássaro de bico longo, postura ereta e não muito aerodinâmico. Mesmo à época, eu suspeito que sua imagem do Pinguim Rei[7] falasse por si mesmo.

6 Desenho de um abacaxi, John White, 1580, Museu Britânico. (BM 1906.0509.1.41).

7 Desenho de John Webber feito durante a 3ª viagem de Cook (1776-1780). Pinguim Rei, *Aptenodytes Patagonica*. Aquarela sobre grafite, 25.8 x 16.1 cm, Museu Britânico, AN389988001. Adquirido em 1914. Dono anterior /ex-coleção de Sir Joseph Banks.

Outro desenho que, apesar de seus propósitos intencionalmente ambíguos, se mantêm claro, preciso e Figurativo é o desenho do pato-coelho[8] de Joseph Jastrow. Essa é uma imagem que Jastrow percebeu ter a habilidade de dar suporte ao seu argumento de que a percepção não era simplesmente um produto de estímulos, mas também de atividade mental. Com o passar do tempo esse desenho pode ter desenvolvido uma narrativa fora de contexto, mas, sobre o papel, tanto o pato quanto o coelho funcionam figurativamente.

AS ORDENS

Depois da linha um tanto descontínua que, por vezes, separa o conceitual do figurativo, temos a linha sólida que produz "As Ordens" do desenho. A Ordem de qualquer desenho em particular é determinada pelo seu propósito, o qual será, dentro dessa taxonomia, Definitivo ou Especulativo.

Quando Classe e Ordem são colocadas juntas elas produzem quatro subordens: O Figurativo Especulativo, O Figurativo Definitivo, O Conceitual Especulativo e o Conceitual Definitivo.

Dependendo do tarefa em questão, um desenhista trabalhará em busca de uma Definição. Por definição eu quero dizer um desenho que apresente seu assunto como um fato, assim como White e Webber fizeram ao desenhar seus abacaxis e pinguins. Outras vezes, os desenhistas trabalham em busca de um resultado Especulativo, assim como Cézanne o fez quando desenhou o monte Sainte Victoire repetidas vezes.

OS MODOS

Após as ordens *Definitiva* e *Especulativa*, seguem-se os Modos do desenho. Menos concentrados na abordagem do que na intenção, Os Modos subdividem os desenhos entre aqueles que são concebidos como Instrutivos e o restante que simplesmente se destinam a Descrever. Estradas e marcações em quadras de esporte, assim

8 A imagem do pato-coelho foi "originalmente anotada" pelo psicólogo americano Joseph Jastrow em 1899. o desenho de Jastrow foi baseado em um outro originalmente publicado no *Harper's Weekly* (Nov. 19, 1892, p. 1114), o qual foi, por sua vez, baseado em uma ilustração mais antiga publicada no *Fliegende Blätter* (Oct. 23, 1892, p. 147).



como o ícone na porta do lavatório são exemplos de desenhos feitos dentro do modo Instrutivo. Os mapas, os retratos de David Hockney feitos com a câmera lúcida e o pinguim de White são exemplos do Modo Descritivo.

Dentro da minha taxonomia, todo o desenho possui três subordinações possíveis: primeiro ao *Figurativo* ou *Conceitual*, segundo sendo *Definitivo* ou *Especulativo* e, finalmente, sendo elaborado para o modo *Instrutivo* ou *Descritivo*.

A TAXONOMIA APLICADA

A maioria dos mapas se associa facilmente à categoria *Conceitual* do desenho. Durante suas etapas de elaboração eles possuem algum grau *Especulativo*. Mas em sua versão final a expectativa do público é de que eles sejam precisos, *Definitivos* e desinteressadamente *Descritivos*.

Um retrato de Jane Austen[9] recortado à tesoura como um perfil em um papel preto é *Figurativo*. Ele é *Descritivo* de sua aparência e, na medida em que ele condiciona nossa visão de como ela se parecia, ele é *Definidor*. Como um desenho tonal recortado ele é *Figurativo*, *Descritivo* e *Definitivo*.

A linha de desenho que forma o campo de futebol é *Conceitual* na medida em que ela funciona em conjunto com uma narrativa – as regras do jogo. Cada desenho de quadra esportiva *Define* a área do jogo e *Instrui* os jogadores, ainda que não descreva de forma passiva. Assim, o desenho de uma quadra esportiva é *Conceitual*, *Definitivo* e *Instrutivo*.

Um círculo desenhado à mão é *Conceitual*. Sua forma pode ser *Especulativa*, mas se for razoavelmente preciso ele permanece *Descritivo*. Um círculo desenhado com um compasso também é *Conceitual*. Se desenhado com precisão ele torna-se *Definitivo* e *Descritivo*.

O ícone que descreve o gênero na porta de um banheiro é *Figurativo*, *Definitivo* e *Instrutivo*. Uma paisagem desenhada pelo pintor paisagista inglês JMW Turner é sempre *Figurativa*, sempre *Descritiva*, mas às vezes *Definitiva*, outras *Especulativa*.

9 Silhueta, 10 x 7,6 cm. 1810-1815, da segunda edição do *Mansfield Park*, intitulada *L´aimable Jane*, e que se presume seja Jane Austen, atribuída a Collins que trabalhou em Bath durante o início de 1800.

PARA CONCLUIR

De um lado existe o caminho figurativo que se ocupa com a aparência externa das coisas, de outro o caminho conceitual que é dependente de nossa capacidade em construir imagens juntando os pontos que nós julgamos importantes, e não apenas aqueles que compõem um contorno. As divisões que eu faço ao percorrer o território do desenho não apenas permitem um sistema de classificação, mas também nos ajudam a considerá-lo como um compêndio de possibilidades motivadas intelectual e emocionalmente. O desenho não é simplesmente um ofício associado ao passado por meio do atelier de modelo vivo e ao futuro por meio da modelagem digital.



Stephen Farthing (Londres, 1950) estudou na escola de arte de Saint Martin (1969-73) e obteve o seu mestrado em pintura no Royal College of Art em Londres (1973-76), onde também atuou como tutor em pintura de 1980 a 1985. Como artista, tem exposto continuamente desde sua primeira exposição em 1977. Participou da bienal de São Paulo de 1989, representando a Grã-Bretanha. Foi diretor executivo da New York Academy of Art de 2000 a 2004. A partir de 2004 assumiu o posto de Rootstein Hopkins Research Chair of Drawing na University of Arts London. Ele tem se dedicado a pesquisar e escrever sobre pintura e desenho. Farthing é membro eleito da Royal Academy of Arts de Londres.
E-mail: info@stephenfarthing.com
Site: http://stephenfarthing.com.uk/

Tradução: Flávio Gonçalves
(https://orcid.org/0000-0003-4417-1568)

Revisão da tradução: Anelise Zimmermann



UM *QUADRO DE IMAGINAÇÃO TOTAL* NUM CANTO DA FOLHA

Pedro Pousada

Resumo: O ensaio problematiza o desenho que se gera a partir de uma *semiografia especial*. A escrita que se dissolve no desenho como um fio no labirinto é um arranque metodológico e poético para pensar a minha prática do desenho agregando, à experiência do desenho expandido, o desenho casuístico e ditirâmbico que nasce no canto da folha.

Palavras-chave: Desenho. Escrita. Criação artística. Roland Barthes.

A *PICTURE OF TOTAL IMAGINATION* IN A MARGIN OF THE SHEET

Abstract: This essay problematizes drawing that is generated from a *special semiography*. The writing that dissolves into the drawing like a thread in the labyrinth is a methodological and poetic catalyst to think about my own drawing practice, adding, to the experience of expanded drawing the casuistic and dithyrambic drawing born in the corner of the page.

Keywords: Drawing. Writing. Artistic creation. Roland Barthes.

Começar no canto superior da folha é uma quase condição do processador de texto; o seu software foi desenvolvido para imitar a máquina de escrever que por sua vez surgiu para libertar a mão escrevinhadora da repetição, dos automatismos e das dores da escrita manual. Mas essa *libertação* tem o seu preço porque a isotropia da escrita digital afastou o pensamento do seu nomadismo, tirou-lhe o prazer da dança ditirâmbica. Aqui, nesta folha branca virtual, é difícil vagabundar, insultar o predicado, alterar a cota do sujeito, abrir uma fenda na palavra.

Ainda que a mão, escravizada ao horizonte da *bela mão*, tivesse que seguir os socalcos da linha, obedecendo à esquadria da folha pautada ou quadriculada; e que a mão anárquica da criança recém chegada aos bancos da escola tivesse que esquecer os espasmos e risos da mão-livre-arbítrio da criança pré-escolar; e a mão adolescente tivesse que se reidentificar como promessa de adulto naquele alinhavar sério e caligrafado de palavras e frases; a verdade é que nas horas de desassossego, de fuga incontida, de desmaio onírico, de sonho insomníaco, o *cão-mão* podia fazer umas piscinas de escrita torta, enviesada, de mergulhos quebra-espinha no meio do deserto polar da folha branca. Podia matar o xerife, erguer um castelo, afundar um submarino, podia jogar ao galo, podia desenhar-se a ser escrita e a ser desenho.

Mesmo com a *coleira forte*, a caneta ou o lápis podiam, num repentismo incontrolável, saltar o arame farpado do ditado ou do enunciado ou da dissertação e, trepando o muro da equação, sobrevoando o levante trigonométrico, espalharem-se de comprido no meio da folha já invadida por um exército linear de palavras e algarismos e etc.; bem no meio, ou no canto ou nos subterrâneos da folha, por baixo daquela linha vermelha dos cadernos escolares reaparecia o *cão-mão*, em palavras entrecortadas como rastos de batalhas aéreas, como ecos na montanha.

O escrevinhador imitava sem o saber Mallarmé (ou seria Mallarmé que na folha do seu *Un coup de dés* imitava a criança Mallarmé e o cão-mão?). Na folha branca a escrita podia ser como Gregor Samsa e viver uma metamorfose, terminando a palavra no fio perdido de um rosto, de um carro de Fórmula 1, dum enforcado, dum



sexo em ejaculação, dum prédio a arder, e mais ainda, podia afogar-se numa mancha, num vestígio das sinapses que ardem ao vento, escondidas do deus da razão. A linha podia voltar ao primitivismo pré-verbal onde as florestas são densas e noturnas, os rochedos gritam e os humanos descobrem que não precisam de estar sempre a fingir que são melhores que os outros humanos. Podia socorrer-me de Roland Barthes que fala de uma "semiografia especial, [...] praticada por Klee, Ernst, Michaux, Picasso", uma "escrita ilegível" (Barthes, 1984, p. 187.), o desenho encaminhando-se para um escrevinhar hermético, mas, invertendo os termos, consigo imaginar a escrita encaminhando-se para um *desenho sobrelegível* (legível e/ou ilegível), para um escrever que se perde no espectro selvagem da analogia. No mesmo livro Barthes fala de Cy Twombly cuja obra situa no "campo alusivo da escrita [...] (Dizer uma coisa para fazer compreender outra)"[1] (Barthes, 1984, p. 138) e coloca o seu repertório expressivo num meio caminho entre essencialismo e ruína. Uma obra que é como *uma roupa caída num canto da folha* (ah, os cantos das folhas quando ganham escala e volume...).

É desse instante bárbaro (entre a preguiça e o entusiasmo), daquele homúnculo gráfico nascido à margem do texto escrito à mão (ou prolongamento desse texto) e que o mundo paramétrico do *word* não acolhe (como riscar, ilustrar, preencher as margens rígidas do *word* ou invadir o seu centro com os nossos ditirambos?); é dessa vagabundagem-esconderijo que pretendo discorrer para explicar os meandros da minha prática artística.

Na escola primária, no liceu, na faculdade como aluno e agora como professor-eterno aluno, quantas vezes a minha caneta saltou e nadou e correu e escalou às escondidas da palavra, em conluio com ela, em antagonismo com a sua opacidade, em busca de clareza na imagem desenhada em paralelo, em paralaxe?

O historiador de arte Arnold Hauser (s.d., p. 96-97) aponta a transição do renascimento para o maneirismo como uma época de

1 Curiosamente um dos *pathos* deste texto; um *pathos* dilatório: digo (escrevo) mas demoro a *aludir* ao que me traz aqui, como se esse *objeto* (o meu modo de ver o desenho através do desenhar) não fosse o assunto principal.

crescente fascínio pelo desenho inacabado – o esboceto – salientando que, para os artistas do séc. XVI, o subjetivismo e a singularidade do acontecimento criador espelhavam-se melhor na potência da incompletude; eles não fazem só a apologia do fragmento como o praticam na valorização do desenho, do desenhar; e é ele também quem coloca em colusão o prazer criativo e a monomania posicionando Miguel Ângelo Merisi nesse limiar. Fragmento e monomania encaixam bem neste meu monólogo. Não há nada mais monomaníaco e inacabado que uma folha branca prestes a ser dominada pela anarquia da mão que desenha.

Caio facilmente nas generalidades mas neste caso parece-me que não me engano muito; foi na folha branca e nos arquipélagos de linha e mancha feitas por intuição e por *logos*, que fui aprendendo a deixar de ter medo da incerteza, mesmo da incerteza se saberei realmente desenhar – o que é isso do desenhar? Que cosmos se abriga nesse átomo?

Foi aí, num algures do espaço-tempo que já vivi, que, sem o racionalizar, me apercebi do seguinte: no desenho rebelde, naquele que só ocupa um pequeno lote no *terrain vague* da folha já invadida pelo tal exército linear (o texto escrito), pode concentrar-se toda a materialidade e imaterialidade do *mundo humano*. E quando digo toda incluo, também, o fracasso, o mal feito, o ruim, o imperfeito, o selvagem; nesse desenho existe um *quadro de imaginação* total mesmo que à primeira vista pareça que ali está apenas um desenho modesto, um repentismo, um epifenômeno.

Parafraseando Picasso, mas noutro sentido, é um desenho que levou anos a conseguir ser modesto, a conseguir ser, sem o peso ou a vergonha da norma. É, também, um desenho que só interage com o seu autor, muitas vezes um autor anônimo, alguém que não continuará a descobrir o prazer e a errância do desenhar, mas um desenho que acorda quando o reencontramos na margem de um livro perdido num alfarrabista ou nos cadernos de anotações da vida estudantil de alguém (o autor destas linhas ou outro qualquer). O deslumbre, a estética, a categorização intrínseca às didáticas do desenho que tudo dividem, para tornarem a natureza do desenho numa agricultura do desenho, não servem para enquadrar esta coisa, mas essa



dificuldade é uma vantagem: há um mundo perdido e distante da estética das convenções gráficas e contingente à estética da errância. Interessa-me enquanto autor esse mundo perdido, esse mundo entre as margens e o centro de uma folha que foi quase preenchida com palavras, frases e ideias (quantos rabiscos, apontamentos gráficos, *doodles* e outras *inutilidades* não teria esta *folha* estivesse eu a usar uma caneta ou um lápis?). Interessa-me esse livre-arbítrio despreocupado, como o miúdo inconsciente que mergulha para a água turva. Há uma respiração diferente, um contorno diferente na atitude gráfica quando as coisas acontecem sem destino, sem missão, sem reflexividade, sem narcisismo. E interessa-me essa respiração, esse poder ser assim ou não. Mas, atenção, interessa-me menos como finalidade e mais como catalisador de algo que até pode nascer das redundâncias do desenho enquanto observação/representação, algo que é, de certeza, o depósito (gráfico-expressivo) do conflito entre o visual e o visível, algo que em circunstâncias específicas da minha prática é o deleite e o cursivo gráfico que aprendi com inúmeros autores de banda desenhada, essa arte imitativa.

A propósito do "simbolismo da espiral" Roland Barthes observa que esta "regula a dialética do antigo e do novo; graças a ela, não somos levados a pensar: tudo está dito, ou: nada foi dito, mas antes *nada é primeiro e contudo tudo é novo*" (Barthes, 1984, p. 185).

E esta ausência ontológica (não há um momento zero) e regresso ontológico (todos os momentos são oportunidades de reinvenção) alimentam o convívio entre errância (perder-me nas marés dessa semiografia especial) e experiência (apropriação, aprendizagem, cópia, citação) no meu desenhar.

Tentou-se neste ensaio uma aproximação, ainda que difusa, ao ecossistema da escrita-desenho, da colusão do *grafo* como *logos* de uma sintaxe verbal e do *grafo* como pura arbitrariedade ou acidente porque este ecossistema faz parte da atitude gráfica que desencadeia o meu próprio processo criativo. Ver o que acontece no fio do labirinto tem as suas desvantagens, mas é compensado pela superação do medo de hesitar, de errar, de fazer mal, de fugir do contorno ou do traçado adequado. Mesmo mantendo um repertório expressivo e uma configuração iconográfica com uma densidade figurativa, rea-

lista, cartoonesca, e existindo no limiar de um desenho sem original que é por sua vez um desenho sob a influência da *tekhné*, a minha prática neste âmbito disciplinar busca no que existe na margem a possibilidade de ensinar-me a desrespeitar as cristalizações e os mitos das afinidades artísticas que me definem. É num apelo teatral mas também produtivo a um *dessine tes ratures*, desenha as tuas rasuras, que me salvo da hiperdefinição.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

HAUSER, Arnold. História social da arte. Vol. III. Tradução: Berta Mendes, Antonino de Sousa e Alberto Candeias. Lisboa: Editorial Estante, s.d.

Pedro Pousada. Artista visual com exposições individuais e colectivas realizadas em Lisboa, Porto, Elvas, Viseu, Coimbra e Glasgow. É Diretor do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, coordenador do seu Doutoramento em Arte Contemporânea e professor auxiliar no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, onde leciona desenho, arte moderna, teoria da arte e história da arte. É membro da direção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) e em 2015 foi co-curador da 1ª Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, Anozero.
E-mail: pedro-pousada@netcabo.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6886-3166



A PUPILA E A PENEIRA*

Amélie de Beauffort

Resumo: A autora aborda nesse artigo três séries de seus trabalhos em desenho a partir do duplo sentido de usura, uma reflexão originada em projeto colaborativo com Pierre Baumann. A usura é tratada como um tensor capaz de refletir as ações e materiais utilizados, tanto no sentido de perda, transformação e valor associados. O suporte do desenho ganha especial atenção, através do uso do punção e do cartão perfurado e da noção de clichê associada a essa técnica. Autores como Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy são referenciados a partir dos conceitos de cegueira e vestígio.

Palavras-chave: Desenho. Usura. Vestígio.

THE PUPIL AND THE STRAINER

Abstract: In this article, the author discusses three series of her drawing works based on the double meaning of usury, a reflection that originated in a collaborative project with Pierre Baumann. Usury is treated as a tensor capable of reflecting the actions and materials used, both in the sense of loss, transformation and value. The support of the drawing is given special attention, through the use of punches and perforated cardboard and the notion of cliché associated with this technique. Authors such as Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy are referenced through the concepts of blindness and trace.

Keywords: Drawing. Usure. Trace.

***** Publicado originalmente em: BEAUFFORT, Amélie; BAUMANN, Pierre. *L'usure: Excès d'usages et bénéfices de l'art*. Pessac; Bruxelles: Presses Universitaires de Bordeaux et Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, p. 316-353, 2016.

[...] talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura, talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado é o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro (Samuel Beckett, 2009, p. 145).



Figura 1. Amélie de Beauffort. *Là te lier*, 2014. Impressão digital. Fonte: arquivo da artista.

Enquanto, com Pierre Baumann, trabalhávamos nesse verão de 2015 no relatório das pesquisas produzidas em torno da questão *Da usura, excesso de usos e benefícios da arte*, a gestão da crise grega por uma Europa usurária entrou em meu pensamento. A dívida grega e a usura a ela associada, obscena, violenta, fagocitada pelas divisões de uma política neoliberal que ultrapassa a razão tanto econômica quanto democrática têm um ar de *déjà vu*, a crise é aguda e profunda. Ela alimenta um sentimento ambíguo, de um lado: a desilusão, a decepção diante da erosão dos valores nos quais a Europa acreditou, sobre as ruínas da Segunda Guerra mundial, ser capaz de unir-se e se construir. E, por outro lado, o eco de uma usura mais pessoal: vestígios de uma herança de família, de um mundo anacrônico, vítima da cegueira de sua própria desintegração. Raízes que quiseram acolher de bom grado um enxerto, o desenho.[1] Um outro tipo de cegueira, mais próxima do deslumbramento amoroso, prendeu minha atenção em alguns encontros luminosos. Plínio, o Velho, nos conta que o desejo primeiro do primeiro esboço foi o de uma mulher apaixonada: Dibutades queria reter a sombra de seu amante (ou melhor, recortá-la). Para os Antigos, na sua origem, o desenho é uma reflexão sobre o amor, a memória e a perda. Esta fábula foi retomada e transformada inúmeras vezes, incluindo uma versão que apresenta a desenhista apaixonada como filha do oleiro. É interessante notar que a menina dos olhos e o diafragma óptico estão ligados pela pupila[2]: um exame sobre a sua etimologia nos mostra que pupila (*κόροϛ*) aceita vários sentidos "menina; boneca; pupila do olho".[3] E a expressão "Considerar algo como a menina dos seus olhos" nos indica que o valor já se encontra como variável subjetiva.

Estas páginas são uma oportunidade de evocar a minha prática artística a partir da usura; meus embates com o branco da folha de papel, nos quais a experiência mais perturbadora e, todavia, a mais fundadora foi a de desenhar tentando "pensar em não ver" (Derrida, 2012).

1 Por detrás dessa atualidade, um lembrete da nossa dívida cultural à Grécia antiga, porque o enxerto e o desenho partilham uma mesma origem etimológica *γρφω*, *gráphô*, o que me permitirá, mais à frente no texto, uma pequena metáfora botânica.

2 Tal como evocado por Françoise Frontisi-Ducroux em *La "fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée* (2016).

3 *Le Trésor de la Langue Française* informatisé. Centre National de Ressources Textuelles e lexicales: http://www.cnrtl.fr/etymologie/pupille//1. Acesso em: 20 ago. 2024.

Historicamente, até o século XVIII, o desenho expressava a ideia do primeiro rascunho, do projeto, da *causa mentale*, em suma, de uma visão programática. As questões de sua origem e das suas condições de possibilidades, tal como Derrida (2010) desenvolve em *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, desenham uma inversão formidável desse destino.[4]

Derrida coloca uma hipótese dupla que se cristaliza em torno do seguinte: o desenho tem a ver com a cegueira. Todo aquele que desenha é cego (cegado no momento em que deposita o traço com sua própria mão). A condição de possibilidade do desenho supõe um ponto de cegueira. Esta cegueira inicial é necessária para que um traço exista. Quando o desenhista desenha a partir de um modelo, ele não só não vê o modelo no momento em que o desenha, mas também não vê à ponta daquilo que desenha, sua mão e a ferramenta da qual se utiliza roubam de sua vista o que está sendo traçado. Há uma perda desde a origem, uma perda dupla de vista, do traço (do seu ato) e do modelo, perda mais evidente ainda quando de um autorretrato, em que o desenhista se representa a si mesmo. Um retrato se conjuga sempre no pretérito, ele inicia sempre pela passagem do tempo.

> No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa. A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [*trait*], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato.
>
> Daí o amor das ruínas. E daí a pulsão escópica, o próprio *voyeurismo*, espreitar a ruína originária. Melancolia narcísica,

4 Jacques Derrida foi convidado a elaborar uma exposição com desenhos escolhidos principalmente das coleções do Museu do Louvre. Essa seleção apresentou um grande número de autorretratos, retratos e representações de cegos.



> memória enlutada do próprio amor. Como amar outra coisa que não a possibilidade da ruína? Que a totalidade impossível? O amor tem a idade desta ruína sem idade — ao mesmo tempo originária, *infans* mesmo, e já velha. Dispensa os seus traços [*traits*], visa, visita e vê sem ver, amor com os olhos vendados, "Esta criança velha, archeiro cego, e nu", diz Du Bellay de Cúpido. A ruína não está diante de nós, não é, nem um espectáculo, nem um objecto de amor. É a própria experiência: nem o fragmento abandonado, mas ainda monumental de uma totalidade, nem somente, como Benjamin pensava, um tema da cultura barroca. Não é um tema, justamente, arruína o tema, a posição, a presentificação ou a representação do que quer que seja. Ruína: antes esta memória aberta como um olho ou a abertura de uma órbita ossuda que vos deixa ver sem *absolutamente nada* [*du tout*] vos mostrar. *Para absolutamente nada* vos mostrar [...] Nada da totalidade que imediatamente não se abra, se rompa ou se esburaque (Derrida, 2010, p. 71 e 74).

A ruína se opõe à unidade do monumento e identifica-se com a memória, memória ativada: perfurada. Éliane Escoubas nota com precisão: para Derrida, a visão é sempre rememoração, passado, fora do presente e contra uma presença plena.[5] O segundo aspecto de sua hipótese diz respeito ao que resta do traço inscrito: ele mesmo é atingido por uma retirada [retrait] que Derrida chama de "*inaparência diferencial do traço* [*trait*] [...] *Nada pertence ao traço* [*trait*], e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio "rastro" [*trace*] [...] Ele não toca nem junta senão separando." (Derrida, 2010, p. 60).

Sigamos com Jean-Luc Nancy. Distingamos o vestígio (Nancy, 1994, p.156) da ruína. Em *Les muses*, *le vestige de l´art*, Nancy o define como uma "passagem" e um "quase nada" (Nancy, 1994, p. 135 e 152). O texto abre uma questão: "O que resta da arte?", não se trata da origem, mas do seu fim, ou da possibilidade de um outro começo. O que resta é percebido como o vestígio de algo que não pode ser identificado e que seria também o seu rastro, não uma degradação, mas apenas passa-

5 "[...] Derrida marca uma perda, uma falta – contra uma presença plena –, a qual não é possível, do mesmo modo, em Kant", escreve Éliane Escoubas (2007, p. 47).

gem, chegada, partida, movimento, síncope. A representação da *Ideia*[6] se retirou da arte e a imagem não é mais imagem *de*. A imagem se recusa, mas por outro lado, entrega com sua retirada. Nancy supõe que "o que *resta* é também o que *resiste*" (Nancy, 1994, p. 135). Ele evoca de imediato o quanto o valor da arte como vestígio é usurário.

> A arte sempre foi, sem dúvida, cara demais, seja por excesso ou por definição. Essa exorbitância tem a ver - por meio de mediações, desvios, capturas - com uma das questões mais difíceis, mais delicadas da tarefa de pensar a arte: pensar, pesar, avaliar aquilo que é precioso, valioso, inestimável. À maneira de um vestígio (Nancy, 1994, p. 138).

A intuição que nos conduziu, junto com Pierre Baumann, a desenvolver esta pesquisa, nos provocou a conceber a usura como um tensor, bastante próximo do que Derrida concebeu da ruína e Nancy do vestígio: nem tema, nem apresentação, nem representação mas a própria experiência que toca a arte mas que também toca o homem e sua definição.

Parece-me agora possível, depois do desvio deste caminho coletivo ao coração da usura, ver mais de perto o seu trabalho em relação a minha prática. Meu vocabulário, como o dos artistas convidados a participar desta reflexão, não inclui diretamente o uso do termo *usura*. Contudo, todo um campo semântico referiu-se mais ou menos a ele. Trata-se de examinar a seguir diferentes modalidades da perda e de externar algumas observações que, não nos surpreendamos, dirão respeito ao valor.

UM RETORNO: UMA REVERSÃO DA FOLHA À SUPERFÍCIE UNILATERAL

Antes de avançarmos, talvez seja necessário começar por precisar que meu interesse pelo desenho envolve colocar em jogo operacional o suporte a partir do seu questionamento como origem. O papel (falsamente) frágil e plástico como uma pele, se deixa modificar e alterar. Herança da elaboração do dispositivo imaginário[7], a função do suporte como tela de

6 A ideia faz referência aqui ao sentido hegeliano do termo (Nancy, 1994, p.145).

7 Por dispositivo imaginário, eu entendo o aparato conceitual, histórico e ideológico onde a imagem foi construída desde o Renascimento e que permitirá a constituição do sujeito cartesiano.



projeção é questionada assim que o desenho se apresenta como superfície unilateral, truque de mágica.[8] A amarração em nó e a meia-torção da superfície conduzem a uma transformação radical: a redução da superfície a apenas uma face e uma única borda; mas esta adiciona uma complexidade suplementar devido a perda de pontos de referência tais como frente/verso, acima/abaixo, alto/baixo, esquerda/direita. As manipulações do papel para transformar o suporte em objeto topológico envolvem algumas consequências cruciais: além da metáfora, trata-se de eliminar a tela, aquela da representação, do espaço convencional euclidiano, lugar da medida, do domínio e da supremacia do olhar.[9]

Entre volume e superfície, contínuo e descontínuo, traço e furo, traçado e espaçamento, entre: lá onde meu trabalho se articula. Uma forma de dizer e de se calar, de mostrar e de subtrair, pois a topologia é fundamentalmente paradoxal, ela mantém uma disjunção irredutível entre local e global. A menos que ela perca suas qualidades estritamente topológicas, ela não se deixa apreender pela representação, mas engendra o espaço construído e pode também se escrever matematicamente. Ela torna-se, então, objeto de linguagem e, no entanto, não se reduz a tal registro simbólico. A topologia que me interessa toma lugar e assento, ela vive, mostra mais do que demonstra. Ela permite que se tente apreender o real. Diante do real, há o sujeito, mas este não é o mesmo que está diante da imagem. A identificação e, portanto, o sentido imanente mais que transcendente, se ligam ali de outra maneira. Quer estejamos do lado da produção ou da recepção, avançamos desorientados e tateando,

8 Por exemplo, basta unir o verso com a face de uma tira de papel em meia torção, o objeto topológico é bem conhecido, é a tira de Möbius. No meu trabalho, o nó é invariavelmente, ou quase, em oito. Se a ligação da tira a transforma em uma superfície unilateral, o corte pode devolvê-la à bilateralidade. Vemos através de algumas transformações, ao alcance de uma criança, que as suas consequências são de outra magnitude: desestabilizam o sistema imaginário de representação e colocam algumas questões paradoxais, insolúveis para a geometria euclidiana. Penso também no trabalho de Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

9 "Sem tela de projeção. A crença secular na eleição por natureza, nascimento, talento, domínio, projeção, expressão, composição, elevação, superioridade de lugar – apagadas" (Hantaï, 2004-5, p. 32).



Figura 2. Amélie de Beauffort. *Persée (8 x 8). 8, par exemple*, 2011. Poliéster pintado, tachinhas, 400 x 400 cm. Fonte: arquivo da artista.

perdemo-nos facilmente. Um novo exercício do olhar e do tato se inicia: o toque da visão. Menos visão e mais tato, há uma sensualidade de ser imanente à superfície, de se deixar capturar e de ser capturada.

A folha imaculada é cega ou cegante? A brancura é potência captora, hipnótica; não se fala da *angústia da folha em branco*? O estabelecimento de uma estratégia oblíqua, a oscilação entre cegueira e olhar reflexivo (o que aconteceu?), me permitiu escapar do fascínio do brilho deste branco,



Figura 3-4. Amélie de Beauffort. *1/64 Persée (8 x 8). 8, par exemple,* 2010. Poliéster pintado, tachinhas. Fonte: arquivo da artista.

pois a experiência do olhar pode conduzir ao espanto. Lembramos da Medusa, derrotada por Perseu e sua manobra de um desvio do olhar pelo viés do escudo-espelho. Seguindo Derrida, o desenho é uma arte do corte: a figura da Górgona o leva a lembrar da interpretação de Freud em *O infamiliar*, em que o significado da decapitação é a castração. Uma mudança ocorre e surge um novo modo de perda: a separação. Ver sem ser visto. A esquize do olhar pensada por Lacan, assinala o corte necessário entre o olho e a visão na relação da imagem com o desejo.

O desafio é implementar uma estratégia para o fazer (e o pensar) artístico, passar do lado do fascínio para o da contemplação e, de certa forma, deixar o desenho desenhar, antes mesmo de se colocar a questão do sentido. O que exige que se reserve o melhor ao procedimento[10] e ao acontecimento.

Evocarei alguns gestos realizados em três séries detalhadas a seguir, *De la poudre aux yeux*, Gélatines e *Persée (8x8).8*, *par exemple*. Ges-

10 Lucien Massaert escreve: "Nosso texto, visando construir um campo estrutural de reversões potenciais, tem plena razão em não querer, de forma alguma, distinguir os procedimentos dos efeitos de sentido, sendo o discurso plástico imanente às operações. Se, no entanto, podemos considerar as reversões epistemológicas como um modo de deslocamento, inversamente, qualquer efeito de significação metafórica obviamente não leva a uma ruptura da episteme" (Massaert, 2004-5, p. 18).

tos que obstinadamente não poupam a integridade do suporte e atacam a sua resistência (ou a minha: das minhas mãos ou da minha paciência) e isto em relação à destituição da primazia da visão que questiona a possibilidade de domínio. A execução é o momento do encontro do que foi, muitas vezes, pacientemente elaborado com antecedência e o que escapa. Ela responde a uma expectativa que não sabe nada sobre seu objeto. É bem possível que ela seja frustrada. Também é possível que a decepção do olhar seja justamente essa expectativa. Às vezes o im-pre*visto* irrompe e faz algumas reversões. Ao menos, seria o desejo que conduziria a flecha, se fosse necessário mirar um horizonte.

FAZER NÓS, REFAZER

Finta ou enganação, paradoxo: localmente, há dois lados, um fosco e um brilhante, eles se esboçam e se esquivam, porque no todo as duas faces estão em continuidade e o desenho é unilateral. Ele se reduz a ser uma faixa com nós e estriado por fendas. Ele é móvel, assim como uma terra pode ser (podemos transformar a sua forma) mas também porque ele se permite mover e girar sobre si mesmo.

Por muitos anos, o nó em oito me instiga incansavelmente. Eu decidi enfrentar a questão, talvez para dar-lhe a volta. Suas qualidades plásticas autorizam várias deformações contínuas, mas a repetição esgotaria o 8?

Comecei a repetir o objeto até chegar a 9 e depois a 16. A única variável ocorria quando o trabalho era montado na parede. Onde parar? Ou melhor, quando? O mais simples seria se deter a um número mínimo de decisões. O oito já tendo sido dado, eu me apeguei a ele. O que produziria uma parede de 8 por 8 nós de 8 "idênticos"? Instalar, reinstalar uma parede de 8: uma *vida das formas* se mantêm em reserva. E ao mesmo tempo não se satisfaz com forma alguma. Aquela que é dada durante uma montagem se perde, pois ela não pode ser repetida de maneira idêntica.

Este objeto possui uma certa elasticidade, respondendo às tensões e às forças exteriores. Os traços da caneta se repetem ao longo da superfície e a estriam na largura. Cortar é traçar uma fenda. As incisões, quase-cortes, insistem de fato na continuidade da borda que elas preservam. O objeto é animado por uma resistência que lhe é própria.



A superfície curvada, fendida, só toma forma quando presa na parede. Podemos fixá-las – sem romper a superfície – como a casa de um botão, tachinhas de cabeça grande, pretas e brilhantes. E se por acidente, este nó, a que não falta elasticidade, se desabotoa, basta refazê-lo! Cabeleira ou escudo, espelho preto, a superfície se curva em saliência e concavidade, as fendas se abrem conforme as tensões aplicadas pela suspensão em negociação com a sua resistência, sua elasticidade e a gravidade. Um espaço se desenha. Não há nenhuma representação a ler, apenas um olhar a praticar, e é esta prática que lhe dá sentido. Ela passa pelo corpo, não como corpo representado, mas na medida em que envolve o prazer do tato e da visão. Um deslocamento do olhar em direção ao tocar que convida a um corpo-a-corpo com o nó.

PULVERIZADO, PUNÇÃO DO DESENHO E DESENHO DO PUNÇÃO

De La poudre aux yeux[11]: uma série de desenhos cuja realização se deve em muito ao cartão perfurado[12] [*poncif*],[13] ao mesmo tempo como técnica que permite transferir um desenho todo perfurado sobre outro suporte através do pó de carvão, que transfere em pontilhado os contornos do desenho. Mas igualmente no sentido de usura de uma fórmula [clichê]. As repetições do motivo ou do nó em 8 são tentativas de exaustão onde a arte se permite, ainda, novas proposições.

As camadas sobrepostas de papel são transpassadas por golpes de punção. Nem tanto pelo trabalho duro, mas por uma perda de tempo voluptuosa, uma maneira de estar ao mesmo tempo ausente de si e com uma atenção particular ao gesto.

11 N. do T.: O título faz referência à expressão francesa "*jeter de la poudre aux yeux*" [jogar poeira nos olhos], no sentido de enganar o outro pelo encantamento ou ilusão.

12 Pierre Baumann desenvolve um trabalho e uma reflexão (no sentido mesmo que Descartes, no seu *Dioptrique*, a partir de uma definição da visão apoiada no modelo do tocar) que religa ver e pensar em torno do cartão perfurado [*poncif*] e que, ouso dizer, me atinge no olho, frutuoso ponto de contato de nossas pesquisas! Ver *Drawing, carve, bore and be bored* (Baumann, 2014-15).

13 N. do T.: No original *poncif*: desenho em papel perfurado para fins de reprodução em pontilhado sobre uma outra superfície, através da aplicação de carvão em pó. Significa ainda a expressão literária ou artística vazia de originalidade, um clichê ou estereótipo, conf. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1993. A autora emprega o termo *poncif* em ambos os sentidos.



Figura 5. Amélie de Beauffort. *De la poudre aux yeux #14.1,* 2011. Papel perfurado, carvão, 30 x 30 cm. Fonte: arquivo da artista.

O carvão pulverizado, preso entre as camadas, se deposita através do atrito direto, por impressão ou, ainda, pela dispersão do pó em função do ritmo em que transpassa o suporte. As diferentes camadas de folhas cuja ordem (em cima/em baixo) e sentido (frente/verso) podem trocar suas posições, são tanto utilizadas como cartão perfurado [*poncif*], quanto como cópia de sacrifício; ou ainda como suporte de transferência: o papel perfurado *[poncif]*, virado e revirado, torna-se ele próprio o suporte do depósito residual. Essas linhas pontilhadas são as do arabesco de um barbante atado como um nó em 8, fechado sobre si mesmo e deixado cair sobre a frente ou o verso de uma folha de papel. A operação é repetida, ela se torna um motivo na medida em que põe em marcha sua dupla significação: repetição e, ao mesmo tempo, o que move a ação, seu motor, onde, por detrás da razão da ação, não devemos esquecer a

dinâmica do movimento. O maço de folhas se espalha, as camadas se separam e se dividem. A partir de fragmentos, os desenhos brotam, se desenvolvem e se reúnem, seguindo diferentes operações combinatórias e modos de multiplicação quase orgânicos.

Em geometria, o ponto pode ser tomado como uma negação do espaço: é um componente espacial que não ocupa espaço. Indivisível, ele está no limite do contínuo e do descontínuo. Leibniz define o ponto como possuindo uma posição, mas sem extensão, e o espaço como o lugar de todos os pontos possíveis. O punção, se este não é a extensão de um ponto, é o transpassar. Ele pede emprestado, de uma só vez, tanto à perfuração quanto à impressão e designa, simultaneamente, ferramenta e ação. É também o nome da marca aposta como uma gravação. Certos usos muito me interessam nesse contexto da usura: o punção garantiria a qualidade do metal precioso de uma peça original em joalheria ou em ourivesaria. Ele assinalava também, por vezes, a quitação do imposto e equivalia à assinatura do ourives. Ele era próximo do dinheiro, gravando o reverso de uma moeda. Punção vem do latim *punctio*, que significa a ação de perfurar, de onde se origina também puncionar e, no francês, retirada [de dinheiro]. Ao mesmo tempo resgate e assinatura, ele certifica também o produto suplementar de um capital.

Esse *punctum*, feito por um instrumento pontiagudo, remete não apenas à ferida, ao signo da pontuação, de designação, mas também à expressão *Ad punctus temporis*, à uma pequena porção de tempo, uma síncope da visão: o piscar de olhos.

É como uma brecha que ao mesmo tempo se abre e se fecha. As oculares brotam na superfície, suas bordas inchadas são a bainha da pálpebra, pálpebra abandonada pelo olho, mas que mantém sua função de buraco.[14] As expressões "apontar" e "focar" convocam a ótica e a visão.

14 Ver Lacan (2005). Lacan destaca a história de um Buda, objeto de culto e de arte, e de uma experiência de contemplação no *Séminaire X, l'angoisse*. Uma figura de *bodhisattva* com olhos semicerrados que ele encontrou em um templo em Kamakura, no Japão. Oferecida ao olhar dos praticantes, a deusa escuta as queixas dos homens submetidos à "roda dos desejos". Em posição de meditação, ela possui o olhar velado por suas pálpebras semicerradas. Seus olhos são objeto de todos os cuidados das religiosas. Os desejos e toques repetidos os poliram até quase desaparecerem. Frutos de um longo desejo, resta apenas uma ligeira protuberância de um brilho particular. Lacan vê aqui uma ruptura que nos permite considerar o olhar como um desses objetos particulares ligados ao corpo e ao desejo. O desejo que se atribui à imagem é função de um corte [*coupure*] no campo do olho.

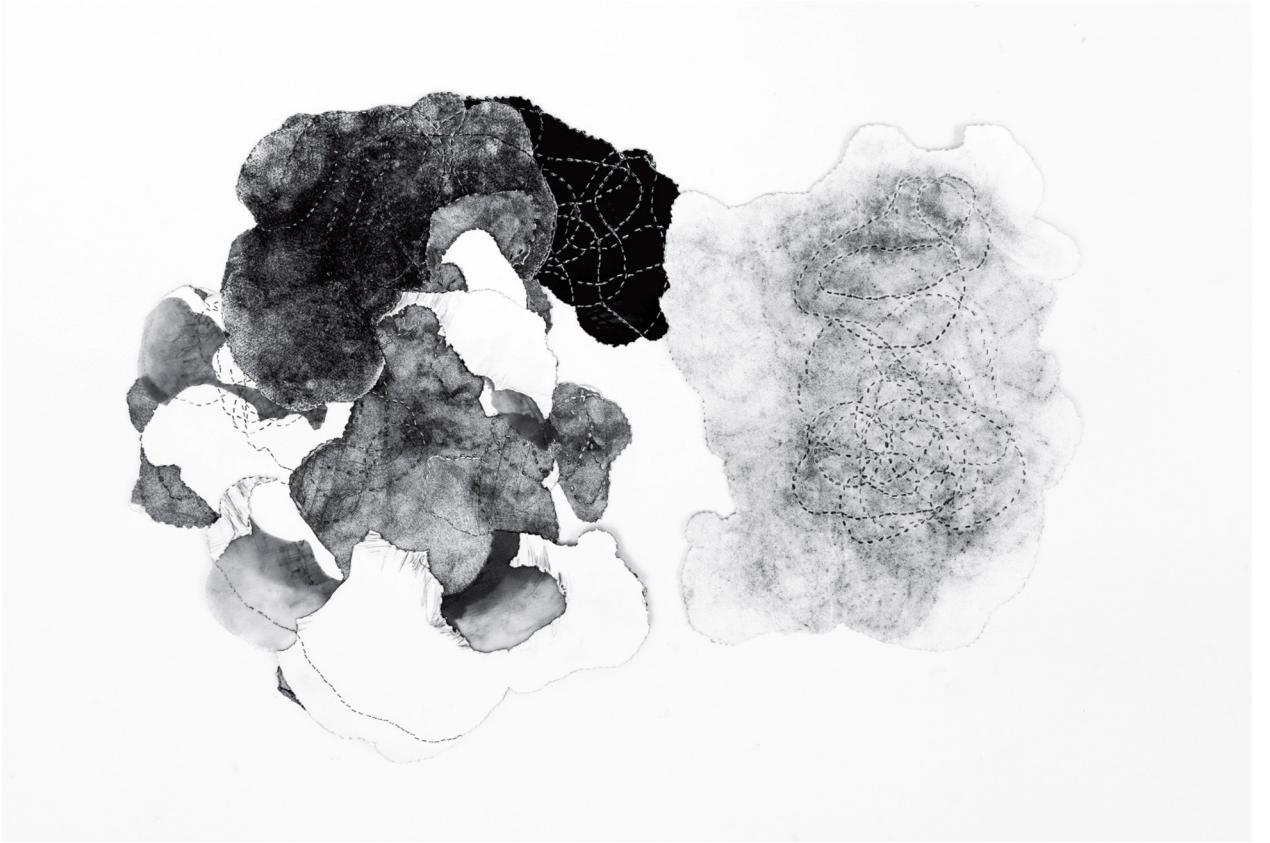


Figura 6. Amélie de Beauffort: *De la poudre aux yeux #13.2*, 2013. Papel perfurado, carvão.
Fonte: arquivo da artista.

Mas o ponto não é somente de visão, se ele possui uma relação com a visão, o punção é mais um traço, uma flecha que atravessa a materialidade do suporte. Se ele não nos oferece nenhum ponto de vista brunelesquiano (único e orientado ao olhar), ele é um gesto que orienta a superfície e que se multiplica: as bordas de cada furo são empurradas no sentido do atravessar, tornando-se o índice da frente em relação ao verso (pontualmente e sempre momentaneamente), pois as folhas se reviram e várias

Lacan destaca que a imagem budista parece apontar para um ponto 0 do olhar. A pálpebra abaixada nos protege do fascínio e ao mesmo tempo nos indica isso. Essa figura do visível está voltada para o invisível, mas dele nos poupa.

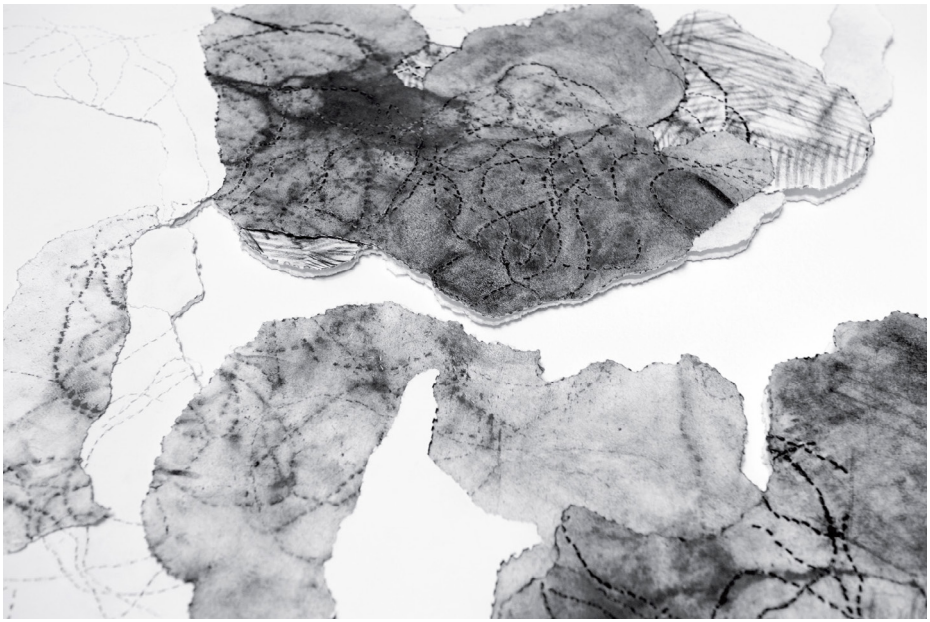


Figura 7. Amélie de Beauffort, *De la poudre aux yeux #15.1* [detalhe], 2015. Papel perfurado, carvão. Fonte: arquivo da artista.

camadas trocam o "sentido" encima-embaixo, um para-baixo se inverte, enquanto o gesto do atravessar, este, jamais vem em direção ao alto.

Furo, traço ou flecha, sua repetição faz do desenho uma arte da peneira: o meio vaza por todos os lados, ele foge a sua determinação como suporte e reinventa sua função de superfície (e não tela) de projeção[15],

15 Éliane Escoubas (2007, p. 47-59). A respeito do prefácio de Derrida em *Memórias de cego, autorretrato e outras ruínas* (2010), "O que é notável é que Derrida, embora negue a sensação, também não a ignora, pois há nele, ao que parece, uma estranha substituição. Não veria ele o "apontar" da ponta como um "ponto de fuga" tal como o "vemos" na estrutura de perspectiva e na "construção legítima" da Renascença? Não faria ele do "ponto" traçado ou escrito um "ponto de fuga", isto é, este ponto que, na perspectiva renascentista, nunca vemos e através do qual tudo escapa e desaparece - este ponto da fuga de tudo no espaço, onde nada mais pode ser controlado, onde se perde a visão, esse ponto que é o da perda da visão? Ou, diz ele, um "ponto cego" – aquela de onde se vê, mas que não se vê. Ponto da ponta, ponto de fuga e ponto cego não são para Derrida um único ponto? No entanto, é isso que *Os Cegos* de Bruegel contradizem. Com as mãos estendidas para frente, agarrados às bengalas e uns aos outros, eles avançam (disso, desse movimento, eles devem ter a sensação), mas um cai e arrasta todo o grupo de cegos para dentro do buraco. O buraco é para eles como um ponto de fuga onde se "precipitam", o que os espera no final. E, no entanto, para Bruegel, não é o ponto de fuga da pintura, o ponto de fuga da representação. Talvez seja esta confusão dos "dois pontos" (o ponto de queda dos cegos e o ponto de fuga do pintor ou do desenhista) que Derrida operaria."

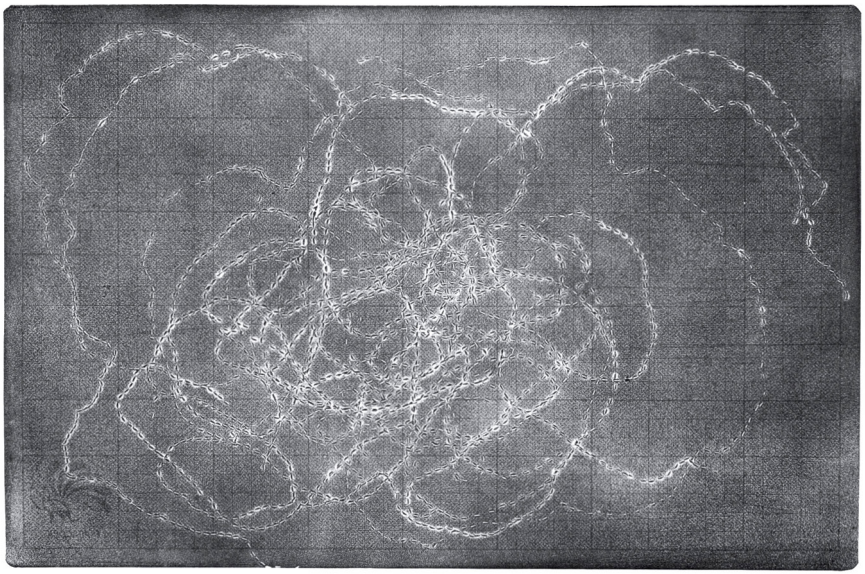


Figura 8. Amélie de Beauffort. *Tapis de coups, 2012.* Impressão, tiragem única, 53 x 43 cm. Fonte: arquivo da artista.

esta torna-se projetante e contaminante. Cada golpe do punção faz palpitar as camadas do papel, cria e desfaz, de igual modo, formas e matérias. Cada golpe desferido retira aqui, dissemina acolá, e faz transpassar o pó do carvão pelas diferentes camadas. Atravessamentos do papel que se repetem, se banalizam, contaminando a extensão da superfície, formando pequenas bordas recurvadas como lábios, a boca cheia de pó (um tipo de queda?). Morder a poeira / erotizar a superfície.[16]

DISPOR, EXPOR

Les photogrammes, repertoriam, inventariam as formas projetadas, criadas pelo nó de 8 incisivo e diáfano, depositado sobre um papel fotossensível e com uma vontade quase natural.

16 O olho, a boca e o sexo: para esses movimentos, é claro que pensaremos em Bataille e *l'Histoire de l'œil.*

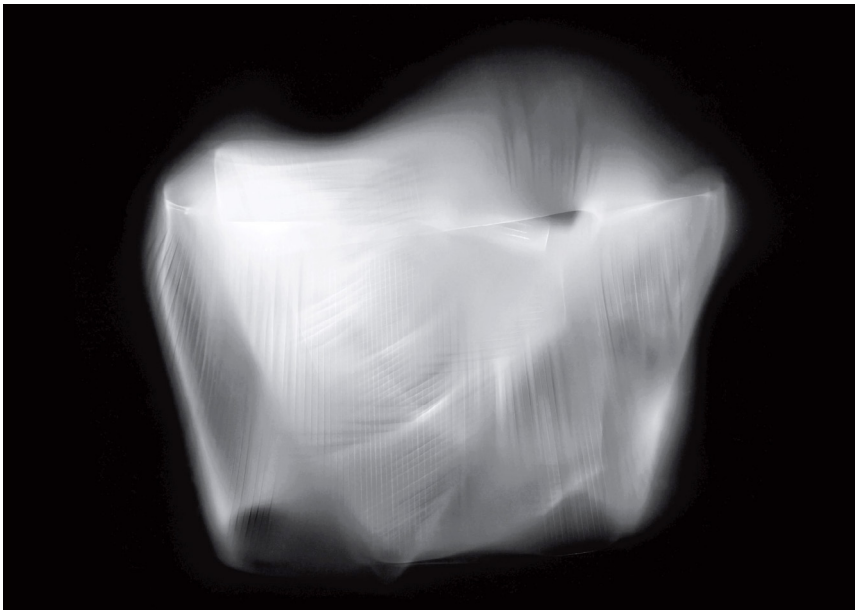


Figura 9. Amélie de Beauffort. #11.3, 2011. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.

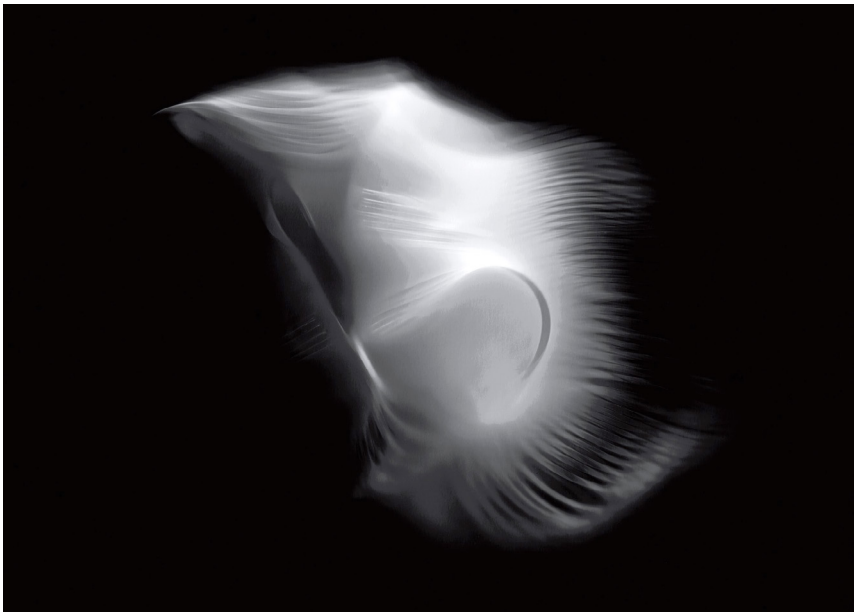


Figura 10. Amélie de Beauffort. #13.7, 2013. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.



Figura 11. Amélie de Beauffort. *Sem título,* 2014. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.

Por mais que os objetos de *Persée, (8x8).8*, *par exemple*, sejam concebidos em um tempo de fabricação muito lento (entintar/perfurar/fazer o nó/pendurar), os fotogramas impõem um tempo de exposição relativamente curto à fonte de luz. Iluminar é, sem dúvida, fazer aparecer, mas aqui corre-se o risco de fazer com que tudo se dissolva no preto fotográfico por uma exposição demasiado longa. Conhecemos o princípio, isso se passa na sala escura onde a sombra do objeto se inscreve de modo invisível sobre o papel sensível, graças à luz que o tornou visível. Os mais escuros na visão real provocam os valores mais luminosos sobre a gelatina e, claro, a operação se passa no escuro, às cegas e como teste de paciência, pois aquilo que a luz traça, o



Figura 12. Amélie de Beauffort. *C de 8*, 2014. Fotograma, poliéster pintado, 100 x 100 cm.
Fonte: arquivo da artista.

olho só descobre *après coup*. Essa tensão entre visível e invisível que o fotograma carrega e onde se joga a inversão de valores apresenta uma reversão similar àquela manifestada na usura e na cegueira do desenhista. Essa série produziu outras que giram em torno da questão dos restos. Uma dentre estas é oriunda de fotogramas deixados por *muito* mais tempo na bacia de enxágue, ao ponto da água erodir a parte da gelatina escurecida e submersa, a ponto de torná-la em poeira.

Uma outra série se desenvolve a partir de fotogramas descartados, considerados naquele momento como erros, que rolam sem destino



Figura 13. Amélie de Beauffort. *C de 8* [detalhe], 2014. Fotograma, poliéster pintado, 100 x 100 cm. Fonte: arquivo da artista.

imediato pelo atelier. Eu não sei o que fazer com isso. Por vezes, depois de esquecidos, um novo olhar é retomado e faz uso daquilo que cai em nossas mãos. Os trabalhos *C de 8*, onde c é a primeira letra de curva, mas que podemos entender, igualmente, como "C de oito", são assemblages de fragmentos de fotogramas submetidos a operações similares àquelas da série *De la poudre aux yeux*. Um fio cheio de nós cai sobre o suporte, seu percurso sinuoso é seguido, perfurado e essas operações são incansavelmente repetidas. Os pontos em branco lembram a costura, no entanto se trata mais de descostura. Os fragmentos se desprendem e se reagrupam em grandes pedaços com laços complexos onde o olhar divaga. Usufruto do desperdício, o que eu não pude ver a princípio é retomado e retrabalhado em um novo ciclo, o *après coup* é de importância

capital. O olho estava enganado, e se a pintura usa os artifícios do *trompe-l´œil* há muito tempo, eis aqui uma outra enganação do olhar, ou melhor, uma incerteza. A arte é essa experiência onde a diferença entre aquilo que pode ou não perder valor é tão ínfima quanto o que separa as duas faces da fita de Möbius; e é similar à passagem contínua de um lado ao outro. A tensão entre contínuo e descontínuo se mantém até que a fita se rompa. Positivo ou negativo, a valorização se reduz a ser uma ruptura na continuidade do tempo.

REFERÊNCIAS

BAUMANN, Pierre. Drawing, carve, bore and be bored. La part de l'œil: Dossier le dessin dans un champ élargi. Bruxelas, n. 29, p. 42-65, 2014-2015.

BECKETT, Samuel. O inominável. Tradução: Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

DERRIDA, Jacques. Penser em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. Memórias de cego, O auto-retrato e outras ruínas. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

ESCOUBAS, Éliane. Derrida et la vérité du dessin: une autre révolution copernicienne? Revue de métaphysique et de morale, n. 53, p. 47-59, 2007/1. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-47.htm. Acesso em: 20 ago. 2024.

HANTAÏ, Simon. Fragments choisis par Simon Hantaï dans les lettres à Jean-Luc Nancy de 1999 à 2000. La part de l'œil: Dossier ouvrir le support. Bruxelas, n. 20, p. 32-33, 2004-2005.

LACAN, Jacques. Le séminaire. Livre X. L'angoisse. Paris: Seuil, 2005.

MASSAERT, Lucien. En guise de préambule. ENTRE, repli et ouverture. La part de l'œil: Dossier ouvrir le support. Bruxelas, n. 20, p. 7-19, 2004-2005.

NANCY, Jean-Luc. Les muses. Paris: Galilée, 1994.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. La "fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée. Cahiers du Genre, n. 43, 2007/2, p. 133-151. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm. Acesso em: 20 ago. 2024.



Amélie de Beauffort é artista e professora. Coordena o Curso de Desenho na Academia real de Belas Artes de Bruxelas (ARBA-ESA), cidade onde vive e trabalha. Produz, expõe e publica sobre desenho regularmente. Co-fundadora da Fédération des Arts Plastiques.
E-mail: troffuaeb@gmail.com
Site: http://www.ameliedebeauffort.org

Tradução: Marina Polidoro
(https://orcid.org/0000-0001-5801-1157)

Revisão da tradução: Flávio Gonçalves



WHERE PARIS USED TO BE - NO DESENHO, PARA ALÉM DO ESPAÇO E DO TEMPO

António Olaio

Resumo: A série de desenhos *Where Paris used to be* parte do imaginar de um futuro distópico, onde de Paris só sobraria o lugar e, eventualmente, a memória de ter sido e já não ser. Mas esta série de desenhos é atual, acontece agora. Porque é de arte que aqui se trata, na plasticidade do desenho e na forma com que este joga com a plasticidade do espaço e do tempo. Desenha-se o que está a acontecer no desenho. O desenho, articulando-se com as coisas que acontecem, nasce delas e de si próprio.

Palavras-chave: Desenho. Plasticidade. Imagem.

WHERE PARIS USED TO BE - IN DRAWING, BEYOUND SPACE AND TIME

Abstract: The series of drawings *Where Paris used to be* was created by imagining a dystopian future, where all that remains of Paris would be its place and, eventually, the memory of having been and no longer being. But this series of drawings happens now. Because it is art what we are talking about here, in the plasticity of the drawing and the way it plays with the plasticity of space and time. And it's drawn also what is happening in the drawing itself. The drawing, articulating with the things that happen, is born from them and from itself.

Keywords: Drawing. Plasticity. Image.



Figura 1. António Olaio. *Where Paris used to be #35*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

A série de desenhos *Where Paris used to be* parte do enunciado deste título. Um título que é sobretudo a criação de uma expectativa, do lugar onde os desenhos acontecem.

Poderia ser o imaginar de um futuro distópico, onde de Paris só sobraria o lugar e, eventualmente, a memória de ter sido e já não ser.



Figura 2. António Olaio. *Where Paris used to be #70*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Mas esta série de desenhos é atual, acontece agora. O lugar destes desenhos, lugar onde outrora foi Paris coincide no tempo com Paris, Paris onde está agora.

Porque é de arte que aqui se trata, na plasticidade do desenho e na forma com que este joga com a plasticidade do espaço e do tempo.

Desenha-se o que está a acontecer no desenho. Poder-se-ia dizer que não se desenha de facto o que está a acontecer na realidade, não fosse o desenho, os desenhos se acrescentarem às coisas que acontecem.

O desenho, articulando-se com as coisas que acontecem, nasce delas e de si próprio, ao acontecer. E o processo do desenho acontece em permanente tensão com a ação e o que a ação produz no seu caminho.



Figura 3. António Olaio. *Where Paris used to be #17*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

A superfície do papel, de qualquer suporte plano do desenho, mais do que uma contingência técnica, será um primeiro dado tangível do seu processo, participa dos pontos de partida de um desenho. Superfície, suporte que, ao mesmo tempo, vê ser posta em causa a sua tangibilidade, ao ser desenho. Porque o desenho esculpe o espaço do plano de papel como se não fosse plano, porque de facto, não o é. Porque o que acontece no desenho, acontece mesmo.

Ao desenhar o que não está a acontecer, o que se desenha acontece.

E partindo do que acontece, imaginando realidades alternativas, o que acontece participa do desenho. Basta ser notada a ausência de qualquer coisa para esta ficar presente na sua falta.



Figura 4. António Olaio. *Where Paris used to be #22*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Aqui a palavra Paris (e, através dela, a cidade de Paris), a palavra Paris ecoa no enunciar de uma realidade onde esta não tem lugar. Neste caso, já tendo tido lugar, lembrando em diferido uma presença anterior de Paris, Paris é imanente na sua ausência, na própria melancolia da sua ausência.

Mas o que não sabemos é há quanto tempo Paris terá deixado de existir nestes desenhos… quanto tempo depois de Paris ter deixado de existir, que passagem do tempo desde Paris o registo de cada desenho testemunha.



Figura 5. António Olaio. *Where Paris used to be #30*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Estas formas orgânicas que crescem nestes desenhos e por estes desenhos são desenhadas, em que estado de uma evolução (natural, artificial?) estarão num estado de evolução pós-Paris…?

"*We will always have Paris*", ouvimos na última cena do Casablanca…

Mas aqui percebemos que não. Que de Paris poderá só sobrar a sua falta, estado anterior a nem a sua falta restar de Paris.

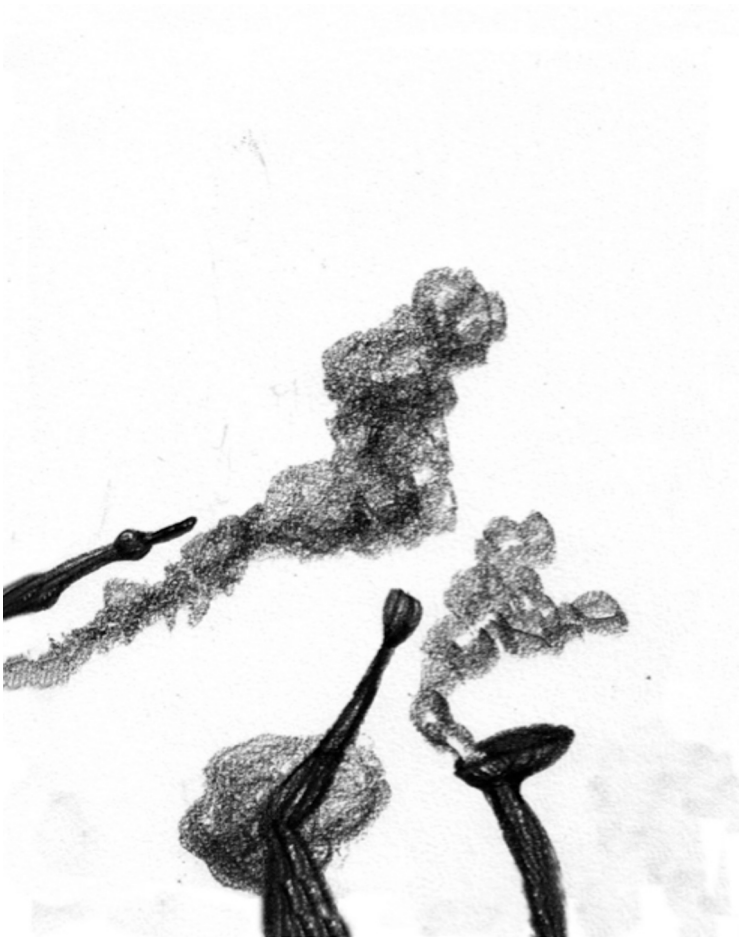


Figura 6. António Olaio. *Where Paris used to be #31*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Na série de desenhos *Where Paris used to be* vemos formas que nascem naquele lugar que será o desenho. Um desenho que desenha coisas, não o lugar onde elas estão, o lugar que tomou o lugar de Paris.

Este lugar certamente não terá menos plasticidade que as formas que nele crescem, sendo transformado por elas, no processo de gestação destas formas que obrigam à reorganização de forças no espaço que ocupam e geram. Mas também um lugar que terá vida própria na sua plasticidade que se moverá para além das coisas que acontecem.

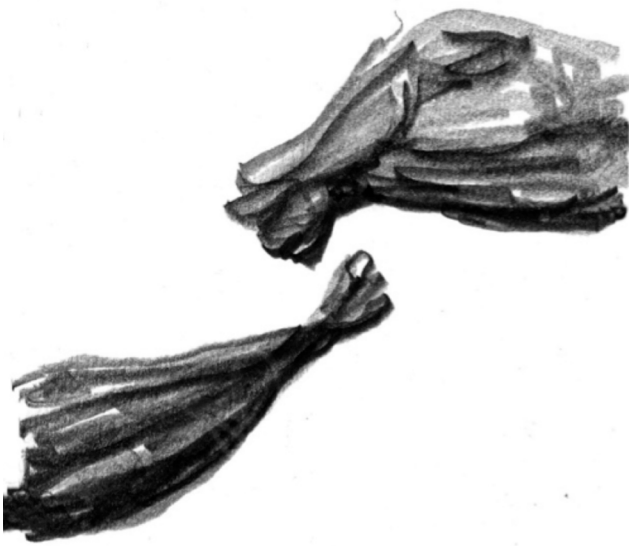


Figura 7. António Olaio. *Where Paris used to be #7*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Desenhos que esculpem o espaço ao nele serem esculpidos, mas também desenhos em relação aos quais o espaço poderá preservar a possibilidade de lhes ser indiferente. E, com a relação com tudo isto, o tempo pouco se importará. Nestes desenhos que foram ontem, ou que serão amanhã. Ou hoje, ao terem sido ou virem a ser. Na aparente relação estreita entre o desenho e o seu autor, o desenho pode acabar por negar a existência deste. Um desenho que se serve de quem se considera ser o seu autor, simplesmente para existir. Um autor que perde o rosto ao perdê-lo na paisagem, acabando por perder a própria paisagem.



Figura 8: António Olaio. *Where Paris used to be #32*, 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

Talvez no lugar da paisagem fique a miragem, as imagens que, num deserto, se deseja existir ou se receia que existam.

Neste sentido, o desenho é um deserto, mas um deserto povoado de miragens. Provavelmente fugazes como se espera que às vezes miragens sejam. E que, como as miragens, serão parecidas, ou pelo menos não completamente diversas das coisas que conhecemos ou que acreditamos conhecer.

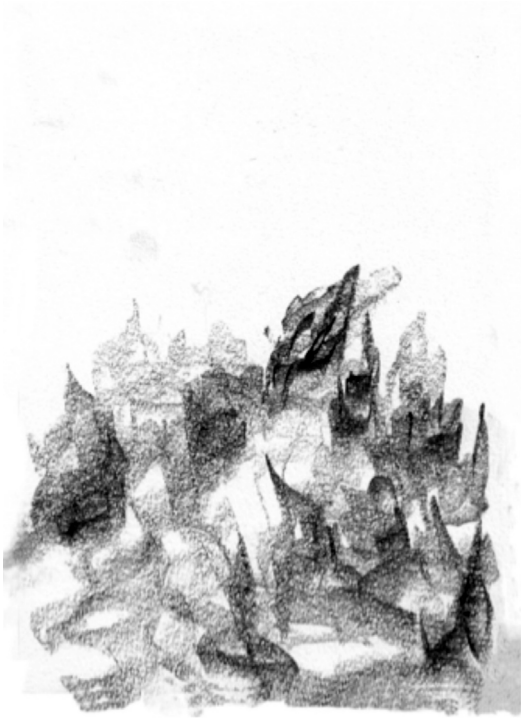


Figura 9. António Olaio. *Where Paris used to be #48,* 2023. Grafite sobre papel.
Fonte: arquivo do artista.

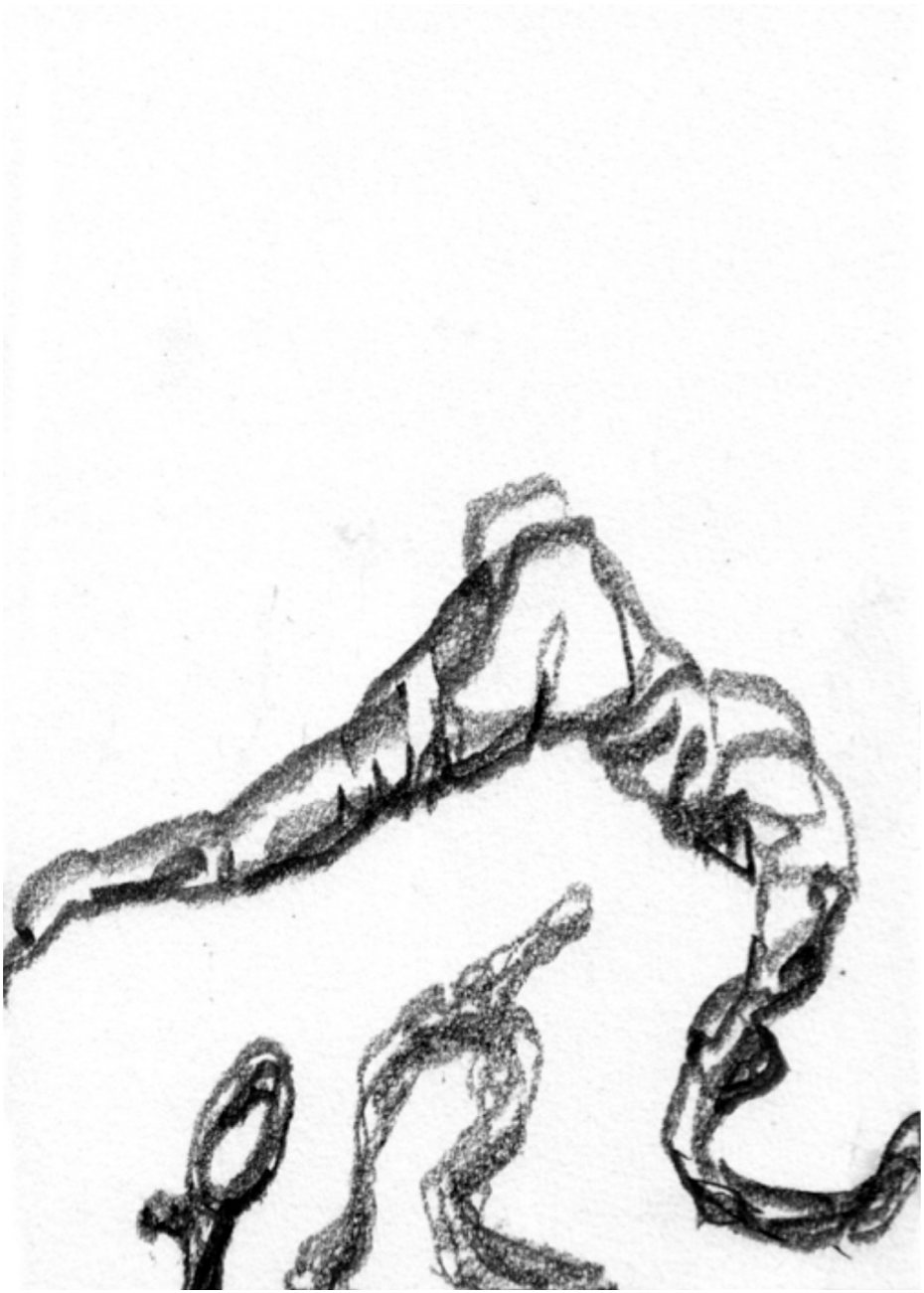
Won't you live with me?
Where Paris used to be

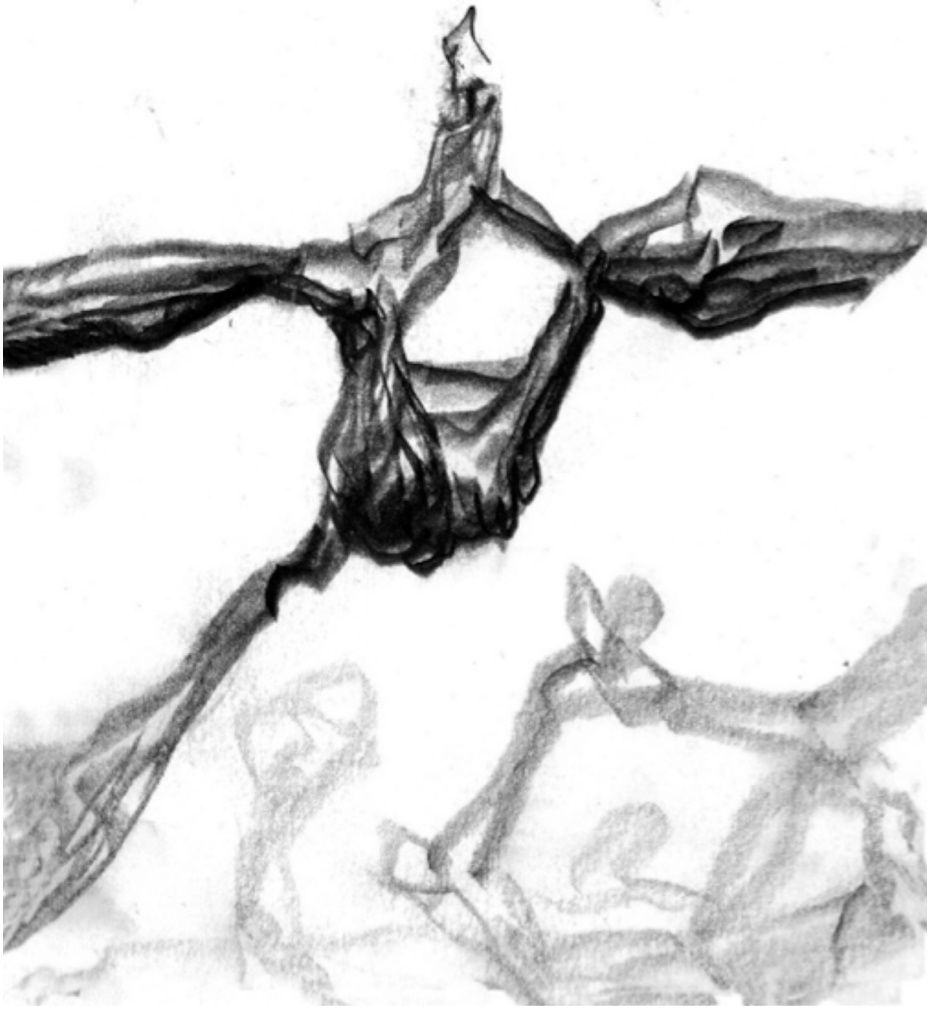
Come on and be free where Paris used to be
How happy we could be where Paris used to be

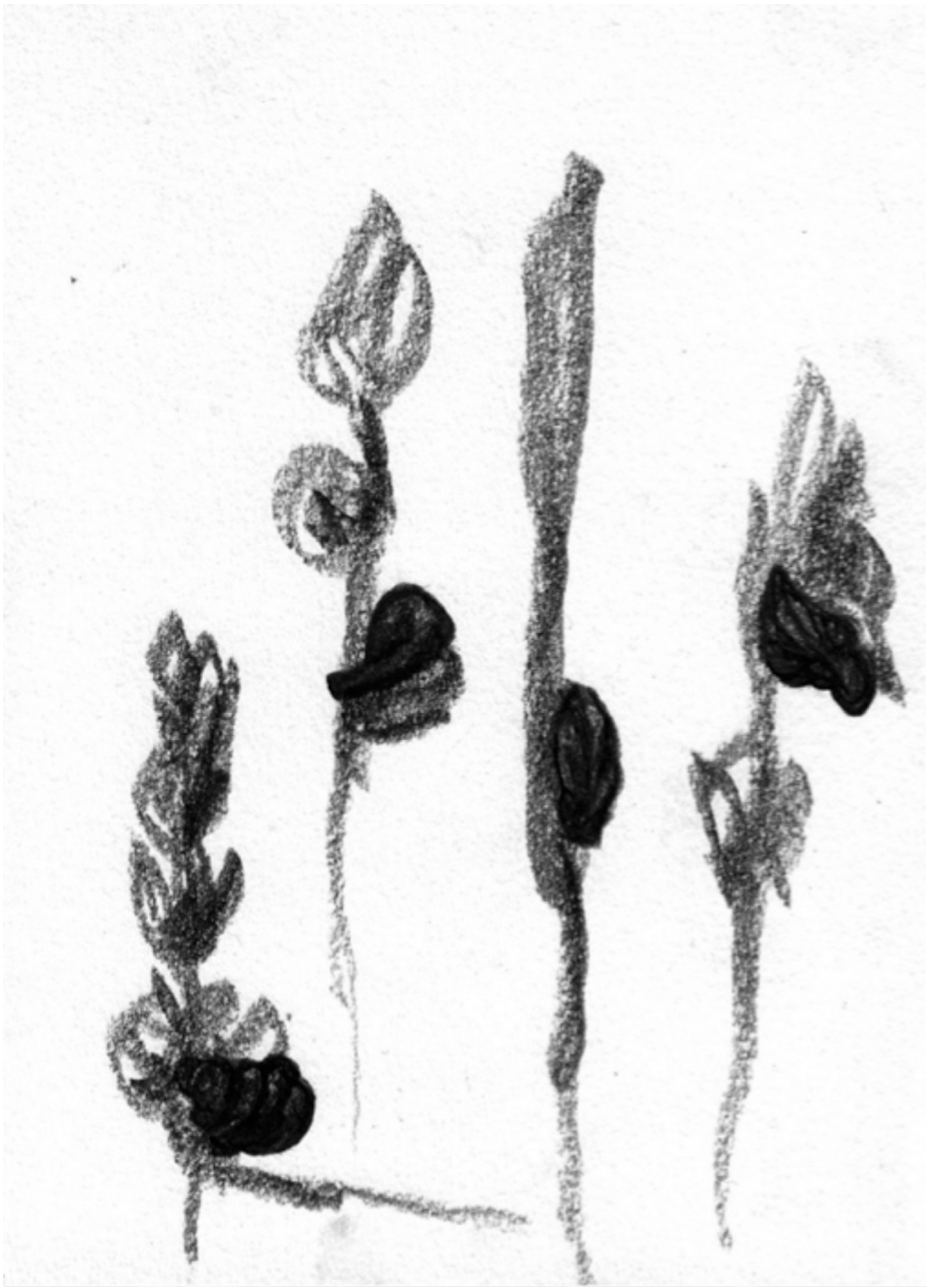
Will you marry me?
Where Paris used to be

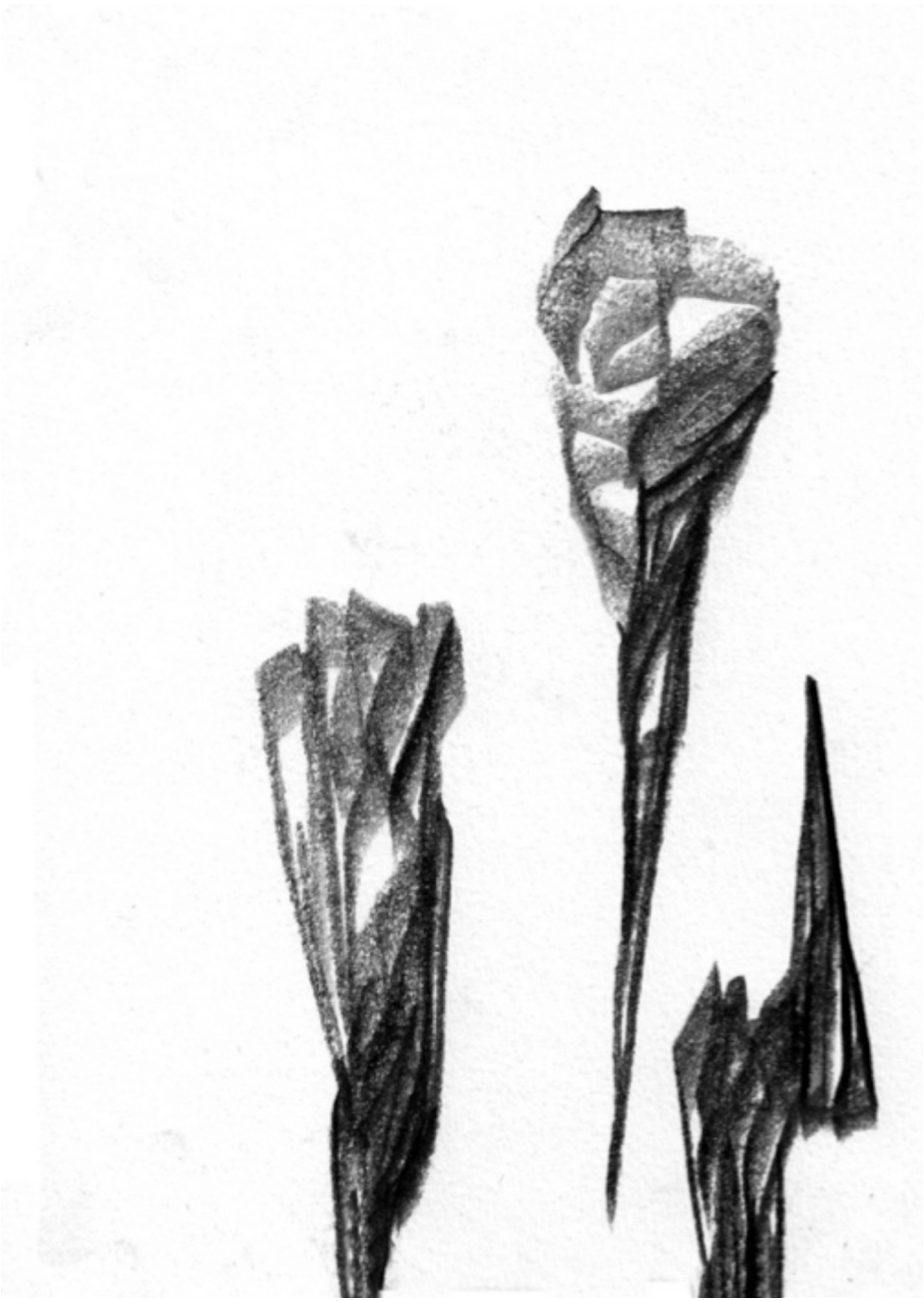
Les seins de la Seine
Une tête de Reine
Nos coeurs em flammes
Les cendres de Notre Damme
Les os, des oiseaux

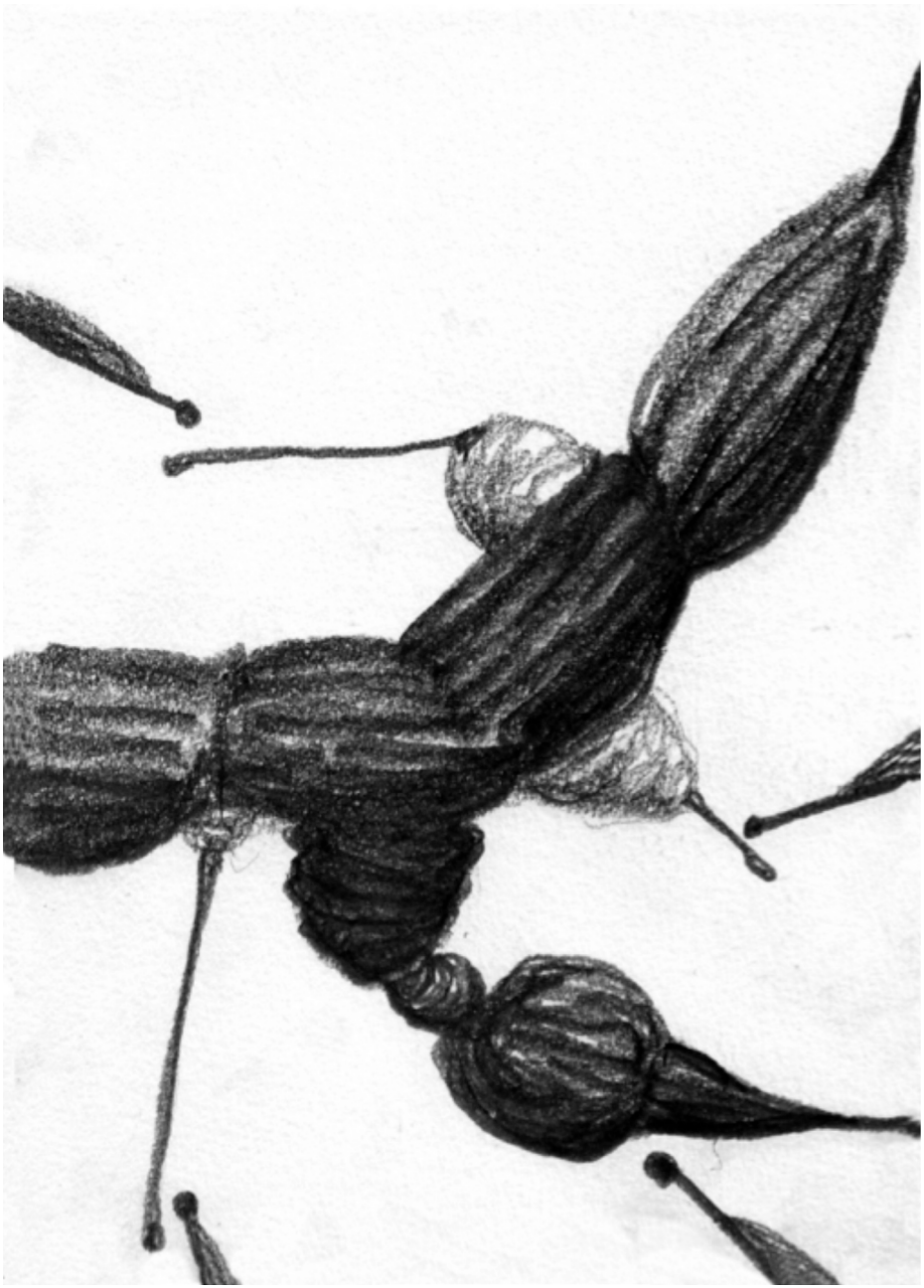












LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 9-15. António Olaio. *Where Paris used to be #48, #38, #46, #27, #67, #69, #71*, 2023. Grafite sobre papel. Fonte: arquivo do artista.

António Olaio. Artista plástico. Licenciado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Doutorado em 2000, tendo como tema *O Campo da Arte, segundo Marcel Duchamp*. Professor Associado com Agregação no curso de Arquitetura da Universidade de Coimbra. Investigador do CEIS20, Centro de Estudos Interdisciplinares. Diretor do Colégio das Artes da Universidade Coimbra entre 2013 e 2023. Exposições individuais e performances em Portugal, Espanha, Holanda, Alemanha, EUA, Reino Unido.
E-mail: a.olaio@sapo.pt
ORCID: http://orcid.org/0000-0003-1638-8188



ENTRE ESCRITA-SONDAGEM, DESENHO COMO PISTA E ESCUTA POROSA – NOTAS-DESENHOS DE/PARA ESCUTAS DE SILÊNCIOS

Raquel Stolf

Resumo: O presente texto esboça algumas questões sob o processo de uma coleção/coletânea de silêncios (silêncios audíveis/sonoros, silêncios escritos, silêncios que não se separam da escuta e do corpo), processo em curso desde 2007, envolvendo uma escrita-sondagem de tipologias/gradações de escutas e a construção de notas-desenhos, entre outras proposições. Propõe adentrar algumas reflexões a partir das notas-desenhos de/para escuta que fazem parte da publicação sonora mar paradoxo (2007-2010) e seus silêncios costeiros, sondando o desenho como pista, experiências de silêncios e relações constitutivas entre uma escuta porosa, a escrita-sondagem e sonoridades litorâneas.

Palavras-chave: Escuta porosa. Escrita-sondagem. Notas-desenhos de/para escuta. Silêncios costeiros.

BETWEEN WRITING-PROBING, DRAWING AS A TRACE, AND POROUS LISTENING – NOTES-DRAWINGS FROM/FOR LISTENING TO SILENCES

Abstract: This text investigates some questions under the process of a collection of silences (audible/sound silences, written silences, silences that are not separate from listening and the body), a process that has been on going since 2007, involving the writing and probing of typologies/grades of listening and the construction of notes-drawings, among other propositions. It proposes some reflections based on the notes-drawings

from/for listening that are part of the sound publication mar paradoxo (2007-2010) and its coastal silences, probing drawing as a trace, experiences of silences and and constitutive relationships between porous listening, writing-probing and coastal sonorities.

Keywords: Porous listening. Writing-probing. Notes-drawings from/for listening. Coastal silences.



O presente texto[1] esboça algumas questões sob o processo de uma coleção/coletânea de silêncios (*infraintrainterespécies de silêncios*[2] audíveis/sonoros, silêncios escritos, silêncios que não se separam da escuta e do corpo), processo em curso desde 2007, envolvendo uma *escrita-sondagem* de tipologias de escutas e a construção de notas-desenhos, entre outras proposições. Nesse processo, venho investigando o silêncio enquanto estado de escuta, como situação ou modo de estar. Silêncios podem durar psiquicamente-corporalmente entre interior e exterior, envolvendo também situações entre corpo e linguagem (e suas disjunções/desvios constitutivos), relações entre escrita-desenho e escuta, suscitando experiências que sondam um estar no mundo. A escuta, enquanto um canal opaco e alterável/sensível, entre som, texto e contexto, entre corpo e lugar.

Algumas perguntas que ainda se inscrevem nesse processo envolvem tentar pensar: como acontecem os processos (antes-depois) de notas-desenhos de para/escuta? Se elas podem ser concebidas como partituras-mistas (por vezes, retroativas), como agenciam a proposição de micro-ressonâncias, entre quem lê-vê-escuta e uma nota-desenho de uma espécie de silêncio? Como pensar indicações para uma possível execução dessas notas-desenhos, como proposições rarefeitas para outras sonoridades e escutas?

Para adentrar as perguntas acima, remonto a algumas reflexões a partir das notas-desenhos que fazem parte da publicação sonora *Mar paradoxo* (2007-2010), entre outras notas-desenhos. No processo da publicação *Mar paradoxo*, foram percorridas praias das regiões norte, sul, leste e oeste da ilha de Florianópolis,[3] gravando-se cem *silêncios costeiros* a partir de trapiches, molhes, faixas de areia,

1 Este texto integra parte das reflexões da pesquisa de pós-doutorado intitulada *Situações de escuta e processos de escrita-sondagem, sob silêncios costeiros e mar paradoxo*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, com supervisão de Giuliano Obici, junto ao Grupo de Pesquisa *SOMA – Som nas Artes* (UFF/CNPq), em 2024.

2 No texto *Sob listas e pilhas, espécies de silêncios*, apresentado no *2º Encontro Latino Americano de Arte Sonora SomaRumor* (2021) e no texto *Situações de escuta e experiências de infraintrainterespécies de silêncios* (Stolf, 2024) adentro as tipologias de espécies de silêncios e suas situações infra / intra / inter.

3 Parte da cidade de Florianópolis localiza-se numa ilha, no litoral sul do Brasil, tendo também uma parte continental. Possui diversos bairros, praias e lagoas, em diferentes regiões.



Figura 1. Raquel Stolf. *Publicação Mar paradoxo,* 2013-2016. Material impresso (offset), 20 cm x 14,5 cm (fechado), 101 minutos. Disponível em: https://soundcloud.com/marparadoxo. Acesso em: 13 jul. 2024. Fonte: arquivo da artista.

costões, pedras e áreas aterradas. As sonoridades foram gravadas em locais até onde meu corpo conseguia estar, no limite entre terra/areia/pedra/trapiche e mar, sendo que para realizar algumas gravações entrei no mar caminhando (sem mergulhar ou nadar).[4]

Uma das formas de apresentação do projeto *mar paradoxo* consiste numa publicação sonora, composta por material impresso e por dois CDs de áudio, envolvendo o processo de gravar, propor, escrever-desenhar, escutar e colecionar/coletar silêncios.[5] Na versão publicação, uma

4 A gravação e edição dos áudios foi realizada utilizando-se um gravador digital Zoom H6 e um microfone subaquático (hidrofone), entre 2014 e 2016. *Cinco silêncios costeiros* foram gravados em 2008, com uma câmera subaquática, integrando outros trabalhos do projeto da coleção de silêncios.

5 O projeto gráfico e a diagramação da parte impressa foram realizados em parceria com Anna Stolf, e a publicação foi editada pelo selo *céu da boca* e a editora *Nave*, com o apoio do Prêmio Catarinense

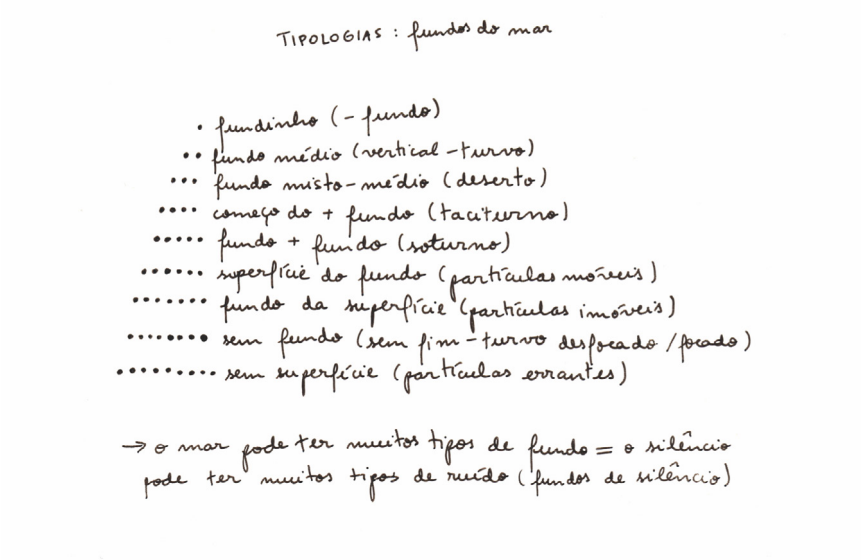


Figura 2. Raquel Stolf. *Tipologias fundo do mar*, 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

das proposições sonoras de *mar paradoxo* compila e empilha *silêncios costeiros* que circundam a ilha, de trechos de cem fundos de mar, acompanhados por indicações de tipologias (fundos do mar), por notas-desenhos de/para escuta (sete espécies de *silêncios costeiros*) e outros materiais (onze impressos, além da capa/sobrecapa).[6]

No processo da publicação *mar paradoxo*, percebi que uma posição de escuta, experimentada e modulada como *escuta porosa*,[7]

de Bolsas de Trabalho – Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura – 2014, tendo 500 exemplares. A publicação foi lançada no *Espaço Embarcação* (em Florianópolis/SC, coordenado por Kamilla Nunes e Mônica Hoff) no evento *Entremarés*, com transmissão ao vivo pela Rádio Desterro Cultural, com uma conversa com Marcio Fontoura. Disponívem em: https://www.mixcloud.com/desterrocultural/conversas-entremar%C3%A9s-1-raquel-stolf/. Acesso em: 18 ago. 2024.

6 A última faixa da publicação consiste no empilhamento/sobreposição de *100 silêncios costeiros – 100 silêncios empilhados*. A publicação pode ser ouvida também na rede – https://soundcloud.com/marparadoxo –, com registros da parte impressa disponíveis em: http://www.raquelstolf.com/?p=3861. Acesso em: 18 ago. 2024.

7 Em minha pesquisa de doutorado, investiguei a noção de "escuta porosa", proposta desde o projeto *Assonâncias de silêncios* (em curso desde 2007), que envolve uma "escuta permeável, suscetível aos sons à sua volta e que ao mesmo tempo absorve ativamente as camadas de barulhos, ruídos,

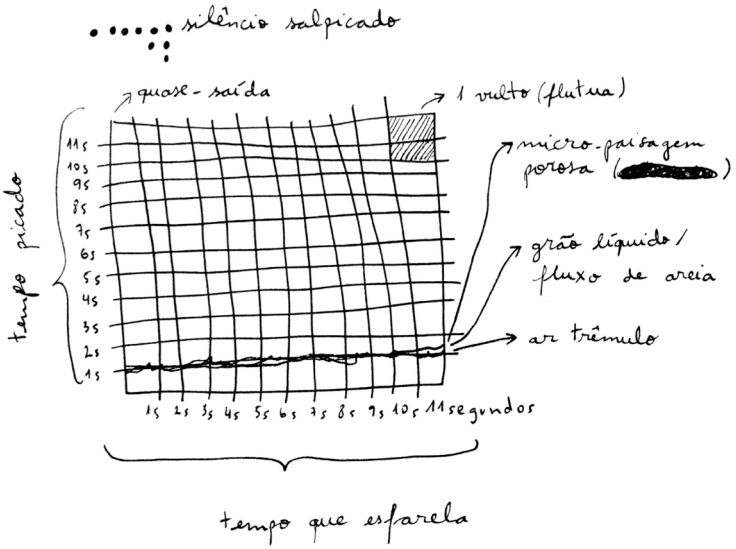


Figura 3. Raquel Stolf. *Silêncio Salpicado,* 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

foi imprescindível para o projeto. Uma escuta permeável e que se move, afunda e/ou flutua sob gradações de fundos de silêncios, salpicados de ruídos. Quando o microfone subaquático (hidrofone) toca e atravessa a película de água salgada, algo estremece (n)a escuta, que oscila, mergulha, titubeia, sonda. Silêncios costeiros como silêncios submersos: cada vez que a escrita desliza, o ouvido afunda, ou vice-versa. Afundar implica articulações e atravessamentos entre opacidade e espessura. Ou talvez envolva uma palpitação de voz (vinda da escuta), uma subvoz particular como: isca, boia ou âncora. As gradações de escuta entre um fundo/fundinho e outro são lentas e por vezes paradoxais (duas ou três profundidades podem coexistir na escuta e em cada espécie de *silêncio costeiro*).

rumores e silêncios do entorno. Ou seja, ela tanto percebe e pensa vivamente os sons dos arredores como tenta detalhar possíveis assonâncias entre um silêncio e outro, ou possíveis graus de parentesco entre barulho, ruído e rumor. Uma escuta porosa está atenta às camadas sonoras existentes entre o ponto mais próximo e o mais distante" (Stolf, 2011, glossário).

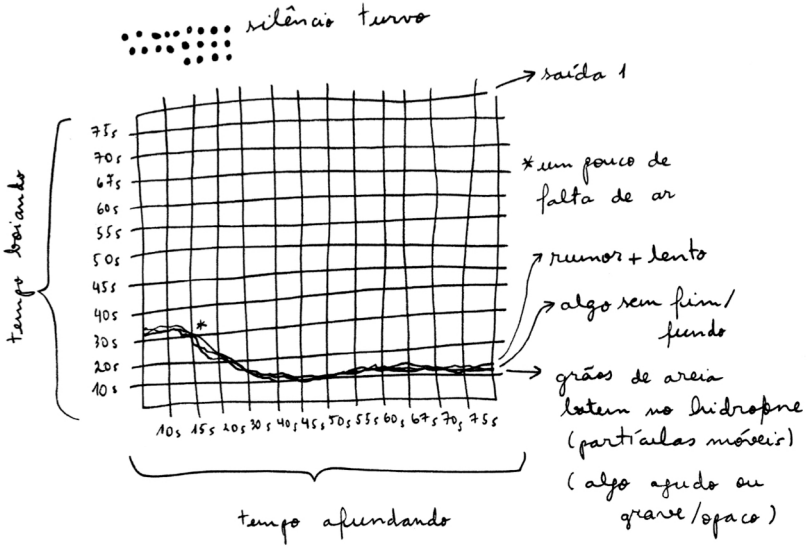


Figura 4. Raquel Stolf. *Silêncio turvo,* 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

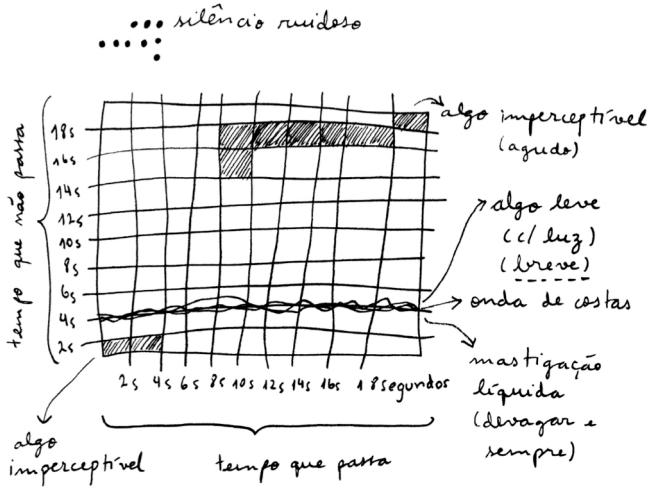


Figura 5. Raquel Stolf. *Silêncio ruidoso*, 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

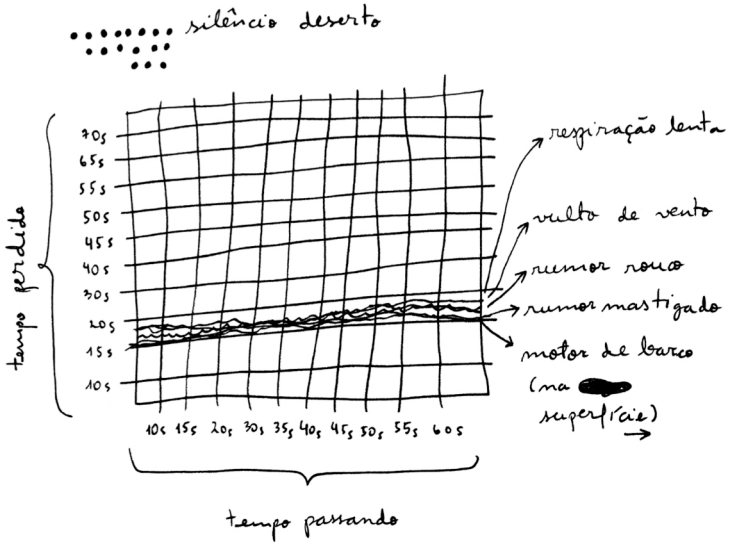


Figura 6. Raquel Stolf. *Silêncio deserto,* 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

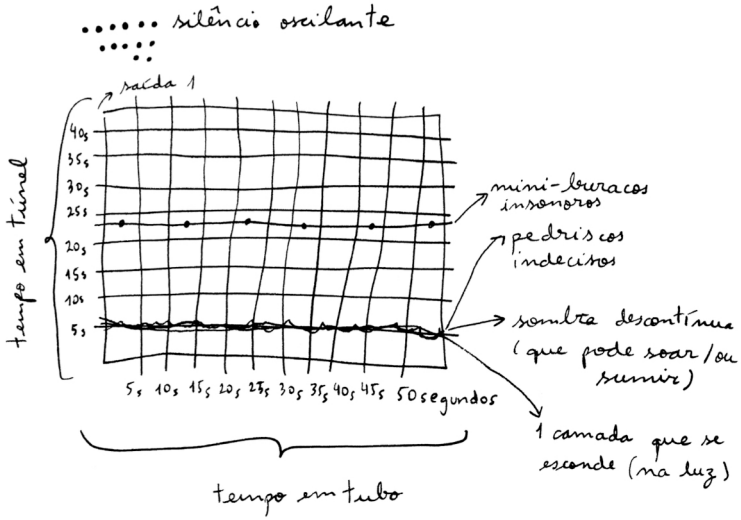


Figura 7. Raquel Stolf. *Silêncio oscilante,* 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

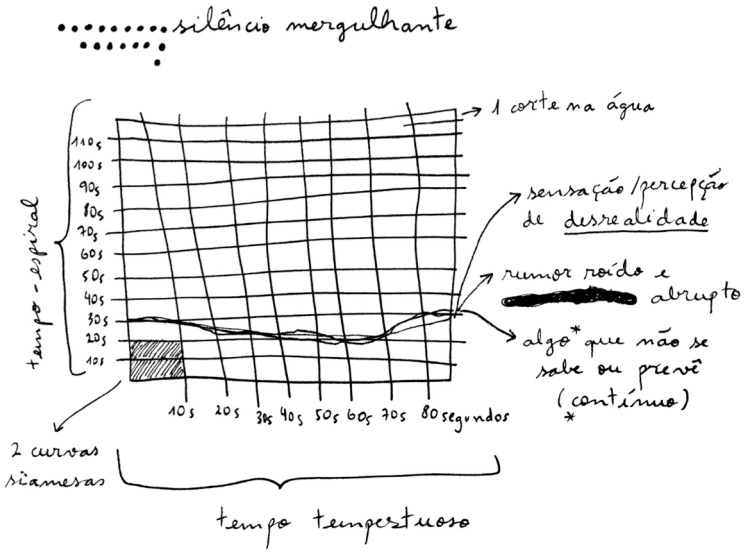


Figura 8. Raquel Stolf. *Silêncio mergulhante*, 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

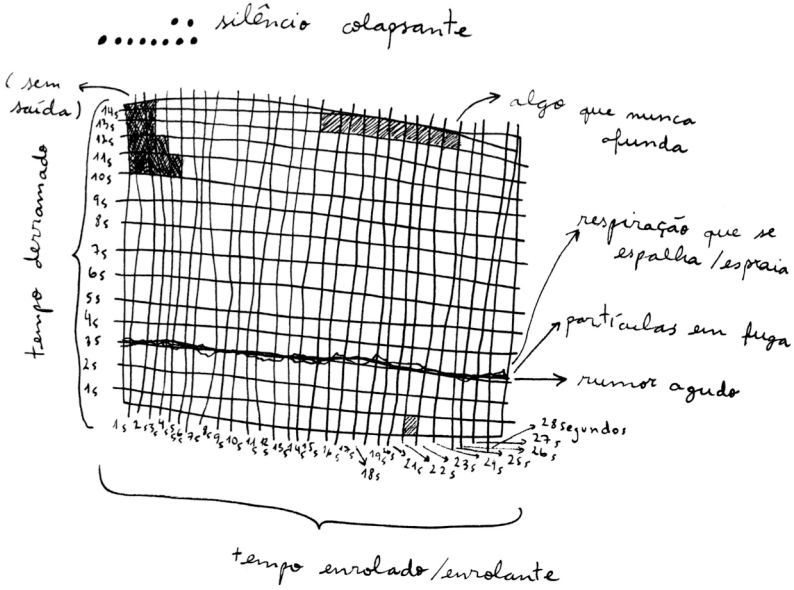


Figura 9. Raquel Stolf. *Silêncio colapsante*, 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

tempo derramado e tempo enrolado/enrolante; tempo espiral e tempo tempestuoso; tempo em túnel e tempo em tubo; tempo perdido e tempo passando; tempo que passa e tempo que não passa; tempo picado e tempo que esfarela; tempo boiando e tempo afundando.

As notas-desenhos de/para escuta propõem tempos simultâneos, heterogêneos e fissurados (em segundos), com durações que podem ou não coincidir, se empilhar (algumas duram mais que outras, mas mesmo assim podem se intercruzar, pois cada tempo se move em eixos/pulsos diferentes – horizontal e vertical), tempos que podem se intersectar nas escutas das sete espécies de *silêncios costeiros*.

Ressoando o texto *Notas sobre os doentes de velocidade* (2020), do livro-site *Escritos para desocupados*, de Vivian Abenshushan, em que partes do livro consistem em ensaios, um deles apresenta-se em duas colunas de texto (como anotações duplas-fissuradas), modulando velocidades e modos de escrita nessas variações. Abenshushan escreve em duas colunas (simultâneas) em torno da possibilidade/impossibilidade da escrita como uma espécie de "máquina de desaceleração", em que a experiência de leitura não se separa do que se lê e de quem lê, durante esse intervalo-fricção.

A partir desse texto, podemos refletir acerca das modulações de velocidades em/sob processos de escrita. Propondo-se tanto "escrever com lentidão", em que a escrita pode atuar como maquinaria de redução da velocidade de deslocamentos (de um corpo no tempo, de um texto no espaço, de silêncios *intra* e *interescutas* – de quem escreve e de quem lê-escuta-reinscreve esse texto); ou ainda, a escrita pode atuar como maquinaria de redução (ou, de alongamento) da velocidade de deslocamentos em processos discursivos e poderíamos tentar sondar onde acontecem esses trânsitos.

Numa das colunas de seu ensaio, há um texto envolvendo uma reflexão mais digressiva, em que rememora referências e alonga a pergunta – "O que é um relógio? Uma forma de parcelar a existência em fragmentos definidos e atividades regulamentadas. Um adorno com funções policiais. [...] Quem são os únicos que não têm pressa?" (Abenshushan, 2020, p. 4).



Noutra coluna, Abenshushan dirige em alta velocidade e lança outras questões:

> À margem tenho que dizer: eu também conheço o êxtase da velocidade. Uma noite, para viajar no contrafluxo da rodovia Cidade do México-Cuernavaca, saí da cidade na véspera do ano-novo. O restante do mundo, por sua vez, parecia retornar dela. Do outro lado, o tráfego se movia como um molusco. Do meu, a rodovia estava deserta. Foi então que sentei o pé no acelerador, [...] Reescrevo o mesmo ensaio como se não quisesse terminá-lo. Uma estratégia para retardar a chegada, um desmantelamento do êxito no interior da escrita. Isso é a digressão, outra forma de não ser pontual, e por isso escrevo ensaios. Durante muito tempo tive a sensação de que chegava tarde a tudo (Abenshushan, 2020, p. 4 e 23).

Pode-se ler o texto alternando as velocidades na mesma página (freando, acelerando, pulando, desistindo, voltando), ou ler uma coluna e depois recomeçar com a leitura da outra (escolhendo uma delas como a segunda/primeira). De todo modo, performar essa leitura envolve uma alternância entre temporalidades, velocidades, quase em colapso/decalagens, em que as duas ou mais situações de escuta coexistem num mesmo corpo que lê – a leitura ocorrendo sob o barulho de voz que a anima/impregna, como escreve Zumthor (2007), e inclusive os ânimos, rumores e barulhos podem também se alterar.

Pensar processos de escrita como possibilidades de modulação de durações, desde a escolha-rejunte de uma palavra grudando, largando ou se infiltrando em outras palavras/frases/massas/teias de textos, no movimento intra-infra-pensamento como *ruído rasteiro*, envolve um movimento de *escrita-sondagem*. Dialogando também com o pressuposto e a possibilidade de um escrever de ouvido – como investiga Marília Librandi, que assinala *um pulsar* (batimento cardíaco) da palavra escrita durante a leitura – o processo de ver-ler e sua escuta (PULSAR – em referência ao poema concreto de Augusto de Campos, e que Caetano transformou em música, em 1978). Marília sublinha um *escrever de ouvido* (termo de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*), um *discurso de orelha, sob uma oralidade des-domesticada* (desde o *verbivoco-*

visual, desde os *romances de escuta* de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, mas sobretudo, desde gestos de contra-silenciamento de vozes dos povos indígenas e comunidades rurais) e que, segundo a autora, tangenciam a literatura brasileira e solicitam sua dimensão auricular, auditiva e ressonante.

Venho investigando essas dimensões ressonantes e pulsantes em processos de escrita/desenho entre a voz/ouvido (desenhar de ouvido?), a boca/página, o ouvido/boca e a página/voz (nessas e outras tramas, e a página-etc. pode ser parede, chão, arquitetura, objeto-etc., revista, jornal, rede/internet, o corpo, ou mesmo o ar, entre outros contextos). E em como um processo entre escrita-desenho pode funcionar como um indicador de situações (de escutas) por vezes quase inapreensíveis.

Escrever implica também em propor uma duração enquanto zona de velocidades, que podem ou não nos absorver durante a leitura-escuta. O que envolve pensar: no que esse processo de escrita se agarra? O que ele arrasta, arranha, carrega durante sua ocorrência, seus desvios ou vias?

Notas-desenhos de/para escuta envolvem também um vaivém (de/para). O desenho acontece como anotação de processo (pista-isca) e como notação para outra situação de escuta, como (isca-pista). A escrita enquanto desenho segmentado, como desenho furado por sentidos. Desenhar envolve inscrever de modo tracejado, como barco furado, barco furando, barco perfurando a superfície para deslizar (como a *peneira-barco* de Edward Lear). A *escuta porosa* afunda, mas não fica parada.

Entre essas idas e vindas (subvozes e túneis), *empilhar silêncios* é também um procedimento entre escuta e escrita. Envolve pensar numa espécie de "escrita nômade", como investiga Belén Gache (2006), apontando para tramas não lineares, que envolvem deslocamentos, textos que podem ter múltiplas entradas/saídas, entre outras possibilidades de trânsitos e interconexões.

No processo da coleção/coletânea, foi a partir da audição, gravação e escuta de silêncios, sob um processo de *escuta porosa*, que aconteceu alguma escrita, desde os títulos dos projetos, desde as tipologias, desde processos de desenhos de/para escuta. Se no início, consistiram em registros de *experiências de escuta*, enquanto anotações retrospectivas de processo, percebi que elas também lançavam a possibilidade de um reenvio das situações para quem lê-escuta-vê, como espécies de



partituras retroativas, ou *partituras de ré*. Passei a pensar no silêncio enquanto situação e na escuta como campo (Flusser, 2011). Como aponta Flusser, "um campo não é um quê, mas a maneira como algo ocorre" (2011, p. 42), e talvez as escutas sejam campos em processo (*descampados*), ou modos de ocorrência de espécies de silêncios.

Venho pensando as *notas-desenhos* de escuta cada vez mais enquanto proposições que coexistem e expandem os áudios, enquanto possibilidades de reimaginar situações silenciosas. Ou como projetos e proposições de (outras) espécies de silêncios, como palavras-partituras mistas (notas manuscritas e gráficos multi-temporais).[8] *Palavras-partituras* mistas que "indicam silêncios sonoros através de (a)notações de sensações/percepções infinitesimais [de *amostras* ou *trechos* que duram segundos], os quais podem ser executados ilimitadamente na escuta." (Stolf, 2011, p. 253).

Empilhar silêncios para sondar ou ressoar escutas. A sondagem enquanto gesto que implica a inexatidão como procedimento. Sondar trechos de fundos e fundinhos do mar – sondar e escutar. Sondar, escrever e desenhar envolvem se mover ao redor e sob *silêncios costeiros*, na escuta enquanto campo de imantação (Lygia Pape).

O mar, como uma espécie de desenho deslizante, inscreve espraiamentos na escrita. No processo de *mar paradoxo*, o desenho atuou como pára-raios da escuta.

anotações-encostas – lista / fim 1

colapsar,
oscilar,
mergulhar,
salpicar,
turvar,
a onda é uma curva que se quebra.
o tempo varia no mesmo tempo: dois ou mais tempos, como duas dobras na mesma curva.

8 Pensando também essa partitura mista como um acontecimento gráfico, subsilencioso, textual, em conversa com as "partituras-acontecimento" de George Brecht (na tradução de Daniela Avelar), com as proposições de Yoko Ono, entre outras referências.

a nota-desenho começa com um quadrado fazendo uma volta na quadra de seu contorno, de sua sombra sem sombra.
o quadrado é mais lento, quase parando.
o quadrado é uma boca (ideograma).
micro-quadrados feitos pelos encontros de linhas um pouco tortas.
ali dois tempos se formam, com outros tempos pulsando.
ali há também o pulso, que vibra de modo invisível e inaudível.
tentar desenhar a onda para escutar os estalos (da espuma – as quebras de ondas são moles, líquidas)
anotar como gesto infraordinário, franzino.
a escuta porosa e a escrita-sondagem acontecem também pelos vazios indicados dentro da rede de tempo.
o movimento da caneta é plano, rasteiro, deitado, arrastando linhas. e esse gesto estica a escrita-desenho.

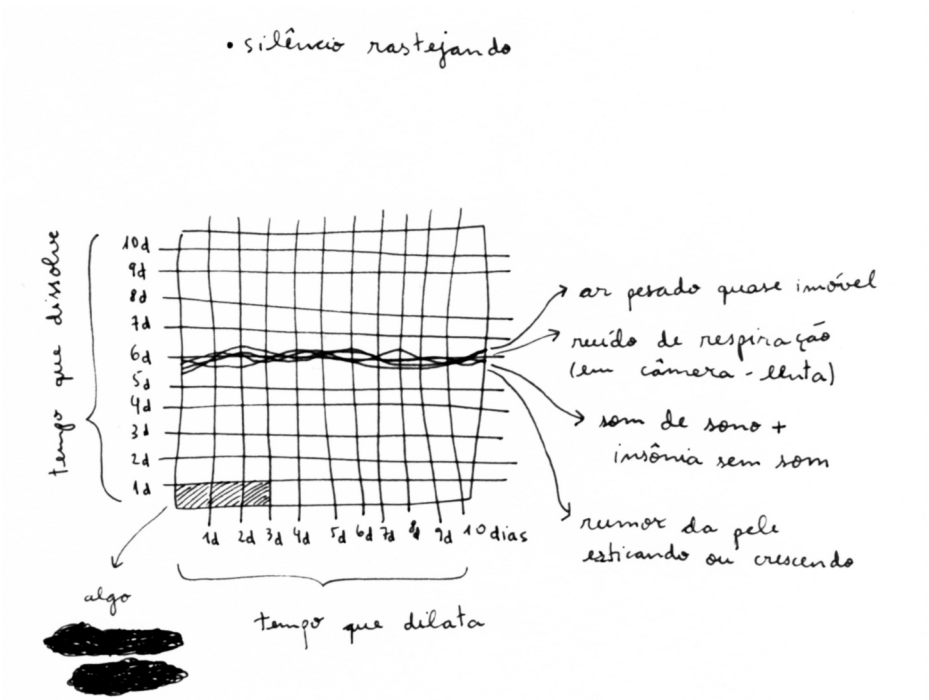


Figura 10. Raquel Stolf. *Silêncio rastejante,* 2010-2016. Material impresso (offset), 12,5 cm x 16 cm. Fonte: arquivo da artista.

_por exemplo:
ando pensando em como propor ou como executar uma das notas-desenhos: silêncio rastejando (fundinho fora do ar).
ela tem dois tempos, o que dilata e o que dissolve.
a duração é de dez dias.
durante três dias tem algo e duas rasuras. desde o tempo que dilata e durante um dia do tempo que dissolve.
então pensar também o que seriam essas rasuras,
o tempo que dissolve é um tempo numa espécie de altitude.
o tempo que dilata é um tempo que se passa na horizontal.
no sexto dia do tempo que dissolve, acontecem: ar pesado quase imóvel, ruído de respiração em câmera lenta, som de sono + insônia sem som e rumor da pele esticando ou crescendo.
existem diferentes escalas e tempos.
ou seja, o tempo do sono e o tempo da insônia, e juntos – tem um + ali, tem uma adição. ao mesmo tempo em que acontece no sexto dia do tempo que dissolve (vertical), acontece numa duração horizontal durante dez dias, no tempo que dilata.
pensar essa intersecção entre algo que pulsa ao mesmo tempo durante dez dias, mas em temporalidades distintas.
e que coexistem, simultâneas.
**essa espécie de partitura esticada e mista envolve também uma relação entre esse tempo e um verbo. qual seria a relação entre dilatar e dissolver? dissolver num crescendo, e dilatar num decrescendo? talvez. há também outras indicações:*
rumor da pele esticando ou crescendo – corpo,
uma respiração, mas também há uma exterioridade, um fora,
o ar pesado quase imóvel,
sono sem um corpo,
o som de sono e insônia sem som,
o jogo sonoro dos s's,
entre sono insônia som e sem,
um silêncio rastejando (na escuta).

REFERÊNCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. Notas sobre os doentes de velocidade: Cadernos de Leitura n.105. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

BRECHT, George. Inhame. São Paulo: Tradutores Anônimos, 2013.

GACHE, Belén. Escrituras nómades. Guijón: Ediciones Trea, 2006.

LIBRANDI, Marília. Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FLUSSER, Vilém. A dúvida. São Paulo: Annablume, 2011.

LEAR, Edward. Viagem numa peneira. Tradução: Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PEREC, Georges. Especies de espacios. Tradução: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2007.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio). Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/34774. Acesso em: 14 jul. 2024.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa. Informática na Educação: teoria & prática Porto Alegre, v.11, n. 2, jul./dez., p. 53-66, 2008.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios]. Vazantes - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes, ICA/UFC, v. 2, p. 169-177, 2018.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Under mar paradoxo [Paradox sea] and coastal silences. In: NOGUEIRA, Isabel; O KEEFFE, Linda (orgs.). The Body

in Sound, Music and Performance – Studies in Audio and Sonic Arts. New York; London: Routledge, 2022.

STOLF, Raquel. Situações de escuta e experiências de infraintrainterespécies de silêncios. In: TOMÁS, Lia; RAJOBAC, Raimundo; TROMBETTA, Gerson (orgs.). Música, estéticas e experiências sonoras. Porto Alegre: Fundação Fênix, 2024.

TABORDA, Tato. Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Raquel Stolf é artista e pesquisadora, atua como professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UDESC. Doutora (2011) e Mestre (2002) em Artes Visuais pela UFRGS, com licenciatura em Artes Plásticas (1999) pela UDESC. Coordena o grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (UDESC/CNPq) e o Programa de Extensão Sala de Leitura | Sala de Escuta, no DAV/CEART/UDESC. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA, na UFF, com supervisão de Giuliano Obici, junto ao Laboratório e Grupo de Pesquisa SOMA – Som nas Artes (CNPq/UFF).
E-mail: raquelstolf33@yahoo.com.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4855-7978





A NEBLINA ENRAÍZA: DESENHO COMO ILHOTA DE ALUVIÃO NO MEIO DO RIO

Aline Dias

Resumo: O texto relata o processo da publicação de artista *A neblina enraíza* refletindo sobre a prática de desenho da autora. A discussão retoma o ensaio *A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte* propondo pensar o desenho não apenas como ponte na sua dimensão relacional e de travessia, mas como fluxo e processo inclusivo, inconclusivo e transformativo, como um rio.

Palavras-chave: Desenho. Publicação de artista. Ponte. Rio. Processo.

THE MIST ROOTS: DRAWING AS AN ALLUVIAN ISLAND IN THE MIDDLE OF THE RIVER

Abstract: The text reports on the process of the artist´s book *The mist roots*, reflecting on the author's drawing practice. The discussion approches the essay *A drawing does not stop: 8 notes on drawing as a bridge* proposing to think about drawing not only as a bridge in its relational and crossing dimension, but as an inclusive, inconclusive and transformative flow and process, like a river.

Keywords: Drawing. Artist´s book. Bridge. River. Process.

não tinha ninguém para a aplaudir
nem esperava Ulisses
mas continuava
(Adília Lopes, 2000, p. 161).

Em 2013 participei do dossiê *O desenho e seus Percursos* publicado na Revista-Valise com o ensaio intitulado *A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte*. Interrogando como minha experiência poderia contribuir para o debate proposto pelo seminário do qual o dossiê derivou, especificamente pensando o desenho como ponte, escrevi que "alguns desenhos me servem de ponte: ponte entre trabalhos, entre trabalhos e observações pessoais, entre a prática como artista e a vida cotidiana, entre registros e projetos. E também como ponte para o trabalho de outros artistas" (Dias, 2013, p. 43) – como Roni Horn, interlocutora preciosa de minhas reflexões. Dez anos atrás me desviei da tarefa de falar-escrever sobre meu processo artístico e optei por relatar e refletir sobre três projetos curatoriais-editoriais-fílmicos relacionados ao desenho.

Comecei confessando que desenho pouco. Eu não poderia começar desse jeito agora pois há um ano desenho diariamente. Já não desenho pouco. Desenho todos os dias. É possível que tenha pulado um dia ou outro, sobretudo quando adoeci com dengue, mas também foi-é comum fazer mais de um desenho em um mesmo dia.

Quis desenhar e quis que esse processo não se perdesse nas minhas queixas e sobrecargas de artista que trabalha como professora. Quis que fosse uma prática. E que essa prática se adensasse como só algo que se repete insistentemente, pode se adensar. Adensa mesmo perdendo coisas, afinando um tanto. Foi um primeiro aprendizado: apontar o lápis e perceber que certos desenhos pedem uma ponta muito fina.

Nos desenhos que fiz e ainda estou fazendo, sinto que não acrescento muito. Nem muito visivelmente. Faço formas quase circulares e linhas irregulares que se ramificam, raízes, feixes. Às vezes faço algum desenho de observação: plantas, coisas vistas da janela, uma vassoura, um saco. Desenho, sobretudo, de memória e de imaginação. Sem planejamento, sem uma razão que se sobreponha ao desejo de ficar imersa nesta prática. Me interessa a experiência. Coisa feita no corpo.



Intransferível. Parcamente contável. Posso contar os dias, posso contar os desenhos, mas o que acontece, só é visível no acúmulo. Nisso – muito tênue – que transforma desenho e desenhista. Tão tênue que o *que* é – será visível – quando e de que jeito – não posso contar. Muito menos com números.

Tomei o título do texto que escrevi em 2013 de uma frase de Roni Horn (*apud* Herkenhoff, 2005): *um desenho não para, ele se assenta lentamente*. É o que seu processo defende: o desenho é inclusivo. E é inconclusivo. Horn compreende o desenho como atividade de prestar atenção e perder as expectativas. Capacidades que crescem com a experiência, acrescenta no texto.

Na época, pensei a ponte como um elemento de conexão entre as margens de dois lugares diferentes e também como uma conexão temporal, sobretudo na dimensão de registro e de projeto dos desenhos, envolvendo as formas (reversíveis) entre documento-projeto, a possibilidade de (re)configurar resíduos, rastros de ações e de traçar novos percursos. Pensava numa *função-de-ponte*, atentando ao que o desenho comporta de passagem. Interligando pontos de difícil acesso, seja sobre rio tempestuoso ou as beiras de um precipício, a ponte implica risco de queda. Apesar de ser uma construção fixa, a *função-ponte* implica uma travessia. Ao pensar o desenho como ponte, desejava uma ponte móvel, não "um substantivo-ponte mas – como se pudesse existir – um verbo-ponte" (Dias, 2013, p. 47). O diálogo com Roni Horn nos comentários de Louise Neri (2000) contribui para pensar o desenho como verbo, pois desenhar envolve experiências e modos de ver. Portanto, não está ligado a ferramentas, mas à percepção, como argumenta Horn.

O desejo de uma ponte móvel ou movediça me levou a pensar em uma balsa (Dias, 2015). Estive por anos recusando ver a ponte que construíram na cidade em que nasci. Por muitos anos, a travessia era feita por uma balsa. Há alguns dias estive lá. Foi intenso ver o rio do alto, enquanto atravessava a ponte. Depois estive em uma cidade vizinha e por acaso, de carro, passamos por uma antiga ponte, estreita e coberta, originalmente destinada à passagem do trem. Aquele ponto de vista trouxe lembranças difusas, embora nada diretamente familiar ou objetivamente reconhecível. Essas duas pontes que atravessei, numa mesma e abafada manhã, fizeram-me perceber que a ponte se eleva, distante do

rio. Cada ponte tenta prever as cheias do curso de água, os barcos altos que podem passar sob ela. Ver o rio do alto assusta. Lembrei de vídeos de pessoas atônitas gravando pontes sendo levadas por fortes torrentes. Lembrei que quando transborda, o rio inviabiliza a ponte, a estrada. Cada vez menos esporadicamente a chuva vem feroz. De muito cedo sei que a água do rio alaga, cava e arrasta, faz espuma como um animal bravo. Entra sem licença sem convite. Aprendi que não só pinga, mas submerge casas e cidades. Sobe degraus. Faz inchar. Descola o que foi colado.

Lembrei de mim mesma atravessando o rio na balsa. A balsa corre em contato com a água. Feito um barco, não há distância. Dentro do rio. Flutua. Em minha tese de doutorado, escrevi que a dimensão processual da obra de arte (e da própria investigação teórica que corre com ela, muito próxima) nos leva menos ao objeto em si, suporte ou resultado de sua fatura, mas às relações que o processo mobiliza e estrutura-inscreve seu desenvolvimento. "Pensava a tese como uma balsa, dispositivo destinado à travessia de um rio, marcante na cidade onde vivi minha primeira infância. Uma travessia implica experiência [...] pensava na balsa como uma espécie de *ponte* só que notadamente *móvel*" (Dias, 2015, p. 25).

A balsa não só faculta a travessia mas ela própria faz a travessia: "plataforma flutuante, uma espécie provisória de chão que, entretanto, não está fixo, mas movente e agente do movimento". (Dias, 2015, p. 25). Móvel, sobre o fluxo também móvel da água, a balsa requer a espera dos passantes no vai-e-vem entre as margens. Requer, no encontro que se repete, pneus para atenuar o contato das bordas, rampas e ajustes de alturas nas descidas e subidas, cabos quando o fluxo é severamente impetuoso, como no filme de Laila Pakalnina.[1]

No desenvolvimento da pesquisa de doutorado, a imagem-dispositivo da balsa me ajudou a situar a reflexão sem impedir o pensamento de mover-se, atravessando "os campos de estudo de museus, da experiência com as obras e da prática artística. De atravessar um rio sem ponte" (Dias, 2015, p. 25).

Meu pai conta que depois da enchente, quando o rio baixou, a balsa foi encontrada sobre o asfalto da rodovia que corta a cidade. Na mi-

1 *The Ferry,* 1994, 17min, foi filmado pela cineasta Laila Pakalnina no rio Duína ocidental, fronteira entre as cidades de Piedruja (Letônia) e Druya (Bielorrússia).



nha história pessoal, a enchente é narrada como responsável pela mudança de cidade, redesenhando o cotidiano e as dinâmicas familiares. E é sempre referida como *a enchente*, sem data, sem localização, única na experiência que nos é comum.

Nos primeiros minutos de *Pesadelo perfumado*, 1977, o filipino Kidlat Tahimik apresenta a ponte da sua cidade natal. O cineasta-protagonista conta que a ponte dos colonizadores espanhóis substituiu a ponte de bambu construída pelo avô. E que os engenheiros do exército dos EUA falharam no projeto de ampliação para comboios militares por causa dos fortes ventos. Ele relata que a ponte é usada por todos, pelos que fazem grandes e pequenos lucros, promotores do Concurso Miss Universo, líderes que promovem disciplina e uniformidade, seguidores. Fascinado pelas viagens espaciais, Tahimik vê a ponte como imagem-veículo de travessia. *O piso anda por nós*, o cineasta conta deslumbrado das esteiras rolantes à mãe. Seus encontros com Kaya, que aprendera com seu avô o ofício do bambu, com vendedores de frutas e verduras em Paris e artesãos que instalam a última cúpula de torre em cobre manualmente construída na Alemanha, adensam a crítica à agressiva modernização que o filme formula. Desolado com a expulsão dos vendedores nos arredores do Centro Georges Pompidou, paradigmático dos processos de gentrificação nas disputas urbanas, seu personagem atira pedras neste *art super market* que os assombra. Durante a jornada no ocidente, sua floresta natal é derrubada para construção de estradas para turistas. Numa cena impressionante vemos pessoas carregando a casa de sua mãe. Mas *nunca é longe o suficiente*, relata Kaya, que insiste na força *tranquila* do bambu.

O fantasma do progresso visita e reposiciona o protagonista. Das tentativas de atravessar sozinho esta ponte quando criança (o que estende-se a *qualquer ponte*, a *todas as pontes*), Tahimik expõe a escala e efeitos destrutivos da lógica capitalista-desenvolvimentista. Declarando-se independente dos que constroem pontes para as estrelas, termina o filme se apresentando como no começo, insistindo: *Eu escolho meu veículo*. *Eu escolho minha ponte*.

A ponte é uma ponta, esticada e imóvel, facultando uma travessia linear. Com a constatação de Tahimik, de que precisamos escolher nossas pontes, e onde as situamos, seus materiais, usos, veículos e as for-

mas como se dão os contatos, formulo um diálogo com Gloria Anzaldúa. No ensaio *Ponte, ponte levadiça, banco de areia ou ilha. Lésbicas de cor hacienda alianzas*, ela reflete sobre a construção de alianças enquanto mulher lésbica mestiça ativista em face das disputas, sobreposições e hierarquizações das identidades. Engajada a "responder à opressão social e seus efeitos debilitantes" (Anzaldúa, 2021, p. 91), a autora aponta quatro "papéis, ou formas de ser, de agir, e de interagir no mundo: ponte, ponte levadiça, banco de areia e ilha (Anzaldúa, 2021, p. 105).

Estas quatro imagens concentram modos de conectar – ou suspender a conexão. Enquanto ser ponte implica escolher ou ser escolhida como mediadora para estabelecer ligação com um grupo, ser ilha implica isolar-se. Ser ponte envolve os riscos de ser puxada em diferentes direções, perder bases, ser desmembrada. Por outro lado, agir como uma ilha "significa que não há caminho, não há pontes – tampouco balsas, também – entre você e os brancos" – escolha circunstanciada de mulheres negras em tempos reacionários e racistas (Anzaldúa, 2021, p.107).

Neste sentido, a ponte levadiça conjuga os dois cursos de ação intermitentes: fazer ponte ou interromper a conexão, içando a parte levadiça. Anzaldúa sublinha que a contínua e não seletiva disponibilidade traz não só o risco perder-se de si mesma, como de ser "atravessada" e "usada".

Ao pensar o desenho como ponte (ou balsa, ponte levadiça), como Anzaldúa, sinto o peso e rigidez destas infra-estruturas "de feitura artificial e cheias de aço". Por isso, a autora traz uma quarta imagem: "banco de areia, um cume submerso ou parcialmente exposto de areia feito em alto mar pelas ondas da praia" (Anzaldúa, 2021, p. 107). Indicando e modulando interações entre sujeito e coletividades, estes estados são relacionais, condizentes com as demandas, momentos e grupos com os quais podemos ou queremos fazer alianças:

> Mudamos de ponte a ponte levadiça a banco de areia a ilha. Ser um banco de areia significa ter um respiro de ser uma ponte perpétua ou ter que retroceder completamente. As marés altas e baixas de sua vida são fatores que te ajudam a decidir se ou quando você é um banco de areia hoje, amanhã. Significam que você está funcionando como uma ponte (talvez parcialmente debaixo d'água, invisível para as outras pessoas) e que



> você pode escolher quem você vai permitir que veja sua ponte, quem você vai permitir que caminhe na sua ponte – ou seja, com quem você vai se conectar. Um banco de areia é mais fluido e muda de localização, permitindo mais mobilidade e mais liberdade. Logicamente há buracos fundos junto a bancos de areia, onde os barcos correm soltos. Cada opção vem com seus próprios perigos (Anzaldúa, 2021, p. 108).

Deslocando as imagens que Anzaldúa formula nas interações sociais e intersecções identitárias para a prática do desenho, penso que o desenho não se constitui como ilha. E logo em seguida penso que talvez desenhar seja um provisório estado-ilha.

Os fluxos das marés entram em contato não só com as margens, bordas de praias, costões mas também mexem a areia ou barro do fundo. Fazendo circunstanciais bancos de areia ou ilhas no meio do seu curso, a prática do desenho sinaliza que o fundo participa. Que se move. A esburacar, fazer e desfazer acessos.

Os povos originários que viviam junto ao rio Itajaí-açu, não ficavam nesta região durante o ano todo. Cultivavam a terra - tornada fértil justamente pelo transbordar do rio - mas sabiam que a margem não é fixa, então se deslocavam para regiões menos vulneráveis na época das cheias. *O rio cresce*, como sinaliza João Cabral de Melo Neto em *O cão sem plumas*.

Nos desenhos com que venho ocupando cadernos, as linhas sinusiais, mais ou menos espessas, dão contorno a seixos, gravetos agrupados, por vezes até alinhados. As linhas nunca afirmam seguras as formas que desenham. *Indecidíveis* se raízes, se caules. Se subterrâneas, se aéreas, se submersas. Algumas das raízes parecem estar à volta de pedras, buscando espaços exíguos para adentrar profundas. Ou parecem batatas a germinar, ramos emergindo. Radicando ou brotando para os lados, subindo, descendo, circundando.

Na prática destes desenhos, sem aderir demasiado a referentes, tento estruturar as linhas, trabalhando para que tenham intensidades e espessuras precisas, lidando com a intermitência de hesitação e fluidez. Tento manter as tramas coesas ou recalcular as vibrações quando as linhas se proliferam, se sobrepõem, se dispersam. Me intriga perceber que, assim que começo, só penso no desenho. Não sei se é pensar

o que faço. Atenta, desenho o desenho. É prática diária de uma imersão, o desenho. É espesso como o rio, o cão, a vida, no dia que se *adquire / cada dia / (como uma ave / que vai cada segundo / conquistando seu voo*) (Melo Neto, 2007).

Escrevi que tenho compreendido estes minutos do dia a desenhar como um exercício de meditação, processando com eles algumas insônias e angústias (Dias, 2023). Natalie Goldberg compreende que "a prática da meditação e a prática da criação literária são análogas". A escritora relata que "escrever sempre foi algo ligado com a minha prática *zen*, com a atenção, com a meditação" (Goldberg, 2008, p. 135). Um pouco do que desejo com estes desenhos. Que desenhar envolva a impessoal saída de si, das vontades, das listas e dos *loops*. Espécie de licença para *assentar lentamente* como reflete Roni Horn, observando que, embora tido como uma linguagem disponível, ágil e que demanda poucos recursos, o desenho também é paradoxalmente uma estratégia (ou exigência) para fazer demorar o olhar.

Na mesma época em que pensava sobre o desenho como ponte, escrevi um breve ensaio, intitulado *Armadilhas para lentidão*, que ainda hoje me soa inacabado. Tentei refletir sobre desenhos esquemáticos e repetitivos de gibis em contraponto a projetos não realizados de desenhos muito lentos. Observando que "na pintura, para construir camadas, construir manchas, leva-se tempo – mesmo a pintura de um móvel ou de uma parede. A pintura precisa secar" (Dias, 2012, p. 36). Perguntava-me sobre o tempo do desenho, que pode ser rápido e imediato, como esboços e exercícios com durações contadas. Imaginava um desenho muito lento, mas sem virtuosismo nem minúcias, sem impressionar ninguém. Apenas enfrentando a "desigual proporção entre a área de papel a ser ocupada pela ínfima área da circunferência do grafite de um lápis bem apontado". E me interessa, ainda, que um desenho mostre o seu tempo. Que não é só o tempo executando os traços, nem é só o tempo que se leva olhando o referente do desenho, mas o tempo vivido e colocado no gesto reiterado de desenhar.

Confessei ser habitada pelo "demônio da produtividade, de que fala Nuno Ramos" mas ele parece cada vez menos eficiente em medir, cronometrar, apressar. Suas estatísticas não impressionam ninguém. Desenhar segue sendo uma *armadilha* para ficar mais tempo na mesma coisa,



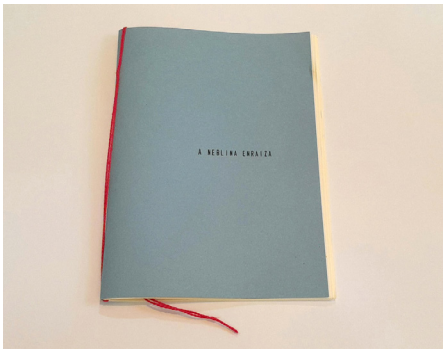
resistir às formas opressivas de comprimir o tempo de cada e todo processo no trabalho doméstico, artístico, docente, acadêmico. Passados esses anos todos, incluindo a chegada e onipresença dos *smartphones* e da experiência de dar aulas sozinha diante da tela durante a pandemia, percebo, de forma nítida e um pouco alarmada, que lidar com a aceleração é um de nossos expressivos problemas.

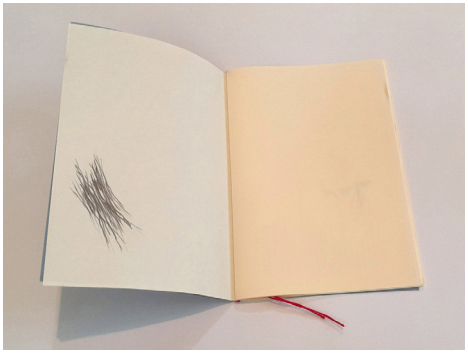
Dos desenhos diários que fiz em 2023, desenvolvi uma primeira apresentação, integrando a publicação *quando se move, desenha*, no projeto extensão *escrita em artes*.[2] *A neblina enraíza*, intitulei assim (Figura 1, 2 e 3). Pensava em como essas imagens que parecem trazidas da beira do rio nos meus desenhos – barrancos, ilhotas, juncos, pedras, gravetos, montanhas, folhas, pássaros, peixes, pessoas, plantas: tudo enraíza. Na iminência insinuada de se prolongar ou recuar, tudo adquire senão assim seus contornos. Encontrei a frase, feito nota de rodapé, acompanhando um desenho muito fininho, fraquinho, quase nem tocando o papel, só roçando feito carinho receoso em parte machucada, ardida do corpo. *A neblina enraíza*, tinha anotado. A água, também enraíza? Dentro de um copo de água, um caule lança suas raízes, quando queremos uma muda.

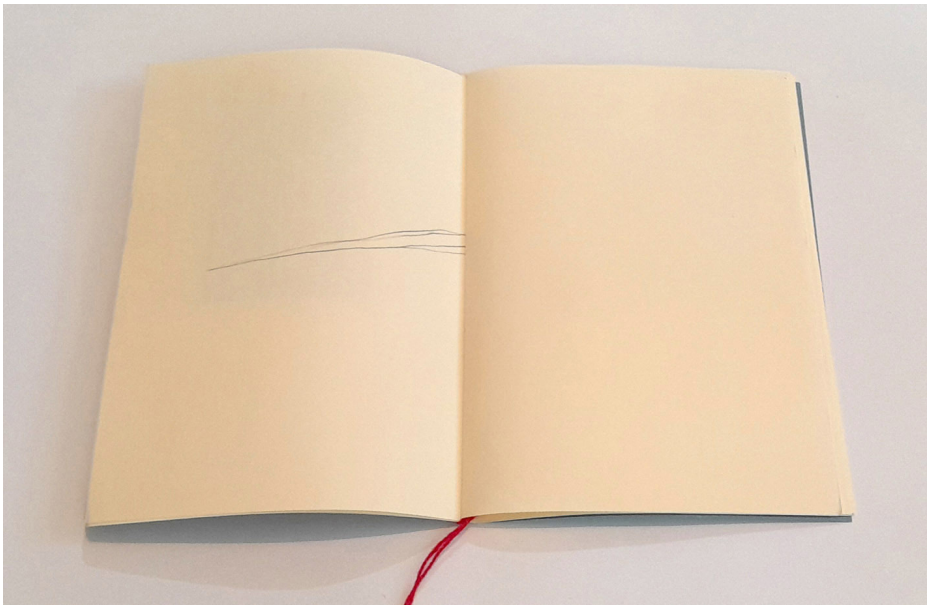
Na publicação, adotei o formato de folhas de A5 dobradas, inconsútil, que se encaixam numa montagem não definitiva das páginas, atadas com um fio vermelho. Formulei o encadeamento entre as imagens, um poema e um relato textual sobre minhas experiências com desenho.[3] Explorei uma alternância entre o sentido dos desenhos na vertical e os textos na horizontal, demandando a mobilidade do livro nas mãos de suas leitoras/es (Figura 4). Três dos desenhos ocupam a folha toda, em página dupla, permitindo apenas a visualização de metade do desenho por vez. A interrupção das linhas sinalizam que continuam em outra página (Figura 5) e que o percurso de leitura pode retomá-las.

2 O projeto de extensão *escrita em artes* (Proex UFES) é coordenado por mim com Diego Rayck. As atividades de extensão desde 2021 dão continuidade ao projeto de ensino (PIAA PROGRAD UFES, 2017-20), envolvendo leituras, escritas e conversas do grupo de estudos, organização de oficinas, encontros, livros e a manutenção do *blog* (https://escritaemartes.wordpress.com/).

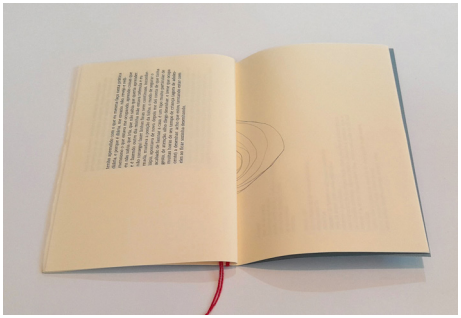
3 Em duas partes, o texto foi escrito no contexto-pretexto de um ciclo dedicado ao desenho no grupo de estudos *escrita em artes* e publicadas no *blog* do projeto em 2023.

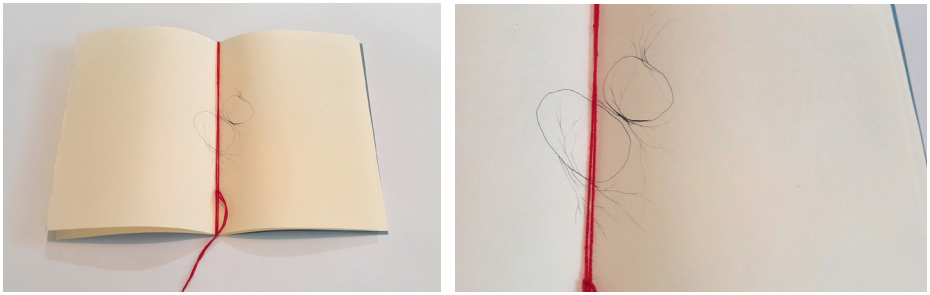

A NEBLINA ENRAÍZA











Figuras 1-7. Aline Dias. *A neblina enraíza*, 2023. Publicação de artista, 15 x 10 cm.
Fonte: Arquivo da artista.

Correspondendo à tiragem e prazos de produção, fiz 60 exemplares de cada um dos seis desenhos, totalizando 360 desenhos produzidos durante algumas semanas. Desenhos rápidos, relativamente parecidos, seguindo algumas tipologias (como *feixe* de gravetos, *moitas*, linhas-montanhas sobrepostas, duas pedras [Figura 6 e 7], entre outros). A insatisfação com as possibilidades técnicas para reprodução das imagens com os recursos orçamentários disponíveis me levou a decidir desenhar repetidamente cada imagem. Considerei o tempo e os gestos de produção do trabalho (reescanear, tratar digitalmente, testar e supervisionar as impressões) e a limitação dos aparelhos de digitalização mais comuns em apreender os traços sutis que grafite e mão são capazes de fazer – e do olho atento assimilar. Importava não deixar desaparecer ou fragmentar o contínuo de linhas finíssimas, inconformada com o achatamento e a redução que os dispositivos operam, com o descarte ou banalização das especificidades de cada materialidade. Também me pus a calcular o tempo de tela necessário para a digitalização e cuidadosa manipulação das imagens. Inseri no cálculo as córneas desvitalizadas que a pandemia me legou, assim como nossa percepção desvitalizada pela ofensiva economia da atenção do complexo internético capitalista, como alerta Jonathan Crary (2023).

Do desejo de sustentar um espaço-tempo no cotidiano para desenhar (do qual estes desenhos justamente provêm), pensei que faria mais sentido redesenhá-los. Repetir os desenhos ressoava no desejo-estratégia de contato e travessia, imersa ou flutuando, no gesto de desenhar. Se um desenho era terminável em minutos, o conjunto era inabarcável num dia, me inserindo em uma prática continuada, de mais longa duração.

Condizente com as limitações e potencialidades de ver o corpo ser apropriado e se apropriar de um fazer, precisei escavar mais tempo para desenhar nas horas cronometradas da dedicação exclusiva de servidora pública. Desenhei entre as aulas da manhã e da tarde, antes de dormir, na sala de espera de consultas médicas. Senti falta dos desenhos diários, feitos sem expectativas, sem prazos. Desenhos horizontais, aproximando cama e página no deitar, também tão afeito à água. Temendo ser capturada por um modo fordista de desenhar, intercalava as diferentes tipologias dos desenhos. Alguns ficaram mais cuidadosos que outros, mesmo tentando evitar pressa ou descuido. Na leitura individual e singular de cada exemplar, é impossível compará-los. Gosto de olhar cada página e esquecer que se repetem. Também gosto de pensar que há mais deles, que não são únicos. Haverá quem não note e tome por impressão técnica o que foi fatura manual.

Atravessando esse ano todo a desenhar diariamente, assim como de desenhar os sessenta exemplares, repetida e singularmente, um a um, fico pensando que tipo de ponte estou construindo e/ou percorrendo com o desenho?

No desenho, a linha-raiz-ramo percorre-desenha a folha. Passeia, "se desenvolve livremente e, no seu próprio tempo, ´sai para dar uma volta´", como indica Paul Klee (*apud* Ingold, 2022, p. 100). Não sei de antemão por onde vai se deslocar-marcar, se ou como vai se dividir, ocupar a página. Se vai se espalhar ou seguir solitária, ganhar corpo ou afinar. Sinto que estou fazendo a mesma coisa. E também não. Modulo minha atenção, concentro meus gestos na insistência dos desenhos. E quando não sobra energia diante da multiplicação das demandas do trabalho, quando outros artistas terceirizam seus ofícios, os desenhos vêm escavar e arrastar um tempo para que eu fique imersa e presente neste fazer.

Do *zen*, leio que só há meio quando não há margem. "O caminho do meio está onde não há nem meio nem dois lados. [...] Quando nenhum desses lados existe, não há a parte do meio, e portanto aí estará o caminho do meio." (Suzuki, 1969, p. 71). Me arrisco a pensar que o desenho não é ponte nem balsa e não assume tarefa de conectar porque integra aquilo que supomos separados. "Na paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio [...] onde a lama / começa do rio; / onde a



terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem" (Melo Neto, 2007).

Desprovido de permanência e de isolamento, o desenho – como tudo – se relaciona, mutável, processual, interligado. Como a água não têm contorno estável, tampouco intrínseco, propomos, eu e Elke Coelho, pensar o desenho (Coelho; Dias, 2021). De Josely Vianna Baptista fica a frase de que rio não é fronteira, mas caminho. O desenho não é só ponte entre partes que se supõem distintas e distantes mas uma prática metamórfica (Dias, 2023).[4] Maria Gabriela Llansol escreve em seu caderno em 1979: "Eis por que me apaixona a trama transformativa da minha escrita. Diria 'nossa escrita', referindo-me a todos os outros escritores (escritentes) porque tudo o que se transforma, e transforma, o tomo como 'nosso'" (Llansol, 2020, p. 54). Entre sonho e a procura da escrita, um espaço que "é o do rio (e da ponte) das palavras".

Dez anos passados, agora escrevo que o desenho não é ponte. E nem balsa? ele me pergunta. Não. O desenho é como um rio. E ela diz: sim. Porque não controla. No rio, também a areia no fundo se move – como se formam os bancos de areia de que fala Anzaldúa. O fundo não é fixo. Nem do rio nem do mar. O chão não é estável. É o surgimento da terra, seu "transbordamento", quando recusamos uma lógica estratificante, segundo Tim Ingold (2019). Para o antropólogo, fazendo dobras, mobilizando forças de dentro para fora e de fora para dentro, terra se mistura ao clima atmosfério: como "traçar a linha entre a névoa e a montanha, o vento e a duna?", interroga-se Ingold (2019, p. 80). Também boiamos na atmosfera, seres do ar que as plantas fazem fluído respirável, segundo o filósofo Emanuelle Coccia (2018).

Tocando as margens, o rio une-separa. O que é rio sem margem? Ele faz a margem que a um só tempo molda para que o contenha. Borda feita pela água e a sua (des)medida. O que é margem sem rio? Não

4 Minhas primeiras reflexões sobre o tema foram publicadas no *blog escrita em artes* em 2020 (*Metamorfose: tenho raízes mas sou fluida* e *na floresta é impossível ficar igual a si mesmo*) e tive oportunidade de dar continuidade à investigação no pós-doutorado (PPGAV-UDESC, 2022-23, sob a superescuta de Raquel Stolf). A pesquisa segue em processo através do projeto de pesquisa *Filme e Escrita em Artes: Práticas Metamórficas* (PRPPG-UFES), dialogando com autores como Emanuelle Coccia, Isabelle Stengers, Yoko Tawada e Olga Tokarczuk. Em *Poemas com Plantas, Práticas Metamórficas*, publicado no 32º Encontro Nacional da ANPAP apresento uma síntese da bibliografia pesquisada e um relato de processo artístico (Dias, 2023).

há desenho-ponte, mas desenho corpo de água, fluxo a fazer e desfazer margens e, sobretudo, caminhos.

Roni Horn (*apud* Herkenhoff, 2005) afirma que a água não desenha. Murmura. Mesmo que resulte em formas que reconhecemos como desenhos, água não desenha de fato, não por si mesma, afirma a artista. Penso o desenho como rio não só pelas imagens ou paisagens que possa produzir, mas especialmente pela operação de mover e com seu movimento conter-vazar. Lidar, instável, com os contornos. Sempre contingentes a outros corpos – areia, barranco, molhe, costão. Superfícies, gestos, sujeitos. Mutável, se (des)conforma, transbordante. Caminho-percurso (fluído, tortuoso, indomável) de transformação. Que pode desafiar o que a representação assume de coação e controle – e no qual certos desenhos também participam.

Quando era criança, brincávamos no que chamam de *boca da calha* – canal de irrigação da plantação de arroz onde meu tio trabalhava. Lembro de me agarrar nos capins e juncos da borda, onde a correnteza era menos intensa, e me deslocar dentro da água até perto da calha. Como podia, com os pés no barranco, impulsionava meu corpo para o meio, onde água caía furiosa, afunilada e pressionada pelo motor, deixando a correnteza me levar até onde o canal alargava e a água se espalhava, perdendo a força para deslocar meu corpo a flutuar.

Em *A neblina enraíza*, primeira edição-publicação-apresentação deste um ano que passei desenhando diariamente, tento mostrar um tanto do que fiz. Sem reproduzir tecnicamente os desenhos, optei por repeti-los, na impossibilidade mesma da repetição, mas performando para cada desenho de cada exemplar desta tiragem, os gestos que produzem os traços, com sua espessura, duração e presença. Desse processo, fico pensando que desenhar é rio e o que fica no papel é ilhota de aluvião no meio do rio.



REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Ponte, ponte levadiça, banco de areia ou ilha. Lesbicas de cor hacienda alianzas. In: ANZALDÚA, Gloria. A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**.** Tradução: Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas**:** uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COELHO, Elke; DIAS, Aline. Sem contorno: como a água. Londrina: Coelho Coelhos, 2021.

CRARY, Jonathan. Terra arrasada. Além da era digital, rumo a um mundo pós capitalista. Tradução: Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2023.

DIAS, Aline. Poemas com plantas, práticas metamórficas. In: Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP. Anais. Fortaleza: IFCE, 2023. Disponível em: https//www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668338-POEMAS-COM-PLANTAS-PRATICAS-METAMORFICAS. Acesso em: 04 fev. 2024.

DIAS, Aline. A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, jul. de 2013. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41366. Acesso em: 21 jun. 2024.

DIAS, Aline. A neblina enraíza. In: RAYCK, Diego; DIAS, Aline (org). Quando se move, desenha. Vitória: Proex UFES, 2023.

DIAS, Aline. Armadilhas para lentidão. In: RAYCK, Diego, DIAS, Aline (org). Aqui desenho. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012.

DIAS, Aline. O melhor lugar é a memória: um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea). Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2015.

GOLDBERG, Natalie. Escrevendo com a alma. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. What is drawing for Roni Horn? In: BIDAINE, Philippe (org.). Roni Horn – Dessins/Drawings. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005.

INGOLD; Tim. Linhas: uma breve história. Tradução: Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. Texturas de superfície: o solo e a página. Tradução: Davina Marques. In: DIAS, Susana Oliveira; RODRIGUES, Antonio Carlos; WIEDEMANN, Sebastian. (orgs.). Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e... Campinas: ALB/ClimaCom, 2019.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho é um grande escritor. Livro de horas VII. Lisboa: Assírio Alvim, 2020.

LOPES, Adília. Obra. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. Belo Horizonte: 2007.

NERI, Louise; COOK, Lynne; DUVE, Thierry. Roni Horn. Phaidon, 2000.

SUZUKI, D. T. Introdução ao zen-budismo. Tradução: Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo: Pensamento, 1969.



Aline Dias nasceu em Itajaí, SC (1980) porque em Ilhota não tinha maternidade. É artista e professora na área de vídeo e multimeios do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, desde 2016. Desenvolve projetos expositivos, editoriais e fílmicos, com ênfase em escrita e publicações de artista e nas relações entre vídeo, cinema, poesia e artes visuais. Coordena o projeto de extensão *escrita em artes*, com Diego Rayck. É Bacharel em Artes Plásticas (UDESC), Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e obteve Doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, com bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior. Desenvolveu recentemente pesquisa de pós-doutorado (PPGAV-UDESC, 2022-2023).
E-mail: aline.m.dias@ufes.br
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-0087-4934



OS CADERNINHOS

Elke Coelho

Resumo: O presente relato de experiência tece observações e reflexões a partir dos cadernos de anotações que constituí nos últimos vinte anos. Nomeados como caderninhos, esses objetos registram, de forma minuciosa, as diversas instâncias que perpassam a minha produção em arte, tornando-se um importante instrumento de trabalho a serviço do poético.

Palavras-chave: Caderno de artista. Processos artísticos. Arte contemporânea.

THE LITTLE NOTEBOOKS

Abstract: This experience report draws observations and reflections from the notebooks I have kept over the last twenty years. Known as little notebooks, these objects minutely record the various instances that pervade my art production, becoming an important working tool at the service of the poetic.

Keywords: Artist's notebook. Artistic processes. Contemporary art.

Os cadernos de anotações fazem parte da minha trajetória desde o segundo ano da graduação.[1] Não me refiro a qualquer caderno, mas aos caderninhos. O diminutivo, neste caso, não se vincula ao tamanho desses objetos, mas ao afeto e cuidado depositados neles. Os caderninhos são feitos artesanalmente por mim e se tornaram, com o passar do tempo, importantes instrumentos de trabalho. Os conteúdos desses cadernos são extremamente heterogêneos: trazem projetos expográficos, reproduções impressas de obras de arte, folhas e flores secas, transcrição de trechos de livros, escritos que versam sobre dados cotidianos, desenhos, bilhetes e adesivos ganhados, orçamentos e notas fiscais, entre tantas outras coisas. Por meio da pequena descrição que efetuei é possível perceber as múltiplas funcionalidades do caderno, ora enquanto espaço projetivo de obras de arte, ora como diário íntimo, ou ainda enquanto campo de estudo sobre arte. Não me preocupo com essas funções e a maneira como, no âmbito do caderninho, elas se manifestam hibridamente; ocupo-me apenas em registrar em um mesmo lugar tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, se relaciona ao que considero importante, ou seja, ao poético.

Nos caderninhos, tudo deve estar a serviço do poético, seja ele um trecho de um livro de Clarice Lispector, um palito de fósforo ou um orçamento de caixas de acrílico. No caderninho, as importâncias se nivelam em suas desimportâncias, em suas essenciais inutilidades. O caderninho traz tesouros que são valorosos para mim e, justamente por isso, são matéria-prima direta e indireta para a minha produção artística. A partir do momento que uma ideia, uma inquietação, uma materialidade, uma leitura, uma imagem, um desespero, uma dúvida ou um afeto são registrados no caderninho, é possível retornar, rever, rearticular e desdobrar aquilo que, a princípio, era quase nada.

Esses cadernos também registram as conversas que estabeleço com meus trabalhos,[2] com o de outros artistas, com colegas e conhecidos

1 Realizada na Universidade Estadual de Londrina (PR), entre os anos de 2002 e 2006.

2 Para mais informações, acessar: *Área de Risco*.Tese (Doutorado), junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo (Santana, 2014) e *Delicadezas Incisivas*: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos. Dissertação (Mestrado), junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Santana, 2009).



e, principalmente, com a literatura. Assim, mais do que registros de uma especialista ou estudiosa de literatura, os caderninhos trazem recortes de narrativas alheias, colocando em relevo frases e palavras que de alguma forma me representam e, ao adentrarem meu caderno, também se tornam meus discursos; como se eu pudesse falar, por meio dos poemas de João Cabral de Melo Neto, sobre a densidade e beleza das pedras, lâminas e lama, ou ainda, apropriando-me das narrativas de Clarice Lispector, eu pudesse explicitar o irremediável mistério que existe em todas as coisas, principalmente naquelas consideradas banais e cotidianas.

As reproduções de imagens de outros artistas, ou fragmentos delas, quase figurinhas, quando adentram os caderninhos, não almejam inventariar iconograficamente essas produções, mas apenas buscam, por meio da apropriação despretensiosa, aproximações: olhar amiúde para não esquecer que elas existem e têm suas importâncias. Da mesma forma que na vida constituímos a nossa família eleita, ou seja, inserimos em nossos campos afetivos sujeitos que não partilham do mesmo sangue que o nosso, acredito que, no campo da arte, também temos a nossa família artística, produções que de alguma forma nos afetam, cujos discursos nos contam enquanto sujeitos, obras que fazem, mesmo vistas muitas e muitas vezes, com que os nossos olhos fiquem inquietos, que a mente se sinta provocada e que o coração bata mais forte. É por meio destes critérios, ou não critérios, tamanha a porosidade dessas escolhas, que aparecem em meus caderninhos imagens de obras de Giorgio Morandi, Vânia Mignone, José Leonilson, Paul Klee, Rivane Neuenschwander, Jorge Macchi, Gabriel Orozco, Gustav Klimt, Vincent Van Gogh, Alberto Giacometti, Mira Schendel, Tunga, entre tantas outras.

Uma obra de arte me encanta por aquilo que vejo nela, que conheço e reconheço, ou seja, que gera espelhamento, mas também por um mistério irremediável que me escapa e, por isso, faz meu olhar retornar centenas de vezes àquele trabalho em busca de uma (im)possível completude. Então, a maior parte das obras não só me encantam por aquilo que sei a partir delas, mas, principalmente, por aquilo que elas insistem em me perguntar e que eu ainda não sei. Deve ser por isso que, desde a graduação até os dias atuais, retorno, por meio do caderninho, à produção de alguns artistas.

Os cadernos falam, entre muitos outros discursos que podem emanar, que uma produção em arte é constituída por uma gama grande, diversa

e constante de elementos que perpassam a percepção do artista. A função do meu caderno, grosso modo, é assentar parte dessas coisas, registrá-las, relembrá-las, retomá-las e reprocessá-las. O caderno, mesmo sendo uma coisa aqui e agora, também é o lugar do vir a ser. As publicações *Coisas de Iracema* (2017), *Outras coisas de Iracema* (2020) e *Paisagens em Iracema* (2023), de minha autoria, antes de serem livros, eram um conjunto de frases anotadas nos cadernos durante anos; o mesmo posso dizer a respeito da série de desenhos intitulada *Ontem o dia estava assim* (2007-2017). Os títulos dos meus trabalhos artísticos, ou as palavras que acompanham os objetos na série *Quando criança o verme sonhava em ser...* (2012-2013), também saíram dos cadernos e, em tempos distintos, foram recolhidas de leituras, redescobertas em meio a tramas literárias de autores como Ana Martins Marques, João Anzanello Carrascoza, Noemi Jaffe, Mia Couto, Valter Hugo Mãe, Alejandra Pizarnik, Matilde Campilho e Alejandro Zambra, por exemplo.

Considero os meus cadernos de anotações bonitos, sabendo do alto grau de indeterminação que a palavra beleza instaura aqui ou em qualquer instância no campo da arte. O adjetivo empregado não se vincula, essencialmente, à caligrafia regular e retilínea empregada em todas as páginas, não apenas. A caligrafia, mais do que explicitar aptidões técnicas tão valorizadas em um passado não tão distante no campo da arte, e até os dias atuais no campo da artesania, fala mais de cuidado, de paciência e de tempo do que de técnica. Em um mundo onde tudo tem que ser realizado da maneira mais rápida e eficaz possível, cuidar da inutilidade de uma escrita morosamente desenhada em um caderno particular, soa, egoisticamente ou não, como uma forma de salvação e, ao mesmo tempo, de subversão.

Uma amiga, e também pesquisadora-artista-professora, não necessariamente nesta ordem, ou melhor, em ordens distintas, dependendo das demandas, me disse, ainda na época do mestrado, que os meus pensamentos e, consequentemente, minhas ações no campo da arte procuram lentidão, morosidade, tempo. “Como chegar em determinado resultado formal e sensório da maneira mais devagar possível?” – é como se esta pergunta fosse capaz de gerar uma engrenagem poética em mim. Talvez seja uma necessidade de estar demoradamente com as coisas que fez com que eu lixasse centenas de lâminas, caixas de acrílico e bolinhas de pingue-pongue, além de cortar milhares de cotonetes



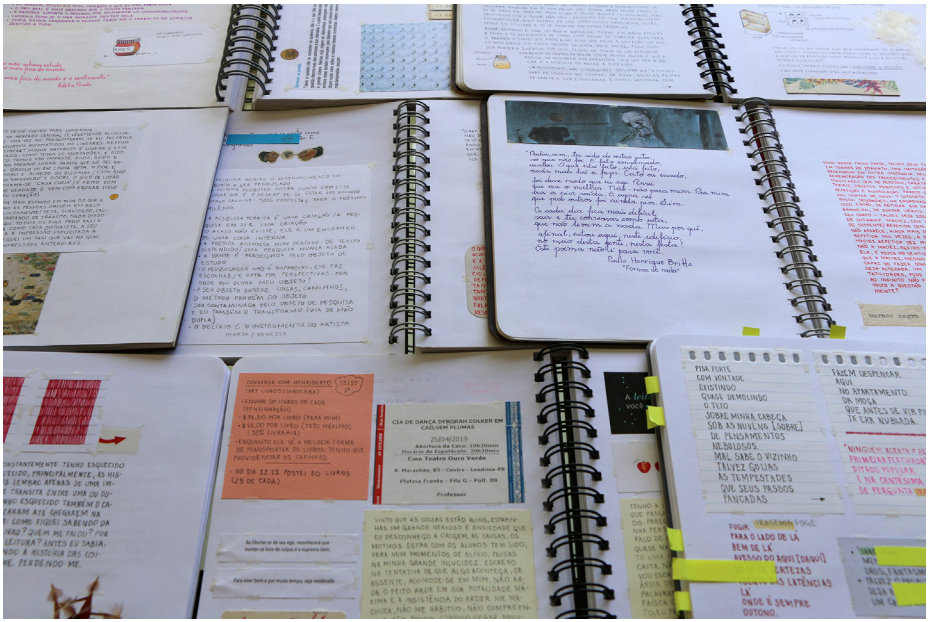
e ordenar mais outros tantos diminutos objetos. Tudo isso para gerar campos materiais sensórios, lidando com os materiais um a um. Trabalho de formiguinha que já se mostrava, desde muito cedo, na caligrafia regular presente nos caderninhos.

A meu ver – e em consonância com as reflexões postas por Aline Dias no livro *Caderno de desenhos* (2011) –, os cadernos são importantes para mim e, quiçá, para outros pesquisadores em arte, não porque eles delatam particularidades da vida de um sujeito em específico, mas porque registram, de maneira paulatina e persistente, processos artísticos e suas relações com o cotidiano. Uma embalagem de chocolate agregada a uma das páginas pode dizer que eu gosto de chocolate, mas, se nem todas as embalagens de chocolate que comi estão agregadas ali, naquele espaço, talvez seja porque aquela em específico registre ornamentos delicados que formam uma estampa, que fale sobre desenho, que traga uma paleta específica de cores, que verse sobre memória e experiência. Essas características, muito mais que o apreço pelo gosto do chocolate, se fazem presentes em minha produção.

Chego a pensar que, daqui há muitos anos, quando eu não mais existir por aqui enquanto corpo físico, se alguém se interessar por algo que eu tenha feito no campo das artes visuais, desconfio que o que será considerado enquanto arte serão os meus caderninhos. Para mim, a despretensão, constância, minúcia e silêncio com que eles são produzidos aproxima-os muito de um sincero grau de expressão, tão franco que talvez fale de algo que perpasse não apenas a minha existência, mas tangencie as raízes daquilo que constituiu o humano e, por isso mesmo, diga respeito a um contingente maior de pessoas.

Se uma página repleta de pequenas pétalas de flores agregadas no papel com pedacinhos de fita *micropore* aponta para estados de afeto e solidão, entendo que a flor é o dado individual, o meio, enquanto o afeto e a solidão são os dados universais. Então, a meu ver, se os caderninhos tiverem algum valor, ele reside, justamente, naquilo que ele é capaz de registrar enquanto vestígio sensível do humano, de uma pessoa em particular, claro, mas que no fundo não se difere de tantas outras que existem por aí.

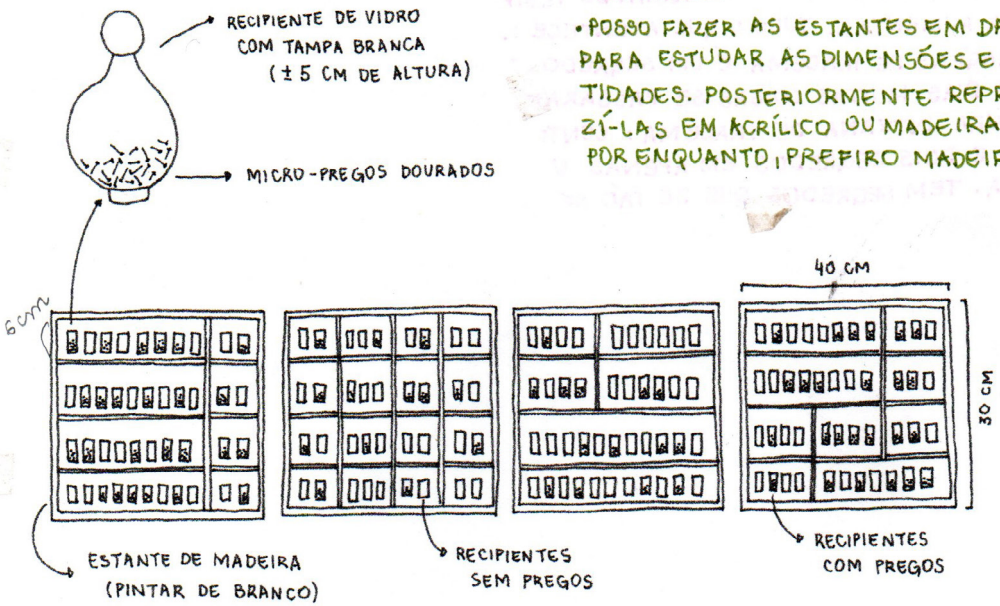




Figuras 1-2: Elke Coelho. *Caderninhos*, 2003-2024, dimensões variáveis.
Fonte: arquivo da artista.

RESÍDUOS

• POSSO FAZER AS ESTANTES EM DAIFON PARA ESTUDAR AS DIMENSÕES E QUANTIDADES. POSTERIORMENTE REPRODUZÍ-LAS EM ACRÍLICO OU MADEIRA. POR ENQUANTO, PREFIRO MADEIRA.



- HÁ PRINCÍPIO GOSTARIA DE PRIORIZAR O FORMATO QUADRANGULAR DE CADA ESTANTE. PARA ISSO PENSO QUE CADA ESTANTE TERÁ 5 PRATELEIRAS, OU SEJA, ABRIGARÁ CERCA DE 50 VIDRINHOS.
- QUANTAS ESTANTES? EU NÃO SEI... QUANTAS SÃO NECESSÁRIAS. NÃO SEI PORQUE; MAS, NESSE TRABALHO 6 ESTANTES PARECE-ME UM NÚMERO BOM. DEPENDENDO DA LARGURA DA PAREDE, POSSO ARTICULÁ-LAS EM 3 OU EM DUAS.





- ESSAS POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO NO ESPAÇO AGRADA-ME MUITO; PENSAR QUE O TRABALHO PODE SER IGUAL E DIFERENTE, DEPENDENDO DA SITUAÇÃO.

• TAMBÉM, ALGUMAS PRATELEIRAS PODEM ESTAR VAZIAS. ALGUMAS AUSÊNCIAS →

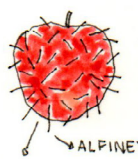


"Meu silêncio é minha lâmina." (Nuno Ramos, "ó")

EXPOSIÇÃO CRICIÚMA

• VI UM LIVRO NA LIVRARIA CULTURA CHAMADO "LIVROS"; ERA UMA REUNIÃO DE TRABALHOS DE UMA ARTISTA CHAMADA HELENA TRINDADE. O MATERIAL SE REFERE A UMA GRANDE EXPOSIÇÃO REALIZADA POR ESSA ARTISTA, COM INSTALAÇÕES, OBJETOS, SITE-SPECIFIC, AMBIENTES. ACHEI O TRABALHO INTERESSANTÍSSIMO, TALVEZ PORQUE EU ACHO QUE O PENSAMENTO DE HELENA TRINDADE SE INTERSECCIONA COM O MEU: UMA ATENÇÃO PARA COM A PALAVRA, OS OBJETOS COTIDIANOS, O DELICADO, O INCISIVO, O BRANCO (ELA COBRE VÁRIOS OBJETOS - CADEIRAS, TECIDOS - COM UM MATERIAL ORGÂNICO, BRANCO, REPLETO DE TACTILIDADE. SERÁ QUE É PARAFINA?). ALÉM DA ARTICULAÇÃO COM PEÇAS PROVINDAS DE MÁQUINAS DE ESCREVER (EM ESPECIAL TECLAS), CHAMOU-ME A ATENÇÃO EM SUA PRODUÇÃO OS OBJETOS: MÁQUINA DE ESCREVER SEM TECLADO; RATOEIRA COM PALAVRAS; SERROTE COM PALAVRAS. GOSTO DISSO: A FUNCIONALIDADE DO OBJETO ESTÁ LÁ, MODIFICOU-SE ALGUMA COISA EM SUA ESTRUTURA FÍSICA QUE EXPANDE A SIGNIFICAÇÃO DAQUELE OBJETO; NOS APRESENTA UMA SITUAÇÃO OUTRA QUE OBJETO PODE METAFORIZAR; A MÁQUINA FEITA PARA ESCREVER EMANA O SILÊNCIO ABSOLUTO DAS PALAVRAS; PODE-SE SERRAR COM PALAVRAS.

• AO VER O LIVRO SOBRE O TRABALHO DE TRINDADE, DEU-ME VONTADE DE RETOMAR A PRODUÇÃO DE OBJETOS. ACHO QUE NESSA EXPOSIÇÃO POSSO TENTAR RETOMAR ESSES TRABALHOS:

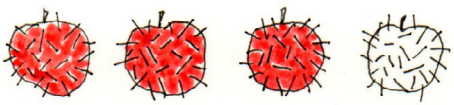
① 

MAÇA VERMELHA (NATURAL)

* MAÇA. OU, MAÇAS. ALFINETES. MUITOS ALFINETES. AINDA NÃO SEI A QUANTIDADE DE MAÇAS: UMA, DUAS, TRINTA? MAÇAS VERDES OU VERMELHAS? AS DUAS?

PARA DECIDIR ESSAS QUESTÕES, TENHO QUE DECIDIR E PENSAR AS QUESTÕES QUE PARA MIM SÃO CARAS. O TÍTULO PODE SER UM ELEMENTO IMPORTANTE: "CONFIDÊNCIAS"; "LEMBRANÇAS"; NÃO SEI, TENHO QUE PENSAR EM UMA PALAVRA QUE NÃO SEJA TOTALMENTE PASSIONAL, MAS SE REFIRA A ESSE UNIVERSO, O TÍTULO EM FRANCÊS TAMBÉM PODE SER BEM-VINDO.

CORAÇÃO → S.M. 1. ÓRGÃO OCO, MUSCULAR, SITO NA CAVIDADE TORÁXICA, FORMADO DE DUAS AURÍCULAS E DOIS VENTRÍCULOS, E QUE RECEBE O SANGUE E O BOMBEIA MEDIANTE MOVIMENTOS RITMADOS.
"ÓRGÃO OCO" PARECE-ME INTERESSANTE.



ISSO PODE ATÉ DESEMBOCAR EM UMA INSTALAÇÃO, COBRIR UMA SALA (O CHÃO) COM MAÇAS. POSSO TENTAR PASSAR FOLHA DE OURO EM ALGUMAS... A COISA JÁ COMEÇA A SE DESDOBRAR EM VÁRIOS TRABALHOS.

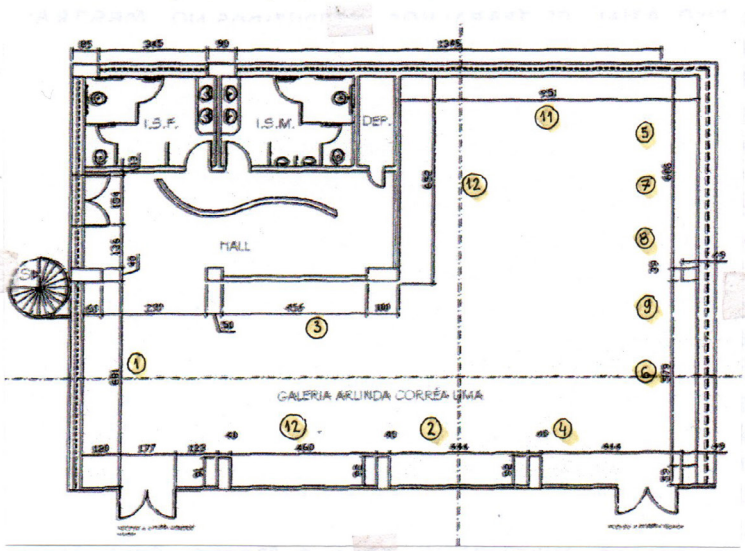
TAMBÉM, POSSO LOTAR AQUELA ESTRUTURA COM MAÇAS, BEM VERMELHINHAS... ALGUMAS DOURADAS...



POSSIBILIDADES: A. MAÇA EM REDOMA E ALMOFADINHA, COM ALFINETES. B. SALA FORRADA COM MAÇAS VERMELHAS E ALGUMAS DOURADAS. C. LOTAR ESTRUTURA COM MAÇAS VERMELHAS E ALGUMAS DOURADAS.

PENSO QUE O OBJETO E A INSTALAÇÃO PODEM ESTAR NA MESMA EXPOSIÇÃO, APENAS EM SALAS DISTINTAS.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
(GALERIA ARLINDA CORREIA LIMA)



- **CARACTERÍSTICAS GALERIA:**

- ANTIGA ESCOLA GUIGNARD / EXPOSIÇÕES DE PEQUENO E MÉDIO PORTE / PÉ DIREITO: 3,95 m / COMPRIMENTO: 32 m / LARGURA: 8,6 m

- **PROPOSTA:** (NESTA ORDEM / A4)

1. MEMORIAL DESCRITIVO
2. PROJETO EXPOGRÁFICO
3. FOTOS COLORIDAS (MÁX. 20 - MÍN. 10)
4. ATÉ 3 PEÇAS GRÁFICAS
5. CURRÍCULO SUCINTO
6. CÓPIA RG E CPF
7. FICHA DE INSCRIÇÃO
8. ENVELOPE SELADO (PARA DEV.)

ENVIAR CARTA REGISTRADA COM A.R.



- **PENSANDO A EXPOSIÇÃO:** A GALERIA PARECE PEQUENA, MAS ELA É BEM GRANDE; NÃO SEI SE TENHO TRABALHO SUFICIENTE PARA OCUPAR O ESPAÇO DE UMA FORMA LEGAL. TENHO QUE É PENSAR QUE OS ESPAÇOS EM BRANCO (PAREDES VAZIAS) SÃO DADOS IMPORTANTES PARA MIM: É SILÊNCIO, É RESPIRO. PENSAR COMO OS TRABALHOS PODEM SE RELACIONAR COM O SILÊNCIO DO ESPAÇO.

E QUANDO AINDA ERA MENINA, IRACEMA SUMIA.
ERA FORMIGA TRANSITANTO SOBRE A TOALHA XADREZ
DA MESA DE MADEIRA E VIU O CÉU LÁ DISTANTE,
AS NUVENS PASSANDO RUMO AO INFINITO. E IRACE-
MA ERA INTERCEPTADA POR UM GRÃO SECO SOBRE
A TOALHA. E IRACEMA PENSAVA QUE EXISTIA OUTRAS
IMENSIDÕES ALÉM DA CERCA; QUE RUMO AO INFI-
NITO AS TERRAS ERAM DIFERENTES, OS CHEIROS
MENOS ÁCIDOS E AS ESTRADAS MAIS PLANAS.
PLANARIDADE ERA IMPORTANTE PARA IRACEMA.
E IRACEMA QUERIA TER ASAS, E QUERIA TER MAIS
PERNAS, E QUERIA NÃO TER OLHOS, E QUERIA
QUE O ABISMO NÃO FOSSE EM SEU PEITO. TUDO
ISSO IRACEMA QUERIA. TUDO ISSO IRACEMA DESE-
JAVA. E TUDO ISSO CABIA EM APENAS UM QUA-
DRILÁTERO DA TOALHA XADREZ.
(SÃO PAULO / 06-04-10)



O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO (MIA COUTO)

- O MUNDO NÃO É O QUE EXISTE, MAS O QUE ACONTECE. / ATRÁS É ONDE MELHOR SE VÊ E MENOS SE É VISTO. / QUANDO O SILÊNCIO CLAREIA É QUE SE ESCUTAM OS ESCUROS PRESSÁGIOS. / O BURRO, NA COMPANHIA DO LEÃO, JÁ NÃO COMPRIMENTA O CAVALO. / O QUE NÃO PODE FLORIR NO MOMENTO CERTO ACABA EXPLODINDO DEPOIS. / SAUDADE DE UM TEMPO? TENHO SAUDADE É DE NÃO HAVER TEMPO. / OS EUROPEUS, QUANDO CAMINHAM, PARECEM PEDIR LICENÇA AO MUNDO. PISAM O CHÃO COM DELICADEZA MAS, ESTRANHAMENTE, PRODUZEM MUITO BARULHO. / BURACO DE TIRO É COMO FERRUGEM: NUNCA ENVELHECE. / DEUS ME DEU TAREFA DE MORRER. NUNCA CUMPRI. AGORA, PORÉM, JÁ APRENDI A OBIDIÊNCIA. / A VIDA É ASSIM: PEIXE VIVO, MAS QUE SÓ VIVE NO CORRER DA ÁGUA. QUEM QUER PRENDER ESSE PEIXE TEM QUE O MATAR. / CONSELHOS DE MINHA MÃE FORAM APENAS SILÊNCIOS. SUAS FALAS TINHAM O SOTAQUE DE NUVEM. / — A IDEIA LHE POISE COMO A GARÇA: SÓ COM UMA PERNA. QUE É PARA NÃO PESAR NO CORAÇÃO. / — A VIDA, MEU FILHO, É UMA DESILUSIONISTA. / PARA ELA, OS FLAMINGOS ERAM ELES QUE EMPURRAVAM O SOL PARA QUE O DIA CHEGASSE AO OUTRO LADO DO MUNDO. / A ESCOLA FOI PARA MIM COMO UM BARCO: ME DAVA ACESSO A OUTROS MUNDOS. CONTUDO, AQUELE ENSINAMENTO NÃO ME TOTALIZAVA. AO CONTRÁRIO: MAIS EU APRENDIA, MAIS EU SUFOCAVA. / EU QUERIA ERA PEQUINIZAR TRISTEZA. / — NÃO VÊ OS RIOS QUE NUNCA ENCHEM O MAR? A VIDA DE CADA UM TAMBÉM É ASSIM: ESTÁ SEMPRE TODA POR VIVER. /



→

"NOSSO PAI NÃO VOLTOU. ELE NÃO TINHA IDO A NENHUMA PARTE. SÓ EXECUTAVA A INVENÇÃO DE SE PERMANECER NAQUELES ESPAÇOS DO RIO, DE MEIO A MEIO, SEMPRE DENTRO DA CANOA, PARA DELA NÃO SALTAR, NUNCA MAIS. A ESTRANHEZA DESSA VERDADE DEU PARA ESTARRECER DE TODO A GENTE. AQUILO QUE NÃO HAVIA, ACONTECIA."

"A GENTE TEVE DE SE ACOSTUMAR COM AQUILO. ÀS PENAS, QUE, COM AQUILO, A GENTE MESMO NUNCA SE ACOSTUMOU, EM SI, NA VERDADE. TIRO POR MIM, QUE, NO QUE QUERIA, E NO QUE NÃO QUERIA, SÓ COM O NOSSO PAI ME ACHAVA: ASSUNTO QUE JOGAVA PARA TRÁS MEUS PENSAMENTOS. (...) E NUNCA FALOU MAIS PALAVRA, COM PESSOA ALGUMA. NÓS, TAMBÉM, NÃO FALÁVAMOS MAIS NELE. SÓ SE PENSAVA. NÃO, DE NOSSO PAI NÃO SE PODIA TER ESQUECIMENTO; E, SE, POR UM POUCO, A GENTE FAZIA QUE ESQUECIA, ERA SÓ PARA SE DESPERTAR DE NOVO, DE REPENTE, COM A MEMÓRIA, NO PASSO DE OUTROS SOBRESSALTOS."

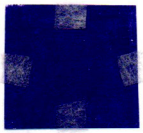
"NEM QUERIA SABER DE NÓS; NÃO TINHA AFETO? (...) SENDO QUE, SE ELE NÃO SE LEMBRAVA MAIS, NEM QUERIA SABER DA GENTE, POR QUE, ENTÃO, NÃO SUBIA OU DESCIA O RIO, PARA OUTRAS PARAGENS, LONGE, NO NÃO-ENCONTRÁVEL? SÓ ELE SOUBESSE."

"OS TEMPOS MUDARAM, NO DEVAGAR DEPRESSA DOS TEMPOS."

(GUIMARÃES ROSA - A TERCEIRA MARGEM DO RIO)



VERMELHO NOITE



IRACEMA CANSOU DAS VARIAÇÕES CLIMÁTICAS E DAS INTEMPÉRIES DO CÉU. DECIDIU QUE TERIA SUA PRÓPRIA CONSTELAÇÃO, ASSIM, MESMO DURANTE AS TEMPESTADES, IRACEMA TERIA ESTRELAS. PONTOS BRILHANTES LONGÍNQUOS E MASSAS DENSAS GOTEJANDO PODEM COEXISTIR NO UNIVERSO DE IRACEMA. PARA ISSO, DESDE AQUELE DIA ESTRANHO E REVOLTOSO, ELA RECOLHE NO QUINTAL OS PONTOS BRILHANTES QUE ESTAVAM PERDIDOS. ELA PRECISA DE MILHÕES. NOS ÚLTIMOS ANOS ACHOU TRÊS: UM PEQUENO CÉU QUE NÃO RESOLVE NEM AMENIZA OS TROVÕES. NO ENTANTO, NA ESCURIDÃO DO BOLSO DE IRACEMA, ESSES POUCOS PONTOS BRILHANTES ALMEJAM FAZER MILAGRES. (SOROCABA - 18/05/10)





Figuras 3-8: Elke Coelho. *Páginas dos Caderninhos*, 2009-2012, 22,5 x 21 cm (cada).
Fonte: arquivo da artista.

REFERÊNCIAS

COELHO, Elke. Coisas de Iracema. Londrina: UEL, 2017.

COELHO, Elke. Outras coisas de Iracema. Londrina: Coelho coelhos, 2020.

COELHO, Elke. Paisagens em Iracema. Londrina: Coelho coelhos, 2023.

DIAS, Aline (Org.). Cadernos de desenho. Florianópolis: Corpo editorial, 2011.

LISPECTOR, Clarice. Todos os contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NETO, João Cabral de Melo. Poesia completa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

SANTANA, Elke Pereira Coelho. Área de risco. 2014. 5 v. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 5 vol., 737 p., 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01122014-160307/publico/ElkePereiraCoelhoSantana.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

SANTANA, Elke Pereira Coelho. Delicadezas incisivas: ensaios materiais com pequenos objetos cotidianos. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 213 p., 2009. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16394. Acesso em: 19 ago. 2024.

Elke Coelho nasceu em 1983 na cidade de Junqueirópolis (SP), atualmente vive e trabalha em Londrina (PR). Pesquisadora, artista e professora no Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina (2005); especialização em Literatura Brasileira, pela mesma instituição (2007), mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e doutorado em Artes Visuais – Poéticas Visuais – pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2014). Participou de exposições coletivas e individuais. Organizadora, juntamente com Danillo Villa, do livro *Cartografias cotidianas* (2011), e autora das publicações *Coisas de Iracema* (2017), *Outras coisas de Iracema* (2020) e *Paisagens em Iracema* (2023).
E-mail: elkecoelho@uel.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2060-1295





O RISCO DO DESENHO: ENSAIO SOBRE O PERIGO

Ana Lúcia Vilela

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

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

THE RISK OF DRAWING: AN ESSAY ON DANGER

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

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

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

RISCO

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

O empreendimento ao qual me dedico neste precário artigo se destina a refletir sobre certos aspectos expressos no vocábulo risco obscurecidas sob a noção de desenho.[1]

RISCO = ILEGIBILIDADE

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

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



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

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

RISCO: O FRACASSO DO AMOR, O NASCIMENTO DO AMOR

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

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

2 A música *Risque* de Ary Barroso (1939-1964) foi lançada em 1952 na voz de Aurora Miranda (1915-2005).

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

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

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



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

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

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

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

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

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

DESENHO: PROJEÇÃO MENTAL

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

CABEÇAS: SOBERANA E COLETIVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lygia Clark descreveu assim sua obra em processo em um documento datilografado[8]:

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

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

8 O documento encontra-se disponível no site oficial da artista.

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

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

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

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



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

O RISCO E O PERIGO: INVENTÁRIO DE INTERROGAÇÕES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



REFERÊNCIAS

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

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

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

CHAMOISEAU, Patrick. Écrire en pays dominé. Paris: Gallimard, 2002.

CLARK, Lygia. Cabeça coletiva. 1975. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo239/cabeca_coletiva. Acesso em: 15 ago. 2024.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. Cartas, 1964 – 1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução: Enillce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HOBBES, Thomas. Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INGOLD, Tim. Linhas: uma breve história. Tradução: Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

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

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

NANCY, Jean-Luc. O prazer no desenho. Tradução: Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Sistema Solar, 2022.

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

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

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

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



Ana Lúcia Vilela é professora adjunta na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo Programa de PósGraduação em História (na linha Arte, Mídia e Políticas Culturais) da Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atuou também como curadora e crítica de arte. Suas pesquisas relacionam-se ao campo da história da arte moderna e contemporânea, cinema e relações entre estética e política.
E-mail: analuciavilela@ufg.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0307-3761



NÃO SEI DESENHAR

Diego Rayck

Resumo: Este texto faz considerações a partir da experiência como docente de desenho. A frase *não sei desenhar* é analisada no contexto de seu enunciado visando compreender melhor os critérios de juízo, as expectativas e noções de desenho recorrentes entre os estudantes de artes visuais de início de curso. A argumentação aponta para o trabalho de ampliação do entendimento de desenho pela sua conceituação e experiência, com ênfase no caráter processual, visando diminuir o efeito inibitório da frase título.

Palavras-chave: Desenho. Ensino de desenho. Estudantes de artes. Processo artístico.

I DON'T KNOW HOW TO DRAW

Abstract: This text makes considerations on my experience as a drawing teacher. The sentence *I don't know how to draw* is analyzed in the context of its statement in order to understand the judgment criteria, expectations and notions of drawing that are common among visual arts intrant students. The argument points to the work of expanding the understanding of drawing through its conceptualization and experience with emphasis on the procedural aspect, aiming to reduce the inhibitory effect of the title sentence.

Keywords: Drawing. Drawing teaching. Art students. Artistic Process.

> Nenhum desígnio se resolve na (re)produção de um desenho rigorosamente fixado. De modo simétrico, nenhum desenho se limita a transcrever simplesmente o desígnio de que nasce (Jean-Luc Nancy, 2022, p. 41).

Uma sala com dezenas de estudantes desenhando. Todos concentrados, dividindo a atenção entre a folha de papel na mesa diante de si e um modelo, que pode ser uma bolsa, gravetos, um jarro, uma pedra. A proposta da atividade é realizar um desenho de observação, o material é lápis e papel dos mais comuns, os recursos gráficos se resumem à linha e a duração da atividade é de apenas 5 minutos. Concluído o tempo, o grupo inicia o próximo exercício e, ao final do encontro, exibe e observa toda a produção, o que é seguido por uma sessão de comentários. Essa é uma descrição breve de muitas das aulas de desenho que formam minha rotina de trabalho. Desde 2004 leciono disciplinas em cursos de bacharelado e licenciatura em artes visuais, mas também design e arquitetura, dividindo minha dedicação entre as disciplinas gravura e o desenho. Na gravura, apesar da caprichosa exigência de planejamento na articulação entre a imagem idealizada e suas condições materiais gravada e impressa, há também o compartilhamento de uma mesma natureza gráfica com o desenho, o que a torna suficientemente próxima deste para que eu me considere trabalhando com o ensino do desenho mesmo quando assumo turmas de gravura.

Também merece nota que eu normalmente assuma turmas de começo de curso, situação na qual posso observar tanto o entusiasmo inicial dos estudantes ingressantes quanto a forma franca como expõe suas motivações e expectativas através de fórmulas, máximas e anedotas sobre o universo artístico provenientes de noções informais. Nos semestres seguintes, já em contato com o saber acadêmico da arte e seu jargão especializado, as manifestações mais espontâneas se retraem em detrimento de questões já formuladas e conhecidas.

Antes ou após as sessões de trabalho, quando discutimos os resultados obtidos ou durante as orientações que ocorrem no meio do processo, as posições expressas pelos estudantes se mostraram um elemento fundamental para analisar suas relações com a arte, com o



desenho e as expectativas sobre o curso. Isto passou a ser algo determinante em minha abordagem, pois permite 1) um diagnóstico dos antecedentes trazidos por cada estudante que subsidia a apreciação sobre seus processos de trabalho e resultado gráfico, 2) um parâmetro mais ou menos dinâmico para a avaliação ensino-aprendizagem, 3) a atribuição de um perfil geracional compartilhado pela turma e ao mesmo tempo a formulação de uma via de acesso aos sujeitos, viabilizando trabalhar questões coletivas e individuais e 4) a formação contínua e acumulativa de uma coletânea de declarações reincidentes, as quais, nas suas muitas variações e convergências, me permitem comparar as turmas, paralelas ou sucedentes, e pensar seus perfis e fluxos. Nesse contexto é que a frase não sei desenhar tem se destacado.

UM JUÍZO TIRÂNICO

A frase que intitula este artigo é talvez a declaração mais frequente entre as que ouço em cada nova turma de desenho. No momento de apresentação dos participantes no início do semestre ou nas conversas após a realização dos exercícios em classe e apresentação das atividades domiciliares, os estudantes comentam sobre suas expectativas, aptidões, motivações e restrições. Entre as coincidências de declarações de dezenas de estudantes que integram esse processo todo ano, *não sei desenhar* pode parecer uma frase justificada, pois situa aquele que se apresenta para aprender algo na posição de não saber este algo: sua presença em tal atividade se justifica na busca do conhecimento. Entretanto, apesar de razoável, tal explicação não é totalmente satisfatória, pois não são poucos os estudantes que declaram saber desenhar, os que afirmam já ter passado por uma prática de desenho que foi negligenciada a partir de algum momento, os que consideram saber fazer certos tipos de desenho mas não outros, entre tantas outras respostas que relativizam o entendimento do processo de aprendizado como uma simples aquisição contrária à uma falta ou a ocupação de um vazio cognitivo por um objeto de conhecimento. *Não sei desenhar* é uma frase que ajuda a refletir tanto sobre tal processo de aprendizagem quanto sobre a elaboração de imagens pelos estudantes e sobre suas compreensões de desenho.

Merece atenção que a frase expressa um juízo, o que implica critérios de avaliação. Afirmar *não sei desenhar* é tão possível quanto afirmar que alguém sabe desenhar, o que os estudantes fazem muito quando está em pauta seus artistas preferidos, ou quando ocorre a memória de algum conhecido que, segundo um reconhecimento de seus pares, tinha e praticava esse saber fazer. Suponho que todos já tivemos oportunidade de presenciar esse tipo de julgamento em situações informais: pessoas, diante de um desenho, declarando se seu autor sabe ou não sabe desenhar, normalmente de modo mais categórico no segundo caso. E a aparente certeza de tal afirmação não é condicional nem proporcional ao saber especializado: qualquer pessoa que não tenha intimidade com o fazer desenho pode se permitir avaliar o desenho alheio. Por isso o julgamento se oferece como muito democrático, mas seu efeito é tirânico.

Tal juízo costuma se mostrar tão instantâneo, fácil e seguro que não raras vezes se envereda pelo humor e convida a coletividade à zombaria. Seja no âmbito familiar ou escolar, guardo lembranças e ouvi testemunhos sobre chacotas direcionadas aos trabalhos daqueles chamados *maus desenhistas*. Um cavalo que parece um cão, um retrato de alguém que não traz semelhança com seu referente, uma cabeça desproporcional ou mãos omitidas no final dos braços pela dificuldade em fazê-las são detalhes que comentários podem tornar risíveis antes de quaisquer considerações mais reflexivas ou melhor elaboradas. Se em alguns desses casos de zombaria se sustenta a diversão de todos, mesmo do desenhista, em outros casos (e muitas vezes no mesmo) o riso desqualificante pode ser um inibidor traumático, mesmo para todo o público que riu e não desenhou, pois gera em todos o receio de serem expostos ao mesmo tipo de riso escarnecedor. Em um contexto assim, desenhar pode ser um ato de audácia, mas sob qual motivação? O que vale correr esse risco? Para muitos é mais cômodo adiantar o juízo do grupo e afirmar *eu não sei desenhar* antes que os outros o façam e, assim, buscando um lugar seguro, não ousar desenhar.

CRITÉRIOS NÃO DITOS

Diante de relatos desta natureza, temos que reconhecer a potencial efetividade inibidora do julgamento coletivo sobre os desenhistas, que pode ser tão condenatório quanto onipresente, passível de exercí-



cio por qualquer pessoa em salas de aula ou encontros entre amigos. Uma parte do aspecto tirânico talvez resida na suposta transparência dos critérios que sustentam o julgamento. Se um juízo é emitido e aceito sem explicações e nem contestações, presume-se que seu argumento é compreensível e aceito. Mas quais seriam os critérios partilhados em silêncio que dispensam argumentação quando se declara *um não saber desenhar*, seja sobre si próprio ou um outro?

Para tentar responder esta pergunta entendo ser importante lembrar que a emissão do juízo em questão costuma ocorrer após a verificação do desenho, ou seja, assume-se que este expressa a medida do saber fazer de seu autor. O desenho, inicialmente tratado como uma evidência, após o juízo torna-se uma prova: primeiro o fundamenta e depois o confirma. Obviamente existem situações nas quais quem julga destitui previamente o julgado da potencialidade do saber fazer, mas este é um outro caso, que aponta para questões de pré-julgamentos e pede uma análise específica. Mas, sobre o desenho como elemento avaliado, algumas de suas características correspondem às capacidades de seu autor. De modo bastante simplificado, um *bom* desenho presume-se vir de um *bom desenhista* e um *mau* desenho presume-se vir de um *mau desenhista*. Aquele que *não sabe desenhar* não seria capaz de realizar não qualquer desenho – pois isso, a princípio, qualquer pessoa pode fazê-lo – mas um *bom desenho*. Como artista e docente, assumo que qualquer pessoa possa desenhar e, mais ainda, que todas as pessoas desenham constantemente enquanto vivem, pois estendo o desenhar à realização de linhas em um sentido bastante amplo em um entendimento amparado e relacionado ao de muitos artistas e autores (Herkenhoff, 2003; Ingold, 2022; Kovats, 2007; Nancy, 2022). Ainda assim, é preciso lembrar, já que estamos rodeando o âmbito do senso comum, que muitos estudantes e pessoas de seus convívios partem da definição restrita do desenho como coisa gráfica e empregam uma categorização hierarquizante pela qual um desenho *inacabado* ou de qualidade *insuficiente* são compreendidos como algo menos do que um desenho e seriam, respectivamente, um rascunho ou um rabisco. Por ora, se entendemos que um *não saber desenhar* é afirmado diante de um mau desenho, se as deficiências deste último derivam da e se justificam

na incompetência de seu autor, devemos entrar no demérito do que é um *mau desenho*, isto é, observando sua negatividade ao procurar aquilo que o distingue de um *bom desenho*.

MAU DESENHO? BOM DESENHO? PROPOSIÇÃO DE TRÊS PARÂMETROS

Se para tentar delinear os critérios empregados no juízo que decreta um *não saber desenhar* precisamos escrutinar a definição de um *mau desenho*, recorro à memória do conjunto de depoimentos e conversas com os estudantes com quem já trabalhei. Normalmente, diante de desenhos elaborados nas atividades, indago os estudantes sobre quais eram as expectativas que antecederam e acompanharam o que foi realizado, o que funcionou e não funcionou nos trabalhos e o que poderia ser feito diferentemente. Na apreciação que fazem, três parâmetros são recorrentes: verossimilhança, semelhança e estilo. São três elementos inter-relacionados, imprecisos e não nomeados pelos meus interlocutores nas oficinas, mas que trato aqui sob esta distinção provisória apenas por conveniência à minha argumentação, ciente das limitações que trariam se fossem aplicados a outras considerações sem a contribuição de discussões já avançadas por outros autores.

A *semelhança* diz respeito ao potencial de identificação na comparação entre a imagem grafada no papel e seu referente. Esse parâmetro é relativamente objetivo em aulas de desenho de observação e só recebe tal tratamento objetivo se submetido a um código representacional, ou seja, um conjunto de regras e elementos que estabeleçam modelos de representação. Para facilitar a explanação, faço um paralelo com a definição de Flusser (19--) sobre a linguagem na qual cada enunciado se constitui de elementos de um repertório específico estruturado sob certas normas visando a construção de um sentido. Nesse entendimento a tradução é a tentativa de migrar o sentido para um enunciado em outra estruturação de outros repertórios. Se os códigos representacionais, uma vez que articulam sentidos, operam de tal maneira com imagens formadas por elementos de um repertório gráfico estruturados, isso põe em questionamento a naturalidade da semelhança. É possível reconhecer semelhança entre algo e sua repre-



sentação gráfica se não dispomos do código representacional? Até que medida a representação traz a aparência do que representa ou somente uma convenção nos permite identificá-la, ou melhor, construí-la? No caso da cultura ocidental a perspectiva linear cônica é o código predominante, atuando em conjunto com as perspectivas paralelas. Os estudantes mostram muita satisfação quando identificam nas imagens que grafam no papel os referentes que tomaram para realizá-las e têm mais satisfação ainda quando a identificação é confirmada pelos seus pares. Nesses casos fica estabelecida uma correspondência muito específica entre o desenho e o desenhado, que então é extensível ao campo iconográfico do código empregado.

A *verossimilhança* decorre deste primeiro parâmetro, mas também o subsidia, como a capacidade da imagem grafada ser identificada não apenas com um referente específico, mas ser compatível com a realidade que o acolhe, ser uma imagem de aspecto convincentemente verídico. Para isso acontecer, o uso da codificação deve ser suficientemente sofisticado para reproduzir um modelo de modo coerente, capaz de expressar uma visão de mundo que se proponha como real. Não é sem motivo que a perspectiva linear cônica é chamada perspectiva verdadeira. Os estudantes identificam tal característica da imagem como *realismo*, como uma capacidade de dar a ver o real mais do que representá-lo, como se o código fosse transparente e a realidade única, tão homogênea, mensurável e extensível ao infinito quanto o espaço da matemática euclidiana. Frequentemente tomam um desenho como realista quanto mais sua aparência se aproxima de uma visualidade fotográfica, desconsiderando a problemática deste outro campo de produção de imagem no que diz respeito à representação, documento, verdade e ficção (Rouillé, 2009).

O *estilo* é aqui talvez o critério mais impreciso entre os três, mas que mantenho por estabelecer um contraponto importante aos outros dois. Enquanto estes direcionam a avaliação do desenho para um exterior, para a comparação do fenômeno gráfico com aparência particular de um modelo (específico) ou a aparência geral do modelo (de mundo: representação) – e assim ficamos diante desta ambiguidade sintomática da palavra modelo – o estilo direciona a apreciação do desenho a questões do próprio universo gráfico. Mesmo atendendo substan-

cialmente a um modelo de representação, o estilo persiste como um conjunto de modos, de *traços* que inscrevem as circunstâncias do fazer, as particularidades de quem fez, uma maneira que expressa certas escolhas em detrimento de outras. Apesar deste potencial expressivo, seria equivocado pensar o estilo como menos normatizante do que a codificação perspética, pois ele pode instaurar seu próprio e rígido maneirismo ao buscar uma padronização de suas marcas, uma assinatura sobre as contingências. Alguns estudantes buscam trabalhar a partir de estilos que localizam em determinado contexto ou autor, adotando sistematicamente seus recursos recorrentes e característicos. Afirmam que querem desenhar, por exemplo, como nos mangás, como este quadrinhista ou como aquele pintor, de modo que o elemento de reconhecimento da semelhança é um conjunto articulado de particularidades formais destes referentes e que, não raras vezes, recebe prioridade sobre a verossimilhança. Os estilos não são excludentes e um mesmo desenhista pode, dentro da visualidade de um certo estilo geral, desenvolver as particularidades do seu estilo pessoal sem deixar o primeiro e ainda permanecer inserido em um código representacional. Expressa um elemento ambíguo neste contexto de apreciação do estilo alheio (coletivo ou individual) a busca dos mesmos estudantes por um estilo próprio, de expressão pessoal, como se este fosse a evidência manifesta da maturidade artística. O estilo se manifesta em níveis sobrepostos, potencialmente pondo em relação diversidades gráficas.

Como já mencionado, os três critérios aqui colocados são artifícios esboçados para sistematizar a impressão que reúno de minhas experiências com estudantes em aulas de desenho. Muitas questões são suspensas aqui diante de três noções assim imprecisas, mas assumindo-as como parâmetros, posso formular que, no contexto destas declarações e experiências, um *mau desenho* seria aquele incapaz de atender o compromisso de semelhança com o referente, de parecer convincentemente verídico e também seria desprovido do conjunto de qualidades que expressam coerentemente um estilo. Contrariamente, um *bom desenho* seria inequivocamente identificável com seu referente, realista e, se possível, traria uma marca expressiva particular de seu autor ou de um contexto cultural. Quando o estudante não identifica em sua produção uma ou mais das qualidades que



definem um *bom desenho*, ou as avaliam em um nível insuficiente, seja por juízo próprio ou acolhendo um juízo alheio, acaba assumindo que realiza *maus* desenhos e, consequentemente, considera que não sabe desenhar. Esta conclusão traz efeitos inibitórios, retirando a autonomia da exploração nas práticas gráficas ou mesmo suspendendo-as de todo: são numerosos os relatos dos que deixaram de desenhar por insatisfação com os resultados. Felizmente aqueles que se dispõe, apesar disso, a ingressarem em uma graduação em artes visuais, mostram um desejo que supera tal inibição. Porém, isso não significa uma fácil superação das dificuldades. Um dos aspectos mais problemáticos daqueles que afirmam "não sei desenhar" é a baixa confiança na capacidade de desenhar. Outro é o apego afetivo a uma certa visualidade ou iconografia que norteiam um entendimento restritivo de desenho sobre o qual são apoiadas suas expectativas.

PERGUNTAR O QUE É DESENHO

Meu encontro repetido periodicamente com um alto contingente de estudantes que consideram *não saber desenhar* parece sintomático de uma crise da imagem e da imaginação, nossa capacidade (*fantasia*) de fazer imagem que já foi considerada uma das faculdades principais ou mesmo base para a formulação do pensamento (Agamben, 2007; Paixão, 2008). Entendo que não é possível conduzir uma aula de desenho no âmbito de uma graduação em artes visuais sem abordar diretamente esta questão, devendo interpelar também aqueles estudantes que se julgam *saber desenhar*, já que ambos os juízos estão no extremo de um mesmo eixo de critérios que não só qualificam os desenhistas, mas que ao cabo definem tacitamente o que é desenho.

Considero fundamental adotar recursos metodológicos que atuem diretamente nos entendimentos de desenho que os estudantes trazem. Suas bagagens visuais são diferentes, mas há também um expressivo compartilhamento de elementos comuns que permite uma atuação capaz de se dobrar e estender entre a escala da coletividade e a do sujeito. Mesmo diante das variações, os três critérios esboçados acima são muito presentes e determinantes nas noções de desenho trazidas pelos estudantes, o que justifica um corpo de

ações diretamente voltado a eles e que regularmente se ajuste ao que eles trazem em cada encontro.

Quando o estudante se fixa na identificação entre sua produção gráfica e o referente, entendo que é preciso apontar para outras possibilidades de perceber semelhanças. Por vezes a correspondência entre ambas as partes não é de uma ordem formal, estrutural e estática. Um desenho que mostra uma determinada pessoa a caminhar talvez não traga a forma precisa e emblemática daquela pessoa, mas descreva, ainda que no depósito estático do grafite sobre o papel, uma dinâmica particular do movimento daquele corpo. Podemos nos perguntar até que medida um corpo possui uma forma enquanto se performatiza em movimentos no espaço. As relações espaço-temporais, as sugestões e insinuações da incompletude das linhas, o uso das interrupções, vazios, e intervalos gráficos, são alguns entre tantos elementos que podem apontar para o estabelecimento de correspondências capazes de construir outras semelhanças muitas vezes ignoradas por quem aprecia um desenho.

Quando o estudante enfatiza querer *desenhar as coisas tais como são*, age como se existisse uma visualidade que não apenas correspondesse ao real, mas o expusesse, como se fosse a verdade visual do real. Nesse caso é importante conduzir as práticas e as discussões para promover o entendimento da representação e do processo perceptivo, distinguindo-os e desnaturalizando ambos. É preciso estimular a compreensão da representação como artifício que tanto necessita da percepção quanto a condiciona, formando uma visão de mundo que é interpretação, e não acesso a uma verdade (Flores, 2007, p. 17-35). Infelizmente, a suposta transparência dos códigos representacionais leva estudantes a considerar que, se seus desenhos diferem da visualidade que encontram em imagens exemplares, tais desenhos se afastam do que consideram, paradoxalmente, *seu* olhar, conforme o exercitam e inserem em um olhar prescrito e extremamente disciplinado. Como resposta, não é o caso de desvalorizar ou afastar os estudantes dos códigos visuais dominantes e suas respectivas normas e práticas, mas estimular que se apropriem destes tomando-os pelo avesso para destituir-lhes da transparência, o que é facilitado ao colocá-los em comparação com outros códigos. A perspectiva cônica é complexa, ex-



tremamente funcional, envolve uma grande carga histórica, mas não é a única forma de representar, nem é verdadeira ou neutra, mas carregada de valores ideológicos, escolhidos e interessados. Procuro viabilizar o acesso a imagens em outros códigos representacionais buscando a exploração de modos de olhar distintos, contrastantes daqueles que figuram nos desenhos mais conhecidos e eleitos pelos estudantes. Também proponho atividades de atelier que visam a contribuição de experiências de outras vias sensíveis na construção gráfica, trabalhando com desenhos orientados pelo tato ou audição, com restrições no uso da visão, emprego de outras posturas corporais e autoria coletiva, seja simultânea ou alternada. Além da ampliação de repertório e de outras sensibilizações, também procuro trazer discussões de ordem conceitual que se detenham na mistura profusa, convulsiva e irrefreável de códigos, modelos, sensibilidades e experiências que constituem o desenho, evidenciando a amplitude e complexidade de sua natureza (Rayck, 2017, 2022) que ultrapassa muito a linha de superfície demarcada pelas preferências pessoais.

Quando o estudante fixa seus esforços em encontrar um estilo, normalmente opta por reproduzir pela cópia uma visualidade específica com a qual se identifica ou, caso entenda por estilo uma marca autoral particular, acaba por ficar em uma situação indeterminada, pois não possui um referente de estilo disponível, já que precisa fundá-lo. Para ele, se o que desenha não afirma uma marca identitária, se não faz um aceno ao reconhecimento, seja de uma coletividade demarcada ou da pessoa do autor, é um desenho deficiente, pois o importante nessa intenção é destacar-se sem separar-se do meio. Identifico que tal grupo de estudantes desconsidera a amplitude combinável, promíscua e remissiva do desenho, sempre aberto não apenas a outros contextos gráficos, mas a todo tipo de fenômeno sensível e intelectivo a ponto de relativizar as noções de autenticidade e originalidade, que há décadas já são problemáticas nos debates artísticos. Talvez esse desejo pelo estilo seja alguma reminiscência da imagem romântica do artista e da arte como território exclusivo da expressão de uma interioridade, atuando entre o catártico e o lírico a revelar a verdade do mundo. E, ainda talvez, tal desejo só se sustente hoje por ser compatível e conveniente com as noções de individualismo, autoria e propriedade tão caras ao projeto neoliberal. Diante de

tal anseio, procuro levar aos estudantes questionamentos sobre aspectos problemáticos do assunto: se o estilo pessoal de um sujeito traz traços de outros estilos, não se configura um problema de originalidade? O quanto uma expressão dita autêntica pode ser entendida enquanto tal se parte de uma colagem de vários estilos? Mantendo discussões nessa direção, gostaria que indagassem sobre até que ponto somos capazes de identificar em um desenho sua proveniência, observar suas motivações, procurar em seus pormenores os hábitos irrefletidos, as fixações afetivas ou as escolhas tomadas. Aponto para a multiplicidade de sentidos e de recursos do desenho como um potencial, e não uma deficiência, portanto algo a ser explorado, e não omitido. Assim como um escritor precisa trabalhar com as realidades da ficção, um desenhista precisa trabalhar com as realidades do desenho, transpassando a imposição que tenta subordinar em termos funcionalistas e representacionais os desenhos à uma realidade que seria supostamente mais real que a sua. É preciso, ao invés de pôr o desenho a serviço de um sujeito, que afinal atende a um sistema de promoção da individualização, pôr-se a serviço do desenho e desenhar modestamente, dedicadamente, conciliando desejo e espera.

SABER, FAZER, PRAZER

Considero pouco proveitoso conduzir o processo de aprendizado atendendo parâmetros pouco nomeados, mas muito condicionantes para os estudantes, que acabem por restringir o desenho no intento de mantê-lo um instrumento de certos interesses. Em resposta a esse contexto é que trago um conjunto de discussões, teorizações, atividades e experiências para a sala, almejando trabalhar como grupo tentativas de nos liberarmos da preocupação dicotômica sobre o que é um *bom* ou *mau desenho* e nos voltarmos a uma reformulação do que é desenho. Na impossibilidade de atingir um sentido definitivo, de encontrar um conceito pronto e satisfatório de desenho que esteja nos aguardando alhures, entendo que essa reformulação é mais proveitosa como busca, ou uma proposição transitória, um exercício mais de potências do que de possíveis, com os quais possamos nos engajar e acionar em cada circunstância de trabalho. É preciso procurar, mais do que a habilidosa aplicação dos códigos representacionais, mais do que a satisfa-



ção pessoal em cada realização gráfica, aquilo que torna viável todos os códigos e todas as obras em desenho. Assim como Aristóteles nos mostra o quanto o que é visto e a visão não são o visível, devemos nos compromissar com o entendimento do que é esse campo especial a partir do qual desenhar e desenho são possíveis, a dupla condição do desenho como *grafema* e *grafável* (Paixão, 2008, p. 53).

Se trabalharmos nesta direção, afirmar *não sei desenhar* pode manter um sentido restritivo em alguns tipos de realização gráfica específicos, mas não se torna uma declaração totalmente indesejável, especialmente no campo da arte. Nos contextos profissionais aplicados e de cariz pragmático, saber fazer desenho envolve conhecimentos, técnicas, tarefas e finalidades específicas. Basta verificar como o desenho é amplamente requisitado e valorizado pelas ciências, pelas técnicas, pelo entretenimento, pela economia que hoje se divulga como criativa. Porém essa valorização não se pode dizer desinteressada, pois é, na maioria das vezes, restrita convenientemente apenas ao que o desenho lhes guarda de útil: elogia o desenho instrumento, aplicado, servil, disciplinado, virtuoso e positivo. Todo o mais que o constitui é ignorado em tais discursos, pois guarda muitos riscos para a manutenção das formas de poder e dos meios produtivos consolidados que têm nos levado a um quadro de esgotamento em nível planetário. A campanha corporativa que celebra a criatividade elogia o desenho exclusivamente no que ele possa atualizar as formas de dominação, e não a transgredi-las. Estimula-se, assim, um desenho específico, reificante de uma visão de mundo e, aqueles que não se adequam à sua doutrina, são considerados destituídos de desenho, incapazes de realizá-lo (Rayck, 2022) e a qualquer outro desenho também. São, assim, dissuadidos da capacidade de (re)desenhar o mundo onde vivem, têm capturado seus potenciais de visão utópica.

Nesse contexto de acentuado assédio neoliberal se diz cada vez menos sobre o desenho além do útil e do conveniente: silencia-se sobre o desenho arcaico, não capitalizável, o outro desenho, insubmisso, sujo, reflexivo, delirante, aberto, vadio, que pode questionar e sabe recusar. Aliás, falar sobre um *desenho que sabe*, sobre um *desenhista que faz*, sobre um *saber fazer desenho*, é ponto fundamental na discussão. Muitos dos problemas ligados ao juízo do desenho se vinculam a uma relação

cheia de recalques entre saber e fazer, entre o intelecto e os sentidos, entre a erudição e as manualidades, entre a autoria individual e a realização partilhada. Relação longeva que historicamente define os sentidos da própria palavra desenho. Se, por um lado, o senso comum crê em um *talento* para desenhar, que seria nato, intuitivo e espontâneo, uma *genialidade*, por outro crê em técnicas excelentes, que seriam adquiridas, calculadas e infalíveis, a matéria dos peritos. Entre as duas crenças, entre o fazer milagroso e o saber eficiente, ignora-se por hábito a necessidade da experiência, da abertura sensível, da consciência do desejo genuíno, da prática dedicada, do cultivo da perseverança e da observação, do exercício da espera e sua correspondente invocação de outras temporalidades que combatam a violência do imediatismo.

A ênfase no processo, que vem sendo privilegiada pela arte nos últimos 60 anos, nos favorece hoje uma compreensão menos hierarquizante sobre as imbricações entre o saber e o fazer. Com uma abordagem que não se limita a tratar o gráfico como um objeto-resultado pronto que, ainda assim, está sempre perdido a meio caminho de onde outros meios – a pintura, por exemplo – alcançam, é possível atentar para muitas faculdades envolvidas no desenhar, para muitos saberes e fazeres que o compõe e nos conduzem a experiências limítrofes com as ideias, as imagens, nossos corpos e gestos. Dizer *não saber desenhar* poderia pôr em destaque não uma carência debilitante, uma impotência, mas inverter essa suposta interdição em aberturas e mobilizações que acionamos ao desenhar – ou que o desenhar nos solicita. O desenho implica relações de diversas naturezas, colocando a questão do sujeito em realce quando o compreendemos como "potência de relação" (Nancy, 2022, p. 68). Relações que não se restringem àquelas predeterminadas, às correspondências convencionadas, aos arranjos previstos, mas que justamente suspendem o sujeito de si mesmo: "a relação é alteridade, é a alteração, que não sobrevém ao sujeito por acidente, mas que lhe é essencial" (Nancy, 2022, p. 68), alteração que, continuamente relançada, está intimamente relacionada ao prazer. Reposicionar, questionar ou problematizar a declaração de *não saber desenhar* pode justamente abrir espaço para o acolhimento de uma aproximação prazerosa com o desenho no sentido dessa constituição essencial de si.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

FLORES, Claudia. Olhar, saber, representar: Sobre a representação em perspectiva. São Paulo: Musa, 2007.

FLUSSER, Vilém. Para uma teoria da tradução. [19--]. Disponível em: http://flusserbrasil.com/art512.pdf. Acesso em: 29 jul. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. What is drawing for Roni Horn? In: Roni Horn – Dessins / Drawings. Paris: Centre Georges Pompidou, 2003.

INGOLD, Tim. Linhas: Uma breve história. Tradução: Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

KOVATS, Tania. The drawing book. A Survey of Drawing: the Primary Means of Expression. Londres: Black Dog, 2007.

NANCY, Jean-Luc. O prazer no desenho. Tradução: Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, 2022.

PAIXÃO, Pedro Abreu Henriques. Desenho. A transparência dos signos – Estudos de teorias do desenho e de práticas disciplinares sem nome. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

RAYCK, Diego. Esse não é o meu desenho. In: MOLINA, Ana Heloisa; OLIVEIRA, Luciana da Costa; EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho *et. al.* (orgs.). Arte(s), memórias e universo visual: miradas e investigações. Vol. 2. Londrina: LEDI, 2022.

RAYCK, Diego. O desenho desenha a si: convulsão, continuum e potência no processo artístico. Palíndromo. Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 40-60, abril 2017. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/9310. Acesso em: 19 ago. 2024.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução: Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

Diego Rayck é artista, bacharel em Artes Plásticas (2003) e mestre em artes visuais (2009) pela Universidade do Estado de Santa Catarina, instituição onde atuou como docente colaborador entre 2004 e 2012. Obteve doutorado em Arte Contemporânea (2015) pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Desde 2016 integra o corpo docente do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo atuando nas áreas de gravura e desenho. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado (2023) sobre desenho como forma de tradução junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
E-mail: drayck@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5324-1057





DESENHO COMO PRÁTICA DE IMEDIAÇÃO

Camila Leichter

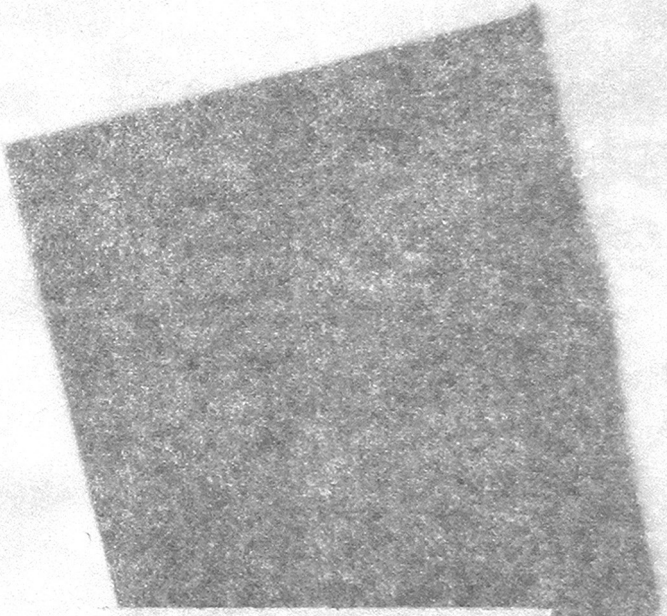
Resumo: A proposta campo-contra-campo surge como forma de articular o processo de trabalho em sua constante afetação: documentos circunstanciais que se conectam ao espaço de produção da experiência de desenhar a partir de um fazer-com. Ao demarcar um campo do desenho produzimos um contra-campo, forma relacional que funciona como memória do processo, dos objetos e das circunstâncias da vida que acompanham o ato de desenhar. O desenho vai se transformando em superfície de imediação, membrana de contato e proximidade entre o lugar e os corpos que atravessam a temporalidade da sua realização.

Palavras-chave: Campo-contra-campo. Processo de Trabalho. Desenho. Fazer-com. Imediação.

DRAWING AS A PRACTICE OF IMMEDIATION

Abstract: The field-counter-field proposal emerges as means to articulate the work process in its constant affectation: circumstantial documents that are connected to the production space of the experience of drawing based on the idea of making-with. By demarcating a field to draw in, a counterfield is produced, a relational form that functions as a memory of the process, of the objects and of the circumstances of life that accompany the act of drawing. The drawing becomes a surface of immediacy, a membrane of contact and proximity between the place and the bodies that traverse the temporality of its realisation.

Keywords: Field-counter-field. Work process. Drawing. Making-with. Immediation.



Campo

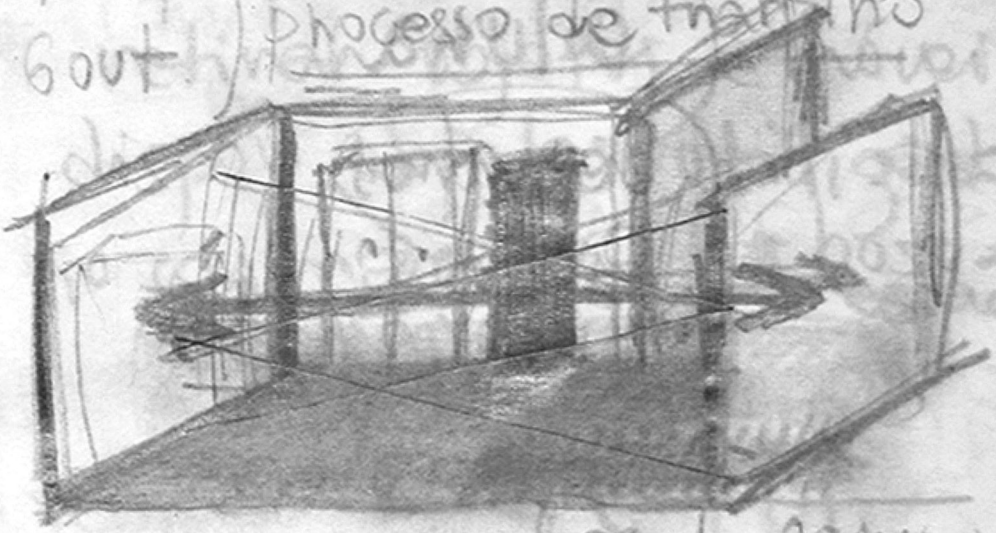
a representar

transformar

Input

Output

processo de trabalho



campo - contra - campo





DESENHO COMO PRÁTICA DE IMEDIAÇÃO

Campo e contracampo são termos da produção audiovisual e designam um recurso de montagem utilizado na alternância de pontos de vista opostos para gerar a sensação de simultaneidade espacial. O contracampo se caracteriza como plano inverso, ângulo oposto e subsequente ao campo que, na relação campo-corte-contracampo, gera a continuidade da ação. Corresponde dizer que, para a manutenção da duração, o espaço precisa ser interrompido por um corte que estabelece as relações temporais no filme.

A primeira configuração da proposição campo e contracampo surge inspirada neste recurso de montagem, durante proposta de desenho para o estágio de docência do mestrado realizada entre setembro e outubro de 2016, no Atelier de Desenho do Instituto de Artes - UFRGS.

Uma forma de pensar que percebo, com assombro, presente em experiências anteriores, como as residências de desenho *processo ZERO* e *processo ZERO UM*, com Ali Khodr, e as imersões da BASE-film para realização dos filmes *BLANK Berlim* e *BLANK Damour*.

Assim, nesta proposta de deslocamento de termos, interessa articular uma ideia de *campo-contra-campo* por abordagens relativas ao processo de trabalho em sua constante afetação e não como pontos de vista opostos.

Considerar elementos menos visíveis ao campo da arte e da produção de imagem, envolve modos de existência, múltiplas experiências, perspectivas, fenômenos e transformações, acontecimentos instauradores, também o corte, a interrupção sugerem pausas reflexivas, recuos, suspensões de observação e silêncio, movimentos essenciais de vida e de pesquisa que operam descontinuidades, aquilo que chamamos de trabalho, quando um pensamento encontra sua forma, sua posição.

A lição de desenho *Elogio das sombras*, de William Kentridge começa com a abertura de um caderno de anotações. Seu gesto revela um pensamento por detrás da imagem, entre o que faz e o que pretende dizer. Como um tradutor de sobredeterminações, Kentridge propõe um diálogo a partir do seu inventário de imagens e procedimentos acumulados no atelier; segundo ele, um lugar para que o desconhecido provoque um caminho pelo fazer.

Página anterior, figura 1 e 2:
Campo e contracampo: estágio de docência, Atelier de Desenho, Instituto de Artes - UFRGS, Porto Alegre, 2016.

"Como todas as neuroses, a minha está enraizada no problema da metáfora, isto é, no problema da relação entre corpos e linguagem" (Haraway, 1995. p.13).

BASE-film surgiu em 2013 como estrutura de convívio e pesquisa orientada pela prática audiovisual, com os artistas visuais Ali Khodr e Mauro Espíndola.

BLANK Berlim
https://youtu.be/yJHhV4_OBqY

BLANK Damour
https://youtu.be/S5TfjjbB1Ns

"O que é ter um corpo? O que é ter um território? Em primeiro lugar, esse "ter" se dá em um sentido de que se é parte. Não se tem como propriedade, não se possui. Ser parte implica, então, reconhecer a "interdependência" que nos compõe, que possibilita a vida. [...] Essa referência à vida não é abstrata, mas vinculada aos espaços, aos tempos, aos corpos e às combinações concretas em que essa vida se desenvolve, se torna possível, digna, visível" (Gago, 2020, p. 81).











Figura 3 -7: *Campo e contracampo: processo ZERO*, com Ali Khodr. Desenho e vídeo. Exposição coletiva *Out of the Crowd*, Kultur Fabrik. Esch, Luxemburgo, 2011.

https://youtu.be/JICCPPHr9NI

Um desenho de grande formato incorporando elementos arquitetônicos integrados por projeção, impressões do solo, mobiliários; e marcas provocadas pela ação do corpo durante duas semanas de residência no espaço da galeria.

O tempo é fator essencial, levando o desenho a tornar-se um espaço mnemônico de uma ação espacial.

O vídeo, compartilhado em um monitor localizado no chão, é um documento da natureza processual da experiência de trabalho.

"Essa convergência entre a linha como registro da ação de desenhar e como desenvolvimento do projeto é o que nos faz sugerir que o campo do desenho - seu território de ação - seja como um campo mnemônico, onde se pode perceber, na superfície do projeto concluído, os traços do início do trabalho, do lançamento das primeiras ideias, das mudanças de direção: uma espécie de olhar retroativo igual ao encontro que se dá no *entrelaçamento das linhas de força do desenho entre o começo e o fim*" (Gonçalves, 2001, p.16).




DIRECTION DE ST-TROPEZ
37 CANNES
873
METZ
74711



Figura. 8-12:

Campo e contracampo: processo ZERO UM, com Ali Khodr, desenho e vídeo. CCGP – Centro Cultural Georges Pomp-It-Up. Nancy - França, 2012.

https://youtu.be/CBBYPXx2ddE

"Em seu fundamento o desenho sempre foi inscrição e projeção" (Gonçalves, 2015, p. 6).



Residência de dez dias no espaço cultural CCGP – Centro Cultural Georges Pomp-It-Up.

O desejo era consolidar uma posição por meio de uma experiência que pudesse enfatizar reflexões sobre o trabalho artístico (artistas e espaços culturais) em relação à comunidade periférica de Nancy - França, onde o centro cultural se situa, e vice-versa.

A partir de uma cartografia do bairro Mon Désert - nome que remonta, segundo um dos moradores, a uma época em que essa região não era habitada - conversamos com as pessoas que se encontravam em seus ofícios. A ação foi se re-configurando no espaço, enquanto recuperávamos caixas de papelão que estavam destinadas ao entulho, incorporando nossa prática de desenho como trabalho no contexto local.



"Simpoiese é uma palavra simples, que significa *fazer-com*. Nada se faz por si só; nada é realmente autopoiético ou auto-organizado. [...] Simpoiese é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia" (Haraway, 2023, p. 111).

"No entanto uma outra classe de documentos está intimamente relacionada a esse contexto de produção: o espaço do atelier, os objetos de uso, ou não, que formam o entorno da ação do trabalho. Esses documentos são circunstanciais e entram no imaginário, às vezes, de forma sutil" (Gonçalves, 2009, p. 8).

"Poderia a página, como o chão, tornar-se uma zona de habitação – uma zona na qual se fundam a experiência e a imaginação?" (Ingold, 2019, p. 66).

"Sempre acontece no meio. Nós sempre acontecemos no meio. Não primeiro um pensamento, então uma ação, em seguida, um resultado, mas um estar-no-meio, 'nós' o resultado de uma atração que capta, por um instante, como o pensamento já era como uma ação, como o corpo sempre foi também um mundo" (Manning, 2019, p. 9).

Anotações, textos, memórias, objetos e outras corporalidades, elementos disparadores que, retirados do seu estado habitual, agem e produzem rastros, acasos, relações e compõem uma perspectiva subjetiva e implicada sobre o mundo a partir do fazer, um *fazer-com*.

O desenho, pensamento-imagem entre o fazer e o que se pretende articular como membrana e temporalidade entre-mundos, encontra sua materialidade na relação entre o objeto, sua realidade, sua representação e sua sombra (Kentridge, 2014).

Um fazer impregnado por diferentes temporalidades, mnemônicas, fenomênicas ou sonhadas, documentos do processo de trabalho que se conectam ao espaço de produção simbólica da experiência de desenhar. Documentos de trabalho circunstanciais que configuram uma categoria de documentos conectada ao espaço de trabalho (Gonçalves, 2015).

É neste lugar-desenho, estado-desenho, que nos posicionamos entre o campo e o contracampo do processo de construção de uma imagem. Um modo de ver específico, um ponto de vista e de vida.

No ensaio *Texturas de superfície: o solo e a página*, Tim Ingold fala dos significados transmitidos pelas superfícies como uma escritura "sobre, com ou através da Terra, impulsionada por forças análogas àquelas que movem seus habitantes vivos" (Ingold, 2019, p. 66).

Começamos pelo chão para experimentar habitar o desenho como habitamos (com o corpo) a Terra.

Ao demarcar um campo corpóreo e mnemônico do desenho, um território horizontal de ação e atração, produzimos um *contra-campo*, forma espacial e relacional que funciona como memória do processo, como lugar habitual dos objetos e das circunstâncias da vida que acompanham o momento do ato de desenhar e que vão sendo incorporados ao desenho.

O desenho vai se transformando em superfície de imediação, membrana de contato e proximidade entre uma realidade física do lugar e dos corpos, orientados pelo gesto que inscreve, em relação direta, tátil, com a materialidade do espaço e dos objetos habituais, de uso, ao percorrer as sombras projetadas no plano e a incidência da luz que atravessa a temporalidade da sua realização.












Página anterior, figura 13-22: *Desenho como prática de imediação*, documentação do processo de desenho em vídeo, estágio de docência com a Turma 2016/2 do Atelier de Desenho I - Instituto de Artes - UFRGS. https://youtu.be/6zF-d7ufLbw

Figura 23-25: experimentos com fuligem.

Produção de giz pastel:

- três partes de giz branco triturado e peneirado
- sete partes de pigmento (terra argilosa e argilas, pó xadrez, fuligem...)
- água
- peneira
- espátula, cartão de banco
- base de vidro, azulejo, pia da cozinha

Modo de fazer:

Misturar de forma homogênea o pó de giz e o pigmento preto;

Adicionar água em quantidade mínima e misturar até formar uma pasta firme e pouco úmida;

Colocar sobre um papel mata-borrão ou equivalente porção suficiente para uma unidade de cada vez;

Enrolar em bastões de tamanho e espessura que melhor se adaptar ao uso;

Deixar secar na sombra por pelo menos 24hs sobre o papel mata-borrão ou papel jornal.

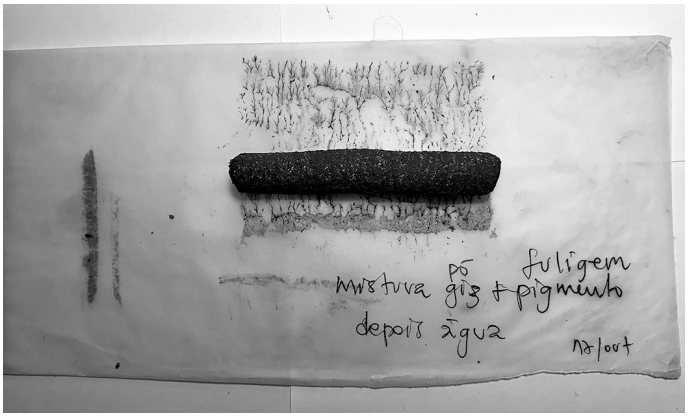
Fonte: *Oficina de materiais e seus processos constitutivos* (Atelier de Desenho - Instituto de Artes - UFRGS - Prof. Flávio Gonçalves).

Página posterior, figura 26: *Desenho como prática de imediação*

Antecedida pela produção artesanal dos materiais de inscrição (pastel seco, pastel oleoso e bastão de grafite), esta proposta imersiva de desenho coletivo provoca uma experiência de contato, instaurando um campo de ação e reflexão entre inscrições, apagamentos e rastros a partir da fisicalidade do espaço.







Desenho como prática de imediação, um *fazer-com* o corpo, com o lugar, desenhar com o tempo, com o outro, com o mundo.

Como um entrelaçamento, esse processo deu forma ao objeto de estudo da pesquisa de doutorado, *campo-contra-campo da experiência*, realizada entre um modo de operar do desenho e uma práxis audiovisual imersiva, performativa e colaborativa (Leichter, 2022).

Cabe atentar para a passagem do tempo, a temporalidade do desenho, os objetos de convívio, trânsito, interrupções, acidentes e as formas de inscrição. Marcar, friccionar texturas, contornar objetos, sombras, projetar prolongamentos, deformações, fissuras, apagamentos, ausências, sobreposições. Situar/posicionar o corpo no espaço do desenho, desenhar com o corpo, com o outro, com sua sombra. Buscar estabelecer uma relação tátil/sensorial e incorporar ao desenho outros corpos, objetos de uso comum presentes no espaço em que se está, demarcar sua presença.

Pensar na materialidade, na proximidade, na energia das escolhas que vem do processo de trabalho juntos. Observar e compartilhar com os outros o que estamos percebendo. Pensar as relacionalidades e corporalidades que abrem para outros modos de organização, de sociabilidade, que criam territórios existenciais, outros pontos de vista.

Fazer, pensar. Fazer-com.

pesquisa de doutorado *Campo-contra-campo da experiência*. PPGAV, Instituto de Artes - UFRGS. Porto Alegre, 2022.

http://hdl.handle.net/10183/257293

"À revelia das novas formas de gestão biopolítica da vida em escala planetária, que tendem galopantemente à homogeneização, vêm à tona por toda parte modos de existência singulares, humanos e não humanos. Que tipo de existência se lhes pode atribuir, a esses seres que povoam nosso cosmos, agentes, actantes, sujeitos lavrares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem? [...] Para que um ser, coisa, pessoa ou obra conquiste existência – e não apenas exista -, é preciso que ela seja instaurada." Um processo de "garantir-lhe uma realidade" por si mesmos (Pelbárt, 2013, p. 392).



REFERÊNCIAS

GAGO, Verônica. A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GONÇALVES, Flávio. O desenho e a infância das imagens. Projeto: Revista de educação, v. 3, n° 5, jun./dez. de 2001. Porto Alegre: Projeto, 2001.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. Porto Arte: revista de artes visuais, vol.16, n. 27, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 2009. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18193/10705. Acesso em: 28 jul. 2024.

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

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução: Mariza Corrêa. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 17 ago. 2024.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno. Tradução: Ana Luiza Braga . São Paulo: n-1 edições, 2023.

INGOLD, Tim. Texturas de superfície: o solo e a página. Tradução: Davina Marques. Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e... Campinas: ALB/ClimaCom, 2019. Disponível em: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/livros-principal/conexoes/. Acesso em: 15 jul. 2021.

KENTRIDGE, William. Elogio das sombras (In praise of shadows). Seis lições de desenho (Six drawings lessons). Instituto Moreira Salles, 2014. DVD (63'), NTSC, cor.

LEICHTER, Camila. Campo-contra-campo da experiência. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 226 p., 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/257293. Acesso em: 19 ago. 2024.



MANNING, Erin. Em direção a uma política da imediação. Tradução: Sebastian Wiedemann. Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e... Campinas: ALB/ClimaCom, 2019. Disponível em: http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/livros-principal/conexoes/. Acesso em: 17 ago. 2024.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

Camila Leichter é artista pesquisadora, doutora em Poéticas Visuais – UFRGS com a pesquisa *campo-contra-campo da experiência* situada no Moinho da Capivara, Lindolfo Collor – RS, que acontece pelo pensar e fazer-com o corpo e o lugar, entrelaçando proposições audiovisuais e gráficas à vivência do lugar, processo permeado pela relação entre terra e memória, envolvendo práticas artísticas, rurais, comunitárias e ambientais, de interdependência e de um espaço de cuidado e coexistência. Atua na Moinho Edições Limitadas, corpo editorial inspirado nas especificidade de habitar e ser habitada pelo lugar, e no projeto de educação ambiental do município.
E-mail: corpolugar@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8109-1244

ContraCampo



O LABIRINTO DE TESEU E O DO ATELIÊ: OUTRAS PROJEÇÕES NA PRÁTICA DO DESENHO

Guilherme Dable

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre a prática do desenho, tendo como alegoria o mito de Teseu e o Minotauro. Tendo como referências autores como Italo Calvino, John Berger, William Kentridge e Elena Ferrante, os três personagens do mito são pensados como aspectos do pensar-fazer, baseado na minha experiência de ateliê.

Palavras-chave: Desenho. Processo criativo. Labirinto.

THESEUS'S LABYRINTH AND THE ONE IN THE STUDIO: OTHER PROJECTIONS IN DRAWING PRACTICE

Abstract: The article proposes a reflection on the practice of drawing, using the myth of Theseus and the Minotaur as an allegory. Using authors such as Italo Calvino, John Berger, William Kentridge and Elena Ferrante as references, the three characters in the myth are thought of as aspects of thinking-making, based on my experience in the studio.

Keywords: Drawing. Creative process. Labyrinth.

Ao falarmos em desenho, é muito difícil passar ao largo do que é considerado seu mito de origem: contado por Plínio, o Velho, e recontado incontáveis vezes por artistas e pesquisadores ao falarem desta linguagem (Plínio, 1855). O rapaz que teve o contorno de sua sombra traçado em uma parede pela jovem Dibutades que, ao dar corpo a essa ausência, instaura um lugar de projeção de significado, de chegada da memória, materializando uma fantasmagoria. Corporificar esse desejo é, também, começar a encará-lo, a lidar com a realidade de sua existência. A ideia do desenho é, portanto, intimamente ligada às ideias de perda, luto, ausência.

Contudo, as possibilidades do desenho, é claro, não se encerram nesse mito ou apenas nas questões que reverberam a partir dele. Este breve texto pretende lançar algumas reflexões sobre o que considero uma outra face, complementar a essa que parte do mito de Dibutades. Uma segunda face que é espacial, diagramática, astuciosa, e que encontro em outro mito também bastante conhecido, o de Teseu e o Minotauro. Nele, o jovem Teseu oferece-se para adentrar o labirinto na ilha de Creta e matar o Minotauro, monstro que vive em seu interior e é alimentado por sacrifícios humanos. Ao chegar na ilha, conhece a filha do rei, Ariadne, e ambos se apaixonam. Para que seu amado consiga sair do labirinto, a jovem monta uma estratégia: ele levará um novelo, cuja ponta estará com Ariadne, à porta do palácio — assim, o jovem poderá refazer seu caminho e retornar em segurança. Teseu, então, entra no labirinto e, ao encontrar o Minotauro, o mata com um único e certeiro golpe. O fio, que tem um dos enamorados em cada ponta, é o que garante a ele a possibilidade do retorno.

A imagem de Teseu adentrando o labirinto esticando uma linha é poderosa: ele executa um desenho no espaço, que se desenvolve na medida em que ele procura o Minotauro, entra e sai dos caminhos sem saída, hesita, pondera. Seu processo de pensamento se especializa por dentro do labirinto, o fio vai e volta, se estica, retorna. Se alguém tivesse assistido a essa cena de cima, reconheceria no diagrama de Teseu semelhanças com as linhas que muitas vezes já traçamos, cheia de enganos e entradas falsas, nos labirintos impressos em almanaques. A face diagramática e espacial do desenho está con-



tida nas entrelinhas do mito de Teseu e o Minotauro, na apresentação de um processo de pensamento. A linha é um índice de sua experiência dentro do labirinto, uma estratégia que se desenrolou naquele espaço específico.

Ao tomar o caminho de volta, o fio que ele tem nas mãos torna-se um mapa de saída que se desenrola em tempo real, na medida em que o herói encontra seu caminho na escuridão. Teseu corre uma linha nas mãos, um traço espacializado, um cordão que o mantém ligado ao lado de fora, ao mundo "real", digamos, à vida, e também ao seu desejo, Ariadne. Essa estratégia — que chamamos fio de Ariadne — forma um percurso que coloca a vida de seu agente — aquele que o estica — em risco, mas ao mesmo tempo é o fio que garante seu retorno, que ele não sucumba a um jogo de pistas falsas e becos sem saída. O diagramático apresenta-se como oposição à corporeidade sensorial e sensual do desenho, "essa oposição entre desenhar como desejo por outra corporeidade e desenhar como sujeição autocrítica às convenções formais ou linguísticas preexistentes" (Buchloh, 2006, p. 116), mas não são oposições mutuamente excludentes. O desenho opera, sobretudo, dentro dessas aparentes contradições, em um estado de vir-a-ser, em *continuum* de construção temporal e de significado, em definições que em alguns aspectos se contradizem mas, como disse acima, não se excluem, e sim se complementam:

> Como um *continuum*, o desenho afirma sua separação de outras formas de arte, arquitetura e design em uma ponta do espectro linear e coalesce com elas na outra. O *continuum* se estende entre *finito* e *non finito*, entre privado e público, entre o conceitual e o abstrato, o perceptual e o mimético (Petherbridge, 2010, p. 16).

Penso o desenho como um *continuum* de significação que se dá durante sua construção, entre o significado da linha em si e do que ela pretende definir, e com seu caráter de eternamente inacabado, sustentando-se como projeto, mas também em sua própria linguagem; e que, dado por terminado, ainda é capaz de projetar diferentes possibilidades



Figura 1. Guilherme Dable. *Shelterruin/ruínaabrigo*, 2014. Lápis aquarelável sobre papel, 56 x 90 cm. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

de significação enquanto objeto artístico tanto para o artista quanto para o espectador, em outra dobra interminável de movimento. O desenho permanece, dessa forma, em eterno processo aberto-de vir-a-ser, que projeta e recebe a projeção de volta.

Entrar no labirinto é um desafio, uma espécie de enigma a ser quebrado em várias partes: não se perder no caminho de ida; encontrar e matar o Minotauro; não perder-se na volta. Habilidades de diversas sortes são requisitadas, na medida em que se entende que questões de estratégia são necessárias para a tarefa. A arma mais poderosa que Teseu lançou mão não foi sua espada, ou sua força física, ou sua coragem em adentrar o labirinto, mas sim o desenho que esticou no espaço, o processo mental de antever situações; a astúcia de Ariadne em entregar a ele o fio que os mantiveram ligados e, ao final do processo, o trouxe de volta à luz.

O ATELIÊ COMO LABIRINTO: O LABIRINTO É UM VERBO

Da alegoria do labirinto, guardo a imagem poética dessa corda que conecta a vida entre exterior e interior, enquanto é corrida pelo espaço. Guardo, mais ainda, a astúcia, a estratégia de traçar o pensamento para poder revê-lo, revivê-lo, como elementos que trago para minha prática de desenho. O desenho como ato que me conecta a uma qualidade do viver, do sentir-me vivo, presente. De traçar uma linha como marca de minha presença consciente no mundo — ou de saber reconhecê-las no mundo e me apropriar delas. Do labirinto em si, entendo que ele é um jogo, uma atividade que fala mais ao lúdico do que à missão. Em *Homo Ludens*, Johan Huizinga apresenta uma definição de jogo que diz:

> O Jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana' (Huizinga, 2019, p. 36).

Dentro dos vários jogos que são possíveis de serem jogados no ateliê, entrar em labirintos pode ser um deles. Os labirintos que, como falei, não são uma missão; se for possível pensar em um vagar, em uma errância nesse labirinto, a imagem seria mais exata. Um labirinto que é mais borgeano do que grego, um lugar capaz de bifurcações inesperadas, circularidades.

> Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina todas as outras; na do quase inextrincável Ts'ui Pen, opta — simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam (Borges, 1999, p. 101).

Esse lugar que entro, que é a construção do trabalho, é um lugar onde estados se sucedem, e, às vezes, se sobrepõem: um estado de deriva pode anteceder um *insight* que, depois de alguns movimentos, me leva a um lugar opaco, um nevoeiro, ou mesmo um labirinto. Este, no ateliê, às vezes opera



Figura 2. Guilherme Dable. *Entre o que voa e o que afunda*, 2023. Técnica mista sobre papel, 150 x 100 cm. Fonte: arquivo do artista.

com paredes opacas, mas há outras com alguma translucidez; há também as espelhadas, onde podemos enxergar não apenas a nós mesmos, mas também as imagens invertidas de nossos trabalhos. E há, também, as paredes transparentes, por onde outros trabalhos, ou outros artistas, nos olham de volta e se misturam às imagens que estamos a produzir. Ou ainda as paredes falsas, que mal resistem ao toque e se desfazem.

Não creio que haja espaço, em um ateliê, para uma tarefa como a de Teseu, de aniquilar um monstro em um único e certeiro golpe. Não se entra, não se habita um ateliê com uma atitude desse tipo. O ateliê-labirinto pede a astúcia de Ariadne para que encontremos, muitas vezes, o que não sabíamos que estávamos a procurar. O fio diagramático nos permite, no desenho e no cotidiano da prática, retornar a estágios de nosso pensamento e, assim, às questões que o desenho — e a prática — nos apresentam. Habita-se um desenho de forma similar ao habitar um ateliê, rondando a imagem que tentamos definir, perseguindo-a, como afirma William Kentridge:

> Caminhando, pensando, perseguindo a imagem. Muitas das horas passadas no estúdio são horas de caminhada, andando de um lado para o outro no espaço reunindo a energia, a clareza para deixar a primeira marca. Não é tanto um período de planejamento, mas um momento de permitir que as ideias que cercam o projeto se infiltrem. Um espaço para diversas trajetórias possíveis de uma imagem, onde sequências podem se sugerir, para serem testadas como projeções internas. Esse ritmo geralmente é em relação à folha de papel que está na parede. Como se a presença física do papel fosse necessária para que as projeções internas parecessem realizáveis. O tamanho físico e o material impõem uma escala, um ponto de partida particular, uma composição. A miríade de possibilidades é chamada à ordem. Esse ritmo às vezes é de dez minutos, às vezes uma manhã. (E o ritmo às vezes é substituído por apontar lápis, reunir materiais, procurar a música certa – todas diferentes formas de procrastinação produtiva) (Kentridge, 2009, p. 13).

Essa primeira marca que o artista se refere não é, de modo algum, certeira ou definitiva, mas um primeiro lançamento que abre as primeiras bifurcações, as primeiras paredes do jogo de labirinto que são, simultaneamente, ateliê e desenho. Insisto nessa espécie de equivalência entre a atividade do ateliê com a prática do desenho por acreditar que elas guardam muitas semelhanças, e que há algo, em suas práticas contínuas, que transformam o momento do desenho em um *lugar de ateliê*, em uma atitude que oscila entre a caça e a errância. O *continuum* do desenho é a manutenção de seu *estado de ateliê*, seu moto-contínuo; um desenho nunca fica pronto,

ele apenas troca de estágio, segue fazendo outras perguntas. O desenho que é terminado levantou as questões necessárias a quem o desenhava. Um desenho não é algo que responde ao espectador, nem mesmo ao desenhista. O desenho pergunta, abre questões, aponta caminhos, nos coloca a observá-lo, a pesquisar sobre o que mais ele pode nos contar.

Em sua conferência sobre a exatidão, em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino afirma que "estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo" (Calvino, 1988, p. 90). Aqui, Calvino fala sobre a atividade literária; essa ideia de estar no encalço de algo, porém, é encontrada no processo de fazer um desenho, da constante e incessante busca por uma solução, um detalhe, um momento na construção que o desenho guarda e que nossa percepção tenta encontrar. Esse tatear se apresenta nos aspectos diagramáticos do desenho.

O jogo do ateliê é elástico e seus tabuleiros se dobram, bifurcam-se e expandem-se, sem solução definitiva. A astúcia de Ariadne é uma ferramenta que vem ao encontro desse perder-se nos caminhos do ateliê. Walter Benjamin fala desse perder-se em uma recordação de sua infância:

> Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. O caminho a esse labirinto, onde não faltava a sua Ariadne, passava por sobre a ponte Bendler, cujo arco suave se tornou a minha primeira escarpa. [...] desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto, pois aquela esplanada ampla e banal por nada deixava transparecer que ali, isolada a alguns passos da avenida dos coches e carros de aluguel, dormitava a parte mais notável do parque (Benjamin, 2012, p. 73-74).



Esse fragmento da memória de Benjamin guarda o fascínio, a errância aberta a descobertas e ao desconhecido, a camadas que podem se desdobrar. É a partir dessa atitude do caminhar que as possibilidades do jogo do ateliê vão se formando e se reconfigurando.

PASSO A PASSO: O LABIRINTO-SENDO-TRILHADO, O DESENHO-SENDO-FEITO

Teseu, como sabemos, tinha um plano: entrar no labirinto e matar o Minotauro. É de Ariadne a ideia de correr a linha pelo espaço para que ele pudesse retornar. Reconhecer seus passos, seu caminho, o fez encontrar a saída. Seguir o fio o levou de volta às decisões tomadas anteriormente — o fio tornara seu pensamento visível. *Em As Margens e o Ditado*, transcrição de uma série de conferências que a escritora italiana Elena Ferrante apresentou sobre sua poética em 2020, ela se refere a seu processo criativo com uma imagem que cabe nos processos de qualquer pessoa que desenha:

> [...] tudo começa com um lápis e um pedaço de papel. Depois acontece uma cisão surpreendente: o eu de quem quer escrever se separa do próprio pensamento e, com essa separação, vê aquele pensamento (Ferrante, 2023, p. 19).

Essa cisão à qual a autora se refere é o momento do desenho, quando vemos nosso próprio pensamento, plasmado no suporte, nu, a nos encarar de volta. É um momento onde estamos construindo consciência de si em meio a um ato de consciência. Ao nos vermos nesse ato, entendemos que é o desenho que permite que nos vejamos na menor distância possível de si. E é do acúmulo desses momentos que o desenho é construído, da nossa capacidade de mantermos a atenção entre mão, olho e pensamento, em contínua retroalimentação. John Berger, em *Desenhado para aquele momento*, se refere à capacidade que o desenho tem de reter o tempo, abrangendo-o:

> Desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências. Um desenho de uma árvore não mostra uma árvore, mas uma árvore-sendo-olhada. Assim que o olhar sobre uma árvore é

> registrado, quase que instantaneamente o exame desse olhar sobre uma árvore (uma árvore- sendo-olhada), toma não apenas uma fração de segundos, mas minutos ou horas; o que envolve, deriva e se refere a muitas experiências prévias do olhar. Dentro do instante da visão de uma árvore se estabelece uma experiência de vida. É desse modo que o ato do desenho refuta o processo de desaparição e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos (Berger, 1976, p. 69-70).

A árvore-sendo-olhada de Berger é o acúmulo de uma série de pensamentos e decisões, que tiveram diferentes graus de certeza e de sucesso, que traçam um conjunto de instantes de pensamento sobre a árvore-árvore e sobre a árvore-desenho — e é a experiência de quem desenha que faz a mediação entre esses dois campos distintos. A árvore-desenho é o resultado de todas as experiências do olhar sobre a árvore-árvore, nos diferentes problemas que ela aponta: cada fragmento do desenho guarda uma experiência diferente para o desenhista que precisa encontrar, ou ao menos especular, uma solução possível. O processo investigativo que é fazer um desenho — investigar a aparência das coisas e tentar esgarçar as possibilidades da aparência do desenho — é, sempre, uma experiência que deixa aparente as marcas das decisões e dos questionamentos do fazer. Desenhos e labirintos são experienciados em seu fazer/percorrer. As marcas de um desenho são como o fio que traçou o pensamento de Teseu: sinais diagramáticos, marcas que ficaram registrando seu pensar-fazer. Entrar o labirinto de fazer um desenho é lidar com a espessura do tempo.

TRÊS METADES: TESEU, ARIADNE E O MINOTAURO

De modo diferente do mito, as três figuras que o compõem se encontram dentro do labirinto-ateliê. O Minotauro como alegoria da opacidade, da resistência do que é desconhecido, que está em processo, que resiste à resolução e à categorização. O Minotauro do ateliê não pede que exista um Teseu, que o golpeie com força e precisão heroicas; ele é a sombra da astúcia do desenhista, o contraponto





Figura 3. Guilherme Dable. *Mas alguma coisa nela era luz*, 2022.
Técnica mista sobre papel, 150 x 100 cm. Fonte: arquivo do artista.

fugidio da Ariadne que adentra o labirinto. Mover-se no ateliê-labirinto é desejar vitórias temporárias, é saber que estas duram pouco, ou ainda, pouco importam. Em *Recusa do não-lugar*, Juliano Garcia Pessanha faz diversas reflexões sobre o espaço literário e os lugares de incerteza:

> Quem hoje habita o espaço literário necessariamente já se move no fracasso. E a razão é a seguinte: quando o mundo e a experiência guardam ainda alguma opacidade, o escritor tem amplas zonas por onde mover o seu dizer. Quando os processos de objetivação e de explicação submetem e dominam cada vez mais regiões da experiência, mais o dizer migra para o especialista e menor é o espaço da província literária (Pessanha, 2018, p. 26).

A criação artística se move dentro dessas zonas de opacidade, de latência. Zonas onde a figura astuciosa e estratégica de Ariadne direciona os passos e as armas de Teseu, o desenhista que tenta trazer à luz a experiência desse mundo ainda sem explicação, que se descortina através da prática de ateliê. A explicação de mundo que é oferecida pelo desenho se coloca no mundo como linguagem, oferecendo não a explicação da coisa à qual ela eventualmente se refere (um desenho de uma cadeira, por exemplo), mas caminhos imprecisos e fugidios que não se referem diretamente ao referente, mas sim ao fazer — e, dentro desse fazer, há incontáveis momentos, processos, estratégias, hesitações, possibilidades de leitura. Nenhuma delas poderá, individual ou em conjunto, trazer o desenho a um lugar de coisa explicada, mas funda um novo lugar, onde podemos contornar e adentrar espaços indefinidos de significação, e através deles refundar maneiras de olhar e de estar no mundo.

A tríade de personagens do mito é indissolúvel — o desconhecido, a estratégia, e a execução. Sem o desconhecido, não há necessidade de estratégia; sem estratégia, a execução fica à mercê da sorte; e, por fim, sem execução, ter uma estratégia é inútil. Ariadne e Teseu precisam, sim, se sobrepor ao Minotauro, mas subjugá-lo permantemente talvez os torne desnecessários.





Figura 4. Guilherme Dable. *Pedras minúsculas, severos arranhões*, 2022. Técnica mista sobre papel, 150 x 100 cm. Fonte: arquivo do artista.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. I-III. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGER, John. Berger on drawing. Cork: Occasional Press, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. Tradução: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

BUCHLOH, Benjamin. Hesse's Endgame: facing the diagram. Zegher, M. Catherine de, Buchloh, B. H. D., Hesse, Eva. Eva Hesse drawings.Yale: University of Yale, 2006.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras,1990.

FERRANTE, Elena. As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução: Marcelo Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

HUIZINGA, Johan. Homo ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KENTRIDGE, William. William Kentridge: five themes. Mark Rosenthal (ed.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2009.

PESSANHA, Juliano Garcia. Recusa do não lugar. São Paulo: Ubu, 2018.

PETHERBRIDGE, Deanna. The primacy of drawing: histories and theories of practice. New Haven: Yale University Press, 2010.

PLINY, the Elder. The natural history**.** Edited by John Bostock and H. T. Riley. London: Taylor & Francis, 1855. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43. Acesso em: 18 ago. 2024.



Guilherme Dable (1976, Porto Alegre). Artista e Doutor em Poéticas Visuais (IA/UFRGS). Foi um dos fundadores e co-gestor do Atelier Subterrânea, espaço independente em Porto Alegre ativo entre 2006 e 2015. Sua pesquisa abarca principalmente as linguagens do desenho e da pintura, investigando relações entre arquitetura, paisagem e as características diagramáticas da linguagem do desenho, utilizando-se eventualmente de métodos não-convencionais para produzir desenhos, tais como instrumentos preparados ou a umidade dos sapatos.
E-mail: guilherme.dable@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2144-2559



SOBRE A FISSURA: PENSAR O ENTRE NOS PROCESSOS DE DESENHO

Claudia Hamerski

Resumo: O texto deriva de minha tese de doutorado na qual explorei a imagem visual da fissura, a partir da escrita de Gilles Deleuze, como um espaço de deslocamento entre processos e estruturação do pensamento aliada à prática do desenho. Ao analisar as etapas de criação e exposição de alguns trabalhos busquei tecer relações com obras de Tom Marioni, Ellsworth Kelly, Jorge Macchi, Rommulo Vieira Conceição e Willian Kentridge para discutir processos espontâneos e desvios na prática do desenho.

Palavras-chave: Desenho. Processo criativo. Fissura. Espaço entre.

ON THE FISSURE: THINKING ABOUT THE IN-BETWEEN IN THE PROCESSES OF DRAWING

Abstract: The text derives from my doctoral thesis in which I explored the visual image of the fissure, based on the writing of Gilles Deleuze, as a space for displacement between processes and structuring of thought combined with the practice of drawing. When analyzing the creation and exhibition stages of some works, I sought to weave relationships with works by Tom Marioni, Ellsworth Kelly, Jorge Macchi, Rommulo Vieira Conceição and Willian Kentridge to discuss spontaneous processes and deviations in the practice of drawing.

Keywords: Drawing. Creative process. Fissure. Space between.

Olhando para a minha produção a partir das rotinas de ateliê, gerenciamento dos materiais e seu uso na produção de desenhos em grandes dimensões, fui descobrindo, na experiência do fazer, que a preferência por determinados materiais e modos de operação definia os resultados e expressava um potencial para além do produto final – potencial manifesto no próprio material do desenho, nos resíduos, marcas e modos de operação concernentes ao processo de criação.

Ao realizar desenhos de vegetações surgindo entre as fendas dos muros e fachadas, foco de minha investigação, considerei esses elementos vegetais, metaforicamente, o que me fez refletir sobre a imagem da fissura, buscando aspectos que se localizam no ínterim de processos, dos modos de apresentação, nos intervalos entre um projeto e outro ou em uma camada que permeia toda a criação. Assim, a imagem vegetal era marcada com maior vigor e robustez, reforçando sua existência entre o concreto, como resíduo e resistência.

Tais imagens me levaram a um segundo momento, quando surgiram as instalações *Rua Caldas Junior, 375* (2018) e *Entre* (2019), (Figuras 2 e 3), com o objetivo de reforçar a ideia da fissura, causar uma ruptura em relação a expectativa do desenho bidimensional através de trabalhos que se instalavam pelo ambiente de exposição, alterando a percepção do desenho bidimensional e o espaço de circulação na sala.

Por outro lado, o olhar para a matéria do desenho, para o lápis e para o papel, seu manuseio e potencialidades geraram um conjunto de trabalhos que partiram do rejeito, do residual, exemplificados nas instalações *Periferia* (2020), *Perspectiva* (2022) e no trabalho *O tempo presente pode ser longo?* (2018), (Figuras 6, 7 e 8). Nessas propostas, as sobras passaram a configurar trabalhos por meio dos quais busquei refletir sobre a matéria do desenho. Os trabalhos procuraram evidenciar as relações entre as transformações do status do desenho na história da arte e os modos de configuração espacial possíveis na busca pela ativação dos espaços expositivos através das propostas apresentadas.

Nos trabalhos dos artistas Tom Marioni e Ellsworth Kelly, características de performatividade e liberdade aos processos espontâneos do momento de ateliê foram analisadas como propulsores para a ampliação do pensamento sobre o desenho. Já nos trabalhos dos artistas Jorge Macchi e Rommulo Vieira Conceição, identifiquei elementos que



problematizam a história da representação e o uso da perspectiva. Na produção de Willian Kentridge e seus processos de ateliê, me detive na intimidade e multiplicidade pertencente ao ateliê, lugar e momento onde as ideias são materializadas. Por isso, neste texto, busquei desenvolver a ideia de que o processo de criação em desenho tornou-se um campo gerador de desdobramentos e reflexões, à medida que me concentrei no momento de cada ação, dando abertura para receber e desenvolver processos não programados, que se evidenciaram nas rotinas de ateliê através dos desvios, que, muitas vezes, são rejeitos e podem ser considerados, num primeiro momento, erros ou falhas.

Nesse sentido, compreender os processos situados entre projetos, como uma fissura que vem a romper protocolos estabelecidos, abrindo novos rumos no desenvolvimento dos trabalhos, se mostrou como o fio condutor das produções que vieram posteriormente, e sobre as quais falarei a seguir.

O aspecto determinante para a condução de minha produção e investigação da minha poética artística está relacionado ao olhar que observa as bordas e os resíduos vegetais na cidade. Foi a partir daí que se desencadearam, também, uma série de processos, por meio dos quais pensei a fissura, ou que vêm a partir da fissura, da fenda, do rasgo na teia urbana, contexto em que me interessei por pensar o entre, o que ocorria entre um processo e outro, o que os conectava e os separava.

Em alguns trabalhos, a ideia de espaço entre de uma fissura se mostrou mais evidente, estando a designação da palavra, inclusive, no título. No trabalho intitulado *Fissura – Rua 24 de outubro, 200* (Figura 1), apresentei a primeira proposta, que tinha como foco uma planta nascendo em uma abertura no concreto. Quando reapresentados no desenho, essas pequenas "cicatrizes na malha urbana" tornaram-se mais evidentes e adquiriram um aspecto de maior profundidade em relação à abertura no local de onde se originaram os registros.

No texto *Porcelana e vulcão*, de Gilles Deleuze (1974, p. 158), o autor afirma que: "A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal [...] tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela [...]", o que me levou a refletir que era mais significativo para mim ressaltar características que apontassem para essas plantas nascendo



Figura 1. Claudia Hamerski. Esquerda: *Fissura – Rua 24 de outubro*, 200, 2017. Desenho de lápis grafite black sobre papel, 145 x 100 cm. Centro: *Fachadas II*, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 128 x 76 cm. Direita: *Fachadas III*, 2017, desenho de lápis grafite *black* sobre papel, 76 x 136 cm. Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

no concreto, na pedra, no muro, do que simplesmente trazer ou sugerir imagens de elementos naturais retirados do contexto urbano. Logo, pareceu-me mais significativo pensar sobre a oposição entre a aparente fragilidade e a rigidez, de modo que o elemento vegetal se impõe à construção humana. Assim, a fissura não era mais a fenda no concreto, mas essa ruptura com uma expectativa, a de que não houvesse mais vida ali.

Nesse sentido, a construção cede espaço, através da fissura, à manifestação da natureza em seu fluxo natural de crescimento (Figura 1). A imagem da fissura, apresentada através dos desenhos, remetia ao registro fotográfico de uma planta nascendo espontaneamente entre o concreto. Mas, para além de representar esse acontecimento, o desenho possibilitou pensar nestes espaços que podem surgir, seja na cidade, nas edificações, como também nos processos de criação, seja em uma proposta de arte, na escrita, na condução do pensamento, de modo que investigar a ocorrência desses "espaços entre" no desenvolvimento de minha pesquisa e construção de minha poética, passou a ser uma necessidade para compreender as mudanças de rumo e desdobramentos ocorrendo durante o caminho da produção.

Igualmente, como uma proposição metafórica, pensar a partir desse espaço que existe na fissura, entre o concreto, me possibilitou ver outras camadas que surgiam no trabalho. Deste modo, apresentei, em 2022 a tese *ÀS MARGENS DO DESENHO: uma investigação sobre*

rastros, resíduos e marcas do processo de criação, pesquisa realizada a partir da produção de desenhos em grandes dimensões, provenientes da observação de elementos de uma natureza que brota espontaneamente nas fissuras das cidades, que se desdobraram em objetos, ações, instalações ou obras bidimensionais.[1]

No presente texto, busquei um aprofundamento de aspectos discutidos na tese, tratando de entender o espaço entre, tendo presente a imagem da fissura como esse entre (como um reduto, um recuo, um refúgio), presente no caminho da produção, pensada, então, como o acontecimento que vem a interromper um processo, reivindicar a atenção para outros aspectos– talvez, em algumas situações, causando um impacto de direção oposta ou de reavaliação das trajetórias. Igualmente, a fissura é uma abertura, uma fenda, algo que rompe. Desse modo, pode remeter a inúmeras imagens gráficas; a ações como um corte, o sulcar ou um rasgo no papel.

Partindo de desenhos que mostram a imagem da fissura, os trabalhos passaram a adquirir caráter cada vez mais processual e ambiental, procurando a relação com as etapas da criação e com o ambiente de exposição. Desse modo, passei a trabalhar com a espacialização dos desenhos através da instalação, buscando tencionar a expectativa em relação ao bidimensional e alterar os fluxos de circulação no ambiente.

Dentre os trabalhos que promovem uma relação com o local onde são instalados, estão os desenhos *Rua Caldas Junior, 375* (2018),[2] representativo desse momento de abertura para outras abordagens, no qual me propus a trabalhar com o suporte bidimensional, sob uma perspectiva diferente; e os desenhos da instalação Entre (2019),[3] seguindo

1 Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), em 16 de setembro de 2022.

2 O trabalho *Rua Caldas Junior, 375* (2018) fez parte da exposição individual *Entre Fissuras*, com curadoria de Elaine Tedesco, realizada de 17 de setembro a 31 de novembro, na Galeria Mamute, em Porto Alegre, RS, Brasil.

3 A instalação intitulada *Entre* (2019), apresentada na exposição *Cá e lá... Utopos*. Com a coordenação geral e curadoria de Sandra Rey, a exposição *Cá e lá...Utopos* abordou a relação com o meio ambiente, seja natural, seja cultural, através de um recorte de artistas e obras de caráter pluricultural. A mostra apresentou artistas que vivem e desenvolvem suas carreiras no Brasil — Camila Moreira, Claudia Hamerski, Carlos Donaduzzi, Fernando Bakos, Glaucis de Moraes, Sandra Rey — e na França — Eliane Chiron, Hervé Penhoat, Lina El-Herfi e Susanne Müller. Foi





Figura 2. Claudia Hamerski. *Rua Caldas Junior, 375*, 2018. Desenho de lápis grafite, crayon e carvão sobre papel, 500 x 150 cm. Registros da instalação na exposição individual *Entre Fissuras* realizada na Galeria Mamute de 14/09 a 30/11/2018. Fotografia: Anderson Astor. Fonte: arquivo da artista.

uma proposta semelhante. O trabalho *Rua Caldas Junior, 375* consiste em instalação de um desenho de 500 x 150 cm, realizado em 2018, a partir de um registro fotográfico de uma planta se desenvolvendo no interior da fachada de um prédio da rua de mesmo nome. Na instalação, o desenho fixado na parede descia até encontrar o chão e prolongava-se pelo ambiente em que estava instalado. Conceitualmente, o trabalho sugeria a imagem de uma planta em crescimento na parede e causava uma rachadura a partir de suas raízes, descendo até o chão e seguindo sua trajetória (Figura 2). Na sala, rompia com o fluxo habitual imaginado, convidando, assim, o visitante a alterar sua trajetória, de maneira que era preciso contornar o desenho para seguir o curso e observá-lo de frente.

Tal proposta inaugurou o momento em que passei a considerar o espaço, o deslocamento, a relação do corpo do trabalho com o corpo do ambiente e com o corpo do observador nas proposições expositivas. Dessa maneira, o trabalho rompeu, como uma fissura, um modo de proceder e trabalhar com o bidimensional já estabelecido,

realizada de 25 de outubro a 1º de dezembro na Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), em Porto Alegre, RS.

ou seja, no momento em que passei a observar as relações que cada proposta gerava com o ambiente e com as pessoas, me interessei por abordar as questões que envolvem o tempo de elaboração, de permanência, o estado de presença e o envolvimento com cada processo como aspectos significativos na produção de meus trabalhos.

Entre foi uma proposta de instalação que surgiu na sequência das questões pensadas e abordadas em *Rua Caldas Júnior, 375*, na qual mantive a conexão com a imagem da ruptura e com o pensar um espaço que ocorre entre. Assim, a instalação intitulada *Entre* (2019), apresentada na exposição *Cá e lá... Utopos*, era composta por dois desenhos, de 580 x 75 cm cada, que foram fixados nas paredes laterais da Galeria, um de frente para o outro. Ambos foram presos pela sua parte superior e desciam a parede prolongando-se pelo chão, ao ponto de quase se encontrarem, havendo um intervalo proposital para o fluxo dos visitantes, de modo que, com o trabalho, se pretendia alterar a percepção e circulação pelo ambiente, induzindo as pessoas a transitarem pelo espaço deixado entre os dois desenhos (Figura 3). Assim, nessa proposta, o *entre* era também um convite: se colocar entre e também como aquele que conecta e, ao mesmo tempo, entrar, atender ao convite e passar para o outro lado, já que a exposição abordava questões relacionadas ao pensamento sobre fronteira, território e trânsitos possíveis, a partir de trabalhos de artistas brasileiros e de outros países.

Semelhante à proposta que antecedeu a instalação *Entre*, permanecia a imagem de uma vegetação que se desenvolve fixada a uma estrutura vertical e a ideia de uma fissura que se prolonga pela parede e chão, embora, nessa situação, o desenho não só cortava o espaço, mas pretendia se conectar ao outro, sendo impedido por um pequeno intervalo.

A pesquisa sobre trabalhos de artistas que desenvolveram propostas nas quais pude refletir sobre aproximações em que estava interessada, me auxiliaram a aprofundar aspectos técnicos e processuais que envolveram as instalações de *Rua Caldas Junior, 375* e *Entre*. Embora as proposições tivessem propósitos muito distintos, nas obras de Tom Marioni, *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (Edinburgh Drawing), 1972 e o *Ângulo branco* (1966), de Ellsworth Kelly (1923-2015) (Figuras 4 e 5), deparei-me com questões de forma, apre-

sentação e a respeito do pensamento criativo dos artistas, o que me proporcionou olhar para as questões presentes em meus trabalhos.

Na proposta de Marioni, o desenho é originado da performance na qual o artista desenha, sobre um papel fixado à parede e rente ao chão, uma linha até onde seu braço alcança, traçando, assim, uma vertical e horizontal contínua (Figura 4).

Já o trabalho *Ângulo branco* (1966), de Ellsworth Kelly, é composto de uma placa de alumínio pintada de branco, de 183,5 x 91,4 x 183,5 cm, formando um ângulo de 90° entre parede e chão (Figura 5). Essa peça foi realizada a partir de uma situação inesperada no ateliê do artista, quando um pedaço de papel caiu na frente de uma colagem, apoiada verticalmente em sua escrivaninha. Esse evento gerou a peça em escultura monocromática *Ângulo branco*. Primeiramente, o artista experimentou a junção de duas telas pintadas de branco, que se encontravam na junção parede e piso, para, em sequência, realizar a escultura.



Figura 3. Vista da exposição *Cá e lá... Utopos*, MACRS – Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, RS, Brasil, 25/10 a 1/12/2019. Claudia Hamerski. *Entre,* 2019 (direita: detalhe). Desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, dois desenhos de 580 x 75 cm cada. Fotografias: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.





Figura 4 e 5. Esquerda: Tom Marioni (1937). *Drawing a Line as Far as I Can Reach (Edinburgh Drawing)*, 1972. Grafite sobre papel vegetal montado em suporte de papel, 281, 94 x 106, 68 x 233, 68 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Fonte: site de Tom Marioni. Direita: Ellsworth Kelly (1923-2015). *Ângulo branco*, 1966. Alumínio pintado, 183,5 x 91,4 x 183,5 cm. Fonte: site do Museu Solomon R. Guggenheim.

Marioni explora especificidades do desenho, do processo de criação e as limitações e experimentações através do corpo. Kelly parte da observação, atento aos processos de ateliê, dessa camada que permeia toda a criação, que é o que acontece em paralelo ao objetivo principal. Dessa queda, se origina outra possibilidade, que irá expandir seu olhar e gerar outras produções, reflexões e situações no contexto de sua obra. Assim, apesar de concebidas por processos e objetivos muito distintos, tanto o trabalho de performance e o desenho de Marioni quanto a escultura de Kelly conectam parede e chão, vertical e horizontal.

O traço sobre o papel é o divisor do espaço em branco e se destaca como uma fenda, no trabalho de Marioni, de modo que remete a sensação de fração, de uma ruptura, causando a ilusão de uma abertura, como um rasgo no suporte de papel; ação comum durante o processo de desenhar, pois, muitas vezes, ferimos acidentalmente o suporte,

rasgando-o sem querer. Todavia, esse rasgo no trabalho de Marioni não existe materialmente, mas como sensação.

Já no trabalho de Kelly, a superfície branca, intacta, é marcada apenas pela dobra que nem percebemos, pois ela sugere estar seguindo os contornos do ambiente, descendo a parede e correndo o chão. Deste modo, atentos a rigidez do material, estamos mais alertas sobre o fato de a peça manter-se em pé.

A partir do olhar para as propostas dos dois artistas, destaquei pontos relevantes para refletir sobre o meu processo de desenho, evidenciados na presença dessa fissura que se apresenta rompendo o espaço da folha, e que exige um tratamento distinto quando aparece em sua verticalidade e outro em sua horizontalidade. Igualmente, em seu processo de construção, o desenho que se vê na parede foi desenhado com o papel fixo na vertical e o desenho que se vê no chão foi desenhado sobre uma superfície horizontal.

Os desenhos *Rua Caldas Junior, 375* (2018), e a instalação dos desenhos que compunham *Entre* (2019) geraram indagações sobre os materiais, sobre os elementos do desenho e sobre a relação com o local de exposição e como ativá-lo. Nesse sentido, ao olhar para os desenhos, refletir sobre sua construção, o material do qual eram feitos, a função dos pigmentos, do suporte e como estava abordando cada elemento em sua materialidade, resgatei o material proveniente de outros desenhos em grandes dimensões, que vinha guardando e estavam em suspensão. Nesse contexto, surge o trabalho *Periferia* (2020), (Figura 6), que se origina das sobras de papel reservadas a partir da elaboração de desenhos em grandes dimensões.

Periferia faz parte dos trabalhos que se configuram como instalação. No entanto, nessa abordagem já não está presente o desenho que apresenta elementos vegetais ou que sugere a fissura.

Ao refletir a respeito da natureza dos materiais que são sobras de outros desenhos - as bordas subtraídas dos desenhos - e tentar dispô-los no chão, concluí que seu lugar era na margem. Assim, de certo modo, são como molduras que não foram utilizadas. Ao ver as tiras dispostas desse modo, procurei refletir sobre esse espaço vazio que ficava no centro sem ter o desenho e, ao mesmo tempo, me questionei sobre como o desenho, digamos principal, tensionava



Figura 6. Claudia Hamerski. *Periferia*, 2020. Desenho instalação composto por bordas de desenhos coletadas de 2015 a 2020, 180 x 180 cm (aprox.). Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

esse desenho na borda. Tais questionamentos me levaram a pensar sobre o central e o periférico, tanto na paisagem urbana - assunto que atravessa o meu processo - quanto em meu processo de desenhar, bem como em relação ao lugar do desenho no contexto da arte.

Deste modo, pensar a periferia do desenho é transitar pela borda da fissura, uma borda que não é fixa, nem determinada, mas contextual. O trabalho *Periferia* foi produzido a partir de bordas de desenhos desenvolvidos de 2015 a 2020. Esses resíduos oriundos de outros processos foram coletados e guardados durante esse período sem a pretensão de serem outra coisa, mas pelo interesse que os desenhos formados nessas bordas me despertaram. As manchas, riscos, cores, nuances, marcas e sobras dos desenhos em grande escala ali contemplados convidavam o olhar a permanecer. Então, reservar estas aparas foi uma necessidade, no que tange poder observá-las por mais tempo.

Trazer tais inquietações para o espaço de exibição foi o segundo momento deste trabalho. Assim, a instalação foi apresentada na

exposição intitulada *O lugar costuma ser o centro* (2020).[4] A proposta era de um diálogo com o título e toda a estrutura pensada para a exposição, tendo em vista que o trabalho que recebeu o nome de *Periferia* e foi apresentado no centro da sala expositiva, e nas paredes foram apresentados trabalhos no modo mais habitual de quadro com moldura e alguns desenhos sem moldura.

Com o trabalho *Periferia*, disposto no centro da galeria, procurei pensar o espaço tanto na relação entre central e periférico, quanto no espaço da própria montagem, como a instalação se especializava e que movimentos poderia causar. Em diálogo com a exposição, em um âmbito mais ampliado, a periferia era deslocada para o centro e o que estava apresentado ali eram restos de processos, os descartes dos desenhos emoldurados na parede, causando, assim, uma inversão, pois, nessa configuração, a parede se tornava a periferia. Ou seja, o que se esperava como um elemento central estava na periferia e o que se esperava como periférico estava no centro. Ademais, além de estar no centro, alterava a relação com o espaço, mudando a circulação e, ao mesmo tempo, criando um novo lugar em seu centro, que poderia ou não ser utilizado, pois o centro estava livre para ser ocupado.

Ao refletir sobre a borda, podemos esclarecer esse processo. Como elemento da nossa visão periférica, ela é também essencial quando pretendemos olhar o todo, ao abarcar uma situação complexa em uma visão panorâmica. O que é visto de modo indireto, ou seja, mesmo fora do campo visual central, é crucial para montarmos o quebra-cabeças que nos permite compreender os fluxos no interior do processo. Os resíduos e sobras gerados a partir do uso de determinados materiais, essas partes que vão se soltando durante o percurso, são participantes do "dar forma", da ação, e são tão integrantes do trabalho quanto o resultado final, só não são mostrados.

Em conformidade com tal pensamento, explorei as características dos materiais que sobram e como me auxiliam a refletir sobre

4 A exposição *O lugar costuma ser o centro* foi apresentada no Projeto Perímetros 3 realizado pelo Adelina Instituto, com curadoria de Mario Gioia. A exposição aconteceu de 10 de junho a 1º de agosto no Adelina Instituto em São Paulo/ SP, Brasil. Em virtude da Pandemia da covid-19 não foi aberta ao público, sendo disponibilizada pelo canal do Youtube da Instituição em: https://www.youtube.com/watch?v=AGmovakVNxo.



o próprio desenho. Posterior à *Periferia*, a composição *Perspectiva* (2021) é outro trabalho gerado a partir das bordas.

Perspectiva é um trabalho constituído por duas hastes, que são instaladas na parede, formando ângulos de 45º para a esquerda e para a direita, nas quais estão suspensas as bordas de papel em dimensões variadas, dispostas de modo a sugerir uma perspectiva. Com o título, por um viés da borda, do que está à margem, essa apresentação do trabalho remete à tradição do desenho e ao surgimento da técnica que me permitiu trabalhar a representação tridimensional, a ilusão de espessura e profundidade (Figura 7). Os trabalhos *Representatividade: o óbvio I, II e II* de Rommulo Vieira Conceição[5] e *Perspectiva* de Jorge Macchi, nos quais eles problematizam a história da representação, foram referências importantes para tatear aspectos do desenho que se referem a este constructo e às mudanças que o modo de pensar e refletir sobre e a partir do desenho constantemente sofrem historicamente e, de modo mais próximo, em meu processo de pensar essa prática (ou essa linguagem).

Nos desenhos da série *Representatividade: o óbvio I, II e II*, Rommulo Conceição problematiza a história da representação ao usar simultaneamente diferentes soluções técnicas: a japonesa, que coloca o maior na frente e o menor atrás; a clássica, que trabalha com ponto de fuga; até as limitações dos programas de computador que, segundo ele, distorcem a perspectiva clássica para tornar os objetos mais reais do que eles de fato são (Canetti, 2013, p. 1).

A partir da abordagem proposta pelo artista ao apresentar as soluções técnicas japonesa, clássica e de programas de computador, utilizando a perspectiva para percebermos as diferenças entre as três apresentações, é preciso atenção ao observar o que ocorre em cada desenho, pois a transição de planos e destaque de cada camada do desenho torna-se sutil em função do material utilizado.

5 Os trabalhos *Representatividade: o óbvio I, II e III* (2013) são constituídos de três desenhos de acrílica sobre papel e plástico, medindo 198,4 x 98,3 cm cada desenho. As obras pertencem ao Acervo Pinacoteca de São Paulo e podem ser acessadas no site da Instituição, em: https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=12191&ns=201000.



Figura 7. Claudia Hamerski. *Perspectiva*, 2021. Desenho instalação, bordas de desenhos realizados entre 2015 e 2021, 180 x 150 x 100 cm aproximadamente. Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

Na proposta de Jorge Macchi intitulada *Perspectiva* (1991),[6] em uma montagem que simula uma perspectiva de profundidade através da justaposição, dimensão e distância entre os objetos, o artista trabalha com corda e concreto e nos envolve em uma projeção onde o jogo de objetos, linhas e sombras direciona nosso olhar para o interior da composição.

6 *Perspectiva*, 1991, é um trabalho composto de corda e concreto, medindo 220 x180 x150 cm. O trabalho pode ser acessado no site do artista, em: https://www.jorgemacchi.com/en/works/123/perspectiva.

A relação com o trabalho composto por sobras de recortes de bordas do papel (Figura 7) passa pelas temáticas tratadas pelos dois artistas e busca uma abordagem que materializa o desenho. Ambos propõem o desdobramento da técnica clássica de representação na história da arte, a perspectiva, para uma reflexão contemporânea, tensionando a possibilidade de sua distorção e/ou distintos modos de representação, como ocorre no trabalho de Conceição; ou trazendo, em sua materialidade, a possibilidade de ilusão pelo uso da técnica da perspectiva, uma vez que Macchi cria um desenho que é composto por objetos através do qual temos a sensação de podermos adentrar na superfície em que a obra está instalada. Ao testar e desdobrar o uso do desenho e o uso da perspectiva, as obras convidam a refletir sobre as estratégias de representação na arte e como podemos apreender ou subverter seu uso e a imagem em si.

Dessa maneira, em meu trabalho *Perspectiva* (Figura 7) são tensionados a concepção de perspectiva como uma premissa do desenho clássico e o desenho que está na borda. Assim, os elementos compositivos dessa proposta são os resíduos de um desenho criado no modo mais clássico, o de representação de plantas espontâneas. No entanto, neste formato de apresentação, o que está presente é a sobra como uma possibilidade de desenho, e que se apresenta como a própria linha, ao sugerir uma perspectiva. Através desses pontos, proponho o alargamento do termo, que serve como título da instalação, ao mesmo tempo que deixo implícito o sentido que esta palavra pode ter.

À vista disso, nas duas instalações que são geradas a partir da sobra, *Periferia* e *Perspectiva*, procurei pensar os materiais a partir de sua função e de quando adquirem outro caráter. Ou seja, ao perderem sua função de suporte, tais materiais passaram a ser recebidos de outra maneira, como restos, como recortes. No entanto, quando as bordas são dispostas no formato exigido por cada instalação, já não é no papel que procuramos o sentido ou a importância.

Logo, pensar sobre o que caracteriza os materiais tornou-se um ponto relevante para nomear aquilo que resta no decorrer do processo, ou, como já mencionado, as partes que vão se soltando durante o percurso. Do mesmo modo, se tornou relevante pensar sobre os materiais que nos cercam no contexto do ateliê ou espaço dedicado à produção.

Ao refletir sobre a função dos materiais em situações específicas de meu processo de criação, basicamente, o papel serve para ser suporte e o lápis para desenhar. Tais materiais se desdobram no percurso da produção e vão deixando pelo caminho suas partes residuais, como as aparas, o resto de pó pigmento, os retalhos de papel. No entanto, o papel ainda é papel, mesmo que em tiras. Já o lápis não pode mais exercer a sua função quando só restam as aparas e o pigmento, de modo que tanto o que o lápis deixa pelo caminho quanto o que o papel deixa pelo caminho é um rastro, conectado diretamente à ação. Pois, somente no movimento de desenhar é que esses materiais são transformados, é que as partes ficam pelo caminho.

Ao observar o desprendimento de alguns materiais, como resíduos de outro processo, como aquilo que cai, surge o trabalho *O tempo presente pode ser longo?* (2018). A partir dos resquícios de pó de grafite, crayon e carvão, coletados de 2013 a 2018, contidos em uma ampulheta de vidro (Figura 8), essa proposta solicitou procedimentos muito específicos que incluíram observar esse material proveniente dessa reserva que eu já vinha empreendendo há algum tempo, no caso, os pigmentos que caem pela fricção do lápis sobre o papel.

Na sequência, ao relacionar esse material com o tempo de trabalho em ateliê e ter em mente que no vidro em que guardava esse pigmento, estavam contidos, metaforicamente, cinco anos de tempo de produção, ocorreu-me ressignificar esse material e trazer a abordagem do tempo e como sentia a sua passagem no ateliê. A partir dessas relações, a ampulheta foi a imagem que veio à mente.

Num segundo momento, passei a investigar as relações entre esses materiais e como conformá-los em uma proposta: os resíduos de pigmento e a ampulheta. Assim, ao explorar a composição dos materiais, sua natureza e fatura, passei a refletir sobre as rotinas de ateliê, o tempo empreendido em cada projeto, o que antecede a ação, o momento da realização do trabalho na prática, o quanto dedico a observar, deixar em suspensão, tanto ideias quanto trabalhos em andamento, bem como objetos e materiais que me atraem. A partir disso, surgiu a ideia de substituir a areia da ampulheta pelos resíduos de carvão e outros materiais.





Figura 8. Claudia Hamerski. *O tempo presente pode ser longo?*, 2018. Resquícios de pó de grafite, crayon e carvão coletados de 2013 a 2018 em ampulheta de vidro, 24 x12 cm. Fotografia: Anderson Astor. Fonte: arquivo da artista.

Nessa etapa, foi preciso encomendar a produção de uma peça com as especificidades de uma abertura um pouco maior, pois tinha a ciência de que o pó não escoaria com a mesma facilidade que a areia, devido às propriedades dos materiais. Na verdade, isso era justamente o que eu esperava, pois o trabalho trata desse tempo em suspensão, um tempo que, quando estou imersa no trabalho de ateliê, deixa a sensação de passar em outra velocidade, às vezes contida, às vezes acelerada. Deste modo, a peça contém os resíduos coletados nesse período de imersão. E quando observamos a ampulheta, o tempo não passa, está suspenso, é preciso que atuemos movimentando o objeto para que o pigmento escoe.

Da reflexão sobre a leitura do texto *O homem e o tempo*, do livro *Confissões* de Santo Agostinho (escrito no século IV), surgiu o título do trabalho *O tempo presente pode ser longo?* No texto, o autor apresenta as três divisões do tempo – o passado, o presente

e o futuro – e realiza uma reflexão sobre a possibilidade, ou não, de o tempo presente ser longo (Agostinho, 1987, p. 323). A partir dessa leitura, ocorreu-me lançar a questão para convidar outras pessoas a refletirem sobre o assunto. Desse modo, o título do trabalho lança uma pergunta e a deixa em suspensão.

A proposta, levou-me a pensar a respeito dos elementos que se referem a experiência de ateliê: o ambiente e o espaço físico, os objetos que povoam esse lugar, como nos influenciam e interferem no processo. Igualmente, pensar as percepções sobre os acontecimentos durante o período em que estamos trabalhando, os pensamentos, a relação com os materiais, as interferências e ocorrências dos materiais e como eles são manejados. Por fim, o tempo de permanência, de ausência, de observação e de trabalho. Todos esses elementos, essas camadas que margeiam o fazer, influenciaram no processo de criação do mesmo.

Em conformidade com essa reflexão, um olhar sobre aspectos da produção do artista William Kentridge, especialmente no que se refere ao tempo e às experiências de ateliê, muito marcantes no trabalho do artista, foi essencial para analisar as diversas camadas que povoam o espaço e o tempo do processo criativo em ateliê.

Ao escrever sobre o trabalho do artista para a exposição *William Kentridge: Fortuna*, Lilian Tone aborda o presente contínuo na obra de Kentridge a partir de seu processo e sua prática, que consiste na produção de desenhos em movimento. Nas animações de seus filmes, ele subverte os métodos convencionais que utilizam um desenho para cada fotograma, sendo que "[...] Kentridge retrabalha continuamente cada desenho num ritual obsessivo de adição e subtração, acumulação e apagamento" (Tone, 2012, p. 9).

Como coloca Kentridge:

> Minha técnica consiste em prender uma folha de papel na parede do estúdio e, no meio da sala, colocar minha câmera, geralmente uma velha Bolex. Começo um desenho no papel, caminho até a câmera, disparo um ou dois fotogramas, volto ao papel, mudo o desenho (um pouco), volto à câmera, volto ao papel, à câmera, e assim por diante. Assim, cada sequência, e não cada fotograma, é um desenho único (Kentridge, 2012, p. 294).



Considerando que o artista fotografa o desenho a cada nova alteração, as animações nos permitem acompanhar as cenas em movimento e também o caminho do desenho, que foi sendo continuamente retrabalhado nesse processo de desenho e apagamento, uma vez que as camadas vão se sobrepondo e deixando rastros e marcas do desenho anterior.

Nesse sentido, a percepção do tempo no trabalho do artista acontece de modo diferente quando observamos as animações, pois vemos o desenho se fazer e desfazer continuamente. Como o suporte material do desenho é sempre o mesmo, não existem vários frames, temos acesso ao processo e as suas etapas no próprio trabalho final.

Uma das características da produção de Kentridge é a utilização de diversas linguagens. Desta forma, desenho, filme, vídeo, objeto, escultura, gravura e performance se somam, apresentados por meio de suas camadas de desenhos, colagens e objetos tridimensionais que se movimentam, trabalhados em suportes e elementos muito simples, como sucata e livros antigos.

Sobre o estúdio, Kentridge comenta:

> O estúdio sempre tem dentro dele mais coisas do que fazem sentido. Há restos de projetos presos às paredes. Os primeiros esboços de projetos a ponto de começar. Os vestígios de projetos que foram abandonados. Há objetos nas paredes e no chão do estúdio que estão ali há anos, esperando ser completados ou guardados (Kentridge 2012, p. 25).

Assim sendo, no ateliê, estão em diálogo distintas camadas, que fazem parte do processo de criação, desde os elementos que povoam o imaginário até os polos de atração, motivadores, ou instigadores de quem produz.

Um universo de formulação relativo à linguagem, desde livros, notas, textos que possam agregar, está em diálogo, assim como um universo de impressões que pode surgir através de uma música utilizada no momento do trabalho prático, um cheiro, um sabor através dos quais se cria uma atmosfera. Também cabe considerar os objetos utilitários, os instrumentos, os tipos de materiais mais convencionais ou que foram descobertos, agregados ou inventados, e também

as conversas, os encontros, os registros feitos no ateliê. Todos esses elementos atuam como documentos de trabalho. Conforme coloca Flávio Gonçalves, no texto *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, são eles: os "[...] elementos materiais e imateriais que participam do processo de trabalho em arte e da constituição dos modos de operar do artista [...]" (Gonçalves, 2020, p. 20).

Ao propor um trabalho que busca a reflexão sobre o tempo da produção, de imersão no ateliê, observo, também, tudo que concerne ao espaço, ao processo, o que nele habita e como eu o habito. Nesse sentido, a partir do elemento residual, sua percepção, coleta e ressignificação, como um trabalho que se materializa no objeto da ampulheta, são contemplados vários estratos do processo do desenho, que dizem respeito a todos os elementos que venho elencando neste texto, no qual trato do espaço *entre*.

Assim, através do desdobramento do pensamento sobre o desenho, investindo na atenção para os materiais residuais do processo de criação, a proposta de *O tempo presente pode ser longo?* transcende a materialidade dos elementos para, então, propor um outro olhar para o objeto, a partir da percepção de um tempo que não passa e um título que não responde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À medida que me detive às práticas mais rotineiras de ateliê, inerentes ao meu processo de criação em desenho, pude perceber as mudanças presentes em cada momento, cada etapa, cada escolha de material, cada circunstância, cada ambiente de criação e/ou apresentação das propostas. Dessa forma, o processo passou a configurar-se como um campo gerador de desdobramentos e inquietações, com a presença cada vez mais constante da incerteza. No momento em que me propus a abrir espaço para as situações que fugiam ao meu controle e busquei desenvolver as ideias que surgiam sem planejamento, passei a compreender os fenômenos que ocorriam dentro do próprio processo. Neste momento, os desdobramentos, muitas vezes oriundos de ações que poderiam ser consideradas um desvio da rota, me conduziram a pensar o trabalho a partir de um viés de



priorização do processo e relação com o ambiente de exposição, de modo que, em algumas situações, a própria exposição dos trabalhos foi uma experiência de ateliê, na qual me arrisquei a entender durante o ato de exposição do trabalho o que o constituía e para onde deveria seguir a partir dele.

Nesse sentido, os primeiros desdobramentos do pensamento sobre o processo de criação apontaram para a imagem da fissura, como um elemento visual e linguístico para refletir sobre os inúmeros pormenores que estão no que chamei de "espaço entre", que permeia os intervalos entre um projeto e outro, uma ideia nova que começa a ser nutrida, um desafio que se apresenta. Assim sendo, os primeiros desenhos apresentados como instalações rompem com a expectativa de apresentação do desenho bidimensional, se especializam e alteram os fluxos e modo de percepção no ambiente em que estão inseridos.

Nos desdobramentos seguintes, o foco nos materiais do desenho levou a discussão para outro âmbito, ainda mais centrado no processo, atento às ocorrências rotineiras que envolvem a matéria do desenho, os processos e resíduos oriundos destes. Também levaram a pensar sobre a linguagem e as particularidades pertencentes ao desenvolvimento do desenho como representação na história da arte, nesse sentido, pensar o lugar que é atribuído às distintas manifestações do desenho para discutir o que é central ou periférico, através da experimentação de novos modos de apresentação e novas configurações. Ainda, os trabalhos gerados dos materiais residuais suscitaram a reflexão sobre o tempo como elemento de investigação dentro do processo de criação, pensando os materiais e o tempo necessário para a elaboração de propostas específicas, bem como a percepção e envolvimento, que são parte das rotinas de ateliê.

Assim, a reflexão a partir da imagem da fissura apontou para as diversas camadas constituintes do que o desenho nos apresenta como processo, seja em sua apresentação bidimensional, como instalação, como ações, como objetos oriundos das sobras ou de ações secundárias no processo de cada criação, em sua materialização e como possibilidade de questionamento dentro da linguagem.

Tais abordagens configuram, dessa forma, um amplo campo

de investigações e desdobramentos possíveis, no que se refere ao cruzamento das linguagens, à investigação dos materiais e os eventos que habitam o ateliê, muitas vezes em uma camada não tão consciente, mas que se revela à medida que vamos trabalhando. Sendo assim, o estudo se mostrou bastante amplo e aberto a investigações que possam se relacionar com aspectos mais gerais sobre o desenho ou características processuais subjetivas pertencentes a processos individuais.



REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

CANETTI, Patrícia. Rommulo Vieira Conceição na Casa Triângulo, São Paulo. Blog Canal Contemporâneo, 2013. Disponível em: https://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/005597.html. Acesso em: 19 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974.

GONÇALVES, Flávio. Documentos de trabalho: percursos metodológicos. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dez. de 2020. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/87091. Acesso em: 19 ago. 2024.

HAMERSKI, Claudia Inês. ÀS MARGENS DO DESENHO: uma Investigação sobre Rastros, Resíduos e Marcas do Processo de Criação. Tese de doutoramento apresentada ao PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2022. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/252062. Acesso em: 19 ago. 2023.

KENTRIDGE, William. Sala do excesso. In: William Kentridge: Fortuna, catálogo da exposição. Organização: Lilian Tone. Tradução: José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Fundação Iberê Camargo, 2012.

TONE, Lilian. O presente contínuo de William Kentridge. In: William Kentridge: Fortuna, catálogo da exposição. Organização: Lilian Tone. Tradução: José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Fundação Iberê Camargo, 2012.

Claudia Inês Hamerski é artista visual, doutora (2022) e mestra em Artes Visuais (2014). Possui especialização em Pedagogia da Arte (2012), bacharelado em HTCA (2010) e Desenho (2006), todos pela UFRGS. Desenvolve sua pesquisa artística atual investigando a linguagem do desenho e seus desdobramentos. Tem atuado em espaços formais e não formais com arte educação, ministrando cursos e palestras em paralelo a carreira de artista visual. Faz parte do grupo de pesquisa *Arte & natureza, processos e poéticas híbridas*, com pesquisa partindo do olhar para plantas periféricas e o estudo das relações que estabelecemos com o lugar, o sentido de centro e periferia e o desenho como resíduo.
E-mail: ihclau@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9615-0016





O DESENHO E AS PLURISSIMETRIAS POÉTICO-PICTÓRICAS NO PROJETO *ANIMALIS IMAGINIBVS*

Mauro Espíndola

Resumo: O presente artigo propõe um breve exame sobre alguns elementos processuais, conceituais e as proximidades derivadas de sua fatura com o pensamento diagramático no projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS* concernentes a duas nuvens *plurissimétricas*: *biogravuras* e *TABVLAS*. Ao longo deste estudo são apontados aspectos *plurissimétricos* voltados para questões articuladas na forma de um sistema *poético-pictórico* embalado pela tríade arte-ciência-natureza em desdobramentos com apropriação da ideia de coleção.

Palavras-chave: Desenho. *Plurissimetria*. Sistema poético-pictórico. Pensamento diagramático. Biogravura.

DRAWING AND POETIC-PICTORIAL PLURISYMMETRIES IN THE *ANIMALIS IMAGINIBVS* PROJECT

Abstract: This article proposes a brief examination of some procedural, conceptual elements and the proximities derived from the diagrammatic thinking of the making of *ANIMALIS IMAGINIBVS* project, concerning two plurisymmetric clouds: *bioprinting* and *TABVLAS*. Throughout this study, plurisymmetric aspects are pointed out issues articulated in the form of a *poetic-pictorial* system set in motion by the art-science-nature triad in unfoldings with the appropriation of the idea of collection.

Keywords: Drawing. Plurisymmetry. Poetic-pictural system. Diagrammatic thinking. Bioprinting.

A ideia do desenho no campo da arte introduz instantaneamente um amplo espectro de técnicas e possibilidades de representação: dos animais rupestres retratados nas cavernas de Chauvet,[1]atravessando os famosos estudos renascentistas de Da Vinci e Michelangelo, às investigações contemporâneas do sul-africano William Kentridge[2] e o traço escultórico do brasileiro Waltércio Caldas,[3] transita-se por uma incontável gama de combinações entre linhas, pontos, curvas, hachuras, acompanhadas por grande variedade de materiais que convergem para delineações e entranhamentos geradores de uma imensurável diversidade de imagens. Conforme aponta Caldas, "talvez a palavra desenho não caiba na complexidade do que acontece com os objetos tridimensionais em papel."[4] Outra notável apreciação sobre as dimensões do desenho é posicionada pelo artista, pesquisador e professor Flávio Gonçalves.[5]

No decurso do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*,[6] aspectos processuais revelam ligaduras gráficas onde o desenho pode ser percebido em diferentes aplicações e distintas camadas. Interessa nesta abordagem, contudo, o desenho tratado como pensamento diagramático

1 As 425 figuras de animais da Caverna de Chauvet, localizada no sul da França, são datadas entre 30 e 40 mil anos atrás. Tal datação torna essas imagens as mais antigas já encontradas e podem ser apreciadas no documentário *A Caverna dos sonhos esquecidos* (2010, 1h:30min) de Werner Herzog (Alemanha, Munique, 1942).

2 William Kentridge (África do Sul, Johanesburgo, 1955) é conhecido por seus desenhos e gravuras, além de filmes de animação resultantes destes processos.

3 Waltércio Caldas Júnior (Brasil, Rio de Janeiro, 1946) é escultor, desenhista, artista gráfico e cenógrafo. Destaca-se pela produção eclética e original realizada em suportes distintos (desenhos, gravuras, cenografias, esculturas, figurinos).

4 Fragmento do texto de apresentação da exposição *Desenhos e ou...* Galeria Raquel Arnaud, outubro de 2017.

5 "A partir da valorização de suas qualidades de execução (sua dimensão grafológica) quando de suas qualidades propositivas (sua dimensão conceitual), o desenho vai ocupar um espaço na arte contemporânea onde vão convergir processos e técnicas voltadas para a representação mais de um conteúdo intelectual (conceitual) do que do mundo visível: a fotomontagem, a colagem, a transferência de imagens, a associação de diferentes materiais e suportes (*assemblage*), assim como a criação de ambientes (as instalações), vão privilegiar os elementos básicos do desenho, como a linha e o plano". Apontamentos do professor Flávio Gonçalves feitas no contexto da disciplina *O desenho e seus percursos*, ministrada no PPGAV/UFRGS.

6 Projeto despertado por Emanoel Leichter, heterônimo deste autor que introduz um estudo no campo simulado da ciência sobre a *animalia* do Moinho da Capivara, com desdobramentos entre gravura experimental (biogravura), desenho, objetos, livros e vídeos.





Figura 1. Mauro Espíndola. *Nuvem plurissimétrica de biogravuras*, 2018/2019. Monotipia experimental s/ papel Heritage 300g, 255 x 470 cm. Fotomontagem. Fonte: arquivo do artista.

no envolvimento de polípticos projetados como *nuvens plurissimétricas* em duas configurações: *biogravuras*[7] (Figura 1) e *TABVLAS* (Figura 2), de onde se fracionam ideias que partem de estratégias para a organização de acúmulos de imagens a contar de ações intuitivas, puramente mentais, em diagramações que extravasam (as)simetrias e evoluem para espelhamentos, rebatimentos, contrastes e circularidades para as imagens e nomenclaturas organizadas ao longo de circuitos labirínticos do processo de criação.

Consta que a origem da palavra desenhar deriva do latim *designare* e significa delinear, marcar, traçar, representar, determinar, ordenar,

7 Conceito do qual derivam experimentações monotípicas produzidas a partir da fixação da quitina, material microescamoso das asas das borboletas e mariposas sobre papel.



Figura 2. Mauro Espíndola. *Nuvem plurissimétrica de TABVLAS*, 2018/2023. Nanquim s/ papel Schoeller Durex 200g, 242 x 460 cm. Fotomontagem. Fonte: arquivo do artista.

arranjar, destinar. São acepções de uso corrente na terminologia formal voltada ao repertório gráfico, mas também emprestam sentidos sutis e menos palpáveis, presentes entre escolhas e hesitações no ato diagramático, momento de composição intuitiva, arbitrária, manifestada na sequência de investidas para encontrar o delineamento de obras que envolvem a junção de muitas peças, um acúmulo com aspecto de coleção, como sugere-se no caso das *nuvens plurissimétricas*, conceito conduzido a partir das noções de *plurissimetria* e de *sistemas poético-pictóricos* (Espíndola, 2023).

O termo *nuvem plurissimétrica* surge, de fato, em 2018, para nomear o políptico de *biogravuras* produzidas por Leichter a partir de estudos sobre a confluência de imagens de borboletas e mariposas plasmadas e suas respectivas nomenclaturas. A ideia de *plurissimetria* deriva, de antemão, do próprio desenho desses lepidópteros que, assim como em inúmeras outras espécies, incluída a humana, têm fisionomia notoriamente sinalizada por uma *pseudo-simetria*, isto é, por uma simetria inexata, am-

bígua, plural. O vocábulo *nuvem* acompanha a forma elíptica dos limites perimetrais da parede do estúdio onde foi originalmente realizada sua montagem e, além de caracterizar a aparência do contorno do políptico, designa semelhança com o coletivo de borboletas. Todavia, conecta-se subjetivamente com o arranjo de termos e imagens que levitam em suspensão, apanhados por efeitos fenomenológicos que provocam magnetismos e estranhamentos entre partículas, gerando expansões e pressões diversas de acordo com a fruição relativa de cada observador, destarte forma a ideia de um *sistema poético-pictórico*.

Assim, a conformação da nuvem é projetada poeticamente sobre a ideia de um organismo e suas variações metodológicas e organizacionais, refletindo-se *poético-pictoricamente* de forma um tanto mimética, e sobrevém de uma progressiva metamorfose de seu traçado. A compreensão de sua constituição estrutural evolui na medida em que se posicionam as *biogravuras* em pulsões originárias no *Cordis Punctum I*[8], lugar da biogravura *Perpectum Levanctis*, e *Cordis Punctum II*, *Kalleidoskosmus* (Figura 3), pontos vitais de encontros, travessias, partidas, encruzilhadas, quiasmas, que impulsionam combinações perceptivas como um espelhamento da ordem de uma extensa multilateralidade que se pode inferir pelo diagrama *Spectrum-Post-Diagramacticus* (Figura 4).

O mesmo princípio se verifica na *nuvem plurissimétrica* de *TABVLAS* (Figura 5).

O acúmulo de textos e imagens, a partir dessas observações, é montado e seu desenho se estende até os limites do espaço que pode ser também compreendido como nuvem estelar, tornando possível uma variável confabulação entre pontos luminosos e planos iluminados, adjacentes neste espaço.

Ambas *plurissimetrias* formam dois desenhos, cada qual com sua coleção de imagens. Dois volumes diagramados por intermédio de sistemas poético-pictóricos, onde flutuam laudas impregnadas de nomenclaturas introdutoras de *quase-poemas utópicos* e *quase-enigmas líricos*, que tramam entre si uma fabulação em abismo.

8 Todos os termos assemelhados ao latim derivam do léxico utilizado por E. Leichter, denominado *Dactilus Dialectus*.



Figura 3. Mauro Espíndola. Detalhe da obra *Nuvem plurissimétrica de biogravuras*, 2018/2019. Assinalados em vermelho: *Cordis Punctum I* (abaixo) e *Cordis Punctum II*. Fonte: arquivo do artista.

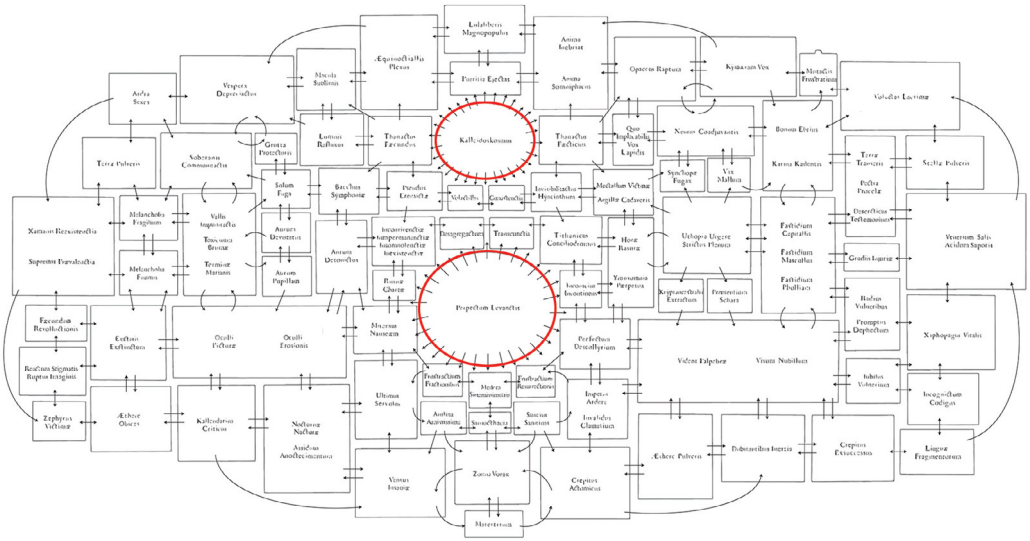


Figura 4: Mauro Espíndola. *Spectrum-Post-Diagramacticus*: esquema gráfico que insinua uma ampla gama de associações e espelhamentos na *Nuvem plurissimétrica de biogravuras*, 2018/2019. Fonte: arquivo do artista.



Figura 5. Mauro Espíndula. Detalhe da obra *Nuvem plurissimétrica de TABVLAS*, 2018/2023. Assinalados em vermelho: *Cordis Punctum I* (abaixo) e *Cordis Punctum II*. Fonte: arquivo do artista.

Encarando-se as *plurissimetrias* associadas aos seus respectivos sistemas poético-pictóricos e em paralelo imaginário à suspeita referente a uma espécie de coleção científica inventada, com a visão intimista de E. Leichter enquanto *pseudotaxonomista* empenhado sobre os fenômenos metamórficos e transitórios que circulam entre vida e morte, recorre-se à lembrança de Jorge Luis Borges que, no prefácio de *O Aleph*, nos regala admiravelmente com a seguinte noção:

> [...] construir um catálogo limitado de um sem-fim de coisas. A tarefa, como é evidente, acaba sendo impossível, porque essa enumeração caótica só pode ser simulada, e cada elemento aparentemente casual tem de estar vinculado a seu contíguo por uma secreta associação ou por contraste (Borges, 1989, p. 8).

Quais seriam os desígnios e desejos a habitar as planificações assentadas nas nuvens e suas passagens adjacentes, transparentes, inumeráveis? Haveria aqui a marca do desenho de uma compilação, o traçado de uma coletânea? Um indício esboçado de coleção com uma

descatalogação implícita, embutida pela contiguidade em múltiplas e obscuras antíteses entre vinculações e contrastes?

O breve estudo *Spectrum-Post-Diagramacticus* apresentado (Figura 4), sugere que estão obviamente abertas as possibilidades de incalculáveis receptividades, onde o desenho da trajetória do olhar do observador é também agregado como fator imprescindível para fomentar recognições provisórias, em voláteis combinações associadas ao trânsito das representações, pródigos por sua tendência ao movimento.

Nesse composto formulado por gestos gráficos cruzados entre imagens e nomenclaturas, no plano imaginário de uma eventual coleção personificada como nuvem, propõe-se conjuntamente uma outra metáfora, pulsante como um *puzzle vivo* formado por peças que procuram seus lugares *per si*; aparentemente de maneira autônoma em sua persistência inata, a atraírem-se em deslocamentos unitários, também em dípticos, por vezes trípticos, a seguir se movendo em *multirritmias*, buscando composições de inspiração (as)simétrica e organizando pequenos polípticos espelhados. Peças que se precipitam, pausam o alastramento, tornam a avançar, desaglomeram, reformam e se reagrupam até formar uma plêiade neuronal, esgarçamentos e riscados de uma vultuosa rede de fios de *Ariadne em levitação*, uma flutuação que reúne coletas, fotografias, monotipias, desenhos, projeções, transferências, "tudo isso, os dados 'objetivos', assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto" (Benjamin, 2006, p. 241).

As nuvens *plurissimétricas* de *biogravuras* e de *TABVLAS* consistem em proposições de trabalho que praticamente inauguram uma configuração espacial projetada para ocupar a casa-estúdio do *Moinho da Capivara*,[9] compreendendo um organismo formado pela impregnação de *tempus instrumenctum*.[10] Com elementos narrativos direcionados ao imaginário e ao emparelhamento de estímulos com a linguagem naturalista de outros séculos, suturados no estúdio em concepções sub-

9 Estúdio do autor, localizado em zona rural, no município de Lindolfo Collor, região Encosta da Serra, nordeste do Rio Grande do Sul.

10 *Tempus instrumenctum*: pensamento de Emanoel Leichter sobre a adoção de procedimentos que implicam no tempo como estratégia e ferramenta de trabalho.

vertidas ligadas à ideia de colecionismo e de acervo, surgiria, no entanto, um dilema aparentemente irremediável concernente a uma eventual itinerância, que revelaria uma outra noção radiante de reconhecimento e aplicação do desenho no projeto. Tal prática foi colocada em execução logo após a conclusão da *nuvem plurissimétrica* de *biogravuras* e o simultâneo convite para exposição na 14ª edição da Bienal de Curitiba, buscando enfrentar as seguintes contradições: como desmontar e remontar o trabalho de modo a manter, acuradamente, a estrutura labiríntica e multi-espelhada alcançada nesse políptico? Como deslocar este tipo de obra para outros espaços, considerando-se o fato de que os trabalhos são construídos em apropriações que incluem um pensamento diagramático construído para a parede da *casa-estúdio* do *Moinho da Capivara* e sua atmosfera... em síntese, o ambiente formado pelos sentidos plurissimétricos despertados pelo lugar, sua arquitetura, sua luz? Como transportar uma nuvem? Como lidar com a dissolução de sua mancha gráfica no primeiro ato de sua circulação? Haveriam recursos expográficos a sustentar essa suspensão?

A controvérsia foi considerada de antemão pelo curador Adolfo Montejo Navas que, dentre os diversos espaços culturais do evento, pressentiu, no Museu Paranaense, uma possibilidade de diálogo em sintonia com o projeto. Ele assim trataria o episódio:

> *ANIMALIS IMAGINIBVS*, o trabalho de Mauro Espíndola no novo MUPA, nunca foi uma obra corriqueira, quero dizer intrínseca ou expositivamente normal, nem standard ou factível de ser considerada para qualquer lugar, coringa para uma sala assexuada, em cubo branco, etc... O contrário foi pedir, demandar uma porosidade com o lugar, um habitat, se corresponder como se o trabalho fosse um próprio local de ação, ou seja, perto do *site specific*, em sintonia ou respirando, portanto, o ar do lugar (Navas, 2020).

O curador, que vinha acompanhando o processo de criação de *ANIMALIS IMAGINIBVS* desde seu início, percebeu a importância dessa complexidade e necessidade de criar uma prevalência, a fim de provocar diálogos entre arte e ciências naturais em um espaço expositivo

que contribuísse, efetivamente, a partir da composição de seu próprio acervo, para uma potente germinação de confluências e imaginários.

> Foi, de fato, um dos trabalhos a ter assinalada sua localização em seguida com o artista e com a própria Bienal, pela pertinência de um diálogo à vista, contíguo e também submerso, que poderia dar frutos perceptivos, semânticos, provocar um diálogo insuspeitado com o acervo museográfico, pois a própria correlação de ciência-verdade era interessante colocar em suspeita, em xeque, em alguma discussão fronteiriça, para desamarrar a associação cega e estreita da razão como lei única, teleológica, exclusiva, e também a mera objetividade dos dados, de uma natureza primigênia... como se não existisse, paralelamente, a outra versão do espírito, aquela que resgata o lado simbólico, inibido, não manifesto, inconsciente... (Navas, 2020).

Foram surgindo soluções para a transferência das obras da casa-estúdio, a começar por um minucioso delineamento da *nuvem plurissimétrica* de *biogravuras*, casando o espectro de sua construção com a intenção de desmontar e remontar com fidelidade o labirinto traçado pelas oitenta e cinco peças que a compõem. Prontamente foi elaborado um *layout* com planejamento de ocupação da *grande vitrine*, como se chamava o espaço expositivo do museu ao qual era destinada a *nuvem*.

Um estudo de desmontagem, com o desenho de cada componente sendo projetado na parede da *casa-estúdio*, foi seguido por um mapeamento com a transferência deste esquema para papel vegetal milimetrado e, contando com o gabarito milimétrico, foi realizada a remontagem na *grande vitrine* do Museu, tarefa executada com considerável precisão (Figura 6).

Nessa estratégia de desenhos sucessivos de cada uma das peças para a parede do estúdio, desta para a grande prancha milimetrada e, enfim, desta para o espaço expositivo do MUPA, etapas projetivas não apenas tornaram possível a fiel execução de remontagem da *nuvem*, mas também materializaram, em um extraordinário percurso gráfico, outros dois desenhos, conjuntos de linhas e textos: na flor da parede do estúdio e em sua segunda pele vegetal de poros milimétricos.





Figura 6. Mauro Espíndula. Sequência de imagens com a desmontagem e remontagem da *Nuvem plurissimétrica de biogravuras,* 2018/2019, no MUPA. Fonte: arquivo do artista.

O Museu Paranaense, inaugurado em 25 de setembro de 1876, operando na atualidade com foco em antropologia, arqueologia e história, por sua robusta posição enquanto entidade de pesquisa facultou a inscrição, ou melhor, a pseudo-filiação dos estudos taxonônicos de Emanoel Leichter no cenário artístico-científico.[11]

O esquema, todavia, voltou a ser utilizado com novo gabarito estratégico no mesmo suporte milimetrado três anos mais tarde, em outubro de 2022, com a transferência de uma nova *nuvem plurissimétrica* para a exposição *ANIMALIS IMAGINIBVS – Fabulações e conexões*, na Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre - RS. Tratava-se, nesta segunda aplicação, da *nuvem plurissimétrica* de *TABVLAS*, os mencionados desenhos a nanquim sobre papel diagramados exatamente na mesma parede da *casa-estúdio*, como foi demonstrado na Figura 2. A operação revelaria, como em um exame de raio x, um complexo palimpsesto da ordem dos *hÿperstractus*,[12] dando a transparecer cruzamentos e sobreposições de camadas de imagens e escritas que ocuparam o mesmo espaço em diferentes tempos, entre 2018 e 2023. Indicada por estímulos visuais provocados pela sensação de planos à maneira das recorrentes simetrias bilaterais, esta nova *nuvem plurissimétrica* se fez traduzir na hipótese de artifício imantador da primeira, a produzir atração sobre uma infinidade de sentidos, igualmente repleta de quiasmas entre os termos. Para deixar claro, na repetição do procedimento de transferência de imagens sua construção contou, nesta segunda volta com a visualização do traçado anterior, com um novo estrato, um outro véu a multiplicar e a atrair maior complexidade ao sistema poético-pictórico, fazendo aparecer na justaposição de labirintos um espelhamento constelar onde palpitam ambivalências da transmutação e perplexidades diante da transitoriedade insondável (Figuras 7 e 8).

11 "*ANIMALIS IMAGINIBVS* se converteu numa instalação sui generis com vocação de disfarçar sua recente chegada ao museu, como se já estivesse lá há tempo (naquela vitrine e corredor), pelo teor de seu conteúdo, de aparente estudo científico e taxonomia animal, de tratado entomológico em sua enfatizada biologia artística. Como sua pertinente inscrição e aclimatação indica, pelas possíveis conexões com outros âmbitos do museu, sobretudo quando ele se aproxima tanto às ciências naturais, por exemplo." (NAVAS, 2020).

12 Complexo sistema de associações ambivalentes; simultaneidades entre existências e impermanências, metamorfoses e transcendências.

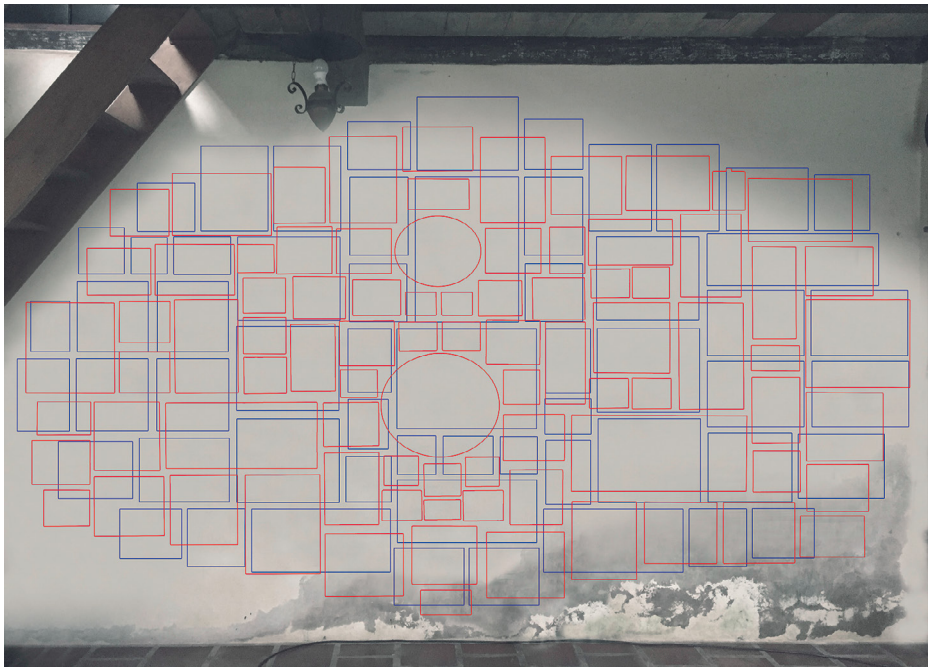


Figura 7. Mauro Espíndula. Diagrama engendrado nos processos de construção das plurissimetrias e sistemas poético-pictóricos das *Biogravuras* e *TABVLAS*, 2018/2022.
Fotomontagem. Fonte: arquivo do artista.

Tudo está em conexão nesse organismo caleidoscópico, gerador de movimentos entre peças imantadas que poderiam sugerir o desenho de uma coreografia diagramática, produzida contextualmente pela atração e o afastamento das formas concebidas neste conjunto óptico. O *Spectrum-Post-Diagramacticus* apresentado é praticamente um presságio, quase um oráculo deste desdobramento ímpar que provoca, na mesclagem de experimentação diagramática e explorações expográficas de imagens e textos, um espanto diante da possibilidade perceptiva, sensorial, para a fruição de imensuráveis essências inerentes às interconexões orgânicas multifacetadas de todos os viventes e tudo ao seu redor: *uni-versa-lis-tactilis* (Figura 8).

Impossível rematar este pensamento sobre desenhar, diagramar e articular imageticamente um aglomerado de

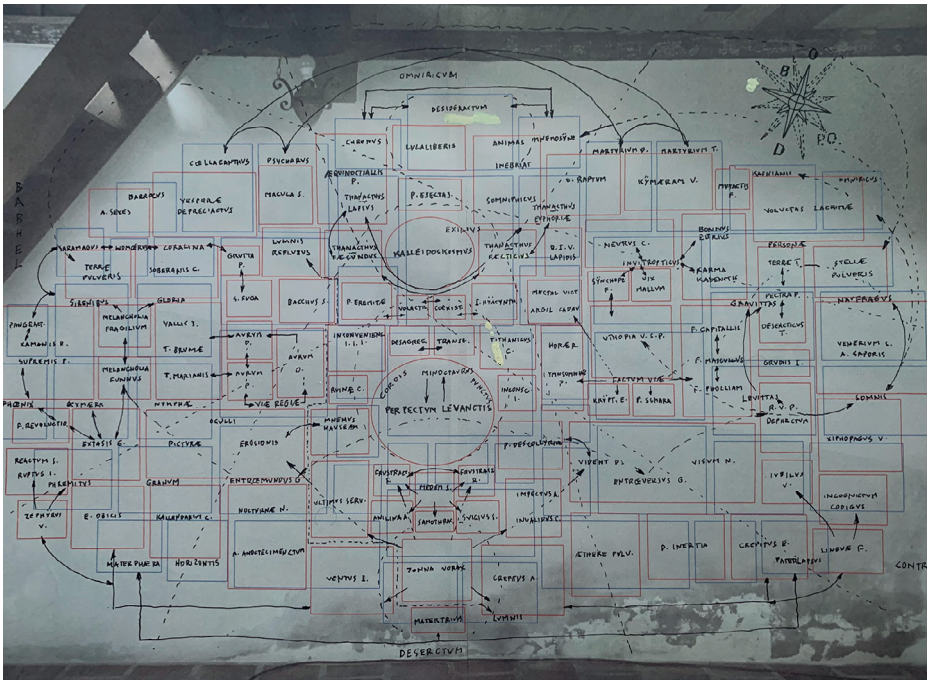


Figura 8. Mauro Espíndula. *Spectrum-Post-Diagramacticum* engendrado nos processos de construção das plurissimetrias e sistemas poético-pictóricos das *Biogravuras* e *TABVLAS, 2023*. Nanquim s/ fotomontagem. Fonte: arquivo do artista.

representações sem imaginar, ainda que vagamente, o impulso anônimo dos criadores de imagens das cavernas de Chauvet; da disposição obsessiva de Da Vinci em seus cadernos; dos atos gráficos e pictóricos de Michelangelo ao ocupar a Capela Sistina. Quanto a Kentridge e Caldas, artistas contemporâneos com os quais convivemos através do desenho de muitas redes, entre elas as redes sociais, contamos com a premissa de uma ou outra eventual exposição, palestra, com sorte até mesmo um abraço, o que nos traz a possibilidade de estender o tema por meio de entrevistas, entre outras possíveis confluências com muitos outros artistas-pesquisadores na tentativa de abarcar motes diagramáticos. Por agora, segundo a tessitura cognitiva oferecida por Leichter em sua compulsão por transitar entre polifurcações, lapsos, colapsos, e

procurar confluir com coexistências, metamorfoses e transitoriedades deste e de outros *transmundus*, sugere-se um belíssimo código de afinidade, trecho de outro cúmplice contemporâneo, também muito presente nas redes de pensamento, Emanuele Coccia, que nos transmite com suas glosas comunicantes, o seguinte desenho:

> Todos os seres vivos são, de uma certa forma, um mesmo corpo, uma mesma vida e um mesmo eu que continua passando de forma em forma, de sujeito em sujeito, de existência em existência. Essa mesma vida é aquela que anima o planeta, também ela nascida, extraviada de um corpo preexistente - o Sol - e conduzida por metamorfose de sua matéria há 4,5 bilhões de anos. Somos todos uma parcela dela, um clarão de luz (Coccia, 2020, p. 27).

Na miríade de semelhanças, entrechoques, contradições, mutualidades e diversidades, fluxos e contrafluxos de representações que revestem este pensamento diagramático como *nubilisgraphiæ*, ideia de constelação que subjaz na concepção do projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS* e suas *plurissimetria*s poético-pictóricas, compreende-se processualmente o desenho tratado em diferentes superfícies, mas também em palpitações, tramando implicitamente a vitalidade das ideias, vagando no âmago de linhas projetivas que se formam entre planos e presenças, ou mesmo em diálogos inaudíveis de um sentido de lugar do desenho, um habitat que acolhe algo, alguma coisa viva, em processo de fermentação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. Tradução: Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 1998.

CALDAS, Waltércio. Desenhos e ou... Galeria Raquel Arnaud, outubro de 2017. Disponível em: https://raquelarnaud.com/exposicoes/waltercio-caldas-desenhos-e-ou/. Acesso em: 18 ago. 2024.

COCCIA, Emanuele. Metamorfoses**.** Tradução:Madeleine Deschamps, Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

ESPÍNDOLA. Mauro Bomfim. ANIMALIS IMAGINIBVS: *Biogravuras*, contracampus e codicis de Emanoel Leichter. Dissertação de Mestrado. PPGAV/UFRGS, 2023. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/267754#:~:text=http%3A//hdl.handle.net/10183/267754.Acesso em: 18 ago. 2024.

ESPÍNDOLA. Mauro Bomfim. Site do autor. Disponível em: https://www.mauroespindola.com.br/projeto01. Acesso em 18 ago. 2024.

NAVAS. Adolfo Montejo. Religatio (Sete mensagens ao redor de *ANIMALIS IMAGINIBVS*), palestra realizada pelo curador no Museu Paranaense no dia 3 de março de 2020. Disponível em: https://www.mauroespindola.com.br/_files/ugd/f67d10_d73c9fe7e61c42c79941032f49e2427b.pdf. Acesso em: 18 ago. 2024.

WALTERCIO Caldas. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10633/waltercio-caldas. Acesso em: 18 ago. 2024.

Mauro Espíndola (Rio de Janeiro, 1962) é mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV/IA/UFRGS. Elabora pesquisas no campo simulado da ciência, com interesse por questões relativas à memória, identidade, natureza e ambivalências entre real e imaginário. Atualmente vive e trabalha no estúdio instalado no *Moinho da Capivara*, habitação rural ao norte de Porto Alegre/RS onde é concebido o projeto *ANIMALIS IMAGINIBVS*, lugar de heteronímias, fabulações e catalogações pseudocientíficas.
E-mail: maurobbomfim@gmail.com.
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-1005-9464



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 recorremos 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 movimenta 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 movimenta 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".

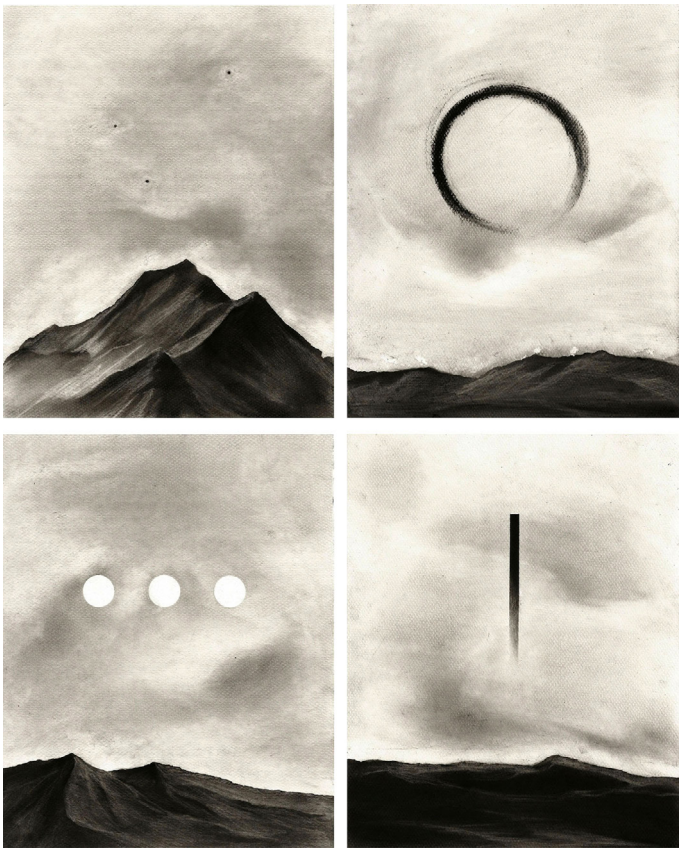


Figura 2. Marcos Fioravante. *Satélite*, 2019. Pastel sobre papel, 25 x 20 cm (cada). Fonte: arquivo do artista.

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 contiguamente 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".

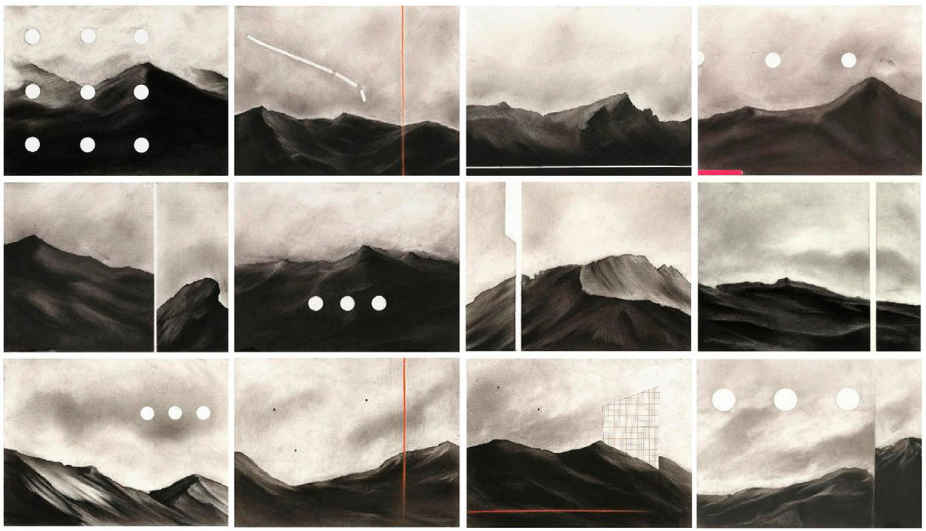


Figura 3. Marcos Fioravante. *Sem título,* 2017-2019. Pastel sobre papel, 15 x 20 cm (cada).
Fonte: arquivo do artista.

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 redesenha. 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".

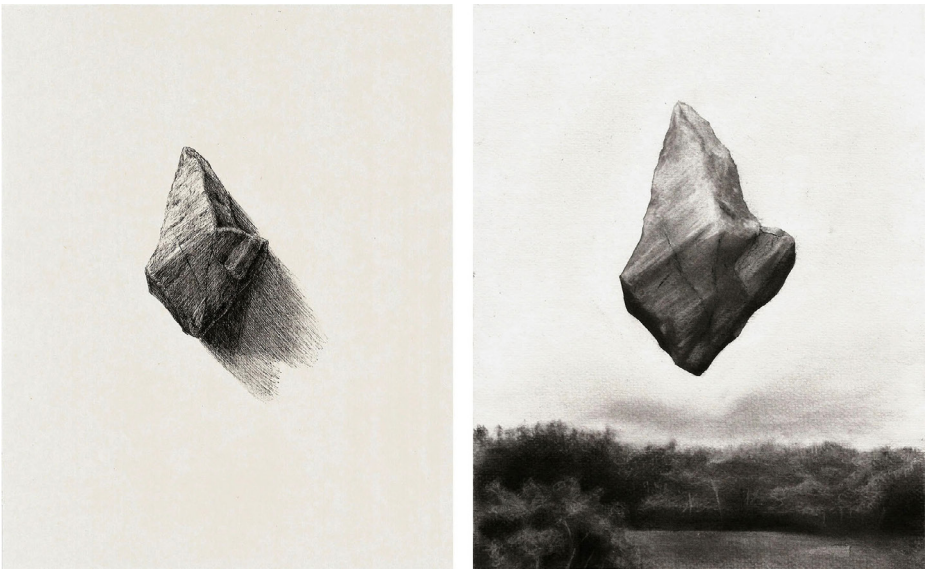


Figura 4-5. Marcos Fioravante. Esquerda: *Intervalo,* 2022. Nanquim sobre papel, 25 x 20 cm. Direita: *l.u.a. nova*, 2023. Carvão e pastel sobre papel, 25 x20 cm. Fonte: arquivo do artista.

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

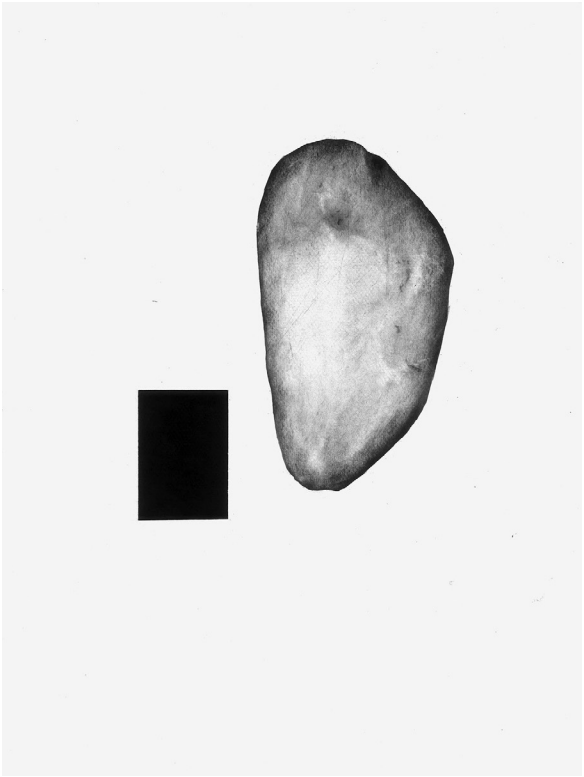


Figura 6. Marcos Fioravante. *Isaías, 2022. Carvão e pastel sobre papel, 40 x 30 cm*. Fonte: arquivo do artista.

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 reminiscência. 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: BATTCOCK, 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





ALÉM DAS GRADES: O DESENHO DIAGRAMÁTICO E O TRABALHO FEMININO*

Raquel Alberti

Resumo: Esse artigo traz uma reflexão sobre o desenho diagramático suscitada a partir da construção de três trabalhos, *Así se montan los puntos*, *Trama* e *Paper Folds (after Sol LeWitt)*, que têm como ponto de partida desenhos instrucionais. Relaciono essa produção com trabalhos específicos de duas outras artistas, Eva Hesse e Mona Hatoum, para entender como o trabalho feminino pode romper a sistematicidade e a objetividade do diagrama conjugando o desejo e a subjetividade.

Palavras-chave: Desenho. Diagramas. Trabalho feminino.

BEYOND THE GRIDS: DIAGRAMMATIC DRAWING AND WOMEN`S WORK

Abstract: This paper presents a reflection on diagrammatic drawing, based on the construction of three works, *Así se montan los puntos*, *Trama* and *Paper Folds* (after Sol LeWitt), which have instructional drawings as their starting point. I relate this production to specific works by two other artists, Eva Hesse and Mona Hatoum, to understand how women's work can break the systematicity and objectivity of the diagram by combining desire and subjectivity.

Keywords: Drawing. Diagrammatic. Women´s work.

* Aqui entendido como o trabalho que foi categorizado como feminino, que compreende os trabalhos constituídos por pontos, como tricô, crochê, bordado, tapeçaria, e outras técnicas semelhantes, mas também a arte que aborda materiais e/ou assuntos dessa performance de gênero.

Em 1966, durante uma temporada de férias em New Jersey, a artista norte-americana (nascida na Alemanha) Eva Hesse iniciou uma série de desenhos sobre papel que tinham o círculo como elemento principal. Entre esses, um grupo de desenhos foi feito sobre papel quadriculado, onde os pequenos quadrados foram preenchidos a nanquim com círculos simples ou x's. Os círculos que Eva Hesse desenhou a mão livre, dentro dos quadrados da grade, podem ser vistos como índices de uma manualidade, um corpo que se impõe e se inscreve em uma regra. Repetidas vezes, insistente, marcando também sua temporalidade. O toque era para Hesse uma das coisas mais importantes em seu trabalho. "Um retângulo de papel quadriculado preenchido com centenas de círculos minúsculos produzia uma superfície não mecânica, mas altamente texturizada. O processo, a atividade em si, sempre enfatizava sua obsessão" (Lippard, 1976, p. 72).

O caráter diagramático dessa série de desenhos de Eva Hesse (assim como a abordagem em relação à experimentação com os materiais) possivelmente está relacionado a sua formação em artes gráficas. Após sua graduação em Yale, onde foi aluna de Josef Albers, um dos nomes importantes da Bauhaus e um dos responsáveis por levar sua metodologia à América do Norte, Hesse trabalhou brevemente como *designer têxtil* – uma das áreas centrais no currículo da Bauhaus, dominada pelos ensinamentos, escritos e legado de Anni Albers[1], esposa de Josef.

Compartilho com Hesse a incursão no universo das artes gráficas. Sou formada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, fiz uma especialização em *Design gráfico*, e comecei a trabalhar como *designer* antes mesmo da minha formação

1 Anni Albers nasceu em 1899 na Alemanha. Em 1931, assumiu como chefe da oficina de tecelagem na Bauhaus. Em 1933, fugindo das pressões da guerra, ela e o marido foram ensinar no Black Mountain College, uma escola de arte experimental na Carolina do Norte – EUA, onde conduziram o programa de arte até 1949. Naquele ano, Anni Albers realizou sua primeira retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York, a primeira individual dedicada a um artista têxtil da instituição. Anni Albers continuou a tecer à mão até o final dos anos 1960, quando começou a se concentrar na gravura. Ao longo de sua carreira, ela explorou a tecelagem como um meio modernista nas disciplinas de arte, design e arquitetura, mas também enraizou sua prática nas tradições têxteis antigas e sofisticadas que ela estudou em todo o mundo. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/anni-albers-3067. Acesso em: 16 jun. 2024.

em arte. Ao longo dos anos, passei por diversas áreas, como *design* de superfície e *design* editorial, e ainda exerço esse ofício paralelamente à atuação como artista. Embora eu entenda que sejam duas áreas distintas, são inevitáveis as contaminações e os cruzamentos dos saberes, e também dos desejos.

Em *Hesse's endgame: Facing the diagram* (2006), Benjamin Buchloh argumenta que, durante o século XX, "uma das principais oposições dialéticas no meio do desenho tem sido o traço corpóreo autêntico e a matriz externamente estabelecida". Ele põe, de lados opostos, o desenho como desejo e o desenho "como sujeição autocrítica a fórmulas preexistentes". Para Buchloh, o corpo e seus prazeres, tão centrais na atividade de desenhar até o cubismo, "seriam submetidos no desenho do diagrama pela medição e controle" (Buchloh, 2006, p. 119). O paradigma diagramático do desenho seria, assim, a imagem da alienação de nossos próprios corpos.

Em um trabalho relacionado ao universo das imagens diagramáticas, que começou a ser realizado no início de 2019, construo um conjunto de desenhos recortados em papel japonês para gravuras, e o chamo *Así se montan los puntos* (Figura 1). Os desenhos são reproduções em escala ampliada de desenhos instrucionais de como colocar pontos em uma agulha de tricô e tecer (Figura 2). Nesses, a figura que mais se entende ao primeiro olhar é a das mãos.

As mãos carregam todo o saber fazer desse tipo de trabalho artesanal, e, embora se possa aprender essas técnicas através de livros e desse tipo de desenho instrucional, elas falam sem palavras tudo o que se precisa saber. As mãos nesses desenhos estão repletas do sentido de instrução e também de comunicação, e, à semelhança dos desenhos que demonstram o alfabeto em Libras, por exemplo, ensinam uma linguagem.

Así se montan los puntos é um conjunto de desenhos que fala do fazer manual e da transmissão desses saberes, que se deu historicamente através do compartilhamento direto, uma pessoa ensinando a outra, demonstrando com suas próprias mãos para que a outra possa replicar os movimentos, ou através de instruções, imagens gráficas como os diagramas que deram origem a esse trabalho, tão comuns em publicações especializadas. Hoje, também são ensinados através de



Figura 1. Raquel Alberti. *Así se montan los puntos*. Recorte em papel japonês, tamanhos variados, 2019. Fonte: arquivo da artista.

vídeos *on-line*, um novo modo que está fundando um repositório inédito desse conhecimento.

Para esses desenhos, utilizei o papel japonês para gravura, de fibras longas, resistente ao manuseio para o corte e maleável, o que também ajuda em sua construção, mas que se mostra um pouco delicado. O papel é tão leve que sua manipulação é difícil, especialmente se o desejo for mantê-lo planificado sobre uma superfície. Essa qualidade não aparece nas fotografias do trabalho, assim como não é possível perceber sem poder manuseá-lo. Então gravei um vídeo na tentativa de que isso pudesse ser percebido[2].

Nesse vídeo, manipulo um dos desenhos, tentando mantê-lo esticado sobre uma superfície, tarefa que se mostra complicada. É possível perceber a escala da figura em relação ao tamanho das minhas mãos, e a transparência e a leveza do papel. E traz a camada de leitura de um gesto que se sobrepõe a um outro gesto, que está representado na figura. Nesse sentido, os desenhos de *Así se montan los puntos* são diagramas que já não informam mais sobre aquela sua intenção original,

2 O vídeo pode ser visto em: https://www.raquelalberti.com.br/asisemontanlospuntos.

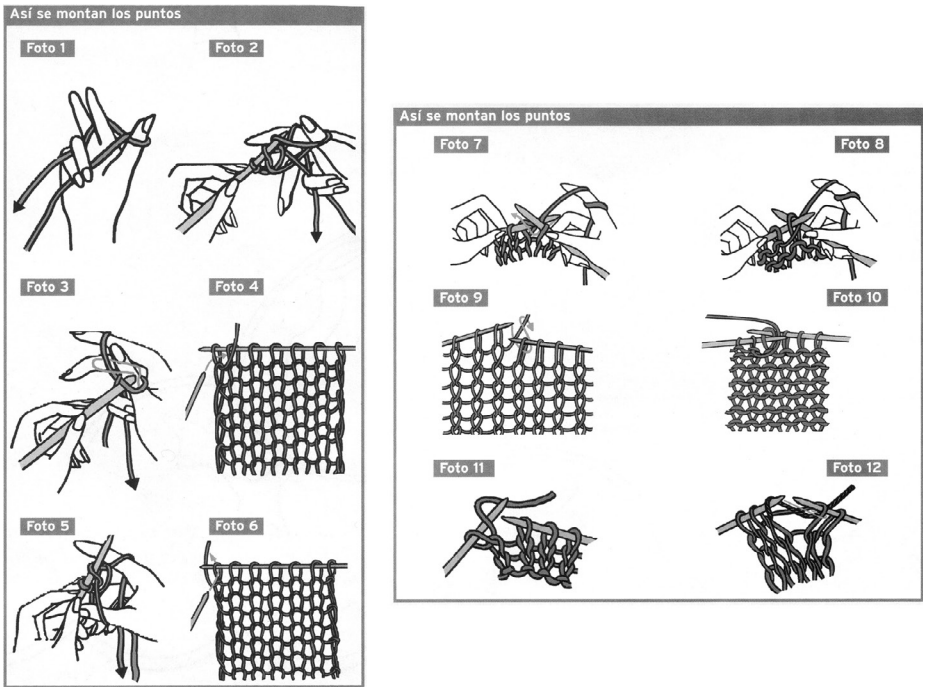


Figura 2. Raquel Alberti. *Documento de trabalho*, 2019. Fonte: arquivo da artista.

que era ensinar como pôr os pontos em uma agulha e tricotar, mas se abrem para comunicar muitas outras coisas mais.

O último desenho dessa série é a representação de uma malha em tricô (feito a partir da "Foto 9" das instruções de referência – Figura 2), recortada no mesmo papel dos demais, mas com dimensões maiores (Figura 3). É uma trama em que as linhas não se enlaçam, porque foi feito a partir do desenho de uma peça em tricô – é um "desenho do desenho". Assim sendo, ele se comporta mais como uma grade: planificado, sistemático, completamente diagramático. Porém, o papel fino e transparente projeta uma sombra sobre a parede e reintroduz um certo volume no trabalho. E sua leveza faz com que ele se movimente suavemente quando alguém se aproxima, o que torna a relação com o trabalho mais física, sensorial.

Em uma declaração da artista Maria Lucia Cattani, que também fazia uso frequente dos papéis japoneses em seus trabalhos, assim como

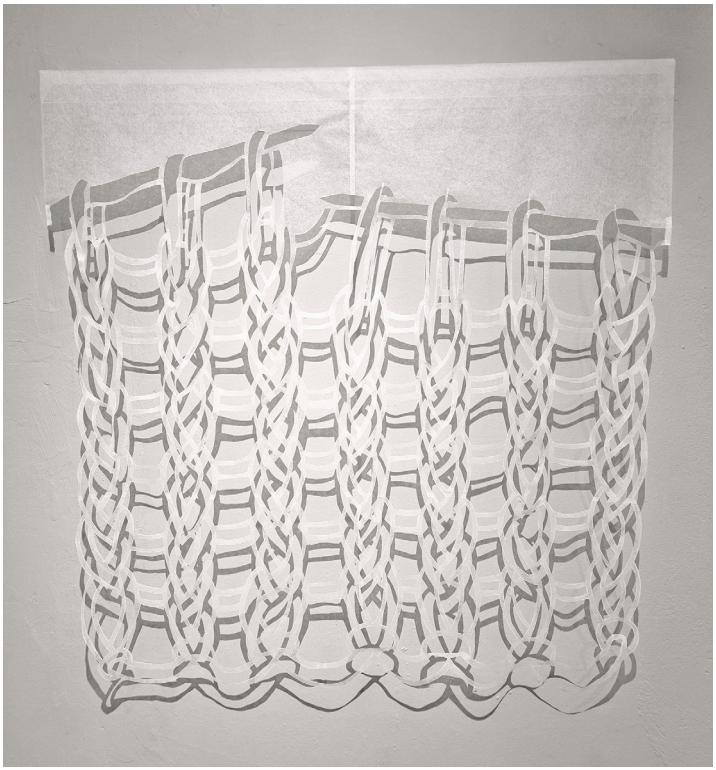


Figura 3. Raquel Alberti. *Trama*. Recorte em papel japonês, 95 x 98 cm, 2022. Fonte: arquivo da artista.

o uso de carimbos, encontro ressonância com minha ideia em relação a esses desenhos:

> Estou interessada no contraste entre larga escala e o intimismo sugerido pelo papel. O papel fino é transparente e frágil. Eu queria fazer algo grande e "forte" a partir de algo muito frágil: forte no sentido de assertivo e forte por sua imagem, não por sua presença material; forte por sua fragilidade (Cattani *apud* Rands; Salvatori, 2019, p. 108).

Nesse mesmo sentido, penso que atua o trabalho da artista palestina Mona Hatoum, *Untitled (Grey hair grid with knots)*. Ela faz uso de

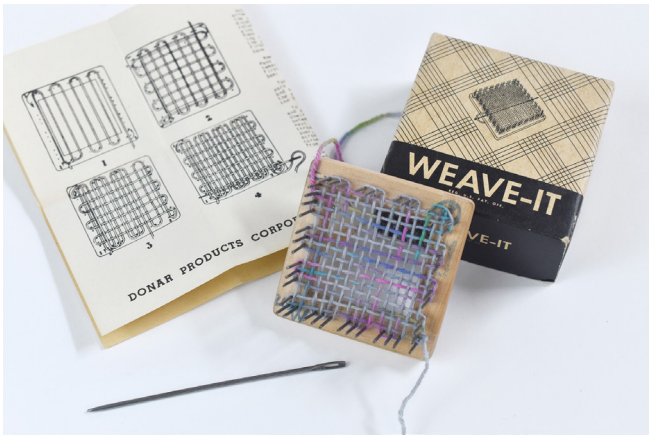


Figura 4. *Weave-it*, *kit* para tecelagem. Foto: Mollie Johanson. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/molliejohanson/42769365965/in/photostream. Acesso em: 27 jun. 2024.

um *kit* do tipo "faça você mesmo" para tecelagem manual, uma espécie de minitear (Figura 4), para construir uma trama a partir de fios brancos do seu próprio cabelo. A ideia original desse tipo de tear é que se possa fazer quadradinhos que podem ser unidos posteriormente, a fim de construir uma superfície maior, como uma manta ou um cobertor. Tamar Garb, em seu texto *Hairlines*, descreve que no *kit* há um manual

> [...] repleto de diagramas, notas e orientações. As linhas desenhadas para instrução são ousadas e definitivas. Elas não toleram hesitações, incertezas ou tropeços. Elas não têm ambiguidade. Em se tratando de diretrizes, a clareza é de extrema importância (Garb, 2006, p. 268, tradução nossa).[3]

Esses são pontos fundamentais nos diagramas de instruções de uso. Porém, cabelos não são um material que sirva ao propósito da tecelagem. É necessário que a artista passe uma certa quantidade de fixador para que eles se mantenham minimamente estruturados como

3 No original: "[...] replete with diagrams, notes, and guidelines. The drawn lines of instruction are bold and definitive. They brook no hesitation, uncertainty, or floundering. They hold no ambiguity. With guidelines, clarity is of utmost importance".

trama e urdidura,[4] mas é um equilíbrio frágil. O cabelo também insere no trabalho um dado da subjetividade da pessoa a quem ele pertenceu, assim como, especialmente para as mulheres, os cabelos brancos são uma representação da passagem do tempo e da decadência do corpo, um sinal do fim da fase reprodutiva e, logo, da sua função primordial – que a sociedade segue impondo que seja a maternidade.

Esse *grid* feito com fios de cabelo de Mona Hatoum apresenta "uma justaposição da materialidade orgânica do cabelo com a formalidade sistemática da grade" (Garb, 2006, p. 269), e não serve a nenhum propósito utilitário.

> Sugerindo ao mesmo tempo que recusando as culturas domésticas e artesanais às quais devem suas origens, as grades feitas com cabelo aludem simultaneamente à alta prática modernista e ao desprendimento do *grid* já representado pelas linhas trêmulas e uniformidade assombrosa das grades de Agnes Martin, ou a repetição evocativa de unidades uniformemente espaçadas em um desenho a nanquim de Eva Hesse em papel milimetrado em que as linhas parecem, elas mesmas, ser tecidas juntas para criar um todo. Como Hesse ou Martin, Hatoum usa o ponto zero da representação, a grade, mas a qualidade enervante de seu material, o cabelo humano, bem como o processo de tecelagem pelo qual ela chega a seus objetos efêmeros e à frágil instabilidade de sua aparência final minam quaisquer reivindicações que possam ter à autorreferencialidade modernista ou aos imperativos de *design* da modernidade (Garb, 2006, p. 268, tradução nossa).[5]

4 A urdidura (ou urdume) são os fios de mesmo tamanho dispostos longitudinalmente ao longo do tear. A trama são os fios que atravessam transversalmente os fios da urdidura. O tecido é o resultante do entrelaçamento de dois conjuntos de fios que se cruzam em ângulo reto.

5 No original: "Suggesting at the same time as refusing the domestic and craft cultures to which they owe their origins, the hair grids allude simultaneously to high modernist practice and to the unpicking of the grid already represented by the shaky ruled lines and haunting uniformity of the grids of Agnes Martin or the evocative repetition of evenly spaced units in an Eva Hesse ink drawing on graph paper in which lines seem, themselves, to be woven together to create a whole. Like Hesse or Martin, Hatoum uses the point zero of representation, the grid, but the unnerving quality of her material, human hair, as well as the process of weaving by which she arrives at her ephemeral objects and the fragile instability of their final appearance undermine any claims they might have either to modernist self-referentiality or the design imperatives of modernity".



O artista norte-americano Sol LeWitt, no final da década de 1960, produziu uma série de obras em papel dobrado. A partir de um quadrado de papel, LeWitt explorava as múltiplas variações de dobras possíveis dentro dessa forma. Nesses trabalhos, é clara a ideia de produzir a partir de um sistema estrito, e também a abordagem conceitual e desmaterializada do artista em relação à arte. Os "*paperfolds*" são peças únicas, produzidas individualmente, mas ao mesmo tempo são exemplos da abordagem de LeWitt em relação aos múltiplos – como no caso dos "*wall drawings*", são trabalhos em que uma instrução predeterminada permite que ele seja refeito inúmeras vezes e por qualquer pessoa, independente do artista. Ele produziu esses desenhos entre 1967 e 1979, e a ideia era que fossem vendidos por US$ 100, a fim de democratizar o acesso ao seu trabalho.

Eles obviamente foram feitos por alguém com as mãos limpas, pois não há nenhum traço de material na superfície, de maneira que o desenho se dá exclusivamente pelas dobras feitas no papel. E eu me questionava: "Mas e se esse trabalho fosse feito por uma mulher com as unhas pintadas?". Lembro do trabalho de Janine Antoni, *Ingrown*, em que as duas mãos da artista estão unidas por longas unhas vermelhas, como se elas crescessem de uma mão para a outra. *Ingrown* faz pensar sobre os aprisionamentos que essas simbologias do que é o feminino impõem sobre as mulheres, sobre as demandas que temos que cumprir para performar o feminino, e como elas podem ser incapacitantes.

A partir da reflexão sobre esses dois trabalhos, com as unhas pintadas com esmalte vermelho, reproduzo três "*paper folds*" propostos por Sol LeWitt. Esse trabalho parte também da minha observação dos processos de montagem de *mockups*[6] impressos, nos tempos em que eu trabalhava como *designer* gráfico em escritórios de *design*. Percebi que, quando era necessário vincar o papel, o movimento de passar a unha sobre a dobra fazendo pressão para marcá-la deixava vestígios se eu estivesse com as unhas pintadas. O esmalte imprimia uma linha colorida sobre esse vinco, o que "estragava" o *mockup*. Entendendo que, nesse caso,

6 O *mockup* impresso é uma simulação impressa de um projeto gráfico, que pode ser um produto ou peça publicitária (folheto, livro, embalagem), a fim de obter retorno dos clientes e corrigir possíveis erros antes de chegar à etapa de produção. É uma impressão e montagem teste, um piloto.



Figura 5. Raquel Alberti. *Paper Folds (after Sol LeWitt)*. *Frames* do vídeo que registra a ação, 2022. Fonte: arquivo da artista.

o que importa seja esse gesto que se insere através do traço, esse trabalho é um registro da ação em vídeo (Figura 5).[7] Penso que essa ação não configura um trabalho autônomo, mas é um exercício que permite sublinhar a transformação conferida pelo gesto acompanhado do material escolhido.

Assim, se tomarmos as formas como a linha e a grade são exploradas por diversas artistas mulheres, podemos encontrar maneiras de pensar essa relação do diagramático como regra e do desenho como expressão de um gesto livre sem que seja nos termos da oposição. Podemos, voltando a olhar para o trabalho de Hesse que iniciou essa reflexão, pensar que "o padrão regular e pronto de papel quadriculado com linhas azuis é subvertido pela inscrição repetitiva de minúsculos círculos de tinta preta nos quadrados", conforme propõe Margaret Iversen, em *Desire and the diagrammatic* (2016, p. 5). Segundo a autora,

> Se o diagramático for entendido como um modo de desenho particularmente reflexivo sobre as condições de sua própria produção, especialmente o impacto das novas tecnologias, então

7 O vídeo pode ser visto em: https://www.raquelalberti.com.br/paperfolds.

> torna-se possível entender o trabalho de Hesse, Orozco e outros como voltados para trazer para algum tipo de relação recíproca o desejo e o diagramático, o orgânico e o mecanicista, a geometria e a abjeção (Iversen, 2016, p. 9, tradução nossa).[8]

O trabalho de Mona Hatoum, em que os fios de cabelo substituem a linha e, cheios de corporalidade, expandem a discussão para a passagem do tempo e suas implicações no feminino é um exemplo de como o diagramático conjugado a novos materiais e contextos pode ampliar o trabalho para além de qualquer ideia de redução ou rigidez excessiva que possa estar atrelada aos diagramas.

De forma semelhante, no meu trabalho, os desenhos instrucionais de como pôr pontos na agulha e tricotar ganham, através do material escolhido e do registro em vídeo, uma nova camada de leitura que insere efetivamente o gestual sobre as figuras que representam gestos. E em *Paper folds (after Sol LeWitt)* é também o gesto que se insere em um modelo restrito de trabalho e o excede, através da marca do esmalte de unhas. Um gesto que fala do que é corpóreo e feminino, criando uma relação direta entre o corpo e o diagrama.

Os materiais e as formas de abordar o diagramático nos trabalhos citados têm o poder de transformá-lo; de conjugar o desejo e a subjetividade com a sistematicidade e a objetividade mesmo das mais rígidas formas do diagrama. Os trabalhos historicamente executados por mulheres, talvez por terem permanecido tanto tempo na esfera do doméstico e por sua estreita relação com as mãos, têm em si essa potencialidade de trazer o que é da ordem do pessoal para o trabalho, e reinserir o corpo nesse jogo com o diagramático.

8 No original: "If the diagrammatic is understood as a mode of drawing that is particularly reflexive about the conditions of its own production, especially the impact of new technologies, then it becomes possible to understand the work of Hesse, Orozco and others as aimed at bringing into some kind of reciprocal relation desire and the diagrammatic, the organic, and the mechanistic, geometry, and abjection."

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Raquel Sampaio. Ponto a ponto: saberes manuais e construção de imagens. 2022. 206p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257251/001166623.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 21 jun. 2024.

BUCHLOH, Benjamin. Hesse's endgame: Facing the Diagram. In: DE ZEGHER, Catherine (ed.). Eva Hesse Drawing. New York: The Drawing Center, 2006.

GARB, Tamar. Hairlines. In: ARMSTRONG, Carol; DE ZEGHER, Catherine. Women Artists at the Millenium. Massachusetts: MIT Press, 2006.

IVERSEN, Margareth. Desire and the Diagrammatic. Oxford art journal, v. 39, issue 1, p. 1-17, março 2016.

LIPPARD, Lucy. Eva Hesse. New York: University Press, 1976.

RANDS, Nick; SALVATORI, Maristela (orgs.). Maria Lucia Cattani. Porto Alegre: UFRGS, 2019. Disponível em: http://online.anyflip.com/sfid/hlxm/mobile/index.html. Acesso em: 16 jun. 2024.

Raquel Alberti é doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS (2022), mestra em Poéticas Visuais (2012) e bacharel em Artes Plásticas (2004) pela mesma instituição. Atua como artista visual e designer gráfico. Em sua prática artística se interessa pela investigação da linguagem do desenho, a construção de imagens ponto a ponto, e a relação entre o trabalho manual dito feminino e as imagens gráficas e digitais. Vive e trabalha em Porto Alegre.
E-mail: raquelalberti@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-6791-6052



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 ressurja.

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 expectação.

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.

Designo 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/encyclopedie/article/v4-56-0/. Acesso em: 18 ago. 2024.

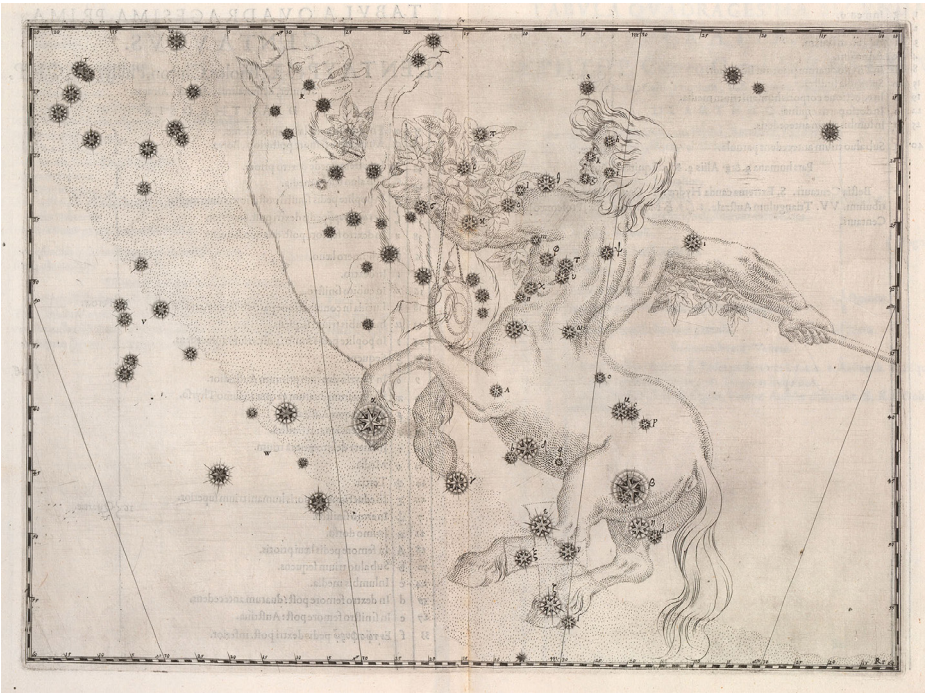


Figura 3. Johann Bayer (1572-1625). *Centaurus*. *Uranometria*, 1603. Fonte: ETH-Bibliothek Zürich.

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, "nossa 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 exibe 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).



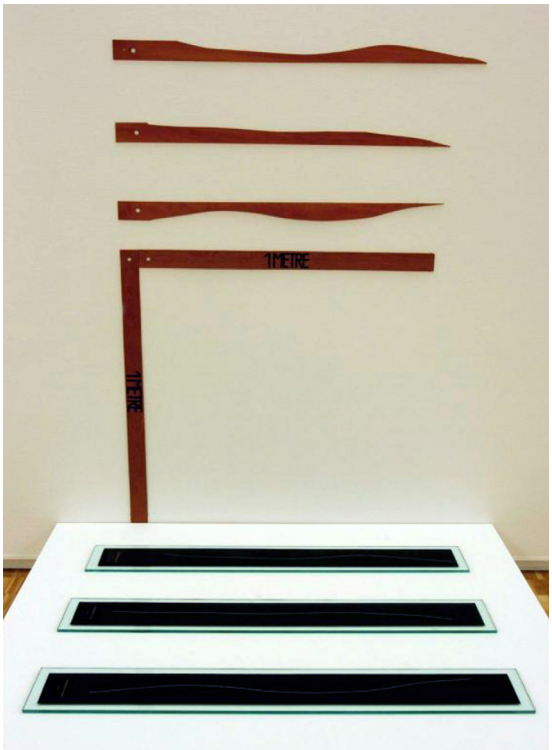


Figura 4. Marcel Duchamp. *Trois stoppages étalon*, 1913-64. Fio, tela, couro, vidro, madeira e metal, dimensões variadas. Centre Georges Pompidou, Paris. Foto: Centre Pompidou, MNAM.

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 abdutivo 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."

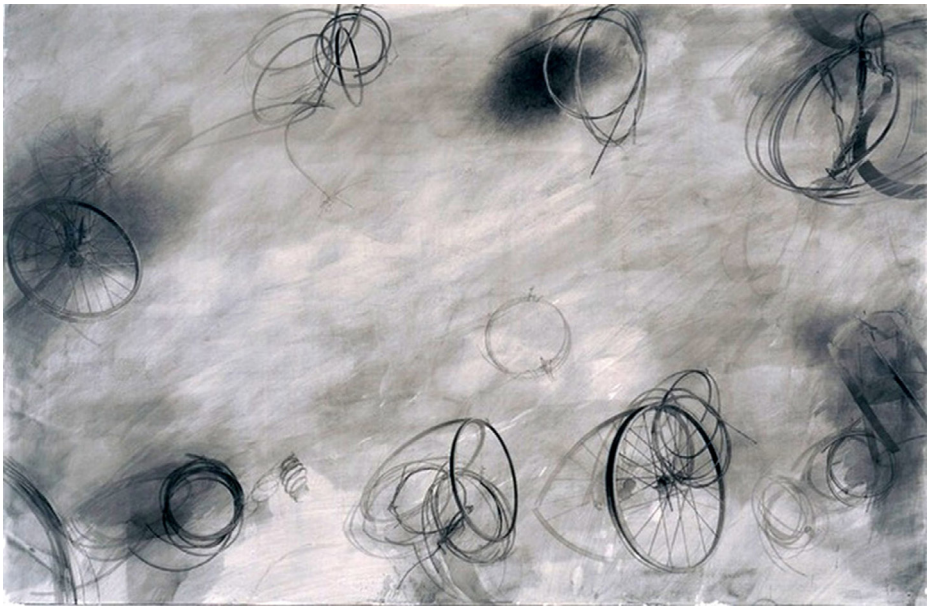


Figura 5. Bernard Moninot. *Baie sombre I*, 1986. Desenho, aguada, nanquim e grafite sobre papel, 100 x 150 cm. Fonte: Museu de Grenoble.

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

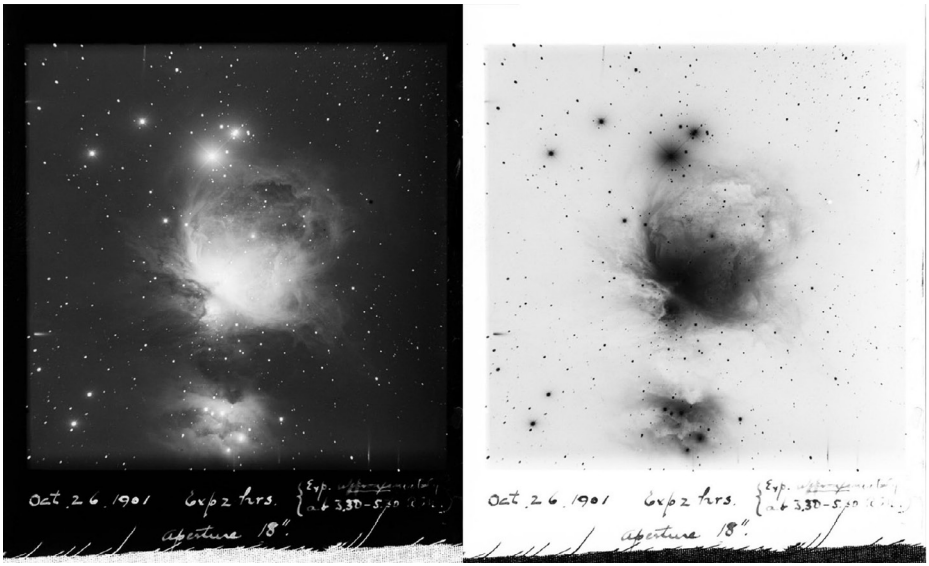


Figura 6. Justaposição a partir da imagem de um negativo em vidro usado na astronomia (Glass-slide-Ry19), onde eram feitos registros fotográficos da observação do céu no passado. À esquerda, imagem invertida em programa gráfico; à direita, a imagem original em negativo em vidro. Fonte: Biblioteca da 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 grupamento 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 Egídio (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 Egídio 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 Egídio 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-semantico della lingua italiana: come nascolo la 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. Ensaios 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/encyclopedie/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 diagrammantic. 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: Assoziacione 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



EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Reitor
Carlos André Bulhões

Instituto de Artes
Direção
Raimundo José Barros Cruz
Jéssica Araujo Becker

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Coordenação
Teresinha Barachini
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise
Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)
Katia Maria Kariya Prates
Fercho Marquéz-Elul
Kahena Zanardo Sartore
Marcelo de Oliveira Bordignon
Marina Costamilan Rombaldi
Wij Seemann

Conselho Editorial
Ana Albani de Carvalho, UFRGS
Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS
Carlos Gerbase, PUC-RS
Daniela Mendes Cidade, UFRGS
Éder da Silveira, UFCSPA
Elida Tessler, UFRGS
Flávio Gonçalves, UFRGS
Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne
Leila Danziger, UERJ
Luiz Cláudio da Costa, UERJ
Mabe Machado Bethônico, UFMG
Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS
Maria Ivone dos Santos, UFRGS
Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS
Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM
Paulo Silveira, UFRGS
Regina Melim Cunha, UDESC
Rosangella Leote, UNESP
Sidney Tamai, UNESP
Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico
Lucas Icó
Marina Costamilan Rombaldi
Thais Miyabe Ueda
Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima
Kahena Zanardo Sartore

Diagramação
Kahena Zanardo Sartore
Marina Costamilan Rombaldi

Editoração (PPGAV-UFRGS)
Fercho Marquéz-Elul
Marcelo de Oliveira Bordignon
Wij Seemann

Revisão (PPGAV-UFRGS)
Fercho Marquéz-Elul
Marcelo de Oliveira Bordignon
Wij Seemann

Dossiê *O desenho e seus percursos II*

Editores

Aline Dias

Diego Rayck

Flávio Gonçalves

Revisão e diagramação

Aline Dias

Diego Rayck

Flávio Gonçalves

Capa

Marina Costamilan Rombaldi

Imagem

Vanda Madureira

Capa: *Vassoura-lápis,* 2021. Vassoura com patine de pó de grafite e lápis de cor, 139 x 30 x 6 cm. Arquivo da artista.

Contracapa: *Vassoura-Lápis* e *Esfregona-lã,* 2019/2021. Objecto escultórico (usado em *Operários ao Desenho*): pau de vassoura com patine de pó de grafite e lã usada em *Tespo e Desenho Vivo*,160 x 54 cm. Arquivo da artista.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 14, v. 14, n. especial, O desenho e seus percursos II. Semestral com publicações nos meses de junho e dezembro. ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Biblioteca de Artes da UFRGS

