

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

marcos fioravante de moura

a parte øcult
o desenho entre a suspensão e a premonição

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Moura, Marcos Fioravante de
A parte oculta: o desenho entre a suspensão e a
premonição / Marcos Fioravante de Moura. -- 2023.
360 f.
Orientador: Eduardo Vieira da Cunha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. artes visuais. 2. desenho. 3. imagem. 4.
processo de criação. I. Vieira da Cunha, Eduardo,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

marcos fioravante de moura

a parte oculta o desenho entre a suspensão e a premonição

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientador

Prof. Dr. Eduardø Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora

Prof. Dr. Diegø Rayck da Costa (CAr/UFES)

Profa. Dra. Marina Bortoluz Pølidoro (DAV/UFRGS)

Prof. Dr. Fláviø Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Katia Maria Kariya Prates (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Daniela Mendes Cidade (PROPAR/UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedescø (PPGAV/UFRGS)

agradecimentos

Aline Dias. Amélia Brandelli. Andrea Fricke Duarte. Bruno Borne. Camila Leichter. CAPES. Clara “Plim” Bucksdricker. Claudia Hamerski. Daniela Cidade. Daniela Poester. Diego Rayck. Dirce Zanetoni. Eduardo Veras. Eduardo Vieira da Cunha. Elaine Tedesco. Elias de Andrade. Emanuel “Manolo” Monteiro. Fátima Junqueira. Fercho Marquéz-Elul. Flávio Gonçalves. Guilherme Dable. James Zortea. Katia Prates. Laura Cattani. Luciane Bucksdricker ♥. Luísa Kiefer. Márcia Braga. Márcio Fransen Pereira. Marco Antônio Filho. Maria “Chico” Fioravante. Mariane Rotter. Marília Mendonça. Marilice Corona. Marina Polidoro. Matheus “Lilo” Fioravante. Munir Klamt. Paulo Gil. Polyanna Corrêa. Raquel Alberti. Sarah Hallelujah. Vinícius Figueiredo. Zezé.

abstract

This thesis is based on my recent artworks (2016-2022) and proposes reflections on drawing as a self-referential medium, whose presence is perceived in the operations of the process from the moment that precedes the making until its presentation. Drawing, in my process, turns to a kind of graphic latency in the reference images, even before they are appropriated. A premonition relationship is created: something that can be sensed and that will be fixed in the works. I propose to think of the image through its generating action and to think of this action in what the images evoke, starting from the elements present in my iconographic repertoire (shadow, houses, landscapes, mountains, stones), taken as lessons about the image. Here, the drawn image is thought of as a dialectical operation through bifurcated and bipolar paths, generating a space of indetermination. In the image transposition, something is lost, but it remains as latency, what remains in the condition of a hidden thing, reminiscences and echoes of something unsaid, which the drawing reiterates. This relationship becomes an enigma, whose sense of mystery would be imbricated in the images and their means of establishment; an image that folds in on itself: absence, separation, suspension. From a transversal relationship, linking the layers of the practice of drawing and the forms of representation, there is a catalyst of simultaneous, overlapping, extended, and/or tensioned absences as a vestige of the graphic mark. This speculation thus seeks to articulate and reflect on the interstices of the image-drawing as a threshold, dialectical and self-referring phenomenon.

Keywords: Drawing. Image. Absence. Suspension. Premonition.

resumo

A presente pesquisa parte de minha produção artística recente (2016-2022) e propõe reflexões acerca do desenho como meio autorreferente, cuja presença é percebida nas operações do processo de trabalho desde o momento que antecede o fazer até sua apresentação. O desenho, em meu processo, volta-se para certa latência gráfica nas imagens de referência, antes mesmo delas serem apropriadas. Cria-se uma relação de *premonição*: algo que se pressente e vai ganhar corpo nos trabalhos. Proponho pensar a imagem por sua ação geradora e observar esta ação naquilo que as imagens evocam, partindo dos elementos presentes em meu repertório iconográfico (sombra, casas, paisagens, montanhas, pedras), tomados como lições da imagem. Aqui, a imagem desenhada é tida como operação dialética por vias bifurcadas e bipolares, gerando um espaço de indeterminação. Na operação de transposição de imagens algo se perde, mas se mantém como latência, o que resta na condição de coisa oculta, reminiscências e ecos de algo não dito, que o desenho vem reiterar. Dessa relação se faz enigma, cuja sensação de mistério estaria imbricada nas imagens e em seus meios de instauração; uma imagem que dobra sobre si mesma: ausência, separação, suspensão. A partir de uma relação transversal, ligando as camadas da prática do desenho e das formas de representação, tem-se um catalisador de ausências simultâneas, sobrepostas, estendidas, e/ou tensionadas como vestígio da marca gráfica. Esta especulação busca, assim, articular e refletir sobre os interstícios da imagem-desenho como fenômeno limiar, dialético e autorreferente.

Palavras-chave: Desenho. Imagem. Ausência. Suspensão. Premonição.

sumário

13 **introdução**

27 **presságio**

lições do desenho

55 Desenhar. Saber. Fazer.

68 O fenômeno gráfico ou Marcar para não perder[-se]

76 Ressonância em branco

83 Ressonância em preto e/ou Risco e brutalidade

97 Subtração e suspensão

111 Dimensões da mesa

116 Premonição horizontal

lições da sombra

127 Ausência como motivo

134 O legado da sombra

141 À sombra do fotográfico

150 À sombra da paisagem

160 Transferência de uma [des]crença

175 O caso das casas

lições da pedra

191 Intervalo e rememoração

199 Intervalo e repetição

223 Intervalo e sedimentação

229 Mirar a pedra

239 Tornar-se pedra

lições do oculto

255 Dialética da suspensão ou Quando elevar é tornar possível

277 O cético assombrado ou Infamiliar, limiar

295 Yo no creo em brujas, pero que las hay, las hay

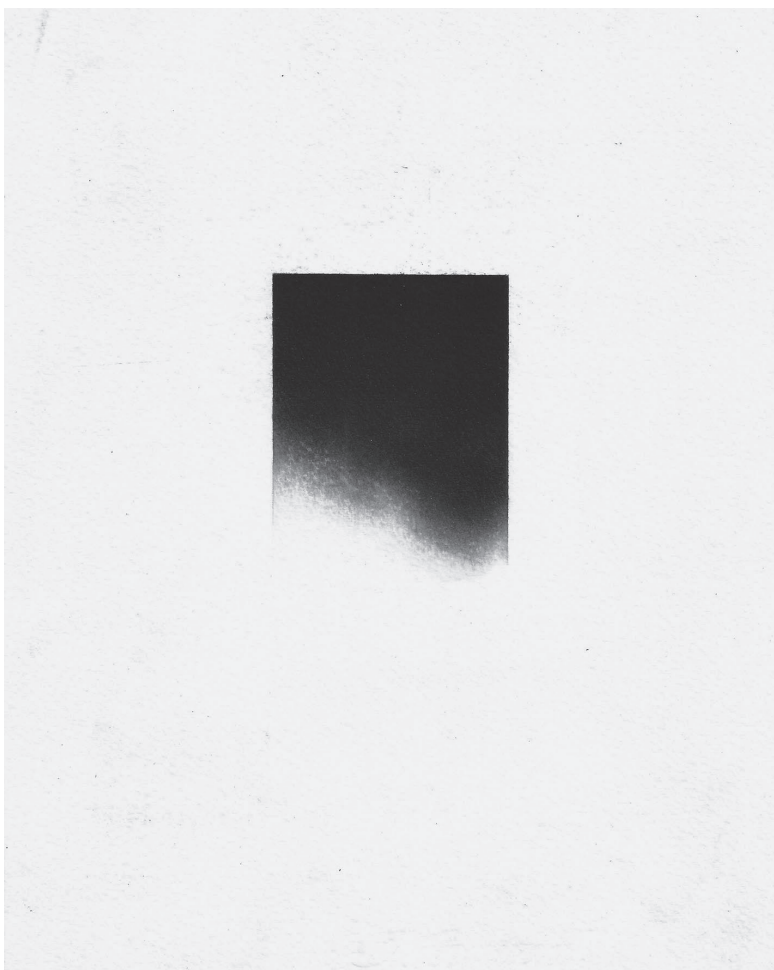
303 Uma distância necessária

317 O não dito ou Contornando as ausências

327 **elevar**

343 **considerações finais**

351 **referências**



Bruja, 2018, pastel sobre papel, 25x20cm

introdução

Fiz um desenho que nada me dizia. Ninguém estava retratado ali, naquele desenho. Não era bonito, como uma paisagem florida, ao contrário era uma forma turva e quase impessoal. Não o fiz para alguém, nem pensando em alguém. Surgiu em silêncio e permaneceu em silêncio. Um incômodo, como um pensamento intrusivo que nos tira o foco e a razão, se colocava como uma presença sem forma física. Percebi que daquele desenho ressoava todo tipo de coisa que lhe faltava e que eu podia nomear, mas, sobretudo, algo que lhe era em abundância: uma ausência de *sei-lá-o-que*. Era um fantasma que reclamara seu lugar.

Posso dizer que desenho há algum tempo. O desenho é uma constante e uma certeza — talvez a única — em minha atividade artística, profissional e de satisfação pessoal. Não diferente, o desenho esteve no centro de toda minha formação acadêmica, conduzindo até a elaboração deste estudo aspirante à tese. Muitas das questões aqui esboçadas tiveram início em meu trabalho de dissertação de mestrado intitulada *Quando a imagem recai sobre si mesma: notas sobre desenho*, realizada neste mesmo Programa de Pós-Graduação, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves, entre 2013 e 2015, e são, pois, desdobramentos, ampliações ou mesmo uma revisão destas. Da mesma forma, as questões que norteiam o atual estudo têm como alicerce minha produção artística recente, meu processo de trabalho e minha experiência como desenhista. Sendo o desenho o principal meio expressivo em meu processo, este trabalho se volta para as questões fundamentais dessa linguagem nos âmbitos práticos e conceituais.

Com a pesquisa de mestrado foram articuladas algumas correlações entre a linguagem do desenho e as ideias de representação a partir do meu processo, métodos de trabalho e motivos iconográficos. Dentre as questões que surgiram ao longo daquela pesquisa, algumas dizem respeito à imagem e a formação do espaço no desenho a partir de uma relação de ausências e distanciamentos pelo uso de referencial fotográfico, bem como a formação de um repertório iconográfico que se aproxima da ideia de coleção e arquivo. O desenho, como prática artística autônoma e autorreferente, foi abordado a partir de uma relação de deslocamento, transposição e isolamento, através da apropriação de imagens pela linguagem gráfica, procurando estabelecer possíveis correlações entre a imagem *produzida* e a imagem *sendo produzida*. Foi, dessa forma, proposto um diálogo entre as camadas do processo de criação e suas reverberações conceituais e poéticas acerca de uma possível imagem autorreferencial.

Torna-se difícil a tarefa de apontar um início exato ou uma razão suficientemente clara para o desenvolvimento dos trabalhos produzidos no contexto desta pesquisa, uma vez que o resultado de um processo de criação é entrecruzado por diferentes e instáveis instâncias do pensamento, das experiências e vivências, de escolhas e abandonos. Contudo, um olhar objetivo sobre a trajetória, etapas do processo de trabalho e pretextos que motivam uma produção em arte faz-se necessária para o levantamento de questões acerca da obra e para reflexões sobre o processo de criação em arte. Essa rememoração presta-se tanto para a reflexão do estágio atual do processo quanto para uma genealogia deste. Os trabalhos que antecederam esta atual pesquisa tiveram início no período em que cursava a graduação em Artes Visuais, cujo interesse primordial estava no desenho e seus recursos. A partir desse momento, interessei-me por imagens de objetos sintéticos, as vezes remetendo a certa geometria, apropriados de fotografias e páginas de revistas, revestidos por superfícies e texturas densas e complexas. Na busca por uma sintetização, os critérios de escolha e composição foram reduzidos ora a lançar as formas ao centro da folha de papel, isolando-os, gerando contrastes e formas densas e cerradas, como que flutuando no papel; ora trazendo-os em recortes de espaços interiores, como ambientes desabitados.

Dos desdobramentos que encaminharam até a atual produção mantiveram-se algumas questões recorrentes, que acredito estarem no cerne da obra, como a subtração; a presença enfática do suporte de papel; o emprego do monocromático; o flerte com o fotográfico e os temas que

remetem à ideia de estruturação, deposição e ocupação (ou desocupação). Concomitante a essas recorrências, destacam-se também alterações e transformações significativas no atual processo, como o “aparecimento” da paisagem e da montanha como elementos no repertório imagético, assim como demais elementos que remetem à constituição orgânica e mineral, como pedras e ossos; inserção de formas sintéticas preenchidas de pigmento negro; redução severa das dimensões, e uma maior permissão para experimentação de materiais e procedimentos.

Em meus trabalhos, o motivo não é, de modo algum, alheio à linguagem e à forma em que é trabalhado. Um dos principais motivadores para 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, por reter todo o percurso gerador das ideias e o de execução, o desenho faz-se 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*. As imagens que seleciono e guardo contêm desenhos em potencial, ou já são gráficas de algum modo, embutidas de um pensamento gráfico. De certa forma, essas imagens dizem respeito ao modo de conceber o desenho (Moura, 2015). É a partir dessa premissa que lançarei os rumos dessa especulação sobre a produção de imagens pelo desenho.

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. Desse modo, o que motiva meu processo de criação 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. Seria como um estado adormecido, algo que se pressente e só vai ganhar corpo nos trabalhos. Como um pressentimento, essas imagens carregam um potencial de ser imagem, como se precisassem retornar a essa condição — substituição

de um ausente. Sendo a imagem gráfica vestígio de ausência e distância, um corte transversal é proposto ligando as camadas da técnica de desenho e das formas de representação, tendo na imagem que se desenha um catalisador de presenças e ausências simultâneas, ou mesmo ausências sobrepostas, estendidas, prolongadas e/ou tensionadas como vestígio da marca gráfica. O objeto de estudo que procuro construir e cercar encontra-se num cruzamento de instâncias comuns à prática de produção de imagens desenhadas — o *que* e *como* se tocam.

Ao me aproximar do termo premonição, me aproximo também da sensação que este causa, como uma ligação sobrenatural e oculta (que serão bem vindas no decorrer desta especulação), e também com uma forma de *inconsciente* das imagens.¹ A ideia de inconsciente por si pode ser pensada como oculto e suspensão (da consciência, dos sentidos).² O efeito de premonição se aproximaria com o da telepatia, como 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: 255). A esta sensação se associa também uma noção de futuro e destinação: “a impressão constante de destino é, no fundo, a consciência do desejo indestrutível, de ‘toda potência do desejo’” (Merleau-Ponty, Apud. Manzi Filho, 2013). Sobretudo o efeito que chamo premonição se liga diretamente ao *desejar*, verbo presente nas mãos e mente do desenhista: desejo de ser e ver o desenho. Desse modo, aquilo se apresenta devolvendo o que foi projetado, como uma “telepatia gráfica/ imagética”. Essa sensação premonitória, ou de suspensão e latência — lembrando que *latência* vem de *lete*, palavra grega que significa esquecimento —, poderia ser aproximada do conceito freudiano de *infamiliar* (*unheimlich*), com o despertar do desconhecido no familiar, ou o reconhecimento de algo alheio e obscuro naquilo que está convencionalmente assimilado, causando a sensação de estranhamento.

1 Marcel Duchamp também usa o termo “inconsciente das imagens” para falar do que ele denomina “coeficiente da arte”, aquilo entre o que o artista *desejou* e o que ele *fez*.

2 De acordo com o pesquisador Ronaldo Manzi Filho (2013), dentro da investigação em psicanálise, Freud teria pouco a dizer sobre o ocultismo e o efeito de premonição, sendo o inconsciente uma área já obscura e imprecisa. A relação de 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 o 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, esse efeito sensório 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.

Apesar de muitos dos meus desenhos serem descritivos e terem apreço pelo detalhe, não comunicam um sentido claro a quem observa — a mim inclusive. Representam, sem dúvida. Mas o que evocam? Muitos desses desenhos representam objetos, coisas, paisagens; que por sua vez, remetem a uma ausência, algo não visível, oculto. Dessa relação se faz enigma — falta algo. Uma atmosfera de mistério tem se intensificado em meu trabalho, e a posiciono junto a construção desse objeto. A ideia de *oculto* reverbera como um elemento tanto motivador, no que tange a escolha de imagens, quanto estratégico, referente às operações (supressões, apagamentos e preenchimentos). De certa forma a parte oculta (e suas declinações) encontra força no próprio sentido de produção de imagem: se há *imagem*, há uma *ausência*.

O que esses desenhos (objetos, coisas, paisagens) representariam, então? Para tanto seria necessário, talvez, fazer uma leitura interpretativa, mas, vindo de mim, isso enclausuraria o trabalho num único sentido, e isso não queremos... A estratégia foi, portanto, redigir algumas leituras de um lugar de difícil acesso, de quem produz. Apesar de ser um lugar privilegiado, pois conheço e reconheço-o como o resultado de uma série de etapas, procedimentos e inter-relações, também é um caminho tortuoso, pois eventualmente tem de se fazer as vezes do médico e do monstro.

Penso que o tom de mistério poderia ser proveniente de uma condição de ausência inerente a toda imagem (a imagem é imagem por ser representação, logo uma substituição de uma entidade ausente). O que é lacunar no desenho (o vestígio, os espaços em branco, sua temporalidade) atuaria como uma camada de tensionamento, reforçando esse aspecto. Desse modo o desenho buscaria uma recuperação da perda através de seus artifícios materiais de presentificação, acarretando, contudo, numa reafirmação dessa distância, instaurando um enigma pelas ausências que se reafirmam em diferentes etapas da reconstituição da imagem. Uma questão que surge diz respeito à noção de representação imbricada no desenho, seus meios, recursos e artifícios. Em meu desenho busco evidenciar certos artifícios, como a evidência do branco do papel, as marcas da ferramenta, o achatamento da imagem. Enfim, reafirmar a condição de coisa representada por esse meio. Eu reconheço todos os artifícios, mas ainda assim sou tocado por um enigma ao qual desconheço — o que o torna imagem. A questão da representação se faz, dessa maneira, um ponto de contato entre imagem e meio, e linguagem que fala de imagem. Ainda sobre o mistério, percebo-a como parte dessa relação

dinâmica e entrecruzada. Esta relação se daria como uma espécie de “buraco de minhoca”³ em que as dimensões e camadas se interpelam, se correspondem e se relacionam o tempo todo num sistema autorreferente. Portanto, uma hipótese, ainda que pouco nítida, poderia ser traçada a partir desse cruzamento, proporcionando uma relação abismal entre presenças do ausente. O objeto que busco estaria assim no limiar dessas forças, sendo a imagem-desenho uma operação dialética por excelência. Seria possível pensar num aspecto metalinguístico e autorreferente da imagem, não apenas pela evidência dos recursos do desenho, mas também de uma ideia de desenho presente — de forma oculta, latente — no representado. Estendendo esse pensamento, seria como um desenho de representação e a representação do desenho. Contudo, como se dá essa relação? O que eu percebo de desenho no objeto desenhado? Quais operações atestariam esse sentimento?

Dentre os desdobramentos deste pensamento acerca da parte oculta da imagem gráfica podem-se elencar ideias como vazio, perda, falta, subtração, desaparecimento, etc. Ideias essas que corroboram para geração de sentidos num momento posterior a execução da obra, muitas vezes referentes à impressão de mistério, silêncio, abandono e melancolia, incompletude ou, ao contrário, sobriedade, síntese e assepsia. Interessame as recorrências dessas impressões, mesmo que a intenção anterior a execução do desenho não as abarque diretamente. Não há uma preocupação de minha parte em incitar “este” ou “aquele” sentimento no observador, porém, levo em consideração a possibilidade de essas impressões estarem ligadas às imagens produzidas. Para tanto, cabe observar os níveis em que as derivações desse estado de *suspensão* atuam como geradores de sentido, tanto num plano operacional da prática quanto num plano imaterial, que transcende como poética. Acredito que toda ação desempenhada durante o processo de desenho exerce reverberações no momento posterior a este. A partir da observação das minhas imagens e do meu processo de trabalho buscarei levantar questões acerca da relação do desenho com ideias derivadas do que resta *oculto*, como algo não revelado, mas que é também *pressentido* como sensação de *suspensão*, podendo ser compreendidos como conceitos constituintes da construção, apreensão e fruição de imagens através do desenho.

³ Expressão que se popularizou com a série *Dark*, disponível na plataforma de *streaming* Netflix, que diz respeito a teorias do tempo e suas diferentes dimensões e possibilidades de coexistência, podendo um indivíduo voltar e avançar no tempo e coexistir com versões passadas e futuras de si mesmo em realidades relativas.

Há algum tempo uma questão me acompanha como algo que se agrega aos sapatos ao caminhar, pedra ou areia: as imagens que produzo não fariam sentido se não fossem desenho. Mas o que dessa linguagem e das operações que a constituem se coloca como sendo fundamento em meu trabalho (e em tantos outros)? Recorrer à “magia” presente nesta prática bastaria num momento de calma poética... mas isso não seria suficiente aos propósitos dessas centenas de páginas. Se tenho no desenho o principal mote, busco neste a formação de um motim de ideias, conceitos e ações que evocam a imagem desenhada como o seu próprio pensar como técnica, motivo, apresentação e reflexão. Se o desenho é o ponto de intersecção e confluência, e é o próprio motivo e recurso expressivo para tratar desse assunto, caberia a mim responder: Por que o desenho? Por que eu desenho? Ou melhor: como posso compreender o desenho a partir do meu trabalho? Ou ainda, como podemos pensar o desenho para além da sua técnica? Não espero por uma resposta imediata e espero que nem vocês, caros leitores. Mas ainda assim, o que há no desenho que possibilita com tanta eficácia relacionar questões tão impalpáveis, indiscerníveis ou mesmo opostas?

Atualmente é notável a ampla e crescente produção em desenho e as investigações intelectuais em torno dessa linguagem. Muitos artistas têm recorrido ao desenho e se voltado para as questões intrínsecas às suas formas de construção e apresentação. Especialmente no Instituto de Artes da UFRGS e no cenário artístico regional, o desenho se destaca pela qualidade da produção de artistas que se dedicam a esse meio de expressão, tais como Carlos Pasquetti, Alfredo Nicolaiewsky, Carlos Asp, Teresa Poester, Flávio Gonçalves, Eduardo Haesbaert, Fabio Zimbres, Richard John, Amélia Brandelli, Guilherme Dable, Marina Polidoro, Claudia Hamerski, Elias de Andrade, Leonardo Lopes, Thaís Ueda, Bruno Tamboreno, entre tantos outros. Desse modo este projeto insere-se em um lugar privilegiado de realização, podendo contribuir com estudos e reflexões sobre o desenho na produção contemporânea de arte.

Como exemplo da produção intelectual, destaco as publicações Porto Arte nº 23 (2005) e o dossiê *Desenhos e seus Percursos* da Revista Valise (2013), reunindo textos de valor ímpar para reflexão acerca do desenho, em preciosos documentos amplamente referenciados no decorrer desse estudo. Ainda, este projeto encontra paridade com

pesquisas desenvolvidas recentemente junto a esse Programa de Pós-Graduação, como as teses de Doutorado de Emanuel Monteiro (2021), Flávia Duzzo (2014), Marina Polidoro (2014), Nara Amélia (2014), Kátia Prates (2011), entre outras produções vinculadas a outras instituições, como o *Cadernos de desenho* (2011) e *Aqui desenho* (2012), organizados pelos artista e pesquisadores Diego Rayck e Aline Dias. Este estudo visa, assim, contribuir com a crescente produção bibliográfica e com pesquisas sobre desenho e produção de imagem na arte contemporânea, ampliando as possibilidades de investigações em poéticas visuais.

Gostaria, ainda, de mencionar e destacar a importância para este trabalho da experiência tida durante o Estágio Docência, junto da Professora Kátia Prates, nas disciplinas de Fundamentos da linguagem visual e Ateliê de tópicos em desenho IV, em que pudemos trabalhar questões sobre o processo de criação em desenho e colagem, e a relação entre desenho e as pedras como tema, respectivamente. O método de ensino é reaprendido a cada nova turma, e o contato com as ideias e pensamentos apontados pelos alunos foram um importante combustível para pensar e reavaliar questões sobre o desenho e o processo de criação.

No decorrer do período de doutoramento, questões diversas surgiram com aparência pertinente às possibilidades investigativas. Os pensamentos emergentes acerca do processo de trabalho e do universo das imagens, apesar de serem aparentemente diversificado em seu enfoque ou núcleo temático, estavam presentes em meu processo como uma unidade, como se elementos dispares estivessem, no fim das contas, falando sobre a mesma coisa. Como sabemos, um trabalho de pesquisa estabelece um recorte, muitas vezes (e infelizmente) demasiado redutor quanto a dimensão de complexidade que envolve a criação em arte. Escolhas, metas, prazos e todo arsenal burocrático que um trabalho acadêmico segue acaba reduzindo o processo a uma especialidade intelectual. Evitar um trabalho enciclopédico foi-me recomendado, afinal não quero redigir pequenos tratados-verbetes de cada fenômeno constituinte do processo, ainda que seja difícil abrir mão de diversos assuntos que vão se conectando. Contudo, o que nesse campo amplo de assuntos convergeria no trabalho aqui e nas paredes exposto, ou guardado em gavetas e pastas? Qual o horizonte desse campo aberto em que esses aspectos se encontram? Todos os caminhos levam, perpassam e/ou atravessam o desenho.

Os pensamentos acerca da parte oculta das imagens, bem como sobre o próprio desenho enquanto fenômeno, acabam por nos conduzir por vias bifurcadas, esbarrando em interstícios ambíguos e bipolares, limiares e cíclicos. As operações da imagem tendem a um lugar de indeterminação. Pensar na imagem como o espaço *entre* parece ter se tornado “lugar comum”, que precisa ser avançado — mesmo que seja para retornar a essa condição. No pensamento acerca da imagem proposto por Georges Didi-Huberman, ou mesmo nas imagens-pensamentos de Walter Benjamin, por exemplo, as ideias parecem sempre tocar questões de ordem dialética, cujo sentido seria uma síntese obscura de processos contrários, opostos ou revoltos — nas camadas da imagem, das operações, do tempo e da história. O filósofo nos convida a andar *sobre o fio*⁴. Acredito que haja uma aproximação desses limiares com a maneira como vejo e me encanto com as imagens e isso se reflete no trabalho e na metodologia de abordagem deste. Essa questão tão impalpável quanto espinhosa (para me manter no *entre*) do espaço limiar na economia da imagem poderia ser colocada no núcleo que movimenta as relações entre os elementos problematizados nessa investigação.

Tratando-se de um processo artístico de criação, a dificuldade em objetivar com clareza e discernimento as diretrizes de uma análise científica deste processo se torna constante e temerária. Como racionalizar de forma pragmática o que se dá pela intuição, subjetividade e, muitas vezes, no inconsciente, sem se perder o caráter genuíno de todo esse processo? A pesquisa em artes visuais acaba muitas vezes se situando numa corda bamba, equilibrando-se entre o processo artístico e o processo protocolar, a criação libertária e a burocracia. Jean Lancri (2002) considera a pesquisa em arte como “claudicante”, dada a instabilidade de se operar entre o racional e o sonhado, tendo o artista pesquisador que assumir as duas vertentes, habitando no cruzamento — como um jóquei equilibrando-se ao saltar de um cavalo para o outro (Valéry, 1999). Como evitar a queda?

Ainda, o contexto em que essa pesquisa se insere causa desconfortos. Diante da crise sanitária global pela covid-19 (e todo tipo de crise decorrente dela) que enfrentamos recentemente, é inevitável questionar-se sobre a validade de uma pesquisa poética sendo que outras tantas questões nos consomem. Afinal, “Aquiles não pode vencer a tartaruga se estiver sonhando com o espaço e com o tempo” (Valéry, 1999: 181).

⁴ *Sobre o fio* é também um dos títulos do filósofo Georges Didi-Huberman, Editado pela Cultura e Barbárie (2019), que aborda as *tensões* entre a obra e o fazer, entre arte e política.

A investigação da criação artística propicia um estado de busca — uma busca que, sabemos, não se encerrará. Como uma pesquisa em artes, o núcleo particular deve atingir o universal, partindo do que nos é mais próximo e tocando em questões mais amplas do sensível e das práticas artísticas e simbólicas. Como um caso à parte, a pesquisa em arte segue, preferencialmente, métodos alheios às convenções. Tratando-se de um processo aberto à descobertas e ao inesperado, o objeto de estudo e seu método de análise está também em construção, sendo desenvolvido junto ao processo de criação (Válery, 1999; Lancri, 2002). Embora isso possa parecer promissor, é de certa maneira angustiante, pois parece nunca sermos capazes de apreender com propriedade a totalidade de uma investigação artística. Uma faca de dois gumes: o que lhe é virtude torna-se também percalço. Acredito, desse modo, que o processo de pesquisa e o de criação devam se impregnar de tal maneira que um alimente o outro, entretanto, respeitando suas peculiaridades. O processo de pesquisa coloca o artista em um estado diferente de atenção a tudo o que permeia a criação, diagnosticando possíveis relações, ao passo que o processo artístico retroalimenta sensivelmente a qualidade dessas relações. Contudo, o infortúnio de acabar gerando ilustrações do pensamento devem ser, ainda que com dificuldade, evitados.

Dentro de um processo de trabalho em arte, criam-se o tempo todo armadilhas e utopias, ou utopias-armadilhas, instauram-se crenças intuitivas difíceis de romper. O processo artístico é constituído por certa entidade mítica, e o processo de pesquisa vem tentar desmembrar essa entidade, realocando as peças, buscando e indagando possibilidades de sentido: “é necessário lançar-se ao processo e permitir a deriva, quebrar ou burlar as próprias regras, abrir mão de condutas muito fixas” (Lancri, 2002: 26). Criam-se mitos para atender a demanda de outros mitos — desconsiderando o aspecto repugnante que o termo “mito” assumiu no cenário político brasileiro nos últimos anos. Por ora, reporto-me a uma passagem pouco virtuosa, tão desnecessária quanto espirituosa em uma recente filmagem de *Hércules*, estrelada pelo astro Dwayne “The Rock” Johnson. Num dado momento no filme, quando Hércules é convidado a treinar o exército da Trácia, seu fiel companheiro Iolaos tenta oferecer as armas usadas por Hércules aos soldados a fim de encorajá-los, pois estas seriam especiais. Após o general ter inspecionado a armadura de Hércules, que Iolaos dizia ser feita da pele do feroz javali de Erimanto e que esta era indestrutível, um dos soldados indagou: — “mas como Hércules

conseguiu retirar a pele do animal se ela é indestrutível?”, após um breve silêncio Iolaos responde: — “com uma lâmina indestrutível, oras!”.

Seguindo uma metodologia “desobediente”, o processo de escrita se deu de maneira fragmentada, partindo de notas, pensamentos e pequenos escritos. O pensamento fragmentário assume-se muitas vezes como metodologia. A pesquisa faz unir com certa “liga” maleável e elástica o suficiente para passar por entre os fragmentos, envolvendo-os e unindo, porém, permitindo o transito, colisões e afastamento entre uns e outros em um movimento constante e impreciso. O texto foi sendo construído unindo os fragmentos amparados por reflexões de diferentes pensadores de nossa área e correspondentes de outras áreas afins do conhecimento, e, evidentemente, com a aproximação das obras de artistas contemporâneos em atividade e daqueles consolidados pela história. Permiti-me, ainda, alguns momentos de divagações incitados pela reflexão poética. Valendo-me das palavras da dupla de artistas Pedro Paiva e João Maria Gusmão (2018): “*muitas vezes, quem escreve, desconfiado logo de início do insucesso literário estende-se num vai vem de referências adiando essa coisa mais difícil, a escrita, prolongando-se em ditirambos, prólogos e epítáfios; retórica que virá a ser o seu inevitável fracasso*”.

Optei por manter este aspecto fragmentado distribuindo o texto, não propriamente em capítulos, mas em sessões que podem ser tomadas como *lições* — bem menos grandiosas que as seis lições de William Kentridge e Ítalo Calvino, evidentemente.⁵ Trata-se de uma especulação como construção de um pensamento baseado nas possibilidades de se (tentar) compreender o desenho a partir de meu processo aliado a reflexão teórica. A estruturação se dá com a reunião desses fragmentos a partir da recorrência, ou melhor dizendo, da ocorrência, durante esse período de pesquisa, de elementos presentes em meu processo, assumindo cunho metafórico, como o próprio desenho, a sombra e a pedra. Desse modo, o texto segue partindo do que me é mais próximo, a prática do desenho, indo para o mais obscuro, sua ressonância oculta.

5 Desde os anos 1925 a Universidade de Harvard promove as *Charles Eliot Norton Lectures*, conferências anuais pautadas em seis palestras de pensadores, artistas, escritores e pesquisadores ligados as artes e ao processo de criação, sendo muitas dessas conferências publicadas. Como é o caso das *Seis lições de desenho* de William Kentridge, *Seis propostas para o próximo milênio* de Ítalo Calvino, *Seis passeios pelo bosque da ficção* de Umberto Eco, entre outras.

Na primeira parte, com as *lições do desenho*, pretendo abordar o desenho, seus fundamentos como linguagem e fenômeno, as características materiais enquanto fazer e seus aspectos conceituais, para além da técnica. Ao colocar o desenho em linhas gerais, além de breve e sintético panorama histórico, busco reconhecer em meu processo aquilo que se corresponde como sendo basilar, cruzando essas acepções com as peculiaridades do meu processo de trabalho. As reflexões sobre o fenômeno da marca gráfica, irão nos inserir no percurso bipolar que caracteriza o desenho como meio essencialmente dialético, problematizando também o uso do papel e dos materiais tradicionais e não-convencionais empregados nos meus desenhos. O procedimento de subtração e isolamento é trazido como parte da ideia de suspensão provocada por meus desenhos em conjunto com as coligações com o plano das ideias, do projeto, das intenções e da aproximação com o olhar analítico. Ainda, a mesa é trazida como lugar privilegiado do desenho e das estratégias, fundando o espaço de trabalho. Aquilo que motiva o processo de criação — o aspecto volitivo do desenho — se coloca como um horizonte montanhoso que se lança a frente, como metáfora da premonição da imagem desenhada.

As *lições da sombra*, abarcam questões sobre a ausência e a reapresentação de imagens como projeção e transferência. Aqui é evocado o mito de origem do desenho pela sombra, que nos oferecerá importante cenário para pensar as operações de apropriação, substituição e reapresentação das imagens pelo desenho. O desejo é posto como elementar na operação das imagens como privação, cisão e ausência. Serão retomadas indagações referentes ao fotográfico e a paisagem, entendidas como sombra, tiradas de (ou atiradas em) um mundo à distância — como exemplo pode-se trazer a presença das paisagens montanhosas que venho explorando recentemente, sendo que essas nunca existiram ou foram baseadas em imagens mecânicas de segunda mão —, como também o estranhamento decorrente do indicial/ documental e do ficcional. Será lançando um olhar sobre a operação de transposição entre imagens e seus mecanismos e artifícios, identificando aspectos do desenho em uma possível relação autorreferente — como a representação da imagem da casa e seu potencial autorreferencial.

Já as *lições da pedra* trazem uma revisão das recorrências de algumas operações em meu processo de trabalho a partir do olhar para este elemento relativamente novo nesta pesquisa. Pensar a partir das pedras, ou o que as pedras proporcionam para pensar o desenho, considerando tanto

seu aspecto físico e material, quanto subjetivo e metafórico. Assim, serão levantados pontos de contato que correlacionam o processo de criação ao processo sedimentar, bem como as ideias de rememoração dos arquivos e documentos de trabalho e a repetição como parte do processo de trabalho. São propostas, através de recorrências e tarefas, formas de pensar e sistematizar o tempo através do desenho de observação e da repetição. Do ponto de vista imaterial da pedra, reflexões sobre a imagem e o invisível oculto serão propostas a partir de operações simbólicas ancestrais, como o antigo *Kolossós*.

Por fim, as *lições do oculto* emergem por entre a zona do intangível. Nesta etapa procuro refletir sobre a noção, ou sensação, de mistério que tem se intensificado em minha produção atualmente. Inicialmente será problematizada a ideia de suspensão como desafio da impossibilidade e sublimação, propondo também uma aproximação com a operação da prática dos *ex-votos* pensando a suspensão nas imagens como latência, espera e expectativa. Dessa forma, busco através da operação dialética da imagem indagar os elementos autorreferentes, de mistério e de estranhamento presentes em meus trabalhos. Um pensamento por vias bifurcadas, como dialética, não como contradições e oposições, mas de um elemento cujo sentido surge de uma síntese dual. Isto posto, trago uma aproximação, ainda que tímida, com elementos da psicanálise, de modo criar relações com os efeitos de suspensão e distância nas minhas imagens, como o *infamiliar* freudiano e o trabalho do luto, também relacionando com a produção de outros artistas, como o diálogo com obras e pensamentos de René Magritte, e eventualmente com obras populares do cinema. Busco com a relação desses elementos a construção de um pensamento sobre a imagem enquanto afastamento, distância e ausência e a maneira como essas impressões reverberam em meu trabalho. Um capítulo destinado ao que não é material, o lado oculto das imagens, o inexprimível, por assim dizer.

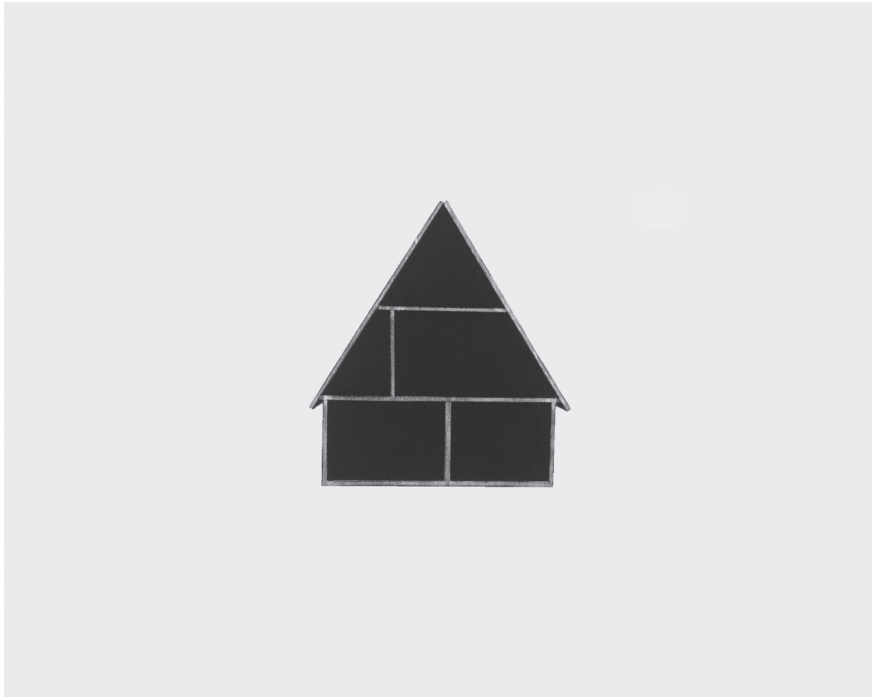
Antes de adentrar nas questões textuais propostas, faz-se necessário e de suma importância que se tenha um contato primeiro com os trabalhos que motivaram e que conduzem este estudo. Para tal, optei pela estratégia de um “capítulo zero”, que reúne uma seleção de imagens de trabalhos produzidos que antecedem esta pesquisa, introduzindo as questões como um *presságio*. Tratando-se de uma pesquisa sobre processos de criação em artes visuais, é imprescindível que se coloque a produção prática em paridade de importância com a reflexão teórica.



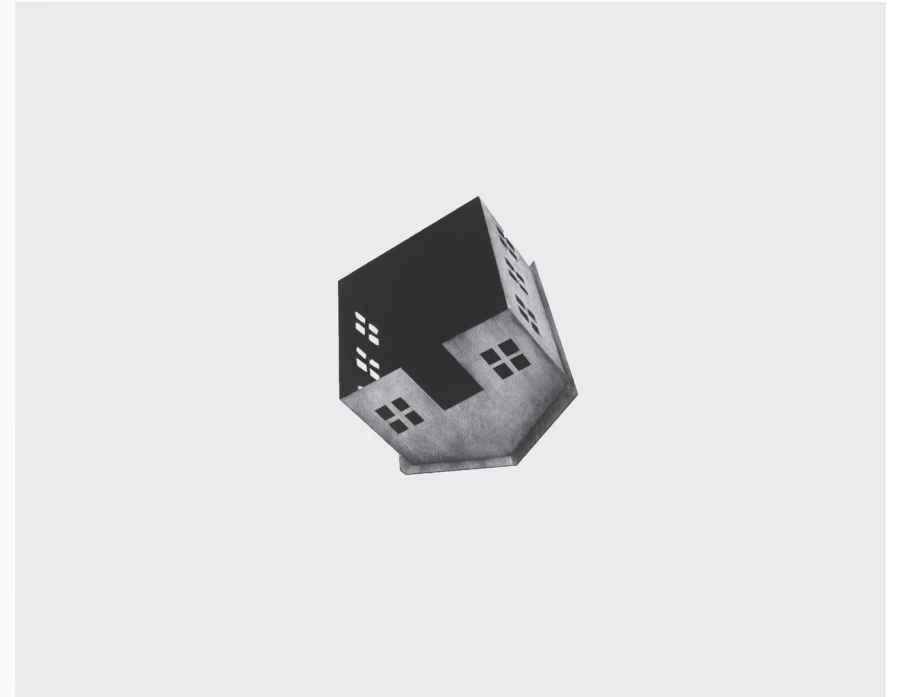
c.u.t., 2017, carvão e pastel sobre papel, 70x100cm

presságio

As imagens a seguir são uma seleção de trabalhos produzidos nos últimos seis anos, que originaram e impulsionaram o projeto de pesquisa, bem como os desdobramentos em trabalhos desenvolvidos concomitantemente a esta. Sendo um recorte da produção, procurei trazer trabalhos mais significativos e pertinentes com a proposta de estudo, de modo a guiar as reflexões que seguirão com os escritos. Outros trabalhos importantes serão apresentados juntamente ao texto, não obedecendo uma cronologia linear, mas sim aproximados pelas ideias levantadas em cada sessão. O contato prévio com as imagens antes do texto se coloca com urgente importância, de forma que a apreciação das reflexões aqui propostas seja já contaminada por esse imaginário, como uma memória recente que emergirá com o decorrer da leitura.



Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



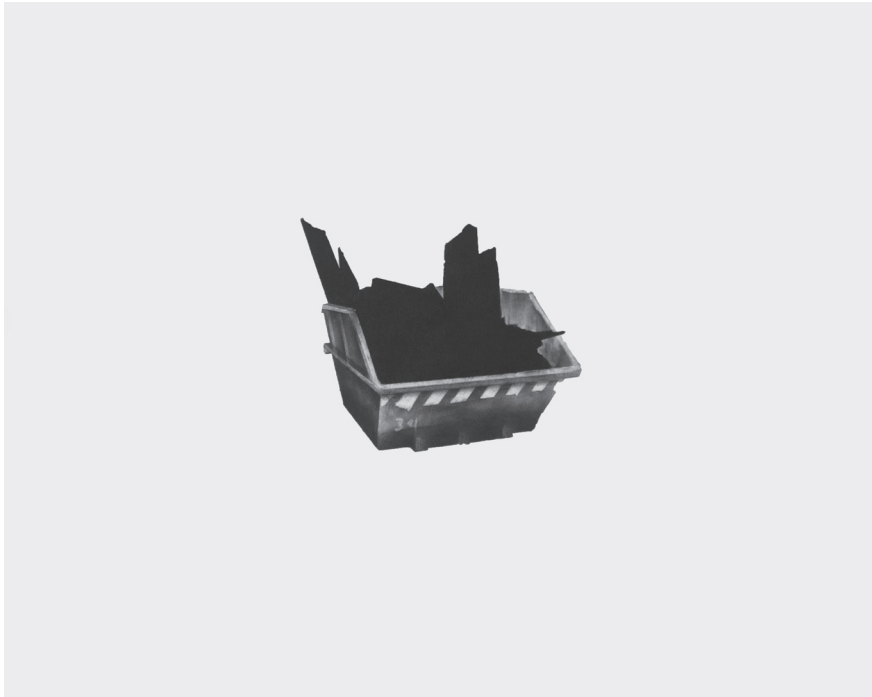
sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



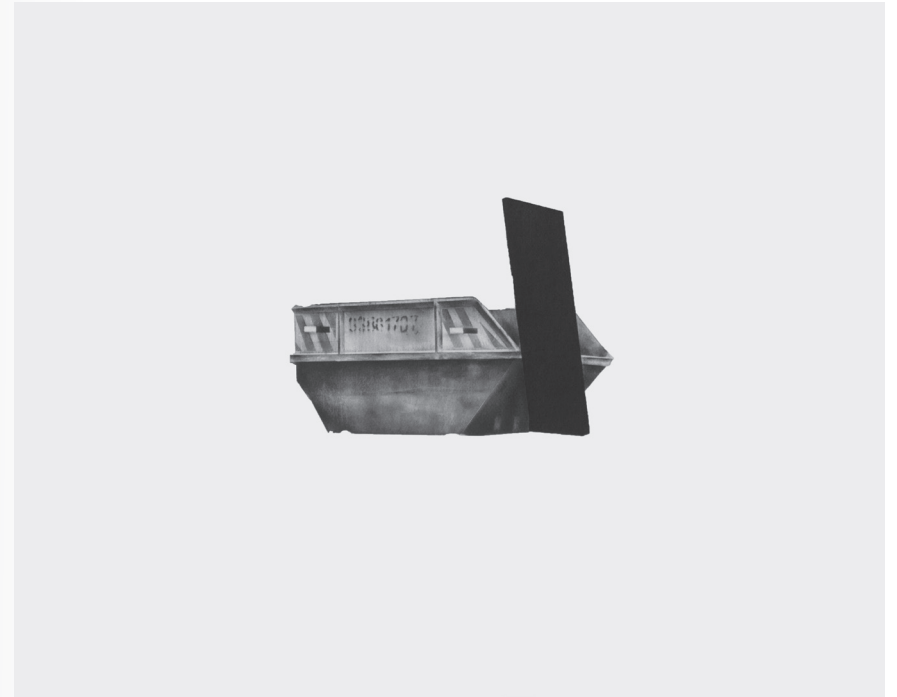
Flirting, 2016, pastel sobre papel, 30x40cm



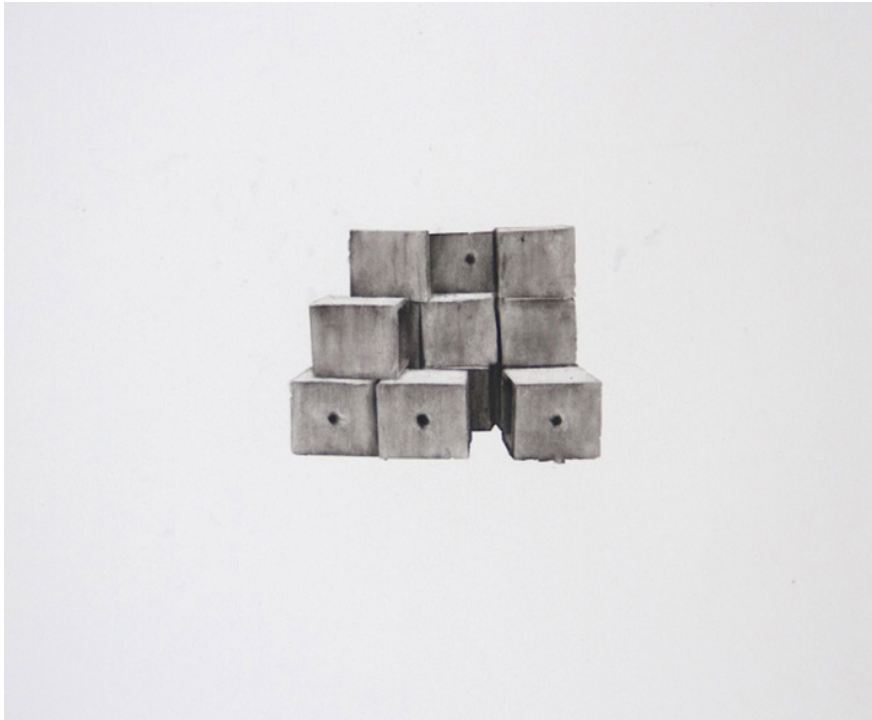
sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



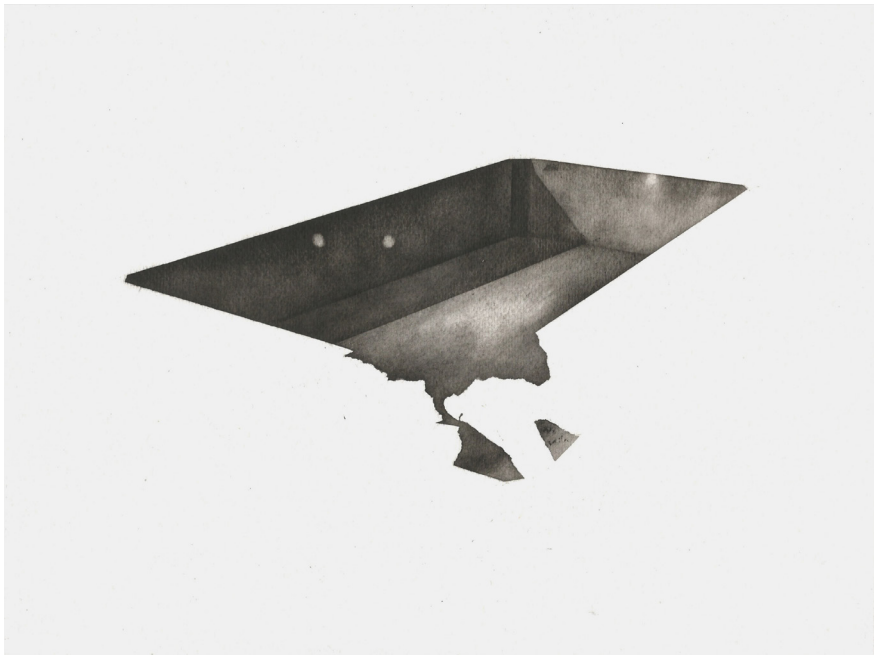
sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



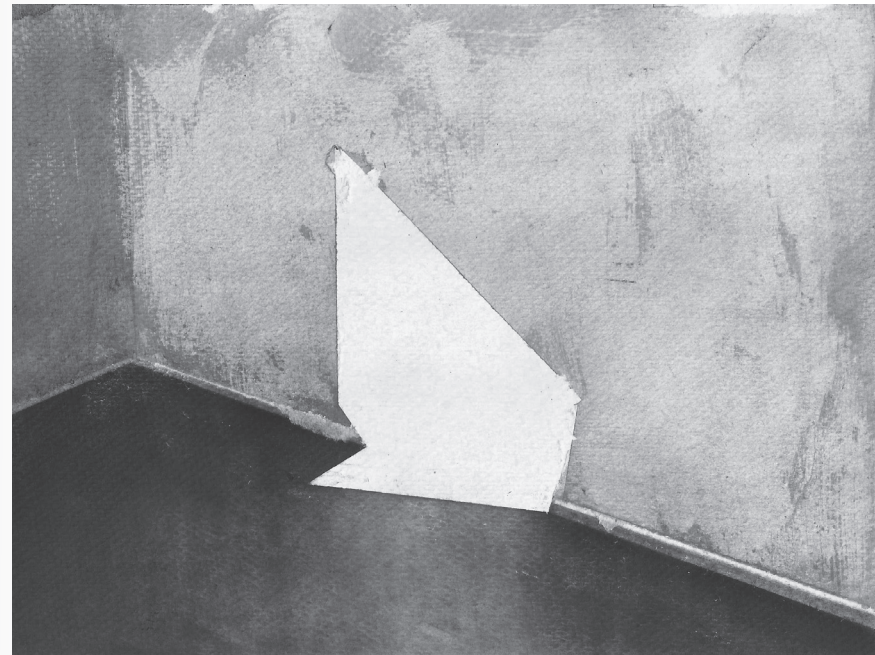
sem título, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



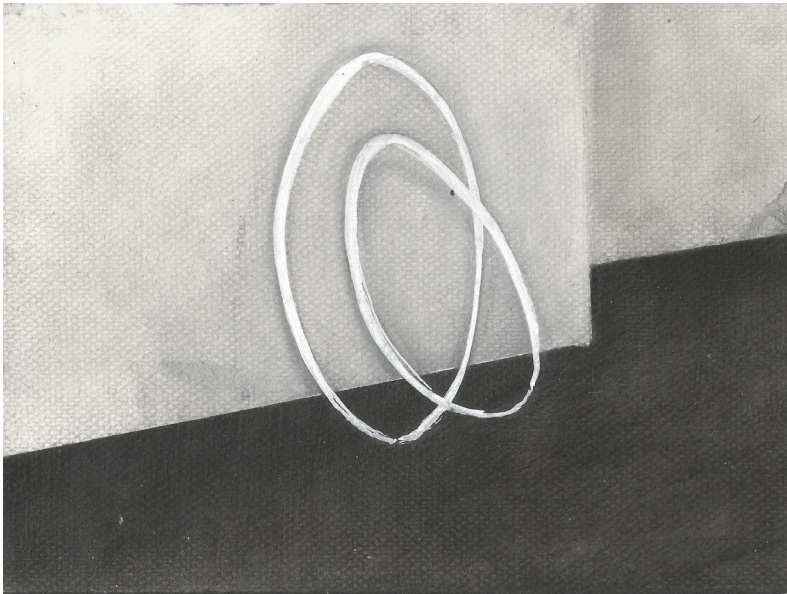
sem título, 2016-2018, grafite sobre papel, 50x65cm



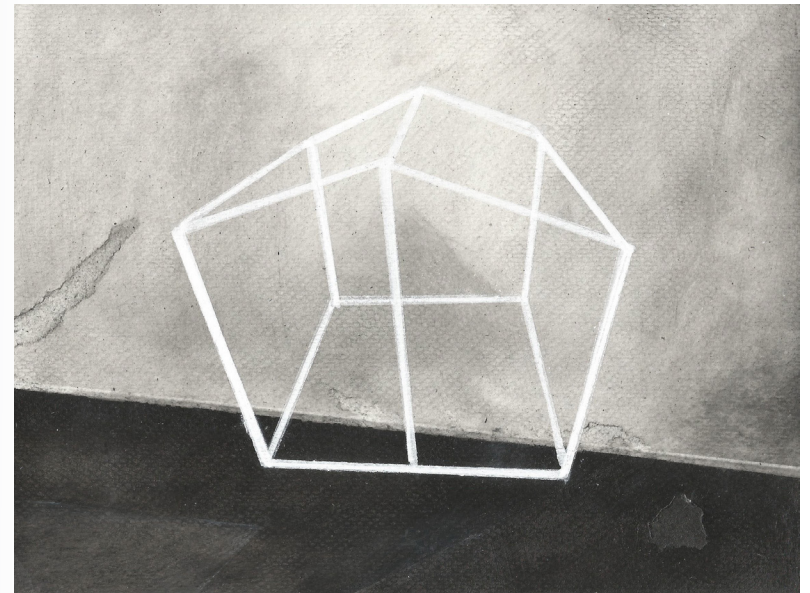
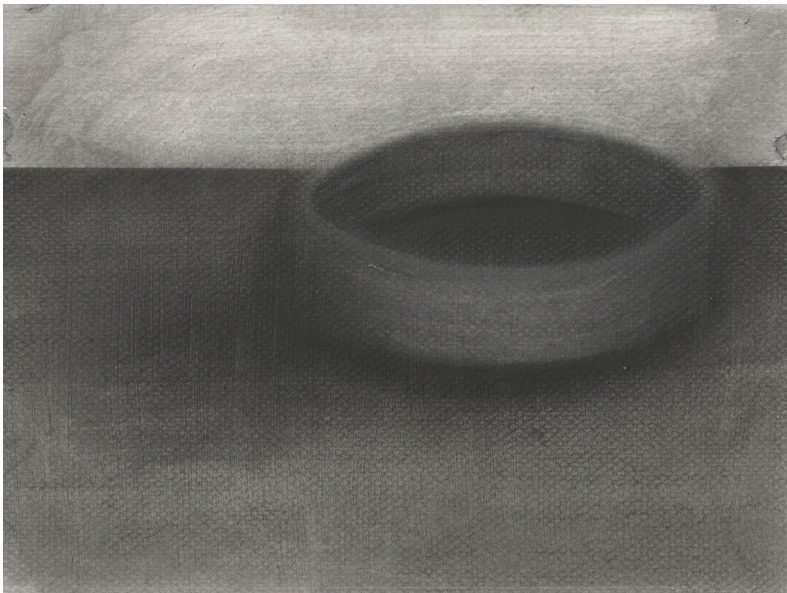
sem título, 2017, pastel sobre papel, 21x28cm



sem título, 2016-2018, pastel e emulsão acrílica sobre papel, 15x20cm



sem título, 2013-2018, pastel e emulsão acrílica sobre papel, 15x20cm



sem título, 2013-2018, pastel e emulsão acrílica sobre papel, 15x20cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



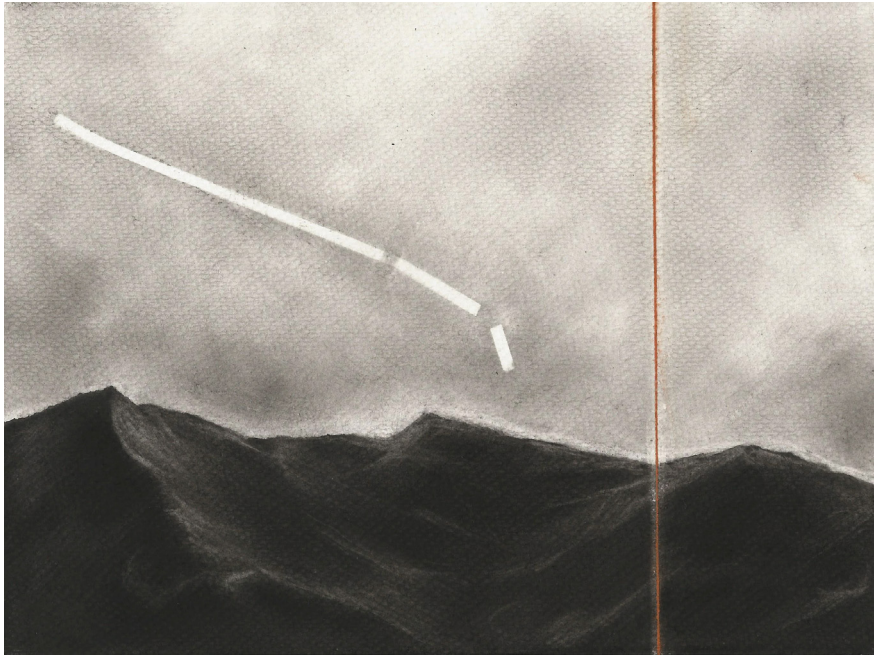
sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



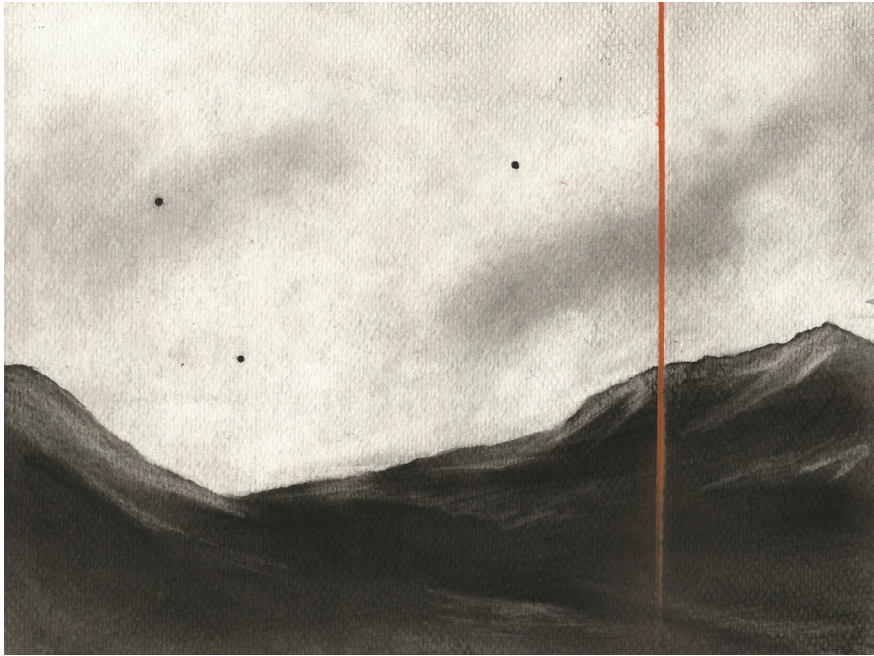
sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



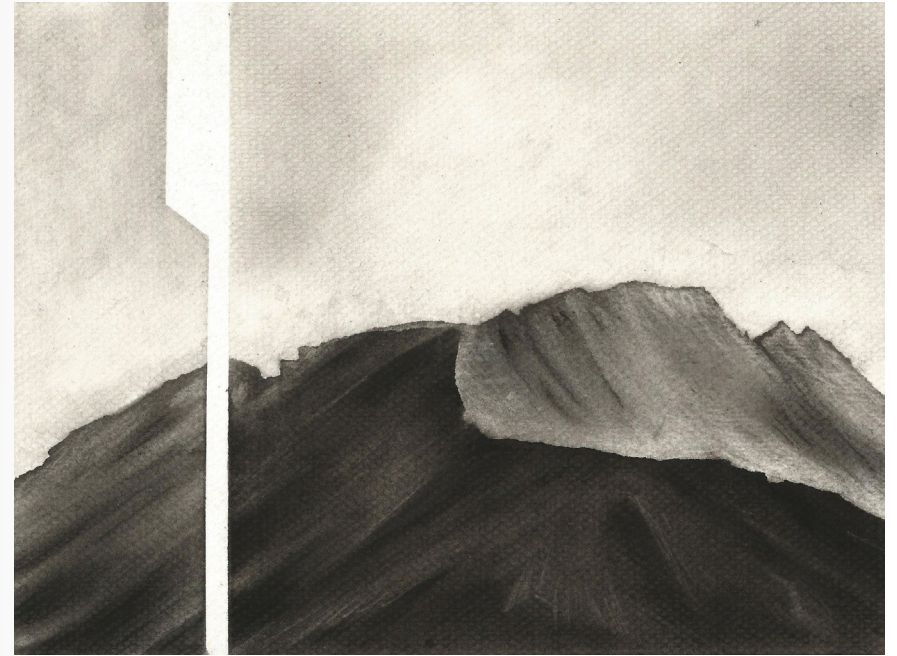
sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



sem título, 2017, pastel sobre papel, 15x20cm



sem título, 2018, pastel sobre papel, 15x20cm



sem título, 2018, pastel sobre papel, 15x20cm

lições do desenho



sem título, 2016-2018, pastel e emulsão acrílica sobre papel, 15x20cm

Desenhar. Saber. Fazer.

Desenha-se desde sempre. A primeira imagem produzida provavelmente foi um desenho — os pintores e historiadores que me perdoem, mas as ditas pinturas rupestres são desenhos! Antes de falarmos: desenhamos. Quando aprendemos a escrever: desenhamos. Quando algo é importante ou quando queremos tornar algo importante: desenhamos. Quando queremos nos fazer entender: desenhamos — *entendeu ou quer que desenhe?!* Enfim, a presença do desenho é intensa e constante desde nossos primeiros embates com mundos a serem descobertos. Se eu fosse trazer os antecedentes da minha relação com o desenho talvez precisasse reportar aos desenhos pouco promissores de um menino que encontrava neles sua maior fonte de diversão — os “garranchos”, como eram chamados pelos demais. Mas voltemo-nos para um passado mais próximo. De imediato poderia dizer que o desenho está direta e profundamente atrelado aos meus interesses enquanto pessoa e artista. O que põe em movimento meu processo criativo é o próprio estado de *ser desenho*.

Compreendo o desenho como uma série, conjunto ou somatória de processos em diferentes instâncias práticas e conceituais interligadas, abrangendo a concepção de uma ideia, a reação física e corporal, a elaboração de estratégias, a percepção destas como agentes de significação em um trabalho de arte, a instauração de signos e criação de outros significados. Uma linguagem em particular por assim dizer. Da instauração dessa linguagem partem indagações já conhecidas, como a relação com a ideia, a invenção e o projeto que antecede uma obra (artística ou não); o grafismo como gesto autoral e único, que percorre o tempo e cruza o espaço; exercício de olhar e entendimento do mundo visível através da

representação em signos gráficos e esquemas; a ideia do íntimo e do documental; o enigma pela incompletude do grafismo, entre outras formas de abordagem do desenho. Observando meu processo de trabalho, posso afirmar que essas questões estão presentes de forma mais ou menos direta, identificando o desenho como questão central em minha produção.

Paul Valéry (2012) recorria ao axioma de Degas “O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”, que num primeiro momento nos soa como um desses jargões bonitos, mas que não fazem muito sentido, porém aguçam nossa curiosidade de pensar sobre a prática da linguagem. A ideia de desenho não está exclusivamente no contato material entre os aparatos técnicos, é, sobretudo, o modo como investimos o olhar sobre algo com potencial de transformação. Tampouco o desenho está subordinado a reproduzir fielmente a visualidade dos objetos e dos frutos da natureza. Como linguagem, se dá como meio de reinterpretação e tradução. Valéry (2012: 141) considera que o “‘modo de ver’ do qual falava Degas deve portanto ser entendido de forma ampla e incluir: *modo de ser, poder, saber, querer...*”, ou seja, uma investida, um salto pessoal e intransponível do sujeito que vê, sente, observa e reage aos estímulos e fenômenos do mundo pelo desenho, assumindo todos os riscos.

Em *linhas* gerais, o desenho se dá como ação e resultado de traçar sobre uma superfície. À linha é atribuído estatuto principal do desenho, elemento que facilmente associamos também ao ato de marcar. 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. Mas nem só de linha se faz o desenho; a linha pode ser dissolvida e virar mancha, as arestas podem ser construídas pelo preenchimento, os líquidos e a cor podem adentrar, e ainda assim será um desenho, pois o que se entende por linha, é uma forma sintética da intenção e do gesto de marcar.

Ainda em linhas gerais, como se sabe, o desenho como linguagem artística autônoma tem uma história relativamente recente, considerando as categorizações do campo das artes visuais. A história da arte instituiu durante muito tempo o desenho como sendo subordinado a outras artes “maiores”, como a pintura, a escultura e a arquitetura, sendo rebaixado a mero esboço e projeto para outros fins — afinal, o problema é sempre o Sistema. Contudo, se por um lado o desenho fora rebaixado à coadjuvante, por outro foi lhe atribuído valor quase espiritual, que possibilita a criação,

estruturação plástica e a apreensão do visível. Historicamente, como constata Vinicius Godoy (2013: 85), “é na Renascença que o desenho será definido não somente como este contato da ferramenta sobre o suporte, mas como uma forma de pensar específica, fundamentalmente ligada à projeção de ideias”, inserindo-o como atividade liberal, ainda que subordinada às outras práticas. É a partir das colocações de Vasari, no século XVI, que o desenho firmará ligação com o intelecto e com a autoria. A partir daí o desenho se entrelaça com um *estar diante do mundo*, com potencial de estudo e observação da natureza e suas respectivas estruturas. O desenho estará ligado, assim, aos esquemas e padrões formais idealizados; aspectos esses posteriormente exigidos nas academias e escolas como parte da conduta dos “bons artistas”.⁶ Mesmo que o desenho tenha sido, nos séculos XVII e XVIII, subordinado pela Academia à forma, fórmula, padrão e método para execução de uma “boa” pintura, ainda é possível lhe atribuir uma carga de “engenharia”, que coordena pensamentos e ações. “O desenho é a propriedade da arte”, contesta Ingres (2006: 84), “desenhar não quer dizer simplesmente reproduzir contornos; o desenho não consiste simplesmente no traço: o desenho é também a expressão, a forma interior, o plano, o modelo”.

Com a virada para o século XIX e principalmente o XX, com o desprendimento da pintura diante de padrões rígidos da forma, é conferida maior autonomia ao desenho, sendo valorizadas suas matrizes processuais e dimensões abstratas do processo inventivo. Com o Modernismo, a libertação da pintura de preceitos estruturados, acabou por conferir também autonomia ao desenho. Frágil, rápido, despretenso, aberto à sorte e ao acaso; as características que rebaixaram o desenho o tornariam uma linguagem com potencial inesgotável (Rose, 1976; Lichtenstein, 2007; Gonçalves, 1994; Polidoro, 2014). Como meio de expressão autônomo o desenho opera a partir do que lhe é essencial e primitivo: o gesto gráfico condensado na linha, que é tanto resultado do corpo em movimento como da mente criadora. A ligação direta com o plano intelectual das ideias irá permear a prática do desenho até recentemente, o que pode ser exemplificado com a produção e utilização do desenho por artistas ligados à arte conceitual nas décadas de 1960 e 1970. Nos anos subsequentes, explorou-se a autografia da linha e do gesto de inscrição, como uma prática aturorreferencial do desenho pela própria ação. Muitas vezes o

⁶ “Se eu tivesse que pôr um letreiro sobre minha porta, escreveria: *Escola de desenho*, e tenho certeza de que formaria pintores”, dizia Ingres (2006: 85).

gesto em si e o caráter de registro do desenho são solicitados como uma condicional para o trabalho, em que os critérios se fundam nas operações do grafado, da inscrição e da propriedade dos materiais em que resultado é enfaticamente fruto de uma ação designada.

A arte produzida a partir anos 1960 e 70, sobretudo de artistas ligados aos recursos do desenho, explorou com eficácia os aspectos estratégicos do desenho em níveis plásticos e conceituais. Essa alteração se deu devido a uma compreensão da linguagem artística como um meio concomitante à realidade, não estando sujeito à ilusão e a representação de sua aparência. O desenho é uma realidade em si, faz parte do mundo (Rose, 1976). Não que com isso tenha-se voltado as costas à representação, mas um voltar-se para si e suas especificidades semânticas e um potencial de abertura de possibilidades de exploração. A colagem, como aponta Bernice Rose (1976), foi um dos principais fatores para essa compreensão do desenho como meio autônomo, autorreferente e gregário, pois se vale de elementos presentes no mundo e na vida cotidiana, como diferentes papéis e materiais industrializados, objetos que são ressignificados através da ação transformadora do desenho, ou seja, o trabalho artístico existe e faz parte do mundo, pois é constituído de fragmentos deste (Gonçalves, 1994; Rose, 1976; Tassinari, 2001). Com a colagem diferentes mundos de uma mesma realidade colidem gerando novos significados. Da mesma forma que imagens de ordens diversas ocupam o mesmo ambiente gráfico, o momento da operação, como ação que se fixa, também adquire importante patente dentro dos processos de desenho. Desse modo, pode-se ressaltar o potencial de ressignificação da prática do desenho — como um gesto alquímico.

Ainda atualmente existe um problema recorrente, fora do reduto acadêmico e dos agentes especializados, quanto à validação de um desenho; sendo um “bom” desenho aquele que melhor traduz a semelhança visual do que se representa, e um desenho “ruim” aquele que não atinge essa expectativa. Um problema talvez derivado de uma postura rígida adotada antigamente pela academia de domínio da técnica e da imposição de critérios de avaliação e validação. A sentença “eu não sei desenhar” se torna frequente.

O desenho reporta a um saber não livresco, intuitivo, quase instintivo. Um saber ancestral, que produz utensílios, ferramentas e armas [inclusive]. O desenho pode estar na faca de estimação, pau-para-toda-



Elias de Andrade. *Descascar laranjas*, 2018, grafite sobre papel, 30x84cm

obra; ou na faca menos favorita, sem fio, guardada no fundo da gaveta por-via-das-dúvidas, como um amuleto, não se joga fora uma faca — porém, facas cegas geram falsas fachadas. O desenhista, assim como “o artista que corta a madeira, martela o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, traz até nós um passado do homem, um homem antigo, sem o qual não estaríamos aqui” (Focillon, 2012: 19). O artista e amigo Elias de Andrade tem uma relação bastante próxima com o desenho e com as práticas cotidianas. Elias desenha as ferramentas usadas no trabalho de marcenaria e de cozinha, as flores e frutos do quintal, os animais da fauna regional da terra e do ar. Simples assim, como quem trilha o percurso da colheita e da partilha. Para o Elias “descascar laranjas é conhecimento dado por observar meus avós, tios e pais e também pelo fazer de quem se dispõe à tentativa e erro. O desenho é também uma ação — semelhante a de descascar laranjas — mas o qual não se limita a um conhecimento técnico, mas a tentativa e erro de se aprender pelo fazer”⁷. Saber desenhar é um saber pelo fazer, uma ação cuja premeditação se dá como estratégia em seu próprio ato.

Quando estamos em reclusão, como quando foi escrito parte deste ensaio, acabamos por ter mais contato com os objetos do lar e os percebemos diferente. Não apenas sua funcionalidade isolada é levada em consideração, mas também, e ainda mais, quais ações e experiência esses nos propiciam — como compreender o desenho no descascar de uma laranja. Ou, como os objetos que utilizamos trazem tanto de nós e de

⁷ Reflexão do artista Elias de Andrade compartilhada em rede social.

nossos hábitos: a cafeteira cuja base parece sempre estar suja, quando na verdade é a reação a nossos hábitos de retirar e reposicionar a jarra sempre da mesma maneira. A caneca que serviu aquele café deixa um círculo marcado momentaneamente na mesa de trabalho, da mesma forma o vaso de planta que reclama seu lugar com um círculo oxidado ao ser realocado. Essas pequenas inscrições nos adaptam e nos inserem no mundo.

“*Drawing is a verb*”, já dizia Richard Serra (2014). Esta certa afirmativa do artista induz que o desenho não é apenas um produto de papel, mas a própria ação que o constitui. Também nos aproxima do sentido de sua própria terminologia: na língua inglesa o desenho, *drawing*, indica o presente de uma ação (identificada pelo sufixo *-ing*), podendo referir-se tanto a ação de desenhar quanto ao desenho produzido, ou seja, um substantivo que contém o verbo; o desenho é a ação e resultado desta. O desenho como concepção se firmaria no termo *design*, o qual apropriamos como disciplina que abarca a criação e elaboração de projetos e soluções gráficas, formais e de ergonomia.

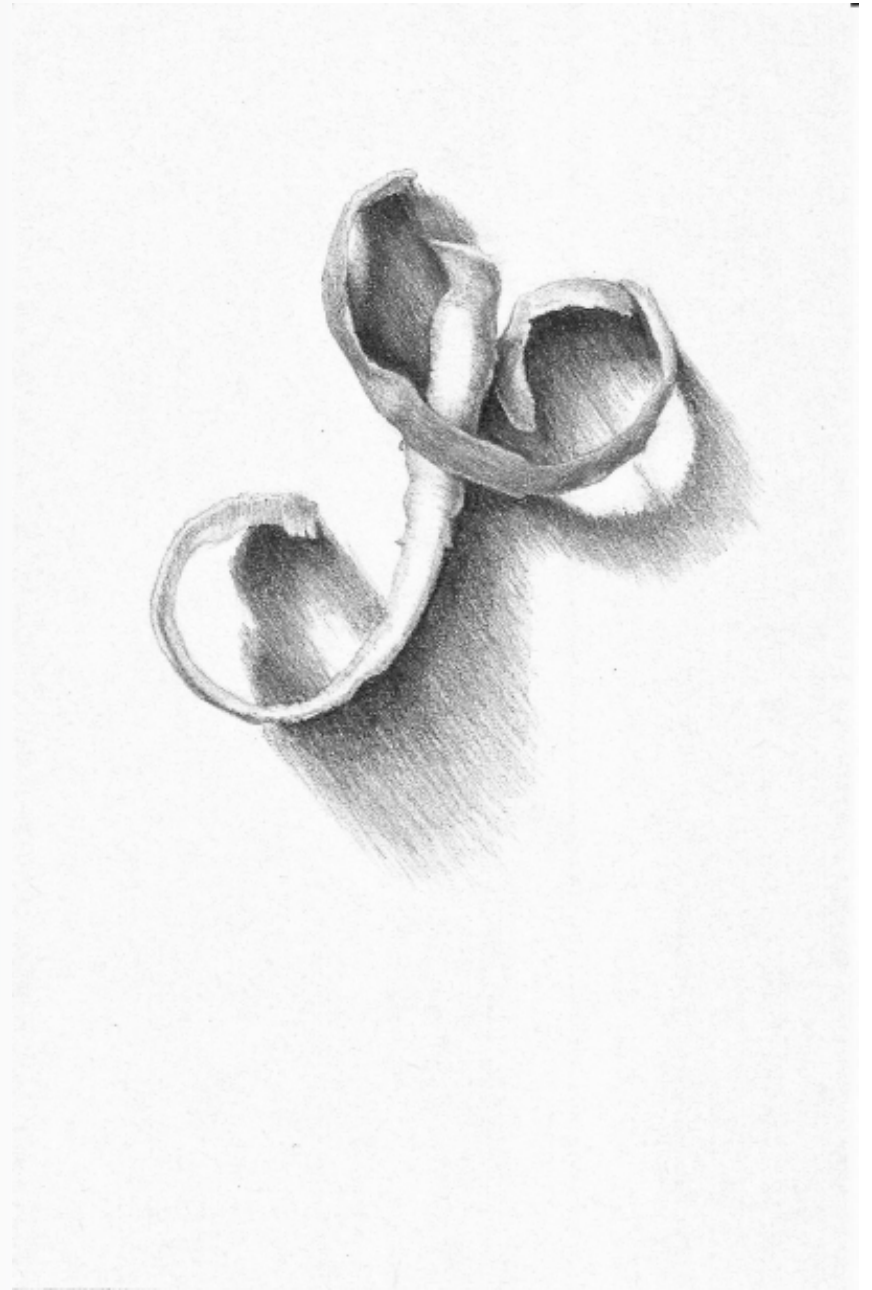
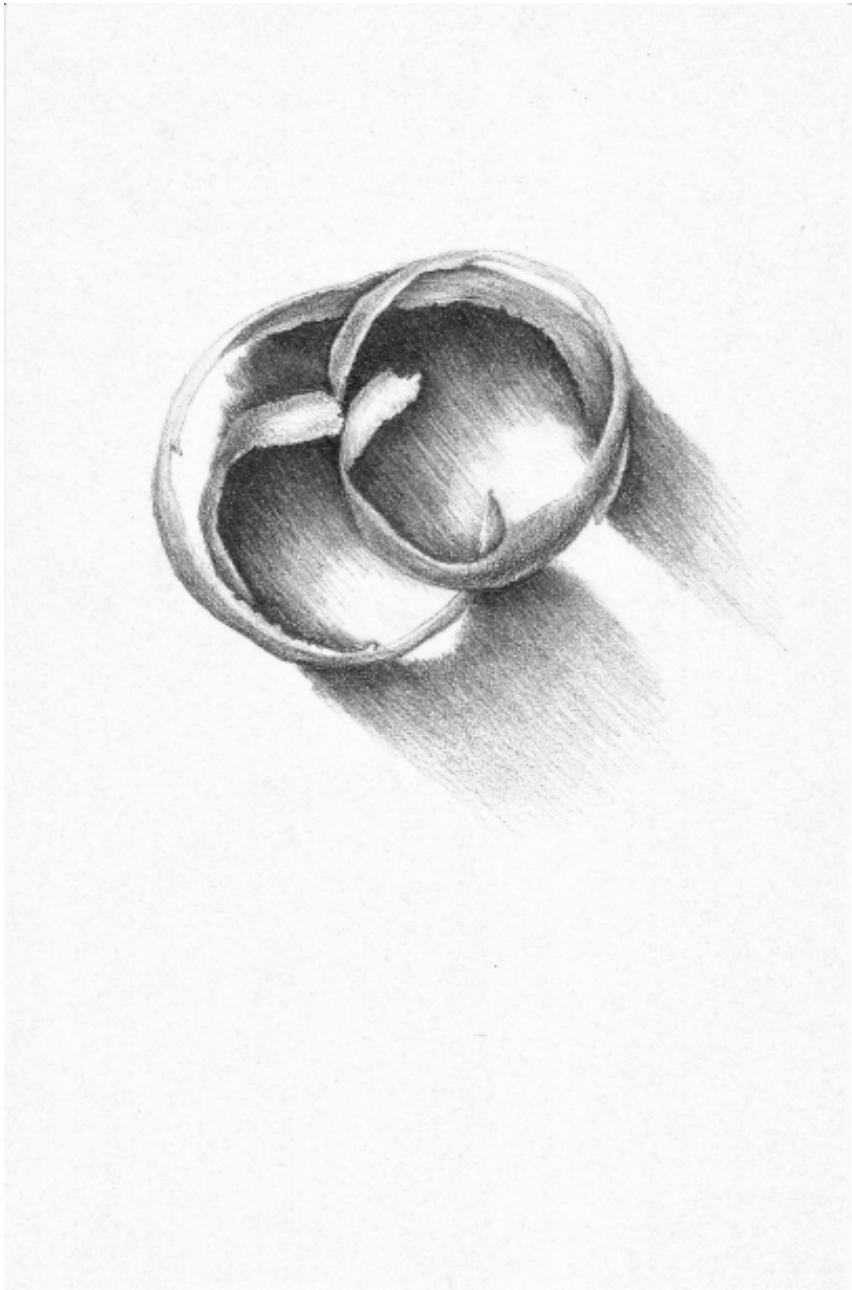
Encontramos no italiano *disegno* uma potente origem de significado, pois se refere tanto à concepção da ideia quanto ao traçado e a circunscrição (Lichtenstein, 2006, 2007). O significado do termo é assim ambivalente, mas não no sentido contrário. Por sua vez, o francês *dessin* deriva-se do *disegno* e refere-se atualmente tanto ao desenho materializado quanto à intenção e ao projeto, cuja grafia é *dessein* (Lichtenstein, 2007). O termo carrega em si tanto o momento de criação, a pulsão e o desejo de realização, quanto ao de execução e materialização, e de posterior contemplação do objeto produzido. Federico Zuccaro, pintor italiano do período maneirista, concebeu a noção de *disegno interno*: uma concepção própria da ideia, um conhecimento profundo, como uma iluminação divina advinda do próprio ato criador de Deus. Para Zuccaro (2004: 42), “*desenho não é matéria, não é corpo, não é acidente de alguma substância, mas é forma, ideia, ordem, regra, termo ou objeto do intelecto, no qual são expressas as coisas entendidas, e ele se encontra em todas as coisas externas, sejam divinas sejam humanas*”. Nesse sentido o *desenho interior* não apenas seria a ordem da intenção, da imaginação e compreensão das formas, mas um entendimento das coisas em sua essência e sua natureza. Do desenho interior surge o *desenho externo*, a manifestação autográfica do artista que detém e demonstra materialmente esse conhecimento, calcado na linha que se inscreve. Porém, na concepção de Zuccaro, o desenho exteriorizado (materializado) é “*simples traço, delimitação,*

medida e figura de qualquer coisa imaginada ou real” (idem: 47-48), uma vez que “*a imagem ideal formada em nosso espírito, e num segundo momento expressa e declarada por uma linha ou por outro modo visual, é chamada vulgarmente de desenho*” (idem). O autor distingue essas duas manifestações denominadas desenho, sendo a primeira, interior, da ordem intelectual e do espírito imortal; a segunda, exterior, mecânica, transitória e efêmera. Nesse sentido o *disegno interno* equivaleria assim como o próprio *signal de Deus*, uma vez a palavra italiana *disegno* conteria já em sua grafia e fonética o *Segno di Dio: disegno/ di-segno/ di-segn-o*; o rearranjo das letras e sílabas presentes em *disegno* formariam *Segno de Dio*, ou ainda “*segno di Dio in noi*” (Lichtenstein, 2004). Embora a concepção de Zuccaro seja embrenhada pela espiritualidade e pela fé, remonta à ligação estreita do *desenho* com a imaginação e as ideias, um prelúdio para qualquer ato criativo. O desenho pode ser, assim, visto como um estado de *origem* — o que nos reporta àquele conhecimento ancestral.

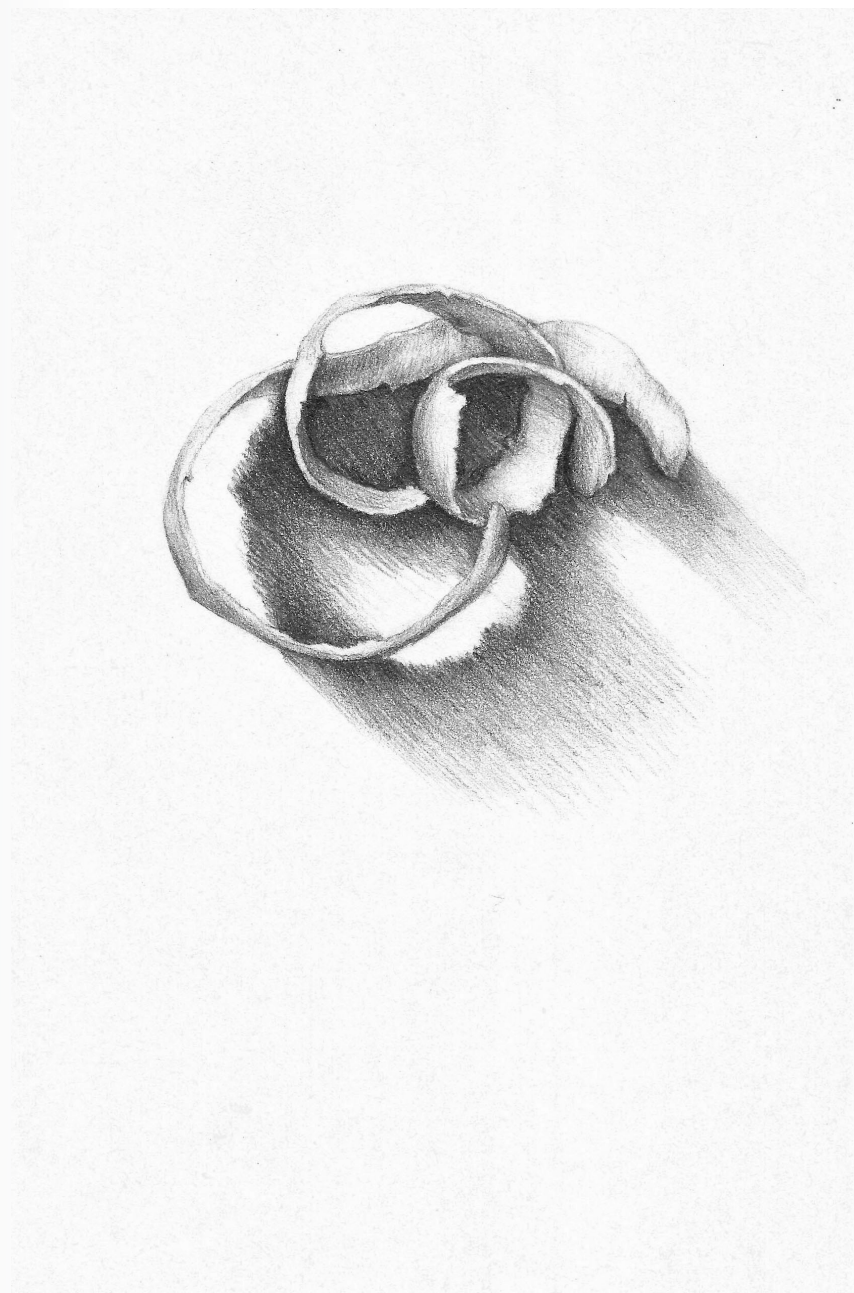
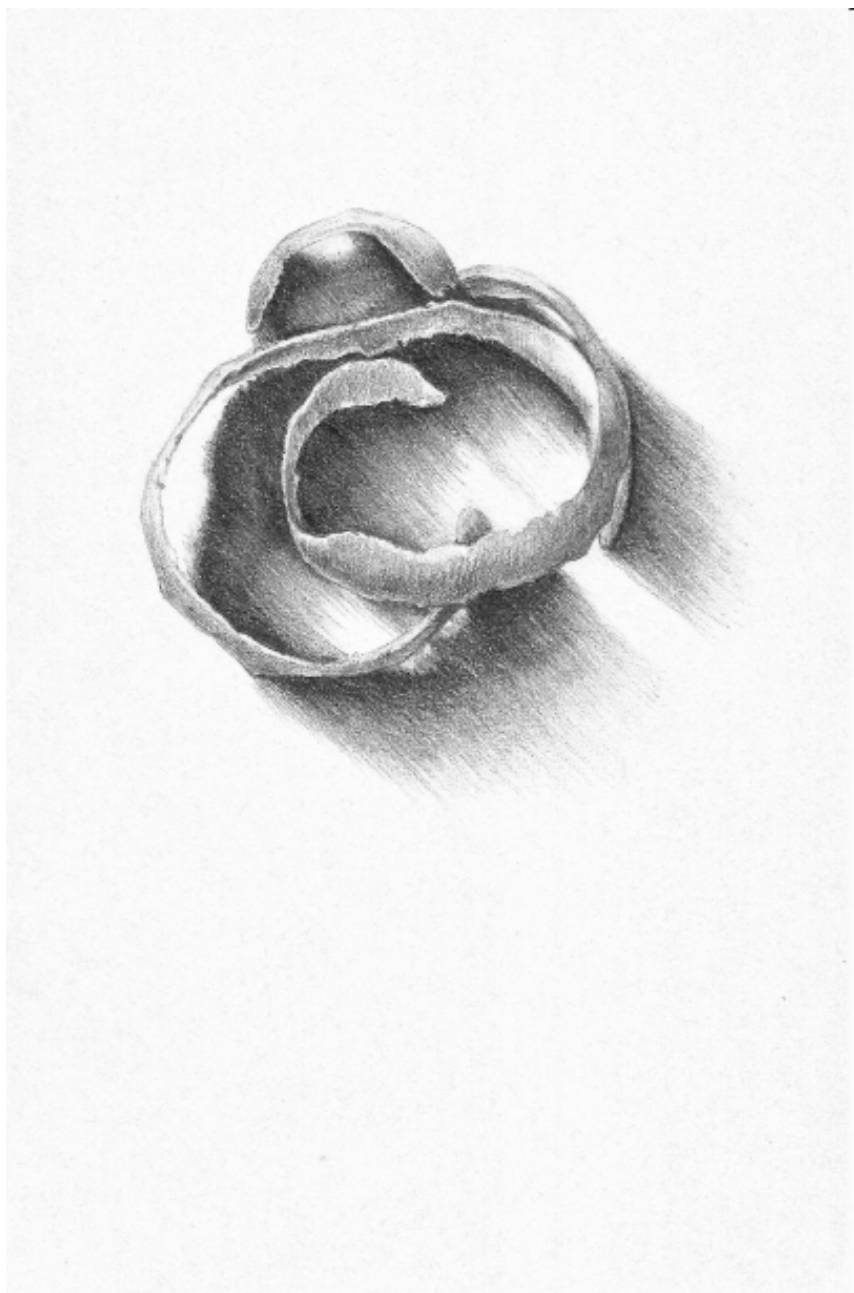
No bom português *desenho* geralmente designa uma imagem produzida graficamente que alguém desenhou, está desenhando ou desenhará. Mas também tem sentido de concepção autoral, semelhante ao *dessein* e ao *design*. O desenho atuaria assim, como prelúdio, como um estado que antecede todas as coisas — como um *desenho interno* — e permanece como latência de uma origem. O sentido de desenho aplica-se, ou melhor dizendo, significa um modo de pensar e agir, um pensamento hipotético indissociável de suas estratégias comprobatórias; o problema acompanhado de sua solução, um *meio* que traz sincronicamente *origem e destino*.

Uma definição cerrada de desenho se faz ineficaz ou mesmo desnecessária. O desenho pode ser muitas coisas diferentes intercambiáveis entre elas, ou não ser nada disso — faz parte do processo.... Quando se fala de desenho é comum recorrer ao estágio do processo, um constante e latente *em processo*. Richard John (2009), artista, professor e pesquisador, traça *16 notas para uma definição do desenho*, e declara “é preciso desenhar para além das palavras”, pois

Definições podem facilmente tornar-se normativas. Com vocação oposta, o ato de desenhar e justamente o que permite investigar o desconhecido, para além do nominado e do descrito. E ele quem sonha o mundo impossível ou a possibilidade inscrita em cada ato, marca ou gesto. O desenho, portanto, faz-se ao escapar de sua própria condição restritiva e de qualquer definição redutora. O desenho realiza-se no aberto. (idem: 174)



Faca boa, faça ruim, 2020. grafite sobre papel, 22x14,5cm



Faca boa, faça ruim, 2020. grafite sobre papel, 22x14,5cm

Bem, e o que eu pretendo com esse brevíssimo panorama do desenho — além de demonstrar estudo e cumprir com a parte didática da pesquisa? A questão é que o desenho, como linguagem, em seu curso histórico de exploração artística se mostra em um movimento gregário e de ramificação, sem perder sua característica “bruta” de existir com poucos recursos ou mesmo sem nenhum meio material envolvido. Ao longo dos séculos a prática do desenho em si sofreu pouca alteração, mantendo-se ligado à simplicidade de recursos técnicos, às noções de projeção e de autoria, abrindo-se a novas propostas processuais. Como linguagem autônoma, complexa mesmo que aparentemente simples e econômica de recursos, abrange um modo de pensar estreitamente ligado a todas as etapas de um evento instaurador. Meio autorreflexivo e gregário (Gonçalves, 2013a, 2013b), pois se mantém em aberto à reinvenção e às intempéries da criação, pois a “simplicidade e as propriedades dos meios engajados fazem do desenho uma prática arriscada” (Haas, 1992), e o risco é inevitável no desenho. Desenho diz respeito ao modo de trabalho, não apenas às obras gráficas. Modo de ver, pensar e agir. Desenhar é agir. Desenhar é pensar em agir. Desenhar é repensar na ação. Desenhar é reconhecer na imagem sua ação instauradora, e perceber nas imagens do mundo um potencial de *ser desenho*.

O desenho coloca em contato, cria uma película para o distante. Tocar o fantasma. Certa noite, enquanto pensava com pesar sobre por quais caminhos conduziria esse protótipo de tese, uma pequena mariposa pousou em meu braço. Observei-a de perto com atenção, parecia estar buscando alimento, tocando meu braço por entre os pelos. Uma sensação perceptível pelo toque, causando certo desconforto e curiosidade. O que sentia não era a movimentação de suas patas leves e ínfimas, mas a movimentação de sua trompa que percorria a pele. Aparelhagem de contato. Instrumentos, artefatos, ferramentas; aparelhos criados, ou devo dizer desenhados, para manipulação e transformação do mundo. Superfície de espessura mínima entre nós e aquilo que nos cerca. Poucos minutos foram suficientes para a mariposa notar minha inutilidade e alçar vôo para desenhar outra superfície.



Documento de trabalho, 2021.

O fenômeno gráfico ou Marcar para não perder[-se]

Uma questão aparentemente simples se apresenta para mim com enorme importância: o desenho como fenômeno. A maneira como o desenho é gerado e toda comoção que desse fenômeno se erradia é para mim um encantamento, que, ainda com todo aparato intelectual que possamos ter, instiga o fazer e a reflexão de uma maneira irredutível. Talvez por isso eu ainda desenhe. O desenho, pouco ou muito virtuoso, ocorre a partir de um mesmo princípio de inscrição gráfica: resistência e coexistência.

No que tange o fenômeno gerado com a inscrição gráfica, concordamos com Walter Benjamin (2017: 111-112) ao compreendê-lo como uma dinâmica de forças dialéticas:

A linha gráfica é determinada em oposição à superfície. Essa oposição não tem apenas um significado visual, por exemplo. Pois a linha gráfica é subordinada a esse plano de fundo. Inversamente, somente existe linha gráfica em virtude desse plano de fundo, de modo que, por exemplo, um desenho que cubra completamente seu plano de fundo deixaria de ser um desenho. Através disso, um lugar indispensável no sentido do desenho é atribuído ao plano de fundo [...] A linha gráfica confere identidade ao seu plano de fundo. A identidade que possui o fundo de um desenho é bastante diferente daquela da superfície branca do papel onde este está, e pela qual ele seria provavelmente anulado se a tomássemos como uma trama (indistinguível ao olho) de ondas brancas de cor. O desenho puro não altera a função gráfica que dá sentido ao seu plano de fundo quando “deixa em branco” este plano como cor de fundo.

Partindo da análise de Benjamin, o traço marca uma superfície e sua existência só é possível em função desta, da mesma forma que uma projeção é possível no momento em que encontra uma superfície de fixação — luz e parede, carvão e papel (Dubois, 2008). O traço grafado não apenas se adere, como faz parte da superfície e vice-versa; sem a superfície a que o traço se agrega como marca não haveria inscrição. É uma observação bastante óbvia, admito... simples, porém não simplista [como este trocadilho]. O plano de fundo num desenho é evidente em relação ao que lhe é agregado; e o desenho, por sua vez, só ocorre na relação da inscrição com o plano de fundo, em um cruzamento dinâmico entre estes dois agentes. Um desenho é construído *a partir* do plano, não *sobre* este (Moura, 2015). Diferente da pintura em que as várias camadas de cor cobrem e avançam sobre a superfície da tela — inclusive para construir ou forjar um “fundo”. Como observou Walter Benjamin, “um desenho que cubra completamente seu plano de fundo deixaria de ser um

desenho”. Caso ocorra seria um conceito dobrado sobre si, superfície sobre superfície. Essa é uma questão fundamental no desenho, que o filósofo e escritor Alain Badiou (2011) identifica como sendo problema central: as marcas não existem por si mesmas, da mesma forma que o papel como fundo não é uma totalidade, são coagentes. Como bem pontua Badiou: “é esse tipo de reciprocidade móvel entre existência e inexistência, que constitui a própria essência do desenho”.

Nas palavras de John Berger (2011: 10), essa relação de reciprocidade do fenômeno gráfico se dá “assim como a água de um aquário muda quando se coloca um peixe nela [...] A água se torna simplesmente a condição de sua existência e a área em que se pode nadar”. No desenho a inscrição está em consonância com a superfície. Não é adição em meio neutro, é cruzamento de polos positivos — ou negativos, se preferir. É essa dialética que se faz fundamental no desenho, tensão constante e limítrofe, que lhe confere tantos outros atributos de magia e encanto. Resultado de contato; contato indireto com o mundo, contato direto conosco, gerador de mundos particulares. “O desenho como fenômeno é, dessa forma, fruto da dialética entre a linha e o plano de fundo, onde quer que esta ocorra” (Gonçalves, 2005: 34). Complementando esse pensamento, o filósofo e curador Márcio Doctors (1999: XII) relembra a história de criação das escrituras divinas através dos *dois fogos*: “O fogo negro, que desenhou as letras, que pensamos ler, e o fogo branco que desenhou o espaço entre as letras, que nos permite ler”. Esse trecho reforça a relação fenomenológica e dialética do desenho, a relação entre duas potências, dois fogos, síntese de energias inicialmente contrárias. O desenho é resultado dessa relação profundamente dialética, na tensão equilibrada dessas duas potências, gerando uma forma de “energia” (idem), eis o fenômeno primordial do desenho (Gonçalves, 2005).

Uma constância em meus trabalhos é a presença enfática do plano de fundo do suporte, das áreas em branco ou não preenchidas em contraste com zonas negras e superfícies detalhadas com o labor do material — fogo branco e fogo negro. Em meus desenhos as áreas em branco do papel são frequentemente solicitadas, evidenciando e intensificando sua *vacância*. Na maioria dos meus desenhos, os procedimentos, operações e escolhas põe em evidência não apenas a figura descrita, como também o *plano de fundo* do suporte. Em se tratando do desenho, o suporte não é, de forma alguma, passivo ou neutro. Como já foi levantado, o plano de fundo num desenho é evidente em relação ao que lhe é agregado; e o desenho, por

sua vez, só ocorre na relação da inscrição com o plano de fundo, em um cruzamento dinâmico entre esses dois agentes. No desenho há, portanto, a presença essencial do plano de fundo, numa integração mútua com a inscrição, caracterizando um procedimento gráfico. Há a emanção do que não está em relação ao que se inscreve; é esse tipo de vazio que qualifica o espaço como desenho, nessa interação cheio/vazio que ele emite. Entendo que a superfície do plano de fundo e sua *presença* indissociável apresenta-se como uma questão própria à linguagem do desenho.

Acredito que essa questão essencial do desenho, essa força dialética, um liame entre opostos, essa energia de tensão em suspensão, irá permear por outras instâncias do meu processo de trabalho. Penso, assim, nessa relação paradoxal e sua relação com as imagens que estou habituado a reunir e a [re]produzir, com meus métodos de trabalho e com o fenômeno próprio da imagem como representação. Tal questão irá se refletir como certa *premonição* no que tange a formação de um repertório imagético para meus trabalhos, como na confluência de uma ideia de *suspensão* e suas instâncias de apreensão. Questões estas que tentarei levantar ao longo das reflexões seguintes.

Meu avô, homem nascido e criado na roça, mantém o hábito de cultivar uma horta em seu quintal. Daqueles metros quadrados de terra se colhe uma variedade de hortaliças e frutos, de acordo com um ciclo anual de cultivo, estudado e projetado com anotações e grafismos em um calendário de papel. A terra é previamente nutrida e preparada de modo a obter uma distribuição uniforme em seu espaço delimitado por uma pequena mureta de concreto e estacas ficadas no solo — “não pise aí ainda, menino!”. Para o plantio, sulcos são feitos na terra para receber sementes e mudas, como inscrições que geram linhas e pontos. A terra se mantém terra. As inscrições são terra e são continentes; signos técnicos de uma prática cultural. A terra é terra e o que dela nasce é tanto terra quanto ação inscrita e depositada. Desenhar é arar a terra desde o desenho lunar até a colheita da marca inscrita que a terra cultivou.

Pensa-se em desenho como um pedaço de papel marcado com linhas, pontos, manchas e grafismos que [con]figuram alguma coisa. Parte

da operação do desenho se dá como a execução do gesto autográfico, uma operação formada pela geração de marcas, como uma assinatura. Podemos pensar no ato de marcar tanto como traço inscrito como autoria, no sentido de manifestação e transferência de um pensamento, ideia e intenção em meio material e visualmente compartilhável, como projeção. Penso aqui essa marca como uma espécie de registro, uma impressão ou inscrição que uma determinada ação ou circunstância gera ou provoca numa superfície, independente do que seja (papel, tecido, pele, areia). Pode-se mostrar na forma de rastro involuntário ou incisão intencional, mas sobretudo um sinal de contato, por mínimo que seja: a pressão do dedo entintado, a lâmina sobre a pele, a maresia contra o metal, a luz que incide, invade, grava e nos cega. Entendo a marca, pois, como o indício de uma ação que ocorre no tempo e se dá a ver no espaço (Moura, 2015).

Marca como marca da mão que indica um gesto de autoria, de apropriação do mundo. “Por meio delas [as mãos], o homem trava contato com a dureza do pensamento”, pois “O tato preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas”, escreve Henri Focillon (2012: 5). Através do atrito das mãos contra as paredes do mundo, o homem se insere e molda sua existência. A mão intenta a marca, a marca denuncia a presença pretérita da mão. Para o artista Giuseppe Peone (2014: 81), “o desenho não pode existir sem o ato de tocar — uma marca de apropriação, uma assinatura única que supera a aura da assinatura do próprio artista”.

O ato de marcar é bastante potente: um rebanho *marcado*; a cerca que circunda com arame farpado e *demarca* um território; a rebelde declaração de amor talhada na madeira; o *marcador* fluorescente que contamina e destaca uma passagem de um texto, que por sua vez é interrompido e reiniciado por um *marca*-páginas. Marcar pode ser entendido também como forma de se situar e se apropriar de algo (muitas vezes com alguma violência). Em comum, tem-se o contato de uma ferramenta e uma superfície que se transforma ao toque, resultado de um contato e uma transferência de significados e intenções.

Retomando Walter Benjamin (1990, 1991, 2017), o autor faz importantes considerações sobre a manifestação da inscrição gráfica

e da marca, ou mancha, em dois textos curtos, porém densos⁸, fazendo uma distinção entre signo e marca, ou sinal e mancha, que equivaleria também como uma diferença fundamental entre desenho e pintura. Primeiro, o autor afirma que o desenho, da ordem do signo, se relaciona ao plano horizontal, tal como a escrita, ao passo que a pintura estaria mais relacionada ao plano vertical, referente à representação, tal como a janela renascentista. Referente ao signo/ sinal, Benjamin considera a qualidade da inscrição da linha gráfica e sua relação direta com o plano de fundo, superfície a que essa se adere, e essa seria uma questão fundamental no desenho, como posto anteriormente.

Considerando o signo/ o sinal como sendo mais próximo da linguagem gráfica, este se imprime através de uma manifestação espacial; já a marca, emanaria do sujeito, tal como as reações físicas — como o rubescimento da face, quando ficamos “vermelhos” de vergonha ao (tentar) defender uma tese, por exemplo —, conferindo-lhe um aspecto temporal, de momento, algo que surge como aparição ou emanção. Arrisco pensar ambos os fenômenos como modalidades da marca, enquanto um é inscrito (o signo gráfico) o outro é circunstancial e “surge” como um sintoma. A oposição aqui se dá entre a marca gráfica e a marca encarnada como a manifestação de um meio, que não se comporta como uma linha, mas como mancha que é tópica e não inscrita. Essa diferença entre uma e outra definiria aquilo que é próprio da cultura (o signo) e aquilo que é próprio da natureza (a marca). Outra maneira de tentarmos nos aproximar dessa questão seria pensar um como elemento vindo de fora para dentro, enquanto o outro viria de dentro para fora. Assim, pensando na possibilidade de um signo marcado ou uma marca inscrita, esta assumiria aspecto metafísico, pois transcende o meio. Benjamin ainda menciona o sinal de Caim, personagem bíblico, o primeiro assassino da história desde que o mundo é mundo, portador da marca que o amaldiçoa à eternidade de sofrimento pela morte de seu irmão Abel. De certa forma, uma marca inscrita carrega um potencial “mágico” e de “feitiço”, ou mesmo maldição. Benjamin menciona também uma espécie de círculo encantado, *Bannkreis*, que inscrito no chão, garante a proteção de quem ocupa seu interior. O círculo encantado seria, assim, da ordem do signo, uma vez

⁸ Este texto de Walter Benjamin traz um recorrente problema de tradução do original em alemão para a língua portuguesa. Para esclarecimento, consultar a nota 4 da página 111 do título *Estética e sociologia da arte* (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017). Para fins didáticos, esse mesmo texto foi traduzido livremente pelo Professor Flávio Gonçalves, considerando esse mesmo embate de sentidos, que optou em usar os termos “signo” e “marca”.

que deriva da inscrição da linha; é gerado, manifestando-se exteriormente ao sujeito, delimitando um campo de ocupação. Benjamin (1991) também considera que o desenho se relaciona com a projeção de Mercator, de modo que planifica as informações, aproximando-se da cartografia.

Pela densidade e teor das palavras de Benjamin, essas não devem ser levadas ao pé da letra. As ideias tratadas nesses textos devem ser pegadas pela impressão; é o tipo de conceito que, ao tentarmos explicitar, caímos em contradição, portanto deve ser *sentido* mais do que compreendido cientificamente. Há, assim, uma confusão ao tentar definir o que é marca, signo, sinal e inscrição, pois muitas vezes eles se assemelham e se intercambiam na linha gráfica, equivalendo-se. Podemos entender a marca como o resultado da inscrição gráfica imbuída de intenção. Por hora, consideremos ao menos dois tipos de *marca*, a marca de que inscreve e se imprime — com a intenção de sê-lo — e a marca como uma mancha da qual emana uma aparição. Considerarei por marca o resultado de uma ação por algum contato ou atrito, imbuída de intenção de apropriação e significação.

Imprime-se com atrito nossas passagens, assim como as impressões que temos das coisas, como interpretação e semelhança. A impressão se dá por contato e requer poucos recursos; geralmente uma ferramenta, uma superfície e um agente intermediador. Tudo o que se coloca em contato e em seguida se separa tende a gerar uma marca (Didi-Huberman, 1997). Como exemplo dessas operações simples e mágicas, Georges Didi-Huberman (1997) menciona a argila moldada, a mancha espelhada do teste de Rorschach, a técnica da frotagem, selos e lacres de cera, carimbos, pegadas e traços no solo, queimaduras e corrosões e até as máscaras mortuárias como marcas por contato. Nesse sentido, a marca como impressão teria um importante aspecto de índice, uma duplicação pelo próprio objeto, mais que uma representação. Didi-Huberman considera por marca a impressão por contato direto. Para o autor há, assim, uma relação de semelhança extra-visual, uma vez que se aderiu diretamente ao referente. Semelhança por contato. O autor ainda insiste que essa seria uma modalidade específica da marca, sendo o desenho e o projeto como mediadores, que operam a certa distância, como imitação secundária. A marca, no sentido levantado por Didi-Huberman, opera pela ordem da impressão por proximidade, da duplicação ao invés da substituição mimética. Da ordem da impressão, a marca gerada teria intensa semelhança ainda que se trate de um negativo “disforme” ou dissemelhante.

Por vezes também tomamos por *rastro* a marca deixada pela mão e pela ferramenta. Entretanto, no sentido exposto por Jeane-Marie Gagnebin (2006: 113) percebemos que o rastro se dá como uma evidência, pois é “fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência [...] ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade”. O rastro possui, dessa forma, caráter não-intencional, surge ao acaso como um efeito colateral em que não há intenção e não segue nenhuma estrutura. Não é, portanto, um signo produzido culturalmente, embora possa, em determinado contexto, servir como signo no sentido de interpretação e descoberta — a investigação criminal e o processo historiográfico são exemplos. “Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos”, completa Gagnebin (idem). Quando se desenha, se inscreve signos que podem ser lidos, e dependendo da forma e do material que se utiliza o traçado, deixa rastros que são colaterais ao traço — como os vestígios e marcas de manipulação do suporte e dos materiais, por exemplo.

No desenho, é constante a fricção da ferramenta (lápiz, caneta ou carvão) bem como a deposição como detrito (pigmento e tinta). Se um desenho *nada* representa, apresenta o seu próprio fazer, é o indício de seu gesto gerador; se representa, representa a si e ao outro simultaneamente. O desenho proporciona um tipo de tempo, bem como um tipo de espaço. A marca inscrita teria o sentido de traço como registro e impressão de uma certa continuidade, uma concomitância de tempo que se inscreve e gera o signo, que se refere tanto a sua ação geradora quanto ao que possivelmente evoca. O traço marcado pressupõe assim uma espécie de registro de uma ação imbuída de intenções das mais variadas.

A marca inscrita opera por uma conjugação entre o vestígio e a intenção. A intenção gera a marca, o vestígio grafado se adere demarcando um *locus*, ocupado e agora apropriado pelo infrator. O desenho é marca na medida em que é vestígio de uma ação, de um tempo condensado ora passado que reverbera presente justamente por sua condição residual de existência, e é ainda intenção de ser, desejo de retenção. Como marca, atesta a presença da mão, que se ausenta ao deixar o desenho. Toda despedida deixa uma marca.



Lino, 2021, nanquim sobre papel, 50x40cm

Ressonância em branco

O ponto de partida para as reflexões que seguem não poderia ser outro: a folha de papel em branco. Destaco a importância do suporte primordial do desenho, o papel. Por vezes busquei experimentar outros suportes, como a tela de pintura. Entretanto nenhuma relação se mostra tão simples e eficaz, tão honesta e transparente quanto à relação com os papéis. Matéria alva, absorvente, dotada de uma passividade incrivelmente ativa, papéis não são meros suportes subordinados à ação da mão armada, são igualmente matéria e material do desenho. Para o artista Waltércio Caldas (2007: 31), “o lado visível do desenho é o papel, superfície profunda que parece estar ausente e presente ao mesmo tempo”.

O papel, como substantivo, também é empregado quando em sentido de executar, administrar, desempenhar uma atividade (geralmente de importância), como quando se diz do papel exercido por alguém em determinado contexto, como o papel desempenhado por um ator cênico — o papel do professor na universidade, o papel do artista na sociedade, ou fazer papel de bobó, o papel do papel na história cultural, etc. O papel carrega, assim, essa função de *ator*, estar em atividade desempenhando uma função ou representando algo, ou seja, o papel já é parte indissociável da ação.

Márcio Doctors (1999: XII) considera que “O papel é, na realidade, o outro do homem. A materialização do vazio necessário onde o homem deposita seus sonhos, suas ideias, suas experiências e suas descobertas”. Sobre essa relação protagonizada pelo papel, de ser “a pele outra do mundo”, Doctors completa: “é ele [o papel] que garante a possibilidade da cristalização das palavras e das imagens, mas é ele também que nos indica o outro do homem, que é o vazio, sem o qual não podemos ler”.

O branco do papel não é propriamente branco. existem papéis de inúmeras tonalidades, conforme o tratamento em sua produção, podendo ser inclusive coloridos. Um papel antigo, é caracteristicamente amarelado, dependendo de sua constituição, pode apresentar manchas com o passar do tempo devido ao grau de acidez de sua composição. O *branco* do papel, portanto, não é branco, como o pigmento, mas sim um estado e estágio, uma forma particular e intrínseca a sua existência: *em branco*. Quando em branco, o alvo do papel também é alvo de projétil para ações gráficas. Curiosa [e um tanto boba] essa aproximação do termo *alvo* relacionado ao desenho e seu material. O papel é alvo de ataque, mas não para destruição.

Arriscar atirar e ver no que dará. Às vezes certo e direto no centro, às vezes pelas bordas, tateando. O estágio alvo, *em branco*, é superado, mas não desfeito. O branco do papel atua como uma “reserva”, uma área de potencial fértil, mais profunda e extensa que os limites de sua superfície. A área em branco é, assim, parte constituinte e atuante num desenho, e sua presença é antes de tudo potência. A superfície do suporte em branco se abre como uma dimensão de retenção e transformação.

Nesse sentido, podemos nos aproximar da pesquisa da artista e professora Raquel Stolf, que explora instâncias que suscitam o branco, o *em branco* e o silêncio de diferentes formas e linguagens, inclusive pelo desenho. Stolf (2017: 108) declara: “o encontro com o em branco da folha de papel me atrai pela sua opacidade. E é nesse instante de quase-pausa de sentido que meu pensamento se move e que algum ruído começa”, e a artista considera que “o ato de desenhar parece ter algo a ver com perceber, tentar pensar e/ou produzir uma vibração alheia no ar” (idem). Stolf fala desse momento que antecede o toque na opacidade encorpada do papel em branco, um momento impreciso de um “não-saber”, de suspensão e silêncio, cisma e ruptura do branco do papel pela inscrição, e do silêncio pelo atrito. “Desenho-escrevo quando alguma coisa parece estar suspensa e quase-apreendida, quando algo pende e ao mesmo tempo, pausa. Nem que seja por um instante”, completa Stolf (idem).⁹

A relação do plano de fundo do desenho é diferente da pintura em que as várias camadas de cor cobrem e avançam sobre a superfície da tela — inclusive para construir ou forjar um “fundo”. A pintura sempre me soou como pura artificialidade. Quando se pinta se cria uma película que pode ser descolada, é a sobreposição de camadas que independem do suporte ao qual que se aderem. A pintura sempre apontará para a ilusão, mesmo quando se trata de um vasto campo de uma única cor, pois compete com a natureza. O desenho em papel é uma fusão — um fenômeno em particular, como vimos —, é o traço e é o papel, a manifestação da

⁹ Raquel Stolf iniciou, em 2000, uma pesquisa dedicada ao branco, ou coisas *em branco*, mais precisamente. *Lista de coisas brancas* reúne a nomeação escrita de diversos objetos, organismos, sensações, fenômenos naturais, enfim, uma série de coisas que são ou que foram brancas, sendo apresentada em diferentes vertentes como a escrita, a instalação das palavras adesivadas diretamente no espaço (expositivo, ou não), áudio, etc. Os fenômenos que compõe a lista remetem ao branco como cor, como estágio ou conceito. Stolf explora assim o estado *branco*, suas aplicações e contextos semânticos. A artista também tem uma extensa produção de “capturas” de silêncio – tipos de sons do silêncio – em gravações de áudio e em desenhos de esquemas gráficos que demonstram a visualidade, a possibilidade e a intensidade desses silêncios.

linguagem é seu próprio objeto. Para John Berger (2011) “o segredo é o papel”, no fenômeno gerador do desenho “o papel se torna o que vemos através das linhas, mas continua sendo um papel”.

De certa forma o papel, como material convencionalmente associado ao desenho — como se este fosse feito de papel —, reflete também o estágio da folha em branco, ou seja, ao início, à *origem* da criação que se dará com tamanho envolvimento com essa superfície em particular. Ali lançamos as primeiras ideias, palavras de um verso, juras de amor e as contas no final do mês. Em *Espécies de Espaços*, George Perec (2001: 29-36) escreve alguns versos — à moda de Perec — sobre o espaço da página e uma relação entre papel e o processo de escrita, destaco:

São poucos os acontecimentos que não deixam ao menos um traço escrito. Quase todo mundo, em um momento ou outro, passa por uma folha de papel, uma página de caderno, uma folha de agenda ou qualquer outro suporte de sorte (um bilhete de metrô, a margem de um jornal, um maço de cigarros, o verso de um envelope, etc.) no qual se inscrevem, com velocidade variável e de acordo com diferentes técnicas em cada lugar, tempo e humor, os mais diversos componentes da vida cotidiana.

O papel pode remeter também à ordem do íntimo e do privado. Em parte, essa questão pode estar associada à fragilidade do papel e ao seu formato comercialmente portátil, como blocos e cadernos, e por isso acaba por ser solidário ao espaço de confissão. No livro *Em louvor da sombra*, Junichiro Tanizaki (2017) seguidas vezes faz menção ao papel de forma afetiva e saudosa, não o nosso papel ocidental, mas ao papel oriental, como capaz de proporcionar o aconchego de uma lanterna feita de papel, ou o agradável toque da escrita e desenho à pincel. Tanizaki é enfático ao defender o papel japonês por suas qualidades visuais, táteis e até sonoras, o que confere uma experiência sensível integrada à prática e manipulação destes, fruto de uma fabricação igualmente integrada aos sentidos, em oposição aos papéis ocidentais.

Por outro lado, como material, o papel foi revolução, inicialmente incorporando peças gráficas únicas e posteriormente sendo incorporado na imprensa com tiragens de múltiplas cópias. O material do papel pode estar ligado também à propagação de ideias e informações. O livro seria um bom exemplo. A propaganda política panfletária se dissipa através do papel. A revolução da imprensa de Gutenberg ocorreu muito em

função da *atividade* do papel.¹⁰ É interessante pensar que seu antecessor, o pergaminho (que desempenha função muito similar ao papel na linguagem gráfica) estava associado às práticas sagradas e místicas, exigindo que o artífice quase não o tocasse, impedindo que as impurezas do corpo contaminassem o suporte, preservando e prolongando a vida útil da mensagem divina (Pinheiro, 1999). Ana Virgínia Pinheiro (1999: 75) considera que posteriormente ao pergaminho medieval, com o papel propriamente dito, os registros inscritos sobre ele eram tidos como laicos, “tornando cúmplices os leitores e os autores” (idem), opondo assim a carga simbólica atribuída a esses dois suportes, sendo o pergaminho destinado aos mistérios divinos, e o papel suporte cativante do Humanismo. Para a autora, “o papel é plural, natural, profano, interativo, igualitário e mutante, um espetáculo que refuta a perda de significados ocultos e se estabelece ele mesmo como signifiante” (idem: 76).

Como dito anteriormente, o papel não é branco, e sim *em branco*, um estado particular à sua natureza — um papel negro pode ser/estar em branco. O alvo do papel diz respeito a sua qualidade bruta. Um branco (podendo ser mais perolado ou amarelado, mais liso ou mais poroso, mais translúcido ou mais opaco) que sofrerá a passagem e as intempéries do tempo, preservando seu *status* processual aberto. As indagações acerca das áreas em branco nos levam a uma tomada de “consciência filosófica do papel” (Doctors, 1999: XIII), e dentre elas aquelas referentes a esse vazio particular e peculiar, vazio materializado, diferente de tantos outros vazios sensíveis a nós. Retomando a parábola da escrita como fogo negro, Marcio Doctors alude sobre o desejo de ler o fogo branco, “esse paradoxo é o nosso desejo, e o papel é a possibilidade metafórica desse paradoxo”. Nas palavras de Doctors (idem), “sem vazio não há leitura. Sem vazio não há vida. O papel, mais do que lugar a ser preenchido, deve ser pensado como o lugar onde nos defrontamos com a experiência do vazio. Como lugar preciso da aventura da invenção humana”. O papel reitera esse estatuto, indo muito além e mais profundo que simples superfície receptora de bons e maus poemas.

Partindo de um estado de potência para este (ainda indeterminado) vazio, é possível fazer uma aproximação, mesmo que arriscada, bastante

10 Sobre dados históricos sobre a criação e difusão do papel, consultar a compilação de textos presentes em *A cultura do papel*, reunidos e organizados por Marcio Doctors, resultados da conferência de mesmo título, ocorrida no Rio de Janeiro, pela Fundação Eva Klabin, em 1997.

pertinente com a pintura tradicional oriental asiática — algo que, particularmente, considero como desenho — produzida há séculos na China, Japão e Coréia.¹¹ A técnica de desenho oriental asiático, similar entre os artistas japoneses e chineses, consiste na aplicação direta da tinta, diluída em nuances diversas e delicadas, quase sem retoques, numa continuidade de tempo. Geralmente há uma característica “sintetização” das formas representadas pelo toque singular da tinta no papel. O branco do papel é visto como profundidade e densidade. Como motivo há predominantemente a presença insinuada de paisagens, plantas, montanhas, nuvens e lagos. Por um momento essas semelhanças se aproximam de alguns dos meus desenhos, tanto visualmente quanto pela temática da paisagem. Contudo, há nos desenhos asiáticos uma relação mais profunda que liga o ser, a técnica e o motivo representado numa relação que, por enquanto, vamos chamar superficialmente de “espiritual” — uma relação que talvez não consigamos apreender de fato, ou que nunca seremos capazes de gozá-la.

No pensamento oriental, sobretudo ligado à filosofia taoísta e zen budista, o vazio assume uma característica essencial, fazendo parte de todas as coisas, seres e relações, como algo necessário para a integração do ser e da natureza. Trata-se de um elemento chave, fundamental ao exercício contemplativo: um espaço em potência, de positividade, possibilidades e fruição (Cheng, 1994; Joon, 2010; Miklos, 2010). François Cheng (1994), em seu estudo *Empty and full*, irá levantar uma série de questões sobre o vazio na pintura chinesa. Cheng observa que o vazio no pensamento chinês atua como parte essencial em todas as coisas existentes (e inexistentes), um princípio fundamental e ativo. A noção de vazio, no desenho chinês, estaria assim relacionado diretamente com a forma de execução, ou seja, o estágio do papel em branco talvez tivesse essa mesma potencialidade energética relacionada ao vazio. Para Cheng, é na pintura — desenho, para mim — que essa noção de vazio se torna mais perceptível e integrada. Uma forma de interpretação se daria pelas porções em branco de papel preservadas, que em alguns desenhos as áreas não preenchidas podem ser de dois terços do papel (Cheng, 1994: 37).

11 Embora haja certo desconforto em falar de uma cultura tão vasta e particular, da qual não vivencio como ocidental, as aproximações serão feitas por elementos visuais, processuais e iconográficos, amparado por estudiosos do assunto, não adentrando em questões empíricas da filosofia e da cultura asiática, pela qual tenho sincero respeito, o por esse motivo prefiro abster-me. Nesse momento não adentrarei em questões históricas, sobre os períodos e dinastias, tratando-as por linhas gerais e de proximidade — assim como um espectador leigo, pegarei pela impressão.

O autor ainda observa uma qualidade conectiva do vazio chinês, como um elemento de ligação, que tornam todas as coisas fluídas. No desenho, Cheng observa a atividade desse vazio entre o que é desenhado e o branco do papel, e entre os elementos representados (montanha, nuvens, água), que exercem um processo de “devir recíproco”. “Nesse sentido, o vazio não significa renúncia ao uso do espaço, mas sim encorajamento do espaço, ausência-com-presença” (Joon, 2010: 103).

O que na linguagem do desenho outrora chamei de “tensão”, o vazio asiático veria como equilíbrio e totalidade. Talvez essa questão dialética seja equivalente em ambas as concepções, tratando-se apenas de nomeação — mas as palavras têm peso. Embora sejam divergentes formas de abordagem do mundo, em algum ponto esses “métodos” convergem e se tocam. Uma maior proximidade entre o desenho oriental e meu processo de trabalho seria mais perceptível na estratégia de construção que se relaciona diretamente com o branco do papel como parte essencial do desenho; também poderiam se relacionar a temática da paisagem montanhosa e da neblina. Ao vazio que possivelmente emana desses meus desenhos podem ser interpretados, do ponto de vista ocidental, como aspecto negativo, como ausência fatídica; ao passo que para o zen seria positividade de integração e unidade, ausência de conflito.



Tōhaku Hasegawa. *Shōrinzu*, c. 1595, sumi sobre papel montado em biombo, 156,8x356cm

Ao estágio *em branco* se atribui uma falta a ser superada. É bastante comum a queixa da angústia de se estar diante de uma folha em branco — como o início de um desenho, ou da escrita de uma tese. Como se a criação fosse uma necessidade e o resultado de “apagar” o *onde* ainda não há — “daquilo que é sem”. Temor ao vazio e aconchego no abalroamento. Também é comum a associação ao limpar e esvaziar da mente, como em certas práticas meditativas¹²; ver e pensar em nada, para poder ver e pensar em tudo com mais clareza e discernimento. Como bem coloca a artista e pesquisadora Katia Prates (2011: 122) sobre o branco da superfície dos suportes: “A vibração inerente a essa vacuidade está na antecipação de alguma imagem, tantas linhas e cores a serem visualizadas no futuro: no entanto, é como *instrumento branco da visibilidade* que ela tem a capacidade de abrigar todas as figuras, todas as linhas em espera, em latência, como potencial de sua vacância branca”.

A ocasião do enfrentamento da folha em branco se dá muitas vezes como ritual; abre-se o bloco, estende-se o papel quase como um afago, bancada cirurgicamente organizada; lápis, bisturi. O estágio da folha em branco — e tudo a que ele poça se associar —, de certo modo, mantém-se de forma latente do começo ao fim do desenho. Pelas alvas frestas espiamos a entranha que lhe deu origem. O aspecto inacabado convive com o desenho, inclusive em desenhos “bem-acabados”. O inacabado que deixa entrever essa sua crueza e faz emanar o branco que o constitui. Como afirma Icleia Cattani (2005: 25), “A linha concentra e expande, simultaneamente, o espaço que contém e aquele que a circunda; é tal o seu poder, que o olhar é levado a preencher as lacunas, a completar o traço inacabado (mesmo sendo sensibilizado por esse mesmo inacabamento, signo de humanidade que nos aproxima do artista)”. De certa forma, essas manifestações brancas remetem direta ou indiretamente àquele momento de suspensão que antecede do desenho — “sem aumento sem crescimento: o branco que está no fundo daquilo que é sem” (Blanchot, 2011: 87). O aspecto inacabado também remete, pois, a uma falta e, talvez, a uma perda. O branco é uma promessa.

12 Um amigo e grande fotógrafo que, quando mais jovem, praticava natação, dizia que seu treinador orientava que antes de cada treino ele se sentasse diante de uma parede branca e a mirasse fixamente por um período de tempo.

Ressonância em preto e/ou Risco e brutalidade

Reportando minha atividade como artista, tenho grande apreço pelos materiais, procedimentos e técnicas do desenho. Abrir o bloco de papel, cortar a folha, apontar os lápis, prender com fita, sedimentar a fuligem do carvão, desmanchar com o pincel, extrair com a borracha, um novo corte, mais um traço, um sopro que expelle o excesso do pigmento... Gestos simples, mas que constituem a relação com a prática e uma forma específica do pensamento. Materiais requerem e possibilitam ações transformadoras.

Em meus desenhos, há uma predominância de materiais ditos tradicionais. Muitas vezes são em sua natureza negros (o carvão, o grafite, o pigmento preto), dificilmente aderindo a cores diversas. O grafite cintilante e o negro do carvão, fuligem de onde provem os pigmentos negros mantém uma estreita relação como ferramenta do desenho. Buscando uma *negação* da cor e uma redução de recursos, optei por esses materiais em meus trabalhos: o negro do giz pastel seco e do carvão, ou da tinta nanquim de canetas e a superfície do papel. O preto e suas variações em cinza são, assim, predominantes em meus desenhos. Em primeira instância, o preto atua como oposição ao plano, o traço em si, desprovido de metáforas e simbologias. O preto pode carregar uma qualidade gráfica e vazia de conotações adversas, como recusa. O preto é um elemento autossuficiente, na concepção do artista Richard Serra¹³. As cores [e a pintura] atuam em dissimulação — a vibração desse vermelho pode não ser o mesmo para mim e para você. O preto não mente. O preto faz referência ao próprio procedimento gráfico, embora, em segunda instância, a aproximação com a sombra, o enigma e a morte sejam bem-vindas — e serão abordadas nas próximas lições.

Há mais de dez anos, utilizo carvão e giz pastel seco em meus desenhos. O preto de fuligem, concentrado e compactado gera tanto uma intensidade aveludada na aplicação sólida como as variações e degradações

13 Richard Serra declara: “O uso do preto é a maneira mais clara de se contrapor a um campo branco, não importando se você usa chumbo, carvão ou tinta. É também a maneira mais clara de se contrapor sem criar significados associados. Você pode cobrir uma superfície de preto sem correr o risco de sofrer leituras metafóricas ou outras leituras equivocadas. Uma tela coberta de preto continua sendo uma extensão do desenho, na medida em que ela é uma extensão da marcação. O uso de qualquer outra cor seria uma extensão da coloração, com suas inevitáveis alusões à natureza. Desde Gutenberg em diante, o preto tem sido é sinônimo de um procedimento gráfico ou de impressão. Estou interessado na mecanização do procedimento gráfico, não no gesto pictórico alusivo.” (Serra, 2014: 139)



Maybe, 2019, pastel sobre papel, 30x20cm

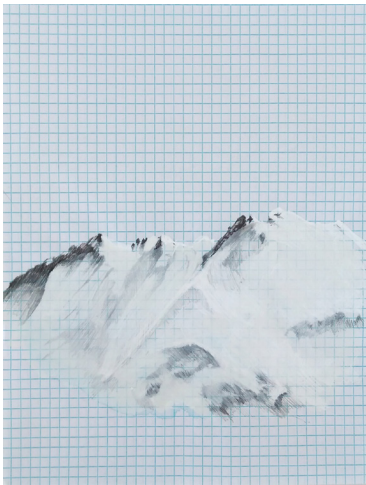
em cinzas que se espalham pela superfície do papel. O preto proporcionado por esses materiais é profundo, uma profundidade háptica, que impregna e se insere no papel — um buraco aveludado no plano de papel. O uso do giz negro e do carvão exige certa preparação, e até certa paramentação do espaço de trabalho; o pigmento excedente se desprende, vagando longe e contaminando o que estiver ao redor. Tal aspecto de contágio, no espaço do desenho, é potência e um potencial risco. Buscando concentrar essa densidade e preservar e opor com a superfície do papel, utilizo muitas vezes máscaras de contenção e isolamento, similar ao estêncil — procedimento que será melhor trabalhado nas próximas notas. A tentativa de controle da parcela de descontrole em pó é falha. Em muitos dos meus desenhos, no momento de fatura algumas peculiaridades se tornam preciosas, como o desgaste do pigmento causado pela remoção da fita adesiva, uma mancha causada pela ação da borracha, um leve borrão que escapa da máscara de contenção, e mais recentemente a manchas transparentes das tintas. São como pequenos artefatos que derrubam a rigidez do método, revelam a representação e atestam o fracasso da imagem “tal qual uma fotografia”.

O negro, pigmento mais comumente utilizado também apresenta resistência à luz e as intempéries, apresentando maior durabilidade. O artista Eduardo Haesbaert utiliza constantemente pastel seco negro e carvão na realização de seus trabalhos e leva em consideração o processo de transformação do pigmento negro e da fuligem, resultado do processo de queima e, portanto, de metamorfose.¹⁴ Num mesmo sentido, Dudi Maia Rosa, após evento pessoal traumático, recorre ao uso do carvão para desenhar, já que esse é resultado de um processo destrutivo e remete ao final de um ciclo.¹⁵ A potência deste material pode estar tanto na objetividade de manuseio quanto em certa carga simbólica a ele atribuída.

Já nos desenhos feitos com canetas e marcadores, tem-se uma relação diferente, de agilidade e certa precisão. Quando me interessei por esse material, além do preto do nanquim, foi justamente essa possibilidade de ter mais agilidade e uma forma bastante direta de aplicação que motivou seu uso. Quando desenho com a caneta, sinto uma maior despreensão do desenho, algo mais próximo de um esboço. Há também na caneta certa leveza em contraponto com o peso do carvão. Aqui construção do desenho se dá integralmente por traços, linhas e pontos bem definidos,

¹⁴ Anotação em sala de aula da conversa com o artista à convite da Prof. Teresa Poester, para a disciplina Ateliê de Desenho II, 2011.

¹⁵ Observações feitas pelo artista e amigo Guilherme Dable em conversa informal, 2018.



Documentos de trabalho: desenhos inacabados, 2019-2021
pastel, grafite, acrílica, nanquim e marcador sobre papel.

diferente dissolução seca do giz e do carvão que se desfaz em manchas e marcas imprecisas. Devido a seu mecanismo, a tinta tende para baixo, tendo um melhor desempenho se aplicado contra um plano horizontal. Lembro-me de ter ouvido uma dessas lendas urbanas, em que lembramos a mensagem e esquecemos o mensageiro, sobre o uso de canetas especiais e espaciais pelos astronautas americanos. Impossibilitados de utilizar canetas esferográficas comuns no espaço, dado a falta de gravidade que impedia o fluxo de tinta para a ponta da caneta, os cientistas teriam se empenhado e investido na criação de uma caneta que funcionasse no vácuo. Dando o braço a torcer, os americanos questionaram como os astronautas russos conseguiam fazer suas anotações em pleno espaço: “é simples, usamos lápis”.

Em alguns experimentos díspares, me interessei também por materiais não tão usuais na técnica tradicional de desenho, mas que têm uma relação direta com esta linguagem, como papel carbono, papel milimetrado e quadriculado, papel vegetal, marcadores diversos e tinta de tatuagem. Acredito que exista certo sentido implícito em alguns materiais que aludem por si à técnica e aos procedimentos de inscrição. Ainda em um estágio de experimentação, os desenhos realizados com esses materiais encontram-se inacabados e em processo. Dentre os experimentos, alguns desenhos em pequenas dimensões foram utilizados aquarela e nanquim, de maneira que pudesse explorar diluição e transparências, que se assemelhavam a alguns tratamentos empregados com carvão. Com o uso da tinta tem-se uma parcela de descontrol, a tinta pode se comportar de forma um tanto aleatória na geração de manchas dentro de um fluxo contínuo de aplicação. Devido ao concomitante aprendizado da técnica e linguagem da tatuagem, incorporei o uso da tinta utilizada nos procedimentos.

Um pensamento de correspondência pela relação com os materiais tem, para mim, enorme valor. Prezo por certo *feeling*, uma técnica que se ensina no momento em que nos colocamos em embate com esses materiais. O material bruto induz à invenção da técnica e das estratégias. Dessa relação se desprendem o que o estado bruto do material por si não revela. O material bruto oculta um mundo em particular a ser descoberto por quem o pratica. Nas aulas que ministrei como professor substituto ou estagiário docente, os alunos demonstravam expectativa de que lhes fossem ensinados técnicas no sentido de uma forma “certa” de empunhar a ferramenta, de aplicar o pigmento, de executar esse ou aquele efeito.

Talvez eu os tenha decepcionado com minha crença de que a melhor técnica se desenvolve e não se ensina. Se recebemos um lápis e um pedaço de papel, alguma coisa dali sairá. Uma heurística do desenho.

A escolha de determinados materiais intensifica um estreitamento com a linguagem, promove a forma bruta de uma relação de oposição e simbiose. O cruzamento de duas densidades — papel e matéria transformada. Fusão bruta de materiais brutos. Há no mutualismo entre inscrição e plano de fundo do desenho uma relação de transparência e “sinceridade” quanto aos limites que o meio oferece. “Os desenhos revelam mais claramente o processo de sua execução, a partir do próprio olhar [...] mesmo um desenho de terceira categoria revela o processo de sua criação” (Berger, 2011: 56). Essa aparente transparência do ato gerador do desenho que se impregna e se revela na superfície da imagem — podendo ser percorridas as investidas e desvios, triunfos e acidentes —, tornaria o desenho um meio autorreferente por excelência, no sentido de concepção e apresentação direta de ideia e meio que o materializa. Joaquim Jorge Marques (2016), professor da Universidade do Porto, fala de certa “vocalização gráfica” dos materiais de desenho, onde a escolha desses nunca é neutra. Há, assim, uma correspondência com a forma de ver, em que se relacionam tanto o conhecido da técnica, como previsão, quanto ao desconhecido durante a execução, que fornece soluções gráficas e a formação de sentido. “A autorreflexividade da marca desenhada alude aos meios, às matérias implicadas na sua própria criação”, uma vez que “o saber operativo forma parte de um conhecimento essencial ao desenho, onde é possível aferir, ou prever, um conjunto de acontecimentos que estruturam o processo do desenho desde o início, ao mesmo tempo que abre caminho a muitas outras possibilidades” (Marques, 2016: 40-41).

Materiais tradicionais referenciam à prática de desenho. Por outro lado a experiência com o desenho reinventa esses materiais e ressignifica outros. O desenho é seu próprio material. Não que o que defina o desenho sejam os materiais em si, mas a relação que se dá com os materiais no desenho (Haas, 1992). Não é o lápis ou o papel que definem o desenho, mas a forma como estes são utilizados. A diferença é sutil, mas permite que essa relação gere transformação. O preto como oposição e polaridade reafirma a dialética que o faz desenho. O modo de fazer, por sua vez, recorre a invenção de estratégias, ao desenho mental que organiza e elabora a mensagem e o código mensageiro. A expressão do intelecto inventivo se dá como “preto no branco”, como se diz a uma elucidação e apresentação

de fatos e argumentos nítidos. O desenho habita os materiais antes e depois do uso, como reafirmação e latência de percursos subconscientes ao fenômeno gráfico. Os próprios materiais podem indicar a presença (conceitual) do desenho, e isso se deve a carga simbólica desses materiais, uma simbologia associada à ideia de desenho.

Dedico as próximas palavras à apreciação da obra da artista Carla Chaim, da qual me aproximei nos últimos anos de pesquisa.¹⁶ Embora as formas e motivações de Carla Chaim sejam distintas das minhas, leio uma constância do desenho em sua obra e uma relação premonitória e autorreferencial dessa linguagem. Apesar da multiplicidade de meios (vídeo, instalação, ações performáticas e objetos tridimensionais) é enfática a presença do desenho em seu processo, tanto o desenho “desenhado”, tal qual comumente reconhecemos — inscrição gráfica sobre papel —, como o desenho enquanto uma série de operações e conceitos, que permeiam um sentido poético e filosófico — desenhado mentalmente. Seguidamente relacionada a uma herança construtiva, os elementos que constituem sua obra exploram a síntese geométrica e espacial das formas, que, por outro lado, é aliada a uma prática mais visceral, explorando materiais do desenho em todo seu potencial e da ação do corpo como protagonista do processo. Chaim nos traz uma obra dotada de certa brutalidade, palavra que, em um primeiro momento, parece soar inapropriada e violenta, tendo em vista a elegância com que essas se apresentam a nós. Ainda assim uma obra bruta, no sentido de cru, de matéria bruta, ações e operações objetivas. Bruta como um desenho é bruto ao comunicar um mundo inteiro com tão poucos recursos.

É nítida na obra de Carla Chaim uma potência gráfica para além do toque da ferramenta no papel, através de uma poética intimamente interligada pelos meandros dessa linguagem. A produção de Carla Chaim transita, desdobra, tensiona e reafirma questões do desenho de forma

16 O primeiro contato presencial que tive com a obra de Carla Chaim foi visitando a exposição *Pesar do peso*, na Galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, no ano de 2014; desde então tenho acompanhado sua produção, sendo uma das principais artistas presentes em meu leque de referências. Carla Chaim, paulistana, apesar da pouca idade, tem uma notória projeção no cenário artístico nacional e internacional com sua obra contundente que permeia por distintas mídias e suportes, travando constantemente um profundo diálogo com o desenho.

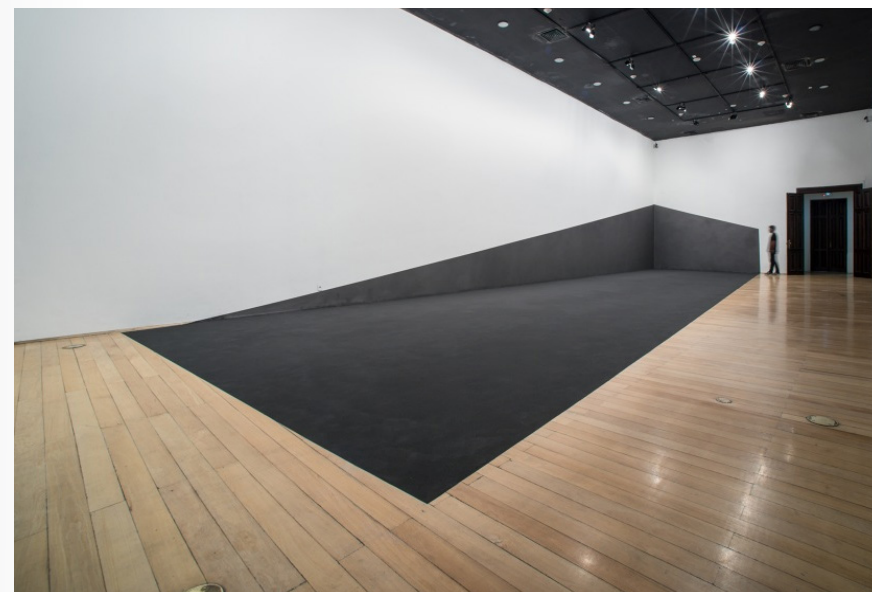
híbrida e alargada.¹⁷ Partindo da presença constante do desenho em sua obra, este é compreendido tanto como meio como o próprio assunto que constitui o *corpus* de sua produção.

Um dos principais pontos na obra de Carla Chaim diz respeito à materialidade. Com frequência vemos o emprego do grafite (em barra ou em pó; disperso ou solidificado); o bastão oleoso (intenso e aderente); giz (da escrita e corpo efêmeros), e de outros materiais menos convencionais (como bolhas de sabão pigmentadas).¹⁸ A artista se vale dos materiais de desenho em sua crueza, em que a disposição do material em si já nos remete imediatamente a um processo de desenho.

Destaco, inicialmente, o uso do grafite, o mesmo presente nas minas de lápis singelos ou ostensivos, ferramenta mais recorrente e facilmente relacionada à prática do desenho. O grafite, cujo nome deriva, na etimologia grega, do próprio ato de inscrever, desenho ou escrita (Ardui, 2014), é explorado pela artista em todo seu potencial de ferramenta e significação. O material se torna o próprio objeto da obra. As *Formas inversas*, de 2014, partem dessa logística apresentando-se como bastões cilíndricos quadripartidos, dispostos no chão, assumindo um aspecto escultural e industrial, de materialidade densa, como quando saturamos uma folha com camadas de gestos a lápis. Os cubos sólidos de grafite usinado são icônicos, apresentados como objetos ou interagindo com o corpo nu da artista em séries fotográficas. O grafite usinado

¹⁷ Contudo, tentarei me afastar do termo “desenho expandido”, ampla e indiscriminadamente utilizada em nosso metiê. O campo expandido ou ampliado, inaugurado por Rosalind Krauss no texto originalmente publicado na revista *October*, n. 8, em 1979, buscou problematizar questões referentes às práticas artísticas dos anos 60 e 70 que esbarravam e transgrediam a noção de escultura moderna. O campo ampliado é gerado pela problematização de um conjunto de operações opostas presentes nos processos. Porém, a expressão (que possui enorme valor de análise histórica) atualmente parece ter sido lançada à soleira de um lugar comum dos agentes especializados, sendo resgatado para se referir às obras que partem de uma linguagem estabelecida mas não se encaixam nem em uma coisa ou outra — é possível que o campo expandido, infelizmente, tenha se tornado o refugio da crítica. Atribuir a pesquisa da artista como sendo um “desenho expandido”, conforme muitos profissionais da área insistem em rotular de forma fácil e instantânea, me parece empobrecer todo o potencial e a intimidade da artista com essa linguagem — por si só bastante ampla. Por essa razão, optei por não analisar a produção de Carla Chaim a partir desse jargão teórico.

¹⁸ Essa relação direta com os materiais e o respeito as suas propriedades podem ser identificadas já no título da exposição *Óleo fita carbono*, de 2017, em que a artista apresenta desenhos realizados com o pegajoso bastão oleoso, registros em “fita” videografada e carbono, referente ao próprio material de transferência.



Carla Chaim. *Colapso de Onda*, 2014
pó de grafite sobre parede e chão. 140 m2. CCBB – RJ.

assume aspecto semelhante ao metal, que fornece um corpo escultórico ao desenho. Alguns desses objetos, como os *Cubos*, são testados como ferramenta, retomando seu propósito; como quando a artista risca intensamente a folha de papel com o rígido cubo de grafite desbastando sutilmente um dos cantos do objeto. Com outro *modus operandi*, ainda com esse material, Chaim cria situações que dialogam diretamente com o espaço expositivo. *Colapso de onda*, realizada no CCBB do Rio de Janeiro, em 2015, traz com precisão e amplitude essa relação com o material a nível simbólico, preenchendo parcialmente uma grande área do chão e paredes com grafite em pó. A planta da sala de exposição é replicada e deslocada, formando um retângulo distorcido de negro cintilante que avança as paredes e ressignificam a apreensão do espaço. A crítica e curadora Olivia Ardui (2014) considera que esse processo opera de forma “auto-reflexiva no que diz respeito à prática do desenho na pesquisa de Carla Chaim: tanto pela própria experimentação do material emblemático das artes gráficas e extravasando os limites de um suporte bidimensional”.



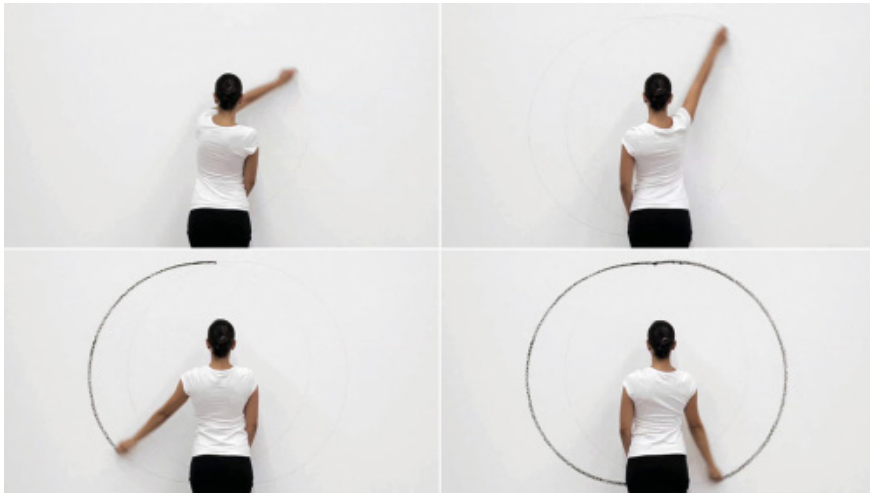
Carla Chaim
Paisagens impossíveis II, 2009-2014. fotografia, 60x90cm
Formas inversas II, 2014, grafite usinado, dimensões variáveis

A variedade de papéis é também uma constância na obra de Chaim. A resistência do papel japonês é posta à prova com a adição violenta do bastão oleoso, a ordenação do papel milimetrado é desalinhada pela dobra, a monumentalidade branca de uma folha de papel é equiparada à escala do corpo. Na obra de Carla Chaim há uma relação de questionamento sobre a propriedade do material, respeitando suas características e desafiando seus limites.

Carla Chaim cria regras que norteiam a execução física dos trabalhos, como um pretexto para a ação. É traçado um plano restrito cuja experimentação deve seguir a regra, mesmo que essa seja invadida pelos imprevistos, sempre bem-vindos. Dentre os experimentos regrados, a artista se propõe situações de interação com o seu corpo e o espaço, registrada pelos materiais ou equiparadas como formas de medida. Desse modo, as proposições encontram na vídeo-performance um meio de registro privilegiado. As tarefas autoimpostas pela artista buscam evidenciar, assim, o que há de elementar na ação gráfica do corpo.



Carla Chaim
Queda 2, 2014
bastão oleoso sobre
papel japonês dobrado,
198x100x100cm.

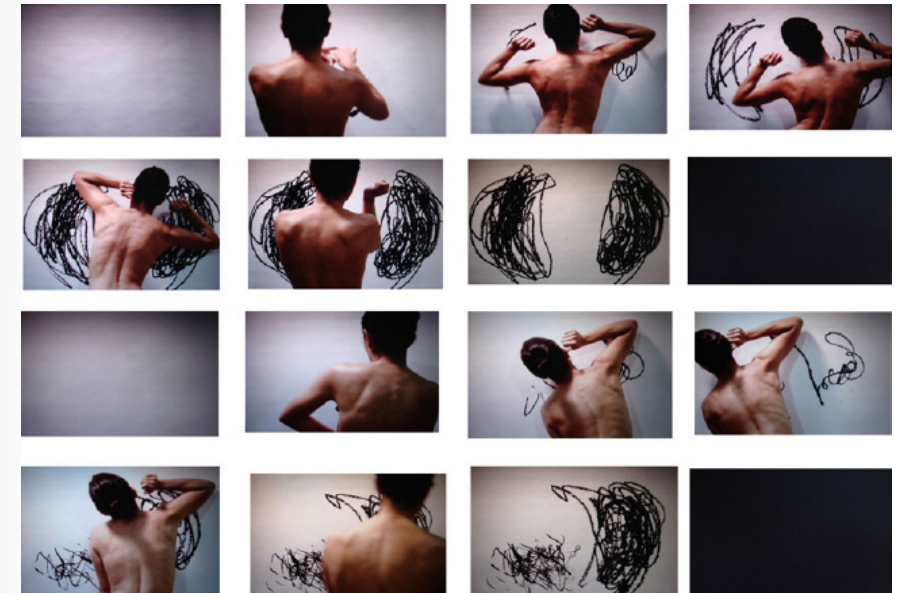


Carla Chaim. *LuaNova*, 2014, desenho feito diretamente na parede e vídeo.

Em seu repertório, os elementos geométricos corroboram com certa racionalidade da regra. Em vídeos como *LuaCerta* (2011), *NovaLua* e *LuaQual* (2013), a artista desenha com gestos amplos e circulares que sobrepostos convergem em formas lunares elementares. O corpo é o instrumento, como um compasso, em que os limites dos braços projetam os limites da inscrição e da ideia. As dobraduras, como *Primeiro campo* (2014), *Dobras* (2011-12) e *Testes de vôo* (2013), não fogem da regra, explorando o suporte de papel por um número e ordem específicas de dobras que geram estruturas geométricas a serem parcialmente preenchidas com bastão oleoso negro ou grafite, contaminando as demais faces pelo contato gerado pelas dobras, equiparando frente e verso. Por outro viés, a recorrente menção à planta baixa dos espaços e mesmo o uso de papel milimetrado indicariam a presença do desenho projetista — também como uma espécie de autorreferência. A partir do processo da artista é possível uma aproximação com a ideia de projeto, bastante arraigada à linguagem do desenho e à arte conceitual. Se o projeto se dá como expectativa, a tarefa de dá como tentativa, contando com a queda, a falha e o fracasso.¹⁹

¹⁹ O que nos faz lembrar do vídeo *Through Woods and Lines* (2013), em que a artista tenta se equilibrar sobre uma estrutura de madeira, tencionando estrutura linear e sintética e gravidade latente do corpo em movimento.

Na obra de Carla Chaim, a regra assume o posto de projeto, como uma antevisão do gesto tautológico. O projeto prevê a mecanização do gesto, que poderia ser executado por qualquer indivíduo — tal qual propunha Sol LeWitt. Porém, as especificidades de cada corpo (bem como as das diferentes superfícies) rompem com a rigidez mecânica da regra, e denotam a organicidade do corpo presente em sua individualidade — o individual que carrega a responsabilidade coletiva. Em suas proposições há a programação de uma ação cuja duração é ditada pela fisicalidade dos meios materiais sucumbida pela repetição e limites do corpo. Um projeto pragmático e sem comprometimento com a representação mimética do visível, mas com a apresentação do fenômeno retido. Na objetividade das operações, o “simples” gesto indica a potência das intenções. Nas regras da artista, temos o próprio projeto como desejo e seu corolário como desígnio, o que é visto é a expressão da regra.



Carla Chaim. *Movimento Singular do Verde para seu Complementar no Tempo Desaparecido*, 2008, stills de vídeo, cor, mudo. 4’

Se por um lado o processo de Carla Chaim é pautado pela racionalidade projetiva das tarefas, por outro é na execução que o corpo transborda e rompe a regra com vigor. Para Chaim é crucial a participação do corpo. A ação física é constante, bem como o aspecto de índice proporcionado pelos materiais. Em *Movimento Singular do Verde para seu Complementar no Tempo Desaparecido* (2008), trabalho que inaugura sua atual pesquisa artística, Chaim se propõe em desenhar com dois bastões de grafite segurados não por suas mãos, mas pelas articulações dos cotovelos. No vídeo que registra ação, as costas nuas da artista atestam o esforço muscular em manter a ferramenta fixa. O desenho gerado de forma rudimentar assemelha-se às formas de asas, resultado do intenso balé das escapulas. Uma combinação de resistências; do corpo que se esforça em manter a ferramenta presa junto às articulações, resistência da ferramenta que sucumbe ao desfazer-se fixar-se pouco a pouco na superfície com a força exercida sobre si. Corpo e matéria em uma cúmplice troca justa. Ferramentas nuas. Estado bruto do instinto primeiro de marcar. Um corpo presente, existente.

A pequena morte foi o título de uma exposição em 2018, que reuniu um diversificado e potente conjunto de trabalhos. Segundo Marta Mestre (2018), que assina o texto da exposição, “pequena morte” seria uma forma de se referir ao momento do orgasmo, um momento de certa alternância de profusão e suspensão dos sentidos, que assinala um êxtase e um fim. Nessa alternância, uma brecha se abre entre as polaridades da ação gráfica, incutindo o paradoxo do mistério e das incertezas. A pequena morte nos lembra do desejo momentos antes da consumação. Carla Chaim desenha quando pensa e quando age. As regras e estratégias criadas com seu processo são desenho tanto quanto a ação que desgasta o material contra a superfície. A artista cria sua própria armadilha e o plano de fuga. O desenho é um propulsor que orienta as percepções da artista, conduzindo uma espécie de estado de atenção gráfica aos eventos internos e externos ao ateliê. De forma ampla, Carla busca maneiras de instaurar o desenho, sem necessariamente usar as mãos. O *Laboratório de Desenho / Experiências Extra-Sensoriais Específicas*, instalada no Instituto Tomie Ohtake em 2009, atesta-nos essa busca inquietante da artista pelas possibilidades de manifestações gráficas do corpo. Nesse experimento, Carla se apropria dos procedimentos realizados em exames de eletrocardiogramas, a manifestação gráfica dos batimentos de um corpo pulsante, vivo. Com o que mais a artista desenharia senão com o coração?!

Carla Chaim, embora refute [com razão] os rótulos estipulados pelas linguagens artísticas, têm uma intimidade com o desenho e o explora com vigor por diferentes vias e camadas do processo. Ora apaixonada, ora cética; lúdica ou violenta. Justamente, encontra no desenho uma síntese dual entre pensamento e ação, trazendo à sobriedade da regra um gesto de uma elegante rebeldia. O desejo projeta, a mente matuta, o pensamento cria. O corpo em sua crueza rompe a regra, deturpa o código, inscreve-se no instante de uma presença lindamente bruta.

Subtração e suspensão

Identifico em meu processo operações específicas que tendem a reafirmar o desenho como expressão material e como percepção estratégica das ações. Como já dito, busco por uma forma de desenhar que estabeleça uma relação crua e direta entre os materiais, em que o papel e o pigmento preto se mostrem como tal. Meus desenhos são em maioria figurativos, criam um espaço de representação em que algo é [re]apresentado como desenho. Esses objetos podem vir de imagens fotografadas ou apropriadas de segunda mão. A operação se dá como seleção, destaque e isolamento da figura e sua transposição para o espaço de representação do desenho, onde será reconstruída e reinterpretada graficamente.

Anos atrás, buscando centralizar, concentrar e definir as figuras passei a utilizar fita adesiva para isolar as arestas das figuras e, posteriormente, máscaras de isolamento, procedimento que se tornou recorrente. A criação dessas máscaras se dá sobrepondo uma camada de papel que cubra parcialmente o suporte do desenho, deixando uma abertura à mostra, correspondente a silhueta das figuras, como um negativo vazado. Na pesquisa de mestrado me referi a esse recurso como similar a um campo operatório ou cirúrgico, em que se isola a área com tecido estéril com uma abertura, deixando exposta apenas a região que sofrerá a incisão cirúrgica. Tal procedimento garante certo grau de “limpeza” do desenho, preservando as áreas em branco — para mim importantes — e gerando certo grau de precisão e definição das formas, com arestas bem definidas, bem como seu adensamento de preto. A “redução” identificada através da subtração/isolamento possibilitou olhar para o desenho e para questões que envolvem o pensamento de construção deste, como as estratégias e

a concepção de ideias como já sendo parte do processo de ordem gráfica. Esse aspecto de supressão conserva o que há de essencial no desenho.

Nos meus trabalhos, que se valem desse procedimento, as imagens assumem um aspecto de ilhas, como que objetos naufragados na extensão em branco do papel. Talvez ilhas flutuantes, suspensas na substância em branco que as constitui. Suspensas no éter que torna todas as ações possíveis. Penso que a sensação de *suspensão* gerada em alguns de meus desenhos possa ter mais de um sentido, estando coligados na linguagem do desenho. Concordamos que “a imagem de uma suspensão, primeiramente, é a de pendurar no ar. Poderíamos pensar também em algo como não ter os pés no chão, como intervalo, algo provisório ou ainda como, interromper uma ação” (Duarte, 2011: 19). Podemos também pensar no fenômeno gráfico como uma tensão, uma energia gerada da correlação própria a inscrição. O desenho ocorre, assim, tanto papel adentro quanto sobre este. Ao mesmo tempo que o material inscrito se adere, está suspenso como imagem. Esse ponto tensionado e energético faz do espaço do desenho um espaço em suspensão.



Leonardo da Vinci. *Alberi*, c.1500-10, sanguínea sobre papel, 19,1x15,3cm

Outro aspecto diz respeito a proximidade desses desenhos com aquelas imagens científicas em que dado elemento natural é coletado e fixado sobre pranchas neutras para fins de análise. Os desenhos da ciência assumem esse mesmo procedimento de dispor sobre um fundo branco a investigação gráfica de uma forma sendo estudada, descrevendo seus detalhes e características visuais. Esse dado se relaciona àquela concepção bastante conhecida e arraigada do desenho como intelecto, estudo e forma de conhecimento do mundo — que de tão entranhada, faz parte dessa linguagem. Nos estudos de Leonardo da Vinci, dos quais recordamos com facilidade, já percebemos esta relação do desenho como compreensão e sintetização gráfica de um saber. O desenho nas ilustrações científicas visa uma objetividade descritiva, visto que estas se destinam a comunicar e informar sobre determinado fenômeno ou espécime, assumindo um aspecto funcional. O modelo de representação da ciência tende a imparcialidade — que no desenho é algo quase impossível —, cujo enfoque é a síntese para se atingir certa universalidade de um modelo padrão. Talvez por isso a primazia do desenho sobre a fotografia na iconografia científica.²⁰ Embora voltada para os eventos naturais, a ciência se vale da artificialidade da representação para a descrição, documentação e propagação de suas imagens — salvo as obtidas pelos ditos “exames de imagem”.

O procedimento de seleção e isolamento, em meu trabalho, evidencia também um aspecto projetivo e até geométrico dessas imagens, noções também ligadas ao desenho técnico. Penso em certa sobriedade presentes no modo de tratar as imagens em meus desenhos e até uma síntese — desconsiderando a imparcialidade. As figuras isoladas e suspensas conduzem, assim, a um estado de atenção dispensado sobre aquilo que se observa. Atenção e foco que, muitas vezes, se convertem em um estado absorto, de suspensão dos sentidos. Por suspensão também entendemos uma interrupção, um intervalo em um fluxo contínuo. Estar atento é também estar suspenso (Crary, 2013).²¹

20 Podemos pensar em na ideia da suspensão temporal, do tempo do desenho e do processo de cognição, diferente da fotografia. Le Corbusier, em seus escritos sobre o Brasil, na década de 1940, afirmava que o processo de apreensão e cognição da paisagem era muito mais eficaz no desenho do que na fotografia. Por isso ele preferia cadernos de desenho a câmara fotográfica.

21 A questão da atenção e suspensão são abordadas na pesquisa de Jonathan Crary, que foram introduzidas em minha dissertação de mestrado. Sobre o tema da atenção no observador a partir do século XIX, consultar os títulos do autor *Suspensões da percepção e Técnicas do observador*.



Documento de trabalho: máscara de isolamento, 2022

Atribuo também certo interesse em imagens cuja relação se dá por proximidade com esses eventos. O céu nublado invadido por topos de arranha-céus, coisas envoltas pela neblina, os próprios desenhos científicos, ou mesmo capas de revistas, cartazes de filmes e outros produtos da publicidade que tragam essa relação de objetividade e visualidade de figuras destacadas de um fundo branco me atraem e fazem parte do que considero como *documentos de trabalho*²². Além de certa sobriedade que me agrada visualmente, esses elementos denotam uma objetividade em elevar aquilo que é essencial, por outro lado camuflam um contexto desconhecido. Esses documentos estão, assim, sincronizados como o modo de operar e conceber o meu desenho.

As questões levantadas pela suspensão tocam diretamente no que tange o fenômeno gráfico (inscrição e plano de fundo). Sobre a questão do *fundo* — que em um desenho não é “fundo” propriamente, mas desenho tanto quanto o pigmento depositado por atrito — recorro a uma observação de Jean Luc-Nancy, sobre a operação da imagem como diferença icônica. Nancy (2015: 60) fala de um prazer das imagens, que estaria nessas ao carregarem “o desejo pelo qual a forma e o fundo entram em tensão mútua, o fundo se elevando na forma, a forma se afundando no fundo [...], aquilo que abre sua distância ou essa força em que, eu diria, ela faz *distinguir o fundo das coisas*”. O fundo, no pensamento de Nancy, tem sentido de profundidade, de fundamento, de ir afundo; o fundo como um estado de proveniência, por onde as imagens surgem, e de diferenciação, o que as torna possível. Tomo de empréstimo uma passagem de Maurice Blanchot citada por Nancy (2015: 61):

A imagem, presente atrás de cada coisa e como a dissolução desta coisa e de sua substância em sua dissolução, tem também, por trás dela, esse sonho pesado de morte do qual viriam os sonhos. Ela pode muito bem, quando acorda ou quando a acordamos, nos representar o objeto em uma auréola luminosa *formal*; é com o fundo que ela está em parte ligada, com a materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada da forma.

22 O termo diz respeito à pesquisa Documentos de trabalho: percursos metodológicos, organizada pelo Prof. Flávio Gonçalves (PPGAV/UFRGS). Nas palavras do Professor, documento de trabalho é “o que serve de motor para produção de um trabalho em arte [...] Seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto de forma mais ampla em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção” (Gonçalves, 2013: 100).

O fundo das imagens é matéria indiscernível, não podendo ser tomado como uma banalidade neutra — “só” um fundo —, sendo o fundo uma espécie de fundação por onde as coisas transitam, avançam e recuam em uma existência unívoca. O fundo é a ressonância dos interstícios, é o impenetrável que nos invade e, às vezes, nos afoga como imagem. A ressonância da imagem é, ainda em Nancy, “o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir à superfície”. Pois produzir a imagem é ir ao fundo, imerso e fazer dessa profundidade abissal emergir.

Ao suprimir algo, é atestada sua existência — ainda que de coisa suprimida. Uma supressão indica um contexto encoberto ou anulado, como no fundo cinza quente do *Tocador de pífaro*, de Manet, que opera sob uma falsa neutralidade, como se as figuras estivessem em fundos infinitos de estúdios fotográficos de Irving Penn, por exemplo. O uso das máscaras de isolamento remete também a um certo tempo de espera e revelação, talvez próximo da gravura em metal ou mesmo da fotografia química. Após concluído, se desprende a máscara e se revela o desenho em sua plenitude. Ao mesmo tempo em que se faz objetiva, essa supressão e redução de critérios e recursos gera uma sensação de imprecisão e obscurecimento, no sentido de não atribuir significados claros para tais imagens. Um tom lacônico e enigmático passou a rondar as imagens que produzia e, conseqüentemente, a relação que se estabelecia entre elas e a maneira como eu as interpretava plasticamente. Da suspensão se extrai também o suspense, como uma atmosfera de incertezas e mistérios, como no gênero cinematográfico — por enquanto, guardemos esta questão para as *lições do oculto*.

Penso, em meu trabalho, que os procedimentos de extração, seleção, isolamento no desenho não são propriamente “subtrativos”, visto que inscrevem e formam os espaços do desenho como um negativo que potencializa o positivo — podendo essas nomenclaturas serem trocadas entre si, e tomar o negativo por positivo. A seleção e deslocamento implica uma ação premeditada, bem como os recursos técnicos de subtração são uma antevisão da superfície alterada, construída por sua demolição. O *ser e não ser* — *finito e non finito* — corrobora na configuração de um estado de suspensão gerado pelo desenho. Um estado de fratura exposta. Cortar para revelar — o que há no dentro e no fora, no centro e ao redor. Elevar o submerso e o que transborda. Subtração como adição de processos manuais e mentais de uma equação precisa ainda que abstrata.

Um aspecto premonitório do desenho, a partir de meu processo, poderia ser identificado em algumas dessas operações desempenhadas tecnicamente. Resguardar e resgatar os espaços *em branco* do papel poderia ser uma dessas operações; isolar parcialmente o suporte, remover com borracha, recortar ou destacar parte do suporte de papel, enfim, operações que de certa forma se caracterizam como extração e subtração, porém que colocam a materialidade do papel e do pigmento em evidência, bem como sua condição planificada.

A obra recente do artista Eduardo Haesbaert, importante referência em minha formação, traz, dentre outras tantas questões, a relação com o negativo e a subtração como forma de inscrição. Na dissertação de mestrado, teci alguns breves comentários sobre o uso do preto e das inundações sombrias em suas imagens; nesse momento, gostaria de me ater aos procedimentos que dizem respeito ao inverso, à remoção e ao negativo. Em seu trabalho, é bastante característico o uso do negro com grande intensidade, utilizando pastel seco sobre papel. O repertório de Haesbaert remete a estruturas arquitetônicas, seguimentos e sobreposições de planos e formas ortogonais, em que o negro se concentra ou é entrecortado pelo branco do papel. Esses elementos atuam *em negativo*, pensamento advindo de sua vasta experiência com gravura em metal, linguagem à qual faz referência em muitos de seus procedimentos, como isolar algumas áreas para preservá-las enquanto outras são trabalhadas, o pigmento preto de qualidade aveludada do giz pastel que muito se assemelha ao preto obtido com a maneira negra e, em alguns casos, o espelhamento da imagem. Em seus desenhos, Haesbaert assume os vestígios e marcas de feitura, como rasgos e esfoliações do papel devido ao uso de fita adesiva e manchas involuntárias de manipulação e transporte do suporte, por exemplo. E justamente esse aspecto veio se intensificando em sua produção e mais nos interessa nesse contexto.

Em *Desumano*, de 2017, uma enorme área do papel recebe a concentração de material preto enquanto que ao centro se abre uma forma branca do papel não preenchido. São visíveis as abrasões e rasgos provocados pelas seguidas aplicação e remoção da fita adesiva ao longo do processo, gerando texturas distintas do mesmo papel. A forma em branco se abre como um clarão incerto, o negativo da escuridão lúgubre que a cerca. Em *Remove*²³, 2017, o desenho é construído pelo isolamento de

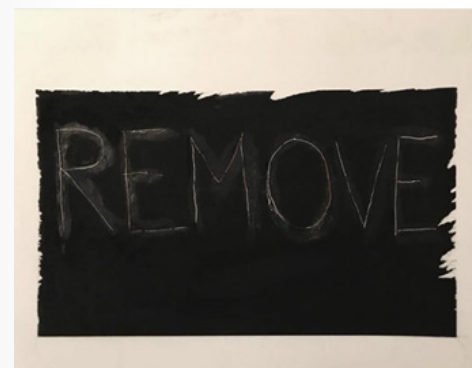
23 *Remove* foi o título da exposição individual do artista realizada na Pinacoteca do Paço Municipal, em Porto Alegre, em cartaz de agosto a setembro de 2017.



Eduardo Haesbaert. *Desumano*, 2017, pastel seco sobre papel, 150X255cm.

uma forma retangular negra, com a inscrição da palavra “remove” em seu centro. A forma apresenta as arestas irregulares pelo emprego do mesmo procedimento de isolamento por fita adesiva. A grafia parece ser calcada, como um sulco, tendo o pigmento sido parcialmente removido. Esse desenho gera uma interessante e oportuna redundância, em que o dizer e as operações se autoafirmam.

As formas negativas de Haesbaert provocadas por extração sugerem ainda uma espécie de jogo (não tão lúdico) de identificação e nomeação das formas que surgem acidentalmente, como quando encontramos bichos nas nuvens ou os simulamos com as sombras de nossas mãos. É o caso de *Isso é um cachimbo*, 2017, em que o artista nomeia de cachimbo a forma em branco gerada ao acaso, fazendo menção a celebre *La trahison des images* (1929), de René Magritte. As inundações negras de Haesbaert são cortadas pela presença enfática do branco do papel revelado com agressão. Como desenho, são uma única matéria bruta — ação, negro e papel. Uma ação ancestral, por assim dizer, de mergulhar na escuridão, tocar, marcar e iluminar.



Eduardo Haesbaert. *Remove*, 2017 | *É um Cachimbo*, 2017
pastel seco sobre papel, 50X50cm.

Fazer emergir o branco do suporte é uma estratégia bastante cara e recorrente em meu processo. Resultado de uma omissão propositalmente intuída, repercute no sentido da obra. A artista e pesquisadora Flávia Duzzo (2014) considera como “áreas de não-desenho” as partes do suporte em branco que não recebem inscrição; porém, não se deve compreender como negação da inscrição e sim como integração, uma vez que “são as lacunas, nas quais o branco do fundo fica preservado devido a sucessivas interrupções de traços. Evidenciam-se formas que emanam do fundo; mesmo não sendo ‘desenhadas’, tornam-se desenhos” (Duzzo, 2014: 308), desse modo, são as “ausências que se manifestam, a partir do suporte, como elementos potentes e com capacidade expressiva nos desenhos” (idem: 393).

A essas questões se associam também operações relacionadas com a ideia de apagamento. Muitas vezes valho-me da borracha, não apenas como recurso de correção, mas como meio de atingir manchas diversas e degradação de tons, bem como para “abrir” o branco do papel. Sabemos que, como instrumento de reversão, a borracha é um antídoto ineficaz, pois deixa marcas ainda visíveis do que fora inscrito. Nesse sentido o apagar da borracha é, de certa forma, inscrever por outras vias, ou ainda sobrepor ações — os gestos musculares de inscrever com o lápis e de apagar com a borracha não se distinguem muito. O apagamento atesta um desejo de velar o que foi anteriormente desejado com mais intensidade.



Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Um exemplo bastante recorrente sobre a ação de apagar é *Erased de Kooning drawing*, do artista Robert Rauschenberg, de 1953. Nesse experimento, Rauschenberg solicitou ao artista Willem de Kooning um desenho de sua autoria e à sua escolha para ser apagado; De Kooning forneceu um estimado desenho feito com materiais diversos, como grafite, carvão, óleo e crayon. Rauschenberg observa o esforço e os vários dias empenhados em apagar um desenho denso (tanto materialmente quanto simbolicamente). A ação de Rauschenberg, no contexto deste estudo, versa sobre a impossibilidade do apagamento, mesmo a eliminação total de um material não exclui a ação geradora de outrora, o esvaziamento é a contingência de inúmeras ações sobrepostas. Assim como o branco, na teoria física, é a somatória de todas as cores luminosas, o branco pelo apagamento é a soma das ações do artista. Ação sobre ação. Inscrição em negativo da inscrição antecessora. Impossibilidade do desejo de voltar ao estágio inicial, estágio *em branco* da gênese do ato criador. Uma vez profanado a ação de apagar atesta a impossibilidade de retorno ao estágio imaculado.



Rachel Whiteread. *House*, 1993 Grove Road, Londres | *Drawing for Water Tower II*, 1997, corretivo, verniz, lápis e tinta sobre papel milimetrado, 84,1x59,1cm

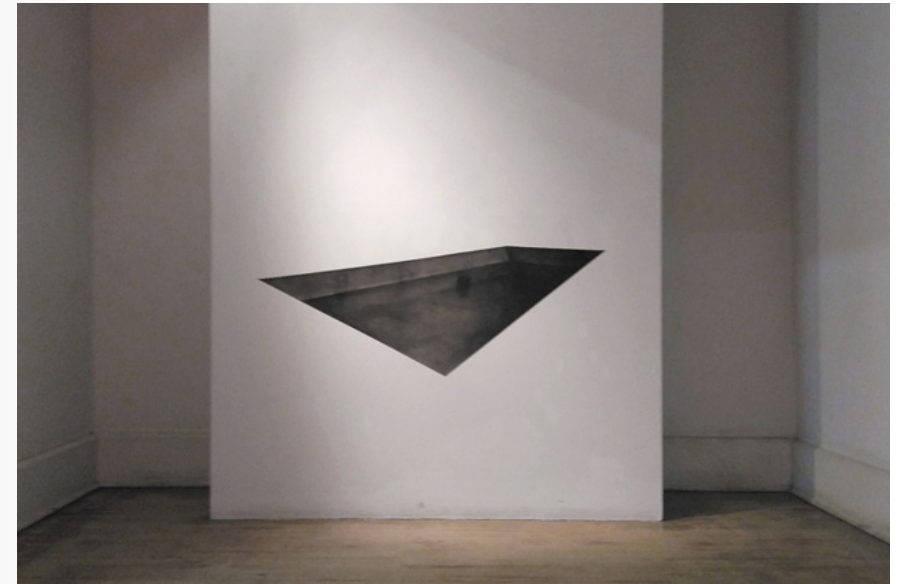
Apagar no sentido de esvaziar acaba por intensificar a latência de uma ação antecessora. A obra da artista inglesa Rachel Whiteread pode nos servir para complementar uma ideia de construção pelo vazio. Embora a produção escultórica dessa artista seja mais conhecida e divulgada, sua produção em desenho reforça ainda mais sua poética e vem ao encontro dessa proposta de análise. Quando tive um primeiro contato com a obra de Rachel Whiteread, a partir de livros e catálogos, me veio uma impressão de que “com certeza é uma artista que desenha...” Fato comprovado quando pesquisei por sua produção gráfica. Como escultora, Whiteread apresenta uma impressionante capacidade de “materialização” do vazio, ao preencher recipientes e até casas reais com concreto maciço, removendo o que é invólucro, a “casca” que gera esse espaço, obtendo um vazio solidificado, a forma sólida do interior de uma casa vazia. Pode-se dizer que a artista opera com o “apagamento” do vazio tornando-o concreto. Como desenhista, Whiteread tem uma relação direta com esses procedimentos e com a estética do vazio por outras vias. Em seus desenhos, a artista explora a relação com o vazio tanto a partir



paraLela, 2015, parede lixada.
Exposição Ocupando Lucas21, Galeria Gestual.

das estruturas que constrói, como através do material empregado em sua execução: o corretivo (popular *errorex* ou branquinho), desses encontrado em escritórios, utilizado para “apagar” palavras escritas à tinta. O corretivo tem por finalidade vedar o erro e inserir a informação ajustada sobre essa nova camada paliativa. As estruturas arquitetônicas construídas por Whiteread em papel milimetrado, se elevam “apagando” com o branco do material a estruturação pautada de seu suporte, criando uma área de possibilidades desconhecidas entre estruturas que se inscrevem apagando simultaneamente.

Na parede, duas situações de trabalhos realizados por mim diretamente no espaço expositivo podem nos dar alguns indícios de relações de subtrações induzidas como operação gráfica. A primeira, *paraLela*, executada em função do projeto de exposição organizado pela curadora Gabriela Motta, na Galeria Gestual, em outubro de 2015; a segunda, dois anos depois, em 2017, a convite e provocação do artista Guilherme Dable (fazendo as vezes de curador), na exposição *Memória do que vem, futuro do que foi*, no MAVRS, em Passo Fundo.



Desenho vol.3, 2017, carvão sobre parede.
Exposição Memória do que vem, futuro do que foi, MAVRS.

No primeiro caso, *paraLela*²⁴, a proposta de exposição consistia em uma ocupação do espaço da galeria em diferentes situações em que cada artista partisse diretamente das questões processuais, operacionais e conceituais de seus trabalhos. Em outras palavras, o espaço da galeria seria o “suporte” para o projeto de cada artista. Desse modo, *paraLela* foi elaborado partindo de alguns dos principais procedimentos empregados no meu processo de trabalho: seleção, isolamento e subtração. O projeto consistiu em lixar uma linha formada pela carreira de tijolos em uma das paredes da galeria, subtraindo parcialmente as camadas de tinta acumuladas ao longo dos anos. Optei por uma redução dos meios, no sentido de não inserir materiais alheios ao espaço das paredes, de modo que as paredes de tijolos fossem material e suporte do desenho gerado. A linha — eleita por ser um dos fundamentos do desenho — foi “traçada” pouco abaixo da altura dos olhos, invadindo a parede vizinha, evidenciando o canto à direita e a “emenda desalinhada” à esquerda. A área isolada foi lixada de maneira que permanecessem resíduos da pintura, provocando uma

²⁴ O título é também uma singela homenagem à artista Gisela Waetge (Lela), que faleceu naquele mesmo ano, deixando um projeto para ser executado *in situ* nesta mesma exposição.

superfície de aparência desgastada, que me remeteu a alguns tratamentos de desenhos sobre papel. O atrito da lixa contra a parede subtrai como a forma negativa da inscrição — subtração que traz a presença do desenho.

No segundo caso, *Desenho vol. 3*, uma forma ortogonal foi inserida em uma das paredes no espaço do museu. O desenho foi realizado a partir de um gabarito, como uma das máscaras de isolamento que utilizo, produzido a partir de um desenho anterior, que fora danificado pelo transporte e má execução da moldura que o receberia. O desenho inicial, feito em 2015, remetia a uma piscina esvaziada e abandonada. Nesse ponto, com essa informação de bastidores e histórico do trabalho, teríamos uma interessante relação de perda e da criação de um substituto por sua silhueta negativa, uma vez que o gabarito carrega a forma recortada e vazada para o posterior preenchimento. Quanto ao referente, a piscina, é bastante óbvia a relação entre vazio e cheio que ela emite. O desenho aplicado a partir do gabarito e executado com carvão sobre a parede gerou um ciclo entre o que se preenchia a partir de um espaço em negativo; e esse preencher revelava uma estrutura vazia. Outro dado, diz respeito à situação *in situ* do desenho, que, com o término da exposição, foi removido, apagado e eliminado da parede, dando espaço ao *em branco*. Do início ao fim, uma história quase novelesca de perdas e desapareços.



Documento de trabalho: *L'atelier rouge*, 2018

Dimensões da mesa

Se o desenho cria um espaço de seleção, este se dá no contexto de outro espaço abalroado de elementos que propiciam sua fatura. Assim, o processo de trabalho acaba sofrendo interferência do entorno, das “intempéries” que se impõe à vida. Entre os anos de 2018 e 2022, período de realização do doutorado, habitei em seis ou sete espaços-casa diferentes, em cidades diferentes inclusive. Sem um espaço adequado e propício ao exercício de “operário de ateliê”, o processo acabou sofrendo e se adaptando a esses trânsitos, em que o espaço de trabalho era muitas vezes reduzido à uma mesa improvisada. Assim, as dimensões reduzidas de suporte, que já vinham despertando interesse de investigação, tornaram-se a opção viável, assim como canetas e materiais mais ágeis. Esse aspecto portátil e de fácil deslocamento remete as práticas há muito instituídas com o desenho, como por viajantes curiosos, cientistas artistas e *flaneurs* com entusiasmo gráfico; enfim, retoma o desenho como aliado à sintetização dos fenômenos na palma da mão. Não apenas as dimensões sofreram adaptações como também os métodos e os motivos, ora imagens apropriadas ou revisitadas de um arquivo pessoal, ora coletados diretamente de uma natureza artificial, ora imaginadas com a fertilidade de um sóbrio jardim. Acredito que o desenho está também nesse senso de adaptação, de reorganização e no pensar das formas e estratégias de se inserir e se apropriar de um espaço ou situação.

A mesa, mobiliário tão recorrente e de tantas funções que se conectam: a mesa que serviu o jantar, pode também alicerçar a lição de casa, ou uma partida de cartas; uma discussão calorosa, ou uma reconciliação amorosa também calorosa. A mesa é talvez o objeto que mais simbolize a cultura; uma ferramenta criada para suportar os hábitos de humanidade, do íntimo e da partilha.

O espaço de trabalho — ateliê, estúdio, sala de aula ou escritório — quase sempre contém uma mesa, por menor e mais simples que seja, e de certa forma a mesa contém esse espaço e tudo o que nele permeia. Uma mesa é sempre uma mesa de trabalho — com exceção daquelas em residências pomposas que se abrigam das atividades, sendo suporte apenas para decoração. A operação desempenhada pela mesa decorre das operações que realizamos em conjunto a esta, quando nos apropriamos dela. Criamos assim um espaço em particular, uma área delimitada em

que se adentra apenas com autorização.²⁵ O artista e pesquisador Emanuel Monteiro (2015: 17) observa:

Tantos atravessamentos sobre a imagem da mesa, altar erigido, este centro da casa que é também, por uma visão dotada de lirismo, o mirante a partir do qual o artista vê seu mundo elaborar-se, fragiliza-a. Este ponto inaugural, a pedra que nos sustenta ante o abismo, não para de rachar-se ao meio [...] A mesa suporta o peso de tantos cotovelos!

No espaço de trabalho, a mesa se mostra como lugar privilegiado de transformação e criação. Na mesa, tudo se deposita e se relaciona. É na mesa que são feitos os trabalhos, o corte, a seleção e organização das imagens, nela são escritas inclusive as anotações sobre o processo de trabalho que geraram este estudo. A mesa é, assim, espaço de montagem, de recombinação, transformação, transição e livre associação (Didi-Huberman, 2010). A mesa reforça o caráter de origem do desenho. A origem das intenções se dá na mesa, e na mesa são trabalhadas, ainda sobre a mesa são conduzidas até seu destino. A mesa (ou superfície que o valha), num processo criativo, é o cerne das ideias, espaço de conflito e desfecho.

Walter Benjamin (2017, 1990, 1991) considera, como já dito, o plano horizontal como privilegiado à linguagem gráfica, à escrita e ao signo, em contraponto com o plano vertical, da ordem da pintura e da representação. Benjamin considera ainda que os desenhos seriam melhor apresentados, quando no plano horizontal, próximo como quando do momento de sua feitura. Desse modo, assim como a escrita, a ação gráfica se beneficiaria do empurrar e percorrer da mão munida. O plano horizontal como plano da ação refere-se ao fazer (Gonçalves, 2005; Steinberg, 2008). Nesse sentido, Leo Steinberg (2008) cunha o termo pintura de *flatbed* para referir-se aos processos emergentes naquele período de 1960, sobretudo a partir das pinturas e colagens de Robert Rauschenberg. O plano *flatbed* encontra na mesa sua maior representatividade, pois, segundo o autor, a obra é antes de qualquer outra coisa, fruto de um trabalho ativo, carregando consigo a iminência das operações.

25 No período de finalização deste texto, viajei até a casa de minha mãe, no interior do Estado de São Paulo. Fui recebido com uma mesa feita com uma tábua de madeira simples, composta do encaixe de pequenas peças de pinus, apoiada sobre dois cavaletes, também de madeira. A tábua não possuía acabamento, apresentando algumas farpas e os cantos e quinas duramente pronunciados. Lixei-a, arredondando ligeiramente os cantos e removendo as farpas, limpando-a e finalizando com aplicação de um pouco de silicone em aerossol. Com uma breve sessão de trabalho, apropriei-me dessa mesa. Agora sim, uma mesa de trabalho.

Flávio Gonçalves (2005), a partir de uma prática recorrente em sua produção: utilizar a terra como uma das camadas do desenho e trabalhar rente ao solo, aproxima diretamente essa qualidade do plano horizontal com a ideia de inscrição e, portanto, de desenho, “pois tudo que é inscrito, linha ou sulco, corresponde a uma ação que interpela o suporte para além (e para baixo) do que seria sua realidade física” (Gonçalves, 2005: 32). O artista observa que

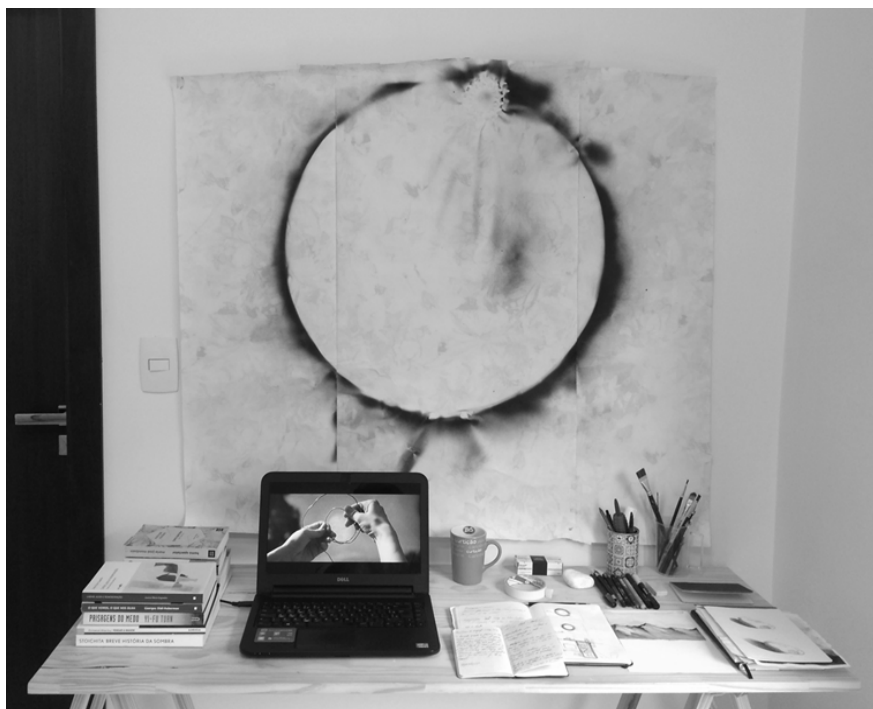
A inscrição gráfica se referiria ao corpo naquilo que este se refere ao plano horizontal: um espaço onde ele projeta trajetórias, delimita um território e estabelece coordenadas, o explorando na justa medida de seu passo. O desenho guardaria assim essa horizontalidade de través, gravada no sulco da inscrição, impondo pelo perímetro das formas a lembrança de um percurso para o olhar. (idem: 35)

Há assim uma constância da gravidade sobre todas as operações: o pigmento que de desfaz e se deposita, quando desenho com carvão ou pastel, o corte incisivo do estilete que percorre para frente e para baixo, a borracha que remove e deixa resíduo como quem varre sem sucesso o chão, o pigmento aguado que se instala como pequenos oásis dotados de miragens. Trata-se da “capacidade do plano horizontal de atrair todo tipo de elemento e de lhes incorporar à sua história nascente, com a mesma indiferença que a terra atrai todas as coisas para o seu centro” (Gonçalves, 2005: 39).

Sobre as dimensões reduzidas, acredito que se estabelece uma relação de proximidade no que diz respeito à feitura e a recepção do desenho. Enquanto que em um desenho grande havia um maior impacto visual como primeiro contato — caindo muitas vezes em virtuosismos —, em um desenho pequeno, esse contato se dá mais como um convite. Um convite a se aproximar, da mesma maneira que essa proximidade se dá também em seu momento de feitura. As dimensões reduzidas trazem à tona, de forma sutil e introspectiva, a limitação dos elementos dispostos na mesa de trabalho. O limite da mão, do punho munido, do antebraço. Uma relação corporal limítrofe, uma vez que o alcance dos olhos é o mesmo que o alcance das mãos. A mesa é território da mão, “A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa [...] o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela” (Focillon, 2012: 6).

Acredito que o processo esteja iminente com maior intensidade em trabalhos diminutos — reduzem-se as dimensões, alarga-se a profundidade da relação com o desenho. Num desenho pequeno, os

“defeitos” assumem papel de virtude; um pequeno rasgo, um respingo, uma leve trepidação da linha, esses elementos tornam-se tão importantes quanto aquilo que figuram, sendo igualmente enigmáticos. “Para criar um espaço tão imenso simplesmente com algumas marcas de tinta em um papel, é preciso saber o quão pequeno ele é”, lembra John Berger (2011: 38). Penso em meus desenhos de pequenas dimensões como um convite à proximidade de sua feitura e também uma forma de dimensionamento, de fazer de uma imensidão que caiba sobre a mesa e nas mãos — como é o caso dos [meus] desenhos de paisagens que, a meu ver, funcionam muito melhor por serem pequenos, invertendo a relação de um campo aberto para um campo delimitado, mas não menos profundo.



Documento de trabalho: mesa de trabalho improvisada
dezembro de 2020- março de 2021

A artista, professora e pesquisadora Marina Polidoro (2013, 2014) recorre à noção de *proxemia*, apropriada por Roland Barthes, para falar de um espaço mínimo para que o sujeito possa executar gestos ínfimos e habituais, como um espaço ao redor que lhe pertence, como um espaço de distância mínima necessária. Polidoro, partilha da prática de desenho sobre a mesa, mais especificamente, o emprego da colagem como recurso plástico e expressivo, e vê na junção, recorte e sobreposição de diferentes qualidades de papéis uma camada de espessura mínima que denuncia tais operações, um mínimo de espaço entre as superfícies, uma distância necessária para a co-habitação. Para Barthes (2003: 218-219), a noção de proxemia aplica-se ao “espaço muito restrito que cerca imediatamente o sujeito: espaço do olhar familiar, dos objetos que podemos atingir com o braço, sem nos mover [...] a esfera do ‘gesto imediato’ [...] o metro cúbico dos gestos de alcance a partir do corpo imóvel: microespaço”.

A partir das questões levantadas até aqui, pode-se pensar ainda nas operações sobre a mesa de trabalho como pertencentes ao *privado*, a esse território da mão zelado pelos olhos — como o *sniper* observa seus alvos do alto da colina. Talvez a possível ideia de um espaço introspectivo oferecido pelas pequenas dimensões seja reforçada pela mesa de trabalho como território de atividade ensimesmada, ou seja, do que não é mostrado e revelado de primeira, referente à parte oculta da obra. Retoma-se aquela ideia do desenho de estudo, o coadjuvante que se faz e que fica no espaço de trabalho, pois o desenho não era convidado a ser exposto (Haas, 1992). O desenho feito sobre a mesa carrega o que há de secreto em seu fazer.

Algumas mesas ainda são dotadas de gavetas, como as escrivaninhas. Local para se trabalhar e para guardar. Aliás, muitos dos desenhos acabam indo para gaveta sendo redescobertos tempos depois. Quando um desenho não “dá certo”, nos desfazemos; mas se há algo ainda não solucionado, guardamos sem saber muito bem o porquê, e redescobrimos com novo frescor ao resgatá-lo dos escombros de uma gaveta. Para Gaston Bachelard (2008: 91), esses móveis “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta [...] são objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.”

Mais uma vez Walter Benjamin (1987) relata uma relação afetiva com sua escrivaninha de quando menino, que se tornara seu “recanto favorito”. Ali o pequeno Benjamin praticava, além das tarefas escolares

e a leitura, a *decalcomania*²⁶. A partir desse procedimento o autor relata as figuras das mais diversas surgirem pelo reverso, da ação empenhada como de quem cava e descobre um tesouro. É curiosa essa prática, pois há enorme satisfação em transferir e ver surgir em outro contexto, podendo reunir figuras das mais diversas categorias num mesmo lugar. É também uma forma de se apropriar daquilo, como se a fricção dos dedos que abrasam o verso do papel fosse uma ressurreição, como se visse aquela imagem pela primeira vez, denotando para quem executa certa capacidade de um mago e de um cientista. Desempenhada por sobre a mesa é importante frisar que essas imagens e a pressão das mãos se calcam para baixo, no plano horizontal elevado a nossa frente. Bem como o senso de projeção, nesse caso, no sentido de lançar uma expectativa de ver e ser surpreendido — como um desejo despojado e depositado na superfície logo abaixo. Benjamin relata também outras atividades que desenvolvia em sua escrivaninha que, de certa forma, se relacionam com o efeito do decalque; além do zelo com os livros e cadernos escolares, a brincadeira imaginativa, a leitura, cujas histórias contidas nos livros faziam com que as imagens se comprimissem umas sobre as outras, reforçando o poder mágico da gravidade sobre esse nobre pedaço de madeira.

Como diz Henri Focillon (2012: 19): “Num ateliê de artista, estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular”. Terreno dentro do espaço de trabalho. É a mesa que determina o espaço de trabalho. Uma superfície qualquer que suporte o peso das investidas é suficiente para fundar ali esse espaço, e tudo o que o circundar torna-se possibilidade em aberto.

Premonição horizontal

Um pequeno conjunto de desenhos 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 em branco, omitidos.

²⁶ Técnica que consiste na transferência de uma imagem impressa em uma superfície para outra, geralmente papel, através do umedecimento de uma delas e da pressão exercida no verso da figura (decalque) fazendo com que a impressão se desprenda da superfície inicial e se fixe na segunda.

São como uma aparição e um atestado: isso é um desenho. Este conjunto recebeu o título *Satélite*. Por definição, satélite, como se sabe, consiste em um objeto sólido que gira em torno de um planeta, podendo ser natural ou artificial, mas também, num sentido figurado, diz-se de algo ou alguém que acompanha ou está ligado a um outro; e, ainda, pode se referir a estruturas que dependem umas das outras, como por exemplo partes que constituem determinada anatomia, como nervos e veias; ou de cidades que circundam grandes metrópoles; uma pessoa que garante a segurança de outra; certo dispositivo que acompanha o bom funcionamento de uma engrenagem principal e também a parte mineral que se forma em diamantes.²⁷ 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 mutuamente.

Com o desenho do céu, formado por uma 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. É possível, assim, desenhar com pó, com água, com a terra. O extrato é fruto desse encontro e do que dele se fixa por contato, em que ambas as partes se doam e se fixam ao passo que perdem uma parte de si. 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 ereto em que se sedimentam as marcas 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, já que “uma montanha também pode parecer um poder ativo: devido à sua presença dominante e nefasta, era capaz de induzir medo” (Tuan, 2005: 13). Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa (2015: 116-117), lembra que “Omana criou as montanhas para esconder o caminho que tomou a fugir. Elas não estão na floresta à toa.

²⁷ Dicionário Aulete digital.

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.²⁸ 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, bipolares, tal como a linguagem gráfica do desenho ocorre. Augusto Meyer, heterônimo fictício incorporado pelo artista e pesquisador Michel Zóximo (2013: 184-185), traz uma importante colocação sobre a ideia de horizonte:

O horizonte é o lugar em que nunca estamos. Invenção dos gregos. Artificio dos pintores. A ideia de amplitude persegue aquilo que entendemos por horizonte. Aos poucos, as cidades esqueceram de seu significado, porque sempre no fim de uma cidade há outra. Então, fingimos que não há um depois, nos dirigimos ao horizonte mais próximo e contemplamos o vazio. Os românticos preferem contemplar horizontes ao pôr do sol. Apesar disto, no plano dos conceitos, o horizonte é o lugar de encontro das diferenças. É nele que o céu abraça a terra. E é através dele que o mar tange o céu.

Horizonte, linha que (nos) lança afrente 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 naquele 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 é pura abstração, uma zona vazia e de indeterminação. O horizonte faz-se desejo ante a impossibilidade. Como escreve o artista e pesquisador Diego Rayck (2015: 275): “a vontade move(-se do) desenho”.

28 Poderia mencionar artistas desenhistas próximos a mim, como Flavio Gonçalves, Chana de Moura, Guilherme Dable, Marina Camargo e Marina Polidoro; ou mesmo distantes de mim, como Michael Borremans.



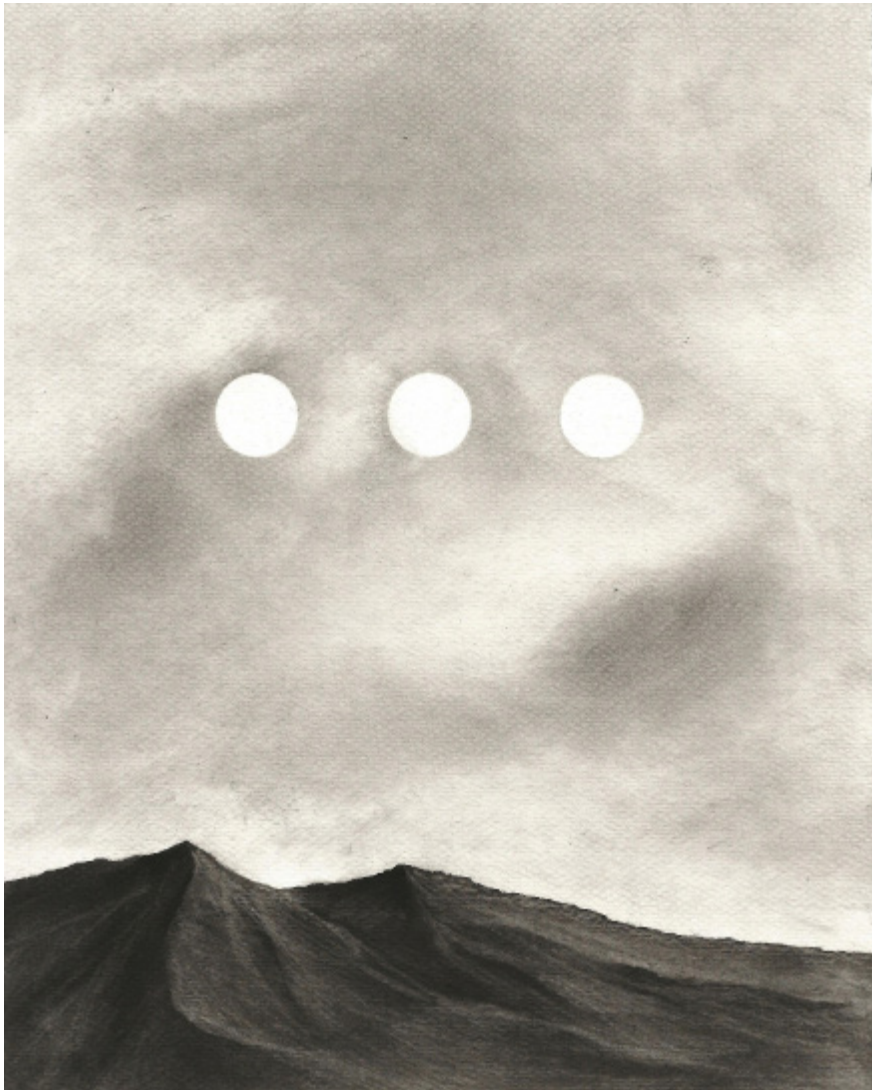
Satélite, 2019, pastel sobre papel, 25x20cm



Satélite, 2019, pastel sobre papel, 25x20cm



Satélite, 2019, pastel sobre papel, 25x20cm



Satélite, 2019, pastel sobre papel, 25x20cm



Satélite, 2019, pastel sobre papel, 25x20cm

O desejo que fixa a montanha parte de uma operação quase metafísica, rompendo com o limbo a que os desejos se resguardam. Como bem coloca William Kentridge (2014: 18), 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”. O desenho vem trazer a presença que nos escapa. Como projeção, assume 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, pressentimento das lições supracitadas sobre o desenho. Proponho pensar esse estado ou condição premonitória a partir das lições que o desenho forneceu até aqui, relacionando-as com a experiências, com o 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* — de um arquivo formal inconsciente, conteúdos de representação. Tramas de representações. Há aqui um desenho, como a linha que se lança — ou nos lança — a frente. Horizonte árido e montanhoso, negro como as partículas que o continuem compactadas 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 do que se reorganizaria como desenho com o 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 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: verbo presente nas mãos e mente de quem desenha. 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”, alega o artista Bernard Moninot (2009). 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. Intuição como um sentimento de *devir*. Se me movo do desenho, onde está o desenho?



May/be, 2019, pastel sobre papel, 30x20cm

lições da sômbra

Ausência como motivo

Há cerca de dez anos, vi uma profunda e importante alteração no rumo de minha produção — que até então não podia ser compreendida por mim como produção de fato, pois se tratava de experimentos díspares e variados de um estudante de graduação. A representação da figura humana, suas narrativas inerentes, detalhes de corpos nus e a desafiante técnica do retrato, foram se desintegrando de minhas motivações, dando lugar a imagens de *ninguém*. A partir do momento em que removi a “*presença* humana” de meu repertório pude me ater ao desenho e o quão profunda é minha relação com esta linguagem, que conduziu a um posterior amadurecimento do trabalho. Naquele momento, passei a buscar algo desprendido de conotações ou narrativas, procurava por uma maneira mais ordenada e sintética de realizar o desenho, sem que este perdesse a característica manual. É como se a ausência de figuras vivas, pudesse conectar com uma outra relação de imagem, uma imagem que não se vê propriamente, mas que emana em diferentes camadas do processo.

A partir desse momento minha atenção se ateu a presenças silenciosas, mudas, que se dispunham no espaço interior, natural ou urbano. Um conjunto mais conciso de trabalhos surgiu com o emprego de alguns procedimentos em particular, como a *subtração* e o *isolamento*, presentes em meu processo até os dias de hoje, bem como a formação de um repertório iconográfico baseado em imagens mecânicas, como a fotografia. A partir daí os critérios foram reduzidos a extrair, transportar e posicionar um único elemento ao centro do suporte e descrevê-lo a partir de referências fotográficas apropriadas ou feitas por mim.



d.e.q., 2011, pastel seco sobre papel, 100x150cm

Os motivos baseavam-se, principalmente, em elementos que remetem à construção esquemática ou geométrica, contenção e vazio, buscando superfícies densas em formas sintéticas e lineares. Dentro desse repertório de imagens encontravam-se estruturas e sólidos geométricos (como blocos de concreto); casas, tanto como construção, revelando sua estrutura elementar, quanto como elemento misterioso que remete ao oculto; elementos de relação depositária e de continente (*containers*, banheiras, piscinas, tanques); recortes interiores (rodapés, extensões de chão, pisos perspectivados e cantos ora vazios ora com algum objeto que indicam profundidade e espacialidade). A temática escolhida passou a exercer influência na maneira de perceber o *meio* do desenho, em um cruzamento articulado entre imagem e linguagem gráfica — o que na imagem remete ao meio e aos procedimentos empregados. Para mim, o desenho estava (e permanece) ligado às ideias de ordenação, seleção, contenção, ocupação e deposição, ideias estas que de alguma forma estavam também presentes em minhas estratégias e no próprio motivo desenhado — seja pela organização e função do representado, seja pela sensação que esse possa gerar. A partir de então, voltei uma atenção maior aos assuntos que escolhia desenhar.



b.r.c., 2011, pastel seco sobre papel, 100x150cm

A busca por imagens que poderiam tornar-se trabalho foi sendo conduzida por um processo quase taxonômico e catalográfico, em que as similaridades visuais e de significado as conectavam e reuniam. Foi quando passei a guardar com maior frequência as imagens de referência que utilizava, que vêm a formar parte de um conjunto de *documentos de trabalho*, assunto que ocupou boa parte do trabalho desenvolvido durante o mestrado, procurando discutir esses *documentos* e a presença do fotográfico em meu processo artístico.²⁹

Um tom lacônico e certa atmosfera misteriosa gerada por imagens tão estanques passou a ser também uma questão no momento de escolhas e encontros de imagens norteadoras. Diante de uma ausência, como também uma imprecisão de significados, passei a questionar meu desenho no sentido de representação como estatuto básico de tornar presente algo ausente, (Cunha, 2018; Mondzain, 2013; Marin, 2001). É

²⁹ Sobre os documentos de trabalho, consultar a dissertação de mestrado *Quando a imagem recai sobre si mesma: notas sobre desenho*, de 2015; o artigo *Síndrome de atlas: sobre a formação dos documentos de trabalho*, publicado na revista online Arte ConTexto, V.3, Nº7, Julho de 2015; e o texto especializado do Prof. Dr. Flávio Gonçalves *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, publicado na Revista-Valise, v.9, n.16, ano 9, dezembro de 2020.

quase indiscutível também a noção de imagem como sendo a *presença* de uma *ausência*, ou a *presença da/na ausência*, ideia bastante recorrente, que se tornou quase um jargão. Contudo, independente de quão impertinente essa afirmação tenha se tornado, nela existe uma instigante e temerária beleza, se analisada com certa devoção. Valendo-me das palavras de Louis Marin (apud Prates, 2011: 100), o que seria representar “se não conduzir um objeto ausente à presença, de suportá-lo na presença como ausente, para subjugar a sua perda, a sua morte pela e na representação e, do mesmo modo, para dominar o desprazer ou a angústia de sua ausência no prazer de uma presença que toma seu lugar”.

Durante o início desses trabalhos, de uma década atrás, tinha como referência artistas como Daniel Senise e suas pinturas densas de silhuetas, recortes e partes faltantes. Títulos de obras suas, e de livros e catálogos, como *Ela que não está* e *Vai que nós levamos partes que te faltam*, me despertavam interesse de pensar poeticamente sobre essa ausência posta como algo presente. Hoje, penso que essa questão ainda tem importante relevância em meu processo, desdobrando-se em questões inerentes a uma imagem autorreferente, que reflita seu meio e sua condição de presentificar o que se faz ausente através de suas operações de instauração. Em minha produção de desenho, essa economia é percebida no representado, ao que a imagem se refere. Nem tudo pelo que me interessa ou me atrai sensivelmente terá por destino um desenho com referência direta dessa informação. Muitas vezes essas informações “aparecem” de forma diluída e indireta nesses elementos, no sentido ou sensação que deles possam se desprender em um momento oportuno — princípio ativo do *documento de trabalho*. As imagens que me atraem e que rondam meu repertório acabam por flertar, pois, com essa vacância de elementos nem sempre inteligíveis. Elementos estes intensificados e reafirmados pela maneira como são explorados plasticamente. O emprego da linguagem gráfica do desenho acaba por salientar a vacância por outras vias, mesmo que indiretas ou não propositais.

Seria possível esse *esvaziamento* ser preenchido por outra forma de ausência? Uma distância ser sobreposta à outra? Se uma imagem diz respeito e faz menção à ausência, e é, de certa forma, constituída através de um conjunto de operações de subtrações e negativos, estaria ela encontrando um sentido justamente em uma forma condensada desse conceito, um corpus de ausências simultâneas?

Paira, assim, um interesse poético nesse estado de ausência, de vestígio e de algo que falta ou não foi revelado. Penso, como já dito, serem questões inerentes a uma condição de imagem. A partir desse momento, nesse passado não tão distante, meu interesse, num sentido de núcleo temático, passou a ser essa própria condição das imagens, de um “ser não sendo”, algo como uma entidade emergente que não está nem *cá* nem *lá*. O desenho, como proposto desde então, vem alicerçar, corroborar e reafirmar tal condição como uma premissa. Se pressinto um desenho em um objeto, fenômeno ou em uma imagem já dada — uma sombra —, pressinto sua [pré]disposição de ausentar[-se]. Efeito de premonição. Friso, pois, esse momento de redescoberta e reposicionamento de minha prática e meus interesses através do desenho. Foi ao suprimir e ausentar “presenças” que reconheci no desenho sua presença ressonante. Se a ausência é motivo, é também [re]ação.

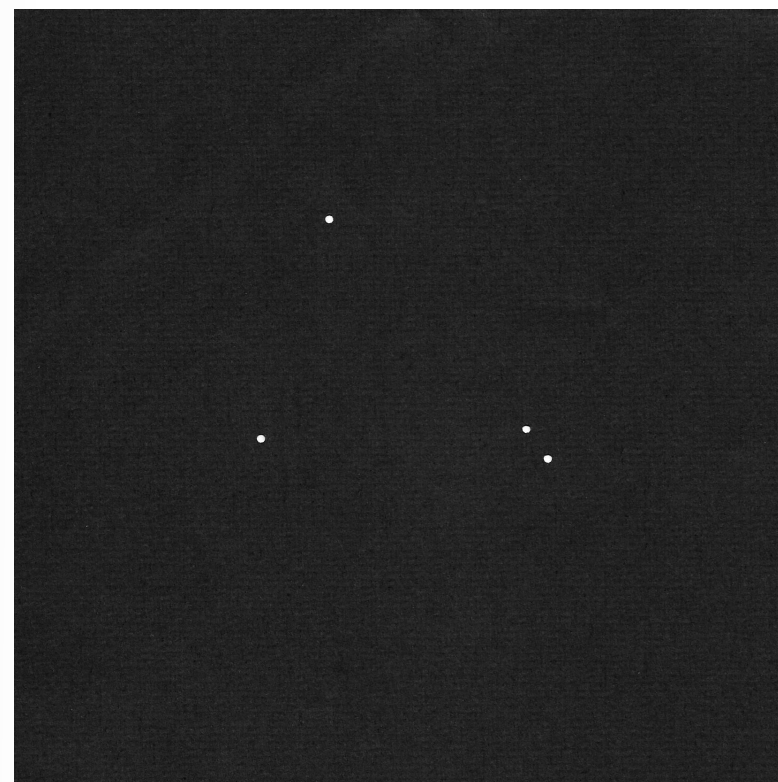


Documento de trabalho: constelação (papel perfurados pela ação de insetos), 2020

Em certa ocasião, enquanto revisitava algumas pastas guardadas de materiais e documentos, me deparei com algumas folhas de papéis coloridos que havia ganhado de alguém. Os papéis, apesar de nobres, possuíam sinais de amassado e dobras, mas o que mais chamou minha atenção foram alguns pequenos furinhos perfeitamente executados e distribuídos pelo papel. Esses sinais perfurados possivelmente foram deixados pelo ataque de insetos xilófagos, como traças e cupins. Vistos contra a luz, os furos nos papéis funcionavam como eficazes constelações. Marcas celestes de um mundo em particular, guardado e quase esquecido na escuridão, inscritas em negativo e movidas pelo desejo alimentar em uma troca justa.



Abre-se um curioso parênteses quanto a ação desses insetos no papel. As traças, ou traças-dos-livros, da ordem *Zygentoma*, são de um dos grupos mais primitivos de insetos; em ambiente doméstico alimentam-se, entre outras coisas, do amido presente nos papéis e vivem em ambientes úmidos e escuros. É válido frisar, aqui, que são animais de hábitos noturnos e talvez por isso o prazer em recortar estrelas. Outro grupo de traças são os *Lepidoptera*, traças-das-roupas, que na fase adulta tornam-se as populares mariposas, também conhecidas como “bruxas” ou “borboletas da noite” em algumas regiões do país — criaturas da sombra, da noite erótica que deseja e teme a despedida. É curiosa a expressão “largado às traças” para se referir a algo ou alguém em processo de abandono e esquecimento... É curiosa também a proximidade fonética do substantivo traça com o verbo *traçar* do desenho...



Documentos de trabalho: constelações (papéis perfurados pela ação de insetos), 2020

O legado da sombra

Uma bela passagem narrada por Plínio, o Velho, no livro XXXV de sua *História natural*, já muito visitada, citada e interpretada nos traz o princípio mítico da primeira imagem representada, inaugurando um possível capítulo de origem do desenho (Bismarck, 2004; Dubois, 2008; Gombrich, 2014; Lichtenstein 2007; Stoichita, 2016). Reza a lenda que Cora³⁰, 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 — ou no chão, como consta em algumas outras interpretações. É feito assim uma espécie de circunscrição das arestas da sombra, delineando um desenho de contorno. 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. Em um relato poético de *Espelhos*, Eduardo Galeano (2015: 47) resgata essa passagem, ressaltando o caráter de separação dos corpos e de retenção do desenho:

Em algum leito do golfo de Corinto, uma mulher contempla, à luz do fogo, o perfil de seu amante adormecido.

Na parede, reflete-se a sombra.

O amante, que jaz ao seu lado, irá embora. Ao amanhecer irá para a guerra, irá para a morte. E também a sombra, sua companheira de viagem, irá com ele e com ele morrerá.

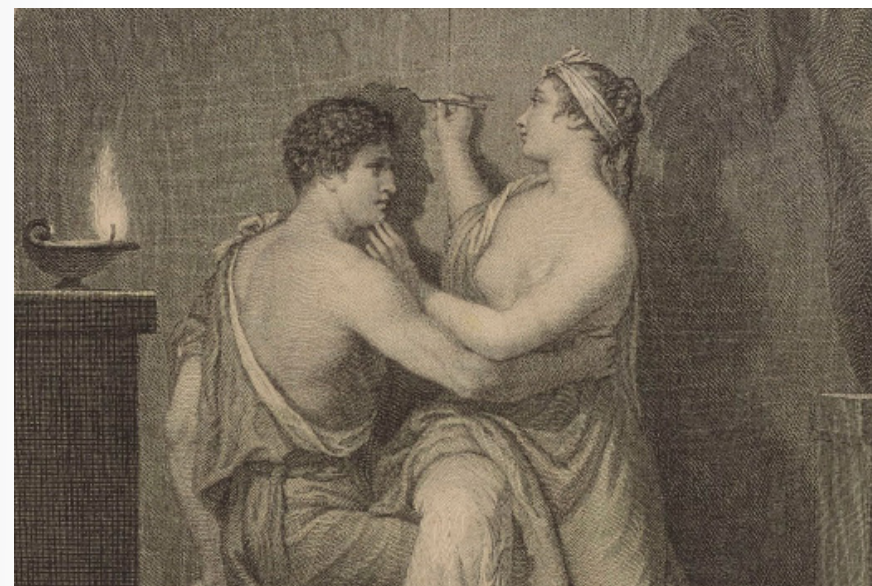
É noite ainda. A mulher recolhe um tição entre as brasas e desenha, na parede, o contorno da sombra.

Esses traços não irão embora.

Não a abraçarão, e ela sabe. Mas não irão embora.

Talvez para Plínio e para o artesão Butades de Sião, a produção da peça cerâmica pintada, e todo desfecho histórico que dela provém, tenha sido mais relevante. Para nós, o impulso da jovem Cora transferido pelo traço é o ponto mais instigante. Embora bastante repetida, devido sua importância filosófica e um sedutor mistério, essa história nos fornece, além de um forte e importante arcabouço para pensar os fundamentos do desenho, também lições sobre a *imagem* que não cessarão de retornar no decorrer desse estudo. Nesse momento, vamos nos deter nos aspectos de fenômeno gráfico e visual, resultado dessa ação apaixonada

30 Existem variações quanto ao nome atribuído à personagem, geralmente se refere a ela como Dibutades, forma mais recorrente; trata-se, pois, de uma pequena confusão de tradução e de uso da linguagem. Cora é filha do artesão chamado Butades, ou seja, a filha de Butades: *figlia di Butades*, gerando uma contração “*Di + Butades*”. Aqui optarei por “*Cora*”, dando ênfase a autonomia de sua pessoa e a ação por ela desempenhada.



Detalhe de *The origin of painting*, calcografia de Domenico Cunego (1777) a partir da pintura de David Allan (1775). Royal Academy of Arts, Londres.

Esta história é considerada em abundância como um mito de origem da pintura. Contudo, tendo em vista as operações desempenhadas bem como os princípios de projeção descritos na fábula plineana, não há dúvida de que se trata antes de uma origem do desenho. Antes de ser pintura ou escultura modelada, a imagem se origina de um traçado, uma linha que decalca e circunscreve uma área, que por sua vez é o resultado da projeção do objeto de desejo. O relato de Plínio é bastante lacônico, não especificando quando, onde, e com o que a jovem mulher teria executado seu desenho. Por ter sido amplamente revisitado na história da arte, não apenas em texto, mas como motivo para pinturas e gravuras, existem algumas alusões que complementam o evento original. Há versões que mencionam que o instrumento utilizado para traçar tenha sido um pedaço de carvão (ferramenta empregada na prática do desenho até os dias de hoje), que talvez estivesse alimentando o fogo da fonte luz, formando um belo ciclo; outras que teria sido usado uma espécie de agulha para prender e ornamentar os cabelos; em outras, os próprios dedos lhe seriam suficientes (Bismarck, 2004). Independente do instrumento, existe uma interpelação incisiva de encontro com o que se quer apreender.

A partir dessa passagem, Philippe Dubois (2008: 118) observa que a sombra projetada, resultado de uma interpelação gráfica entre fonte luminosa e superfície de inscrição, atua na condição de puro índice, submetido a presença do seu referente, que nesse caso será duplicada pelo desenho, fixando-a. Há uma questão temporal: “A sombra afirma sempre um ‘isto está ali’. Enquanto o desenho de sombra afirma sempre um ‘isto esteve ali’. À pura presença referencial de uma se opõe a anterioridade necessária do outro” (Dubois, 2008: 120). 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). “O desenho vem de certa forma arrancar a sombra ao tempo de seu referente para fixá-la e detê-la num tempo que lhe seja próprio” (idem).

Dentro da espacialização da inscrição existe um aspecto relevante que diz respeito à produção de semelhança através de uma ligação direta com o referente (a sombra), que por sua vez faz a mediação (o desenho). A sombra denuncia a presença do objeto, atestando o “fato de a imagem/sombra estabelecer com seu modelo não apenas uma relação de semelhança, mas também uma relação de contato” (Stoichita, 2016: 15). Contato que inscreve e corporifica essa imagem ideal, delimita e extrai a sombra da dimensão fantasmagórica. 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.

Sobre o sucesso desse procedimento, Ernst Gombrich (2014) alerta sobre as dificuldades de apreensão da sombra, justamente pela presença de nossa própria sombra que recai, sobrepondo e se fundindo com a primeira, eliminando os contornos pretendidos. Quando aluno, nas aulas de desenho o Prof. Flávio Gonçalves constatava essa impossibilidade de se contornar a própria sombra: ou se cai mais para a luz ou para a sombra, nunca no contorno — pois a linha não existe, a projetamos sobre a projeção. É antigo este empecilho, tanto que as instruções clássicas de desenho recomendam que o artista inicie seu desenho voltado ao leste, para que a sombra de sua mão recaia para fora do campo do papel (Stoichita, 2016) — no caso de um artista destro, evidentemente.

A partir dessas observações intuímos um duplo sentido de *projeção* presente nessa ação. Nessa passagem, 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. É comum, quando se fala de desenho, recorrer às ideias de projeção, lançamento, pontes, constelações, diagramas, etc, etc... Todas essas imagens associativas têm em comum um percurso de organização e travessia, e também (e principalmente) uma ideia de retenção e fixação. O sentido de projeto e projeção se dá, assim, de forma multiarticular. Projeção do traçado; projeção como 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; por 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.

O desenho surge de uma forma e negativo de um corpo propenso à desaparecimento. “A pintura surge sob o signo de uma ‘ausência/presença’ (ausência de corpo/presença de sua projeção)”, lembra Victor Stoichita (2016: 7). A partir da *sombra* como *uma ausência anunciada*, pressentida e fixada por Cora, a prática do desenho de representação destaca-se como uma forma de retenção, um antídoto à ausência, exorcismo do desaparecimento e da morte (Stoichita, 2016). Como se o rapto da imagem projetada do rapaz pudesse suplantá-la, o desenho corporificaria sua alma como uma espécie de receptáculo. O desenho inaugura-se também através de uma cisão e uma antecipação de luto. O que guia a mão de Cora não é a avidez pelo conhecimento das formas dos 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.

O desejo, essa avidez, põe em movimento, emociona, projeta e enlaça o ser ao mundo — como em um simples desenho. A filósofa e pesquisadora Marilena Chaui (1990: 22) nos introduz aos *Laços do desejo* com sua origem:

A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, sidera é empregado como palavra de louvor — o alto — e, na teologia astral ou astrologia, é usado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado: atingido ou fulminado por um astro. De sidera, vem *considerare* — examinar com cuidado, respeito e veneração — e *desidere* — cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros).

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” (idem). 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. Não se trata do desejo como desejo sexual, sua forma mais rapidamente reconhecível — mesmo que o impulso de Cora estivesse imbuído de qualquer carga erótica —, mas sim de um constante estado de busca e desencontros. Deixar-se levar, para em seguida fixar-se em uma nova constelação.

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. 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.

Nas palavras de Éliane Chiron (2005: 14),

Só se pode sonhar com aquilo que se perdeu, ou que não se conhece, ou que se conhece por meio de imagens não ligadas a palavras. Não se sonha senão a partir do que está incompleto, que se aspira a completar. É por isso que os fragmentos fazem sonhar, e os restos, as ruínas, as lembranças, os rastros de vidas. Como a realidade parece sempre incompleta para o sonhador, para o poeta, para o pintor, ele pode sonhar por muito tempo partir dos mesmos fragmentos, das mesmas lacunas... O criador é alguém muito atento ao que falta no mundo, ao que falta, para ele, no mundo.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* Roland Barthes (1989: 27) define ausência como “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado — quaisquer que sejam a causa e a duração — e tende a transformar essa ausência em prova de abandono”. A jovem Cora desenha porque antevê a despedida e, talvez, o abandono: “desenha motivada pela noção da perda” (Bismarck, 2004). O temor pela desaparecimento, pela vaga ou ampla possibilidade de não mais *ter*, ela decide confiscar para si o espírito negro exteriorizado daquilo que ama. Mario Bismarck (idem) observa “mais um paradoxo, o desenho, no preciso momento em que se apresenta como ‘origem’, como início, como gerador, está ligado à ausência, à perda, à falta”. Como um oportuno interlocutor, Barthes (idem) declara:

Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fncado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação.

A falta anunciada se torna intolerável. Para Barthes uma ausência bem suportada se converteria em esquecimento. A inscrição da imagem ocorre numa oscilação entre os instantes em que se percebe o distanciamento e a desconfiança do desaparecimento. “Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte” (Barthes, 1989: 29). Quem vai, deixa marcas. Por outra via, a *falta*, em Barthes, se relaciona a certa independência do objeto amado que gera o sentimento de culpa, pois “Toda fissura na Devoção é uma falta” (ibidem: 112). À ideia de falta se liga a certa negatividade de sentido, como o erro, a falha e o fracasso. Para o autor (idem), “Toda dor, toda infelicidade, observa Nietzsche, foram falsificadas por uma ideia de erro, de falta”. O difícil *arruinar* origina a encantadora *ruína*.

Permitam-me retornar para as sombras e invocar uma vez mais essa pequena fábula e seu charme inesgotável. Cora opta por desenhar não a silhueta do corpo, mas a sombra por ele emanada, simulacro de realidade (Bismarck, 2004). Esse ponto, de imagens para imagens, será crucial para pensar minha forma de operar no sentido de apropriação e transferência entre meios de representação, bem como o distanciamento gerado como ausência do corpo outrora perdido. Um olhar para uma [já] ausência. O desenho surge de um signo, uma já imagem: “Representação de uma representação (imagem de sombra), a primeira pintura não é senão a cópia de uma cópia”, alerta Stoichita (2016: 13). Uma imagem que eclode da sombra, uma outra imagem. O índice do desenho inscrito percorre a sombra, que é a imagem índice do objeto [de desejo]. Como observa Victor Stoichita (2016: 15), “trata-se, de fato, de uma metafísica da imagem, a qual tem origem numa relação erótica interrompida, na separação, na partida do modelo, donde o caráter de substituição dado à representação”. A sombra original, de certa forma, trata da imagem extraída e gerada diretamente do corpo do sujeito (animado ou não). Apesar de ser uma projeção diretamente externada, pouco se assemelha a este, sendo massa turva aplainada, fenômeno que, por outro lado, em muito se assemelha ao

fenômeno do desenho. Como ressalta Mário Bismarck (2004), “A sombra é aquilo que mais se aproxima da realidade do desenho: uma forma plana inscrita numa superfície. Na verdade o desenho tem muito mais a ver com a sombra do que com a imagem do objeto original e, tal como a sombra, permite, sugere e estimula a identificação com aquilo que lhe deu origem”.

Outro ponto levantado por Mário Bismarck (2004) refere-se a um possível estado de inconsciência do rapaz, o “objeto”. Bismarck observa a possibilidade de o rapaz estar em sono profundo, portanto estático. Uma presença passiva, imóvel, quase inanimada, por outro lado este pode ser interpretado como estando em um estado de transe e de sonho, que o retira da realidade momentaneamente — “dormir é um abandono, é dobrar-se sobre si mesmo, é construir uma obscuridade interior” (Cunha, 2020)³¹. Essa relação do objeto inconsciente agrega um aspecto de rapto, mesmo roubo, do ser que se recolhe no sono. Bismarck (2004) considera como certa forma de *voyeurismo* e apropriação ilícita, o que também caracterizaria o ato de desenhar, um ato solitário já que o “retratado” não tem ciência desse desenho actante.

Àquela imagem elementar, a sombra, são atribuídos e investidos valores de uma ordem mais densa e profunda — tão profunda quando o breu que a constitui. O fantasma circunscrito irá criar um substituto que toma provisoriamente o lugar daquele que se ausenta. A criação de uma imagem está, assim, ligada à desapareição, ao que se oculta e, guardadas proporções, à morte. Nesse sentido, ocorre a troca de um corpo perdido por um corpo dotado de outra forma de presença falha, *faltante* — e, talvez em maior grau, de ausência —, “é nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença” (Belting, 2005: 69).

Em meio a escuridão, a luz do fogo seleciona e destaca a sombra do rapaz, isolando-a das trevas indigentes que envolvem o mundo. Inicia-se a função mágica. Uma parte de si é retirada por aquela que o ama e o possui de forma ativa. Esse momento ocorre como retirada e apropriação de uma parte que pertence ao outro, sua sombra, seu espírito externado,

de um corpo em um repouso que antecede o temor de um futuro incerto e sem garantias de retorno. O rapaz que agora repousa irá despertar e se lançar para a sombra daqueles que morrem.

À sombra do fotográfico

Em meu processo é recorrente o uso de imagens fotográficas como referência direta para meus trabalhos. São fotografias feitas por mim ou apropriadas de fontes diversas, de onde são extraídos elementos, reinterpretando-os através do desenho sobre papel. O uso de imagens técnicas, sobretudo a fotografia, como referência na elaboração dos trabalhos acaba retornando como um divórcio litigioso mal resolvido. Quando iniciei a empreitada desse trabalho de pesquisa, achei que havia dado cabo dessa questão durante os estudos de mestrado. Ledo engano. Vejo a importância desse recurso e uma constância de se olhar para essa *distância*. Não se trata apenas de um recurso facilitador técnico de extração gráfica, como alguns podem supor; a presença da *imagem não desenhada* surge como um assombro e intensifica as relações de presenças ausentadas e ausências presentificadas.

Quando, anos atrás, iniciei esse processo, essas imagens geralmente apresentavam pesos sólidos, como casas, blocos de concreto, fragmentos arquitetônicos, materiais utilizados em construção civil, *containers*, móveis, etc., ou mesmo cantos de uma sala ou ateliê desabitados. Naquele momento o uso da fotografia dentro do processo de trabalho assumia um papel importante, contendo ali, para mim, já um possível desenho. A crença de que o desenho já estava contido *ali*, naquela imagem sem corpo, era tamanha que a transferência direta me bastava para consolidar o desenho. Uma ideia latente, visto que bastava a transposição do meio técnico fotográfico para o desenho gerar algum sentido que corroborasse para uma correspondência entre linguagem empregada e imagem gerada. Em trabalhos mais recentes o emprego da fotografia dentro do processo de trabalho se dá em um plano secundário, em alguns casos, não havendo necessariamente uma referência direta. Alguns desses desenhos podem iniciar a partir de alguma informação vista em imagens pré-existentes, mas estas se colocam mais como uma referência inicial e menos como regra. Outros iniciam de uma forma e caminham para outra inesperada, permitindo maior margem de experimentação e do acaso.

³¹ Nota em sala de aula na disciplina Lições da escuridão, ministrada pelo Prof. Eduardo Vieira da Cunha, em abril de 2020.

A fotografia é assegurada por certo distanciamento. Então, por que a fotografia se transformaria nesse meio privilegiado pela distância estar a serviço do [meu] desenho? Trago, a seguir, algumas questões sobre o dispositivo fotográfico iniciadas na dissertação de mestrado, ampliando-as para demais instâncias da presença do fotográfico em meu processo.

A imagem fotográfica é, como observou Philippe Dubois (2008: 61), “da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*”. Isso enquadraria a imagem fotográfica numa condição de índice, onde há uma “relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com seu referente (sua causa)” (idem). A fotografia, ou outra imagem de “contato” com o referente, na qualidade de rastro, imprime o mundo como testemunho, como um relato. Poderia ser, assim, o documento fotográfico uma demonstração da realidade por impressão indicial — o referente que se *adere* (Barthes, 2012: 15-16).

Contudo, não consideramos a fotografia como verdade absoluta e imutável, uma vez que há intenção por trás do ato de fotografar, o que gera transformação do real apreendido. Mas, ainda assim, a imagem fotográfica se porta de maneira eficiente como documento de algo, no sentido de impressão e retenção, dada sua constituição como índice. Isso não quer dizer que o resultado do fenômeno fotográfico como imagem seja uma cópia “tal e qual” seu referente, mas implica na presença desse referente e, portanto, em sua *existência* (Dubois, 2008). O noema “isto foi” de Roland Barthes (2012) parte dessa “aderência” do referente, a fixação de algo em algum momento — “um pedaço de realidade” (Gonzales Flores, 2012: 121). Assim, a qualidade de índice inerente à imagem fotográfica assegura de forma eficiente seu uso como documento. A mensagem (cena) que ela representa pode ser “verídica” ou uma ficção cautelosamente arquitetada. Em outras palavras, o dispositivo fotográfico pode captar uma mentira de maneira genuína, ou seja, a maneira como o fenômeno fotográfico inscreve a imagem é “verdadeira”, mesmo que sua mensagem não o seja. Tomar a imagem fotográfica por verdade seria concordar com uma substituição total da experiência; as imagens fotográficas como um “biombo”, como critica Vilém Flusser (2011).

Joan Fontcuberta (2012: 12) afirma que “talvez a fotografia não minta, mas os fotógrafos definitivamente sim”. Assim, esse resíduo de crença se une aos resíduos e ruídos da imagem fotografada. Embora, tenhamos conhecimento de todos os recursos e artifícios de manipulação

e montagem, manual ou digital, o aspecto documental é intrínseco à esta linguagem, ao fenômeno gerado pelo dispositivo. O fotográfico corrobora, assim, para a reflexão acerca da ficção atrelada ao enigma das [minhas] imagens. Em um desenho, essa relação ficcional e de estranheza talvez seja mais bem aceita, uma vez que o desenho é mais comumente tido como “fruto da imaginação”, ao passo que o fotográfico carrega esse estigma de traço do real, como testemunho — cuja estrutura é questionável, ainda que prevaleça um sentimento de crença.

Ainda, a imagem fotográfica carrega consigo as contaminações de seu dispositivo: ligeiras ou acentuadas distorções de perspectiva causadas pelas lentes, diferença de luminosidade, alterações de cores e de contraste, presença de desfoques e ruídos. Entretanto, esses alcaguetes da imagem fotográfica não desvirtuam seu potencial indiciário, de documento — ao menos a uma primeira vista. Ao contrário, muitas fotografias apresentam-se atraentes em função dessa contaminação. O advento da fotografia no século XIX, ameaçou, por um lado e estimulou por outro, artistas que passaram a identificar potenciais de transformação no campo da pintura e da representação, artistas como Degas e Bonnard são exemplos (Corona, 2009). Outro efeito da fotografia sobre o campo da pintura foi o de justamente libertar os artistas do compromisso com a representação mimética ou naturalista, alargando o campo para abstração futuramente.

Quando me refiro a fotografia em meu processo de trabalho, trato de um fotografar sem técnica apurada, nem equipamentos especializados; falo de uma fotografia cotidiana, dessas que fazemos diariamente com nossos telefones celulares. Também insiro nessa categoria, imagens obtidas por captura de tela (*screenshot*), scanners, ou até mesmo imagens produzidas digitalmente e/ou impressas. E por documento considero-o como uma espécie de testemunho, de fragmento de algo pretérito, não necessariamente havendo comprovação de um real, mas constituído neste. Os documentos se dispõem como uma biblioteca de imagens, nem sempre organizada, onde prevalece a redescoberta. A imagem fotográfica, em meu processo, assume papel de documento, como amostras de potenciais desenhos. Tenho preferência utilizar a fotografia de referência impressa, que possa ser manuseada, recortada, colada na parede junto a outras imagens e trabalhos — lembrando que a impressão é um procedimento gráfico. Eu destacaria também — tendo claro o olhar de quem não fotografa propriamente, mas se vale do fotográfico — aspectos operativos

do fotográfico que encontra consonância com o modo como lido com as imagens. Poderia pensar na ideia de seleção e corte (Dubois, 2008), de um destacar de uma fatia aprisionando-a em uma dimensão fantasma automaticamente. Penso, assim, nem uma relação de seleção, isolamento de um alvo a ser elevado. No caso de um processo que envolve o transporte de um elemento destacável de uma imagem já retida, seria um duplo corte, isolamento de um fragmento da fatia espaço-temporal já distante.

Certa vez, em uma das confraternizações com minha família durante uma de minhas visitas anuais, após as já costumeiras sessões de rememoração do passado levantou-se a relação que se tinha com as fotografias feitas “naquela época” (idos anos de 1970), obviamente com certa nostalgia. Aquelas fotos lhes eram emblemáticas; não apenas os eventos, pessoas e poses retratadas vinham à tona em suas memórias, como também a foto em si, suas peculiaridades enquanto objeto. Eram capazes de descrever tanto o dia em que foram feitas, como o período de espera para serem reveladas e em qual álbum, mala ou gaveta poderiam ser encontradas. Essas fotos (imagem e objeto) tornaram-se “inesquecíveis”. Hoje já não nos lembramos das fotos que fizemos na semana passada.



Autor desconhecido. Fotografia, 1934. BBC News.

Acredito que exista uma relação de certa estranheza produzida pelo fotográfico em certas imagens, sobretudo as que têm a paisagem como elemento. Um ruído, uma presença indeterminada gera uma sensação de estranhamento e enigma, uma vez que temos um resíduo de crença no dispositivo fotográfico como possibilidade de cópia fiel do mundo visível. Essa colocação não é totalmente incorreta, uma vez que a maneira como ocorre a fixação da imagem pelo dispositivo atua como índice, está diretamente ligada ao que foi exposto.

Uma lenda distante, porém aproximada pelos meios de propagação, se constitui exatamente da união e de uma entidade estranha, quase disforme, e uma paisagem reconhecida como tal. Na Escócia, acreditou-se durante muito (e ainda persiste, penso) na existência de uma criatura que a habitava o lago Ness, que se tornou importante ponto turístico escocês. Alguns relatos do monstro do lago foram atestados por registros fotográficos, alguns de baixa qualidade e pouca nitidez, outros manipulados. Essas poucas imagens apresentam uma paisagem aquática representada com ruídos e grãos acentuados e um *flo* as torna desfocadas, sombrias e fantasmagóricas. Ali, nessa paisagem do lago, um sinal indefinido e irreconhecível, envolto em sombra, sugere a presença do tal monstro. Até os dias de hoje a existência do monstro gera dúvidas e contravenções, podendo ser algum animal aquático, para os cientistas, ou um predador mortal, para os crentes. Temos com esse caso — um tanto inocente, admito — uma série de questões que nos servem para pensarmos a relação entre a paisagem, o fotográfico e o aspecto ficcional e desconfortante de certas imagens.

Diante da estranheza do monstro adormecido prestes a emergir, reporto-me a alguns registros fotográficos de obras minimalistas e da *land art*, a partir dos anos 1960, e à sua também estranheza. O contato que tive com essas obras através de reproduções em livros de teoria e história da arte, me despertou e ainda desperta um intrigante interesse; talvez não apenas pelas obras em si, e todo aparato teórico e conceitual que os textos tentavam dar conta, mas pelas fotografias e pela maneira como essas obras eram/são retratadas, reproduzidas e impressas. Geralmente em preto e *offset*, essas imagens adquiriam certo aspecto contrastante e granulado, reforçando, talvez, as características dos recursos técnicos da época. Essas imagens, a meu ver, carregavam certo tom lacônico, rarefeito, enigmático e, às vezes, um tanto aterrorizantes. Imagens realmente sombrias.

Muito provavelmente essa sensação se oponha ao que os artistas buscavam em propostas “reducionistas” quanto às transcendências e divagações da prática artística. Os registros de obras a céu aberto como as de Richard Long e Robert Smithson; os trabalhos processuais de Richard Serra; os cubos de Tony Smith e Carl Andre, até os registros de *Le Vide* de Yves Klein... Enfim, o achatamento provocado pelo dispositivo fotográfico e sua reprodução impressa atribuem a essa matéria-inserida-no-espaco-come-obra — a paisagem — uma outra dimensão, outra camada de significação alheia à obra, ao artista, ao fotógrafo e à fotografia em si — que, penso, destinava-se à documentação apenas. Essa *estética* distorcida e agregada pelo fotográfico gera [em mim] uma sedutora estranheza, como se estivesse diante de um fato duvidoso — ou assistindo *A bruxa de Blair* pela primeira vez. A imagem aplainada do objeto na paisagem, ou *objeto enquanto paisagem*, converte-se em cúmplice de um mistério quase arcaico e arrebatador.



Richard Long. *A line made by walking*, 1967 | Carl Andre, *Secant* 1977.



Lina Kim, sem título (série *Rooms*), 2003-2006 | Rodrigo Andrade. *Rua deserta*, 2010
 Rubens Mano, *Fundo falso*, 2002 | Marina Rheingantz, *Malha viária com piscina*, 2010.
 Obras presentes na exposição *Lugar Nenhum*, IMS-RJ.

Como exemplo da relação entre ausências e faltas que se impulsionam como imagem, podemos revisitar a exposição *Lugar nenhum*, com curadoria de Lorenzo Mammì, promovida pelo Instituto Moreira Salles, na cidade do Rio de Janeiro, em 2013. A exposição reuniu obras de oito artistas pintores e fotógrafos³², cujo núcleo temático flertava com ideias de abandono, uma (*in*)determinada sensação de ausência, uma ausência específica, porém de um sentimento inexprimível, ligado à melancolia. As imagens produzidas (ou reproduzidas) pelos artistas apresentavam (ou rerepresentavam) espaços esvaziados, lugares abandonados cuja passagem humana persistia de forma latente.

Mammì (2013) aproxima a obra desses artistas e a proposta de reuni-las em uma exposição com o projeto de Robert Smithson intitulado *Os monumentos de Passaic*, de 1967. O projeto de Smithson consistiu em

32 Ana Prata, Celina Yamauchi, Lina Kim, Luiza Baldan, Marina Rheingantz, Rodrigo Andrade, Rubens Mano e Sofia Borges.

uma série de fotografias e um depoimento escrito a partir de uma viagem feita ao subúrbio de Nova Jersey, sua cidade natal, entre um final de semana e um feriado, onde o artista fotografou com equipamento barato e de poucos recursos (câmera *Instamatic*), resultando em um conjunto de imagens pouco virtuosas de ruas desertas, detalhes de instalações industriais, obras e construções paradas, outras abandonadas. Desse conjunto de imagens é destacado o aspecto casual, de encontro com os elementos agora díspares de sua recordação, pela ação errante do artista. Um encontro entre o avanço e o retardatário, a velocidade e o tempo estagnado e imutável, como um monumento precário, ou uma ruína erguida como tal.

Lugar nenhum reúne, de certa forma, uma atração recente pelos espíritos da ruína; uma atração por lugares desinteressantes, como terrenos baldios e ruas desertas; ambientes de paredes descascadas ou tomados pelo mato; instalações para recreação inabitadas e esquecidas, mas que se percebem indícios de passagens, movimentação e intenções humanas. Mammì aproxima esse interesse e essa estética à ideia de *terrain vague* (terreno baldio), expressão francesa associada a uma série de sensações diante de situações presentes nas imagens de *Lugar nenhum* e nos *Monumentos de Passaic*, que englobam um choque entre a construção urbana e o desabitado. As ideias adjacentes de *terrain vague* são mais exploradas por Ignasi de Solá-Morales (2012), em que o autor percebe na raiz etimológica possíveis relações de sentido, dentre elas as que se referem à noção de ausência: “Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível, expectativa”.

Embora mais aplicada à fotografia contemporânea, essa noção proposta permite-nos pensar sobre o interesse pelo inabitado, pelo deslocado e aparentemente sem sentido; questões presentes em parte de meu repertório. O interesse por essa temática em meu processo se aproxima pela descontextualização de sentidos, o esvaziamento e uma conseqüente sensação de suspensão, melancolia e estranhamento, que podem ser entendidos como uma noção de *vacância* presente no anódino, como derivação de uma ausência e um sentimento de incompletude, algo que falta e que, por isso, instiga na imagem. Reportando ao *desenho lacunar* e às palavras de Éliane Chiron (2005: 16), “a experiência do centro vazio é a fascinação pelo banal que se engolfa na noite do olhar, a ausência que invade o corpo, toma o lugar dos órgãos. O banal é a placenta nutridora que a gente engole e que enterra em si [...] Esse centro vazio, essa falta é nossa parte de universalidade que nos recusamos a ver”.



Robert Smithson, *The monuments of Passaic*, 1967

Acredito que essas experiências obtidas pelo fotográfico apresentem-se como questões próprias a imagem: representação de ausências, logo, ausência dobrada sobre si. Penso essa questão em meu processo de modo indireto — embora eu já tenha desenhado cenas e ambientes esvaziados e os mantenha como interesse iconográfico —, pois se dá em uma camada reflexiva do processo. O uso frequente de imagens postas, achatadas em uma condição esvaziada e pouco sólida, se coloca como distância daquilo que evoca. Interessa-me, nesses casos em que a imagem foto-gráfica antecede o gesto do desenho, justamente essa falta de presença, desvelar essa membrana de inverdade. Desse modo, o *não-estar* do fotográfico propulsiona o *estar* do desenho. Há a necessidade de reconstituir uma imagem, dar-lhe um contexto outro, criar uma camada de que desvela e revela. Uma necessidade de colocar em contato o que já é distante e com isso reafirmar essa cisão. Sobre essa questão de afastamento do referente, Dubois (2008: 247) diz que “Isso quer dizer que a fotografia exhibe em seu centro um espaço a ser transposto, um afastamento, uma separação”. Fotografia, em meu processo, se assume como projeto e projeção. Antecipação, como a sombra é antecipação de uma presença e de uma despedida.

Penso, assim, o fotográfico e o documento apropriado como sombra. Sua operação diz respeito tanto ao aspecto de índice do dispositivo quanto ao sentido de projeção que assume no processo de construção de alguns desses desenhos. Talvez se aproxime em menor grau à sombra de Platão sobre o fundo da caverna, que atua como a substituição de um mundo exterior, o que também valeria como uma ideia do fotográfico como biombo (Flusser, 2011), em que as imagens se colocariam como um véu que encobre a experiência bruta do mundo.

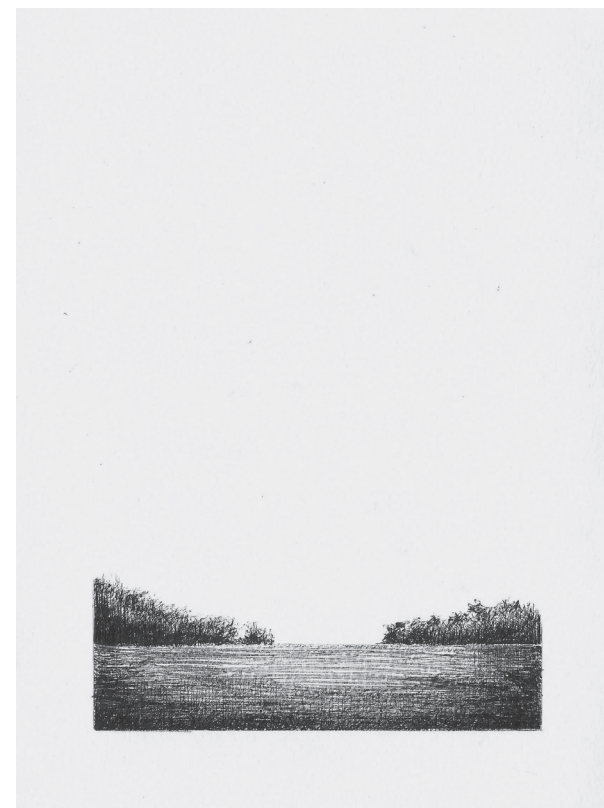
Creio que essa relação, em meu processo, se dê com maior proximidade ao gesto de Cora, de uma projeção presente, porém já distanciada do outro. Eventualmente podemos pensar no processo reverso da fotografia que antecede o desenho. Captura da informação iluminada. Oxidação pela luz que é revelada após certo tempo de latência, de espera no cômodo escuro. O elemento que a gera é o mesmo que é necessário privar para sua revelação. Surge da luz, é gestado pela ausência em sua privação e retorna a luz como quem retorna do reino de Hades. Fotografia, uma linguagem infernal.

À sombra da paisagem

A paisagem, elemento para mim enigmático, vem se apresentando como um assunto relativamente novo em meu processo. Geralmente paisagens de céu nublado, com horizontes montanhosos bem definidos, às vezes rompidos por ruídos que revelam o branco do papel, ou elementos gráficos em preto. As paisagens, que atravessam recentemente meu repertório de imagens, podem ser entendidas, inicialmente, como uma impressão de *horizonte*, algo que separa, delimita e especializa. Esse elemento, ou fenômeno, já levantado nas lições anteriores, pontua, para mim, uma ocorrência do que possamos chamar de paisagem, e a sua genealogia em meu processo em particular.

Ao adentrar num campo tão complexo e trabalhado como a *paisagem*, faz-se urgente uma delimitação de tal conceito e quais aspectos conduzem meu pensamento e meu trabalho plástico. De antemão, adianto que meu trabalho não é a paisagem!

A noção de paisagem, devido a amplitude de seu conceito em diferentes áreas do conhecimento, da arte à geografia, da ecologia ao turismo, se expandiu e se dilatou de tal maneira que é difícil uma conceituação precisa e objetiva, muitas vezes tornando-se um termo incerto ou mesmo vago (Maderuelo, 2015). Muito comumente associamos a paisagem como um cenário ou ambiente geralmente separado por céu com ou sem nuvens, ocupando a porção superior do plano da imagem, e a parte inferior destinada ao solo, geralmente revestido por alguma vegetação e arborizado com pontos verdes — “se tem um ‘matinho’ é paisagem”, pensamos. “A paisagem foi inicialmente um fundo campestre sobre o qual acontecia alguma coisa”, lembra o espirituoso Paul Valéry (2012: 127). Há, nesse sentido, uma associação direta com um ambiente natural, a própria natureza e seu bioma.



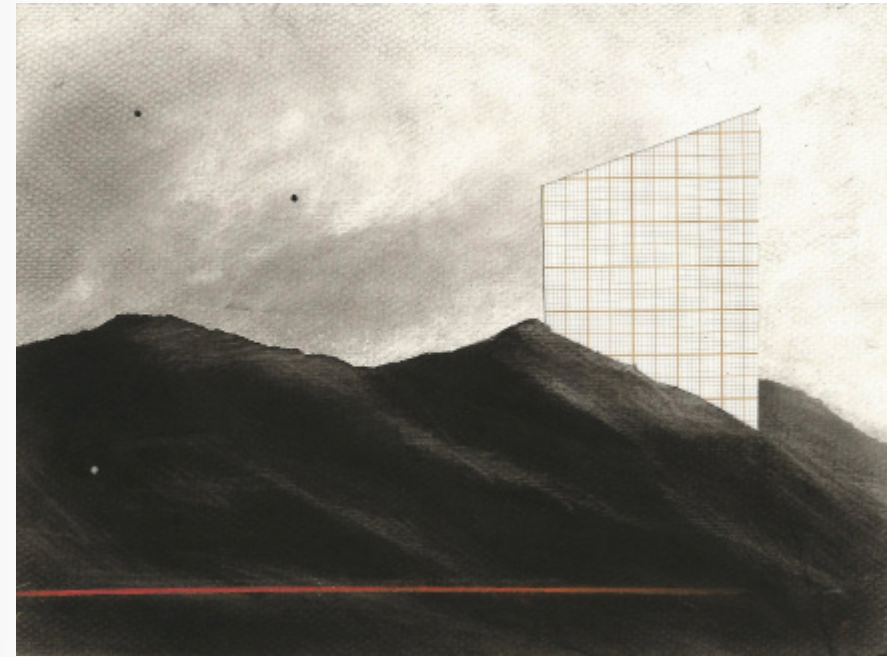
Documento de trabalho, 2021, nanquim sobre papel, 20x15cm



sem título, 2019, pastel sobre papel, 15x20cm

A ideia de natureza remete a uma unidade inseparável, um sistema completo que flui com harmonia. Contudo, pode-se dizer que a paisagem natural, foi posta sob um corte, algo que a destacasse para que pudesse ser examinada. Faz-se um movimento de retirada e de devolução pelo olhar condicionado, operando sob um signo discursivo. A natureza não é paisagem, porém a paisagem pré-configura a visão de natureza que temos — quando, por exemplo, paramos para contemplar a paisagem e não sabemos necessariamente o que estamos olhando, mas são elementos que são parte de um todo relacionado. “Paisagem’, como o termo tem sido usado desde o século XVII, é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável” (Tuan, 2005: 12).

Paisagem não pode ser dissociada de uma totalidade (natureza); um monte, a relva, a colina, o riacho, a porção de árvores e arbustos; ou a urbe e seus edifícios que estruturam e revestem a vida social urbana. Paisagem configura um todo, inclusive a ação desempenhada a uma determinada ordem configuraria uma paisagem, como objetos dispostos



sem título, 2019, colagem e pastel sobre papel, 15x20cm

gerando uma espacialidade e sua integração como todo (construído). Contudo, interessa-me mais uma possível ideia de artificialidade em detrimento dessa *natureza*.

Anne Cauquelin (2007), em *A invenção da paisagem*, levanta pontos que corroboram para o termo paisagem enquanto ideia construída, articulada a partir de artifícios empregados, sobretudo, na arte. Desse modo, é com a perspectiva renascentista que os elementos naturais irão figurar a cena, indicando através dessa janela um lugar e suas distâncias. A partir do interior do quadro volta-se o olhar para o exterior. Nas palavras de Cauquelin (2007: 29), “a Natureza é ‘uma ideia que só aparece vestida’”. A paisagem como termo e noção “se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva” (idem: 35). Isto é, são as leis da perspectiva, que aplicadas à pintura, vão fazer nascer e reforçar o nosso conceito de paisagem. A paisagem para nós ocidentais, seria de fato a própria natureza, devido a naturalidade que temos esse conceito instituído dentro de nós através de um artifício permanente.

Desse modo, concordo que “A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância” (idem: 39).

A paisagem é, de fato, uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma *cena*, em uma unidade visual. Javier Maderuelo, pesquisador espanhol, discute a partir de uma revisão bibliográfica de várias concepções de paisagem sua definição e lugar em nossa cultura. E assim define paisagem a partir da experiência do que se vê e não o que se vê em si:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (Maderuelo, 2005: 38)

A fenomenologia vai nos apresentar uma paisagem que acontece em meio a experiência, um lugar onde uma coisa só existe em relação a outra. Como experiência de lugar, para uma paisagem existir é preciso, portanto, um sujeito que a experencie. Donald W. Meinig (2022: 35), reitera e acrescenta que paisagens “adquirem significado somente a partir de associações [...] qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes”. Nessa abordagem, a paisagem é compreendida não apenas como algo inventado, encarcerado e preenchido pelo aparato cultural do homem, mas também como uma experiência de *ser no mundo*, ou seja, a paisagem não só como suporte físico inerte a ser apreciado com a visão, mas a paisagem formada através da própria experiência. A paisagem existindo apenas em relação a alguém ou alguma coisa.

Aqui, nesse contexto, gostaria de retomar a ideia de paisagem como coisa fabricada, cuja relação externa é orientada por um signo cultural e imagético. Para tanto, alguns elementos artificiais empregados em imagens comuns, como quadros anônimos, cartões-postais e fundos-de-tela utilizados em nossos computadores carregam sua parcela de culpa.

Percorrendo novamente o caminho do início, quando falamos em paisagem, imaginamos de imediato um plano delimitado, geralmente

com a porção inferior, de menor dimensão, destinada ao solo (grama, rocha, terra ou mar), e uma porção superior mais alargada e espaçosa, geralmente mais clara, destinada ao céu (pincelado de nuvens calmas ou revoltas, o clarão do sol, ou astros celestes). Pronto, temos os elementos de uma paisagem básica. Ainda, gostaria de frisar um elemento em específico, talvez o mais artificial e abstrato: a linha do horizonte. Destaco o *horizonte* como sendo um dos principais elementos que trazem, em meu trabalho, a ideia de paisagem. Em alguns casos eu poderia reduzir a noção de paisagem à presença de um horizonte; separação de planos, geralmente o plano inferior mais denso e escuro, ocupando uma área de menor tamanho, comparada a área superior, mais clara e ampla. Contudo, reduzir a paisagem apenas ao horizonte seria reduzir todas aquelas questões que a ela dizem respeito. Nesse caso, opto por uma aproximação conceitual e visual a noção de horizonte, sendo que alguns gestos bastam para atingi-lo: ao rasgar uma folha de papel e sobrepor a parte amputada pode gerar uma cordilheira, por exemplo. Há, assim, certa mimese sintética ao que é elementar, ou referente a um elemento sensível ao que pode constituir uma ideia de paisagem.

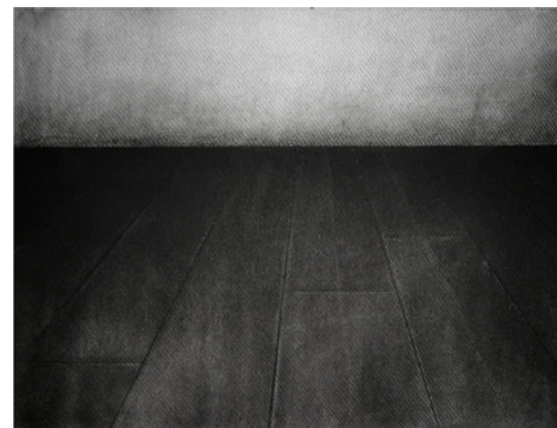


Ateliê, abril de 2019



Documento de trabalho: *paisagem/jargão*, 2020-2022, grafite, nanquim, marcador e tinta de tatuagem sobre papel, 30x21cm

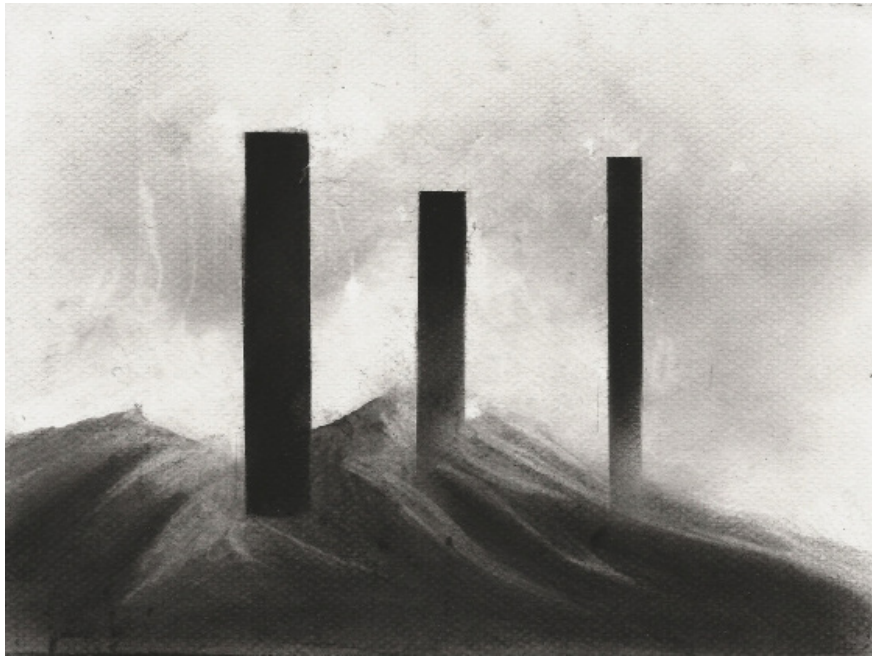
Fazendo uma regressão, o sentido de paisagem como horizonte esteve presente em parte de meu repertório, quando desenhava a separação de pisos e paredes, nos rodapés que separavam unindo duas porções de densidades distintas. Em trabalhos recentes algumas configurações se apresentaram de forma diferente do habitual que vinha trabalhando, por exemplo quanto a alteração para orientação vertical da folha de papel (*Satélite*, [*sstva*], *l.u.a. nova*, *Estelas*), enquanto anteriormente havia uma predominância horizontal do suporte, com a sugestão de paisagem. Ocorre uma inversão quanto a verticalidade, sendo que o habitual é a sua orientação horizontal na paisagem, ou seja, à própria orientação de um retângulo *horizontal* se atribui popularmente a condição de *paisagem* — ao passo que o vertical recebe o nome de retrato.



sem título, 2013, pastel sobre papel, 21x28cm.

Há ainda uma aproximação com uma possível ideia de cenário, em que um ambiente é criado, e neles uma ação é desempenhada por um personagem (os ruídos gráficos em suspensão, no caso). Cenário remete à algum sítio fabricado, construído artificialmente. Um artifício estratégico de organização. Procuro evidenciar recursos que atestam esse caráter de artifício. Penso, assim, numa espécie de palco. A superfície desenhada encena um ato, desde os bastidores até a consumação, um ensejo da representação. Ao palco se fixam as presenças e atos por sobre ele, como também resguarda a expectativa de uma encenação por vir. Ambas em ausência, como um silêncio denso que emana o que foi e o que está por vir. A imagem como uma espera.

Em trabalhos recentes, há certo estranhamento como uma presença alheia a um ambiente comum; fora de habitat, recontextualizando paisagem e objeto. A paisagem interrompida por um elemento estranho ao seu ambiente “natural”, gerando uma combinação de estranheza — talvez próxima da melancolia romântica nas célebres paisagens de Friedrich, ou nas locações em bosques incultos para rituais de sacrifício. É possível aproximar essas relações ficcionais a um conceito de paisagem. De certa forma, o fotográfico atua como agente dissipador e replicador de uma paisagem reconhecível e ao mesmo tempo incomum. De certa forma povoam nosso imaginário, conduzem nosso olhar para a paisagem-natural. Talvez seja o mesmo caso do monstro do lago Ness, em que uma parcela do *invisual* invade o habitualmente visível, sobrepondo camadas de distanciamento.



sem título, 2022, pastel sobre papel, 15x20cm

Portanto, não é sobre a paisagem... é, talvez, sobre a ideia ou impressão que forma o termo. A repetição da fotografia, inclusive a reprodução de pinturas de paisagens, acentuaria a ideia convencionalmente aceita como gênero. Mesmo quando uma imagem traz elementos daquilo que facilmente classificamos como “natureza”, seus códigos são artifícios subordinados a regras e preceitos — a saber, a própria ideia de *horizonte*, a composição dentro dos limites da moldura e a menção figurativa à elementos “naturais”. São os recursos que constituem a paisagem. Num movimento de dentro pra fora, apenas identificam paisagem porque vemos e produzimos imagens-paisagem. A noção de paisagem é um produto cultural, uma construção engendrada na produção e consumo de imagens. Por isso, volto a dizer que não trabalho a paisagem, mas as convenções e meios que a constituem como imagem.



sem título, 2019, pastel sobre papel, 15x20cm

Paisagens são imagens, no sentido estrito do termo, são imaginadas, construídas, configuradas de acordo com tantas imagens-paisagens que vimos durante a vida (Cauquelin, 2007). São artifícios que desenvolvemos para tentar nos apropriar do mundo visível, sensível e, muitas vezes, pouco inteligível. Imagens. Paisagens descampadas, montanhas que rompem a neblina ou recobertas pela neve (que nunca vi) me estimulam, pois ativam a imaginação, como um elemento de decifração e desvelamento — viabilizado pelo fotográfico. Às vezes o não ver e o não tocar se tornam sedutores ao olhar, nessa distância reside a atração pela impossibilidade do contato. Como artista produtor de imagens o desenho se faz uma constância nas minhas práticas e no meu posicionamento diante do mundo. Um mundo construído por imagens. 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.

Transferência de uma [des]crença

Em meu processo de desenho acabo por buscar e enfatizar o espaço da representação. Um espaço de substituições e denúncia de seus próprios artifícios. Penso nas minhas imagens como sendo parte desse mundo de representações. Um desenho de representação e a representação do próprio desenho, no sentido intuir a presença daquela já mencionada latência, de forma até metafórica, como conjunto de operações que formam tanto o significativo quanto seu significado. Gaston Bachelard (1993: 159) considera por representação um “corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens”, nesse momento buscarei me ater a esse *corpo* como imagem em si e de que maneira poderia ser compreendido com sentido de projeção e transferência.

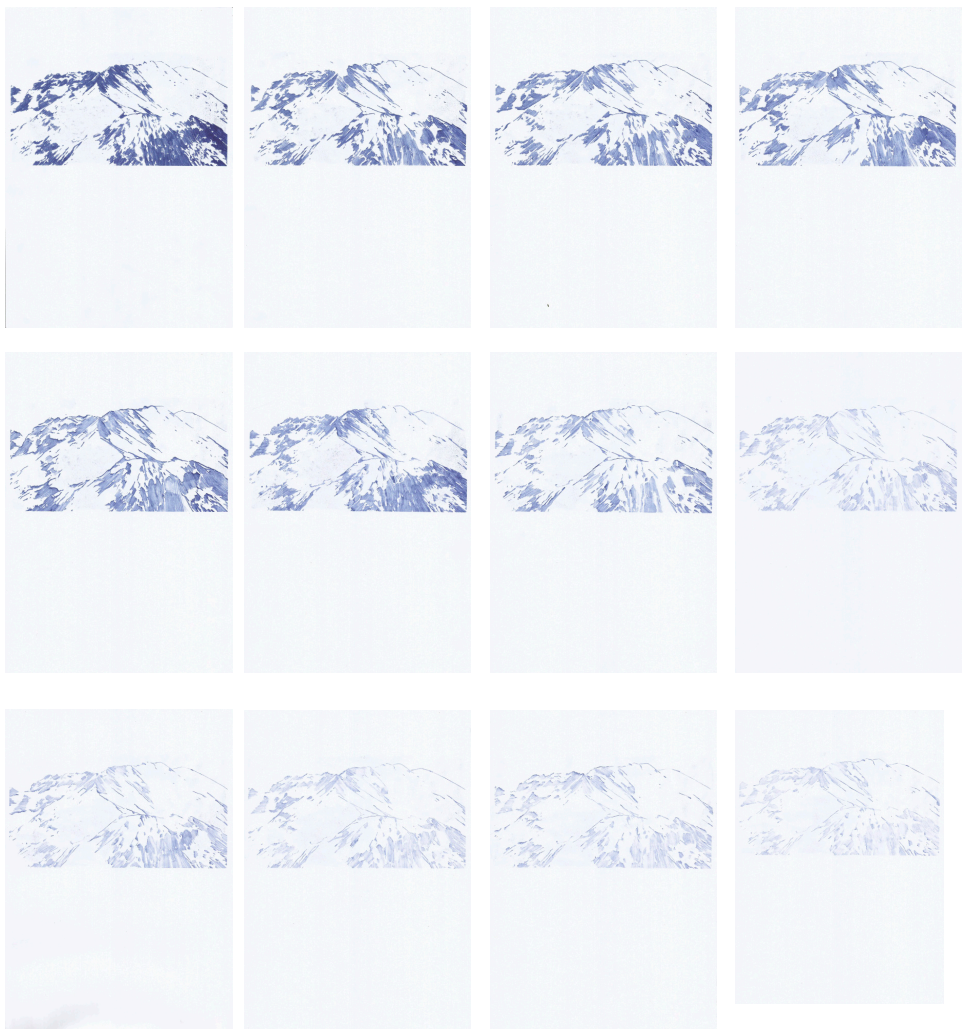
Inicialmente, me refiro aos recursos técnicos que acabam por se revelar e enfatizar os aspectos manuais de construção da imagem, tais como: isolar o plano de fundo parcialmente, reafirmando as porções em branco do papel, permanência de eventuais acidentes do manejo dos materiais, como abrasões deixadas pela fita adesiva, ou pequenas manchas e borrões deixados pelo pigmento que excede e contamina o espaço em branco; as aplicações de preto sólido em elementos gráficos e geométricos, enaltecendo tanto a qualidade do pigmento negro, quanto a sintetização da forma plana. Alguns desses aspectos poderiam ser pensados em relação ao sentido de *autocrítica*. De certo modo, seria entrar num debate já muito conhecido em nosso campo, proposto — ou imposto — pelo crítico norte-americano Clement Greenberg sobre a pintura modernista, cujo discurso se voltava para sua própria problemática de linguagem: cor e plano bidimensional. Desse modo, para o crítico, a representação naturalista, a narrativa, a teatralidade e tudo que não correspondesse a seu campo deveria ser abortado. No caso de meu processo seria uma aproximação apenas parcial, limitada aos vestígios operativos e à reafirmação da linguagem, uma vez que me valho da representação de objetos reconhecíveis e suas inevitáveis simbolizações. Contudo penso numa autocrítica menos greenbergneana e mais alinhada a linguagem ou meio expressivo que pensa e versa sobre si, em aspectos materiais e conceituais.

Além das evidências físicas de fatura, há o processo de seleção e transferência de imagens apropriadas. Essa transposição se dá por meio de transparências e mesas de luz, projeção, decalque ou mesmo por observação. Essa transferência — como sombra — ocorre entre imagens. É quando os artifícios se tornam também motivo.

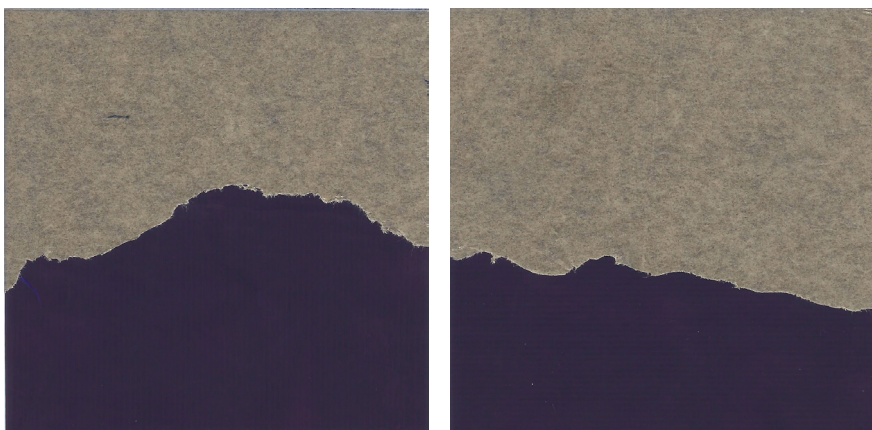
Pensar o transporte ou transferência de imagens já concebidas como tal, como fotografias na tela do computador, é pensar seus recursos, limitações e essas limitações convertidas em estratégias. Transpor uma imagem por meio da transparência do papel menos denso contra a luz irradiada pela tela é pensar e, de certa forma, rearranjar os processos pertencentes a essas mídias. A luz define a fotografia, é o que a constitui. O traçado, a marcação pelas arestas é o que faz o desenho emergir desde seus primórdios. A transparência é o entremeio que permite a transposição, momento que dura tempo suficiente para reter uma afeição geral da informação. Um momento de captura fantasma, lembrando que o fantasma é em si transparência, o que deixa *transparecer* sem ser por completo ou sem abundância visível.

Tanto a projeção episcópica, a qual fazia uso anteriormente em meu processo de ateliê, quanto o traçado na “mesa de luz” evocam o sentido de projeção do desenho e da revelação da fotografia (mesmo essa sendo digital evoca sua antecessora analógica e química). Nesse momento, desenho e fotografia, se dão no escuro: para emergir o visível é preciso um momento de cegueira sombria. Diante da fonte de luz começo a demarcar com traços sutis, porém precisos, com certa agilidade; apreendo o que é essencial daquela imagem; traço um plano como um mapa para uma continuidade. Continuidade esta que se dá com a interrupção da sombra e com o ascender da luz. Ali vejo o plano traçado, o que fora projetado à meia visão. O projeto se desenrola sob a luz, mas é concebido na sombra. Não por acaso se atribui o momento da concepção, fruto de um encontro sexual e erótico, à noite, ao escuro e à penumbra, enquanto que o nascimento após o período de gestação se dá à luz, ao clarão branco de salas estéreis hospitalares. À escuridão da noite é dotada de certo erotismo e sedução, diria Pascal Quignard. Dá-se à luz o que foi gerado na sombra.

Muitas vezes também opto por utilizar a técnica de decalque para transferência das principais linhas e sinalizações de preenchimento e passagens de tons. Com o verso do documento de referência grosseiramente preenchido com carvão, pelo decalque, se finca com pressão a linha transferindo a marca para outra superfície através do contato. Recorro ainda ao decalque não apenas com fotografias, mas também de elementos gráficos diversos, uma mancha casual, um recorte de papel vazado. Posteriormente o desenho se desenrola a partir dessa informação primeira, desse gesto de apreensão de uma aparência flutuante — como o gesto incisivo de Cora.

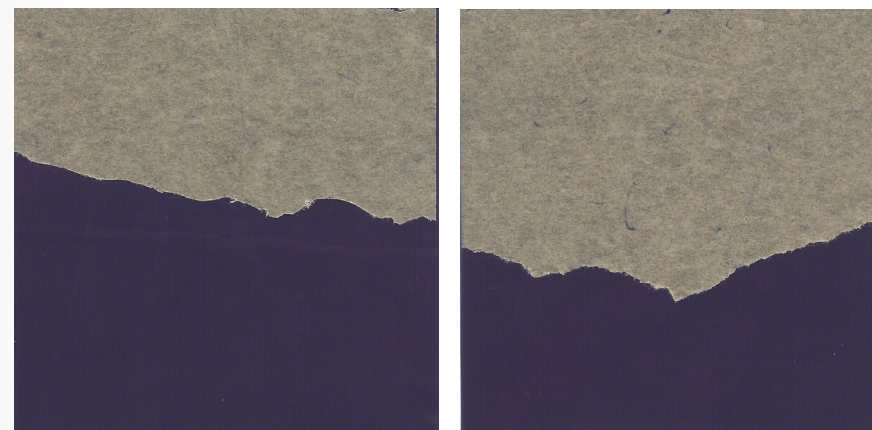


Ensaio, 2019-2020, desenho em papel e carbono, 29,7x21cm (cada).



Partindo do recurso do decalque como transferência de imagens, realizei o experimento *Ensaio*, que teve como objetivo a reprodução manual de um desenho representando uma paisagem montanhosa dentro de um número pré-determinado de “cópias”, utilizando uma mesma folha matriz de papel carbono até atingir seu desgaste parcial pelo atrito. Aqui procurei evidenciar os limites e limitações dos materiais e procedimentos, sendo esses o mais simples e direto possível. Não foram utilizados papéis nobres, ao contrário, o tradicional sulfite A4, padrão ABNT, folha de carbono e lapiseira — itens burocráticos de um escritório. O número de doze desenhos gerados corresponde ao número médio de páginas exigido em um artigo científico — que também não seria uma matriz já muito repetida e desgastada? Há, assim, uma aproximação (com certo deboche) dos padrões e regras impostas pela produção artística e textual do artista na academia. Por um lado, essa proposta pode assumir um aspecto de “clichê”, por outro, buscou aproximar e tocar questões do desenho que me são caras, como a perda simultânea, a densidade *versus* rarefação, a representação gráfica, a subtração, desgaste e apagamento.

O popular “carbono” tem por finalidade duplicar o que se inscreve por meio de decalque, muito empregado para cópia de escritas. Sua superfície entintada de um azul violáceo bastante característico, que aos poucos é desgastado com a pressão da escrita transferindo o que se inscreve para outra superfície de papel. O carbono possui, assim, a propriedade de duplicação, transferência e contaminação. Como uma membrana de transição e transposição entre dois mundos de ordem gráfica e imagética;



sem título (*Uma vez não conta*), 2019, papel ragado e carbono

um da originalidade autográfica, outro da cópia azulada. A transferência confere um irrefutável aspecto de cópia, enquanto que a matriz que permite a mediação, quanto mais utilizada, desgastada mais lhe confere um tom de originalidade. Em outros experimentos com esse material, através de uma proposta de cortar, rasgar parcialmente e sobrepor esses materiais, busquei por um desenho mínimo de ação, mas que fosse imbuído de sentido pelos próprios materiais em si, que uma camada de sentido estivesse já na finalidade desses materiais e sua forte relação com as práticas gráficas usuais a quais estão submetidos. As ideias de duplo e de projeto estão já contidas nos materiais — aquela simbologia do desenho, tratada anteriormente. Nesses pequenos desenhos de papéis e carbono cortados, o espaço gerado pela colagem remete à apropriação, destituição ou acentuação das características e funções originais a que são destinados, resignificando-as.

De maneira distinta, mas utilizando do mesmo material, encontramos afinidade com a série *Carbon Heritage*, do artista Marcelo Moscheta (cuja obra retornará com maior *peso* adiante neste estudo). Aqui o artista se vale de fotografias de paisagens feitas em viagens, em que são removidas as árvores através de software de edição de imagens; depois, as imagens impressas recebem desenhos em monotipia pelo papel carbono, realocando as árvores removidas. O trabalho tensiona uma possível ideia de originalidade e artificialidade pela representação decalcada em azul-carbono. As árvores inseridas via decalque são devoluções do que não mais estava ali, posta agora como substituição por meios de transferência.



Marcelo Moscheta. *Carbon Heritage*, 2007-2012, monotipia com papel carbono sobre fotografia e carimbo, 50x50cm (cada)

Em outro caso, mais uma vez, Carla Chaim realiza trabalhos empregando o próprio papel carbono de grandes dimensões como material da obra, gerando objetos ou desenhos de uma investida gestual sobre sua superfície. É o caso de *Vermelho*, 2020, em que o incomum carbono vermelho se sobrepõe parcialmente à folha branca, dobrando-se e revelando a inscrição, como prova e cúmplice do delito. Em outra situação, no projeto *Resizetheroom* (2017), realizado em Veneza, a artista forra por completo todo o chão do ambiente com carbono negro. O trabalho consiste não apenas em revestir o espaço, mas principalmente na ação de remover parcialmente o material instalado até sua acumulação irregular no centro da sala. Essa ação é registrada em vídeo em que a artista, vestida de branco, realiza a tarefa de desvelar o contaminante carbono. A artista traça um diálogo entre a propriedade do material e o espaço através da ação e do contágio por contato — vestígio de presença.



Carla Chaim. *Vermelho*, 2020, papel carbono vermelho

Tantas outras operações arcaicas, ritualistas e míticas nos serviriam para pensar os meandros das imagens que operam por transferência e substituição. A noção de semelhança, dispensada pelo ícone arcaico, poderia ser aproximada da prática das antigas máscaras mortuárias. Nessa operação se *tirava* o molde da face do morto, retendo os *traços* de sua fisionomia nesta *forma*.³³ Note como é curiosa a relação de *tirar* o molde, como um retirar, remover e se apropriar de uma parte essencial; seguindo: retira-se os *traços* da face, como no traço do desenho, a inscrição autográfica que caracteriza o sujeito, é parte dele, parte retirada e confiscada. A forma (de pronuncia grave) é também sua *forma* (aguda): é o negativo que contém o substrato do que foi positivo — *paradigma do contato*.

³³ A fotografia *pós mortem* teria se encarregado posteriormente desta função com os retratos de mortos “posando” e, as vezes, contracenando com familiares ainda vivos. Lembremos do thriller *Os outros*, cujo álbum de família detinha alguns desses exemplares. “Afinal, são sempre os outros que morrem” epitáfio escolhido por Marcel Duchamp para sua própria lápide.

Verônica, crente em Jesus, acompanha o cortejo do Cristo flagelado que carregava a própria cruz até o Calvário. Suor e sangue brotam pela face, Verônica lhe enxuga o rosto ensanguentado como gesto de ternura e solidariedade, imprimindo a face de Cristo, sua *figura*, no seu manto (talvez um véu ou linho). De *Verônica* também se extrai o *vero icon*, com o sentido de “verdade”, prova real, tirar a prova para sanar a dúvida. A menção a esse episódio é repetida nas práticas católicas durante a procissão de sexta-feira santa, sendo exibida e carregada uma réplica da gravura reproduzida pelos fiéis. De forma semelhante, existe também a crença no santo sudário, que seria a impressão da forma do corpo de Cristo nas ataduras em que fora envolto quando levado ao sepulcro. O procedimento é similar, a impressão como uma espécie de decalque, em que são transferidas as formas do corpo e face para o tecido, tendo assim contato direto, criando-se uma superfície de testemunho gráfico — e sagrado. Lembremos que, segundo narra a lenda cristã, após o terceiro dia de sua morte, Jesus Cristo ressuscita, levantando-se sobre os pés e deixando a gruta onde fora sepultado, abandonando também as ataduras do sudário, o casulo com a gravura e a imagem da morte.



Véu de Verônica, relíquia exibida durante as vésperas do quinto domingo da Quaresma na Basílica de São Pedro, no Vaticano. [youtube.com/@CatholicNewsService](https://www.youtube.com/@CatholicNewsService).



William Kentridge. Desenho para *Other faces*, 2011
carvão e lápis de cor sobre papel, 62,9x121,3cm

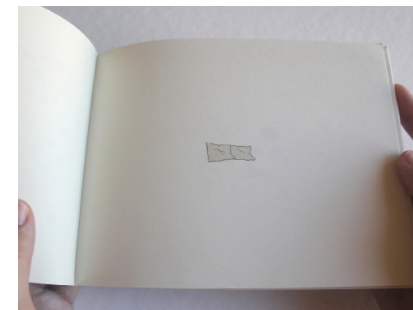
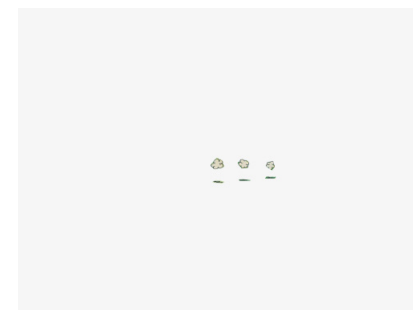
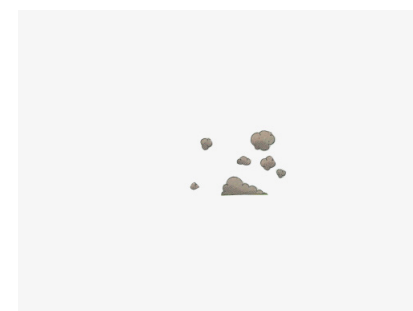
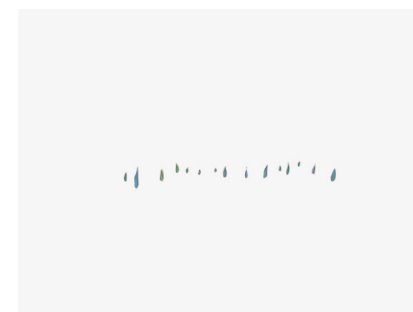
A experiência da imagem estaria próxima a da religião? Talvez. Ou, ainda, um momento de ingenuidade consentida em prol da experiência. *Só acredito vendo... e vendo não acredito!* São Tomé recorreu ao tato, pois desconfiou de seus olhos ao ver Cristo ressuscitado diante de sua visão — “o domínio do pleno confere as mãos de São Tomé a certeza de tocar um cadáver e, por acréscimo, o gozo de se fundir num só com ele. Isto porque a imagem escapa a toda apropriação, a toda dominação” (Mondzain, 2015: 87). Tocar a carne para crer na imagem. Cutucar a ferida aberta da imagem. A costela da imagem sangra como eu sangro, a ferida aberta deixa ver seu interior; sinto com meus dedos o calor de sua carne e a viscosidade de seu sangue. Mas a imagem está morta e por isso mesmo é *imagem*.

William Kentridge (2014), em dado momento de seu *Elogio das sombras*, menciona uma lembrança de uma apresentação circense que assistira, um circo em miniatura mais precisamente. Nessa memória o artista destaca no número em que o ator acrobata soprava bolhas de sabão que ao estourarem emitiam um som específico, cintilante como um toque de vidro. O ator que manipulava o acrobata deixara, contudo, revelar por de baixo de seu colete um pequeno sino; conforme as bolhas de sabão estouravam, o performer acionava a sineta provocando o som, transformando a bolha de sabão em cristal. Kentridge observa que os

recursos e mecanismos que geravam a ilusão estando expostos e delatados pelo próprio ator não eram suficientes para desvalidar aquela experiência. Pois, nas palavras do artista, “o prazer transformou-se no prazer de estar tão preso na tensão daquilo que podia aparecer e ser visto, e ainda assim não ser” (Idem: 16). Importante lembrar que, na obra de Kentridge, os recursos e rasuras da fatura do desenho e do filme são aparentes, visíveis na superfície como rastros assumidos como intenção. Esses elementos podem ser tomados como precariedade dos meios, despojamento da linguagem, ou veracidade de uma realidade condensada na ação em um momento específico: o rastro de carvão que se apaga e se reinscreve; as marcações em lápis vermelho que orientam o artista quanto ao posicionamento espacial da cena que se desenha enquanto se filma por *stop motion*, a variação de luz perceptível quadro a quadro, são alguns aspectos que denunciam a veracidade da vivência do processo e *em processo*.

Trata-se, assim, de uma questão de crença e descrença simultânea. Permitir-se acreditar, sabendo que não é. Uma “suspensão involuntária da descrença”, como diz Kentridge. Talvez algo entre o crente e o tautológico, para Didi-Huberman. Criar uma camada de interpelação, de moderação consciente em um estado de suspensão. “O prazer no momento em que cremos e não acreditamos ao mesmo tempo é um sentimento de auto-afirmação”, completa Kentridge (id).

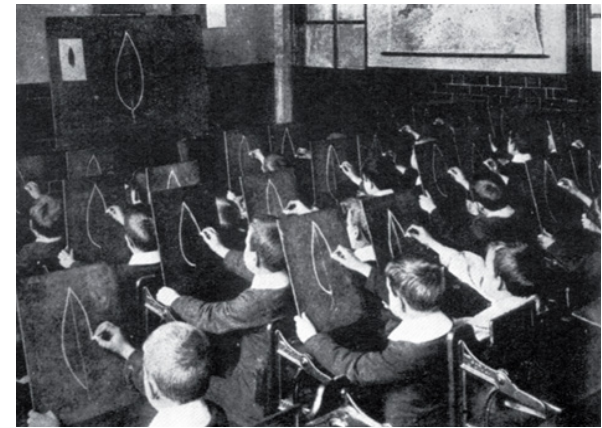
Se por um lado o desenho pode estar ligado a sucessão de gestos musculares, por outro pode estar na geração de esquemas e fórmulas visuais. A repetição de esquemas representacionais do visível acaba muitas vezes se inserindo no cotidiano, instalando-se em nossa memória coletiva, e configurando-se como parte da linguagem. A artista e pesquisadora Aline Dias, relata a produção da obra *Vocabulário*, em que a artista recorta desenhos dos gibis da Turma da Mônica, os desenhos referem-se à representação de vegetações, água, pedras, objetos brancos, etc. A partir da extração desses elementos, a artista confeccionou um caderno de desenho inserindo e organizando esses elementos como uma coleção. Aline reúne signos de aproximação gráfica, como elementos distintos são representados graficamente de maneira similar, mantendo, contudo, seu [re]conhecimento. No relato da artista: “Os desenhos das coisas, ou as coisas desenhadas, assim achatadas, se repetem, rápidas, vindas de outros desenhos e já bem desgarradas das coisas (e de outros desenhos também). Desenhos falam de outros desenhos, eu sei” (Dias, 2012: 35).



Aline Dias. *Vocabulário*, 2012. livro de artista.

“Desenhos falam de outros desenhos”, essa afirmação de Dias nos leva a pensar no desenho como método autorreflexivo tanto no que tange as práticas e operações gráficas quanto numa certa educação do olhar, aspectos que constituem o desenho como fenômeno e linguagem.³⁴ Uma passagem de *Arte e Ilusão* do teórico e historiador da arte Ernst Gombrich (2002) faz menção a uma imagem bastante curiosa: a fotografia retrata uma sala de aula de desenho do período vitoriano, em que os pequenos aprendizes desenhavam a forma de uma folha desenhada no quadro posto diante deles. Gombrich considera que a representação se constrói a partir de uma relação de imagens com outras imagens. Essa construção da imagem passa, num primeiro momento, pela formação de uma imagem mental, como ideia pré-concebida sobre qualquer coisa; em um segundo momento a materialização se dá por meio de códigos reconhecíveis, como um “vocabulário da semelhança”, que tem por base outras imagens e fornecem arquétipos e métodos de construção da semelhança. A partir de esquemas e fórmulas são forjados livros e almanaques que ensinam a repetição de esquemas e bases geométricas para desenhar-se todo tipo de coisa, acabando com que, muitas vezes, o esquema se sobressaia à experiência. Esse vocabulário é tão recorrido que acabam por gerar fórmulas que se antepõe na maneira de ver e interpretar o mundo visível, causando uma “contaminação” do olhar, que se repetem, até de maneira inconsciente — o que pude constatar na experiência docente de desenho, em que quando proposto um exercício de observação de um objeto qualquer, como uma cadeira, muitos alunos acabavam evocado um signo geral de cadeira, e não aquele elemento em específico com todas as suas peculiaridades naquele contexto.

34 Em 1994, o artista Jailton Moreira realizou a exposição *Desenhos ordinários* no MACRS, em Porto Alegre. A mostra reuniu trabalhos que o artista considerava serem desenhos sem necessariamente terem sido desenhados. A questão era justamente explorar as extensões das operações e fundamentos do desenho para além de sua aceção convencional. Dentre as obras que o artista realizou estavam uma série de fotografias feitas por profissionais de saúde atuantes em emergências médicas que retrataram, a pedido do artista, lesões de vítimas por esfaqueamento. Outra série fotográfica registrava a lataria de diferentes automóveis riscadas passionavelmente por pessoas desconhecidas. Ainda compunham a mostra desenhos resultantes do ato de apagar sendo afixados os resíduos da borracha no papel; desenhos montados em molduras que remetiam a estrutura dos quadrinhos em gibis; laranjas afixadas na parede descascadas de modo que as cascas pendiam para baixo, remetendo à ação incisiva; um canivete suíço por si só, como um elemento projetado para diferentes funções (cortar, aparafusar, abrir, separar), entre outras possibilidades de pensar o desenho. As obras produzidas e reunidas em *Desenhos ordinários* têm em comum, além da ação de marcar e inscrever, planejar e executar, um desejo pulsante por essas ações, uma satisfação no atrito, um prazer em se apropriar do prazer do outro que inscreve.



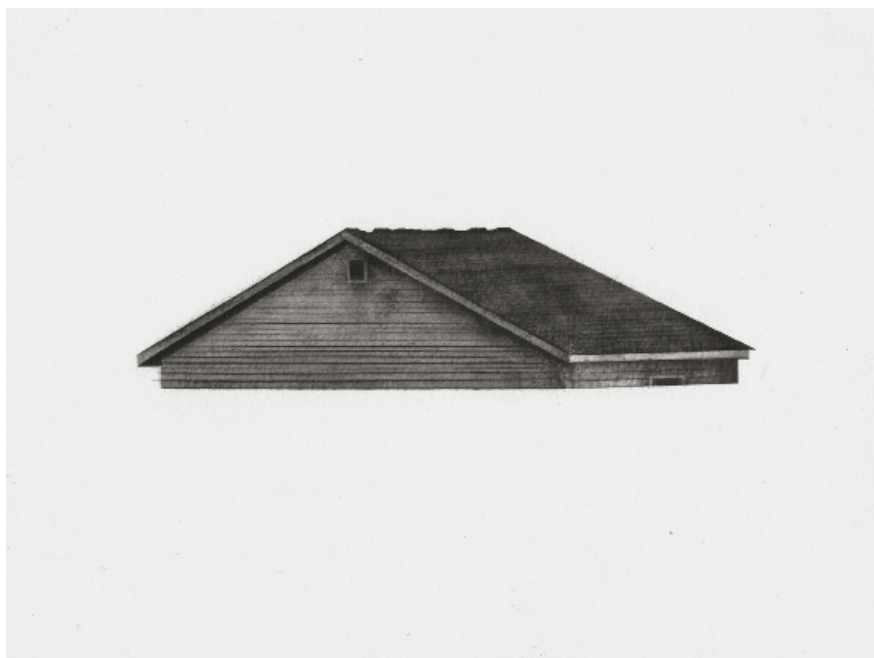
Aula de desenho no período Vitoriano. Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão*.

Esses esquemas gráficos me interessam pela visualidade, incluso os desenhos científicos, geralmente tratados com uma aparência limpa, com predominância do plano de fundo e de hachuras e grafismos que sintetizam texturas e volumes. Esse universo está automaticamente associado ao desenho, já que este possui tantas faces e vertentes ativas. Acabo por incorporar certa visualidade esquemática em meus trabalhos. Mesmo que indiretamente existe certa proximidade com os desenhos que se fixam no imaginário e são replicados. Acredito que, em meu trabalho, busque por uma semelhança não apenas com as formas visíveis das coisas, mas uma semelhança com a maneira como essas coisas se manifestam e são interpretadas.

Podemos pensar na transposição como metáfora da imagem: transição, transporte, transferência, deslocamento; nessas operações algo se perde, enquanto um outro se constrói. Fragmento retirado de uma continuidade, como recorte e deslocamento — como quando recortamos um fragmento de jornal ou qualquer outra coisa e o afixamos em um painel de lembretes (ou lembranças). Desvios tornam-se outros caminhos transviados e atravessados pelo momento presente do desenho. Desenhar “bem” tal qual uma fotografia é uma falácia: um desenho é sempre um desenho, cuja temporalidade é adensada entre o tempo do referente, do documento e o do fazer, por mais sintético e econômico que seja. Há também, na transposição de imagens, uma via de mão dupla em que, no momento de fatura, o que falta se preenche e o que excede é suprimido.

Considerando os aspectos projetivo e diagramático indissociáveis do desenho, Flávio Gonçalves (2013b) aponta o desenho como sendo da ordem do *trans-*, pois diz respeito às operações da inscrição que configura uma imagem em estado de *transição*, bem como suas declinações: transe, transferência, transporte, etc. Poderíamos ainda complementar essa noção situando o desenho também como sendo da ordem do *auto-*: *autoral*, pois é a própria criação e a própria pulsão do desejo de realização; *autorreflexivo*, pois retorna incessantemente à sua condição inaugural e de origem (da intenção, do traço e da intenção contida no traço), mantendo-se aberto e arejado; *autorreferente*, pois volta-se para o que lhe constitui: ação e pensamento latente; *autossuficiente*, pois poucos recursos lhe são necessários para sua instauração.

“Desenhos falam de desenhos, eu sei”.



sem título, 2016, pastel sobre papel, 21x28cm

O caso das casas

Gosto de eventualmente desenhar casas. Anos atrás, fotografei e reuni diferentes imagens de casas em diferentes situações e, além de fotografar, passei a coletar imagens que buscava em fontes diversas, desde casas de máquinas e galpões a casas em construção ou abandonadas. De certo modo, as formas esquematicamente simplificadas e a estruturação de ocupação e deposição se relacionavam com séries de desenhos desenvolvidos concomitantemente. Desde então, as casinhas passaram a fazer parte de meu repertório iconográfico.

Gosto também de me reportar a um pensamento colocado anteriormente na dissertação de mestrado, sobre como as casas versam sobre desenho. Repetidas vezes retomo uma suposição de que se pedirmos para alguém, cuja prática e familiaridade com o desenho se perdeu, que faça um desenho, existe uma possibilidade grande de que essa pessoa irá desenhar uma casinha. A imagem da casa talvez seja tão recorrente tanto nesses casos quanto no desenho infantil devido a sua proximidade com o familiar, com o reconhecível.³⁵ O mínimo necessário para sobrevivência. O mínimo ofertado como substituto no desenho. Com isso, desejo atingir o ponto de que a imagem da casa, por sua recorrência que povoa e generaliza nosso imaginário e a sua ligação ao projeto arquitetônico e à construção, refere-se diretamente à prática e ao pensamento do desenho. Tomo a liberdade de retomar resumidamente esse pensamento agora, nesse outro contexto.

A casa pode ser vista aqui por sua potência metafórica, um elemento pelo qual pensar a linguagem do desenho e a feitura de imagens. A ideia de construção presente na imagem da casa e a recorrente potência como habitação e vivência funcionariam, assim, como uma referência ao espaço gerado pelo desenho. Já há na casa uma origem gráfica e projetiva como potência latente. A imagem da casa seria um elemento — talvez o mais bem-sucedido — de conexão entre a linguagem do desenho e a imagem autorreferente, no sentido que são projeção e construção. Esse dado, de construção e edificação de algo e de uma imagem familiar e facilmente reconhecível — mesmo que seja muitas vezes envolta por enigmas — corrobora como referência ao próprio ato de desenhar e produzir imagens, de construir representações. A casa carrega um pensamento de

³⁵ Uma vez que “a criança (e o homem primitivo) não desenhavam o que ‘vêm’, mas o que ‘conhecem’” (Gombrich, 1999: 8).

desenho. É a projeção e a construção materializada. A casa é ainda espaço de ocupação, um lugar, território de inscrição de passagens, vivências e memórias; um desenho edificado, por assim dizer. A imagem da casa pode ser ruína ou construção ao mesmo tempo. A casa pode ser tanto sinônimo de abrigo quanto de abandono, de familiaridade e de mistério; uma forma elementar de deposição e recolhimento de memórias, percursos e assombros (Moura, 2015).

Anos depois de ter desenhado as casas em construção e coletadas da internet, fiz alguns desenhos cuja referência foi uma fotografia de uma reportagem de jornal noticiando uma enchente: uma casa parcialmente submersa, cortada pela água que se elevava, ocultando parte da construção até quase o telhado. Concomitantemente, desenhei algumas casinhas em miniaturas de brinquedo que encontrava espalhadas pelo chão de uma das casas que habitei. Creio que esses desenhos das casinhas de brinquedo sejam diferentes daquele do noticiário da enchente, contudo existe algo que os une, em algum momento... As casinhas de brinquedo são uma já imagem da casa, que, por sua vez, são imagem de um desenho. A casa cortada pela inundação *em branco* é uma “impossibilidade”. É curioso esse percurso de distanciamento e reaproximação entre imagens — *desenhos que falam de desenhos*.



c.u.t., 2017, carvão e pastel sobre papel, 70x100cm
Clara, 2017, pastel sobre papel, 40x50cm



La rocca, 2022, carvão e pastel sobre papel, 50x40cm



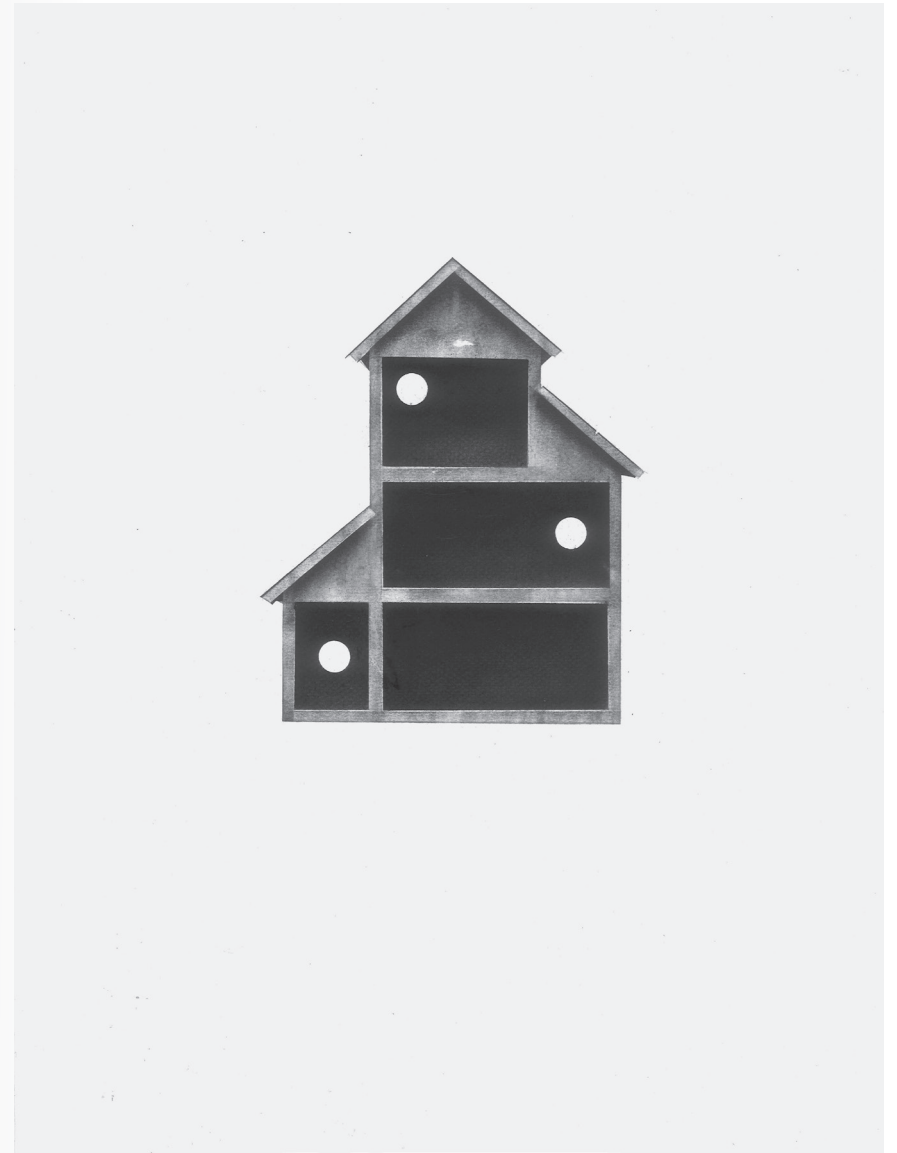
co.habitar: vigília, 2023, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



co.habitar, 2020, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



co.habitar, 2023, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



co.habitar 2.0, 2023, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



co.habitar, 2023, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



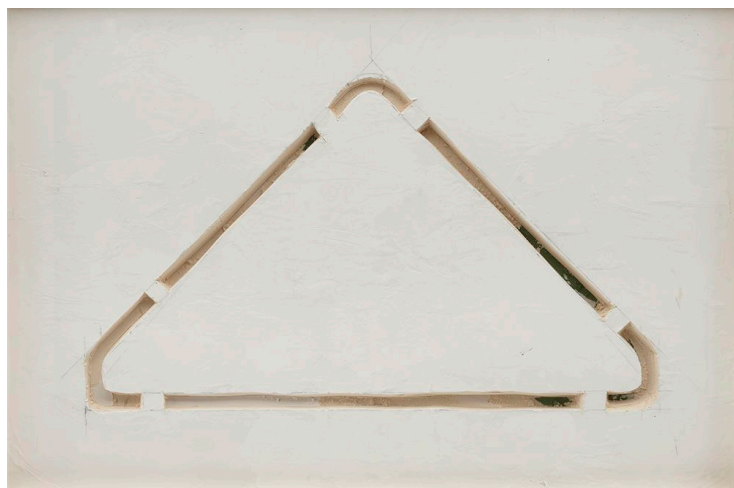
Gorgon Matta-Clark. *Splitting*, 1973, livro de artista, impressão offset

De casas partidas ao meio, inevitavelmente resgatamos da memória os projetos do artista norte-americano Gordon Matta-Clark, atuante na década de 1970. Uma casa revestida de madeira branca partida ao meio, de cima a baixo, as metades desalinhadas, de desencontram gerando uma fresta ao centro. Uma casa partida parece não ser uma impossibilidade para Matta Clark. Em sua obra, percebemos um caminho de apropriação de projetos edificados, já em situação de desocupação física e da memória urbana, uma vez que se tratam de habitações definidas pela emergente especulação predatória de modernização urbana naquela época, já se tratavam de ruínas antes mesmo da intervenção. Sua ação projetiva põe em cheque essas estruturas (físicas, materiais, mnemônicas, políticas, sociais). Matta-Clark desenha sobre o desenho, deseja sobre o que está prestes a se tornar obsoleto; transforma-o, mesmo que seja para assistir sua inevitável queda.

O corte em Matta-Clark é conceito operatório, através dessa ação de cortar, segmentar, separar que o artista testa os limites das estruturas, instalando seu projeto sobre um outro. O corte na obra do artista se apresenta como uma síntese dual e paradoxal: criação e destruição. Corte como inscrição, como a ação que faz a obra como tal. Os cortes de Matta-Clark são desenhos inscritos no espaço, como desenhos de uma inspeção

científica, curiosa e audaciosa, de ver o que há além e através, o desenho como um revelar da espessura das coisas que habitamos. Ação da criação que vigora o desejo projetivo. Contudo, criação da destruição, de colapso e tensão. As incisões nas estruturas das casas afetam sua estrutura, o que as mantém eretas e seguras minutos antes de seu desmantelamento. Como se o artista buscasse o equilíbrio limítrofe antes da queda, da matéria se sucumbir aos caprichos do desejo. Construção de ruínas. Nesse sentido, ainda sobre o processo de corte na obra de Matta-Clark, aproximo-o à ideia de subtração. Processo que se constrói com a estratificação de matéria, de informações e fragmentos sobressalentes. Selecionar, cortar e subtrair é revelar, se atear no essencial, porém ocultar o que fora removido. São questões que parecem corroborar para aquele efeito dialético proposto pelo fenômeno gráfico no desenho.

A casa partida, em que se entrevê seus cômodos e a espessura de suas paredes, sua estrutura desnudada aponta a ação projetiva como basilar em sua obra. Projeções mentais, como diz o artista, e projeções no espaço, como ação entrópica entre o pré-existente e o imaginado levado as consequências. Os desenhos de Matta-Clark igualmente se valem do corte, inscrição que literalmente atravessa o plano. Nos *Cut drawings*, o artista corta as formas tal qual o faz na arquitetura, vazando o papel e o papelão, inscrição como estratificação, incisão e destruição, revelar a espessura do que o fragmento oculta — a superfície pública e o interior



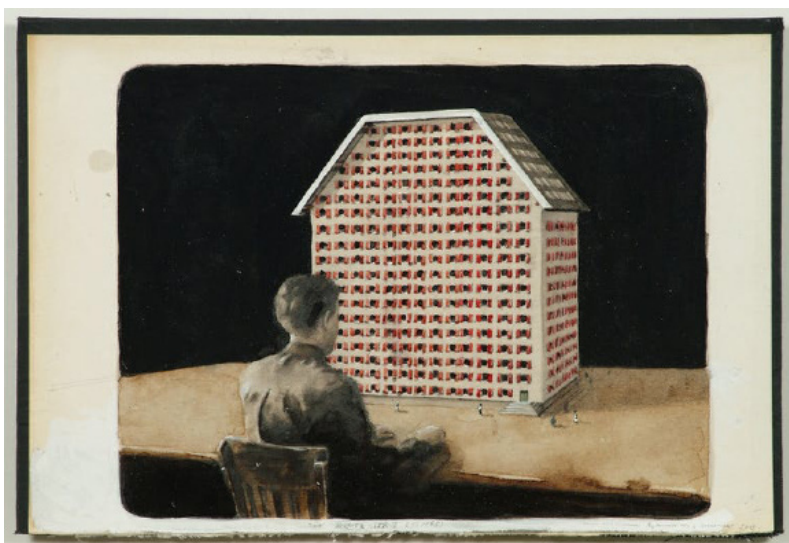
Gordon Matta-Clark. *Infraform (Cut drawing)*, 1973, cartão recortado, 56x82x3cm

privado. Percebemos em Matta-Clark e suas casas e desenhos cindidos uma forte integração entre desejo e ação. As imagens das habitações partidas, perfuradas e expostas de Matta-Clark contam, assim, com certa dramaticidade. Uma comoção que se dá, como dito, pelo limite iminente da ruína que desaba. Drama obtido pela objetividade das ações que cortam a seco, não por uma representação naturalista empenhada em transcender sua pele, mas uma ação como um soco que chacoalha nosso imaginário elevando a sensação, suspendendo a lógica: efeito de sublimação.

Por vias opostas, revisitando os desenhos do artista belga Michaël Borremans, percebemos operações com um aspecto trágico e desconcertante por meio da representação. Gostaria de frisar e me limitar aos desenhos deste artista, cuja produção em pintura é vasta e de importância ímpar, contudo acredito que seus desenhos vêm ao encontro das questões esboçadas no contexto desse estudo. Destaco, portanto, a dimensão dada pelo desenho em sua produção gráfica, a qual encontro paridade com as questões aqui levantadas e com meu próprio processo de trabalho. Já na dissertação de mestrado esbocei alguns pensamentos sobre seus desenhos; julgo necessário retomar esses pensamentos aqui, revisando e ampliando a discussão acerca da imagem — ainda mais que tive a oportunidade de ver alguns desses desenhos presencialmente, calcando ainda mais sua importância no contexto de meu processo.



Michaël Borremans. *3D House of Opportunity*, 2006



Michaël Borremans. *The journey (True Colours)*, 2002
lápis, aquarela, nanquim, e verniz sobre cartão, 17x 25cm

Os desenhos de Borremans insinuam, além da carga enigmática que geralmente lhe é atribuída, um mecanismo translúcido do próprio gesto produtor de tais imagens. Seus desenhos revelam a estrutura de sua construção, valendo-se de papéis de segunda mão já amarelados ou até danificados, como envelopes e cartões, dimensões reduzidas, manchas, grafismos, anotações, esboços e estudos dentro do desenho, que assume caráter de projeto. As pequenas dimensões, que não ultrapassam quarenta centímetros, certamente tornam-se um dado importante e intensificador do caráter processual e, de certa forma, intimista. Aproximam-se, assim, de uma possível estética do desenho projetista, diretamente ligado ao imaginário particular de Borremans. Em muitos desses desenhos, as imagens remetem ao próprio ato de representar, de construir e de formar, como a presença de elementos como maquetes, casas em miniaturas, ou objetos e figuras em escalas díspares, como presenças estranhas, quase incômodas. As imagens de Borremans, por sua transparência processual e por sua escolha de figuras e elementos autorreferenciais, versam sobre a representação, aludem à força evocativa do substituto (Moura, 2015).



Michaël Borremans. *The Journey (Lower Tatra)*, 2003.
lápis e aquarela sobre papel.

Em *The journey*, de 2002 e 2003, Borremans cria uma cena muito particular: um menino sentado diante da escrivaninha desenha a paisagem montanhosa que se coloca a sua frente (como janela ou pintura), gerando um sistema *en abyme* pela representação.³⁶ Esse sistema é reafirmado pela repetição do tema, com situação similar que se desdobra em maquete. Em uma relação próxima, *The House of Opportunity* traz essa mesma maquete da casa, dessa vez agigantada em relação as pequenas figuras dispostas em seu entorno. Os recursos da repetição, de escalas díspares são recorrentes e se podem se relacionar tanto com os recursos empregados por seu conterrâneo René Magritte e, guardadas as proporções, com alguns de meus desenhos, como *l.u.a. nova*, *[sstva]*, *Satélite* e *Clara*. Os elementos de *Journey* e de *House of Opportunity*, a montanha e a maquete da casa, se repetem e retornam em um período de tempo variável, e o artista encontra no desenho o registro dessa repetição (ou perseguição). Borremans se volta para objetos e signos que possuem estreita relação com o fabricado, com o tido como representação, a maquete, as figuras que se assemelham

³⁶ Sobre a representação *en abyme*, ver a tese de Marilice Corona, *Autorreferencialidade em território partilhado*, Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

a esculturas de cera ou brinquedos, mesmo a paisagem montanhosa, reforçam essa relação entre representar a *imagem*. O recurso da colagem também é empregado pelo artista, como em *The german (Dreiten Teil)*, de 2003, em que o artista cria uma estrutura, semelhante a um cinema em que é *projetada* — num amplo sentido — uma imagem também frequente em seu repertório; as diferenças instaladas pela colagem alteram a extensão e as bordas do suporte, na base, a figura recortada de um homenzinho atravessa esses limites, revelando um “mundo feito de papel”.

A casa como imagem. A casa como sombra. A casa impossível de Dorothy em *Oz* encontra raízes nas estufas de nossas representações. Como uma dobra da imagem, a casa como elemento iconográfico recai sobre sua própria condição enquanto representação e desígnio. A imagem da casa se aproxima do aspecto volitivo do desenho. A casa assombra quando é implodida à distância. Nossa sombra colocada à distância. Certa vez, em uma exposição que participei com alguns desenhos de casinhas, uma visitante se dirigiu a mim, com certo tom de lamento, e disse algo do tipo: “você deve ser muito solitário, porque as casas somos nós”, apesar de considerar o comentário impertinente, acho curioso como essa relação de dramaticidade está atrelada a esse elemento, mesmo se tratado com objetividade no centro de uma folha de papel. Uma representação que condensa tantas outras substituições além da fuligem de portas, janelas e telhados.



Michaël Borremans. *The german (Dreiten Teil)*, 2003, lápis, aquarela, nanquim, cola, fotocópia e mica sobre papel.



Michaël Borremans

The House of Opportunity: Voodoo!, 2004-2005, lápis e aquarela sobre cartão, 13x12 cm.
In the Louvre - The House of Opportunity, 2003, lápis, aquarela e óleo sobre papel, 26,6x27,9cm.
The house of opportunity (the chance of a lifetime), 2003, lápis e aquarela sobre cartão, 31,5x35cm.



l.u.a nova, 2022, carvão e pastel sobre papel, 25x20cm

lições da pedra

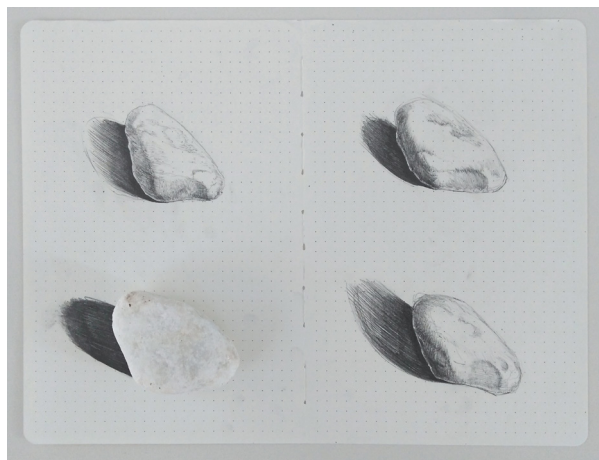
Intervalo e rememoração

Eu era jovem, cerca de seis anos, diante do rio grande na fronteira que separa os estados de São Paulo e Minas Gerais. Um primo em primeiro grau atirava pedras contra a correnteza do rio fazendo-as quicar e viajar longe quase que chegando a outra margem. Outras pedras maiores e mais pesadas eram lançadas apenas para ouvirmos o som da colisão contra a água, fazendo um “tibum”, enquanto assistíamos seu lento desaparecimento na escuridão do rio. Ele lançava as pedras menores que tocavam a água saltavam e avançavam, de novo e, de novo, umas cinco ou seis vezes antes de afundarem água abaixo. Lançava a pedra como uma demonstração de força e destreza, ante as minhas tentativas falhas e desajeitadas de fazer a pedra quicar e sobrevoar as águas do rio, que se afundavam a poucos metros de mim. Em uma dessas sessões seu pai me acusara de atirar uma pedra contra ele. Sem nada nas mãos, pedras imaginárias podem ferir. Minhas pedras não saltavam por sobre as águas turvas do rio. Hoje as faço flutuar.

O interesse pelas pedras, ou melhor, pela *imagem* das pedras em meu processo de trabalho ocorreu de forma peculiar, pouco monumental, eu diria, em contraponto com a monumentalidade de uma pedra ou seixo, por menor que seja. No período em que escrevia o corpo textual da tese, senti a necessidade de ter uma pedra por perto sobre minha mesa de trabalho. Nos intervalos entre a escrita, desenhava essa pedrinha em uma pequena folha de papel — *enquanto descansa, carrega pedras*. Essa experiência conduziu a outros desenhos feitos a partir da observação de

seixos coletados em jardins, a outros trabalhos tendo como a representação deste elemento como protagonista, ensaios experimentais e inclusive a estas reflexões tomadas como lições. É curiosa a maneira como a pedra, neste episódio em específico, surge como forma de intervalo, algo que demarca e une dois pontos, como uma ponte ou mesmo como um desenho.

Me ocorreu, então, que *pensar a pedra seria como pensar o desenho*. Mas por quê? Na busca, não de uma resposta, mas de um movimento de especulação, revisitei meu processo de criação e minhas operações, meus documentos de trabalho e meus arquivos de fotografias. Dei-me por conta que a pedra, e toda sensação que ela me provoca, estava presente de forma mais ou menos direta em imagens, pensamentos e até operações que constituem boa parte do meu processo de trabalho. Primeiramente, é possível pensar na relação por proximidade com outros elementos que já compunham meu repertório de imagens: peças, lajotas e blocos de concreto empilhadas ou dispostos aleatoriamente em canteiros de obras; na reprodução de texturas de algumas superfícies áridas, nos desenhos de montanhas, cordilheiras e horizontes rochosos envoltos em neblina. Poderia ainda relacionar a pedra com uma certa sensação de silêncio e paralisia provocada por alguns de meus desenhos — mudos como pedra —, proveniente, talvez, de uma relação de peso e contra-peso dessas imagens. Ainda, penso na pedra como pura presença; presenças silenciosas que se distribuem e ocupam um lugar no mundo, pesam sobre este, fundam um lugar; presenças como testemunhas de um tempo incerto.



Documento de trabalho, 2021, desenho a grafite e pedra sobre páginas de caderno

A notificação das formas de pedra em meu arquivo de fotografias ocorreu como uma redescoberta dele mesmo. Ela, a entidade pedra, estava presente em minhas experiências há pelo menos dez anos. Arquivadas e envoltas por um silêncio latente, como pedras que são. Mesmo quando não tratam propriamente de pedras naturais, evocam essa entidade — como o que lhe é próprio e propício como imagem representada. Pedras fabricadas, manipuladas, forjadas, como um fragmento de tijolo em uma construção pode assumir essa entidade, ou pedras moldadas com o amassar do papel alumínio após o lanche da tarde se tornam pedras preciosas nas mãos de um alquimista. Pensar a pedra fantasma e o fantasma abrigado no interior da pedra. Chamamos de pedra essa condição informe e icônica. A pedra em sua constituição amorfa oferece um pronto reconhecimento e assimilação, já que o “informe não é o avesso da forma, mas, ao contrário, a afirma, mesmo que em uma condição de provisoriidade, instabilidade, suspensão e incompletude” (Souza, 2013: 791). Uma pedra é uma pedra, qualquer e onde quer que esteja. Como *objeto*, a pedra induz certa *objetividade*. Reconhecemos sua forma, seu toque áspero, estimamos seu peso possível e impossível de sustentar. Mais que objeto, uma *coisa*; está em acontecimento. Estaque, porém, mutante. A pedra, de certa forma, aponta para uma relação icônica, um tipo de ícone, como aqueles que possuem um elo sagrado. Ícone de saberes profundos entranhados no seu peso.

Investigando a ocorrência primitiva das pedras em meu repertório, pude visitar alguns pensamentos, hábitos e recorrências do processo de trabalho, lançando uma percepção outra sobre este, que serão compartilhadas na sequência dessas notas. Pensar o processo a partir da pedra é remeter ao tempo passado, a experiências já vividas a partir do que emerge no tempo presente, como *memorização*. *Memorização*, no sentido de Benjamin, seria como os dias santos de festividades que unem presente e passado simultaneamente, um reavivar o passado trazido no contexto presente, como o desfibrilador traz de volta o som dos batimentos de um moribundo. Não é, contudo, a instalação do passado no presente; lembrar é a compreensão do passado pela iluminação de uma série de constelações formadas no presente. E uma vez que haja aproximação é necessário uma distância. Pensar a partir da pedra é tão desenho quanto o processo de pesquisa é sedimentar e arqueológico. O que seria esta investigação poética senão um movimento arqueológico de escavações por entre as camadas de experiência e a extração de fragmentos cindidos como elaboração?

Entre março e abril de 2022, produzi o trabalho intitulado *:atemporal*, minha primeira experiência com publicação de artista. Há algum tempo vinha pensando na possibilidade de trabalhar com esta mídia, e através do convite e provocação do artista e pesquisador Fercho Marquez-Elul para participar do seu projeto *Lapidários*, encontrei uma ótima oportunidade. *Lapidários* consiste em reunir obras gráficas de diferentes artistas cuja representação da pedra é o enfoque principal, o projeto do artista Fercho é, assim, uma espécie de biblioteca de imagens de pedra e todo imaginário que ela evoca. Nesse contexto, insere-se meu atual interesse pelos desenhos das pedras.

A ideia inicial para o livro era formar um conjunto de imagens diversas, como reproduções de desenhos, esboços em páginas de caderno, documentos visuais, fotografias e imagens apropriadas, de modo a formar uma espécie de diário ou inventário de imagens que formam meu repertório e imaginário sobre o tema das pedras. Na medida em que os primeiros testes foram sendo feitos, senti a necessidade de “equalizar” o conteúdo dado pelas sequências de imagens, passando a buscar por uma apresentação homogênea do tema, não mais plural como a ideia inicial.



:atemporal, 2022, porto alegre: edição do autor, 28 páginas
impressão em papel pólen, 20x15/30cm



:*atemporal*, 2022, porto alegre: edição do autor, 28 páginas
impressão em papel pólen, 20x15/30cm

No processo de revisitar meu arquivo de imagens me deparei com diversos indícios de pedras em registros e imagens coletadas em anos anteriores. Assim, me dei conta de que o interesse pelas [imagens das] pedras já estava presente há algum tempo, mesmo que de maneira menos nítida. Lajotas deslocadas envoltas em faixas de sinalização, blocos de concreto para contensão, ou tijolos e pilhas de materiais de construção e pavimentação, já atestavam esse interesse. Diante desse arquivo de imagens, optei por trabalhar apenas com imagens fotográficas feitas por mim em trajetos cotidianos ou como ensaios com seixos coletados em jardins. Este livrinho consiste, desse modo, em correlacionar essas imagens-de-pedras feitas em períodos distintos, algumas mais recentes e frescas, outras mais antigas, quase esquecidas.

Tratando-se de um livro (ainda que enxuto e diminuto), para mim era essencial que levasse em consideração a relação de passagem e justaposição entre as páginas abertas lado-a-lado e na sobreposição do montante, características intrínsecas à linguagem do livro e à experiência que temos com este. As páginas propõem um diálogo impreciso entre as imagens, justapondo cenas de página inteira com imagens de seixos isolados. Um diálogo que busca por certa *equivalência* na imprecisão entre as pedras fabricadas (revoltas ou ordenadas) e as pedras encontradas (esculpidas pelo tempo). Senti a necessidade de dar o mesmo tratamento para essas imagens resgatas de meu arquivo. Buscando por algo que remetesse à linguagem gráfica da impressão, optei por criar e aplicar um tratamento de retículas, similar às impressões em offset em que tal aspecto é bastante característico. O tratamento das imagens reforça, assim, esse ambiente gráfico ao qual o livro está associado. O trabalho foi feito em formato de livreto e impresso em papel pólen, comumente utilizado na confecção de livros da literatura, e a encadernação costurada com linha alaranjada, como uma referência às faixas de sinalização encontradas junto às pilhas de pedras e lajotas.

Como quase todos os meus trabalhos, esse projeto surgiu em busca de um pensamento de desenho, que, nesse caso, caminhou até uma revisão da presença do fotográfico em meu processo de criação. O título remete a um aspecto tanto da pedra e do desenho quanto da rememoração do arquivo de imagens — o desenho é atemporal como uma pedra. Esse aspecto se dá como uma indistinção de tempo; uma existência anterior, ainda presente e persistente, uma temporalidade incerta, uma existência que ultrapassa e independe das marcações de relógios e calendários.

Muitas dessas imagens trazem a presença da sombra de forma bastante intensa. Sombras esticadas, alongadas pela luz do sol num determinado horário de uma determinada localização geográfica. A luz que projeta a sombra atesta a demarcação de um tempo específico. As pedras e lajotas deslocadas atestam a demarcação de um lugar. Há quanto tempo esses pequenos seixos estavam ali esperando para serem coletados? Há quanto tempo uma pesada lajota esteve fixa até ser realocada? Quanto tempo leva para uma pedra existir, ou deixar de existir? Qual a duração de um desenho que não restringe seu tempo em cronometrar as horas que o lápis percorreu o papel? Mirar a pedra é olhar para a existência bruta de um tempo sem tempo.

Intervalo e repetição

Como já foi dito, o interesse pelas pedras como desenho se deu de forma circunstancial e concomitante ao processo de pesquisa e escrita. Na tentativa de driblar possíveis déficits de atenção (crônicos, congênitos ou adquiridos) me propus a trabalhar durante os estudos e escrita com o *pomodoro*: método de trabalho e estudos baseado no fracionamento do tempo entre períodos de minutos mais longos de produção e períodos de minutos mais curtos de intervalos, visando maior produtividade e manutenção do foco.³⁷ Em algumas sessões de estudo e escrita, durante os intervalos cronometrados, desenhava uma pedrinha que havia colocado sobre a mesa.

Esses desenhos ocorreram sem maiores pretensões, a não ser a de desenhar a pedra naquele período de tempo, geralmente feitos a lápis ou caneta sobre as páginas do caderno ou em folhas soltas que estivessem à mão. A partir de então, me apropriei desse hábito de maneira mais sistemática, estipulando regras e materiais específicos. Concomitante a construção do texto dessas lições, adotei como método de trabalho assumindo o *intervalo* e as pedras intervalares como parte do processo de escrita. Tendo em mãos algumas pedras de pequeno porte, ou seixos, coletados na rua, em jardins ou presenteados, desenhava posicionando-os ao centro da folha de papel, traçando delicadamente suas arestas com

³⁷ Sugestão da querida Sarah Hallelujah, artista e colega de doutorado. Valeu, Sarinhah! <3

lápiz — como teria feito Cora —, para então criar texturas, relevos e reentrâncias com o marcador de tinta nanquim com ponta fina. Tentava captar não apenas a superfície porosa e o volume das pedrinhas, mas também a sombra que elas projetavam, conforme os diferentes horários do dia. Massas negras adensadas pela sobreposição de linhas avançavam o papel, tentando concentrar-se nas bordas imprecisas da sombra.

O que era inicialmente uma contagem de tempo, se tornara método de trabalho. Penso, aqui, na repetição e em uma certa esquematização de um método em tarefas como sendo parte desse cruzamento entre o desenho e a pedra. Isso porque os desenhos de pedra retomam e reordenam o desenhar como experiência de observação, de estudo e de projeto, bem como de estratégias e planos de ação. O desenho antecede o gesto, já que “o desenho remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que se quer realizar, o objetivo que busca atingir” (Lichtenstein, 2006: 12). Se o desenho está já no início da criação, como concepção e ideia — *cosa mentale* —, pode-se dizer que também que está na programação, na elaboração de estratégias e etapas de produção da obra [desenhada]. Em meu processo procuro impor algumas regras e métodos de trabalho. Não são explícitas, muitas vezes quase inconscientes, surgem como forma para certa organização e para alguma continuidade dos desenhos produzidos. Utilizar uma mesma proporção nas dimensões do papel, ou um determinado material do início ao fim, ou ainda calcular a área de ocupação da figura em relação ao plano de fundo, por exemplo. São situações aparentemente banais, mas que geram certa repetição, e a repetição coloca em movimento e constância.

Embora eu recuse o termo *série* para pensar minha produção, há uma certa recorrência também iconográfica dentro do meu processo em particular. Vejo a necessidade de produzir desenhos semelhantes, explorando os mesmos motivos e procedimentos similares, gerando conjuntos ou famílias de trabalhos. Mais recentemente esse aspecto têm se apresentado de maneira mais definida, com conjuntos, grupos ou polípticos, em blocos, como um único trabalho. Porém, não os vejo em separado; muitas vezes são feitos concomitantemente a trabalhos diferentes, não havendo início e fim pré-determinado.

A repetição em meu processo também se associa à métodos e protocolos de trabalho. Nesse caso em específico, em pensar o desenho



Intervalo, 2022, nanquim sobre papel, 25x20cm



Intervalo, 2022, nanquim sobre papel, 25x20cm (cada)



Intervalo, 2022, nanquim sobre papel, 25x20cm (cada)

como escala e medida de tempo. Repetir a pedra, repetir uma ação nos interstícios de uma outra. O tempo como tarefa. A condenação de Sísifo consistia em rolar a pesada rocha montanha acima até sua exaustão e queda; trabalho aparentemente infundado, pautado na repetição, resistência e fracasso. Se Sísifo pudesse, desenharia a rocha e teria um resultado similar a sua condenação.

Lembro-me de ter visto a obra de Peter Dreher, artista alemão, que iniciou em 1974 a série *Tag um tag guter tag (Dia a dia é bom dia)*. Este extenso conjunto de trabalhos é constituído por milhares de pinturas feitas a partir da observação do mesmo copo de vidro vazio. Estima-se que o artista tenha feito cerca de mais de cinco mil pinturas desse copo, levando a série por mais de três décadas. Os conjuntos, de peças limitadas reunidas, são expostos em linha ou em grade, como quando foi exposto na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018. O aspecto que nos interessa pensar nessa série de trabalhos, além do gosto pelo detalhe, a objetividade da composição e certa sobriedade dessas imagens, é o aspecto de repetição da obra, tanto como apresentação, quanto sistema do processo de trabalho. Dreher pintou os copos como protocolo de operação. É uma tarefa, execute! Contudo, através de uma técnica sofisticada, o artista alcança sutilezas e diferenciações que dizem respeito tanto ao copo de vidro a sua frente que reflete a luz conforme o ambiente ao seu redor, quanto a singularidade da fatura da pintura em si. Entre a sequência de pinturas dispostas lado a lado, percebemos mudanças de tonalidade, cor, ligeiras



Peter Dreher. *Tag um tag guter tag*, c.2013
óleo sobre tela, 25,7x20cm (cada)

alterações de ângulo e ponto de vista. A ação é protocolar. A pintura é singular. A repetição ocorre não como um fenômeno da generalização e da banalização, mas justamente como o que torna cada evento singular. A repetição da singularidade revela a diferença.

Pensando por outro viés, algumas práticas são como operações programadas e auto-impostas que integram origem e destino. Como exemplo atual, podemos recorrer às obras de alguns artistas que demonstram essa ideia com competência: podemos novamente evocar alguns trabalhos de Carla Chaim, em que a artista se propõe situações de interação com o seu corpo e o espaço, registrada pelos materiais, e também se vale da exploração do suporte de papel pela dobradura que geram estruturas geométricas a serem preenchidas com bastão oleoso negro ou grafite, obedecendo um número pré-determinado de dobras e sequências. A obra do artista Carlos Nunes se enquadra nessa análise. Muitas vezes o artista é motivado pela própria qualidade física dos materiais empregados no desenho e a duração desses materiais subordinados à ação. Em *Crayon preto*, de 2009, o artista se propõe em ocupar diferentes tamanhos comerciais de papéis com crayon até que esse termine por completo, expondo-os em sequência crescente conforme as dimensões dos papéis. Já em *Caneta preta 08*, de 2012, Nunes esgota toda a tinta de um marcador através da repetição de linhas uniformes e paralelas às extremidades de um rolo de papel, gerando uma passagem da saturação ao desgaste. Em uma proposta semelhante, o artista Richard John se põe a preencher uma folha de papel com a sobreposição de *garatujuas* feitas com uma popular caneta



Richard John. *Pilot (Garatujuas para a mão esquerda)*, 1988,
caneta esferográfica sobre papel, 25x67,5cm

esferográfica até que essa esgote o seu reservatório. John apresenta a folha preenchida ao lado da caneta esvaziada, juntamente com as anotações de tempo de duração da ação.

Essas propostas têm em comum a programação de uma ação cuja duração é ditada pela fisicalidade dos meios materiais sucumbida pela repetição. Um projeto pragmático e sem comprometimento com a representação mimética do visível, mas a apresentação do fenômeno retido. A imagem gerada refere-se ao desejo primeiro de marcar e se apropriar do tempo.



Carlos Nunes. *Caneta preta 08*, 2012

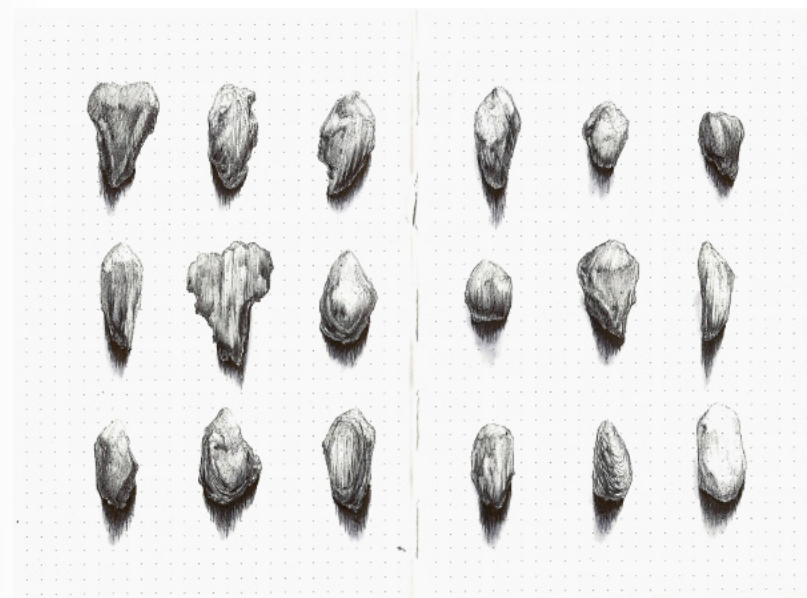
toda a tinta de uma caneta marcadora preta foi gasta em um desenho de linhas, paralelas sobre um rolo de papel fabriano, 210 x 150 x 10cm

Derivados da prática do *Intervalo*, fiz alguns desenhos sobre caderno, que deram origem a outros desenhos em carvão, partindo da ordem da repetição como método. Buscando uma forma de sistematizar e organizar a elaboração desses desenhos, me propus o hábito de desenhar em cadernos, de forma que as figuras ocupassem as páginas abertas de maneira mais ou menos simétrica. Buscava nesses cadernos não páginas totalmente em branco, mas que tivesse alguma informação de orientação: como pautas, linhas e/ou quadrículas; os cadernos cujas páginas ofereceram resultado mais interessante foram as de um caderno de notas pautado por pontos em forma de grade. Os desenhos dessas pedras irreais surgem de forma quase desprezível, aleatória e um tanto descontrolada num primeiro momento, tal como quando fazemos garatujas que nos salvam de uma conversa impertinente ao telefone, como ensaios gráficos do devaneio. De início é feito um lançamento de pequenos gestos com a ponta da caneta sutilmente, deixando rastros falhados e irregulares. O acúmulo desses pequenos gestos sugere a forma irregular da pedra — de uma pedra qualquer, inventada, imaginada. Na medida em que essas linhas se sobrepõem indicam ranhuras, frestas e fissuras, por onde a sobra se deposita e lhe dá corpo. Os desenhos diminutos vão se distribuindo e se formando em grade, orientada pelo pontilhado da pauta, como amostras de uma coleção.

Na página de caderno, a grade pautada age como sentido de organização gráfica. A imagem da pedra *informe*, de certo modo, rompe com a linearidade ao mesmo tempo em que se posiciona ordenadamente. A paginação do caderno (ou livro) foi determinante para a escolha desse suporte, em que se deixa visível a emenda e junção das folhas de papel e indica uma sequencialidade. A página do caderno aponta para o espaço do estudo e da observação, reafirmando o aspecto de projeto do desenho. A caneta, ferramenta banal do dia-a-dia (acadêmico ou não), é o que há de mais próximo da escrita dentre todos; a mesma caneta para anotações reflexivas de uma aula no meio da tarde, ou da lista do supermercado... enfim, ferramenta que intermedia as informações do mundo através da anotação instantânea. Assim, esses desenhos fazem menção à escrita à tinta, registro, e também aqueles desenhos a pingo de pena empregados em descrições e análises científicas — ou como os de artistas viajantes inventores de realidades.



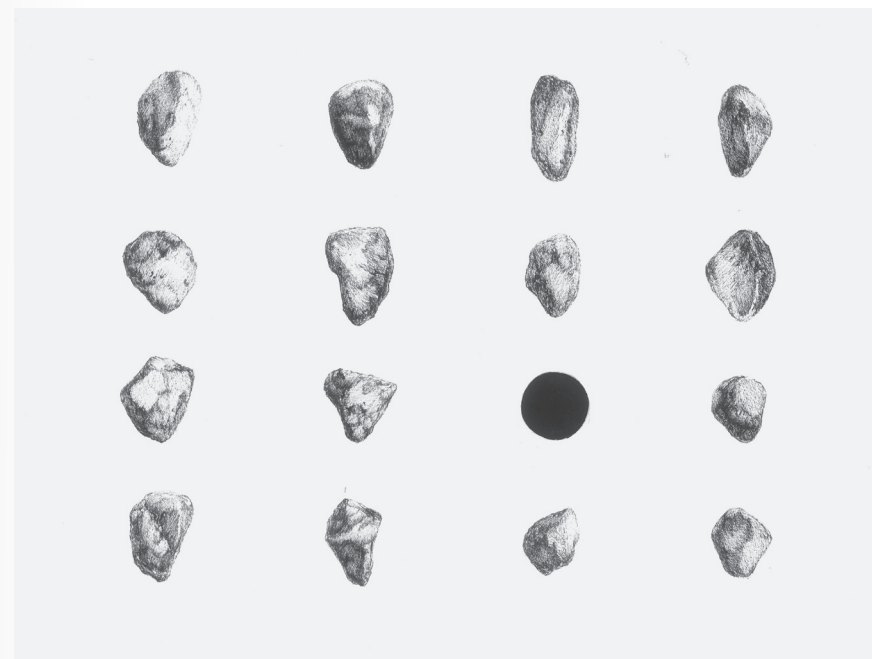
Inventário, 2021, esferográfica sobre páginas de caderno, 21x29cm (cada)



Inventário, 2021, esferográfica sobre páginas de caderno, 21x29cm (cada)



sem título, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



sem título, 2021, nanquim e marcador acrílico sobre papel, 30x40cm

Logo após esses desenhos em páginas de caderno, senti necessidade de realizar processo similar em outra escala e com outros materiais, retomando o carvão e papel mais encorpado. Desenhei inicialmente a silhueta de supostos pedregulhos em uma outra folha de papel menos nobre e utilizei como máscara de isolamento, como habitualmente fazia em outros trabalhos. Recortei de forma grosseira as bordas de cada silhueta desenhada sobrepus a folha vazada sobre o papel de desenho. Desenhei preenchendo cada espaço até que se parecesse com uma pedra, com sombras, relevos e texturas diversas. Posteriormente fiz outros trabalhos desenhado as silhuetas diretamente sobre máscara de isolamento com o estilete. Nesse processo, tendo um conjunto dentro do mesmo espaço delimitado do papel, realizava o desenho de alguma pedra feito de observação, ou baseado em fotografia, no meio das demais pedras inventadas ao acaso pelo corte do estilete. Ainda, peças faltantes passaram a me interessar, como um conjunto ou coleção incompleta, com espaços *em branco*.



sem título, 2022, carvão e pastel sobre papel, 30x40cm

As lacunas deixadas pelo não preenchimento com desenho são para mim um dado relevante. Além de remeter à desenhos que já produzi e reafirmar a relação do desenho com o estágio em branco inerente, conota um estado de jogo e de espera. A operação diz para preencher todas as peças; a escolha de deixar alguma em branco é tanto uma afronta como um convite. Convocam a imaginação — espaço incerto de onde essas pedras surgem. A lacuna é o espaço do não sabido, da incerteza tomada como escolha.

A organização linear e em grade oferece um espaço da regra e da sistematização do fazer. Nesse sentido, outro aspecto que diz respeito tanto à prática do desenho quanto às pedras, consiste numa espécie de inventário como estratégia de trabalho. Esses desenhos são feitos a partir de uma regra, ou sistema de organização semelhante a um catálogo, porém não catalogam nada concreto propriamente, além de sua própria ação e imaginação. Esse processo evidencia tipologias através da seriação, repetição e apresentação organizada a partir de uma orientação que encontra afinidade com o atlas, a coleção, o arquivo ou mesmo um



sem título, 2022, carvão e pastel sobre papel, 30x40cm

inventário descritivo. Entendo essa estratégia em parte do meu processo como um movimento contínuo em expansão e ramificação, de modo que, a partir do que lhe for agregado em consonância com o todo, abre-se para outras novas relações de inclusão de bens colecionáveis. Poderia pensar, então, que o movimento colecionista no processo se dá por uma visualidade de coleção, ou mesmo uma “estética da catalogação”.

À pedra também está associada uma ideia de colecionismo, uma vez que constantemente vemos coleções de pedras, de cunho científico, místico e/ou afetivo, e essas são organizadas das mais variadas maneiras. A título de exemplo, podemos pensar nas pinturas aquarelas de Leroy de Barde, do início do século XIX, que representavam suas próprias coleções de pedras e cristais, conchas e outros elementos coletados pelo artista-colecionador e a maneira como ele as organizava em nichos e prateleiras. Da mesma forma como encontramos em museus de ciências e em enciclopédias sobre o tema. Nesse sentido o imaginário mineral que temos é em muito contaminado por esse sistema catalográfico de apresentação.



sem título, 2022, carvão e pastel sobre papel, 30x40cm

O conjunto produzido por mim forma, assim, uma espécie de *inventário de pedras inventadas* — pedindo perdão pelo trocadilho. Neste caso fica muito próxima a relação entre os termos *inventário* e *invenção*, para além da fonética, uma relação que se converte em *ficção*. O pesquisador Leandro Pimentel (2014) faz essa aproximação entre inventariar e inventar como tática no processo de criação (sobretudo de arquivos fotográficos de artistas atuantes a partir dos anos 60). Para o autor, o processo burocrático do inventário quando apropriado como tática pelo artista coloca em relação fragmentos de imagens distintas solicitando uma imagem singular por parte do observador — *invenção*. Como observa Pimentel (2014: 234), “O inventário, ao ser introduzido no campo da arte, longe de ser um abandono da imaginação em favor de uma ‘arte racional’, produz uma instância em que razão e imaginação se confundem”³⁸

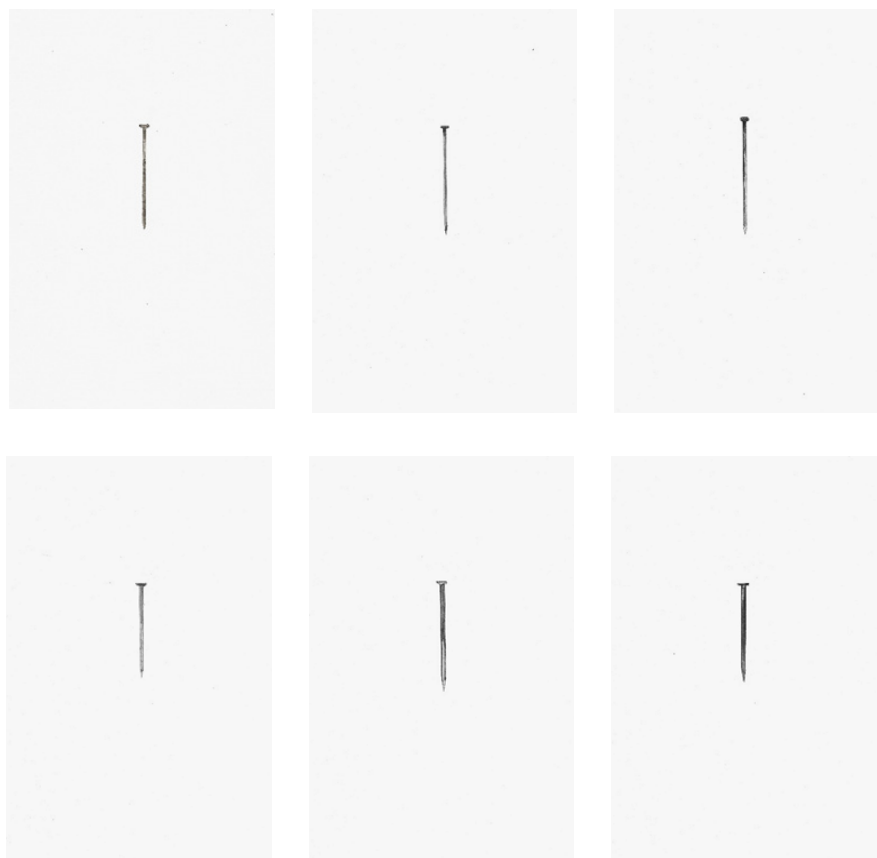
38 O autor ainda observa que ambos os termos têm a mesma origem etimológica: “Deriva do latim *Inventum*, do infinitivo *invenire*, que significa *achar, encontrar, adquirir* [...] A palavra ‘inventar’ tem a mesma origem, se refere a ‘descobrir alguma coisa com engenho e meditação’ [...] é usada sobretudo em inovações tecnológicas e científicas, mas também popularmente, para falar da construção de uma imagem mental distinta da realidade, caso que se torna sinônimo do uso coloquial de ‘imaginar’, quando também adquire sentido negativo, associado a ‘armar, forjar’” (Abreu, 2014: 27).

Esse aspecto colecionista, sobretudo ligado à linguagem fotográfica, poderia muito bem abordado nas obras de artistas como nos monumentos de Hilla e Bernard Becher, as ferramentas e os trabalhadores de August Sanders, os postos de Rusha, enfim, obras célebres que exploram a coleção como sistema operativo e de apresentação. Segundo Boissier (1991), “A coleção trabalha para a memória, mas seu espaço operacional é o tempo real. O objeto da coleção é definido no momento de sua descoberta, no movimento da coleção”. Por outro lado, Boissier observa também que “Todo colecionador sabe disso: o objeto procurado, aquele que preencherá o vazio, já existe. Criar você mesmo seria trapacear”. No caso desses conjuntos de pedras irreais tem-se a fabricação, a operação manual de reproduzir, ou melhor, configurar uma semelhança rochosa sem referente concreto. Uma coleção trapaceira, assim sendo.

Penso ainda na disposição em grade tanto no que tange às imagens desses trabalhos, quanto à disposição dos trabalhos em situação de exposição. A grade, para mim, funciona como um recurso de organização e, sobretudo, como um tipo de visualidade do espaço de representação. Como se constituísse parte de uma possível estética da coleção ou inventário, a grade ordena e coloca em comparação os elementos que a constituem. Assim, elementos são dispostos a partir de uma lógica interna dentro desse espaço em uma correlação entre elementos próximos e distantes e sua relação com o todo, como conjunto. Esse critério apresenta-se, muitas vezes, na montagem dos trabalhos no espaço de exposição. Dispostos em sequência ou em blocos, os trabalhos de uma mesma família estabelecem relações de proximidade entre eles, ne medida em que também existem em sua individualidade. Acredito que dispor em blocos, sequências ou mesmo grades sejam uma forma de operar como também um reflexo de como nos colocamos em contato com muitas das coisas dispostas em prateleiras e nichos, como expectativa de encontro e escolha — como livros em uma estante; roupas em uma gôndola; títulos de filmes em uma plataforma digital que rodamos, rodamos sem decidir qual assistir. Enfim, a sequencialidade da grade reafirma aquilo que se dá como parte de meu processo, como algo que fora coletado, transferido, realocado e apropriado num mundo de representações.

A questão da grade foi bastante discutida por Rosalind Krauss (1996). Sobretudo no que tange a grade como operação, organização e apresentação, a autora considera como sendo um fator determinante na arte moderna, uma vez que se trata de um método anti-natural e

anti-expressivo, pautado no espaço geométrico. A grade é estrutural, lógica, sistemática e repressiva, opera pela ordem da repetição, dificultando transbordamentos e desvios. Krauss considera que esse espaço em particular diria respeito ao próprio espaço moderno da arte. A grade, segundo o pensamento dessa autora, assumiria um elemento autorreferencial do espaço lógico-operacional da arte moderna, espaço de negação da originalidade. A grade é antinatural, antimimética e irreal, eliminando a multiplicidade das dimensões da realidade. Não é resultado de imitação, mas de uma determinação. A grade, segundo Krauss, denota o caráter autônomo e autorreferencial do espaço da arte. A grade, como projeção, projeta a própria superfície de trabalho.

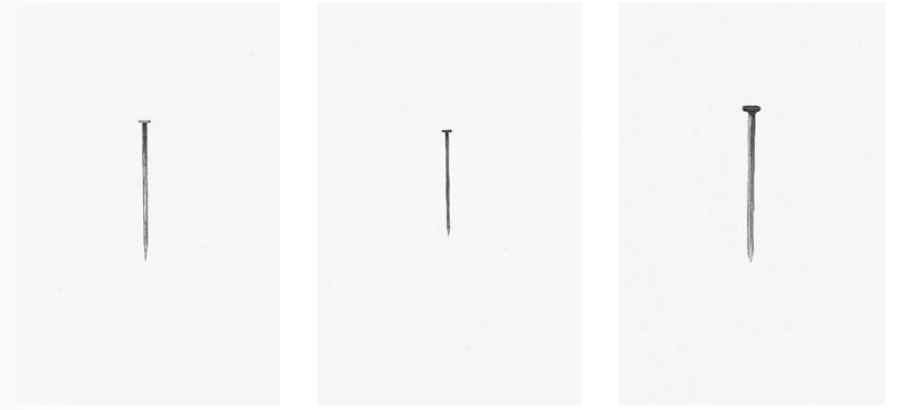
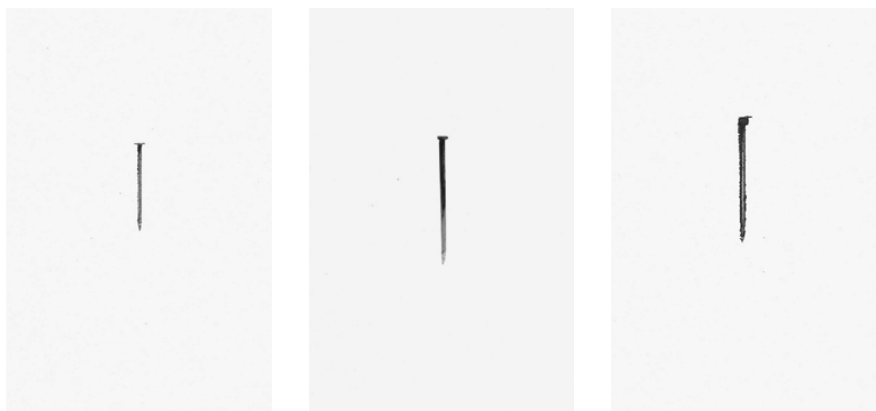
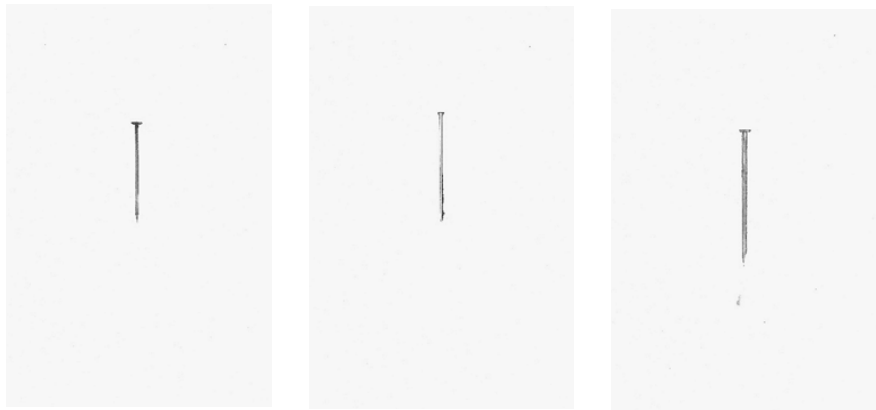
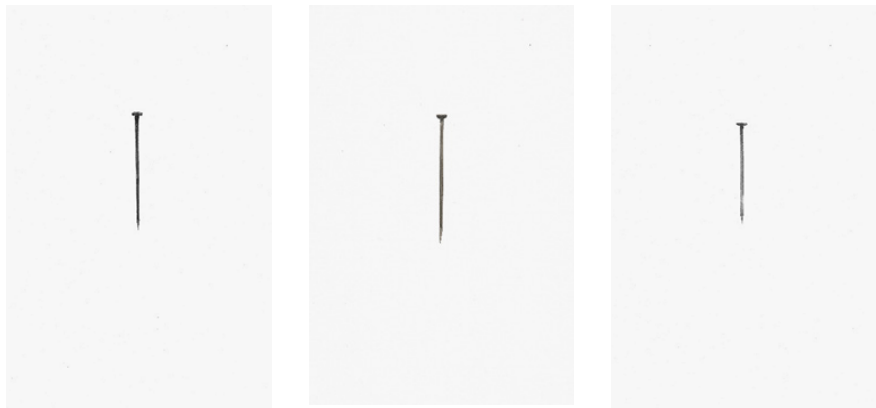


Anteriormente, realizei um conjunto de trabalhos (ainda em experimentação), que consiste em mais de trinta desenhos feitos a partir da observação de pregos comuns, desses que guardamos em caixas de ferramentas, como num sistema catalográfico. As imagens ocupam a parte central da folha de papel, predominantemente em branco — como em painéis científicos. Nesses desenhos foi utilizado tinta de tatuagem, como se estivesse usando aquarela ou nanquim, de modo explorar diluição e transparências, que se assemelhavam a alguns tratamentos empregados com carvão. Com o uso da tinta tem-se uma parcela de descontrole, a tinta pode se comportar de forma um tanto aleatória na geração de manchas dentro de um fluxo contínuo de aplicação. A tinta de tatuagem, além do negro intenso e das degradações ricas em cinzas, fornece um dado que corrobora para nossa tentativa de pensamento acerca da imagem: a permanência, ou o desafio de persistir diante do tempo — já que carregamos a marca tatuada até o fim da vida.

O tema, os pregos, se fixa em um motivo simples, banal, ligado ao ofício manual. Bater o prego convoca o exercício repetitivo da mão como memória muscular. Pregar é fixar, como o fixar de uma memória ou aprendizado pelo gesto repetitivo. Recontextualizados como desenho e formando um repetitivo conjunto, essas imagens me remeteram à uma qualidade simbólica e icônica, quase mítica, relacionada à crença e à espiritualidade — aspecto também induzido pelo título *Crucificação*. Há uma transmutação de sentido quando esses simples pregos são nomeados — como em rituais de exorcismo, o processo de enfrentamento e libertação só é possível a partir do conhecimento do nome da entidade demoníaca. Crença nas imagens, um investimento de fé. Existe uma linha tênue entre a fé e a ficção, a crença e a ilusão, uma linha que tentamos nos equilibrar nos jogos da representação.

Nesse contexto, tomei nota de que atualmente, segundo consta no Vaticano, algumas arquidioceses católicas possuem, em seus acervos sacros, ao todo cerca de trinta pregos supostamente usados na crucificação de Cristo, que foram sendo coletados e guardados ao longo dos anos. Três cravos foram suficientes para fixar o homem à cruz. Suspensão na repetição é ficção.

| *Crucificação*, 2020, tinta de tatuagem sobre papel, 30x20cm (cada)





Crucificação, 2020, tinta de tatuagem sobre papel, 30x20cm

Intervalo e sedimentação

Em um processo de trabalho acredito que o próprio modo de fazer incorpora o referente, como num processo de correspondência entre imagem sendo gerada e método de feitura. Podemos pensar, assim, numa espécie de mimese do referente no gesto gráfico. Acredito que o desenho esteja já aí, nessa percepção e nesse desenvolver da estratégia de mimetização pelo gesto. Um fazer pensando o como se faz.

A partir dos diferentes desenhos de pedras que fiz, penso que o processo de sedimentação que dá origem às rochas ocorre de maneira similar ao desenho e, de forma mais ampla, ao processo de criação. As forças do vento, da água, da gravidade, pouco a pouco, desbastam montanhas e colinas, extraíndo de sua imensa solidez pequenos seixos, grão e pó, que são levados pelos ventos e pela correnteza dos rios até os oceanos, sendo depositadas ao fundo, onde lentamente vão se compactando camada após camada, em que as partículas emergentes exercem pressão sobre as que ali estavam, prensando e compactando-as. Manuel de Landa (1996) considera como sendo uma dupla operação, a primeira a dispersão de um ponto de origem e o deslocamento através dos rios, como se esses fossem um sistema pré-classificatório do material coletado; a segunda operação diz respeito ao acúmulo e formação de uma unidade sólida por camadas orientadas pela organização de fragmentos heterogêneos, agrupando por segmentos aglutinados, “transformando a pedra em uma estrutura arquetônica mais ou menos permanente”. De Landa ainda atenta para a possibilidade de, a partir do processo de sedimentação das rochas, também se entender os processos e sistemas de estruturação social e política, e toda a hierarquia distinção das classes, assim como os ecossistemas e as instituições. Para De Landa processos sedimentares são

construções históricas, o produto de processos geradores de estruturas definidas que tomam como ponto de partida uma coleção heterogênea de matérias-primas (seixos, genes, funções), homogeneizá-los por meio de uma operação de classificação e, em seguida, dar aos agrupamentos uniformes resultantes um estado mais permanente por meio de alguma forma de consolidação.

Aproximo a sedimentação da prática do desenho como um processo de fragmentação, deslocamento e decantação ou adensamento, o que nos serviria de base para pensar além das operações do desenho, o processo num todo desde as aferições dos documentos, os reencontros e desvios, o labor com os materiais e a instauração do trabalho que invade

a parede ou retorna a clausura da gaveta. Operações próximas as ações desempenhadas no meu processo, mesmo que o “produto” final não seja uma unidade ordenada e homogeneizada hierarquicamente, esse caminho (fragmentar, deslocar, adensar) se reflete nas operações do desenho.

Os pequenos desenhos de pedras e seixos partem de certo princípio de adensamento e sedimentação: na medida em que sutis grafismos se acumulam, sugerem a “forma informe” de minerais e rochas. É possível pensar também em um processo natural de lapidação ou modelagem dessa matéria. Esta qualidade, que confere a toda pedra a “aparência de pedra”, é fruto de uma série de eventos e intempéries, atritos de diversas formas, forças e fontes, que configuram àquele fragmento de matéria natural uma forma única e específica. Quando desenho a pedra, tenho em mente essa entranha mineral, o que se entende pelas pequenas ou acentuadas rachaduras, pelas texturas, fissuras e reentrâncias e toda uma irregularidade de volumes complexos em um microcosmo.



sem título, 2021, nanquim e marcador acrílico sobre papel, 30x40cm

Quando desenho com canetas nanquim e marcadores, trabalho com movimentos rápidos, sutis e leves, com a ponta da caneta quase não tocando a superfície do papel, deixando um rastro desgastado — leve como o vento que modela a pedra. Os pequenos gestos vão se aderindo e se adensando, sugerindo frestas e fissuras, manchas e pequenos orifícios, formando uma superfície dotada de certa aridez óptica. Quando desenho com carvão e giz pastel, geralmente faço uso das máscaras de isolamento, procedimento com o qual estou familiarizado. Desse modo, o pigmento de fuligem se concentra na área aberta, se depositando, como que decantando. As áreas de sombra são aplicadas diretamente com o pigmento preto, sendo os meios tons obtidos com o espalhar e desmanchar com os dedos ou pincel seco. O uso da borracha é essencial; é com a remoção que as texturas áridas e desgaste surgem como sugestão. A borracha também opera nos desenhos à caneta, não com o intuito de apagar, mas como para acentuar um aspecto de desgaste, removendo parcialmente o pigmento fixado de algumas áreas. Para tanto canetas cujo refil de tinta já está chegando ao fim, ou sua ponta está já gasta, ganham um uso especial, pois geram um rastro falhado, desgastado e áspero; não descarto essas canetas.

Sobre a prática do desenho, Flávio Gonçalves (2005: 32) considera a formação de um campo mnemônico,

onde os vestígios do que foi outrora enterrado pelo tempo não raro afloram à superfície como prova desse caráter original de inscrição: uma metáfora tanto geológica quanto arqueológica que evoca a latência, na gênese do processo, de tudo aquilo que foi adicionado, recoberto, revirado ou apagado nos trabalhos. Nesse sentido a inscrição é reveladora das primeiras ideias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final.

É comum também relacionar tais questões com o *bloco mágico* de Freud; essa ferramenta, recém inventada no período, possibilitaria a inscrição de informações gráficas, desenho ou palavra, e posteriormente o apagamento, possibilitando novas inscrições nesse mesmo suporte. Freud considera as anotações como uma espécie de materialização mnêmica e que, ao inscrever algo se reforçaria na memória o que fora apreendido, gerando a possibilidade de se agregar novas experiências à memória. O dispositivo “mágico” analisado por Freud consiste na sobreposição de uma dupla camada de papel encerado sobre uma camada de celulóide, que por sua vez se sobrepõe a uma camada de cera. A inscrição com instrumento pontiagudo inscreve por pressão, como decalque, fazendo com que a cera

toque o verso papel (amortecido pela camada de celulóide), deixando visível o traço por contato. Posteriormente é possível “apagar” essa informação, levantando-se a folha de papel e reposicionando-a, desfazendo o “contato”. A camada de cera, por debaixo, fica gravada permanentemente e segue agregando tudo que é inscrito na primeira camada de recepção. O bloco mágico seria, dessa forma, análogo ao sistema perceptivo e mnemônico.

Outro ponto diz respeito a uma consciência mimética do representado. O artista Giuseppe Penone, a partir da obra *Essere fiume* (1981), reflete sobre o processo escultórico como um polo enamorado dos processos naturais. A obra consiste em representar fielmente pela técnica escultórica uma pedra coletada do rio, apresentando-as lado a lado. Ambas semelhantes, quase idênticas em sua forma e sua formação — uma delas minuciosamente emulada ante a natural. Penone traz as consonâncias entre o processo escultórico e a formação das pedras que passam pelos rios, e como todos os processos e fenômenos naturais que deram forma àquela pedra estão também presentes na percepção dos processos escultóricos que geram sua réplica. Nas palavras do artista, “para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio” (Apud Didi-Huberman, 2009: 49). A memória da pedra passa pelo rio, a memória do artista passa pela pedra.



Giuseppe Penone. *Essere fiume*, 1981, pedra natural e mármore 40x40x50cm (cada)



Documento de trabalho: *Chuva*, 2020, tinta de tatuagem sobre papel, 15,5x21cm

Sobre a *doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin (1994: 108) escreve:

Um olhar lançado à esfera do “semelhante” é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética.

A partir dessa passagem encontramos em Benjamin uma relação entre práticas por semelhança que constituem nossos hábitos e ações, desde uma ancestralidade até os dias atuais, tendo essa capacidade mimética sofrido transformações e redirecionamentos com o passar do tempo, perdendo certo aspeto de magia. Há ainda um aspecto temporal no que tange a interpretação mimética, pois ocorre em um determinado período de tempo, e como evento é efêmero e transitório. É na linguagem que Benjamin acredita ter se instaurado de maneira tão completa a capacidade mimética e de “semelhança extrassensível”. Uma trama não convencional de elementos orais e escritos que dão sentido e aproximam as coisas, mimetizam-nas em sua essência, tendo na onomatopeia um comportamento imitativo base da linguagem. Além do mais, antes da expressão e interpretação pela língua, agimos por semelhanças como imagens.

As práticas e hábitos simbólicos e de adaptação teriam assim uma estrutura mimética, pela interpretação e reconstituição através de outro veículo, o próprio corpo. Em meu processo de trabalho há uma busca por certa equivalência mimética entre o assunto que se deseja desenhar e a maneira de fazê-lo. Em um processo de desenho, o *que se faz* induz o *como se faz*, como uma espécie de onomatopeia gráfica. Há uma espécie de nomeação que aponta e determina através de um filtro de experiências internas e externas ao ateliê. Um desígnio que conduz uma relação por correspondência mimética: a sedimentação do pigmento em muito se assemelha à constituição das pedras e das montanhas; uma área delimitada e destinada a ser recipiente, traduz o próprio estágio inicial da folha de papel em branco; a mancha aguada de tinta sobre a superfície absorvente inventa um a neblina ou um céu revoltado. Outro ponto diz respeito às coisas que apontam para um certo limite, um limite apenas físico aparentemente, mas que também podem denotar situações limítrofes, de incerteza e suspensão. Na medida em que desenho, crio o conteúdo e seu próprio recipiente. Na medida em que delimito uma área, uma outra antagonista se cria. Se reproduzo manualmente uma imagem de origem mecânica, crio um duplo mais denso e complexo daquele outro — aumentando a distância na medida em que o coloco em contato através do desenho. De certa forma, essas instâncias se cruzam e se refletem nas imagens que motivam e reafirmam o desenho.

O processo de sedimentação no desenho não ocorre tão somente quanto a superposição de grafismos, mas também a um fluxo mnemônico. Num sentido mais amplo, podemos equiparar o processo criativo ao de sedimentação em que nossas experiências, como fragmentos de fenômenos, se deslocam e se recontextualizam em um mundo particular, denso e em constante e profunda transformação. Penso assim numa metáfora da gaveta, em que nosso desejo por apropriação desses fragmentos se reúnem e se depositam nesse lugar, como sedimentação de experiências e memórias aguardando por lembrança e novos olhares fragmentados.

A sedimentação de gestos mínimos e sutis resgatada dos confins as muitas pedras que já vi e toquei, reconheci em ilustrações e desenhos animados e outras que atirei contra o rio. Uma pedra imaginada carrega o peso de todas as pedras que removemos dos sapatos. É curioso, agora, tornar a pensar a montanha como sendo um ponto de origem. Em meu processo a montanha antecede a pedra e o seixo, também penso

na montanha como origem de mistérios. Da mesma forma, um lugar profundo no oceano irá condensar e formar uma outra entidade rochosa. É ainda mais curioso pensar que essa nova entidade acumulada, conforme uma atuação tectônica, pode se dobrar e se consolidar em uma outra (nova) montanha.

Mirar a pedra

Em um vídeo simples e amador, mas com algum conhecimento de edição, o Sr. Marcos Siqueira, de Serra Talhada, no Sertão de Pernambuco, mostra parte de sua coleção de pedras, frisando não serem pedras preciosas nem com valor comercial, são apenas “diferentes”.³⁹ Por vezes Sr. Marcos demonstra certo encantamento na fala ao se referir a alguns de seus exemplares, como a intensidade do preto de uma pedra, “olha como é bonita, é um preto meio azulado, olha!”, ou “olha essa toda desenhada... tem um desenho que parece como um mapa... um desenho entranhado”, ou ainda comparando a forma de uma pedra branca com a de um ovo, Seu Marcos bate com o dedo para provar que não é mesmo um ovo e sim pedra. Um desenho *entranhado*, um pedaço de mundo na palma da mão. *Olha essa pedra.*

Se temos o fenômeno gráfico da inscrição, também podemos pensar na experiência e exercício da visão fortemente entrelaçado ao desenho. Não é muito comum eu mostrar desenhos feitos de observação, esses acabam ficando em gavetas ou ocupam parcialmente as folhas de algum caderno; os trabalhos que exponho e formam grande parte da pesquisa poética são pautados em imagens já concebidas como tal, como fotografias, imagens apropriadas e/ou inventadas. Reconheço, contudo, que a prática do desenho de observação ofereça uma experiência ímpar de relação entre olhar, interpretar e inscrever. Ainda, meu trabalho pode remeter a um estado de atenção ou contemplativo, através de uma estética da suspensão, proveniente do procedimento de isolamento. Imagino que os desenhos que produzo tratem, mesmo que indiretamente, dessa relação, como um aspecto bastante conectado ao desenho como linguagem, quase como uma parte indissociável desta (e, de certa forma, é disso que trata parte desse estudo).

39 https://www.youtube.com/watch?v=_lgCBAWMOM4

Segundo Paul Valéry (2012: 61), “há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a* [...] Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos *visto* realmente”. O autor fala, assim, de um estado de percepção e atenção voluntária, pois “*deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente*” (idem). Desse modo, quando se olha desenhando, ou se desenha observando, “descubro que não conhecia o que conhecia” (id.).

Para John Berger (2011: 7), “desenhar é descobrir”, pois é “o próprio ato de desenhar que obriga o artista a olhar o objeto à sua frente, a dissecá-lo e remontá-lo em sua imaginação ou, se desenha de memória, o obriga a mergulhar nela, até encontrar o conteúdo em seu próprio estoque de observações anteriores”. Desenhar e olhar são verbos alinhavados – “desenhar com os olhos quando não se pode usar o lápis” (Ingres, 2006: 85). Berger (2011: 55) ainda considera que “a imagem desenhada contém a experiência do olhar” e “desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências. Um desenho de uma árvore não mostra apenas uma árvore, mas uma árvore sendo olhada” (idem: 56).

John Berger (2011) 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”. 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”. 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 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. 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, prevêm para sempre” (idem).

Quando se desenha observando (a natureza, um objeto, uma fotografia, ou mesmo algo imaginado) há uma consistência entre ver e traçar, em que a dinâmica se dá por alternância — ou se está olhando o objeto ou se está olhando o desenho sendo feito (Valéry, 2012; Berger, 2011). Há, dessa forma, certa alternância entre olhar / memorizar / lembrar / inscrever. Desse modo se tem participação de uma memória instantaneamente recente, do que se coloca diante de nós naquele momento, como também de uma memória já distante, de tudo o que já vimos e que se relaciona com aquilo que desenhamos. Há também participação do corpo, cuja memória muscular insiste em repetir certos padrões. A memória teria, assim, papel importante no desenrolar desse processo dinâmico, pois gera a “liga” que possibilita esse transporte. Valéry considera também que essa alternância vai construindo o desenho em segmentos e porções, e com isso há margem para o “erro”, como diferenças de escala, por exemplo. 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: 7).

A pedra nos aponta para outro aspecto que diz respeito ao modo como escolhemos o objeto de desenho, como se dá esse encontro. Sobre 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 — premonição? No processo de pesquisa não é diferente, como quando uma indicação de leitura “surge” aleatoriamente e traz o que exatamente precisávamos ler naquele momento para formular um pensamento, ou quando reencontramos um livro no fundo da estante cujas marcações e anotações sobre dado assunto

já nem lembrávamos, mas ali estavam esperando para serem encontradas uma vez mais. 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 olha* — uma vez mais, consigo visualizar Didi-Huberman, com seus cabelos desgrenhados, explanando com entusiasmo. 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.

Durantes as aulas ministradas nos estágios de docência, acompanhadas pela professora Katia Prates, comentava com os alunos algo a respeito do desenho ser sobre *encontros*: encontro entre eles e as coisas, encontro entre resistência e superfície, encontro como escolhas, encontro como confronto... enfim, o desenho como *encontro da busca*. Por coincidência — ou premonição — uma dessas aulas, era justamente sobre a relação entre desenho e pedras, uma disciplina de uma etapa mais avançada, em que pude trabalhar as questões do desenho e o processo de criação em analogia ao processo de sedimentação. Também por coincidência — ou falta de premonição — os alunos calouros da turma anterior, de Fundamentos da linguagem visual, responderam de forma mais empática e entregue aos encontros do desenho.

Sobre a relação entre desenho e pedra, é muito bem-vinda a aproximação coma obra do artista brasileiro Marcelo Moscheta. O primeiro contato que tive com a obra de Moscheta se deu na 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2011. Nesta ocasião, o artista produziu e apresentou o trabalho *Deslocando territórios: projeto para fronteira Brasil/Uruguai*, em que percorreu a fronteira do estado do Rio Grande do Sul com o Uruguai, coletando rochas e minérios e os catalogando e etiquetando com a localização exata de cada um desses elementos, obtida por GPS. No ateliê, o artista desenhou cada uma dessas pedras com grafite sobre pvc expandido negro. Este trabalho consiste em uma amostra dessas pedras deslocadas e seus respectivos desenhos. Este projeto também inclui o registro de marcos de fronteiras, como sólidos de concreto que demarcam pontos de separação das fronteiras entre países.

Em várias outras situações e propostas Moscheta opera a partir do desenho. Os desenhos de pedras a grafite, são minuciosos, ainda que o cinza cintilante do grafite sobre o preto liso gera baixo contraste, é possível notar toda a presença dessas pedras como uma fantasmagoria. Na realização desses desenhos o artista deposita o grafite, construindo com a remoção da borracha, quase que modelando a pedra sobre o negro — procedimento ao qual muito me identifico. A pesquisa de Marcelo Moscheta une, em paridade a esse trabalho, o desenho e a pedra como tema e objeto de interesse.



Marcelo Moscheta. *Pedras*, 2009,
desenho a grafite sobre pvc, alumínio, ferro e pedras, 40x120x40cm



Marcelo Moscheta

Deslocando territórios: projeto para fronteira Brasil/Uruguai, 2011,
55 desenhos a grafite sobre pvc e pedras, 300x600x300cm.

| Arrasto, 2015, pedras, concreto, asfalto, areia e paralelepípedos coletados nas margens do rio Tietê e desenho a grafite sobre pvc.

Em outro projeto, Marcelo Moscheta percorre as margens do rio Tietê — percurso feito também pelos bandeirantes daquela região —, onde o artista coleta não apenas pedras que pararam nas margens, como também pedaços de concreto, rejeitos de construção civil, paralelepípedos, o que também se assemelham as pedras naturais. Percorrer a margem como quem percorre as margens do desenho e das formas, percorrer a busca e o encontro do que estava às margens nem tão plácidas. A inspeção de Moscheta avança até a nascente desse rio, sem a poluição que lhe caracteriza na capital paulistana: é o desenho que ruma à origem das coisas; é o desenho uma origem. Moscheta apresenta esse trabalho como uma instalação: ao fundo um grande desenho sobre o pvc preto, representando uma antiga imagem fotografada da nascente do rio Tietê, de cada lado, respectivo a cada margem direita e esquerda, as pedras e fragmentos minerais coletados dispostos em estantes.

As pedras de Ançã, de Portugal, onde o artista desenvolveu seu estudo de doutorado, são ordenadas em círculo e parcialmente lavadas, deixando um desenho de forma geométrica ao centro — desenho como ação natural de proliferação e ação humana de escavação, ou mesmo devastação. Em *Transumantes*⁴⁰, exibida no Sesc Pompéia, em 2018, Moscheta apresenta fragmentos de rochas justapostas a papéis empilhados, cujo volume é cortado conforme a silhueta formada pela rocha, este trabalho evidencia essa equivalência entre o desenho e as pedras, como fenômenos de transformação de uma mesma matéria, força não-mineral. Fazem parte dessa exposição desenhos a carvão sobre papel branco, desenhos de pedras e montanhas que invertem a ordem daqueles desenhos já conhecidos de grafite brilhante sobre plástico preto. O desenho é de certa forma posto em sua crueza — esta, sim, mineral — e, rumando margem adentro, confronta a origem de um tempo perdido. O desenho e as pedras formam, assim, o corpo da obra de Marcelo Moscheta, que os apresenta como partes indissociáveis, encontrando o cruzamento entre arte e o espírito científico através do desenho.

A pedra existe em uma estranha paralisia, uma inércia contaminada, aberta à inscrição do tempo que corre pelo ar. Uma “forma informe”, porém tão eficaz em ser objeto de estima — preciosa ou não. Não à toa, a pedra é um excelente exercício ao desenho de observação; está sempre à disposição e permite uma margem de erro, pois assim como

⁴⁰ Coincidente e felizmente o texto da exposição intitulado da mesma forma que esta sessão, *Lições da pedra*, é de autoria do colega e artista Guilherme Dable.

o desenho também é transformação. A pedra *marca*, demarca, funda um lugar. Aponta para o centro: gravidade – “Todo corpo pesado que cai livremente se dirige para o centro do mundo” (Leonardo da Vinci apud Gonçalves, 2013: 101). Mirar a pedra é “captar sua voz inefática, impessoal [...] “sua resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada [...] sua carnadura concreta [...] seu adensar-se compacta”, nos educou João Cabral de Melo Neto. A pedra já foi montanha. Num caminho inverso, a montanha está na pedra.

Por ora, em afinidade com o episódio que abre este tópico, recordo das *Duas notas de desenho*, do artista Alexandre Alberto Martins (2008: 25-27). Este breve ensaio, composto por uma fotografia de uma grande pedra partida ao meio e não mais que dois parágrafos relatando duas experiências de *desenho entranhado na pedra*. No primeiro ato, Martins buscava uma pedra com formato e angulação específicas em uma pedreira as margens da rodovia. O trabalhador das pedras com quem dialogava dizia não tê-la, e a única maneira de chegarem a um consenso foi desenhando no chão de terra as especificidades da procura e do possível. No segundo ato, diante de uma grande pedra, o homem *previu* o ponto exato em que ela se partiria em duas com o golpe de marreta: “— É que tem uma linha na pedra. O senhor não tá vendo?”



Marcelo Moscheta. *Memória gráfica*, 2017-2020
tinta sobre pedra litográfica e desenho a grafite sobre pvc.



Marcelo Moscheta. *Transumantes* (Detalhe da instalação), 2018
desenho a carvão sobre papel, ferro, paralelepípedos e recortes de papel.
| *Auraciano*, 2022, limpeza em pedras de Ançã ø200cm



Documento de trabalho: Jardines del Turia, Valência, Espanha, maio de 2020

Tornar-se pedra

Na antiga Grécia temos um caso arcaico bastante peculiar e intrigante, que irá nos servir como precursor para pensar práticas mais sofisticadas, como a inaugurada por Cora: o *kolossós*. Em *Mito e pensamento entre os gregos*, Jean-Pierre Vernant (1990) identifica uma prática bastante recorrente naquele período em diferentes regiões, trata-se da colocação de um volume sólido sob o solo como forma de referir-se ou mesmo evocar a presença de pessoas mortas. Em rituais e cerimônias religiosas, um substituto era forjado por ocasião da perda de um membro da comunidade. A *presença* do morto era assim assegurada através desses corpos inanimados, geralmente feitos de pedra e de forma grosseira ou indefinida (Vernant, 1990; Belting, 2006; Gonzáles Flores, 2011). Em algumas regiões o *kolossós* era fixado junto ao solo no interior de florestas inabitadas pelos homens, podendo ser um local de eventuais cerimônias e ritos em memória ou invocação do *morto-vivo*. Em outros casos, como constata Jean-Pierre Vernant (1990), esses volumes se inseriam na tumba dos mortos, junto de demais pertences do falecido, “o *kolossós* figura aqui como substituto do cadáver ausente”. Vernant (idem: 385) explica:

Substituído ao cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. O *kolossós* não é uma imagem: é um “duplo”, como o próprio morto é um duplo do vivo.

O *kolossós*, para Hans Belting (2005), é o meio, a mídia pela qual as imagens se materializavam, atuando como escopo da *alma* do indivíduo ausente; um volume onde é projetada a imagem *viva* do ser. Desse modo, o volume de pedra ereto e fixado exercia uma função de contingência do espírito do morto, ele próprio estava entranhado à pedra, ou melhor, a coisa e o morto eram um só, não apenas uma lembrança atribuída à pedra e nela depositada — embora possamos hoje compreender como certo sentido de projeção. Por vezes, Jean-Pierre Vernant emprega o termo *psyché* para se referir à noção de alma e/ou espírito, a parte invisível que carrega o essencial em nós. *Psyché* pode ser denominada, também, como matéria da sombra, fumaça ou sonho. Para os antigos gregos, o *kolossós* e a alma (*psyché*) estavam estreitamente entrelaçados e, segundo o autor, dessa relação se estendiam as imagens oníricas, a aparição sobrenatural e a sombra. Desse modo, Vernant (idem: 389) identifica uma categoria psicológica do duplo:

O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto “natural”, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível.

O duplo, nessa concepção, é a presença do ser e, ao mesmo tempo sua “ausência irremediável [...] um sopro, uma fumaça, uma sombra ou o vôo de um pássaro” (idem). A alternância dessa relação, de se situar no mundo visível e ao sobrenatural, o torna essencialmente ambíguo. Essa ambiguidade do duplo no *kolossós* o confere um aspecto de ligação e ponte entre duas dimensões existenciais: “de pedra ou de cera, que faça vir à luz do dia a sombra do morto ou que envie para as sombras os que vivem na luz, o *kolossós* realiza sempre, enquanto duplo, a ligação dos vivos com o mundo infernal” (idem: 392). Por essa capacidade de ocupar o limiar entre-mundos, a devoção na energética que dele emana, esse volume de pedra não é pedra somente. Vernant considera-o como sendo da ordem do signo, logo “o *kolossós* remete a um sistema simbólico geral do qual não se pode separá-lo. E somente no quadro dessa organização mental de conjunto que ele pode aparecer em estreita afinidade com a morte e os mortos” (ibidem). O *kolossós* encontra sentido na oposição. O autor ainda identifica certa oposição entre o *kolossós* e a *psyché*, estando o ser humano como um mediador; pois o *kolossós* é por natureza inerte, imóvel e fixo ao solo; a alma, por outro lado, vagueia flutuando sem nunca tocar o chão; neste ínterim está o homem, cujos pés tocam a terra e o desloca para lugares diversos. Como signo, o *kolossós* é atuado pelos humanos, como duplo mantém a conexão e oposição entre o mundo terreno e o sobrenatural, como um eficaz ídolo religioso, remete ao que se porta além, contudo mantém-se rente a imagem da morte.

Por fim, o *kolossós* é a conexão com a *presença*, um receptáculo condutor de pura energia presentificada. Dispensa a semelhança do morto, pois é ele próprio o espírito que se coloca ereto lançando a sombra de sua existência. Nesse sentido, por sua extrema eficácia em condensar a coisa em si e por si, encontrará proximidade como ícone — uma questão de fé. É interessante pensar, por vias energéticas do *invisual*, que Cora estivesse empenhada em aprender a *alma negra* que lhe atrai deixando parte de sua

própria energia em sua ação. Talvez buscasse encontrar não a semelhança da carne, mas a da energia turva da *psyché* unida junto a sua. Nesses dois casos distintos o elemento de sombra se faz *presente*. *Kolossós*, o primeiro caça-fantasmas.

Apesar do rico estudo de Vernant, o *Kolossós*, além de tudo, convoca-nos a imaginar qual seria a sua *imagem*? Imagino-o como um bloco de pedra vertical e irregular, mais ou menos da escala humana mediana; quando perguntei a uma pessoa próxima a mim, esta disse imaginá-lo com forma oval, que pudesse ser carregado nos braços, posto como feto. É inevitável a aproximação do *kolossós* com as lápides e túmulos que conhecemos — tanto em sua forma quanto sua prática ritualista. Lápide, construção sintética, que condensa toda uma série de sentidos. A lápide se inscreve, inscreve uma presença que também é uma falta. Jean-Pierre Vernant lembra que a palavra *sèma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, pois “o túmulo é signo dos mortos; *túmulo, signo, palavra, escrita*, todos lutam contra o esquecimento” (Gagnebin, 2006: 112). Seguindo nesse sentido, a dupla de artistas Pedro Paiva e João Maria Gusmão (2018: 21) nos lembra que “na dialética do céu e da terra, o incorpóreo pertence etimologicamente à atmosfera (*alma, anima, sopro*). É por essa razão que a pedra tumular marca a sepultura, para o espírito não se dissipar no ar” — como o *Kolossós*.

Sobre as pedras, Augusto Meyer, heterônimo de Michel Zóximo, (2013: 185) anota:

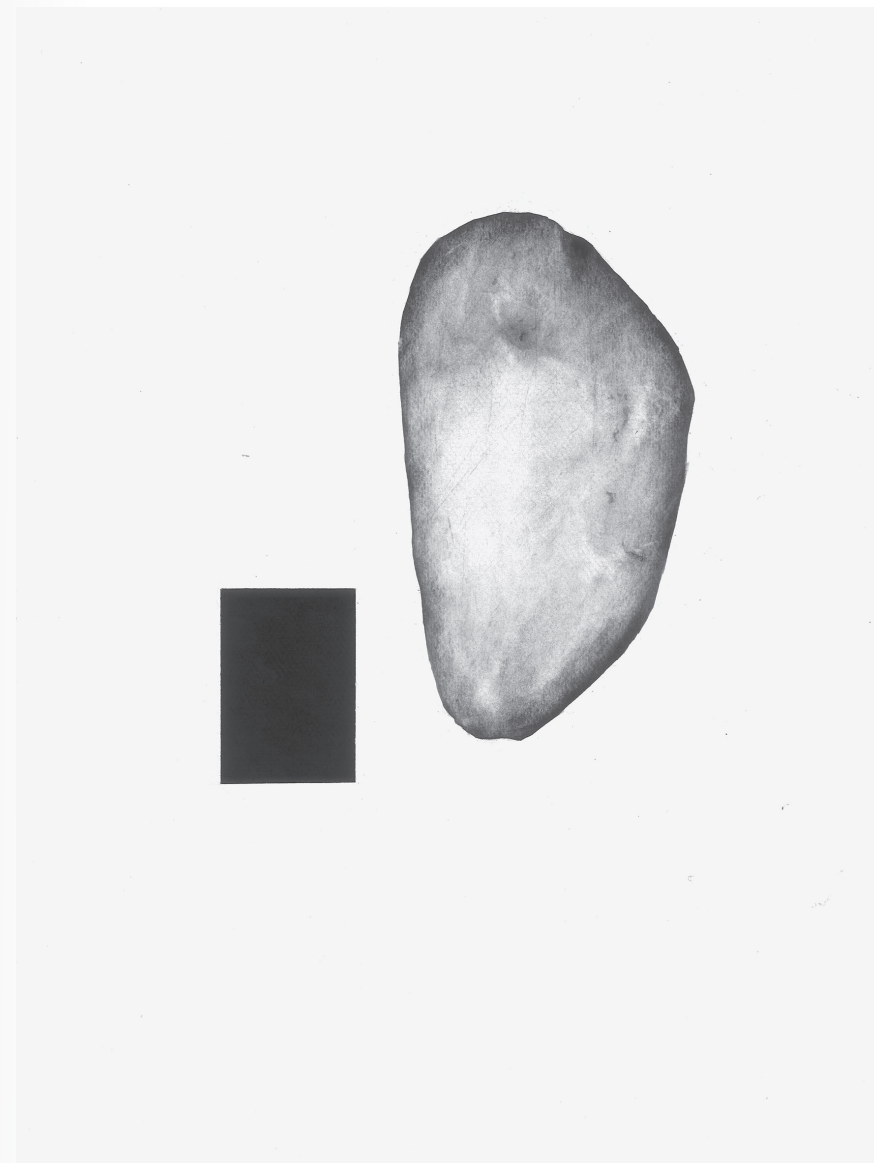
A escala é o que diferencia uma pedra de uma rocha. Do mesmo modo, é o que diferencia um aglomerado de rochas de uma montanha. Em pedras brutas e desinteressantes, aquelas que não são preciosas, o que nos chama a atenção é a dimensão que podem alcançar. Nos últimos anos de sua vida, o pintor belga René Magritte dedicou-se a pintar representações de pedras. Em uma carta endereçada ao seu amigo francês Paul Éluard, em 1962, Magritte diz: “Estou interessado pela pedra como índice máximo de abstração e de familiaridade, porque nunca saberemos o humor de uma pedra, nem a sua idade”. De todas as pinturas, a mais enigmática é o quadro *L’Anniversaire*, de 1959, retratando uma enorme pedra dentro de um ambiente doméstico. Em outra carta, Magritte diz que pintou esse pensando em sua mulher Georgette: “Era seu aniversário, imaginei um presente que demonstrasse todo o meu afeto”. Aqui, podemos pensar na escala como o elemento que confere à pedra de Magritte a sua preciosidade. Em uma micro-dimensão, é também, e não somente, a escala que diferencia a terra da areia.

Em sua nota, Zózimo faz menção ao interesse de Magritte em representar pedras na pintura como “índice máximo de abstração e de familiaridade”. É curiosa essa *ambivalência*, que poderia ser, inclusive, relacionada à lápide e ao antigo *kolossós*. No plano da representação, um seixo pode ganhar as dimensões de um meteoro.

Ainda sobre ritos de pedra, se por um lado a figura da máscara mortuária e o manto de Verônica retiram o que é vivo do moribundo, uma outra fábula nos conta o inverso: dar vida ao objeto inanimado. Ovídio narra o drama de Pigmalião, um escultor cipriota, que desejava talhar a imagem da mulher dos seus sonhos. Pigmalião reza à deusa Vênus para que esta lhe dê uma amante tal qual a imagem que ele idealizara e fabricara; a deusa atende seu desejo, transformando o frio mineral em carne e a estatua ganha vida. Há a transformação mágica; como ressurreição, o objeto é animado, sai de uma condição estática e inerte e assume uma existência fértil. O simulacro existe; não se trata de substituição vicária do *outro*, não é representação (signo), o simulacro é o outro — o fantasma, o corpo suspenso entre a existência e a imaginação (Stoichita, 2011: 10). Um ponto importante nessa narrativa é o fato de tratar-se de um “produto”, uma imagem manufaturada, que embora não represente nada nem ninguém em específico, é fruto da imaginação, imagem externada, que, injetada pelo ímpeto e pelo desejo torna-se carne e desígnio dos sonhos.



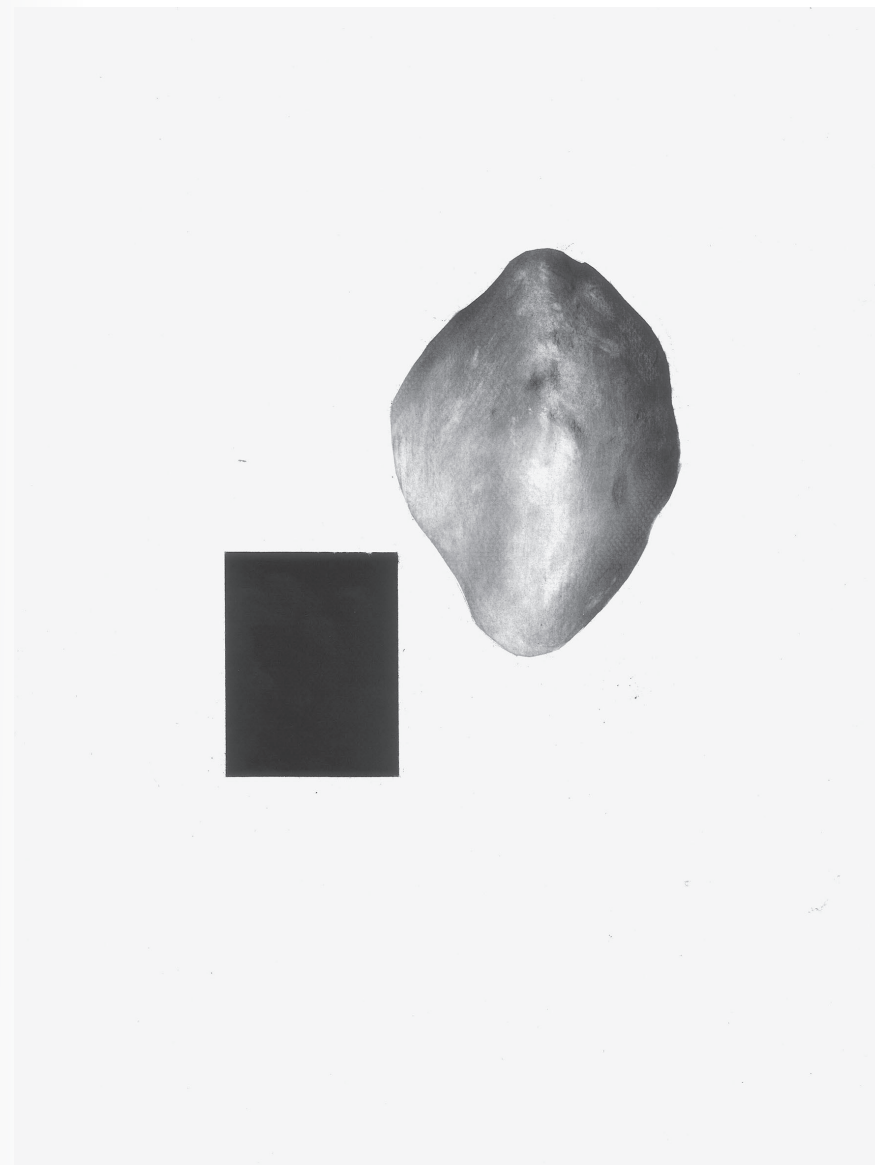
René Magritte. *L'Anniversaire*, 1959, óleo sobre tela



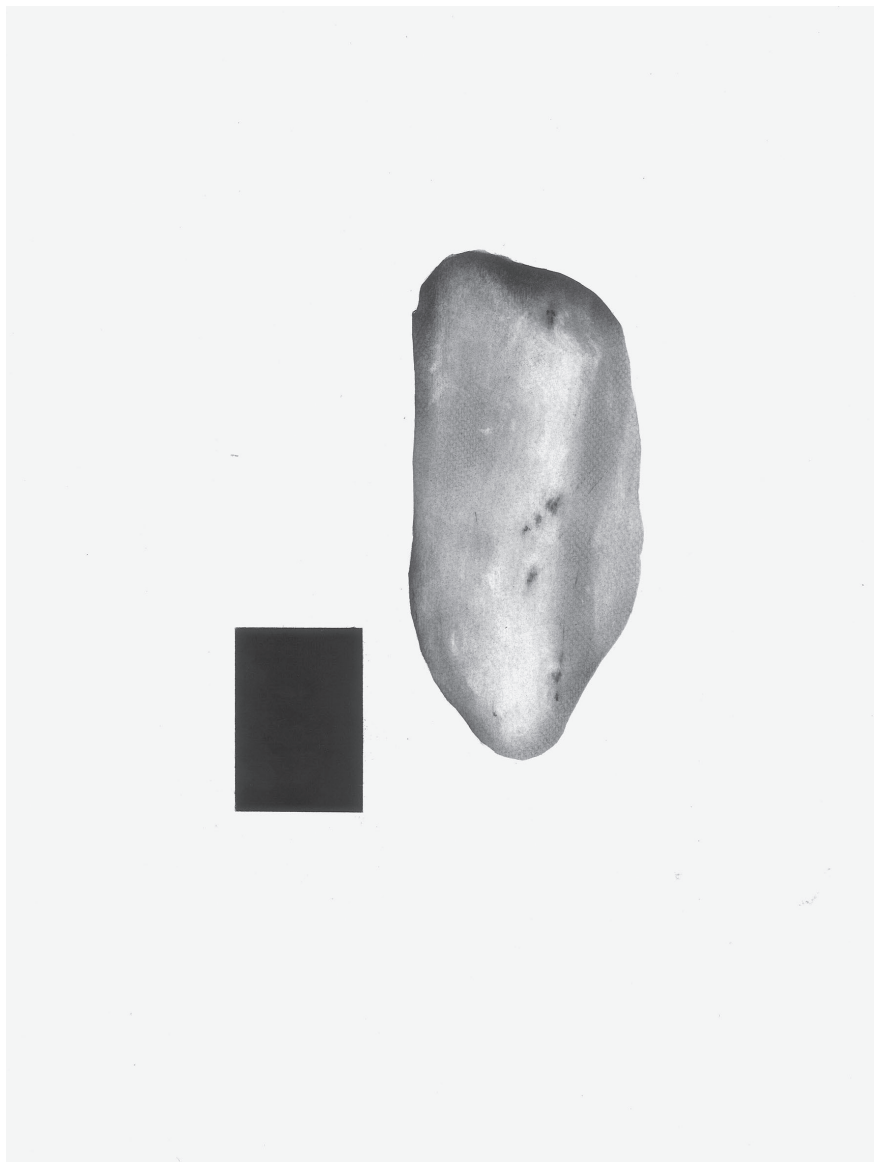
Isaias, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



Isaías, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



Isaías, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



Isaias, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm

O conjunto de trabalhos *Isaias* surge quase como um acidente; após uma sessão experimental em que fotografei pequenos seixos, selecionei algumas das fotos para edição em *software* no *smartphone*, quando, no aplicativo, redimensionei as imagens para edição de corte, no canto esquerdo um retângulo azulado aparecia indicando a proporção da área da imagem. Imediatamente a justaposição no mesmo plano da foto das pedrinhas com o retângulo causou-me um positivo estranhamento e um reconhecimento de trabalhos antecedentes, já que já havia desenhado algumas pedras, e o retângulo já fazia parte de meu repertório iconográfico. “Printei” a tela do celular (*screenshot*) e as guardei junto de outros documentos. Passado algum tempo, realizei os desenhos ampliando a escala das imagens e obedecendo a disposição entre a figura da pedra e a forma geométrica retangular tal como surgira, preenchendo essa forma com preto sólido. As primeiras versões desses desenhos foram feitas com canetas de tinta nanquim e marcador acrílico, que deram lugar ao carvão e pastel negro, gerando mais intensidade e densidade no preto e nos valores de cinza. Como é habitual, fiz uso das máscaras de isolamento e fita adesiva, para garantir maior precisão das formas, trabalhando o interior da forma vazada, adicionando pigmento e removendo com a borracha.

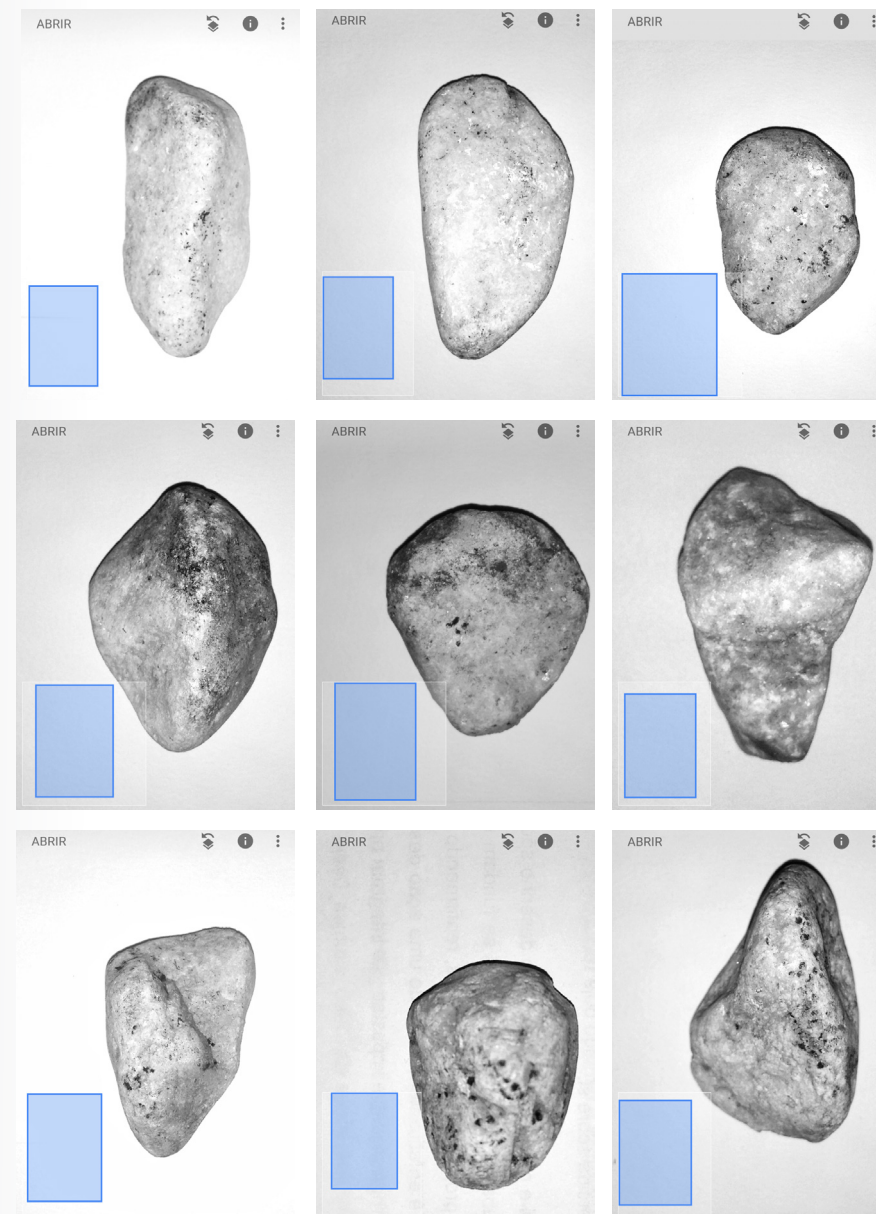
Esse trabalho, *Isaias*, fornece o encontro de dois momentos de trabalho: as pedras como elemento novo e o fotográfico atrelado à antigos hábitos de trabalho. As vezes a presença da pedra é tamanha que chega a ser um incômodo quando desenho de observação; essas pedras [re] fotografadas, postas já em uma condição de imagem, trazem o retorno do fantasma e da distância. A justaposição desses elementos que compõem a imagem no mesmo plano de representação geram uma curiosa situação ambígua, são opostos-complementares: organicidade e síntese geométrica; volume e plano. Porém são também equivalentes: ambos elementos constituídos da mesma matéria, da mesma fuligem, da mesma sombra que as faz imagem. Uma dúvida e um desígnio.

To fix the image in memory, da artista Vija Celmins reúne uma coleção de pedras coletadas e duplicadas por ela. Celmins recolhia algumas pedras em trajetos de viagem, guardava as que mais lhe chamavam atenção, geralmente as que a textura se assemelhavam a galáxias. A obra consiste na apresentação dessas pedras e de suas réplicas, feitas por molde em bronze e pintadas de maneira a reproduzir o mais próximo possível a aparência

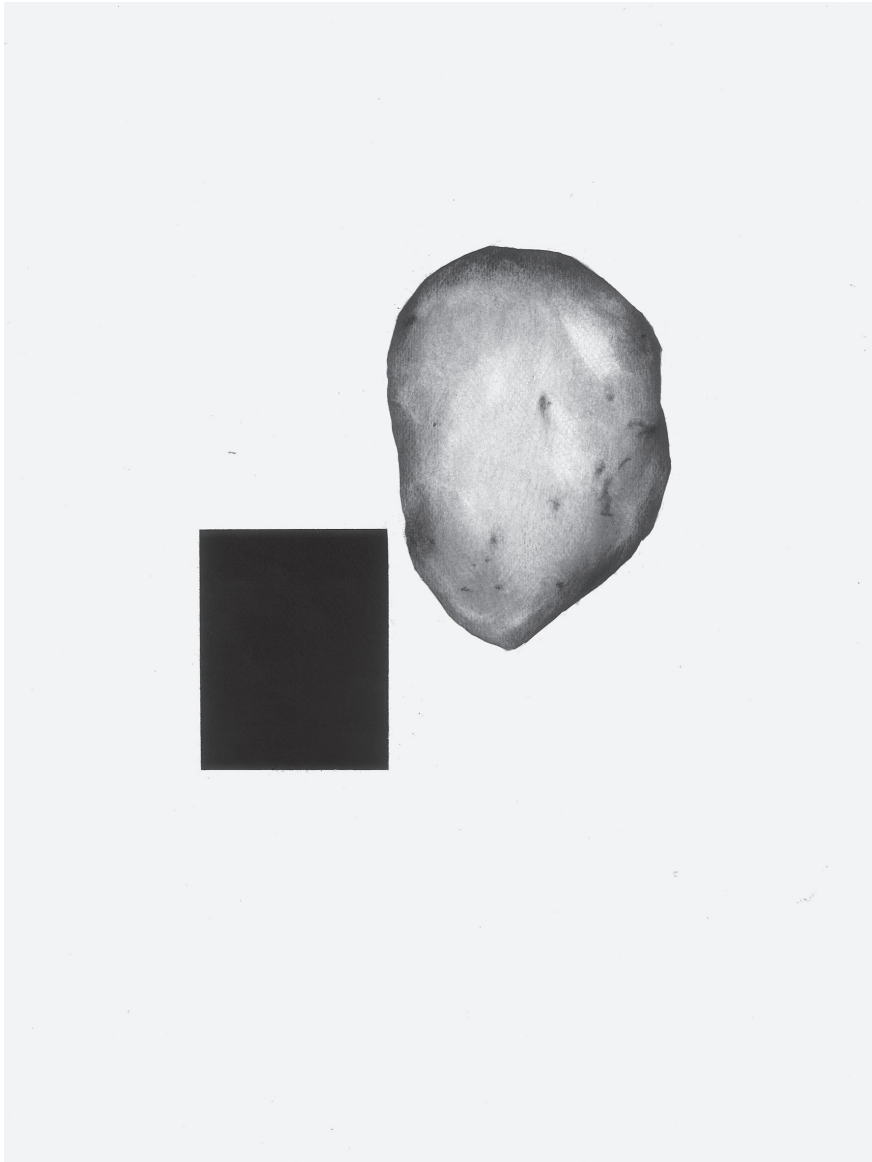
das originais, como se desafiada por Zêuxis. Nessa obra, Celmins trata do olhar como ato primordial da arte; ao apresentar as pedras originais e as suas respectivas duplicações em bronze pintado, a artista cria certo jogo para a percepção, um convite ao olhar mais cadenciado e próximo. *To fix the image in memory* aborda, assim, questões fundamentais da arte, como o olhar, o fazer e o fazer olhar. O duplo é trazido como uma mimetização do próprio tempo que constitui o peso daqueles fragmentos de mundo — uma relação próxima a obra *Essere fiume*, de Penone. É importante frisar a estreita relação que Vija Celmins tem com o desenho, sendo um dos principais meios expressivos que formam sua obra e trajetória — conforme já levantado na dissertação de mestrado. Nos desenhos, a artista constrói, a partir de documentos fotográficos, desenhos dotados de primor e parcimônia que reproduzem a textura de solos desertos e arenosos, galáxias e constelações, as ondas do vasto oceano e a elegante e engenhosa teia de aranha, tudo com o lento decantar do pó do grafite ou carvão. *O fazer mais um outro do outro* é, assim, parte de sua poética, bem como a dúvida da visão e o tempo do fazer equiparado ao tempo sedimentar, que se contrapõe ao instante da luz gravada.



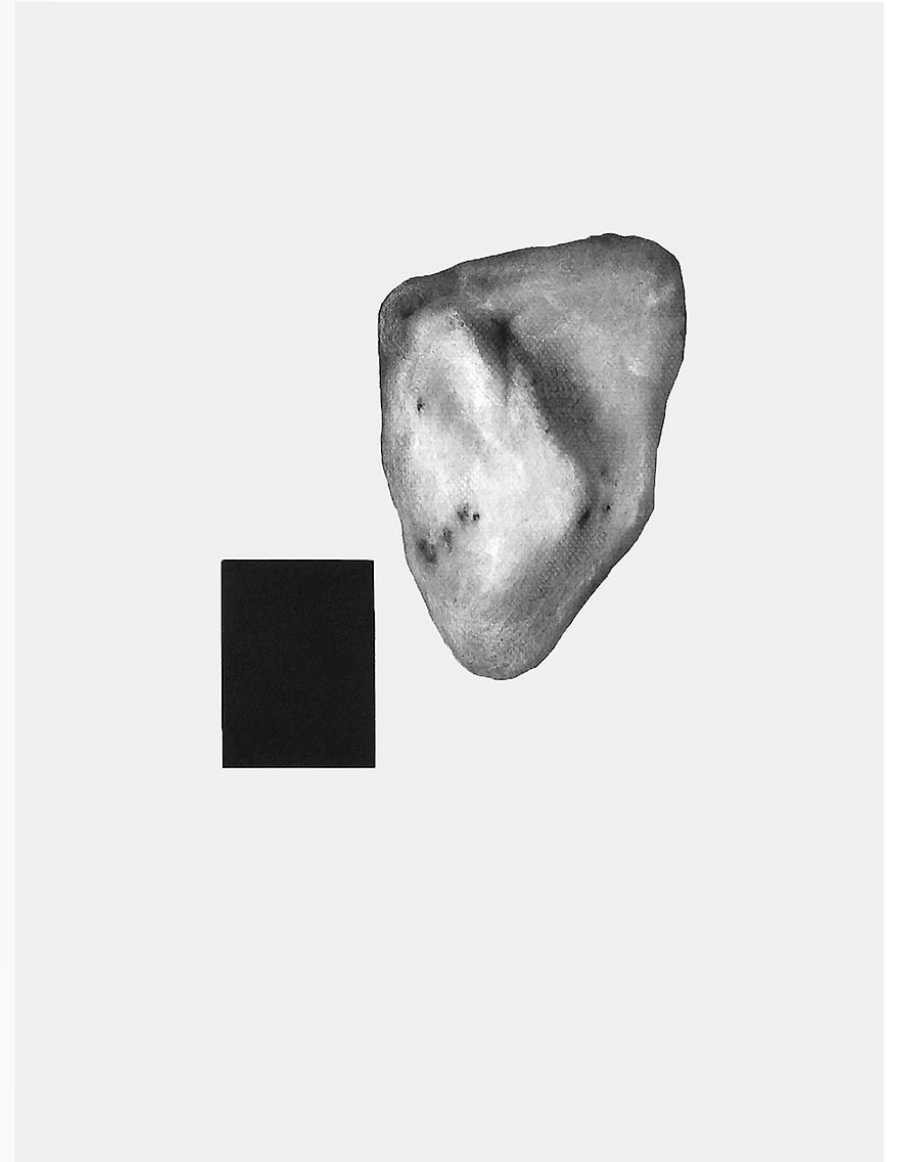
Vija Celmins. *To fix the image in memory*, 1977-1982, pedras e bronze pintado



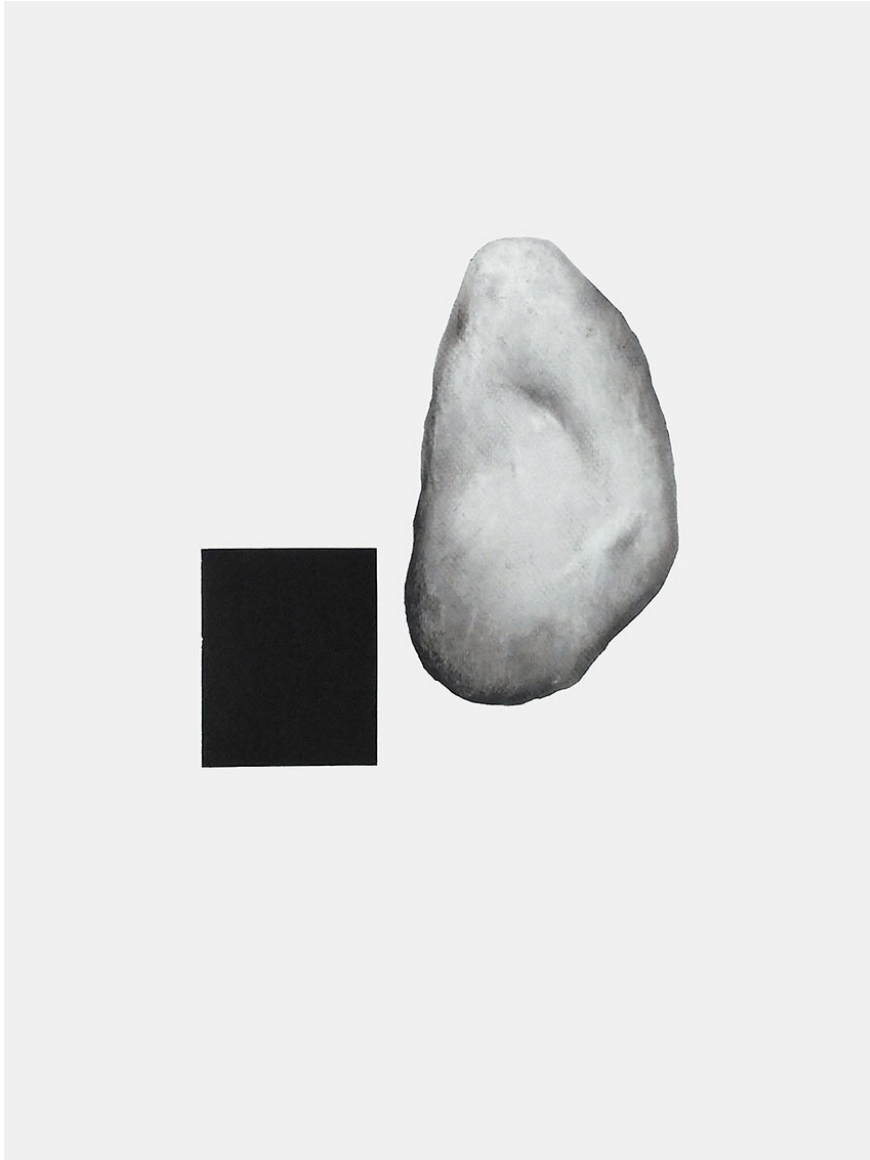
Documento de trabalho, 2021, screenshot.



Isaías, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm



Isaías, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm

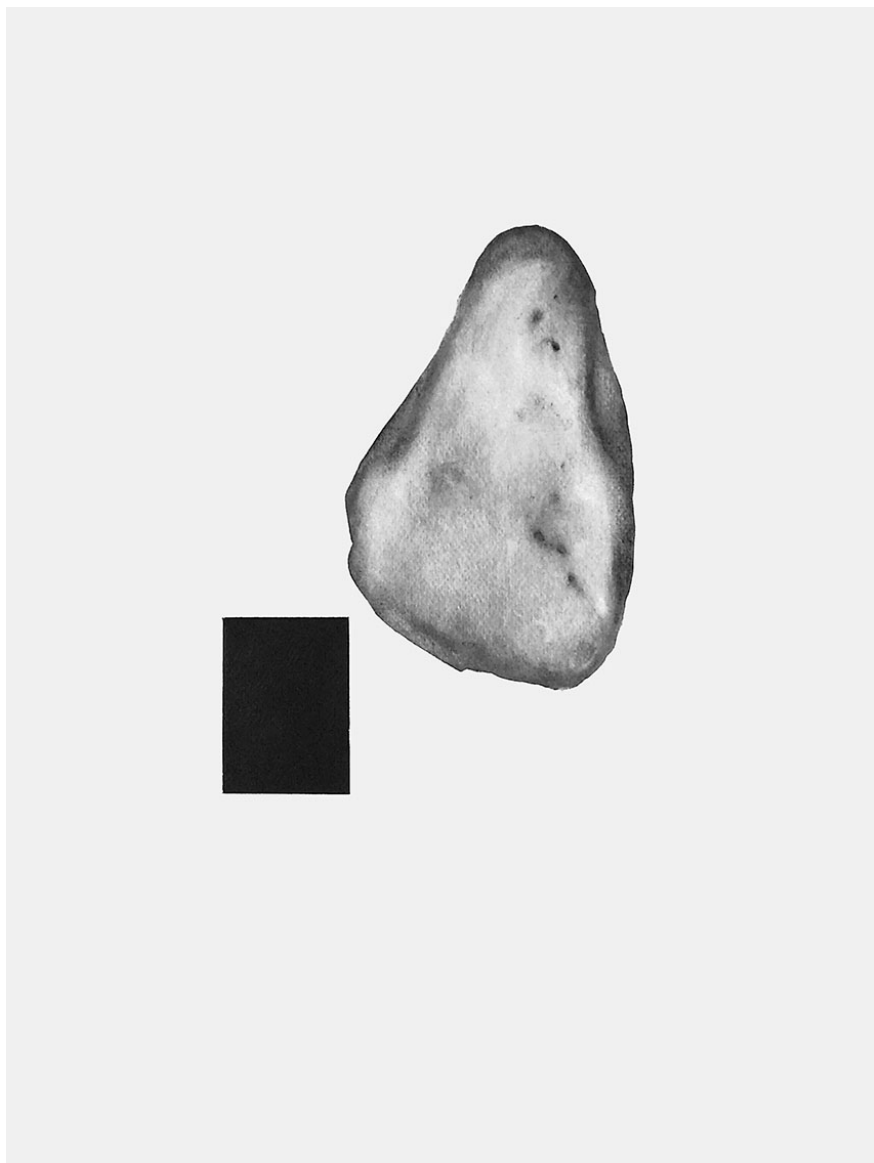


Isaias, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm

A pedra funda o túmulo. A pedra é o duplo do homem, sua extensão — lascada e polida. A mão pousa sobre a pedra e deixa uma marca única. A pedra nos chama e, com pesar de seu peso, a ouvimos com um misto de relutância e devoção. Por fim, convoco mais uma vez as palavras de Paiva e Gusmão:

O objeto lítico sacraliza de uma maneira particular: a sua primeira função é exaltar obstinadamente aquilo que é. Está aí definitivo, ao mesmo tempo, marcando e negando o transitório sobre a forma de um aviso. A pedra é erigida nessa transgressão da natureza, fixando a banalidade da paisagem e do múltiplo, segredando à sepultura a diferença entre o ser e o não-ser. A voz da coisa lítica é a autoridade do intemporal. A pedra é aqui simultaneamente o refém e o resgate do tempo, aludindo, pela sua solidez, à separação de tudo não assinalável na profusão do mundo: a uma certa intemporalidade do espírito que, para todos os efeitos, nunca foi uma substância mas uma verdade eterna: a condição transitória do homem.

Lembremos que é em pedra que Medusa transforma as vítimas de seu olhar. O olhar é arma mortífera, um feitiço de duas vias, que converte com o olhar, e com a morte, os corpos cálidos e animados em pedra fria e inerte, produzindo imagens petrificadas — remetendo à pedra arcaica do *kolossós* como morto-vivo (Vernant, 1990). Por outras vias, é de pedra o êxtase de Santa Teresa, expelido e desbastado pelas mãos de Bernini. A pedra contém o desejo de ser o outro de nós mesmos — Pigmalião nos provou! Lembremos ainda do trágico fim da Medusa, decapitada pela lâmina afiada e o astuto escudo de Perseu: a imagem como veneno e antídoto.



Isaias, 2022, carvão e pastel sobre papel, 40x30cm

lições do øculto

Dialética da suspensão ou Quando elevar é tornar possível

Em um sábado qualquer, enquanto almoçava em uma padaria próxima, ouvi as exclamações de um jovem menino na mesa ao lado: seus pais o haviam alertado que iria passar a tarde na casa de sua avó, o moleque prontamente demonstrou felicidade, porém com a mesma instantaneidade uma expressão de descontentamento o apossou: “Ah! Mas a vó não me deixa desenhar nos cadernos!”. No mesmo momento, esse episódio banal me trouxe uma série de indagações sobre o desenho. O moleque carregava um *tablet* e dispunha de todo aparato tecnológico de entretenimento, mas ainda assim a impossibilidade de desenhar o frustrava — além do mais, que tipo de avó não permite que seu neto desenehe?! Enfim, o que nos interessa aqui é justamente esse despertar do desejo pelo desenho, do desenho como a forma primeira de construir imagens de mundos flutuantes (mais encantadores que os de *Roblox* e *Minecraft*).

Esse episódio me remeteu, inevitavelmente, à minha infância e minha relação com o desenho desde então. Ao contrário do moleque da padaria, eu não tinha (muitas) restrições para desenhar na casa de minha mãe ou dos meus avós — salvo algumas exceções, quando tinha que interromper meus desenhos para [ter que] ir à missa. Quando criança, criava histórias e narrativas dentro de uma mesma folha de papel, em que os personagens eram desenhados na medida em que o enredo se desenrolava, sobrepondo um desenho ao outro, um movimento ao outro 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 calçado e flutuante de magia. Desenhos apontam para possibilidades, ou ainda mais para impossibilidades possíveis.

Quando penso na superação da impossibilidade pelo desenho, penso tanto em seu aspecto gráfico e material, quanto na capacidade imaginativa e de representação. Com apenas dois elementos em atrito, transferimos e codificamos o que estava envolto pelo nevoeiro da mente, cuja imagem pouco nítida era inacessível ao outro, o desenho compartilha, comunica essa imagem, que gera imagens outras a diferentes olhares. Pela imaginação constrói-se o fisicamente impossível, a representação por códigos miméticos torna visível. Nesse sentido, é possível pensar em desenhos de temática fantástica e de ficção, ou nas imagens oníricas e surreais (como nas pinturas de René Magritte).

Ainda acredito que o potencial de tornar possível em desenho se dá com o caráter de desafio. Em um desenho desafiamos o tempo, como John Berger nos ensinou, mas também desafiamos sua carne, abduzindo seu espectro. Desenhar é fazer levitar, dotar de um peso outro. A leveza do carvão gera um outro peso não mensurável após grafar e se depositar na superfície. Peso sem peso. Desfiar os próprios materiais, e com eles reinventar uma técnica e um jeito particular de extrair nuances e potências; desafiar o olhar que descobre cada vez mais e mais texturas, cavidades e reentrâncias ou se dissolve como fumaça e neblina; desafiar o peso e a gravidade cuja mão pressiona para baixo, ou como um pêndulo toca sutilmente a folha de papel, extraindo o peso dos objetos, fazendo-os levitar em duas dimensões. Desafio das leis e regras absorvidas ou auto-impostas. Desenho como o desafio da impossibilidade de ser o que é *não*.

Retomando o poder mágico de fazer levitar, em muitos de meus desenhos as coisas tendem a levitar. Esse elemento é explorado de forma mais declarada quando ossos, pedras e formas turvas se elevam sobre uma paisagem de solo horizontal e pouco nítido. É inevitável uma atmosfera onírica, surreal ou ficcional nessas imagens. Contudo, a relação é bastante simples: opor um plano vertical que ocupa a porção superior contra um plano horizontal que ocupa a base do espaço desenhado. Quando iniciei esses desenhos de maneira despreziosa não sabia muito bem o que deles dizer ou pensar; apenas me instigava essa relação de acentuar o que é plano e o que sobre ele se eleva. Uma operação de unir elementos distintos, sugestivos e opostos, gerando uma cena imaginativa. Dois pesos, duas medidas. O desenho faz flutuar o que antes pesava, o que estava calcado e preso ao solo de paisagens terrenas ou imaginárias. Um efeito de suspensão que eleva calcando sobre e contra sua superfície.



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm

Durante o recente período de confinamento, devido a pandemia de Covid-19, enquanto estava isolado em Valência, realizei alguns singelos desenhos de pequenas dimensões com canetas de nanquim. Há algum tempo vinha querendo desenhar ossos e coisas do tipo e achei que seria uma boa oportunidade. Passei a buscar por imagens de ossos de animais emblemáticos ou pré-históricos, dentre eles, os supostos fósseis de uma preguiça gigante, habitante da América do Sul, extinto há dez mil anos. Uma possível ideia de extinção instigou-me — dadas as atuais circunstâncias sanitárias em nível global. Iniciei alguns desenhos baseados em fotos desses supostos ossos, algumas partes identificadas, como tibia e mandíbula, outras sem identificação, mas que eram formalmente interessantes. O desenho, um tanto minucioso, ocupa a área central superior, de maneira “seca” e direta. Imaginei como seria essa relação de flutuação que constantemente vinha trabalhando anteriormente em outros desenhos. Posteriormente, seguindo a lógica dos *Satélites*, inseri a porção referente ao chão, o que gerou uma relação outra, de um estranhamento quase “fotográfico”, num sentido de remeter a algumas imagens de um passado recente. O chão aparece gerando uma situação um pouco diferente, alterando a relação com o plano do papel, com as ideias de peso, leveza, gravidade e suspensão, recorrentes em meu repertório. O chão e elementos da paisagem já apareciam em alguns trabalhos; busquei com esse conjunto de desenhos outra situação de estabilidade e ao mesmo tempo estranheza, seja de escala, ou de não pertencimento. Procurei, de certa forma, fundir dois “modelos” de imagem bastante conhecidos, que de alguma maneira conduzem nossa forma de ver as coisas — o objeto descritivo e a paisagem. Ao término desses desenhos, algo me remeteu a um quê de ficção sobrenatural, ritualística, extraterrestre e artificial, ou seja, ao próprio campo da imagem como imaginação.

O assunto, os ossos fósseis, me levou a refletir sobre uma condição do próprio desenho. Primeiro porque são desenhos que remetem a uma configuração próxima a desenhos técnicos e científicos sobre anatomia, àqueles feitos à bico de pena. Mas também num sentido que diz respeito a essa linguagem em especial: o desenho como estrutura e *ossatura* das coisas. Como diz o artista e professor Flávio Gonçalves (2013: 102) sobre o aspecto de espectro em seus desenhos, “Descrever uma estrutura revelando o que há por detrás ou por debaixo faz com que seu peso tenha que ser retirado ou omitido” afinal “coisas sem peso levitam”. Outro aspecto diz respeito a essa forma em particular, essa constituição mineral, quase disforme,



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm

áspera e aerada — camadas de séculos preservadas —, qualidades gráficas interessantes ao exercício do desenho. Também, as pequenas dimensões e a portabilidade dessas imagens, bem como a “atmosfera” gerada com o tratamento gráfico, pode remeter a algumas fotografias mais ou menos antigas, daquelas com forte contraste e granulado acentuado, que contribui também para uma estética *noir*⁴¹. Há, num certo sentido, uma articulação entre o próximo e o distante, desenho e paisagem — papel retirado da gaveta e um mundo inteiro constituído por imagens.

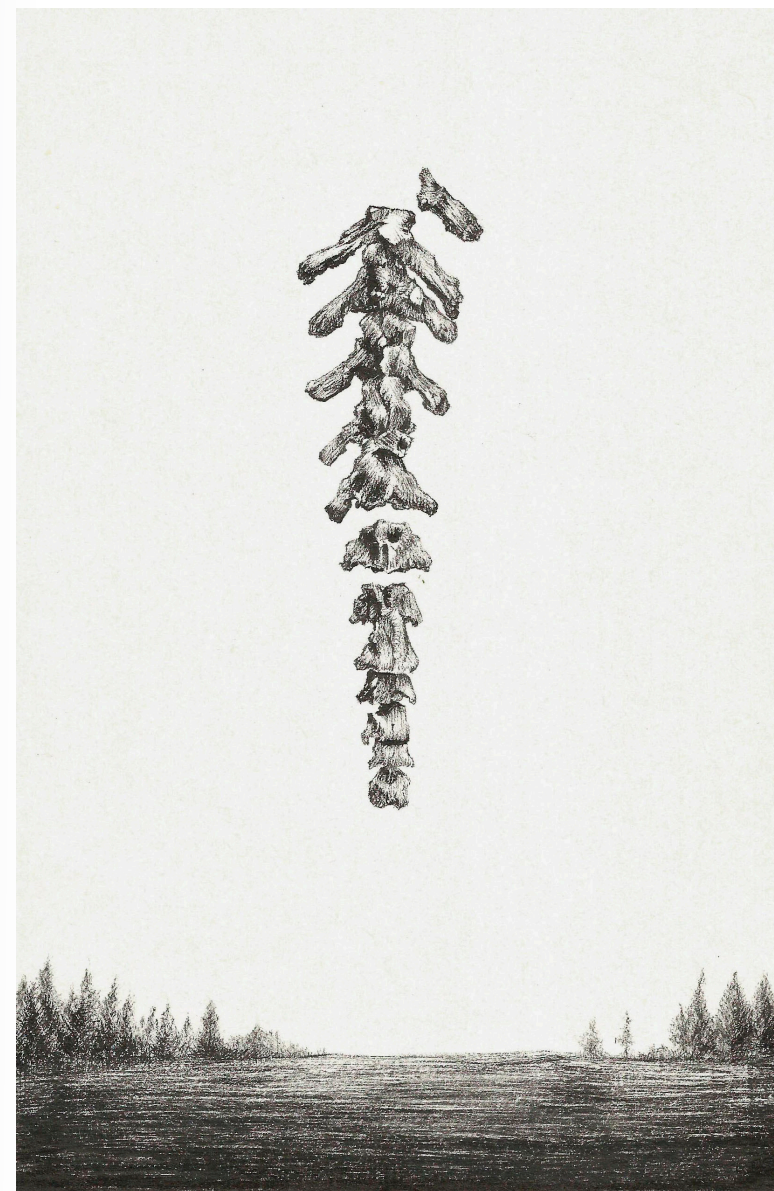
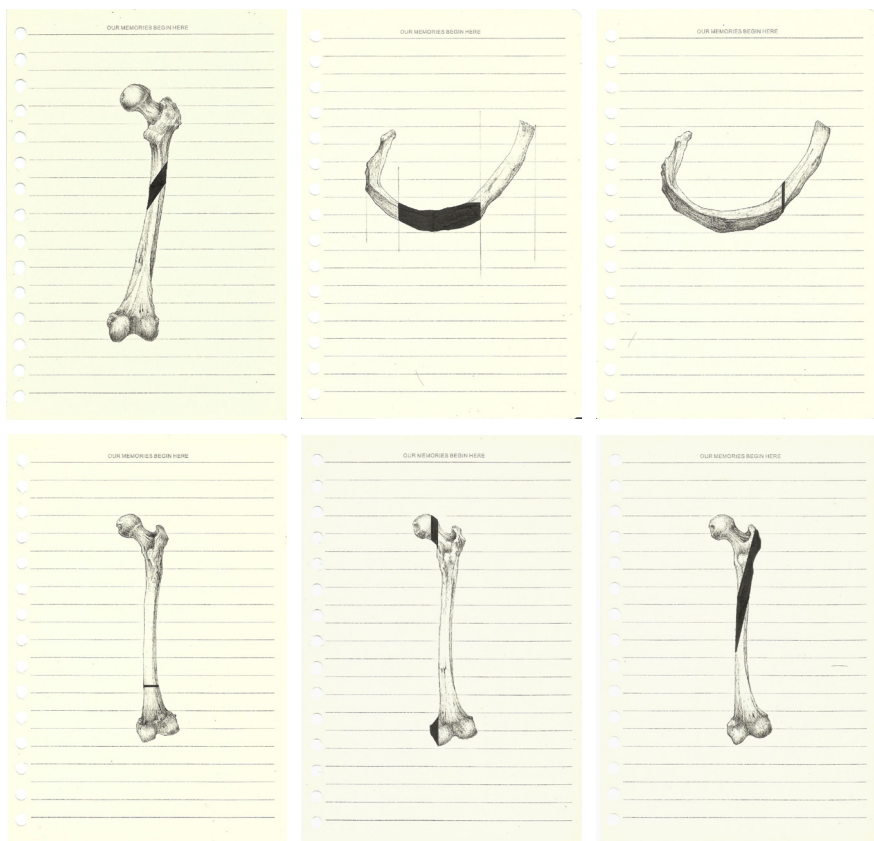
Quando estudante, nas aulas de desenho, frequentemente eram utilizados ossos de todo tipo, crânios humanos e de animais, fêmur e outras partes as quais minha ignorância não saberia distinguir. Os ossos eram, assim, dispostos e ofertados como modelo. A aparição dos ossos, de alguma maneira, faz menção a esse momento de estudo do desenho — como um método de ensino que se instala no seio da linguagem e passa a fazer parte dela. Os ossos são um dos últimos componentes do corpo a serem decompostos. Suportam o peso, resistem ao tempo. Em algumas culturas ancestrais, era comum o uso de ossos como adereços e parte de rituais. Os ossos possuem, nesse sentido, certa ambiguidade, pois remetem tanto ao que é científico e analítico, quanto ao mortuário e ao sobrenatural. A antropóloga Margaret Mead (1901-1978), quando indagada por um aluno sobre o que ela considerava como sendo o primeiro sinal da civilização humana, respondeu que era um fêmur fraturado e cicatrizado, ao invés de armas e utensílios. Um fêmur curado e cicatrizado significa, para Mead, o indício de que um outro alguém dedicou seu tempo em acolher, ajudar e cuidar do enfermo para que esse pudesse se recuperar e continuar vivendo, caso contrário, uma perna fraturada era sentença de morte.⁴² A ossatura coloca tudo em pé de igualdade.

A figura do fóssil, num sentido não apenas visual de objeto, incita uma ideia própria de imagem. Georges Didi-Huberman (2012, 2015), destaca a qualidade temporal das imagens, que trazem um passado latente no presente de maneira conturbada ou mesmo controversa. “Sempre diante da imagem, estamos diante do tempo”, afirma o pensador (Didi-Huberman, 2015: 15), que frisa a qualidade *anacrônica* e dialética das imagens. Para Didi-Huberman, a imagem, como um fenômeno de

41 O *noir*, do francês, remete simbolicamente à certo estado de tristeza e decadência, convertendo-se, inclusive, em gênero da literatura e do cinema.

42 <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/empatia-esperanca-e-fe-o-que-podemos-aprender-com-a-crise-do-coronavirus/> Acesso em: abril.2020.

apresentação, reúne modalidades contraditórias do ser; a presença e sua representação, a transformação e a estagnação; como na ruína, “a imagem possui frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser que a olha” (idem: 16). Assim, a imagem — imagem dialética, para Benjamin — provoca em si uma colisão de tempos distintos, distâncias postas em contato e repelidas simultaneamente. Outra alusão utilizada pelo filósofo diz respeito a imagem como um braseiro que surge das cinzas. A imagem quando mirada profundamente, ascende em seu esplendor por entre as cinzas do que foi, mas traz em si a potência do ser (Didi-Huberman, 2012). Desse modo, se há imagem, há rastro, vestígio, traço visual de um tempo em latência que desafia a desapareição. O fóssil é a latência em si, condensada no objeto morto e petrificado, a imagem que transborda um tempo passado denso e derradeiro do presente. Desse tempo entranhado, o objeto carrega um poder quase que sobrenatural, como um potente amuleto ou pedra filosofal — e, de certa forma, o é.



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm.
 | Documento de trabalho: fêmur e costela (*Our memories begin here*), 2020, nanquim sobre páginas de caderno, 20,5x14 (cada).



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm

A ambiência de trabalhos como [sstva], *Satélite*, *Estela* e *l.u.a. nova*, bem como seus motivos, nos remete a algumas cenas emblemáticas do cinema de ficção científica. Em *2001: Uma odisseia no espaço*, 1968, do cineasta Stanley Kubrick temos a aparição do monolito negro que transforma o curso da vida e da história de quem o mira. Após o surgimento do monolito, no primeiro capítulo, *A alvorada do homem*, um grupo de primatas que num gesto de violência corporal vêm os fragmentos de ossos dando voltas, rodopiando no céu a cada golpe; há assim a percepção e a transformação dos ossos em ferramentas e armas. O monolito, bem como os ossos que giram, são como uma presença de algo estranho, mudo e aparentemente sem sentido, porém detém a “verdade” e o conhecimento sobre a vida, sua hierarquia, desenvolvimento e degradação do ser. Um objeto enigmático, que cruza os tempos, colocando-os em choque. Outra aproximação possível, diz respeito a estética construída pelo diretor, Stanley Kubrick, pautada na centralização e na simetria, enfatizando o centro do plano cinematográfico, causando, muitas vezes, certo desconforto.⁴³

Com elementos próximos a *2001*, vemos no filme *A Chegada*, dirigido por Denis Villeneuve em 2016, um diálogo estético no enredo. Em *A Chegada*, enormes formas ovais negras, como conchas, aparecem flutuando em alguns lugares espalhadas pelo mundo. Imponentes estruturas eretas em campo aberto cortam a neblina sem tocar o chão. Não há dúvidas de serem extraterrestres. Alguns cientistas são convocados pelos líderes mundiais, dentre eles a professora Louise Baker, especialista em linguagem, linguística e tradução. Louise tem contato com as criaturas, e, curiosamente, a maneira de comunicação se dá por uma forma de escrita; no interior das “conchas-naves” os alienígenas ficam atrás de um tipo de vidro em um ambiente encoberto por uma densa neblina e de seus tentáculos são expelidos pigmentos, como os polvos e lulas, que formam signos que flutuam no ar, gerando uma espécie de grafia não linear, suspensa, que se desfaz com o tempo. Aí temos um comparativo com o desenho, essa forma de inscrição negra sobre o branco da neblina, como o carvão ou o nanquim toca a superfície do papel. O enredo se fixa em Louise, a chave de toda trama, que detém uma consciência anacrônica, uma mente em processo não-linear, capaz de prever o que está por vir, com imagens em *insights* de um futuro com sensação de passado, uma memória

43 Esse recurso é bastante utilizado por Kubrick também em *O Iluminado*, de 1980, em que a sensação de duplo e alter ego do personagem principal são intensificadas por esses planos simétricos, quase espelhados.



[sstva], 2020, nanquim sobre papel, 22x14,5cm

incerta, e justamente esse dom é a busca dos visitantes alienígenas, como uma ferramenta contra a morte e a degradação de sua espécie. Esse filme, particularmente, me interessa em alguns aspectos; a visualidade de enigma e mistério das paisagens entrecortadas pelos sólidos negros, a ligação gráfica como expressão e código e o anacronismo que ronda a trama, por exemplo.

Em ambas as histórias, assim como em várias outras que se incluem nesse gênero, têm-se um elemento exógeno, de uma realidade alheia; hermético, cuja densidade se encontra no contato com esse. Misteriosos, são um atrativo à visão, um convite sedutor e medonho ao olhar curioso. Talvez Didi-Huberman (1998; 2015) diria que esses elementos negros estranhos nos olham de volta, nos abrem uma cisão onde preenchemos um vazio, ataçamos o fogo e faz-se o lampejo. Lampejo esse quase capaz de cegar, ofuscar tamanho seu esplendor de seu interior. Sobrevivência... como relíquias que atravessam eras e galáxias, sobrevivem ao fim, desafiam a desapareição e o apagamento. São objetos da memória. A certeza do fim não impede a emoção do presente. São imagens, e a imagem é *irrefreável*⁴⁴.

Após *Satélites* e os fósseis flutuantes, passei a adotar essa relação de interação entre elementos suspensos em ermas paisagens. Em específico, quando desenho pedras flutuando, com carvão ou canetas essa relação é mais explicitada. As vezes são pedras específicas, coletadas ou recebidas de “presente” de alguém próximo, como é o caso de *P222* e *P112*, feito a partir de uma pedra coletada e presenteada — cujo desenho foi feito em retribuição. O desenho da pedra foi inserido no centro, pouco acima do meio do espaço do papel; na medida em que a aplicação do pigmento preto era feita, era gerada uma sugestão de nuvens, logo abaixo, uma faixa pouco nítida de terra ou grama com arbustos ou arvoredos dissolutos em névoa e pó. O encontro entre a pedra real e uma paisagem que a abarque se dá no momento de execução do desenho, em que os excessos e as supressões indicam e sugerem um cenário. Há também uma relação de escala, em que uma pedra de tamanho diminuto, no desenho ganha outra escala, aparentando ser grande como um meteoro. Tal como Alice, de Lewis Carroll, que experimenta ser tão grande e tão pequena, e toma consciência de sua dimensão quando percebe as posições opostas. Ação e imaginação.

44 “Irrefreável” é o adjetivo com o qual a personagem Louise Baker, de *A chegada*, se referia a sua filha e, de certa forma, ao tempo, à vida e à memória.



2001: Uma odisséia no espaço, 1968. Stanley Kubrick



A chegada, 2016. Denis Villeneuve



P112, 2022, carvão e pastel sobre papel, 20x15cm



I.u.a. nova, 2022-2023, carvão e pastel sobre papel, 25x20cm



René Magritte
Le Château des Pyrénées
1959,
óleo sobre tela, 200x145cm.

Para pensar a imagem como operação da impossibilidade, convocamos novamente Magritte. É quase impossível, no contexto dos pensamentos aqui lançados, não nos aproximarmos de *Le Château des Pyrénées*, de 1959. Essa pintura nos oferece uma instigante metodologia de recursos em que o enigma e a ambiguidade criam um sistema atmosférico de reconhecimentos e estranhezas oníricas. Uma rocha flutua sobre o mar; ao topo da rocha um castelo em miniatura está talhado, como os castelos de areia feitos pelas crianças em passeios recreativos pelas praias. Uma série de apreensões bipolares constitui o todo da imagem: a rocha flutua sem que sem peso lhe tenha sido retirado; o mar que fragmenta a rocha até o ponto de areia, mesma matéria que constituem os castelos na brincadeira, cuja estrutura é representada na dura rocha. A levitação remete a esse peso-sem-peso, à algo improvável, por si enigmático, da ordem do mágico, do espectro e do fantasma — pois, como sabemos, os fantasmas não tocam o chão.

As formas de apresentação e representação constituem boa parte da obra desse artista. Segundo Suzi Gablik (1985), estudiosa da obra de Magritte, sua pintura não lida com identidades singulares e estáticas; suas imagens incorporam um processo dialético, baseado no paradoxo, que corresponde à instável e indefinível natureza do universo. O dinamismo fundamental das imagens de Magritte depende de uma exploração do campo livre de possibilidades, ou potencialidades, que estão fora do alcance do que é habitualmente apreendido. As pinturas de Magritte são uma tentativa sistemática de atrapalhar qualquer visão dogmática do mundo físico. Dentre uma série de operações empregadas por Magritte, e apontadas por Gablik, que geram o característico enigma pela representação em sua obra, em especial *Le Château des Pyrénées*, as quais reconheço e relaciono com operações em meu processo de trabalho recente: isolar, deslocar, modificar a escala, coabitar elementos desconexos. Podemos pensar no isolamento de um elemento inserido em um contexto alheio, liberando-o de sua “função” habitual. Em conjunto a recontextualização, ocorre uma modificação na propriedade desse elemento, nesse caso quando a gravidade de uma pedra é removida. Ocorre também uma mudança de escala, em que objetos pequenos ocupam espaços amplos, bem como o evento “acidental”, de uma pedra encontrar-se com o céu. Existe, em Magritte, um confronto de mundos possíveis e impossíveis que reportam à imaginação, em que é possível segregar os elementos que fazem da ambiguidade um caráter enigmático, mas diante da rocha suspensa, não procuramos de forma alguma desfazer esse mistério.

Ainda sobre a metodologia da suspensão e seus mistérios, uma operação que perdura até os dias de hoje entre os fiéis, sobretudo católicos, diz respeito ao emprego de objetos ofertados, como num ritual de sacrifício e gratidão. Os *ex-votos* atuam como sacrifício da imagem, de uma imagem material, em prol de uma promessa espiritual e mágica, uma oferenda — acentuando uma matriz fortemente pagã. No Brasil, essa prática é bastante frequente em santuários e igrejas da região norte e nordeste (Cunha, 1998) e em alguns templos, como no de Aparecida do Norte, localizado no interior de São Paulo. Nesses locais religiosos, tem-se o hábito de oferecer peças e objetos na espera de cura para alguma enfermidade ou como agradecimento pela cura alcançada, por exemplo. Em uma sala destinada a esse fim, a dita sala das promessas, ou sala dos milagres — que se assemelha aos gabinetes de curiosidades colecionáveis — os fiéis levam

objetos, geralmente correspondente com o membro ou parte do corpo afetada por alguma doença ou deficiência; por exemplo, uma bengala ou pernas de cera para que não podia caminhar. Essas imagens são dispostas, geralmente penduradas no teto e paredes, suspensas sobre a cabeça do visitante.

Quando imagens de cera são ofertadas, em alguns casos, podem ser queimadas quando a graça da cura é alcançada. Como uma espécie de gesto vodu invertido, têm-se o sacrifício do simulacro pelo milagre em vida. Há, assim, uma negociação, um acordo — uma *economia*, estendendo o sentido empregado por Marie-José Mondzain (2013). Georges Didi-Huberman (2007), sobre os *ex-votos* anatômicos feitos de cera observa na generalidade da aparência dessas peças uma outra relação complexa de semelhança, que a história da arte tratou de ignorar. O autor considera que a força desses objetos se dá pela relação psíquica através do vínculo *votivo*. Didi-Huberman destaca e analisa o material eleito para a feitura dessa prática ao longo dos anos: a cera. Por sua maleabilidade e organicidade, a cera carregaria um aspecto de metamorfose sempre presente, um potencial de transformação e correspondência com o que se deseja “formar”. A partir da análise de Didi-Huberman, percebemos também o emprego das réplicas anatômicas — *imagens* — como a introdução de um tempo de espera na prática votiva, na antecipação do desejo. O autor ainda considera que nem todos os *ex-votos* de cera representam uma parte do corpo, podendo ser uma massa de cera, desprovida de uma forma regular, equivalente em peso ou altura do devoto, por exemplo. Sendo assim, a operação de semelhança se dá, de certa forma, de maneira também icônica, unindo uma heurística de semelhança e de significação.

Ainda sobre a cera como matéria principal dos *ex-votos*, Eduardo Vieira da Cunha (1998), observa que, em algumas igrejas da região nordeste, devido a quantidade de peças de cera agregadas ao espaço, a igreja acaba por derreter esses objetos moldando círios, que são comercializados. Estratégia que impulsiona um caráter cíclico e simbólico da *economia* do ícone votivo. Stoichita (2011) considera que em uma das versões do mito de Pigmalião a escultura teria sido feita em cera, o que acarretaria no derretimento pelo calor do toque apaixonado do rapaz. A versão mais consistente menciona o marfim, mais orgânico, maleável e cálido que uma fria pedra — questões que apontam para o aspecto háptico das imagens do desejo.



Sala das promessas, Santuário de Aparecida do Norte, SP.

A morte da imagem garante a vida. Se para uma imagem existir algo ou alguém deve desaparecer, a aniquilação mágica do duplo não traria o ser perdido? A imagem em si seria uma espécie de sacrifício. De certo modo, a imagem se dá por uma parcela de fracasso; uma relação substituída, em que não se dá por completo, o desejo não se satisfaz, ao contrário, é reafirmada. A imagem ganha força no potencial ritualístico tanto na feitura de imagens, quanto na relação que se estabelece com essas. Uma economia das imagens configura, assim, processos miméticos alquímicos e ritualistas quanto às estratégias de produção de semelhança e de sentido através de uma mídia manipulada com certa intenção.

Com os *ex-votos*, tem-se a elevação do desejo, e a suspensão como tempo de espera, de expectativa. O nome original é *ex-voto suscepto*, quer dizer: o pedido fica em *suspense* até que se complemente, ou seja atendido. Por isso que os fiéis suspendem coisas, geralmente braços, pernas, coração e outros órgãos em cera no teto das igrejas. Suspense sobre as cabeças, fora de alcance até que seja atendido e seu desejo recaia sobre o enfermo, preenchendo o que lhe falta. O desejo é certeza, é ação; o gozo de sua realização é desconhecido, possibilidade de fracasso. Como pontua a artista, professora e psicanalista Andrea Fricke Duarte (2011: 96) “A

suspensão, o ato de pairar no ar, de indeterminação são vividos não sem angústia, mas tentando admitir na vida essa medida negativa, que subtrai as certezas, as ideias de completude e perfeição. Subtrai nossa fantasia de garantias de uma vida sem riscos, segura, ordenada”. Pensamos, assim, em suspense, como declinação do efeito de suspensão, como estado de espera e expectativa, como o faz o gênero cinematográfico. Um momento de não revelação, de esconder e subtrair da visão a opacidade. Suspense como um desejo de circunscrever o que nos escapa ao toque dos olhos.

A partir dessas provocações, retomo o pensamento de como o ato de suspender se relaciona diretamente com o desenho. Suspender é elevar, mas também é criar um intervalo, um hiato que desafia a gravidade instantes antes da colisão. Suspender também é fazer flutuar — “você é o cara que desenha as casinhas soltas flutuando no espaço?”, alguém se dirigiu a mim assim em uma exposição. Suspender e fazer flutuar também é dotar de certo poder mágico, como o próprio, trajado de fraque e cartola, faz levitar sua bela assistente, e o comprova percorrendo seu corpo com uma argola de metal; ou ainda a personagem fantástica de Ransom Riggs, em *O orfanato da Srta. Peregrine para crianças peculiares*, que tinha de calçar pesadas botas de chumbo para mantê-la no chão pois seu corpo não possuía massa, fazendo-a levitar e voar alto. Suspender — e suas declinações mágicas — é desafiar forças pré-estabelecidas.

Se a economia do desejo é posta em risco está feita uma rebelião, como um desafio da força contrária, como um motim contra a gravidade: um *levante*. Marie-José Mondzain (2017: 51) nos lembra que a economia do levante tem relação com a *enantiose*, “aquilo que conjuga ao mesmo tempo peso e leveza”, uma antítese da gravidade determinante. É comum pensar em um *elegar* como estado de crescimento e esclarecimento como resistência a essa gravidade, uma vez que desde o princípio “nascer é um levantar: esticar-se, endireitar o corpo e manter na retidão o que corre o risco de se curvar, cair e afundar, tragado pelo peso” (idem). Revoluções se dão pela elevação de corpos e mentes. Levantes como desafio, reação, resistência e transformação. Foi uma pedra retirada da inércia e atirada no ar que derrubou o gigante Golias.

Outro dia, recebi um relato de um amigo psicólogo (e excelente fotógrafo) dizendo que havia usado a imagem de um desenho meu em uma sessão de atendimento com pacientes esquizofrênicos. Segundo ele,

os pacientes encerram com isto: “meu sentimento é como uma pedra: é pesada, mas consigo fazer flutuar”. Quando elevar é suportar.

Suspender é elevar o peso da vida mais que o da morte. Suspensão como sublimação; aproximação do espaço reservado do sagrado, tão alto que se pode beijar o céu — como o fez Jimmy Hendrix aos vinte e sete anos. A ressurreição não se dá como um correr viscoso pelas veias, em fluxo contínuo, nem voltar a encher os pulmões de ar; é esvazia-los tirando-lhe o peso. Ressuscitar, como sublimação, não é voltar a tocar a grama com os pés, pressionando para frente e para baixo, mas como elevação, um flutuar por sobre a areia sem deixar pegadas, assistindo sua sombra passear pela superfície do mundo, ficando menor e menor até ser envolto em um branco tão denso quanto aquela primeira folha de papel retirada do bloco. “E sobre sua tumba aberta deixou a pedra imensa flutuando no ar, com um anjo sentado em cima”, lembra Eduardo Galeano (2015: 66).

O cético assombrado ou *Infamiliar*, limiar

Nos últimos anos de trabalho, tem se intensificado um interesse por certa atmosfera de *mistério* que ronda algumas de minhas imagens. Algo que instiga justamente por não saber de onde vem nem para onde apontar. Ora, não seria essa a relação própria de mistério, o que não pode ser dito, tocado, nem compreendido em sua totalidade? Por mistério também se deduz algo escondido, oculto, secreto, guardado dos olhos, porém sensível a esses de alguma forma. Contudo, observando meu processo de trabalho, uma questão se impôs: como procedimentos e operações tão objetivas, e até metódicas, podem conduzir um resultado tão “incerto”? Muitas vezes desenho a partir de um esquema, calculado mentalmente, dimensionado e racionalizado. O [meu] desenho aponta para o centro, e nesse lugar privilegiado da racionalidade, se concentra uma série de operações de minúcias e percepções esquemáticas. Apesar de certo pragmatismo, as imagens conotam o oposto, algo de estranho e indiscernível.

Em meus desenhos, o centro aponta para o que já não está. Se já não está, o centro se estende para as margens e inunda-se de sua condição: artifício e vestígio. O centro alude à certa racionalidade. Centralizar é tornar preciso. Diz-se de uma pessoa centrada aquela que se mantém obstinada a seus objetivos, sem se desvirtuar pelos solavancos do percurso.

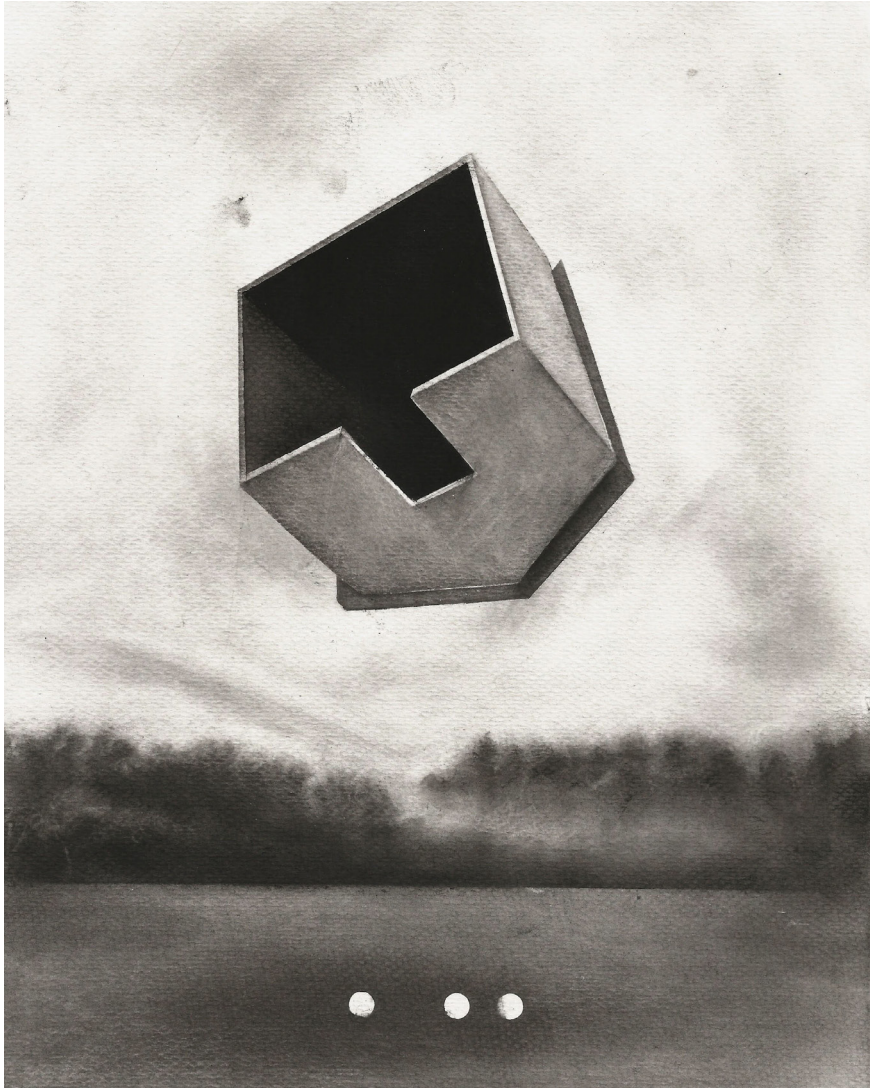


May/be, 2019, pastel sobre papel, 30x20cm

Ao centro se coloca uma ênfase irredutível. Comumente reconhecemos nas imagens da ciência uma preferência pelo centro. Uma imagem inanimada, uma casa, pedra, ou tijolo, isolada em atenção ao centro reforça o apego ao detalhe — e transparece o erro, a diferença —, bem como ecoa certa expectativa de que algo seja posto como uma sentença, como o faz o ícone sagrado de imediato, ou que algo seja descrito e especificado para fins de esclarecimento como o faz o desenho da ciência, o que não acontece. Posicionar ao centro, envolto em branco éter é intensificar justamente o que não está, uma falta de clareza, a própria cisão que é a imagem. Nessa operação, algo se desprende, algo se perde na transferência, mas que resta em latência como incerteza. Algo se perde, na medida que se soma algo oculto. Um sombrio na racionalidade.

Podemos pensar por misterioso esse elemento *indiscernível* que escapa ou que se adere à imagem e que causa desconforto, inquietação ou curiosidade. Um elemento que é pressentido, mas não visto. Na *Teoria do indiscernível*, a dupla de artistas portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva (2008) parte da *absologia*, como uma vertente fenomenológica ficcional, para refletir sobre a experiência estética daquilo que não é [exclusivamente] visual, e que punge como um estado particular e profundo da realidade; uma atenção aos abismos da imagem. Gusmão e Paiva evocam uma passagem de *Bestas, homens e deuses* do escritor polonês Ossendowski, que relata, durante uma caravana de exploração na Mongólia, um momento de desaceleração, de um inquietante assombro, como algo que se pressente como a anunciação por um silêncio que paralisa ao mesmo tempo os homens e animais. O “nascimento do mistério” como um momento de suspensão e apreensão compartilhado por um silêncio pelo qual se pressente um *porvir* para sempre desconhecido. O mistério se dá por um silêncio que não se “ouve” e nem se vê, mas se [pres]sente.

Esse inquietante sinal subterrâneo não existe, ele é antes imagem do próprio mutismo: o segredo do silêncio. O sinal é a ausência de sinal [...] Aparentemente, algo sobrenatural, mas que ao mesmo tempo não-é, faz-se sentir cântico: voz do indiscernível. Esse inaudível, hesitante entre a causa e a consequência, é paralisante, cessa o movimento. Procede daí a intensidade de uma desaceleração no tempo até ao mais alto grau de suspensão; a sensação intransmissível de que o tempo negocia com a presença das coisas a terror da sua perda; que os corpos subtraem-se prisioneiros da sua profundidade assim que seja possível suspender o tempo numa absoluta descrição da imobilidade. (Gusmão e Paiva, 2008: 15)



I.u.a. nova, 2022, carvão e pastel sobre papel, 25x20cm

Podemos, então, compreender o mistério das imagens como sendo proveniente e parte de uma possível falta, no sentido de enigma: algo falta e esta falta me intriga. Entendemos a imagem como atrelada ao sentido da visão, algo inteligível pelos olhos, o que não deixa de ser uma constatação verdadeira; contudo, existe uma parcela que não se fixa visual e materialmente, uma parte “invisual”, e talvez a essa parte se atribua com mais ênfase a noção de imagem de fato, pois é, em parte, imaginação.

Tendo em vista as questões levantadas relacionadas ao meu próprio processo, podemos nos aproximar também de um texto bastante recorrente de Sigmund Freud, escrito em 1919, *Das Unheimliche: O estranho, Inquietante*, ou, como foi mais recentemente adaptado, *O infamiliar*.⁴⁵ Freud irá partir da análise morfológica do termo *Unheimliche* e seus sentidos, e também da análise de contos fantásticos, como *O homem de areia*, de T. A. Hoffman, para identificar, ainda que de forma imprecisa, o efeito *infamiliar* no sujeito. Por estranhamento, geralmente entendemos algo de perturbador e angustiante, e o que desperta medo encontraria fundamento justamente no que há de familiar, no que reconhecemos parcialmente diante do desconhecido. Tal aspecto corrobora a formação de uma atmosfera por vezes enigmática — o flerte com o suspense, o oculto, a ansiedade, a incerteza —, o que não se dá a ver. Tomando por empréstimo uma colocação de Schelling, Freud (2019) indica que “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”.

Freud irá elencar o estranhamento (*unheimlich*) com o recalque de algum evento oprimido anteriormente, como sendo o sentimento do estranho o retorno do recalcado.⁴⁶ Ou, seja, uma operação de supressão, que não é o esquecimento de uma ocorrência “familiar”, mas seu resguardo como latência *infamiliar*. O estranhamento estaria ligado, assim, a um descompasso entre a realidade ofertada e a memória imaginada, em que existe uma identificação cindida. Uma certa perda de referência da realidade ao mesmo tempo que reconhecemos nela o que lhe é comum.

45 A edição recente publicada no Brasil pelo Grupo Autêntica Editora, em abril de 2019, com tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares, buscou criar no termo “infamiliar” uma aproximação com as especificidades gramaticais e ambiguidades e divergências de sentido do original *Unheimliche*.

46 Os aspectos clínicos relativos ao recalque, bem como a tendência à repetição, não serão considerado nesse momento.



I.u.a. nova, 2022, carvão e pastel sobre papel, 25x20cm

O sentimento de estranheza é possível, assim, num mundo de representações e de signos diversos, em que o sentido ou significado muitas vezes se externa ao representado; por essa razão Freud optou pela análise de contos da literatura fantástica.⁴⁷ O efeito *unheimlich* toca em coisas que conhecemos e reconhecemos, mas que num contexto estranho, dá indícios de algo desconfortante, entre-revela uma outra face não discernível, mas presente. Destes sentidos temos o que remonta um secreto familiar, como uma casa que é reconhecível, mas o interior da vida privada é secreto e oculto — daí, penso, o sentido de uma casa mal-assombrada. “O infamiliar, portanto, parece coincidir com algo que já se sabe e que, a despeito de ser desagradável admitir, nalgum momento será revelado, ou melhor, reiterado” (Rocha e Iannini, 2019).

O efeito do *duplo* é trazido por Freud dentro de sua análise. O duplo, como parte do *infamiliar*, “refere-se justamente à expressão do não idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida. O duplo é o efeito por meio do qual, sugere Freud, o sujeito é levado, no limite, a se reconhecer estranho a si próprio” (Rocha e Iannini, 2019). Freud também relaciona essa sensação de estranheza à repetição ao acaso, o que entendemos como sorte ou azar; como a repetição de uma mesma sequência de números vistos em diferentes situações, um curto período de tempo, em que o indivíduo “ficará tentado a atribuir um significado secreto a essa ocorrência obstinada de um número” (Freud, 2019), havendo, também, um exercício da semelhança pela repetição.

O *infamiliar* de Freud é construído em meio a oscilações e ambiguidades, instaurando este conceito como um paradoxo. Reportando à esfera da supressão, do oculto e secreto, o *infamiliar* se daria como um desvelar velado, “Entre o que fica oculto e o que aparece e é posto em evidência” (Rivera, 2007: 318). O *infamiiar* toca naquilo que falta no sujeito, no contexto e na imagem, o objeto perdido que gera a imagem cindida, para Tania Rivera (2007: 319) “a imagem convoca a imagem corporal, constitutiva do sujeito, que é ao mesmo tempo narcísica e mortífera [...] remetendo ao que não é visível, pois é exatamente o que falta à imagem, ao mesmo tempo em que a sustenta”.

47 Um dos exemplos mais utilizados diz respeito ao estranhamento quanto a objetos inanimados estarem animados, dotados de “vida” e movimento- como o medo de fantoches e bonecas, pois assemelham-se ou mesmo reproduzem as características do ser vivo (como a boneca Anabelle); ou ainda o medo de palhaços, amplamente explorado em histórias de horror, que, ao inverso, faz as vezes de um brinquedo em gesticulações exageradas e macabras (como célebre Pennywise de *It, a coisa*). Também se aproxima do efeito de suspensão em narrativas fantásticas, ou no cinema, com o gênero suspense.

As colocações acerca do *infamiliar* freudiano se dão por vias polares e ambíguas, tal qual sua apreensão. Percorre por entre os caminhos dos escombros da ruína. Gerida pela falta, a imagem do *infamiliar* surge como uma *presença sinistra*⁴⁸. Um regresso a um tempo ancestral e indiscernível. Se pensado por essas vias, o desenho seria em si *infamiliar*, servindo tanto ao trabalho expressivo e desbravador da criança, quanto ao do luto e suas cicatrizes. Contudo, o *infamiliar* não pode ser equiparado a noção de mistério, uma vez que a estranheza infamiliar pode ser, ainda que de forma nebulosa, nomeada, já o mistério é *mistério*, antecede toda e qualquer forma de origem, impossibilitando sua compreensão e nomeação. Podemos falar, assim, de um *efeito* misterioso presente no infamiliar, como sensação do desconhecido, oculto e [ainda] não revelado.

Vejo, assim, que uma das maneiras de abordar o efeito estranho e misterioso a partir de meu processo seria justamente pensar a partir de vias bifurcadas, de oscilação e bipolaridade. Aspecto que está presente no próprio fenômeno do desenho e também no núcleo gerador da imagem — a barra que interliga a presença na ausência e vice-versa. A representação e as manifestações da imagem teriam por si um mistério entranhado na sua gênese. Proponho, dessa forma, pensar a partir desse *entre*, dessa zona indiscernível de mistério. De início, poderíamos pensar nessa zona conflitante que separa e une as duas instâncias do processo: a técnica descritiva e a imagem indiscernível. “Deus está nos detalhes”, diz um Ludwig van der Rohe, porém, “preste atenção: Deus está morto, mas o diabo está vivo”, diz um outro Nietzsche.⁴⁹

A filósofa e professora suíça radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin (2014), estudiosa da obra de Walter Benjamin, se aproxima e estende um conceito introduzido por este importante pensador em suas *passagens*: o *limiar*. Benjamin escreve sobre os “ritos de passagem”, as cerimônias de passagem e transformação social como o nascimento e a morte, ou a puberdade e o casamento, referindo-se a elas como “experiências limiarias”, cada vez mais indistintas na sociedade moderna, segundo o pensador. Sobre as experiências limiarias:

48 *Presença sinistra* foi o título da exposição da artista Letícia Lopes realizada em 2016, no Santander Cultural, em Porto Alegre. Válido ressaltar que a pesquisa pictórica dessa artista toca em muitas das questões sobre a feitura de imagens e o *infamiliar* aqui esboçadas.

49 Nota em sala de aula, nas disciplinas *A imagem no campo da ficção* e *Lições da escuridão*, ministrada pelo Prof. Eduardo Vieira da Cunha, em 2019 e 2020, respectivamente.

O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar.) É, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em limiaries de altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. [...] O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, entumecer], e a etimologia não deve negligenciar esses significados. Por outro lado, é necessário determinar [manter, constatar] o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (Benjamin apud Gagnebin, 2014: 34)

Quando pensamos em duas situações ou zonas divergentes ou mesmo opostas pensamos em *fronteira* — assim como o horizonte —, e associamos essa noção à ideia de limite, que por sua vez é equiparado (ou confundido) com o sentido de *limiar*. Esse caminho não é de todo equivocado, pois essas noções se tocam em alguns pontos; inclusive a noção de fronteira e delimitação é muito bem-vinda quando falamos em linguagem gráfica e inscrição, porém o limiar produzirá um sentido mais flexível e, de certo modo, mais metafísico. Se a fronteira exerce um sentido de limite, de contenção e não transbordamento, como um obstáculo que não pode ser rompido sem consequências, o limiar é justamente a ultrapassagem do limite, sua descontinuação, uma fronteira permeável. Tangenciando estas noções, Gagnebin (2014: 36) aborda a especificidade do *limiar* como conceito pertencente “ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais”, destacando o registro de transição e ultrapassagem, tal como o faz na arquitetura, uma vez que “o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente à do tempo”.

Por esses vieses, o limiar tem sentido de passagem de um estado ao outro, de um domínio ao outro, mantendo uma zona de transição, transposições de estados e estágios, muitas vezes opostos. Como um portal dimensional, flexível o suficiente para gerar um sentido outro no momento de transição sem que se perca a memória física dos estados originais — como latência —, mantendo nítida, contudo, a separação e a distância *entre* eles. Desse modo, “o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. O limiar aponta para [...] aquilo que se situa ‘entre’ duas categorias, muitas vezes opostas” (idem: 37). Do sentido de limiar, se extrai uma transformação, um sentido outro que parte dessa dimensão que tangencia dois estágios díspares, porém interligados por alguma ação.

As noções imbricadas no limiar podem nos fornecer, assim, um importante aparato para pensar as áreas intangíveis da imagem, se pensada pelas vias bifurcadas de operações dialéticas. O assombro, ou o efeito inquietante e infamiliar de uma imagem se daria assim, nesse espaço impreciso de uma transição interrompida, em suspensão.

Quando criança ouvi dizer, do irmão e primos mais velhos, que os marcos das portas eram o lugar privilegiado dos espíritos, onde eles se resguardavam em espera. Um *portal*, por assim dizer. Alertavam-me ainda que perigoso era parar-se debaixo dos portais, nesse lugar entre espaços, pois ali se estaria vulnerável aos espíritos se apossarem, trocando o limiar pelo corpo móvel, como um “encosto”. As vezes como advertência: “não fique parado na porta!”; as vezes como desafio: “fique parado na porta”. Evidentemente, tratava-se de [mais uma] historieta para assustar moleques ingênuos, contudo, podemos pensar nesse potencial energético do invisual aderido ao limiar. Não como espíritos malevolentes — espero —, mas como isso que não vemos, porém podemos aferir como presença “*insólida*” e *insólita*. O espaço do *entre* [-mundos e -dimensões], interstício por onde as imagens que formam imagens vem e vão, eclodem e submergem, se aderem para em seguida evaporar, se desprendem e se “encostam”. Dia desses, enquanto varria o chão da casa, parei, sem perceber, debaixo do marco da porta, não demorei a sentir o peso flutuante das lembranças pairando sobre meus ombros — “não fique no *limiar!*”.

Dentro dessa ótica de ambiguidades e dialéticas, retornamos às questões acerca do misterioso como fruto de uma possível relação entre imagem e linguagem — o *que* e o *como*. Mais uma vez, com Magritte temos os recursos da representação como truque e enigma. Sabemos que estamos sendo enganados, Magritte não esconde isso, porém, fazemos questão de permanecermos absortos nessa enganação. Mesmo mostrando a carta na manga há sempre algo que se esconde.

Nesse jogo de esconder, ou revelar escondendo, encontramos em *L'Empire des Lumières* outro bom exemplo dessa ambiguidade.⁵⁰ O dia

50 Sobre essa série de obras, Magritte (2016: 167) escreve: “Esta evocação do dia e da noite parece-me ter o poder de nos surpreender e encantar. Eu chamo esse poder de ‘poesia’. Acredito que essa evocação tenha um poder ‘poético’ porque, entre outras razões, sempre me interessei muito pela noite e pelo dia, embora nunca tenha tido preferência por um do outro. Este intenso interesse pessoal noite e dia é um sentimento de admiração e espanto”.

e a noite, a luz do dia e as luzes artificiais da noite co-habitando numa mesma imagem, que, apesar de totalmente reconhecível em todos os seus elementos, produz um sedutor embaraço. As luzes cálidas das casas e dos postes envoltas nas silhuetas escuras de árvores, arbustos e telhados se opõem à luz natural do ainda dia, uma oposição não apenas cromática e meteorológica, mas de tempos e estágios da percepção. Assim como a ambiguidade entre *dentro e fora*, Magritte evita qualquer finalidade absoluta de atribuição ao brincar com a bipolaridade de um *aqui e ali* (Gablik, 1985: 114). Essas pinturas remetem à um momento muito particular e específico, bastante fugaz, em que o dia chega a seu quase esgotamento, anunciando a noite: os finais de tarde, quase sempre melancólicos, que provocam uma mistura de sensações igualmente opostas. Lembro-me, olhando essas pinturas do mestre Magritte, de quando caminhava até a casa de meus avós após sair da escola nos dias-quase-noites de inverno, quando o dia ainda não caíra e nem a noite assumira seu turno, mas as lâmpadas amareladas dos postes anunciavam pontualmente essa transição *lusco-fusco*. Um momento que une o próximo e o distante, o que reconheço no ambiente que me é estranho. Um tempo do limiar.



René Magritte. *L'empire des lumières*, 1961, óleo sobre tela, 114,5x146cm

Sobre a ideia de mistério, Magritte (2016: 181) declara que “O mistério não é uma das possibilidades da realidade. O mistério é o que é absolutamente necessário para que a realidade exista”. Em outra nota, o artista aponta:

Existe um sentimento familiar de mistério, vivido em relação a coisas que costumam ser rotuladas de “misteriosas”, mas o sentimento supremo é o sentimento “desconhecido” de mistério, vivido em relação a coisas que se costuma “considerar naturais”, familiares (nossos próprios pensamentos, entre outras coisas). Devemos reconsiderar a ideia de que um mundo “maravilhoso” se manifesta no mundo “usual” sempre que somos atingidos por coincidências. É, de fato, o mundo “usual” que se afirma por meio das coincidências: elas fazem com que o reconheçamos com mais nitidez. Em vez de ficar espantado com a existência supérflua de outro mundo, é o *nosso único mundo*, onde as coincidências nos surpreendem, que não devemos perder de vista.

Inserindo paradoxos conceituais, o artista faz com que conclusões extraordinárias e improváveis sejam atribuídas a fenômenos ordinários. Gablik (idem: 123) explica que Magritte apresenta imagens misteriosas que são removidas das hipóteses da ciência como das aproximações da poesia; mas elas parecem aquelas apresentadas a nós pela natureza todos os dias. No sentido de desmistificar a representação, Magritte acaba por “mistificá-la”, acentuando sua condição de enigma e de imagem.



Hereditário, 2018. Ari Aster,



Eduardo Berliner. *Tubulação*, 2020, aquarela sobre papel, 105x113cm

Sobre a sensação do estranho e *infamiliar* no campo das imagens, penso ainda na recorrência de algumas imagens arquetípicas do cinema de horror e suspense contemporâneo. Destaco cenas em que gestos sutis, porém desconexos, endurecidos ou repetitivos são desempenhados pelas personagens, como é amplamente explorado em *Hereditário*, cuja trama toda é envolta por um sentimento angustiante de estranho *infamiliar*. Nesse segmento é comum encontrarmos personagens virados para a parede, ou gesticulando membros e cabeça de maneira não habitual, performances *infamiliares*, ao contrário de criaturas plasticamente medonhas, vozes guturais e sangue em abundância. Podemos também pensar por outras vias, de crueza e literalidade de ações brutas, como o suicídio vivido por Alicia Silverstone em *O Chalé*, cuja naturalidade das ações de arrumar a casa, colocar a mesa e servir o vinho se encerram com o silêncio de um disparo igualmente natural e sem qualquer hesitação. O *infamiliar* como tem sido explorado nesse gênero cinematográfico atua, portanto, na presença invisível do agente causador do desconforto, já que o efeito de mistério desde sua origem não pode ser visto, mas pressentido.



Caio Pacela. *Não temos ideia, mas suspeitamos*, 2016, grafite sobre papel, 16,1x21,7cm

À essa estranheza *infamiliar*, relaciono as imagens de alguns artistas, como o já mencionado Michael Borremans, Sophie Jodoin, a quem dediquei algumas breves palavras na dissertação de mestrado e aos artistas brasileiros Eduardo Berliner e Caio Pacela. Eduardo Berliner, cuja produção pictórica parte de um processo de colagem do qual as aproximações e colisões geram criaturas um tanto grotescas em situações infundadas, também realiza desenhos e aquarelas de observação. Nesses trabalhos uma tubulação de ar condicionado ou o detalhe de um gengibre ganham um ar infamiliar de desconforto, sem nada mais a revelar. O jovem Caio Pacela, cujo imaginário bebe nas diretrizes de Borremans, nos estranha com desenhos e pinturas de pessoas abrindo e olhando para dentro de refrigeradores ou crianças com colheres fixas ao corpo. São situações dotadas de certa banalidade — como olhar para dentro ou equilibrar-se sobre eletrodomésticos —, mas que, enquanto imagem representada, beiram o absurdo *infamiliar*.

A sensação de mistério e oculto está comumente ligada ao assombro, à noite e a sombra, ao negativo e envolto em negro. Proponho, assim, um retorno ao preto como material e matéria da imagem. O preto, como atesta Michel Pastoreau (2014), remete à *origem* dos tempos: “no princípio era a escuridão”. O negro da escuridão das grutas e cavernas que encerram vidas e grafismos. O negro da sombra, negro da substância da ausência. Ao seu oposto, o branco, o tempo todo se associam e acentuam as relações ambíguas da criação e da linguagem [do desenho]. Certa vez ouvi dizer que os cegos não “enxergariam” nada além de um profundo preto; Saramago nos mostra o oposto: a cegueira branca, que retira a luminosidade do juízo dos homens. Negra é a profundidade dos olhos, a pupila de fundo infinito que reage à luz que inscreve os signos. Não apenas os olhos, o negro do interior da boca entreaberta que antecede por frações de instante a palavra ou o beijo — Uberto Eco tingiu de negro a língua daqueles envenenados pelo saber das palavras.

Como pigmento, o preto também remete a um fim: pois é fuligem fruto de uma combustão; porém, converte-se em início ao depositar-se com atrito no traçar do desenho. Acredita-se que o preto mais intenso e profundo teria surgido da combustão de ossos humanos — a *concentração* do negro-de-morte.⁵¹ O sepultamento envolve o *ex-vivo* na escuridão da terra; a cremação o reduz à cinzas degradadas após um clarão, e as cinzas são negras antes de esfriarem. O preto está nos inícios e nos fins. Está nos *meios*; meios de expressão, comunicação e transmissão — a tinta que deixa impressa e visível essas singelas palavras não seria outra senão preta. Renegado à maldição da morte, está profundamente relacionado ao luto, absorvendo um aspecto negativo — preencher-se de um preto vazio como os dias de quem fica. Não podemos nos esquecer da peste negra que assolou os fins dos tempos negros de trevas — hoje emulada à luz do nosso século.

O negro é para o cético a soma do conhecimento e presença da informação; para o assombrado, é tudo o que se oculta na sombra e que não pode ser discernido, apenas sentido e, às vezes, temido. Por denotar o concreto e o obscuro, por ser a vastidão da noite gélida e o casaco que abriga, o enigma do véu e a resposta desvelada, a origem e o destino, o preto instaura em si um mistério.

51 Faço menção a um comentário do Prof. Flávio Gonçalves em uma de suas aulas de desenho, em meados de 2010 ou 2011, referente ao *Frankfurt Black*, pigmento feito de ossos encontrado nas proximidades dos campos de concentração da Alemanha.



l.u.a. nova, 2022, carvão e pastel sobre papel, 25x20cm

Em determinada prática católica, na sexta-feira santa, que antecede a Páscoa, o único dia em que não se celebra a missa, há a chamada adoração da cruz. Anteriormente, no quinto domingo da quaresma, o crucifixo com a imagem de Cristo é encoberto por um tecido (talvez veludo) de cor violeta e permanece assim por um período de dias até a sexta-feira da paixão. Durante o rito, que ocorre as três horas da tarde, hora que marca a morte de Jesus — momento em que a terra escureceu e a cortina do templo de Jerusalém se rasgou de cima a baixo —, o sacerdote carrega a imagem encoberta para o altar e, ali, diante dos fiéis, inicia um desvelamento do veludo violeta, aos poucos, membro a membro — pés, pernas, braços, tronco e, por fim, a cabeça coroada do salvador —, enquanto entoia palavras e cânticos sagrados. No rito católico, após a revelação completa da cruz, os fiéis se colocam em fila como em procissão e, um a um, reverenciam ou beijam os pés da imagem. De forma bastante similar, uma prática pagã, resgatada e narrada também por Pierre Vernant, envolve o culto de uma entidade que, nesse caso, pode assumir qualquer forma, madeira, galho ou pedra (como o *kolossós*), a qual são adornadas com adereços e coisas do tipo. O parentesco se dá na detenção dessa entidade objetificada por um líder espiritual (xamã ou sacerdote) e este em determinado momento a oculta da vista dos demais, encobrindo-a, e revelando-a pouco a pouco, dia após dia, até a revelação total.

Podemos pensar a partir dessas práticas o efeito de mistério pelo ocultar como ato tensionador entre o não visto do já visto. Talvez um teste: crer sem ver como a verdadeira revelação que antecede o desvelamento — “felizes os que creem sem terem visto”. Para o crente, a cruz coberta faz lembrar toda a humilhação que Jesus passou ao encobrir-se para não ser apedrejado pelos judeus da prisão ao calvário. Cobrir e descobrir nos remete ao Mistério Pascal, que é mistério de morte e ressurreição, de sofrimento e de alegria, de derrota e de vitória. O que se oculta não é a imagem talhada, sabemos. Beijar a cruz como quem beija o rosto de Jesus. O que as imagens querem? “Elas querem ser beijadas”, responde Mitchell (2009). Então, o que nos é ocultado senão a própria condição de *ser-oculto*, ao invés da representação do semelhante flagelado ou o pedaço de mundo adornado? O que se revela na imagem é justamente sua condição de coisa oculta. “Eis o mistério da fé”, ouço uma voz trêmula soar entre os ouvidos. “Vinde, adoremos”.



Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay, 2018
fotografia digital, impressão jato de tinta sobre papel, 50x40cm

Yo no creo em brujas, pero que las hay, las hay

Dou continuidade às reflexões levantadas até aqui com um comentário referente a alguns trabalhos produzidos durante a *Torus Residência artística*, na zona rural da cidade de Garibaldi, RS, no início de março de 2018.⁵² Esse conjunto de trabalhos é constituído por fotografia e desenhos, que formam três núcleos independentes, mas que dialogam entre si. O desenho é, ainda, um condutor e uma forma de pensar, mesmo que não apresentado de modo convencional.

Com o intuito de propor uma inversão dos procedimentos tradicionais que vinha utilizando (aplicação de pigmento preto sobre papel branco), procurei iniciar trabalhos com uma superfície negra e, a partir dela, construir a imagem com seu oposto, o branco. A ideia era trazer a paisagem, a presença do horizonte, e como referência utilizei a própria paisagem local através de registros fotográficos e desenhos de observação. Dentre os testes e experimentos, como adicionar camada de gesso ou cobrir parcialmente a superfície com tinta branca diluída, o procedimento de lixar a superfície plástica, que visava inicialmente uma preparação do suporte para melhor aderência dos materiais aquosos, se fez mais “eficaz”. Esse processo (lixar) ofereceu um sentido mais fértil e coerente com meu processo de trabalho num todo. A ideia inicial de trazer a paisagem a partir da ideia de divisão e coexistência de planos densos (terra) e rarefeitos (céu, ar), relação que ocorre entre o brilho sintético, característico ao material plástico, e a opacidade gerada pela remoção e agressão dessa superfície. A ideia de subtração está presente de forma mais ou menos evidente em meu processo, como dito anteriormente — subtrair informações da imagem de referência, uso de borracha e fita adesiva para apagar ou isolar elementos, subtração de um sentido lógico que possa ser atribuído a essas imagens, por exemplo. Outro ponto foi trabalhar com o material em si, de forma bruta, sem adição de outros materiais — uma espécie de alquimia da paisagem através de recursos e codificações mínimas e objetivas. Acredito que a “densidade” da imagem esteja presente nesse “sintético banal” alterado pela ação de inscrever “às avessas”, nessa alteração de estado pela inscrição. Ao realizar os primeiros trabalhos dessa série, as imagens

⁵² A *Torus* foi a primeira edição de residência artística, coordenada pela dupla de artistas Ío (Laura Cattani e Munir Klamt), de quem recebi o convite para participar junto de Bruno Borne, Dirnei Prates, Frantz, Guilherme Dable, Isabel Ramil e Marina Camargo. Posteriormente, em julho de 2018, foi realizada a exposição *Torus: sete lados de uma paisagem*, na Galeria Mamute, em Porto Alegre.

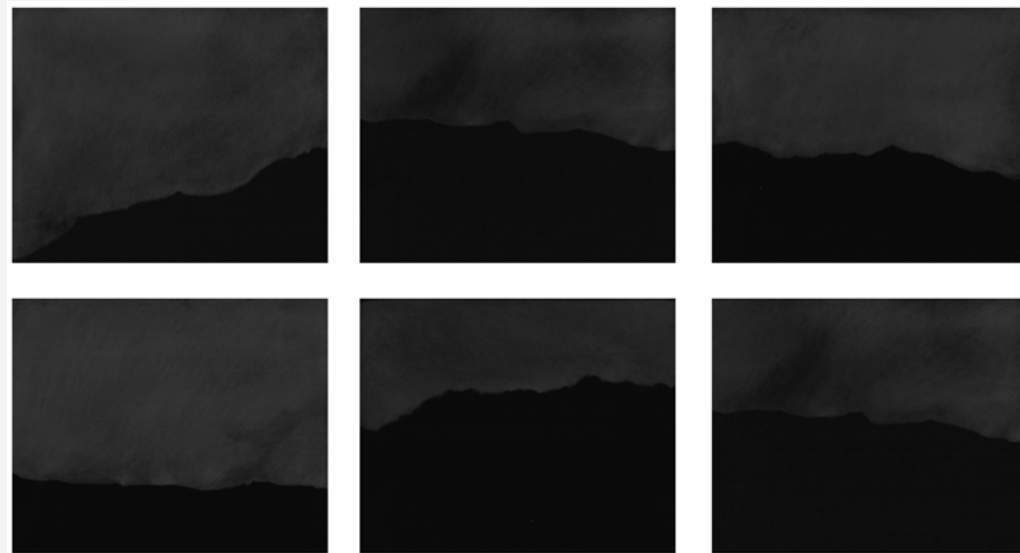
construídas remeteram diretamente à sensação da paisagem noturna daquela região, em que os morros revestidos pela rica vegetação, durante a noite, se tornavam densas massas turvas que se chocavam com o céu de um azul cinzento igualmente turvo, quase preto. A escuridão convida à visão aguçada, olhos atentos ao que não pode ser visto, mas sutilmente delineado no breu.

O trabalho gerado por fotografia aconteceu de modo quase “despretensioso”. Durante as caminhadas pela propriedade, alguns aspectos constituintes da paisagem despertaram interesse: a maneira como alguns pedaços de troncos e galhos se dispunham no solo e a organização aleatória de pedras, por exemplo; as interferências que esses causavam nas grandes extensões verdes também remeteram a espécies de totens, aparatos ritualísticos, ou túmulos primitivos. Um dia, após algumas investidas nos trabalhos de paisagem nas placas pretas no ateliê, saí para caminhar e levei comigo esse material. Interessei-me por algumas *paisagens-cenário* em especial e — imbuído de uma atitude despretensiosamente “setentista” — distribuí algumas dessas placas negras no solo. A ideia inicial era apenas um ensaio visual, como documento, mas que acabou tornando-se trabalho. Percebi nas imagens capturadas um mistério presente nessa junção (paisagem, objetos negros, corte fotográfico), algo suspenso e indecifrável. Há uma ambivalência nos elementos negros; ao mesmo tempo em que interrompem e se sobrepõem à paisagem, geram aberturas vazias. Há também uma aproximação com lápides — afinal não seria a imagem uma espécie de lápide? Creio que parte desse mistério venha dessas analogias e à pulsão, culto, e temor de morte, ou exorcismo desta condição certa e irrevogável.

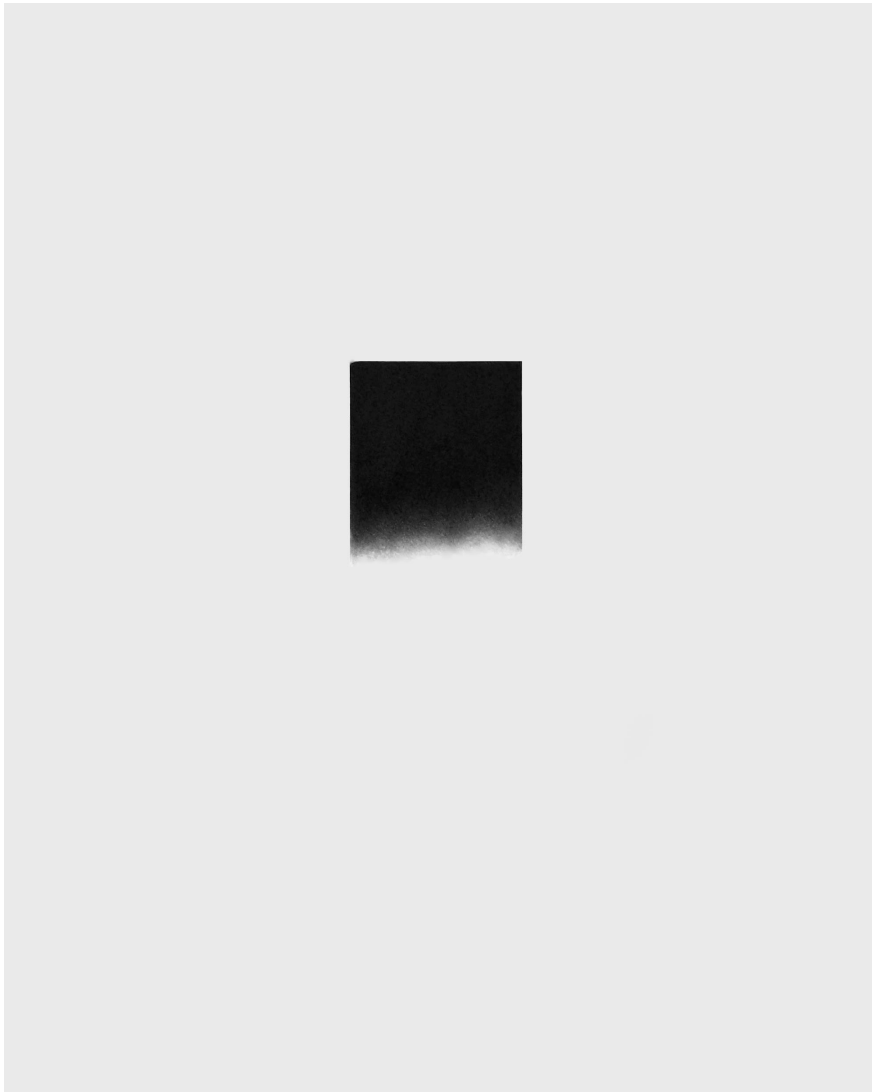
Os desenhos sobre papel partiram do trabalho fotográfico comentado anteriormente. Como referência tive o isolamento daqueles elementos pretos inseridos na paisagem. A vegetação avançava na base desses *monolitos*, denunciando a paisagem e trazendo uma espécie de dissolução daquela forma dura e sintética. Busquei essa sutileza na base inferior dos elementos dispostos no centro da folha de papel. Há algo de terreno, rígido e sintético, ao mesmo tempo fantasmagórico, sombrio e misterioso. A partir de então, esse retângulo negro dissoluto e fantasmagórico tornou-se recorrente em meu imaginário. E também ainda há a presença da paisagem nessa sutileza, de outra forma, mas ainda a paisagem está ali, flutuante, vaga e rarefeita, como fantasmagoria. De modo geral, a (ideia de) paisagem permeia todos esses trabalhos; assim

como uma possível ideia de *imagem* (dialéticas, mistérios, latências) está presente no pensamento desses trabalhos, e impulsionaram experimentações em outros contextos.

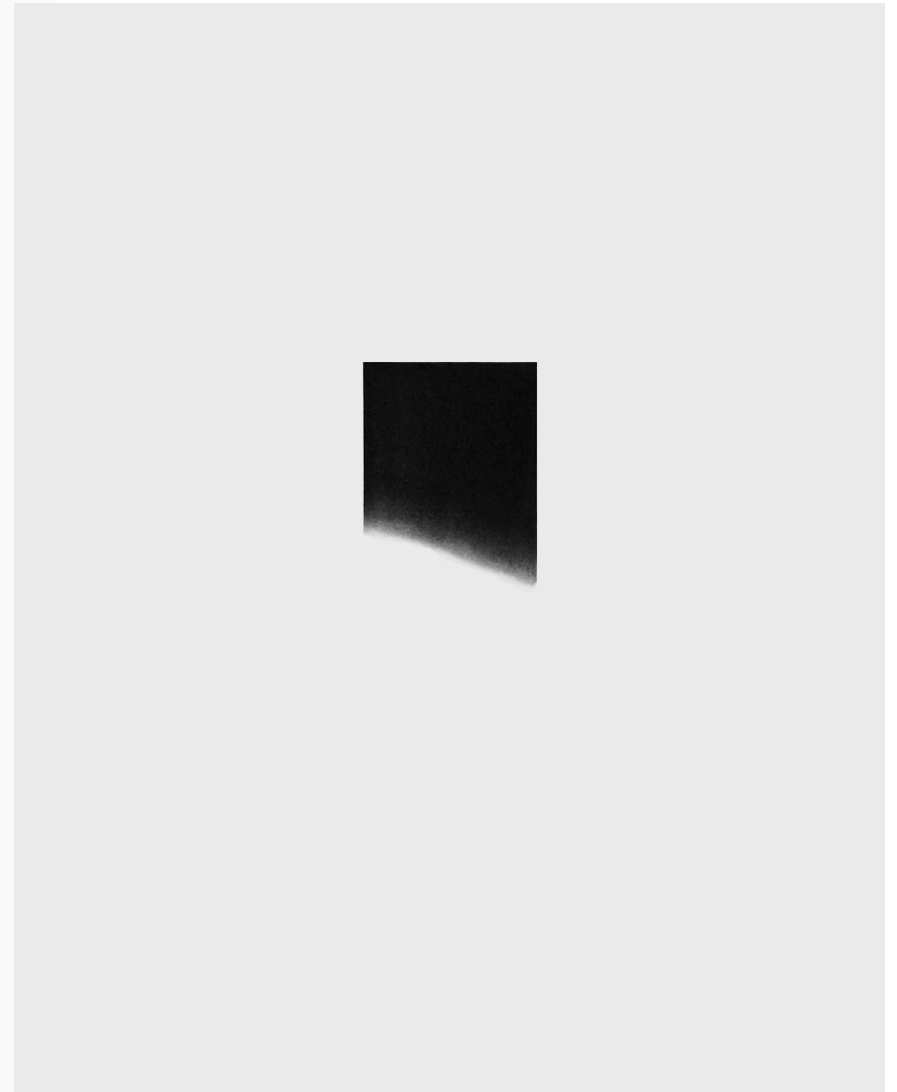
O conjunto todo desses trabalhos recebeu o título *Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay*; trata-se de um ditado popular espanhol que atesta o pouco conhecimento sobre algum assunto. A ideia da bruxa, aqui, traz esse elemento de conexão entre o terreno e o obscuro, entre o que vemos e o oculto, faz menção a esse universo das sombras, da magia, do temor e do desconhecido. Não se trata, pois, daquela imagem caricata e facilmente identificável da bruxa como uma velha senhora de chapéu pontudo, nariz avantajado que ora flutua em vassouras encantadas, ora prepara poções mágicas em seu caldeirão. O ponto que me interessa é, justamente, o de ser um elemento de intermediação ou conexão com o universo inverso, de perdas, ausências e distâncias, que configuram o conceito próprio de imagem, desconsiderando (mas não totalmente) qualquer alusão religiosa ou supersticiosa que possa estar associada a este elemento.



Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay, 2018
pvc parcialmente lixado, 20x25cm (cada)



Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay, 2018
pastel sobre papel, 50x40cm



Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay, 2018
pastel sobre papel, 50x40cm



La bruja de Malacara, 2018-2023, fotografia digital

A magia de Cora consiste em reter graficamente a presença do jovem rapaz e todo amor devotado a este. O gesto de Cora emerge das sombras, e para a sombra lança seu desejo. Assim, a própria ideia de imagem está imbuída de um traço de sombra e fantasmagoria, de evocação de um corpo evanescente. Pode-se dizer que há, assim, uma espécie de crença *na e pela* imagem. Não no sentido de estarmos plenamente convencidos sobre a existência de algo que a imagem apresente, mas no sentido de a imagem excitar uma perda latente, um enigma, muitas vezes indecifrável. Uma crença mais na pulsão do desejo do que no desejado.

A partir de então essa ideia associada à *bruja* vem permeando algumas de minhas experimentações poéticas. O tema da imagem já me interessava antes da realização desses trabalhos mais recentes, e vejo a investigação no campo da imagem uma possibilidade de trazer, provocar e refletir sobre esses aspectos referentes a um sentimento “inominado”, ora estranho, incerto e talvez desconfortável. “As bruxas são inimigos internos incógnitos: é por isso que provocam tanto mal-estar” (Tuan, 2005: 168). Meses depois da experiência tida na residência Torus, tive outra forma de imersão, também envolvendo a paisagem natural/ rural, onde pude realizar, através da fotografia, experimentos inserindo elementos nesta outra paisagem. Nessas imagens um elemento “disforme”, toscamente elaborado em tecido, se insere no cenário natural de grama verde, galhos



La bruja de Malacara, 2018-2023, fotografia digital

ressecados e céu branco envolto em neblina.⁵³ Quase cinco anos depois, com o final da pesquisa de doutorado, revisito este material, até então documento, e o vejo como possibilidades em aberto de investigação e de relações que se rebatem nos desenhos trazidos ao longo dessas lições.

Seja a forma sombria inusitada à paisagem, seja a própria paisagem que acentua a sombra e o oculto, o paradoxo da imagem é reafirmado pela aproximação ao que a imagem teme (e celebra): a morte e o esquecimento. A *bruja*, esse elemento negro de sombra, convida ao olhar temeroso e sedutor do desconhecido. Como bruxa a imagem seduz; como bruxa ela enfeitiça, faz da sombra espelho, e neste projetamos nossa fugaz permanência como imagem. A partir das *brujas* e da relação entre os demais trabalhos apresentados, talvez seja inevitável a comparação da fotografia e dos desenhos que compõe as *brujas* com as lápides tumulares dos cemitérios. Evadindo a forma literal, essa aproximação pode se estender ao processo de construção dessas imagens, como toda uma rede de relações, rebatimentos e ambiguidades acerca de uma latência indiscernível de mistério. Mesmo depois de corrido esse tempo esses trabalhos continuam imprimindo mais incertezas que resoluções, ainda não sabendo o que pensar sobre esse conjunto, mas percebendo justamente a *presença* do oculto.

⁵³ É apropriado a menção e a relação com obra *A negra*, de 1997, da artista Carmela Gross, em que uma estrutura vertical revestida de tule negro passeia pelas ruas de São Paulo.



Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay, 2018
pastel sobre papel, 50x40cm

Uma distância necessária

As questões levantadas até aqui podem ser entendidas como derivações de uma ideia de *ausência*: em branco, o negativo, o vago, carência e desejo, vazio como negação, vazio como potência, remoção e subtração, oculto e mistério. São noções que conotam tipos de ausências em instâncias distintas mais ou menos sobrepostas e intercambiáveis. Tem-se claro, com a imaginação dessas operações, um momento de afastamento, uma *distância* que se insere *entre* uma ação e outra, *entre* uma coisa e outra — *entretém*, para Mondzain (2015). É quase indiscutível também a noção de imagem como sendo a *presença* de uma *ausência*, ou a *presença da/na ausência*, ideia bastante recorrente, que se tornou quase um jargão. Contudo, independente de quão impertinente essa afirmação tenha se tornado, nela existe uma instigante e temerária beleza se analisada com certa devoção.

O que significa representar, então, se não conduzir um objeto ausente à presença, de suportá-lo na presença como ausente, para subjugar a sua perda, a sua morte pela e na representação e, do mesmo modo, para dominar o desprazer ou a angústia de sua ausência no prazer de uma presença que toma seu lugar. (Marin apud. Prates, 2011: 100)

Barthes (1989: 29) nos lembra que “a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criando um paradigma”. A observação faz menção à fábula psicanalítica presenciada e estudada por Sigmund Freud: a criança estando sozinha ou privada da presença materna, encontra no carretel de linha um emulador da separação e do reencontro. Arremessado, o carretel se distancia e se esconde por detrás da penumbra da cortina; ao ser puxado, regressa às mãos da criança, que se divide entre a expressão de espanto diante da falta e da contente surpresa do reencontro. Essa passagem também é evocada por Georges Didi-Huberman (1998: 79):

a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo não quer mais vê-lo. Atira-o longe [...] Quando retorna, puxado pelo fio como um peixe surgiria do mar puxado pelo anzol, ele a olha. Abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa.

Existe no processo de produzir imagens uma estreita relação de *perda*. Perda esta que também é troca, uma economia entre nós, como atores e receptores, e as imagens. Uma certa falta ronda a imagem — e conseqüentemente o processo que a originou. Há nas imagens uma intensa

dose de enigma, pois, por mais simples e despreziosa que seja, alerta que algo ou alguém não está ali. Uma imagem só está completa porque nela outro se ausenta. Sobre esse processo, o Professor Eduardo Vieira da Cunha (2018: 144) observa que “toda a criação artística tem algo de utopia, e esta, de inconsciente. Um desejo que não foi enunciado, de um objeto inapreensível, uma sombra, um afeto de angústia, de falta, de ausência”. No desenho, em especial, essas faltas estariam também presentes já nos artifícios e recursos de sua linguagem. Na interpretação de Icleia Cattani (2005: 24-25):

O desenho, com suas lacunas, suas hesitações que revelam o tremor da respiração, do ritmo do movimento na mão do artista; o desenho com seu abismo que nos desafia e nos leva a avançar, mas rumo a *locus incertus*, é uma das respostas possíveis à vida e suas questões insolúveis. [...] O abismo talvez seja, na verdade, aquela brecha, vazio, entre os significados do próprio artista e aqueles que o público traz à obra: nesse vazio [...] reside o verdadeiro sentido da mesma, no qual mergulhamos por intuí-lo, sem nunca vê-lo realmente.

Nesse sentido, existe uma distância necessária para que uma imagem surja e vibre com intensidade, uma distância como uma dimensão não mensurável. “Desenhar requer estar ao mesmo tempo muito perto e muito longe e, no entanto, sempre a boa distância”, atesta Éliane Chiron (2004: 23).

Seguindo por aquelas vias bifurcadas [de um cético assombrado], o desenho estaria no colapso entre a estrutura e a ruína. O espírito da ruína emerge de uma falta, geralmente catastrófica, fazendo-se templo da ausência. O que foi destruído e suprimido é projetado nos escombros, no que fica visível sobre a superfície. Remover para ver, demolir para [re] criar, lembrar. Uma folha de papel já amarelada depositada ao fundo da gaveta que contém um desenho “pela metade”: rejeitar ou continuar? Paira sobre a ruína um tempo em suspensão, que sobreviveu à destruição e se faz presente, mesmo ausente. O caráter destrutivo da ruína visa o espaço, a abertura de vazios e frestas no que era consolidado e veio abaixo. Relembrando o *caráter destrutivo* que torna tudo ruína, não pelas ruínas em si, mas pelos espaços ao redor delas, Walter Benjmain (1987: 237) adverte que “o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivido, mas de que o suicídio não vale a pena”. É então que Cunha (2012: 94) nos fala da relação entre a ruína e o sublime:

O sublime tem a origem no trágico, no patético. Vem do latim *sublimis*, que quer dizer elevado. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, de abnegação e do heroísmo humano quando enfrenta os perigos incontroláveis da natureza. Por isso a erupção de um vulcão, um terremoto, ou uma tempestade possuem uma estética do sublime: diante da força, há uma possibilidade de retomada da vida. [...] Nossos sentimentos apresentam-se geralmente em conflito quando em frente aos restos da destruição: de um lado o horror da destruição, da perda. De outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação, de cicatrização.

Cunha destaca, assim, o aspecto bipolar da ruína: “ela simboliza na filosofia e na literatura tanto aspectos nobres de transformação e de melhora, de renovação, como de destruição e de tragédia irremediáveis” (idem: 95). Desse pressuposto, o Professor estende essa noção ao próprio ato criador.

Essa característica de bipolaridade talvez seja o elemento que permita, tanto no terreno da imagem, não só na fotografia, como também na escultura e pintura, transformar a ruína como uma chave para processar nossas contradições internas. O artista tem muito pouco controle sobre o processo em que se engaja na construção de coisas, de imagens, assim como tem pouco controle sobre o seu próprio destino. Ao enfrentar inúmeros obstáculos, a figura da criação aparece ao artista como um caminho descendente onde a realidade pode ser alcançada através de atos de destruição: martelar, serrar, cortar. São instrumentos que o artista utiliza em uma guerra particular, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. O artista é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Destruir para criar. (idem)

A partir desse ato destrutivo-criativo — que caberia também a Matta-Clark —, próximo da análise de Vinicius Godoy (2013) sobre o aspecto de projeto de certos desenhos (e ao fato de esses projetos não *projetarem* objetivamente) em que recorre a uma filosofia teológica para se aproximar da criação. Segundo Godoy o ato criador de Deus teria sido, ao contrário do que se tem aceito, um ato negativo, de retração, pois sendo Este onipotente e onipresente, ocupando todos os espaços existentes, seria necessário gerar um espaço como uma fenda, um vazio como um distanciamento para que dali o mundo (o nosso mundo) pudesse surgir, “Este vazio parece ser também semelhante a este projeto que se torna projeto sem finalidade mas que possui a potência de ser infinito em sua abertura” (Godoy 2013: 94). Ato de criação como ato de retração e distanciamento.



Estela, 2022, carvão e pastel sobre papel, 20x15cm

Poderíamos, então, pensar na questão do esvaziamento, distanciamento e da ausência no próprio ato de ver e conceber imagens. Mais uma vez, Georges Didi-Huberman (1998) em *O que vemos, o que nos olha*, propõe que o ato de ver nos abre a uma dimensão de enfrentamento do vazio. O autor toma como exemplo a imagens de túmulos entreabertos em imagens cristãs e aponta que ao olharmos a imagem de um túmulo vemos não apenas uma massa sólida edificada, mas o próprio corpo sem vida, nosso destino, o vazio ao qual estamos fadados: o “vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998: 31). Podemos tomar, aqui, esse vazio por um viés metafísico que remete ao fim, à perda, à negatividade e a ausência do corpo — questão que acompanha a ideia própria de imagem.

É imprescindível que essa relação de distâncias seja relacionada à noção de *aura* cunhada por Walter Benjamin (1994). Em meio à profusão da fotografia e dos meios de reprodução, Benjamin irá destacar certo fenômeno único e singular presente em algumas imagens (auráticas), estando este fenômeno comprometido pelos meios de reprodução técnica (aspecto mais usual referido à *aura*).⁵⁴ Por *aura*, o autor define “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (idem: 101). A partir da colocação de Benjamin, podemos brevemente identificar a *aura* como sendo essa dimensão oscilante e ambivalente da imagem como distância e semelhança. Quando uma imagem cujo efeito é estranhamente singular, abre-se uma dimensão em que proliferam memórias e associações diversas, produzindo outras imagens do pensamento, imagens distantes; esse *distante* é incitado por um elemento *presente* — que também é *ausente*, no caso das imagens — e a ele se agrega. A *aura* opera pelo poder da distância declinada da ausência. “Uma obra da ausência que vai e vem, sob os nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência”, recorrendo novamente às palavras de Didi-Huberman (1998: 148)

O estranhamento, ou *infamiliar*, se coloca como essa espécie de *distância*, como um horizonte que separa e amalgama simultaneamente. Nesse sentido, se aproximaria da *aura* proposta por Walter Benjamin. Evidentemente, Georges Didi-Huberman (1998) irá fazer essa interpelação

⁵⁴ Referindo-se a algumas fotografias da cidade de Paris de seu tempo, Benjamin (1994: 102) observa que “curiosamente quase todas essas imagens são vazias [...] Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores”.



Estela, 2022, carvão e pastel sobre papel, 20x15cm

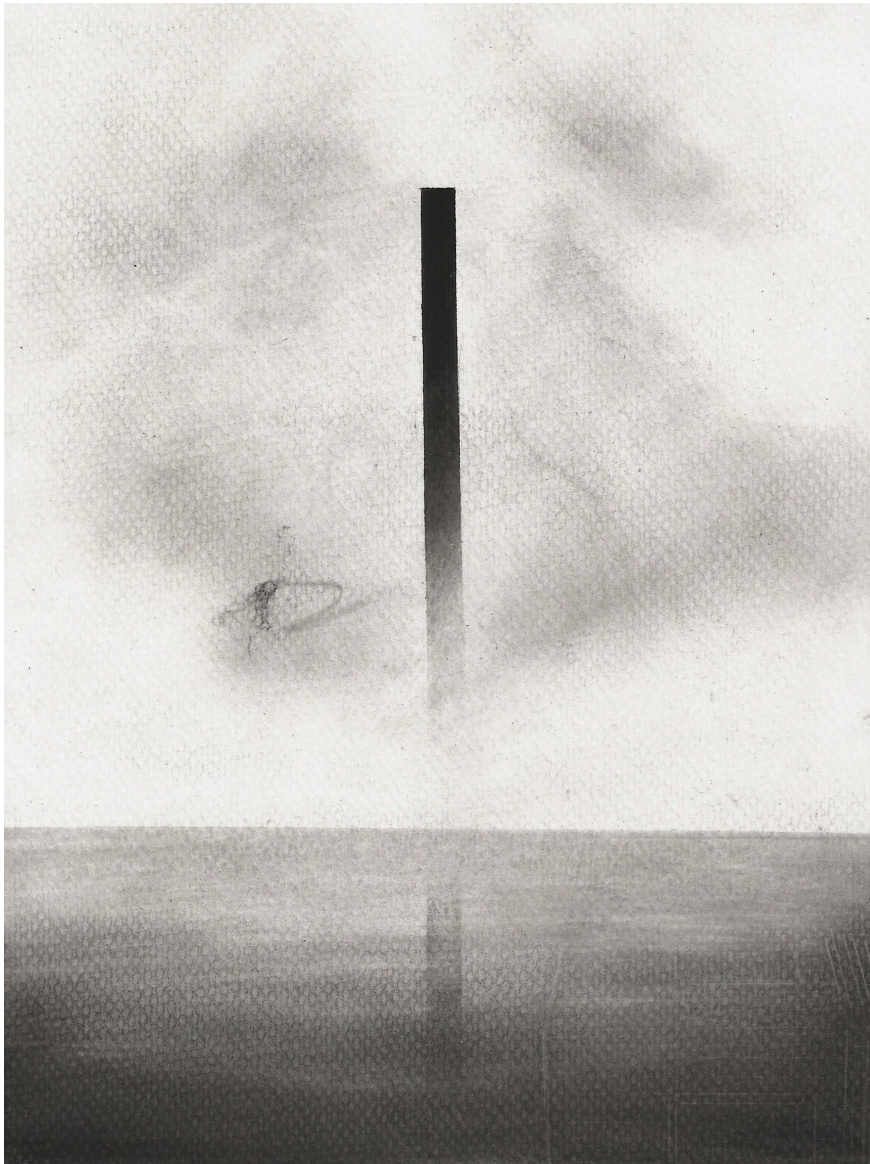
ao relacionar esse *estranhamento infamiliar*, ao cubo negro de Tony Smith e sua “forma com presença”. Justamente essa *presença*, que tanto intriga o filósofo, diz respeito à economia da distância.⁵⁵ Essa presença do distante (infamiliar) exerceria a força do olhar que “nos olha”, como insiste Didi-Huberman. Uma força quase tátil, como quando alguém nos encara fitando fixamente em silêncio, um olhar desconfortante (*unheimlich*) que provém, paradoxalmente, da *distância de uma presença*. Sendo o *infamiliar* também uma espécie de distância e de perda, que pode ser cruzada e relacionada com a *aura*, Didi-Huberman (idem: 230) considera que

[...] é de fato o poder de uma distância, de uma dupla distância, que atua ainda numa tal experiência. Freud se aproxima da definição benjaminiana da aura como “uma aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja”, quando retém da *Unheimliche* o caráter, já observado por Schelling, de uma visualidade sentida como a aparição estranha, única, de algo “que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que saiu”. Algo saiu da sombra, mas sua *aparição* conservará intensamente esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da *dissimulação*.

A eterna dialética das imagens — presença com ausência — produz em si um efeito de enigma e mistério. É constante a oscilação entre duas dimensões, entre distância e substância, velar e revelar. O que vemos é — só pode ser — a distância. A distância entre a mão e sua marca gravada no espaço. Uma distância incalculável, perdida. “Tornada imagem, instantaneamente, ei-la [a coisa] tornada a inapreensível, a inatural, a impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento” (Blanchot apud. Didi-Huberman, 2011: 41).

Por outra via, muitas das imagens que produzo, ou que me despertam atenção como *documento*, não possuem sentidos claros; apesar de apresentarem ou sugerirem algo reconhecível, denotam uma conotação vaga. A um certo aspecto anódino se assimila um esvaziamento de sentido — que pode acarretar em certa angústia ou frustração por quem observa. As imagens em meu repertório podem referenciar a própria condição paradoxal inerente à imagem enquanto evocação de uma ausência por uma presença falha. No sentido de figuras esvaziadas de conotações claras, tornam-se desconcertantes objetos mudos. Indicam o *vazio*, apontam para um ser ausente, evocam o *oculto*.

55 “[...] a inquietante estranheza freudiana me parece responder, melhor que outra coisa, a tudo o que Benjamin buscava apreender no caráter ‘estranho’ (*sonderbar*) e ‘singular’ (*einmalig*) da imagem aurática. Com a inquietante estranheza teríamos assim uma definição não apenas ‘secularizada’, mas também *metapsicológica* da aura, como ‘trama singular de espaço e de tempo’, como poder do olhar, do desejo e da memória, simultaneamente, enfim, como poder da distância” (Didi-Hberman, 1998: 228).



Estela, 2022, carvão e pastel sobre papel, 20x15cm

Sobre o aparente *sem sentido*, podemos situar também como parte da economia bifurcada e bipolar. Uma imagem e semelhança que não se explica, mas é e contém esse tal inexplicável ou inexprimível. Está ali, mas se apresenta como uma falta [de clareza]. A construção gráfica por mais nítida que seja, é desfocada envolta por uma nevoa, um portal por detrás da neblina. Logo, o oculto como algo daquilo que é sem. Poderíamos pensar também que “Criar sentido é, portanto, manter esse mundo imediato à distância, criar entre mim e ele um intervalo que dele me afasta, me separa, me corta, mas também me permite nomeá-lo” (Gagnebin, 2014: 25). Penso, em meu processo, que possa haver uma omissão ou ocultação de sentido gerada pelo deslocamento de fragmentos de imagens colocados à distância — aquilo que se perde no meio do caminho —, em que ocorre a abertura para a interpretação. Para mim parte desse sentido difuso ou mesmo esvaziado é ocupado pelas premonições do desenho, pelo efeito de coisa distanciada.

Da condensação dessas diversas formas de ausência, se faz um mistério, um estado de suspensão entre o que é visualmente declarado e o que permanece em silêncio, como potência indecifrável — talvez por isso também eu ainda desenho. Essa condensação de ausências conduz a uma origem do mistério em meu processo — e da noção de *origem* se subentende já um mistério em si. Remontam, portanto, o estágio da sombra e o que nele se detém de forma pouco palpável: o oculto, o fantasmagórico, o obscuro, a noite, a melancolia, o que resta em suspenso, enfim o mistério da origem e, conseqüentemente, da morte — pois, “quando há sombra, há um problema a ser resolvido”, lembra o Professor Eduardo Vieira da Cunha (2018: 142).

À antecipação que renuncia a despedida pode-se, guardadas as proporções, relacionar com o trabalho do *luto*. Embora não me sinta totalmente autorizado em levantar essa questão, o farei por intermédio da imaginação, portanto: da *imagem do luto*. Como se sabe e fora atestado por Freud (1917), “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. Esse *sintoma* está diretamente ligado ao desejo de inscrever a sombra como elo do objeto perdido. Porém, o luto, penso, endereça o sujeito a um processo de compreensão de uma nova realidade imposta

pelo desaparecimento (morte) do objeto; uma compreensão da *ausência* a partir de um, como denominou Freud, “teste de realidade”.

John Berger (2011) escreve sobre a experiência que teve em fazer alguns desenhos de seu falecido pai no caixão.⁵⁶ A partir desses desenhos, Berger faz uma reflexão sobre aspectos temporais do desenho e sua experiência visual. “As pessoas falam do frescor da visão, da intensidade de ver algo pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, creio eu, muito maior” (Berger, 2011: 52). O autor fala, assim, de uma urgência em ver e desenhar algo/algum que beira à desapareição. Berger fala de um “local de partida” gerado pelo desenho no momento em que se realiza: “Sua vida era agora tão finita quanto o retângulo de papel em que eu desenhava, mas dentro dele, de um modo infinitamente mais misterioso que qualquer desenho, seu caráter e destino emergiram. Eu não estava fazendo mais que um registro, mas seu rosto já era um registro de sua vida” (idem: 53). Berger destaca, assim, a “objetividade” com a qual se muniu para desenhar a perda e lidar com as memórias que emergiam e o atravessavam. Depois, diante dos desenhos, Berger constata que “O desenho, ao invés de marcar o local de uma partida, começou a marcar o local de uma chegada. As formas desenhadas se preencheram. O desenho tornou-se o *locus* imediato de minhas memórias de meu pai. O desenho não era mais deserto, mas habitado” (idem). O desenho exerceria, assim, uma dupla via, de perda e recuperação — como um anzol lançado ao mar assegurado pela *linha*.

O psicanalista Serge Tisseron (1984) discorre sobre o gesto gráfico do desenho relacionando-o com a questão do luto e do fantasma depressivo. Nesse processo, como aborda Tisseron, ocorre uma dupla falta, a do objeto perdido e a do sujeito pelo objeto. Tentando melhor especificar, o objeto é absorvido pelo sujeito que o insere junto ao seu ser, uma impressão do objeto no interior do ser; uma vez que o objeto exterior se perde (morre), o sujeito sente a dor imaginada que o objeto também sentiria desse sujeito, que caracterizaria o fantasma depressivo. O processo de luto seria, assim, a superação do fantasma depressivo causado pelo objeto perdido absorvido pelo sujeito. Este projeta (inconscientemente) em si a dor imaginada que o objeto perdido sentiria. Nesse sentido, o desejo pelo outro seria um desejo de si mesmo (como uma espécie de “efeito Narciso”). O processo

⁵⁶ Os desenhos de John Berger podem ser aproximados dos desenhos de Flávio de Carvalho, artista brasileiro, que, em 1947, realizou a *Série Trágica* de desenhos de sua mãe no leito de morte. Uma experiência, no mínimo, avassaladora.

de luto trabalha com a tendência de que esse desejo de si pelo outro ser inutilizado, quando o sujeito toma ciência da separação.⁵⁷

Tisseron considera o gesto gráfico do desenho como sendo privilegiado para pensar essa “separação”, através de um “fantasma organizador do gesto gráfico”. Esse fantasma administraria a unidade gráfica de inscrição e suporte e também possibilitaria a perda do objeto através da representação, que o suplementa quando ausente. A marca inscrita atesta a separação de uma unidade dual, o momento em que a mão se afasta do suporte. Para o autor, a satisfação no desenho estaria nessa possibilidade de reter e deixar se perder, “assegurar sua presença e de permitir a separação dele” (idem: 97). O autor completa que “esta função da marca, de vir a testemunhar que uma união próxima de fato existiu e terminou — isto é, que a inclusão foi recíproca e bem-sucedida —, nos apresenta o papel desempenhado pelo traço quando o gesto gráfico é colocado a serviço do trabalho psíquico da separação” (idem).

O caso analisado por Tisseron diz respeito a uma experiência descrita pelo artista e escritor Henri Michaux. Em um pequeno texto, Michaux relata a experiência trágica de perda e seu encontro com o desenho como sendo sincrônico a esse sentimento. Em seu relato, Michaux diz encontrar em uma caixa, após passar por algumas reproduções de obras de arte, algumas folhas em branco e que estas lhe pareciam “tolas, odiosas, pretensiosas, sem relação com a realidade”, Tisseron (idem: 99) interpreta que “O papel branco apresenta de fato essa vaidade em parecer suficiente a si mesmo. Nada lhe falta. Ele é ‘imaculado’”. O gesto do desenhista configuraria justamente a intenção de transfigurar essa unidade plana ainda “sem passagens”, fazendo-a falhar, inscrevendo-a, abrindo-lhe uma ferida, tal qual àquela que o artista sentiria e imagina no objeto que o deixa — num sentido de projeção. O desenho seria uma via de atalho para o processo de luto, antevendo e inscrevendo uma separação — pela economia daquele fantasma. Nas palavras de Tisseron (idem), “Que a ferida é apenas superficial, que a perda é um deslize e não uma dilaceração. Assim, o traço chega a pleitear que a separação é possível e que não é dolorosa; que a perda marca sem cavar; que a separação deixa um traço e não um buraco”.

⁵⁷ Sendo os instrumentos da psicanálise um elemento “novo” para mim, essas leituras e abordagens acerca do luto, bem como de outros temas desse campo do conhecimento, nesse momento podem parecer frágeis, carecendo de revisão e aprofundamento, fazendo um lançamento para pesquisas futuras.

À metodologia dialética do luto e da lápide podemos aproximar novamente da ambiguidade das ruínas. Esse elemento que povoa o imaginário romântico tem no fragmento uma confluência de tempos apresenta uma dicotomia que tangem uma desapareição iminente. Uma beleza que se faz urgente naquele momento — lembrando dos desenhos de John Berger e Michaux. O aspecto monumental da ruína provem de uma latência de tempos ancestrais acumulados nos fragmentos agora sucumbidos à terra e à ação de uma outra temporalidade, a da desapareição que varre a superfície, freada pela resiliência mágica do fragmento da catástrofe. Reduzidas a pedras cindidas e amorfas, tal como o fóssil ou a pedra que atiramos no lago, o fragmento da ruína assiste lentamente o seu retorno à profundidade da terra.



Estela (para o meu amigo Zezé), 2021, grafite sobre papel, 18x13cm

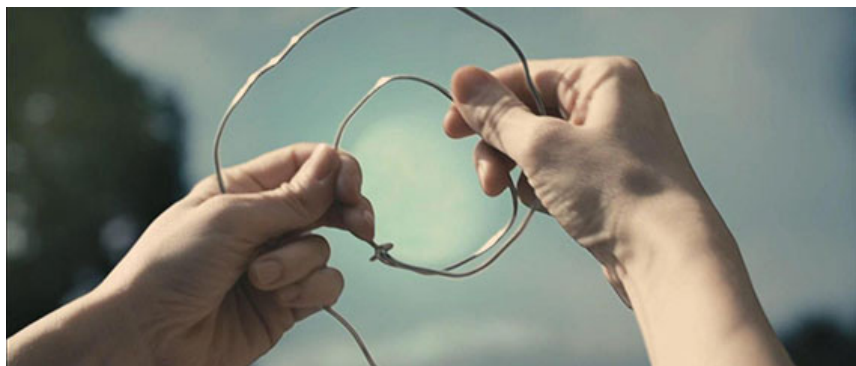
A ideia de despedida é, como vimos, frequente no desenho, estando imbricada na sua origem. O espírito da ruína e do processo do luto provocariam um certo enfrentamento da distância imposta, uma administração da ausência. Da economia da ausência emerge também a negatividade, como um sentimento profundo de abandono, de vazio e de melancolia. Sobre este último, Freud relaciona clinicamente com o luto e considera a distinção entre ambos, luto e melancolia, ocorre como uma exteriorização versus interiorização pela absorção do objeto pelo sujeito. Enquanto com a melancolia o sujeito sente seu eu esvaziado e desfalcado, com o luto o mundo é que se torna vazio para o sujeito; na melancolia o sujeito encara esse vazio pelo qual se absorve como uma espécie de acusação contra o objeto perdido (Gagnebin, 2006: 105).

Os desenhos de John Berger e de Henri Michaux, estariam inevitavelmente embebidos pelo espírito da ruína e de certa carga melancólica. O desenho, como observou Serge Tisseron (1984), foi o meio privilegiado para administrar uma economia da ausência. Quanto ao luto, Juan-David Nasio (1997) trata essa perda como um “membro amputado”, em que a não mais existência, a total falta do objeto e a consciência da desapareição, são sentidos como a presença de nervos, ligamentos e tendões que se contraem, flexionam e se estendem, como um membro fantasma. Seria a relação com a imagem a superação inconclusa de uma espécie de *luto*? O próprio processo do luto que dá sequência ao objeto perdido se dá como suspensão (de tempo, de sentidos) — como um “membro amputado”. Talvez outros processos relacionados à morte que antecedem o túmulo e a lápide sejam também apropriados para pensar o processo da imagem. A experiência do velório sempre me pareceu *estranha*. Um tempo em suspensão e de espera. A última oportunidade para se “despedir” da pessoa que falecera; ou, mais precisamente de um corpo já esvaziado e inanimado, aguardando o início de sua decomposição. O momento de se ter uma *última imagem*.⁵⁸

Temos a imagem como distância e distensão; uma tensão excessiva, forçada e reforçada pela expressão gráfica. Susan Sontag (2015) observa que “[...] do ponto de vista psicológico, a distância está com frequência

⁵⁸ Por outro lado, poderia se pensar no reverso dessa retenção da última imagem. Margarida Medeiros escreve sobre a possibilidade de a imagem, *a última imagem*, ficar fixada na retina instantes antes de alguém morrer. Existiria, assim, a possibilidade de ser usada como recurso para fins de investigação criminal. São os optogramas ou optografias, uma fotografia retida e fixada antes da escuridão: velório reverso. Sobre os optogramas ver também Dubois, 2008.

vinculada ao estado mais intenso de sentimento, no qual a frieza ou a impessoalidade com que alguma coisa é tratada dão a medida do insaciável interesse que ela desperta em nós”. Lembremos da *melancolia* lindamente trabalhada por Lars von Trier no filme de mesmo nome, de 2011. Fruto de extinção anunciada, uma separação, um afastamento que não elimina as tantas outras lacunas acumuladas em vida diante do sentimento de fim que se aproxima — distância ansiogênica. Ainda em *Melancolia*, lembremos também do instrumento forjado pelo menino Leo para antever e calcular a proximidade do planeta Melancolia e sua iminente colisão com a Terra: um graveto com um arame retorcido em forma circular rusticamente preso a sua ponta; à medida que o fantasma do planeta se aproxima maior ele fica dentro do círculo e mais próximo de preencher essa circunscrição. Quando essa distância é ultrapassada a colisão coloca em *contato* uma distância impenetrável e permanente.



Melancolia, 2011. Lars von Trier

Não se trata de distância como posta em coordenadas geográficas, mas o modo particular pelo qual a imagem opera, como aparição. Para Didi-Huberman, dupla distância: diante de nossos olhos, mas fora do campo de visão. Mais uma vez partilhando as palavras de Pedro Paiva e João Maria Gusmão (2018: 25): “Ver intimamente o mundo é apreciar a sua ausência de nexos, verificar que na sua essência este é constituído de partes que não reportam a um todo; que não há o Um; que as partes que compõem o mundo, também elas, têm um zero indiscernível à espreita, um nada que se esconde na sombra”. Ver o que não se enxerga; “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí” (Didi-Huberman, 2010: 34). Por ser vazio, falta e ausência a imagem causa temor e empenho, angústia e ação — se algo se perdeu, deve ser regatado, lançando-se a um mar desnorteador. Ao mesmo tempo se abre como profundidade obscura, se abre ao preenchimento de relações subjetivas, que vão muito além do próprio artista. Uma dupla distância como o que emerge e logo se obscurece: pedra que afunda no turvo rio.

O não dito ou Contornando as ausências

Há cerca de sessenta anos, meus avós maternos tiveram um filho natimorto. O corpo do recém-não-nascido fora sepultado no cemitério de uma cidade pequena do interior paulista. Desde então, todos os anos, próximo da data de finados, meus avós visitavam o túmulo, limpavam e o pintavam com uma demão de branco. A pintura do túmulo, inicialmente, era feita por caiação, processo econômico, porém pouco resistente às intempéries e à intensidade do sol daquela região. No ano de 2020, meus avós, de idade avançada, não puderam fazer a visita anual e a reaplicação da pintura devido às restrições sanitárias em decorrência da pandemia por covid-19. Visitei o túmulo e suas várias camadas já bastante gastas pelos anos de cerimônia e ritualização da memória que não se completaram naquele ano. Seria eu digno de executar essa tarefa? Talvez meu ceticismo assombrado me impedisse de seguir o ritual, me colocando como um invasor ou profanador daquela tradição, o que tornaria tal ação ilegítima. É justamente a falta de uma camada de branco que lhe atribui uma camada outra, imaterial. A suspensão da tarefa eleva a suspeição da crença.

Ao nos aproximarmos do final, recorremos aos inícios; Marie-José Mondzain (2010, 2015) nos coloca diante dos primeiros indícios da produção de imagens: as inscrições na caverna de Chauvet, importante sítio arqueológico localizado ao sul da França. Mondzain se propõe analisar esses desenhos ancestrais a partir de sua operação, como ela imagina. Nesse momento em que o homem se instaura como produtor de imagem e também como espectador; produzir imagens, segundo a autora, quer dizer posicionar o homem no mundo como espectador. Para Mondzain, o homem na caverna de Chauvet se mantém na opacidade de uma confrontação, que a autora descreve como uma sucessão de operações significativas. O homem adentra a terra na gruta escura, como um gesto de retorno à origem, diante da parede rochosa iluminada pelo fogo por ele descoberto e produzido, estende a mão sobre a rocha e pulveriza com o ar dos pulmões o pigmento, gerando uma marca de si. Como melhor narra Mondzain (2015: 37-38):

O braço estendido, a mão posta na parede, não é uma questão de fuga nem de maior aproximação mas de *man-ter* à distância, *manu-tenção*, propriamente e doravante regulada. Esta distância é a medida do corpo. O olho está submetido à ordem das mãos, a parede é o plano e o horizonte do olhar. [...] Inaugura-se um *entretém*, no sentido em que o homem se mantém diante da parede que se *tem* em si própria e o que deve advir *entre* eles está só nas mãos do homem.

Diante das paredes da caverna, os olhos têm os mesmos limites que as mãos — assim como em minha mesa de trabalho — e a parede da caverna é tanto superfície quanto horizonte. A operação seguinte diz respeito à função de uma boca cheia de pigmento, que agora cessa de ser boca que apreende, ingere e alimenta para se tornar um orifício que respira, esvazia e inscreve, “Esta boca expulsa, com a força do seu sopro, a matéria dos signos” (idem: 38-39). Por fim, a operação se completa com o gesto significativo de remover a mão sobre a qual se expeliu o pigmento. Esse momento de afastamento (*retração*) é crucial para a autora, pois o homem não olha mais a sua mão coberta de pigmentos; é então que a imagem aparece diante de seus olhos, sua imagem, como ele a vê, porque sua mão não está mais ali:

É um fazer, fazer que apela o seu verbo. Indica uma capacidade fundadora do sujeito que compõe o seu primeiro olhar sobre a marca da sua própria retração. Retirar-se para produzir a sua imagem e dá-la a ver aos olhos como marca viva mas separada de si. De que vida vai gozar essa mão senão da vida das imagens sem poder mas plenas de uma capacidade singular? A capacidade de inscrever os signos de um afastamento. (idem: 39-40)

A partir dessa passagem de Marie-José Mondzain percebemos o momento de separação e afastamento como instaurador da imagem. Seria válido pensar, pois, a imagem como oriunda de uma falta, um intervalo, lacuna ou hiato — bem como o exemplo da fábula de Cora, em que “a imagem nasce na noite por ocasião de uma partida, que essa imagem liberta o sujeito imagético do objeto que podia retê-lo na sua noite. A operação imagética é o lugar de uma partida, o homem começa a caminhar, vai falar e não se voltará para trás” (ibidem: 50). Temos a inscrição “às avessas”, em que o negativo, a falta do corpo que inscreve, surge e ganha significado. A percepção de si e do outro se dá através da imagem gerada por um distanciamento, pelo que lhe é removido: “Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente mas separado de si” (Mondzain, 2015: 42). Na economia da imagem, perder e resgatar perdendo[-se].



Mão em negativo, Caverna de Chauvet

Quando construímos um desenho, também falamos de uma constante perda, uma perda simultânea. Pelo atrito, parte do material é desgastado na medida em que é depositado na superfície, o material se perde, se desprende de sua condição de ferramenta. A imagem ideal (conceitual) inicial se perde na medida em que essa interação vai ocorrendo, numa construção de uma imagem outra, suscetível a alterações de rotas, transformações e descobertas de outras paixões. O material é induzido aos limites de suas qualidades a ponto da falha, quando o fracasso aponta uma potência semântica e poética. O duplo e o simulacro se esgotam pela impermanência da matéria. Quando o peso, a solidez e a inércia tornam-se rarefeitas. A repetição do gesto gráfico e seu esgotamento denunciam a fragilidade não apenas dos meios, mas também de uma pretensão sedutora e autoritária das imagens. Uma troca cúmplice, em que um resguarda parte do outro, e cada qual perde um pedaço de si. Retomando a reflexão de Flávia Duzzo (2014: 398), “as ausências dependem de tudo o que está posto no trabalho, de toda a existência de matéria, inscrição, intervenção, para que possam se manifestar”.

Tais noções acerca do que se oculta estão entranhadas nas raízes míticas da imagem. Essa distância pode ser lida no momento em que o objeto ou ente amado se retira; no momento em que a mão se afasta e revela sua forma impregnada na parede; o momento em que a ferramenta cessa o toque e se afasta do papel, deixando inscrita uma parte de nós. Desse modo, podemos pensar esses aspectos como declinações de uma ideia mais ampla e complexa de *ausência*. Imediatamente entendemos por *ausência* a oposição ou antônimo da *presença*, uma constatação bastante óbvia. Contudo, como reflexão acerca da produção de imagens essa questão demonstra ramificações mais embrenhadas. A imagem seria uma modalidade específica da presença pela qual se manifesta toda a ausência (Mondzain apud. Cunha, 2018). As derivações da ausência carregam um aspecto imaginário (como um tipo de visualidade) e também psicológico (no que produz sentimentos, memórias e sensações específicas).

Éliane Chiron (2005: 12) nos lembra que “o desenho ensina que não temos motivo para temer sermos invadidos pelas faltas, pelas lacunas. Depositários do lacunar, somos a marca em negativo de sua passagem”. A artista e pesquisadora considera o desenho como uma *prática do lacunar*, em que este se associa ao corpo também lacunar do artista, fruto de experiências e vivências anteriores que invadem o presente, memórias construídas, desfeitas e refeitas nas imagens. “O desenho seria,

na grisalha circundante, de uma parte, o que salvaria do desaparecimento, do apagamento definitivo, o refúgio; de outra este nada mesmo, a noite e o abismo aberto sob os passos do desenhista” (Chiron, 2005: 15). A ideia de oculto, num sentido lacunar, em meu trabalho artístico, não está pautada exclusivamente nas áreas *em branco* do papel — o que denotaria pouca profundidade desse vazio —, mas em um *corpus* mais complexo de escolhas, materiais, linguagens, ações e imagens que corroboram para uma relação extra-sensível de tipos de faltas e manifestações da ausência dentro do processo. E, mais especificamente, interrogo-me o porquê dessas relações serem ainda mais estreitas com a linguagem do desenho. “Por que o desenho, mais que a pintura, permitiria atingir a lacuna maravilhada, primordial: o centro vazio?”, questiona Éliane Chiron (2005: 15), sentença que poderia ser convertida em afirmação.

Tendo em vista a dialética dessa operação das imagens — fazer emergir em presença o que está oculto sem dizê-lo — podemos nos aproximar do discurso oratório. Na fala discursiva a palavra é acompanhada de entonações de voz em momentos específicos e, talvez mais efetivamente, de gestos e movimentações expressivas das mãos. Esse código manual impreciso muitas vezes complementa e faz emergir o que a fala interrompe ou não encontra vocabulário; esses gestos trazem o que a fala oculta, sem muito comunicar, mas “faz sentido” no contínuo da oratória. Como melhor pontua Gottfried Boehm (2015: 33), “para além desses gestos altamente ‘faltantes’, trata-se de dar conta dessa presença tão discreta quanto permanente da gestualidade nas nossas ações, um tipo de companhia fiel e silenciosa que constitui o fundo de nossos atos significantes”. Indo além, a imagem — e a linguagem — carrega o que falta, e o que falta é justamente o que a faz se mostrar como imagem. Uma imagem só é imagem no momento em que mostra algo, ou melhor, em que se mostra mostrando algo — a si mesma, a operação que faz imagem, no caso. Ainda com Boehm (idem: 38): “[...] o que mostra — a imagem, em sua ocorrência — nos mostra como alguma coisa se mostra. E ao nos dar a perceber, a imagem gera um sentido. Do *sentido*”.

A imagem funda um sistema, um acordo — como um contrato de portão. Pensar a imagem é pensar nos actantes e nas brechas deixadas por estes. Fazer a imagem recair sobre si mesma é percorrer por entre as vias bifurcadas e bipolares que, insisto, são sua condição. Trazendo do [pro] fundo o que Jean-Luc Nancy (2015: 66) considera como ressonância da imagem:



Ainda sem..., 2020, tinta de tatuagem sobre papel, 21x15cm

Essa economia, essa comunicação, essa partilha, é isso que faz a imagem. É o que me conduz a ela ao mesmo tempo que ela penetra em mim. Neste arrombamento, afastamento e aproximação ao mesmo tempo, estranhamento na intimidade — ressoa o *tónos* da imagem, seu timbre, seu murmúrio, seu barulho de fundo, sua atração para uma linguagem que seria destinada a permanecer um sonho de linguagem: no qual o sentido seria dado como a contiguidade e o substituível indefinido das formas e das zonas da imagem, pelo jogo nos quais ela entra em ressonância com si mesma.

Durante uma aula de estágio de docência, em uma atividade com uso de carvão, um dos “meus” alunos se referiu ao resíduo do carvão que se inscrevia junto com o traço como sendo uma “cicatriz do desenho”. Imagem bastante potente e bonita — afinal, os melhores alunos são os meus! Pensar o desenho, ou seu vestígio, como cicatriz me parece o tipo de pensamento que alimenta uma pesquisa em arte; um pensar a imagem valendo-se de imagens. Ainda, além, eu complementaria esse pensamento dizendo que o desenho é a cicatrização, esse momento entre a ferida aberta e exposta e a cicatriz selada. Momento em que a ferida se silencia em sutil véu, mas se tocada, mirada apontada com o dedo torna a doer, latejar e sangrar. O desenho é a cicatriz de si, mas a imagem não cicatriza.

Mas afinal, o que seria uma imagem autorreferente em desenho? Atravessando o limiar de portas e portais, uma possibilidade se abre, na medida em que outra se fecha. Se a porta se abre a dobradiça estende-se, quando fechada a dobra recai sobre si mesma. A imagem recai sobre si mesma quando a dobra toca seu espelhamento, seu duo, sua parte de si conectada no limiar enferrujado de sua dobra. Dobrar-se sobre si, ser ela e outra, ser ela através do outro, encaixar-se em um outro-mesmo. A imagem dobradiça é a capacidade de dobra da linguagem, de unir e atravessar distâncias, unir o dentro e o fora do mesmo. O que se mostra em um desenho é também o que nele se oculta.

Desde 2020 — ano em que ouvimos o ressoar das trombetas — um pequeno e singelo desenho me acompanha *à margem*. Desde que o fiz me parece um tanto tosto e inacabado — talvez por ser diverso da maneira como costume operar —, porém nunca encontrei razões para modificá-lo. Nunca o considerei “trabalho”, como os demais que ficam fixados na parede, permanecendo este soterrado na gaveta junto com tantos outros desenhos declaradamente abandonados. Por não saber como o nomear, o

coloquei na categoria de documento do processo de trabalho. Hoje, com o final do processo de pesquisa se aproximando, vejo-o diferente; continua tosco, mas pleno em sua incompletude; aponta, ainda que de forma nebulosa, para um reencontro do percurso, como uma lembrança de algo há muito tempo perdido, já esquecido. Talvez seja esse seu lugar: da incerteza, do movimento que faz as coisas emergirem do fundo das gavetas, do limbo entre a coragem e o recuo, de elevação e retorno, eco da exumação. Lugar do *não dito*.

No período em que estive imerso na escrita desse texto, recebi de alguém por quem tenho muita estima uma indicação de leitura, mais precisamente sobre a ideia de luto (ainda vaga para mim). Trata-se dos *diários* de Marie Curie, importante cientista física e química que realizou pesquisas pioneiras sobre a radioatividade.⁵⁹ Quando Pierre Curie, parceiro de vida e de pesquisa, faleceu, Marie recorreu ao diário para transcrever suas impressões da dor e da perda, mas também das descobertas de uma nova paixão. Por coincidência, dias depois de receber essa valiosa indicação, vejo nas redes sociais da internet uma dessas matérias sobre curiosidades informando que os cadernos de Marie Curie, onde ela anotava suas fórmulas e desenhava esquemas e projetos, após um século ainda estão altamente contaminados pela radiação, sendo ainda perigosos para o manuseio. Interessante como esse “acaso” parece confluir e, de algum modo, fala sobre a mesma coisa, tocando também nas questões que procurei trazer. Como se o desenho e a suspensão do luto, tivessem essa mesma força nuclear que ultrapassa os tempos, comove, intriga e instiga — uma força em latência, indiscernível — e que se reflete no toque e na impossibilidade deste.

Lavo minhas mãos após uma sessão de trabalho. O pigmento preto insiste em permanecer por entre as frestas das digitais que me identificam. Parte da imagem desenhada ressoa em mim, permanece nas minhas mãos assim como minhas mãos não se desprendem por completo do desenho.

Inscrever para fixar e fazer durar. A marca se dá a ver pela mão que se ausenta, a evidência da ausência. O próprio gesto de retenção em um mesmo sentido ou intenção traçado pelas mãos de Cora. A mão se afasta e se ausenta, como um gesto primitivo, um gesto mágico, um vestígio de

⁵⁹ Estes escritos de Marie Curie estão compilados em anexo no livro *A ridícula idéia de nunca mais te ver*, de Rosa Montero, que se inspirou no conteúdo desses diários para escrever seu romance.

humanidade. O desenho, volto a dizer, remete a um saber não sabido; é a possibilidade do reencontro com entidade fantasma que emerge do seu fazer — está entranhado na marca inscrita. Como potência da alteridade, o desenho é a partilha de um desejo em comum, o mesmo que marca e demarca as paredes rochosas e percorre uma sombra trêmula. Na gruta ou no quarto escuro à luz de uma cálida lanterna, o desenho proporciona um retorno à sombra que se lança a frente de nós mesmos. A pedra que funda e finda. Invocação de um estado de origem: desenhar continua sendo uma forma de não morrer.



Documento de trabalho: túmulo de um natimorto, novembro de 2020

elevant

A pauta: escolha uma pedra (na verdade, é a pedra que te escolhe). Uma pedra de tamanho e peso consideráveis, do tamanho de um órgão humano, que caiba nas mãos e que seja pesada o suficiente para gravar o chão. Levante essa pedra, separando-a do solo, de modo revelar o que estava sob seu peso. Sustente-a com as duas mãos. Com o auxílio de sua parceria, fotografe as mãos segurando essa pedra e a marca revelada no solo. Suspenda o peso de um fragmento do mundo, revele suas escrituras subterrâneas.















cønsiderações finais

Elevar a pedra, deslocá-la de sua inércia suspendendo seu peso, separá-la da gravidade gerando um hiato. Quando elevamos uma pedra de porte considerável, do tamanho de um órgão ou maior, e que estava há muito paralisada no mesmo lugar, descobrimos os sinais de sua ocupação rés ao solo. Ao suspender o peso de seu corpo rochoso descobrimos e revelamos as marcas desse contato, da pressão de sua existência orgânica. Ainda é possível notar ali, nessa marca gerada, variações de umidade, relevos, fissuras e também pequenos seres e organismos que habitam a sombra pesada daquela pedra. Essas indagações apontam para esse espaço peculiar da marca e o que nela habita; uma camada tênue, ínfima, onde o desenho acontece, nesse contato entre dois pesos. Um espaço de existência e resistência. Oculto, até que uma das partes se ausente e o revele, emergindo da sombra. O que que se coloca em contato só se mostra, só se desenha, a partir do momento em que ocorre uma cisão, uma suspensão entre corpos. O desenho se encerra à distância de seu peso.

O caminho seguido desde o anteprojeto inicial sofreu mudanças de rotas e percursos. Diante das possibilidades de investigação por diferentes abordagens, senti uma grande dificuldade em segregar assuntos tão próximos, ou estabelecer um recorte que não fosse demasiado redutor. Por ser o principal assunto que me acompanha e me coloca em movimento, dentre as várias possibilidades de caminhos a se trilhar, o desenho certamente estaria guiando todas elas. Após algumas tentativas de especificar um *objeto*, cheguei nessa estrutura, que acredito — ainda que problemática em alguns pontos — contemplar aspectos importantes da minha produção em particular aliada a reflexão teórica, estabelecendo vínculos pertinentes com a produção em arte do nosso tempo e com o nosso campo.

O debruçar-se sobre estas centenas de páginas buscou levantar e elencar questões já persistentes e outras mais recentes, que pululavam com a prática poética durante esse período. A ideia de uma *imagem que recai sobre si mesma* instala questões que tocam no profundo interior das operações que fazem da imagem, *imagem*. Desse modo, os tempos e instâncias que constituem o processo de criação foram entrecruzados, buscando relações, correspondências e ressonâncias entre aquilo que desperta o desejo, como este é designado como ação e operações, e o que resta com sua consolidação enquanto desenho. Sendo o desenho meio expressivo de obtenção de imagens, opera a partir do que é essencial à imagem: ausências. Sendo esta uma condição para a formação da dimensão fantasma de onde vem e para onde retorna, a imagem é em si parte de mistério e enigma. O desenho, como linguagem privilegiada em sua gama de recursos tão simples e tão potentes, como objetividade e urgência na apreensão e retenção volitiva, mesmo mostrando-se demais, mantém uma parte oculta, aquilo que permanece em reminiscência. Estabeleceu-se, dessa forma, uma espécie de relação triangular, em que essas questões se interpelam e se correspondem simultaneamente.

Evidentemente, as questões aqui levantadas estão longe de serem sanadas, sendo essa especulação mais uma provocação e um exercício do pensamento, que uma fórmula ou uma sentença exata. São questões que me acompanham como alguém que produz imagens e que é afetado por elas. Se no início de minha trajetória acadêmica assumia uma postura um tanto *cética*, hoje, ao término desse projeto, me permito ser mais *assombrado*. Adotei, assim, questões de ordem inexprimível, muitas vezes de difícil acesso, e que são dúvidas irremediáveis, mas que pairam sobre nosso ofício subjetivo do fazer e do pensar. O que tem fundamento, fundamentado está; interessa-me o que é sem fundamento, o que não pode ser mensurado. Mesmo os fundamentos do desenho estão a favor e, de certa forma, revalidam essa reminiscência oculta. O caminho proposto seguiu, assim, indo do mais iluminado e próximo ao mais sombrio e distante.

Como início, portanto, parti de algo que me é próximo e caro: o desenho. As lições do desenho buscaram reunir, ainda que brevemente, aspectos que constituem a linguagem do desenho como prática e fenômeno em acepções gerais, relacionando-as com meu desenho em particular. Por essa razão acredito que possa ter soado como um capítulo mais teórico, contudo julguei importante trazer esses pensamentos sobre o desenho, já

que é deste que decorre toda a premissa do processo. 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 — assim como o descascar de uma laranja. Busco em minha atividade o desenho já na crueza dos materiais diretamente ligados a essa linguagem, como o carvão, e me atendo a toda simbologia de desenho que esses carregam. Da mesma forma, o papel assume uma importância acentuada, não como simples material tradicionalmente usado, mas como uma potência transformadora em si — matéria e material do desenho. Os fundamentos do desenho e o fenômeno gráfico da inscrição atuam assim como agente premonitório nas experiências diretas, como possibilidades de tornar algo desenho, ou melhor, reconhecer naquilo que se apresenta um potencial gráfico latente. 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.

Da observação do meu desenho em particular, das minhas operações e do meu repertório de imagens, percebi com certa ênfase um sentido de ausência, que se estende tanto à minha prática quanto ao que a imagem instaura — talvez pudéssemos falar tanto em uma poética quanto em poética dessa ausência. Identifico a presença do fotográfico em meu processo como um intensificador de uma ausência posta como distância imensurável. Entendo o fotográfico, e todo material que possa pertencer a categoria de documento, como sombra: existência *da* e *na* distância. Sombra anunciando não um desaparecimento pela distância, mas uma reconfiguração em formas outras de reafirmar essa ausência, estendendo seu efeito fantasma. Dessa relação, identifiquei aspectos que reverberavam na atmosfera de mistério das imagens, que se intensificou em meus interesses investigativos. A sombra, como o 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. Lidar com a sombra seria operar com as imagens, com as transposições e transferências, com a projeção do pensamento e das vontades. Pensar a imagem resgatando e devolvendo-a ao intangível. Nesse sentido, o fotográfico e os processos de transferência seriam sombra projetada. Como transposição de sombras, identifico também a relação com a paisagem, que passou a figurar no meu repertório

de imagens e motivos. A paisagem como modelo de visão e representação é posta como meio de reafirmação dos recursos e artifícios da imagem. 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.

Identifico nas pedras — elemento recente em meus desenhos, apesar de já estar presente indiretamente em meus documentos há algum tempo — uma entidade de reencontro com o processo de trabalho. As pedras me proporcionaram uma revisão de outro ponto de vista quanto as operações desempenhadas, as escolhas, métodos e recorrências em meu processo, tais como a repetição, a formação de documentos de trabalho, a correspondência da forma de fazer e aquilo que se representa. Ainda, a simbologia ancestral entranhada na pedra e os mistérios que dela emanam, corroboraram para pensar os interstícios da imagem, aquela latência suspensa que convoca à ação.

O contato consumado deixa uma falta. Tocar e se afastar. O contato marca o início da distância. A ausência tomada como distância aparece, pois, como sintoma no processo de trabalho. A este sentido se condensa uma série de outros aspectos, sensações e noções diretamente associados a ele: a melancolia, o silêncio, o estranhamento. A atmosfera de mistério que rondava meus trabalhos passou à uma das posições protagonistas. O mistério como efeito e como assunto bebe dos recursos e artifícios da representação, como bem nos ensinou Magritte. Ainda, é na sensação enigmática e misteriosa que pressentimos a reminiscência oculta gerada pelo desenho — o que está além daquilo que vemos. A economia da imagem, em especial manifestada pelo fenômeno gráfico do desenho, opera por vias bipolares, bifurcadas e dialéticas. A imagem acontece no *limiar* entre o ente ausente e o vestígio designado pelo desejo. O efeito *infamiliar*, como vimos, é no mesmo sentido um estado de suspensão despertado pelo que desconhecemos no reconhecido, como um elemento intrusivo e desconcertante.

Como tentei levantar com o decorrer dessas (ainda confusas) palavras, o processo de produção de imagens no desenho está atrelado a uma noção de suspensão (em um amplo leque de sentidos). De forma mais direta, a sensação de suspensão está já no tratamento das [minhas] imagens, como objetos em levitação no branco analítico ou como paisagem. A linguagem gráfica pode ser entendida como uma suspensão gerida pela

oposição que faz a inscrição, como tensão. A suspensão se faz também de suspense, no sentido do *sem sentido*, aspecto que corrobora para o efeito mistério, um segredo não revelado, afinal “*para que serve o misterioso não poder continuar a sê-lo?*” (Paiva e Gusmão, 2018: 9). Suspensão é tanto supressão quanto elevação: efeito de sublimação. O que é inconsciente pode ser entendido por suspensão de sentido, de compreensão — o oculto pressentido, como a nuca que queima ao ser olhada em segredo pelo outro.

O desenho está tão próximo da sombra obscura quanto está da luz esclarecedora. A questão de uma *origem* passou a me atravessar na medida em que escrevia esse texto. Origem como retorno mas também como destino. 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. Uma imagem que dobra sobre si mesma, sobre essa condição de ser imagem, pura ausência, separação... suspensão. As [minhas] imagens convocam esse estado de latência. O *desenho* que existe *antes de ser desenho* muitas vezes não é nítido, exposto às claras, mas latente, adormecido, em espera: oculto. A parte oculta diz respeito a essa condição latente das imagens e imagens como potência em desenho. A sombra não se separa da pedra. A sombra não a deixa. Se vê a pedra pela sombra, sua existência sólida assombrada. Como o *kolossós* de Pierre Vernant, o que é vivo, aquilo que existe, produz sombra. Os caminhos deste ensaio poderiam ser colocados em dois momentos: depois da sombra e antes da pedra — o que forneceria uma outra metodologia e também um bom título. 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. A parte oculta é compreendida por mim agora como uma forma de reminiscência. O vestígio de uma existência atemporal... Sutura na cortina do templo de Jerusalém.

Diante do final dessa empreitada e de certa suspensão que agora paira sobre ela, tenho a sensação de não ter abraçado toda a potência que essas questões despertam. Um sentimento próximo da colocação de Santo Agostinho sobre o *tempo*, lembrado nas aulas pelo Professor Flávio Gonçalves, de que “se não me perguntarem sobre o tempo, eu sei o que é; se me perguntarem, eu não sei”. Contudo, o desenho parece sempre, repito, remeter a um saber oculto, ancestral, um “saber não sabido”. Como

Anne Cauquelin (2007: 27; 2008: 212) coloca “à francesa”: “é certo que existe um saber não sabido, aquilo que não sabemos saber daquilo que sabemos” e “sabemos algo que não sabemos que sabemos, e só a ocasião certa permite acolher esse acolher não sabido, permite trazê-lo ao real”. Se hoje me perguntarem o *que* eu desenho, eu responderia que desenho a imagem, não objetos, nem figuras ou paisagens, *imagens*.

O processo de pesquisa em poéticas visuais se dá como um organismo não sedimentar — ao contrário das rochas —, formado por tecido maleável e conjuntivo. As questões norteadoras, seu objeto, seu método se formam e se confrontam consigo mesmas. Nesse processo *entre* origem e devir, estamos em constante retorno.

Certa vez, percebi um pequeno inseto longilíneo no chão do box do banheiro. Observando mais de perto constatei que era um tipo de taturana pequena, parecida com uma centopeia. O inseto caminhava pela área delimitada pelo rebaixamento do piso, percorria pelas bordas, às vezes atravessando pelo meio para retomar novamente as bordas delimitadas pelo retângulo do assoalho. Estava presa, encurralada em seu próprio caminhar. Lá pelas tantas, reinventava seu trajeto.

Quando uma crise impõe novos paradigmas — como a que vivemos recentemente —, um artefato sagrado perderia seu valor revelador, para uns, ou o intensificaria, para outros. A imagem como uma aparição e um sintoma surge, muitas vezes em momento inoportuno, interrompendo o fluxo de tempo tido como natural, abre passagem para outros portais, pois “A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível” (Didi-Huberman, 2015). Assim como o fóssil ou os pregos da cruz, que ultrapassam o tempo e condensa em si uma existência ancestral, misteriosa e iminente, assume um pouco essa função pela crença de quem vê. A esperança precede a crença; preceitos utópicos, para serem levados a cabo, exigem crença.

Com estranhamento e suspensão dos sentidos, a arte se faz expressão da irrealidade, como manifestado por Jorge Luiz Borges. A imagem perante a extinção gera uma marca de permanência no tempo, um teste, que resguarda um resquício de violência — como o osso-arma do primata de 2001, ou mesmo os monolitos negros que rompem o céu como uma ameaça que desperta curiosidade e pavor. Reminiscência que gera a necessidade humana do gesto [auto]grafado. Trazer o que é oculto sem revelá-lo, contudo, se mostrando como linguagem expressiva e um

percurso latente, pungente e pulsante. A mensagem é oculta, o grafado é claro, retido e fixado como uma verdade quase inocente da criança que rabiscou os cadernos da avó. Talvez seja esse o lugar da arte, um lugar das incertezas. O lugar onde ressoam os ecos do que não foi dito. Nesse *limiar*, de fracasso e fortuna, se coloca a imagem, no relicário da memória, entre o temor da perda e a esperança do regresso.

referências

- Alloa, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- Ardui, Olivia. *Norte*. 2014. Disponível em: https://files.cargocollective.com/612386/Norte_OliviaArdui.pdf . Acesso em: 28/06/2021.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Badiou, Alain. *Drawing*. Disponível em: <http://lacan.com/symptom12/?p=65> (Acesso em: set.2019).
- Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- Barthes, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas sobre alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- Benjamin, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas v. 1).
- Benjamin, Walter. *Peinture et Dessin* In: *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 151-181 (livre tradução: Flávio Gonçalves).
- Benjamin, Walter. *Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, In: *La Part de l'oeil*, n. 6: dossier le dessin. Bruxelles, 1990, p. 13-15. (livre tradução: Flávio Gonçalves).
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 - (Obras escolhidas v. 2).
- Belting, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia* In: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, CISC*, São Paulo, julho/2006 N. 08.
- Belting, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. In: *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número8, julho, 2005. p. 65-78.

- Berger, John. *Sobre el dibujo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- Bismarck, Mário. *Contornando a origem do desenho* In: PIAX, Estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto, n. 3 (série I), jun. 2004. Disponível em: <http://repositorio-aberto/bittream/10216/19045/2/124.pdf>. Acesso em: out. 2020.
- Blanchot, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Boissier, Jean-Louis. *La collection à oeuvre*, In: *La Recherche photographique*, nº 10, Paris, juin 1991.
- Caldas, Waltercio. *Desenhar*, In: Derdyk, Edith (org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- Cauquelin, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Cauquelin, Anne. *Frequentar os Incorporais*: Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Cattani, Icleia. *O desenho como abismo*, In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.
- Chaim, Carla. *Carla Chaim*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.
- Chauí, Marilena. *Laços do desejo*, In: Novaes, Adauto (org.) *O desejo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Chaves, Ernani. *Perder-se em algo que parece plano*, In: Freud, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. (Livro eletrônico EPUB).
- Cheng, François. *Empty and full: the language of Chinese painting*. Boston: Shambhala Publications, 1994.
- Chiron, Éliane. *Desenhar: uma prática do lacunar* In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.
- Chiron, Éliane. *Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho*, In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, n21, v.1, jul-nov, 2004.
- Crary, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*, In: Charvey, L.; Schwartz, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Crary, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- Cunha, Eduardo Vieira da. *A imagem no campo da ficção*, 2018 (ensaio não publicado cedido pelo autor).
- Cunha, Eduardo Vieira da. *Campo e contracampo em 'A Casa': ruínas e fragmentos de uma experiência visual na estratégia da ausência*, In: Revista Estúdio, Lisboa, v.9, n.21, janeiro-março, 2018, p. 141-148.
- Cunha, Eduardo Vieira da. *Entre o olho e a iluminação: cone-ícone, ex-voto, index-voto*, In: Porto Arte, Porto Alegre, v.9, n.16, mai. 1998, p. 105-120.
- Cunha, Eduardo Vieira da. *Fioravante e o vazio: o desenho como estratégia de ausência*, In: Revista Estúdio, Lisboa, v.7, n.16, dez. 2016.
- Cunha, Eduardo Vieira da. *Fotografia e cicatrizes: regeneração e cura da paisagem?* In: Avancini, José Augusto; Godoy, Vinícius; Kern, Daniela (organizadores). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evagraf, 2012.
- De Landa, Manuel. *The Geology of Morals: A Neo-Materialist Interpretation*, 1996. Disponível em <http://www.t0.or.at/delanda/geology.htm> Acesso em: Janeiro de 2022.
- Derdyk, Edith (org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- Dias, Aline. *Armadilhas para lentidão*, In: Rayck, Diego e Dias, Aline (orgs). *Aqui desenho: desenho e espaço: correspondências e desvios*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012. p. 35-39.
- Dias, Aline (org.) *Cadernos de desenho*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2010.
- Dias, Aline. *Vocabulário*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012. (livro de artista)
- Didi-Huberman, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Gerges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *De semelhança a semelhança* In: Alea, vol.13, no.1, Rio de Janeiro, Jan./Jun. 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo: história da arte anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Ex-Voto: Image, Organ, Time*, In L'Esprit Créateur, Volume 47, Number 3, 2007. p. 7-16. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v047/47.3didi-huberman.html> (Acesso: dez.2020)
- Didi-Huberman, Georges. *L'empraint?*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. (Texto de exposição) Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/3c/11/3c11c5a19085448f99eb9eddbdf74efa/normal.pdf> (Acesso em: out.2020).
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 30 nov. 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Ser Crânio: Lugar, Contato, Pensamento, Escultura*. São Paulo: C/Arte, 2009.
- Doctors, Marcio (org.) *A cultura do papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.
- Duarte, Andrea Fricke. *HH: Da dispersão a suspensão*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Porto Alegre, 2011.
- Duarte, Andrea Fricke e Souza, Edson L. A. de. *Humor e suspensão: oscilações entre o peso e a leveza em Hilda Hilst*, In: Psicanálise & Barroco em revista, v. 9, nº 12, Rio de Janeiro, 2011.

- Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 11 ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- Duzzo, Flávia de Lima. *Ausências no desenho: áreas de não desenho, apagamento e desgaste*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2014.
- Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- Focillon, Henri. *Elogio da mão*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012 (Clássicos serrote/ livro eletrônico)
- Fontcuberta, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer*, 1920. Disponível em: www.freudonline.com.br/livros/volume-18/vol-xviii-1-alem-do-principio-de-prazer-1920/ (Acesso em: dez.2020).
- Freud, Sigmund. *Luto e melancolia* Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-14/vol-xiv-8-luto-e-melancolia-19171915/> (Acesso em jan.2021).
- Freud, Sigmund. *O estranho (1919)*. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-17/vol-xvii-9-o-estranho-1919/> (Acesso em: dez.2020)
- Freud, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. (Livro eletrônico EPUB).
- Freud, Sigmund. *Uma nota sobre o bloco mágico (1925 [1924])*. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-19/vol-xix-12-uma-nota-sobre-o-bloco-magico-1925-1924/> (Acesso em: nov.2020)
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, São Paulo: Editora 34, 2014.
- Galeano, Eduardo H. *Espelhos*. 3 ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- Godoy, Vinícius Oliveira. *O que o desenho nos propicia?*, In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 3, n.5, ano 3, junho de 2013.
- Gombrich, Ernst H. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Nova Iorque: Phaidon, 2002.
- Gombrich, Ernst H. *Shadows: the depiction of cast shadow in western art*. New Haven: Yale University Press, 2014 (livro eletrônico).
- Gonçalves, Flávio. *Através* In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013a. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209> (Acesso em: ago.2020).
- Gonçalves, Flávio. *Um percurso para o olhar: o desenho e a terra* In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.13, n.23, nov. 2005.
- Gonçalves, Flávio. *Um todo e o outro* In: Paralelo 31, Pelotas, Ed. 1, dez. 2013b. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/issue/view/Issue/295/150> (Acesso em: set.2020).
- González Flores, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- Gusmão, João Maria & Paiva, Pedro. *Teoria do indiscernível*. Paris-Lisboa: Ismael, 2018.
- Haas, Patrick de. *Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique*. Chamecy: Imprimerie Laballery, 1992. (livre tradução de Richard John).
- Ingres, Jean Auguste Dominique. *Escritos sobre arte* In: Lichtenstein, Jacqueline (org.) *A pintura - Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- John, Richard. *16 notas para uma definição de desenho*, In: Costa, Clovis Martins; John, Richard (orgs.). *Vetor*, Novo Hamburgo: Feevale, 2009.
- Joon, Lee. *Void: Mapping the Invisible*, In: Joreen Art, In: *The sublime*. London: Whitechapel Gallery / Cambridge: The MIT Press, 2010. p. 102-105.
- Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Lichtenstein, Jacqueline Du disegno au dessin, In: Streker, Marc (org.) *Du dessin au dessin*. Bruxelas: Éd. La Lettre Volée, 2007. (livre tradução de Marilice Corona)
- Maderuelo, Javier. *Aquello que llamamos paisaje*, In: Revista Farol, 1(9), UFES, Vitória, 2015, p. 23–30. disponível em: <https://doi.org/10.47456/rev.v1i9.11359> (Acesso em: abril/2020)
- Maderuelo, Javier. *El paisaje*. Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005.
- Magritte, René. *René Magritte: selected writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- Mammi, Lorenzo. *Lugar nenhum*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. (Catálogo de exposição).
- Manzi Filho, Ronaldo. *O índice de um enigma: o inconsciente e o fenômeno da premonição*, In: Agora: Estudos em Teórica Psicanalítica, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, dez. 2013.
- Marandola Jr, Eduardo; Oliveira, Livia de; Holzer, Werther (orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- Marques, Joaquim Jorge. *Ver com os meios: a influência dos instrumentos, suportes e materiais na construção de sentido* In: *Imagens do corpo interior*, Porto: Universidade do Porto, 2016. (Catálogo de exposição)
- Martins, Alexandre Alberto. *Dois notas de desenho* In: Derdyk, Edith (org.) *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- Meinig, Donald W. *O olho que observa: dez versões da mesma cena*. Revista Espaço e cultura, UERJ, n13, p.35-46.
- Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- Miklos, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- Mitchell, M. J. T., Melo Rocha, Rose e Portugal, D. *Como caçar e ser caçado por imagens: Entrevista com M. J. T. Mitchell*, In: E-Compós, Brasília, v. 12 n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/376/327> Acesso em setembro de 2022.
- Mitchell, W. J. T. *O que as imagens realmente querem?*, In: Alloa, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- Mondzain, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- Mondzain, Marie-José. *Imagem, Ícone, Economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- Mondzain, Marie-José. *What does seeing an image mean?* In: Journal of Visual Culture, 2010.
- Mondzain, Marie-José. *Para “os que estão no mar...”*, In: Didi-Huberman, Geroges (org.) *Levantes*. São Paulo: SESC-SP, 2017.
- Moninot, Bernard. *Penser en dessin: Notes aphorismes et repentirs.*, 2009. Disponível em: <https://www.bernardmoninot.com/pages/textes.htm> (Acesso em: novembro de 2022).
- Monteiro, Emanuel. *Paisagens permeáveis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2015.
- Moura, Marcos Fioravante de. *Quando a imagem recai sobre si mesma: nota sobre desenho*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Imagem, mimesis & méthesis*, In: Alloa, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- Nasio, Juan-David. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- Pastoreau, Michel. *Preto: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu negro, 2014.
- Peone, Ruggero. *O território do lápis: Evoluções do desenho no contexto internacional que precede a arte povera* In: *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
- Pinheiro, Ana Virginia. *Da sacralidade do pergaminho à essência inteligível do papel*, In Doctors, Marcio (org.) *A cultura do papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.
- Perec, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- Polidoro, Marina. *Aproximação de fragmentos capturados: Uma poética em desenho e colagem*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2014.
- Polidoro, Marina. *Para atravessar ou para aproximar: o desenho como ponte* In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 3, n.5, ano 3, junho de 2013.
- Prates, Katia. *A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.
- Rayck, Diego e Dias, Aline (orgs). *Aqui desenho: desenho e espaço: correspondências e desvios*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012.
- Rayck, Diego. *Desenho: pretensão, erro e ruína*, Tese de Doutorado, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2015.
- Rayck, Diego. *O desenho desenha a si mesmo: Convulsão, potência e continuum no processo artístico*, In: *Palíndromo*, v. 9, n.17, Florianópolis, abril, 2017.
- Rivera, Tania. *Ensaio sobre a sublimação*, In: *Discurso*, n. 36, São Paulo: USP, 2007, p. 313-326. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38083>. Acesso em: fev. 2021.
- Rocha, Guilherme Massara e Iannini, Gilson. *O infamiliar mais além do sublime*, In: Freud, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. São Paulo: Autêntica Editora, 2019. (Livro eletrônico EPUB).
- Rose, Bernice. *Drawing Now*. Nova York: Museum of Modern Art, 1976.
- Serra, Richard. *Richard Serra: Escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.
- Silva, Mariana Silva da. *Como desenhar pedras*, Porto alegre, 2018 (livro de artista).
- Sontag, Susan. *A estética do silêncio* In: *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 (livro eletrônico EPUB).
- Solà-Morales, Ignasi de. *Terrain Vague*, 2012, Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales> (Acesso em: dez.2020).
- Sousa, Edson L. A. de. *A transgressão que salva*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, 17(3-Suppl.), 787-796, 2014
- Steinberg, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- Stoichita, Victor I. *Breve história da sombra*. Lisboa: KKYM, 2016.
- Stoichita, Victor I. *O efeito Pigmalião: Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.
- Stolf, Raquel. *Quase todos os sentidos da coisa: ruídos do branco* In: Periscope, n.4 Ano 2, Dez. 2002. Disponível em <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine4.htm> (Acesso Nov.2020).
- Stolf, Raquel. *Sob notas-desenhos de escuta e palavras-partituras* In: Rayck, Diego e Dias, Aline (orgs). *Aqui desenho: desenho e espaço: correspondências e desvios*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2012. p.26-34.
- Stolf, Raquel. *Sob/sobre notas-desenhos de escuta* In: Arteriais, revista do PPGArtes UFPA, Belém, n.4 Jul 2017. p.108-116.

Tanizaki, Junichiro. *Em louvor da sombra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Tassinari, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Tisseron, Serge. Le Dessin du Dessin: geste graphique et processus du deuil, in *Art et Fantasme*. Edições Champ Valon, 1984, pp. 91-105. (livre tradução de Flávio Gonçalves)

Tuan, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

Valéry, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Valéry, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Zózimo, Michel. Notas inoportunas sobre a paisagem, In: Avancini, José Augusto; Godoy, Vinícius; Kern, Daniela (organizadores). *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Évagraf, 2013. p. 183-187

Zuccaro, Federico. Ideia dos pintores, escultores e arquitetos, In: Lichtenstein, Jacqueline (org.) *A pintura - Vol. 3: A ideia e as partes da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

2001: Uma odisséia no espaço. Stanley Kubrick. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. cor, 142 min.

A bruxa de Blair. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. Estados Unidos, Haxan Films, 1999. cor, 81 min.

A chegada. Denis Villeneuve. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2016. cor, 116 min.

Hereditário. Ari Aster. Estados Unidos, 2018. Cor, 126 min.

Melancolia. Lars Von Trier. Dinamarca/Suécia/França/Alemanha, Nordisk film, 2011. cor, 136 min.

