



Diego Rayck da Costa

DESENHO: PRETENSÃO, ERRO E RUÍNA

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada,
apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Colégio das Artes

Desenho: pretensão erro e ruína

Título: Desenho: pretensão erro e ruína
Autor: Diego Rayck da Costa
Orientador: Dr. Pedro Filipe Rodrigues Pousada
Área: Arte Contemporânea
Ano: 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A Aline e Irene

Meus agradecimentos ao professor Pedro Pousada pelo franco diálogo mantido ao longo deste processo, pelo estímulo e confiança manifestos na atenção tranqüila de sua orientação. Ao professor António Olaio pela proveitosa interlocução e generosa partilha das atividades que coordenou. Ao professor Antonio Vargas por mostrar o bom cultivo do querer. Aos professores Flávio Gonçalves e Edson de Sousa pelo compartilhamento de idéias que repercutiram nesta reflexão. Aos profissionais do Colégio das Artes pela receptividade e experiências acadêmicas proporcionadas em seu programa. Aos técnicos da Capes pelo pontual acompanhamento do processo. Ao Sr. Nina pelos cuidadosos serviços gráficos.

A Wenceslao de Oliveira Júnior pelo convívio e também pela leitura e observações cuidadosas do texto. A Zé Lacerda, Elisa Noronha Nascimento, Raquel Stolf e Regina Melim pelo decisivo apoio inicial. A Marina Cañas Martins, João Paulo Schwerz (e Aurora) e Letícia Bauer pelas animadoras idas e vindas. A Vanessa, Igor, Laurem, Rafael, Vasco, Julia, Joe (e Timóteo) pelos bons momentos de companhia. A Alice e André Diniz, António e Lúcia Pereira e respectivas famílias pela afetuosa hospitalidade. A Déia e Nelson por deixarem os caminhos abertos, mesmo os que lhes eram desconhecidos. A Theo, Caio, Bil, Neri, Maria de Lourdes, Elisa, Flávio, Rodrigo, Júlia, Olívia, Canarin, Ana Lúcia, Augusto, Giorgio, Xanxa e todos os amigos e familiares que nos ajudaram a estar preparados para este processo e ofereceram apoio transatlântico.

A Aline por tudo de carinhoso que constituiu estes anos, pela atenção, diálogo, cuidado, estímulo, orientação e confiança que tornaram possível trabalhar juntos em nosso mútuo desafio. A Irene por todas as cores.

Esta pesquisa foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Ministério da Educação – Brasil sob processo nº 1189-123.

DESENHO: PRETENSÃO, ERRO E RUÍNA

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma reflexão sobre desenho no âmbito da arte contemporânea. Abordando seu objeto em um sentido lato, para além da noção de meio ou categoria artística, o trabalho trata inicialmente do que considera três dos estados do desenho: idéia, grafismo e objeto. Tais estados, não sendo exclusivos, precisos ou definitivos, justamente formam o desenho ao serem engenhosamente organizados como um *continuum*. Os interstícios destes estados e a dinâmica pela qual um verte-se no outro são propostos aqui como um processo *convulsivo* relativo à potência do desenho, conceito aristotélico que na revisão de Giorgio Agamben permite pensar o movimento turbulento desta passagem como acréscimo.

Esses termos serão considerados na observação de oito obras de arte: *Measurement Room* (1969) e *Mental Exercises* (1972) de Mel Bochner, *Linea m. 7200* (1960) de Piero Manzoni, *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, *Haus u r* (1985-) de Gregor Schneider, *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Smithson, as obras da exposição *Six Sites* (1966) de William Anastasi e *Invisible Mending* (2003) de William Kentridge. A presente reflexão emprega a metodologia em artes, compreendendo a atuação do artista/pesquisador no cruzamento das atividades artísticas e acadêmicas. Ao assumir que suas motivações e recursos de trabalho encontram-se nos dois âmbitos, estas obras são tratadas como referências constantemente ativas, aqui chamadas de *recorrências*, que constituem parte significativa do fundamento conceitual deste processo reflexivo entendido integralmente.

Seguindo esse modelo metodológico, desenvolvem-se considerações sobre a produção artística recente do autor, com especial atenção para as obras das exposições *sótão* (2012) e *Motel Coimbra #2* (2014). Entre a análise crítica e o relato, esta secção trata da experiência artística que, em suas particularidades, constitui também a reflexão. Todas as figuras presentes neste trabalho foram (re)desenhadas pelo autor a partir das fontes consultadas. Assim, sendo simultaneamente motivação, objeto e meio da reflexão, o trabalho artístico opera uma forma de *especulação*, uma maneira de observar por espelhamento ao fazer imagem da imagem.

Após ter circulado o desenho por estes movimentos, a dissertação concentra-se finalmente na sua componente volitiva. O desejo, ao participar da constituição do desenho no entrelaçamento do inteligível com o sensível, será tratado na perspectiva da presunção, do excesso, em um assombro mútuo de satisfação e malogro. Tomando a noção de *hybris* como parâmetro, o protagonista do filme *Faust* (2011) do cineasta Aleksandr Sokurov servirá de paralelo para discorrer sobre aquele que desenha, sobre imaginação, insatisfação e a importância de errar como ato de traçar novos horizontes. Como desfecho aborda-se o aspecto ruinoso do desenho a partir do entendimento de Jacques Derrida no qual a obra constitui-se tanto de sua ordem quanto de sua ruína.

DRAWING: AMBITION, ERROR AND RUIN

ABSTRACT

This thesis develops a reflection on drawing in the field of contemporary art. This approach assumes the object in a broad sense, beyond its understanding as a medium or artistic category, starting by considering three of its states: idea, inscription and object. All non-exclusive, accurate or definitive states that forms drawing as they are ingenious arranged as a continuum. The interstices of these states and the dynamics by which one sheds on the other are proposed here as a *convulsive process* associated with drawing's potentiality, aristotelian concept discussed by Giorgio Agamben which allows to state that the turbulent motion in these passages does not deduct from the drawing, but precisely is added back to it.

These terms will be instantiated by the review of eight works of art: *Measurement Room* (1969) and *Mental Exercises* (1972) by Mel Bochner, *Linea m. 7200* (1960) by Piero Manzoni, *Splitting* (1974) by Gordon Matta-Clark, *Haus ur* (1985-) by Gregor Schneider, *Partially Buried Woodshed* (1970) by Robert Smithson, the works of the exhibition *Six Sites* (1966) by William Anastasi and *Invisible Mending* (2003) by William Kentridge. This reflection employs the methodology in arts whereby the artist/researcher is placed at the crossroads of artistic and academic activities. By assuming that his motivations and also work resources belong to both areas, these works of art are treated as constant active references, here named *recurrences*, partly constituting the conceptual groundwork of this reflective process.

Regarding that methodological model, this author ponders over his own recent artistic production concentrated on the works of *sótão* (2012) and *Motel Coimbra #2* (2014) exhibitions. Between a critical analysis and a reporting, this section deals with the features of artistic experience in its proper thought. All figures presented in this thesis were (re)drawn by the author from the sources consulted. Being at same time motivation, object and way of thinking, the artwork operates a form of *speculation*, a mean to observe by mirroring an image on another one

After roaming the subject, the dissertation is finally focused on its volitional portion. The desire, constituting drawing by intertwining the intelligible and the sensitive, is treated here in the perspective of its excess:

the presumptuous double haunted by fulfillment and wreckage. Taking the notion of *hybris* as a guideline, the protagonist of the film *Faust* (2011) by Aleksandr Sokurov will be analysed in comparison with the one who draws to discuss imagination, discontentment and the importance of “error” (in the sense of mistaking but also wandering, roaming) as an act of drawing new horizons. At last the disastrous character of drawing is regarded through the Jacques Derrida’s understanding of the artwork simultaneously composed by its own order and ruin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	I
DO LUGAR SUSPEITO	2
AO RESTO	5
EM BREVE	9

I

DESENHO (IDÉIA/GRAFISMO/OBJETO)	15
VULTO NA PENUMBRA	15
O DESENHO É	17
E/OU	23
PROCESSO	30
CONTINUUM	34
MODOS E ESTADOS	45
CONVULSÃO	51

II

CONVERSA À DISTÂNCIA	57
REFERÊNCIAS, RECORRÊNCIAS	57
FLOTSAM, JETSAM	59
OBRAS E ARTISTAS	60
MEASUREMENT ROOM	73
TRANSPARÊNCIA E REFLEXIVIDADE	74
DENSIDADE E AMORFISMO	76
LINEA M. 7200	87
NÃO-VISIBILIDADE	88
A LINHA INFINITA	91
DA LINHA AO CÍRCULO: ENVOLVER O MUNDO	92
INVERSÃO	93
SPLITTING	103
DE DENTRO PARA FORA	104
FIAT LUX	107
A SONDA FUNDAMENTAL	109
MENTAL EXERCISES	121
ENTRE DOIS PONTOS	122
HAUS U R	135
(TOTES) HAUS U R	135
DENTRO? FORA? NÃO TÃO SIMPLES ASSIM	138
REPETIDAMENTE E DE MEMÓRIA	140
PARTIALLY BURIED WOODSHED	159
A PARTIR DA DEGRADAÇÃO	160
RUÍNA EM REVERSO	165

PLANO E ACASO	167
WALL ON THE WALL	179
WESTWALL	179
IMAGE ON THE IMAGE	181
INVISIBLE MENDING	189
FEITOS DE ILUSIONISMO	191
DRAMA NO ESTÚDIO	194
FALTA DE CAPACIDADE	195
DUPLICAÇÃO, TRANSFORMAÇÃO, DESAPARECIMENTO	197

III

EXPERIÊNCIAS RECENTES	199
UM ENEVOAMENTO	199
ENCENAÇÃO E NARRATIVA	200
UMA OUTRA DIALÉTICA DO LUGAR	221
SISTEMA DINÂMICO	239
RUÍNA DAS LINHAS	249
TESE EM DESENHO	261
ESPECULAÇÃO	265

IV

PRETENSÃO, ERRO E RUÍNA	271
DESENHO E VONTADE	272
INTENÇÃO	275
DESEJO E FELICIDADE	280
PRETENSÃO	286
FAUSTO	297
ERRO	299
RUÍNA	313

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

A₂
SÓTÃO

INTRODUÇÃO

Vendo os trabalhos da escola que entregaram ontem...
- Que desenho lindo, Gabriel!
- É um fantasma!
- Ficou muito legal, acho que vou colocar num quadro.
- Não, mamãe, deixa ele solto!

Em 2012 recebi este diálogo através de e-mail. Ao reconhecer a relação com meu objeto de estudo, uma amiga compartilhou o que encontrara na página pessoal de outra amiga. Desde então tal excerto tem acompanhado a reflexão que desenvolve-se no presente trabalho. Para além da comicidade inicial, que não totalmente equivocada apoia-se na inocência do menino de três anos de idade, a exclamação conclusiva possui especial pertinência para se refletir sobre o desenho. Em rude resumo é possível identificar na conversa uma tensão entre duas posições: a da mãe, cujo encantamento pelo grafismo expressa-se na conseqüente (mas opcional) sugestão pelo emolduramento, e a do menino, cuja alegação autoral sobre o fantasma é seguida do pedido por deixá-lo “solto”. A primeira, cujo gesto valorativo recorre ao talvez mais notório e convencional dispositivo de exibição e delimitação artística, acaba por provocar a reação da segunda, o que permite indagar: o que Gabriel quer solto? o fantasma ou o desenho? Melhor seria responder que quer a ambos. Não apenas pela indissociabilidade entre o representado e o meio de representação, mas porque fantasma e desenho compartilham a mesma natureza. Caso contrário, a moldura, este objeto exterior ao grafismo e à representação que este engendra, não poderia compor nenhuma ameaça. Ela só é perigo, só prende, diante da permeabilidade fantasmática pela qual o desenho relaciona-se com o mundo.

DO LUGAR SUSPEITO

Como pensar o desenho? Como lidar com um objeto dinâmico e complexo cujo tratamento, quanto mais unívoco, preciso e consistente, mais efeitos debilitantes parece causar? Existe, ou é proveitoso, um ponto de equilíbrio no qual se possa ter tal objeto vivo e ainda assim analisá-lo? Em consideração a estas perguntas, e antevendo outras que serão colocadas adiante, é pertinente uma explanação sobre os antecedentes que as motivam e que se configuram neste trabalho que aqui se apresenta.

Entre 2007 e 2009 desenvolvi a dissertação de mestrado intitulada *Locus suspectus – o desenho no espaço e os espaços do desenho*. No momento buscava compreender melhor a produção artística que desenvolvia, maioritariamente constituída de variações de desenhos específicos do próprio espaço expositivo no qual eram apresentados. Nesta procura foi abordada, em uma circunscrição reduzida (proporcional à escala da obra), a relação entre desenho e espaço, tendo no horizonte de atenção a intersecção entre arte e arquitetura. Como apoio principal foi assumido o conceito freudiano de *unheimlich* como norteador da análise, por identificá-lo tanto no trabalho que desenvolvia quanto no referencial artístico que adotava. Considerando que o *unheimlich*, mesmo que não restrito a uma categoria estética, não define-se por elementos fixos e absolutos, mas sim pelas relações entre certas noções (como o retorno do reprimido, a ambigüidade entre o familiar e o ameaçador, a duplicidade, etc.) manifestas no seu objeto, as reflexões que ele estimula permitiu compreender as condições particulares destas relações nas obras em questão. De grande relevância para a investigação foi também a constituição fundamentalmente espacial do *unheimlich*, o que corresponde à natureza destas obras e ultrapassa a superficialmente atribuída *atmosfera de estranhamento*.

O método de pesquisa em artes adotado já contemplava a posição ambígua de artista/pesquisador, aquele que debruça-se sobre um objeto inacabado pelo qual é responsável. Tal posicionamento demanda um exercício de aproximar-se e afastar-se de tal objeto, alternando-se entre o

envolvimento subjetivo e criativo com ele e o distanciamento necessário para considerações de ordem mais objetivas e analíticas sobre o mesmo.

As reflexões também tomaram a obra de vários artistas que eram referência direta ou indireta na realização dos trabalhos em pauta ou que apresentavam um contributo para questões relevantes. Ainda que tenha havido alterações, uma parcela dessas obras, ou outras obras dos mesmos artistas, seguem oferecendo suas particularidades nesta presente reflexão. Isto deve-se prioritariamente à inesgotável potencialidade reflexiva que as obras incitam, o que reflete-se no caráter assumidamente inconclusivo da dissertação antecedente e que repete-se nesta tese.

Discorrer sobre o próprio trabalho implica reconhecer certa intersecção deste com o campo de discussão. Para proceder em um momento de sistematização é preciso, condicionalmente, reconhecer seu contexto, analisar elementos e dinâmicas operativas e identificar referências. Pela necessidade de estabelecer uma coerência este processo seletivo envolve muitas exclusões, pois a construção de um discurso mais analítico procura correspondências que não estariam no horizonte de preocupações imediatas ou nítidas do artista enquanto desenvolve seu trabalho². Logo, ocupando o artista esta outra posição de pesquisador de sua própria obra, não se pode julgar estas considerações discursivas totalmente externas ao trabalho já que o artista/pesquisador, consciente disto, reivindica propriamente a experimentação de uma forma integrada de operar, conjugando, em simultaneidade ou em alternância, as especificidades destas atividades tanto retrospectivamente quanto prospectivamente. Este entendimento da pesquisa em artes envolve a elaboração, caso a caso, de modos investigativos particularizados para cada processo artístico, já que não pode prescrever generalizadamente um percurso metodológico integral. Apoiado nesta interpretação justifico a maneira de encontrar o ponto de partida da investigação, que é baseado em afinidades.

¹ Jean Lancri “Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade” in *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, org. Blanca Brites e Elida Tessler (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002), 19.

² Considerando que o conjunto da elaboração artística de um sujeito possui uma grande envergadura potencial, as ponderações sobre as direções disponíveis ao artista em atividade são sempre especulativas e inconclusivas. Isto reflete a própria seletividade do processo do artista que caracteriza sua obra ao optar por um número reduzido de alternativas em detrimento de muitas outras. Portanto, no caso do artista/pesquisador, escolher sobre quais de seus trabalhos discorrer não é algo posterior nem externo à própria obra, mas que, tanto quanto o fazer plástico, a constitui e a caracteriza.

Diferentemente do que orienta as investigações científicas, na pesquisa em artes não é possível uma determinação apriorística rigidamente nítida do objeto e da questão a confrontá-lo. Logo, toda a experiência da investigação também volta-se sobre si, gerando em seu desenvolvimento variações que não apenas definem uma aproximação, mas também formam seu objeto na dissolução de uma imparcialidade ideal. Por isto Jean Lancri discorre sobre “o meio como ponto zero”, ou seja, sobre o início da pesquisa como algo que se encontra quando esta já está em franco andamento³. Isto conduz a pequenos movimentos de inversão das convenções metodológicas, que aqui pode-se exemplificar, entre outros itens, pela descoberta do que se quer falar a partir da escolha dos referenciais.

A este respeito relato uma situação que claramente expõe como as referências citadas não constituem meras ilustrações ou exemplos de noções e conceitos tomados de antemão. No início da pesquisa de mestrado, em uma conversa sobre referência artísticas, fui convidado a mencionar um desenho que considerasse paradigmático, uma referência essencial. Recordei-me imediatamente da série *Mental Exercises* de Mel Bochner. Posteriormente, pensando sobre a obra, tive dificuldade em atribuir uma relação direta entre este trabalho de Bochner e o que vinha investigando em meu processo. No estudo que conduzia naquele momento, havia justificado o interesse pelas obras de Robert Smithson e Gordon Matta-Clark por algumas semelhanças operativas, visuais, mas principalmente pela maneira na qual suas obras refletiam uma correspondência entre o espaço físico e sua representação, entre a experiência e o conceito destes. A tentativa de compreender melhor estas semelhanças e reconhecer a influência indireta destes legados me motivou a estudar noções e práticas empregadas por ambos, como o *non-site* de Smithson. O processo de investigação parecia, apesar de imprevisível, coerente: as descobertas justificavam as escolhas sem muitos desencontros.

Porém no caso de *Mental Exercises*, com seu repertório visual geométrico e elementar suspenso no vazio de um espaço abstrato, só comecei a compreender onde se situava meu interesse (que também se estende a outras obras deste artista no mesmo período) ao perceber esta reivindicação de Bochner do desenho como potência intelectual. Os elementos presentes nesta obra são poucos e essenciais (o plano, o centro e

³ Lancri, “Metodologia da Pesquisa em Artes”.

as bordas da folha, a linha reta, o círculo), por isso precisos em indicar a direção pela qual o mínimo aponta o máximo. A questão espacial que mobilizava o estudo não ausentara-se, apenas concentrara-se em uma noção mais abrangente de espaço ao invés de sua configuração situada nos aspectos arquitetônicos e nas implicações sociais tão caras a Matta-Clark ou no encontro tenso e problemático da mente e da matéria próprio da obra de Smithson. Logo a afinidade, de uma natureza mais intuitiva, pela obra de Bochner, que parecia contrariar uma coerência conceitual inicial entre meu trabalho e as contribuições dos outros dois artistas, auxiliara a revelar aspectos ainda pouco nítidos da investigação, adensando a reflexão e levando a uma nova perspetivação do assunto. Este tipo de ajuste não ocorreu apenas nesta situação, mas também em outros casos incorporados ao longo da investigação, outras referências citadas ou mesmo a partir de escolhas necessárias no processo de trabalho artístico, o que evidencia a dinâmica instável e a implicação recíproca entre a investigação e seu objeto.

AOS RESTOS

Pouco tempo depois deste primeiro momento de pesquisa tanto as indagações que dela resultaram quanto elementos que a influenciaram, mas não puderam ser devidamente tratados, tornaram-se material para um trabalho cuja experiência repercute decisivamente nesta reflexão.

Em 2010, em resposta ao convite para participar da primeira edição de *A2*, um projeto da Plataforma Par(ent)esis de exposição individual em formato de publicação⁴, desenvolvi a proposta de abordar o suporte impresso de maneira análoga à que vinha sendo conduzida com determinados espaços arquitetônicos construídos. Dispondo originalmente de um caderno em padrão A5, a primeira característica daquele espaço que se apresentava era a seqüencialidade das páginas. Em alternativa a isto a proposta baseou-se em uma intervenção nos procedimentos de encadernação no que diz respeito ao miolo do caderno, para que este não

⁴ *A2* (2010-2013) é uma “Exposição portátil cujo título faz referência ao tamanho da superfície de papel que foi proposto para que cada artista realizasse um trabalho”, um projeto que contou com a participação de 10 artistas. A plataforma Parêntesis é iniciativa de Regina Melim para “pesquisar, produzir e publicar projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas”. Melim é artista e pesquisadora que integrou a banca examinadora da dissertação. Para mais informações consultar “Par(ent)esis”, http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/arquivo_projeto_a2.php

fosse cosido nem cortado, apenas dobrado. Tendo como resultado direto a mudança de uma seqüência de páginas menores para uma grande folha dobrada, colocava-se ao observador/leitor uma ação de desdobramento, e não de folheamento, e por isso uma manipulação relativamente mais flexível diante da possibilidade de outros padrões de dobras, um deslizamento da linearidade. Interessava neste caso que, como imagem, o trabalho não fosse apreciado em uma ordem fixa, mas, por estar dobrado e ter um invólucro, também não fossem ignoradas as expectativas de folheamento própria de nossa familiaridade com as encadernações mais correntes. Esta opção também marcou a possibilidade de interferência efetiva na configuração do espaço disponível (neste caso o caderno que se abriu, que virou mapa) de uma maneira inédita à que foi realizada nas intervenções anteriores no espaço arquitetônico.

Na etapa seguinte, de elaboração dos grafismos no papel, foram registradas várias considerações sobre desenho retomando pontos obscuros, inquietações, frustrações, constatações, ou seja, um amontoado de impressões e idéias mais ou menos provisórias que resultaram dos trabalhos e na dissertação desenvolvidos nos dois anos anteriores. O trabalho caracterizou um momento importante entre a dissertação e a tese, justamente por surgir entre elas, por situar-se no intervalo da densidade programática do compromisso acadêmico. Condensou o que fora movimentado na dissertação mas que não teve lugar nela, condensação cheia de possibilidades que precipita-se neste presente trabalho. Neste sentido, é como se *A2* fosse um engenho que me permitisse retomar tudo o que não pôde ser organizado e mantido no corpo da reflexão que a precedeu. Resgatou fragmentos que possuíam uma condição muito particular, sobre a qual pode-se esclarecer recorrendo à palavra inglesa *jetsam*, que define bens lançados de uma embarcação ao mar como medida preventiva contra naufrágio. São cargas descartadas para tornar a nave mais leve e assim evitar afundamento e melhorar a navegabilidade em uma situação de risco⁵. A embarcação ganha mobilidade, mas deixa em seu entorno uma variedade de objetos à deriva, fragmentos dispersos que ainda lhe dizem respeito, já fora de sua posse mas vinculados por uma história pessoal.

⁵ jetsam. Dictionary.com. *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition*. HarperCollins Publishers, consultado em maio de 2015, <http://dictionary.reference.com/browse/jetsam>

Após a finalização da dissertação, esta estava rodeada por uma grande mancha de imagens e conceitos, fragmentos sem lugar, à deriva, uma paisagem ruínosa. Em *A2*, entre os breves apontamentos em forma de texto, os desenhos de locais que sugerem o típico ambiente expositivo moderno e a representação do próprio impresso, tiveram lugar no trabalho pela primeira vez dois elementos que são retomados com maior atenção nesta tese: o desenho de obras de artistas que figuravam entre as recorrências principais e a menção ao encadeamento entre estas recorrências das artes visuais a outras distintas, especialmente da literatura.

Em um diagrama simples foram reunidos alguns dos casos mais significativos até aquele momento. Artistas, conceitos, autores, personagens e obras foram conectados por setas na tentativa de explicitar relações apenas intuídas mas insistentes no processo. É possível exemplificar isto ao descrever um trecho que antecipava a pertinência do termo *jetsam*: um desenho de destroços de um naufrágio situa-se ao lado de um texto legenda do qual parte uma seta para *Allan Poe*. Deste parte uma seta para *Gordon Pyn*, seu personagem em um relato de naufrágio, de onde vem uma seta de *J.J.G. Molina*, autor que compara os fragmentos de distintos modelos de representação, presentes em um único desenho, a restos indiscerníveis de um naufrágio. Este breve apanhado era uma tentativa de ensaiar algum sentido nestes vestígios flutuantes, de procurar explorar, tanto através de texto quanto de imagem, o que poderia estar sendo indicado por tantas correspondências.

Em *A2* também figurou no processo pela primeira vez os desenhos de obras de artistas: *Cherry Tree* (1971), *Time Well* (1971) e esboço para *Conical Intersection* (1975) de Gordon Matta-Clark, além de uma vista parcial do *Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968) de Robert Smithson. Eles estavam ao lado de desenhos que retratavam um brigue, como em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), um globo terrestre esquemático com anotações sobre fenômenos insólitos que ocorrem em seus pólos a partir de especulações que constam na mesma obra de Poe e um ‘mapa’ livremente baseado no complexo de túneis descrito em *A Construção* (1923) de Franz Kafka. Isto torna *A2* antecedente e principal motivador de uma opção adotada no presente trabalho: (re)desenhar as imagens das obras de outros artistas e escritores abordados nesta reflexão. Seja a partir de reproduções em impressos ou meios de exibição audiovisual, as imagens que transmitem

as obras em questão são evocadas graficamente no corpo deste texto, operação de integração de pensamento visual e discursivo que será comentada posteriormente.

É importante observar que, apesar da configuração esquemática na qual tais recorrências foram dispostas, a estrutura diagramática não é o ponto principal nesta situação. Mesmo que se tenha reunido informações sob esta forma visual específica, tratar do diagrama neste momento implicaria uma longa digressão sobre os termos de sua atual e crescente aclamação⁶. O que interessa agora no relato do processo de *A2* é observar o encadeamento das recorrências ou, pelo menos, a descoberta da possibilidade de encadeá-las que ali ensaiou-se, conforme é evidenciado nas descrições acima. A partir da reincidência da imagem de buracos nos desenhos realizados na época são mencionados *A Construção* de Kafka, a obra de Matta-Clark, o *Gordon Pym* de Poe (autor citado por Smithson em *Sedimentation of the Mind: Earth Projects*: “gravei isto na montanha e minha vingança está escrita na poeira do rochedo”⁷), as imagens de embarcações (e seus destinos trágicos) e a metáfora de naufrágios de Molina. Por semelhanças, aduções, repetições, coincidências, recordações, estas imagens endereçam-se, repercutem uma na outra e mesmo interseccionam-se. Mobilidade, dispersão e cruzamento de imagens de distintos contextos que expressam a dinâmica promíscua do desenho em seu convulsionar específico. Por isso desenhar as obras que influenciam o processo de trabalho é um exercício de assimilação, tanto do que é a contribuição específica de cada uma delas, quanto da própria ação de verter suas imagens fotográficas, já que isto demanda refletir sobre os termos da passagem de uma imagem para outra, de um meio para outro. Tal operação implica reposicionar o que era oblíquo, porém sem necessariamente fazê-lo perder esta posição. Adiantando o que se dirá sobre o vulto na penumbra, é importante saber adaptar o olhar de acordo com a condição de observação e mesmo admitir a

⁶ Aclamação que Anthony Vidler analisa e comenta como suspeita. “Campo Expandido da Arquitetura”, consultado em agosto de 2014, <http://www.archdaily.com.br/br/or-59270/campo-expandido-da-arquitetura-anthony-vidler>.

⁷ Edgar Allan Poe citado em Robert Smithson “Sedimentation of the Mind: Earth Projects” in *Robert Smithson: The Collected Writings*, org. Jack Flam (Berkeley, London: University of California Press, 1996), 108. Segundo Ricardo Araújo, o trecho citado acima, de autoria de Eloy Pontes, é a “mais acertada” tradução em língua portuguesa para ‘*I have graven it within the hills and my vengeance upon the dust within the rock*’. *Edgar Allan Poe – um homem em sua sombra* (São Paulo: Ateliê, 2002), 67. Smithson, que compartilhava com Poe o interesse pela catástrofe, destaca como algumas descrições de paisagens do escritor assemelham-se à trabalhos de *land art*, o que pode ser especialmente verificado ao final de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*.

validade de lobrigar. Por que o olhar deve almejar ser sempre nítido e panorâmico?

Finalmente, merece nota que alguns dos elementos presentes em *A2* já haviam sido diretamente abordados na dissertação, enquanto outros estiveram presentes apenas de forma transversal. Todos os escritores, peças literárias, seus personagens e eventos narrativos que tiveram lugar em *A2*, não foram mencionados no texto acadêmico, com poucas exceções, senão na bibliografia de apoio, apesar de contribuírem decisivamente para as reflexões daquele período. Já os artistas acima referidos foram abordados mais detidamente através de análise de suas obras. Oferecer às recorrências um tratamento de escopo mais abrangente, assumindo estes elementos que foram menos mencionados, e ao mesmo tempo mais intenso, é reivindicar uma proximidade com algo que, na verdade, não está distante como algumas convenções podem fazer parecer. É poder alegar, como o artista Nuno Ramos a respeito da pintura de Giotto, que aquilo “me pertence”⁸, não em uma perspectiva de exclusividade, mas de inclusão: um *também* me pertence. É apresentar, pôr adiante o que se reivindica; é assumir o desejo em uma declaração de direito: o desenhar como pretensão, conforme será desenvolvido mais adiante no capítulo *pretensão, erro e ruína*.

EM BREVE

No decurso das experiências precedentes, além de um amadurecimento da compreensão sobre o próprio trabalho (seu processo, referências, resultados, contexto), dois assuntos destacaram-se para desenvolvimento em uma posterior reflexão e são retomados aqui. Um primeiro, já em termos claros naquele momento, envolve o entendimento do desenho como algo que abarca simultaneamente a idéia, o grafismo e o objeto. Um segundo, que antes era apenas intuído, aponta agora para a relevância do elemento volitivo do desenho. Assumindo a impossibilidade de se chegar a uma proposição ordenadora, prescritiva, sintética ou conclusiva, este trabalho propõe-se desde o início a descrever uma trajetória mais ensaística, permitindo-se divagar sobre certos aspectos de seu objeto orientado pelas afinidades que sobressaem na vertente mais poética de seu

⁸ Em conferência pública que se seguiu à exibição de seus filmes *Luz Negra* (2002), *Casco* (2004) e *Iluminai os terreiros* (2006). Museu Victor Meirelles, 27 de maio de 2011.

processo. Por isso opto por tratar as questões do desenho tanto através de considerações sobre trabalhos que venho desenvolvendo quanto de referências artísticas que influenciam seu processo.

Partindo do pressuposto que o desenho não é apenas técnica gráfica específica e nem mesmo restringe-se ao grafismo em um contexto ampliado, e abordando certas especificidades das obras apanhadas, parto da indagação sobre o que permite identificá-las sob este nome que é usado de tantas formas. Como pensar o desenho a partir destas situações e simultaneamente evadir-se dos confinamentos dos discursos formalistas ou técnicos, das armadilhas dos vícios que evocam excessivamente a expressividade emocional e subjetiva, a habilidade disciplinar ou a polivalência transdisciplinar? Por outro lado, como não diluí-lo na diversidade circundante? Como não perdê-lo em uma amplitude que não apenas reconhecemos, mas que parece sermos nós mesmos a reivindicar? Neste sentido é fundamental a interlocução proporcionada por esta série de autores cujos pensamentos sobre desenho ultimamente adensaram meu envolvimento com esta prática. Ao freqüentar seus “espaços conceituais”, adiantando o comentário sobre esta expressão empregada pela artista inglesa Tacita Dean, pude coser as idéias que conformaram este estudo, que me permitiram assumir uma posição e ensaiar algumas noções acerca do desenho.

Também merece nota o recurso metodológico empregado de verificar os sentidos de certos termos, especialmente nos casos de algumas noções muito citadas nos debates sobre o desenho ou mesmo de proposição de nomações alternativas que contribuam para a argumentação apresentada. Sem o intuito de caracterizar uma prospecção especializada, esta opção, que influenciada pelos autores consultados recorreu ao longo de toda a pesquisa, fundamenta-se na vertente poética própria da metodologia em artes e, por isso, acredita encontrar medida para sua pertinência sem incorrer em reais transgressões etimológicas.

Para iniciar tal intento, opto por cercar o assunto nesta questão ao mesmo tempo primária e aporética que é a definição do desenho. O capítulo *desenho (idéia/grafismo/objeto)* envolve a argumentação por uma recusa a visões de desenho que se consideram taxativas e aos embates polarizantes que elas costumam gerar quando entram em choque com outras perspectivas.

Reservando-se um vasto e extenuante levantamento histórico, discute-se os termos de algumas oposições tradicionalmente relacionadas aos debates do desenho, como *finito* e *non finito*, objeto e processo, matéria e forma, concepção e realização, meios e fins. Na procura de outras sendas que evitem tais dilemas, esta reflexão procura subsídios em conceitos e abordagens realizados por outros autores, especialmente na afinidade pela ênfase à temporalidade do desenho proposto por Pamela Lee, na crítica à proposta de Deanna Petherbridge sobre a noção de *continuum* e na adoção das considerações de Giorgio Agambem sobre o entendimento ocidental de tempo, sobre a natureza insubstancial da imagem e também de sua retomada do conceito de potência em Aristóteles. A contar com esses marcos discorre-se sobre os modos da imagem e propõe-se pensar a dinâmica do desenho como um processo convulsivo que tensione continuidade e ruptura. Espera-se com esta argumentação tanto amadurecer quanto propor uma noção de desenho que, conforme mencionado anteriormente, compreenda uma relação abrangente de idéia, grafismo e objeto.

Para uma apreciação menos abstrata deste discurso, o capítulo *conversa à distância* é dedicado a comentários sobre algumas obras. Cada uma delas é abordada pontualmente, porém o conjunto de suas singularidades contribui para pensar a complexidade do desenho na perspectiva que aqui se delinea. A maioria já constava entre os precedentes deste trabalho por constituírem referências no processo artístico que conduzo, mas desta vez, visando defini-las de uma maneira mais apropriada, opto por apresentá-las sob o nome de *recorrências*. Esta palavra permite destacar na relação com tais obras os sentidos de auxílio, recurso, trânsito, memoração e reincidência em detrimento das conotações exemplares e prescritivas do termo referência.

As obras são *Measurement Room* (1969) e *Mental Exercises* (1972) de Mel Bochner, *Linea m. 7200* (1960) de Piero Manzoni, *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, *Haus u r* (1985-) de Gregor Schneider, *Partially Buried Woodshed* (1970) de Robert Smithson, as obras da exposição *Six Sites* (1966) de William Anastasi e *Invisible Mending* (2003) de William Kentridge. A maioria delas envolve certa concisão formal, próxima de elementos geométricos básicos, implicados com um tipo de gesto que, apesar da sua simplicidade estrutural, inscreve-se no mundo como marco transformador ou fundacional. Estes aspectos formais estão intimamente vinculados ao contexto histórico, já que

6 entre as 8 obras contempladas foram realizadas compreendendo um período de aproximadamente 13 anos entre as décadas de 50 e 70 do século XX (o que, apesar de não ser uma delimitação metodológica premeditada, configura uma predominância significativa). As obras provenientes de períodos posteriores diferem das características descritas acima, porém, ainda que apresentem um corpo gráfico orientado para a figuração, outro tipo de intencionalidade gestual e de orientação contextual, também parecem apontar para a tensão com a qual marca e intenção cruzam-se no mundo.

Com esta disposição tanto indica-se situações pertinentes para o entendimento de desenho que aqui é esboçado quanto apresenta-se uma parcela importante do espaço imagético dos trabalhos artísticos que desenvolvo. O capítulo *experiências recentes* trata de relatar estes trabalhos ao descrever e analisar seus processos. Apesar de também mencionar casos que retrocedem em até seis anos, o foco concentra-se na produção mais recente, especificamente nas obras realizadas para as exposições *sótão* (2012) e *Motel Coimbra #2* (2014). É observado principalmente a forma como os trabalhos em questão envolvem remissões a várias situações de desenho, como ativam desdobramentos entre idéias, grafismos e objetos e assim acabam por apontar para a dificuldade em observar o início ou destino da cadeia em que cada parte se envolve. Para auxiliar a atenção sobre este aspecto convulsivo é evocada a nova perspectiva da termodinâmica pelo entendimento de sistemas dinâmicos. Em uma associação livre com este contexto científico, é possível argumentar que a complexidade do desenho relaciona-se com sua degradação entrópica gerando novas ordenações criativas, o que relaciona-se com, senão justifica, sua potência.

Após estas considerações interessadas em configurar uma possibilidade de pensar o desenho, é possível debruçar-se melhor sobre um dos seus aspectos que mobiliza esta reflexão: a parcela volitiva. O capítulo *pretensão, erro e ruína* é um ensaio que relaciona intenção, vontade, idéia, desejo, e outros termos correlatos frequentes nos discursos sobre o desenho e, mais amplamente, sobre a própria imagem. Mas o caráter volitivo do desenho é abordado privilegiadamente em uma perspectiva contrária ao tom positivo e celebratório nos enunciados que instrumentalizam e moralizam esta vontade. Assumindo um grupo significativo de recorrências, tal perspectiva orienta-se pela problemática da desmedida da vontade comum

às narrativas trágicas, especificamente da noção de *hybris*, concentrando-se a reflexão na obra *Faust* (2011) do cineasta Aleksandr Sokurov. Tais considerações que, neste percurso traçam a correspondência entre o personagem e aquele que desenha, apontam para o erro e a ruína e para isso contam fundamentalmente com as contribuições teóricas de Pedro A. H. Paixão sobre a relação entre desenho e intelecto, de Giorgio Agambem sobre o encadeamento dos conceitos de sujeito, experiência e felicidade e de Jacques Derrida sobre o aspecto ruinoso do desenho.

I

DESENHO (IDÉIA/GRAFISMO/OBJETO)

VULTO NA PENUMBRA

Investigar o desenho aponta para a dificuldade de abordá-lo frontalmente, como na tentativa de observar um vulto na penumbra, o que se faz melhor com um olhar oblíquo, indireto. Não uso a comparação apenas pela situação de mover-se no escuro (a relação entre desenho e cegueira tão bem percebida por Jacques Derrida), por envolver o que é obscuro e o enviesado, mas também por que se a visão periférica é mesmo especialmente eficiente em termos de percepção do movimento e do contraste, deixando a percepção das cores para o campo central de visão em situação de luminosidade privilegiada, a anatomia da visão parece apontar para a furtividade que é própria do desenho.

Ele parece esquivar-se, deixando, sem muito anúncio, a possibilidade de entrevê-lo momentaneamente ao se mirar o que lhe avizinha. Logo, pensar o desenho envolve ponderações sobre o visível e o não visível. Sardo comenta que “o desenho é uma convenção a partir de uma inexistência (a da linha), como uma teologia negativa de demonstração das diferenças entre as coisas”¹, apontando para a *artificialidade* pela qual a imagem se refere à coisa. Sua alegação aproxima-se de outra, ainda que esta refira-se também ao *desenhar*: “a heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço desenhando”, observação pela qual Derrida sintetiza a cegueira *presente* do desenhista – aquele que “viu e verá”, na “reserva de visibilidade” de uma noite abismal própria de seu ato em execução².

A complexidade do desenho inviabiliza uma definição conclusiva a seu respeito. A alternativa adotada neste trabalho é da elaboração de um

¹ Delfim Sardo, “Desenhar o vento” in *Atlas Projecto de Desenho*, org. André Romão et al. (Lisboa: Associação Avalanche, 2006), 42. É estimulante a possibilidade de ampliar esta afirmação de Sardo no que ela se refere à essa inexistência: da linha para a própria idéia, ou para a coisa desenhada.

² Jacques Derrida, *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*, trad. Fernanda Bernardes. (Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010), 51-52.

percurso reflexivo sobre alguns aspectos do desenho que procure conciliar os movimentos da argumentação com a disposição ao experimento e a indeterminação propriamente identificados neste objeto de estudo. O risco que esta posição escolhida envolve é o da deriva involuntária em um relativismo excessivo, contra a qual é preciso não agarrar-se firmemente a um ou outro ponto firme (geralmente com conseqüências excludentes), mas ensaiar movimentos entre eles nos momentos oportunos. Isto parece apontar para a possibilidade de uma dinâmica, de uma abordagem que concentre-se em trânsitos mais do que na consolidação de estados, o que implica maior valorização da temporalidade do desenho. Para minimizar os perigos de incorrer em leviandade, em evasão involuntária, ou mesmo afogamento, é essencial a contribuição de abordagens de outros autores que, em movimentos mais desenvoltos e por caminhos mais interessantes, circunscreveram aspectos do desenho fora da ambição de uma teoria totalizante.

A própria complexidade do desenho, da qual decorre a impossibilidade de uma definição unívoca a seu respeito, paradoxalmente insinua a necessidade de assumir algum posicionamento sobre sua condição, o que impulsiona seus interessados a encontrar identificação junto a algum dos discursos que integram sua teorização. É preciso apresentar, como esclarecimento preliminar para o trabalho que aqui segue, alguns parâmetro para esboçar, senão um entendimento de desenho, uma circunscrição provisória para tornar de alguma maneira visível tal fenômeno esquivo, menos como uma lanterna apontada para o escuro do que uma postura de espera ativamente receptiva: espreitar atentamente o escuro, mas com o olhar vago. Mais do que capturar, apontar.

Diante do amplo espectro das discussões relevantes que vêm se desenvolvendo historicamente sobre o assunto, proponho que a reflexão se conduza como a disposição de uma pequena fração de idéias e impressões apoiadas em contributos teóricos e artísticos pontuais deste panorama. A seleção dos componente deste arranjo é justamente um recurso do artista/pesquisador: um artifício construído sob o critério da afinidade, de encontros que se repetem.

O DESENHO É

Parece oportuno, antes de tentar apontar para o desenho, contemplar os esforços que foram feitos neste sentido. Em uma perspectiva rigorosa isto poderia considerar todas as indeterminações, nichos especializados e variações históricas à guisa de um tratado. Fora deste objetivo propõe-se apenas lobrigar tal panorama e reservar mais atenção ao que possa caracterizar um contributo para esta reflexão, mantendo no horizonte a preocupação crítica. E uma primeira preocupação neste sentido direciona-se mais para o *como* do que o *que*, mais para uma postura do que um enunciado.

Talvez por ser um objeto de tão difícil manejo – por implicar condicionalmente alguma mediação, por ser cheio de ambigüidades, ao mesmo tempo tão funcionalmente simples e simbolicamente complexo – parte significativa da teorização do desenho encaminhou-se para combativos dualismos. E como esta postura tende a estabelecer tanto uma polarização das opiniões quanto uma alternante posição de prevalência, pode-se supor, para além de uma resultante atmosfera de confinamento cíclico, a limitação em oferecer um debate proporcionalmente complexo ao seu contexto³. Para exemplificar esta situação parto de um caso recente que permite tanto mostrar o quanto a postura rigidamente dualista afirma-se na repetição, quanto estimula uma réplica semelhante, conduzindo o contexto crítico a uma reprodução de si mesmo.

A curadora norte-americana Laura Hoptman, no catálogo da exposição *Drawing Now: Eight Propositions*, intitula o texto de introdução *Drawing is a noun*⁴. Este imperativo sintetiza sua abordagem do desenho e é proposto como uma resposta à declaração atribuída ao artista norte-

³ O problema é indissolúvel, o que não dispensa o constante cuidado em evitá-lo. Em “Dismantling Binaries”, capítulo de coletânea organizada por Alexander Alberro e Sabeth Buchmann, quatro autores discorrem sobre casos da crítica de arte no âmbito do conceitualismo. Apesar da proposta editorial, percebe-se a dificuldade de argumentar contra determinado enunciado sem ceder ao modelo dualista, exclusivo e prescritivo. *Art After Conceptual Art* (Vienna: Foundation Generali; Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006).

⁴ Hoptman é responsável pela curadoria desta exposição no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque em 2003, instituição na qual já fora Curadora Assistente do Departamento de Desenho. Laura Hoptman, *Drawing Now: eight propositions* (New York: Museum of Contemporary Art, 2002).

americano Richard Serra “*drawing is a verb*”⁵. Além de Serra, Hoptman também estende sua resposta a todos os praticantes e simpatizantes do entendimento do desenho como processo, o que abrange tanto os contemporâneos do artista naquele momento de seu enunciado, quanto todos aqueles que hoje usufruem do resultado de seus legados.

Livre das bordas da página, o desenho parece estar em todos os lugares – em escarificações na paisagem, em instalações *site-specific*, em *performances*. As ações envolvidas nestas obras – como riscar, espalhar, andar – manifestam um tipo de desenho, mas mesmo entre os artistas comprometidos nestes atos de desenho metafóricos e efêmeros muitos ainda continuam a utilizar os meios mais convencionais, com lápis e papel, como forma de transcrição.⁶

Hoptman constrói parte de sua argumentação nesta suposição de que todos os artistas, ao operarem “*site-specific installations*”, “*performances*” e outras ações afins, estariam assumindo uma posição contrária ao uso de meios “mais convencionais” de desenho e que, ao utilizarem “lápis e papel”, estariam assinando uma declaração de inconsistência em suas atitudes. Isto configura uma total inversão, pois as opções por estas formas de trabalho costumam justamente implicar para o artista, tanto em uma perspectiva especulativa quanto prática em seu processo, situações que demandam e que podem genuinamente ser respondidas através de recursos gráficos “convencionais”, e cuja coexistência destes registros ou naturezas distintos não caracteriza nenhum problema em si. Ela prossegue:

Esquemmatizando suas *performances* e anotando suas instalações, os artistas tornam visível e concreto o que poderia ser considerado imaterial. Esta idéia de desenho análogo à atividade tornou-se essencial para o desenvolvimento da arte conceitual e permanece

⁵ *Drawing Now*, 54. Hoptman refere-se à entrevista concedida por Serra a Lizzie Borden “About Drawing – an interview,” in *Writings/interviews*, Richard Serra (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

⁶ “Freed from the confines of the page, drawing seemed to be everywhere – in scarifications of the landscapes, in site-specific installations, in performance. The actions that went in these works – actions like scratching, scattering, walking – manifested a kind of drawing, but even as artists engaged in these metaphoric and ephemeral acts of draftsmanship, many of them also continued to use the more conventional mediums of pencil and paper as a means of transcription” Hoptman, *Drawing Now*, 11.

atualmente como o método preferido dos conceitualistas pós anos 80 para traduzir ações artísticas em objetos de arte.⁷

De forma similar, considerar que o desenho, no contexto destas práticas artísticas, é apenas uma maneira de tornar visível trabalhos que poderiam ser tomados como imateriais ou apenas um “método” para “traduzir ações artísticas em objetos de arte” mostra uma avaliação não apenas generalizante, mas também simplificadora, tanto dos processos de trabalho destes artistas quanto de seus relatos e reflexões posteriores. O facto de um trabalho artístico poder ser considerado “imaterial”, em definitivo ou temporariamente, não constitui em si um problema ou uma fragilidade⁸, nem a atenção ao processo implica a obrigatoriedade em fazer converter cada movimento investigativo do artista em um objeto conformado com as determinações de uma categoria artística tradicional. Atribuir a somente estes dois aspectos a importância do desenho no desenvolvimento das propostas conceituais é, no mínimo, impreciso.

Além disso, Hoptman associa “*site-specific installations*” e “*performances*” a um “ato de desenho metafórico”, o que contraria os depoimentos dos artistas e a análise dos teóricos envolvidos nestas situações recorrentes na *process art* que expressam o comprometimento destas propostas com a experiência direta, física e sensorial do sujeito com a materialidade, o que as afasta da intenção de metaforizar. A especial contribuição da maioria delas é que não se baseavam em comparações implícitas entre seus elementos e assuntos exteriores, mas justamente colocam-se como ação artística elas mesmas. Portanto, não são desenhos metafóricos, e sim, desenhos, mas fora das convenções normativas que organizaram a arte ocidental nos séculos

⁷ “By diagramming their performances and recording their installations, artists made visible and concrete what could be considered immaterial. This idea of drawing as an analogue to activity became essential to the development of Conceptual art, and it continues today among post-1980s conceptualists as the preferred method to translate artful actions into art objects”. Hoptman, *Drawing Now*, 11.

⁸ Aqui poderíamos adentrar na discussão sobre a desmaterialização da arte. O termo ‘desmaterialização’, cunhado por Lucy Lippard em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, veio a ser frequentemente (e às vezes de maneira generalizada) utilizado para se referir ao recorte americano de uma produção artística que, de uma forma específica privilegiou uma perspectiva crítica e epistemológica através do questionamento das suas modalidades tradicionais. Por outro lado, já desde os anos 60 artistas como Bockner (ver “Book Review: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972” in *Solar System & Rest Rooms: writings and interviews 1965-2007*, Mel Bochner, 104-107. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.) apontavam para as implicações problemáticas deste conceito pelas quais se desvaloriza a natureza material de parte significativa das obras deste contexto, característica que será apresentada mais adiante na concepção curatorial da exposição Afterimage. Como a discussão é demasiado ampla para ser desenvolvida aqui, é necessário assumir a condição de trabalhar tendo mais uma noção desta tensão do que seu desenho panorâmico extenso e nítido.

precedentes. O próprio Serra, na mesma entrevista citada por Hoptman, esclarece continuamente seu entendimento de desenho como experiência, como um exercício que deve extrapolar as convenções disciplinares. “*There is no way to make a drawing – there is only drawing*”⁹. A declaração do artista sobre “deixar de fazer marcas no papel” para “fazer o desenho integrado à sua estrutura e propriedades”¹⁰ expressa o desejo de superar uma subordinação funcional do desenho à escultura. Isto não resulta na desvalorização do desenho ou, em uma perspectiva contrária, num tipo de alienação autotélica através de seus métodos e tipologias convencionais: “Quanto mais eu desenho, melhor vejo e mais compreendo”¹¹.

E esta posição de Hoptman não apenas se direciona a artistas em uma avaliação retrospectiva, mas também precipita seu discurso sobre os trabalhos que selecionou para a mostra. A curadora justifica que, apesar das características distintas, todos os trabalhos presentes em sua seleção “compartilham uma semelhante recusa à orientação processual, mostrando mais afinidades com os desenhos do século XIX do que com as torrentes gráficas dos artistas [norte]americanos dos anos 70”¹². O crítico norte-americano Daniel Baird, porém, destaca em uma crítica à exposição *Drawing Now: Eight Propositions*:

o processo é crucial para muitos dos melhores trabalhos em *Drawing Now*: os desenhos a partir de livros de observações astronômicas de Russel Crotty, os desenhos relacionados às viagens de Franz Ackerman e o *Time of My Life* de Yoshitomo Nara, que consiste de relatos de diários que fazem lembrar os surpreendentes *Insomnia Drawing* de Louise Bourgeois.¹³

⁹ Serra, “About Drawing”, 51. Diante da questão se desenhar é equivalente a pensar, Serra responde “*I don't know. It's not formal operational thought. Thought and language are interdependent but drawing comes from another source (experience and intuition). Thinking is not the model; the experience in drawing is not obtained through language. Language does not equal to experience – it points to it. Drawing creates its own ordering. To draw a line is to have an idea. More than one line is usually construction. Ideas become compounded as soon as you make the second line. Drawing is a way for me to carry on an interior monologue with the making as I'm making it.*”, “About Drawing”, 52.

¹⁰ Ibid., 58.

¹¹ Ibid.

¹² “*share a similar rejection of the orientation toward process, exhibiting more affinities with nineteenth-century drawings than with the graphic effusions of American artists in the 1970s*”. Hoptman, *Drawing Now*, 12.

¹³ “*process is crucial to much of the best work in Drawing Now: Russell Crotty's drawings from books that document astronomical observations, Franz Ackerman's drawings are bound up with his travels, and Yoshitomo Nara's “Time of My Life” consists of what are effectively diary entries reminiscent of Louise Bourgeois's astonishing Insomnia Drawings*”. Daniel Baird, “Drawing Now: Eight Propositions,” *Brooklyn Rail – critical perspectives on arts, politics and culture*, Dezembro 1, 2003.

Ao longo de seu texto Baird argumenta contra o posicionamento de Hoptman, apontando fragilidades na sua curadoria decorrentes de uma visão restrita de desenho, o que compreende desde a opção da curadora pelos trabalhos em relação ao conjunto da obra de cada artista até a taxonomia na qual Hoptman assumidamente procurou adaptar ao contexto contemporâneo o modelo de álbuns de colecionadores do século XVIII.

“Talvez, no entanto, esta noção de desenho enquanto processo deva ser compreendida como uma questão de gosto e momento [histórico] específicos ao invés de algo determinado”¹⁴, afirma Hoptman, antes de revisar brevemente a alternância histórica de afinidades pelo processo ou pelo objeto nas abordagens do desenho. Por que desejar reativar e inserir-se neste quadro de sucessões excludentes e alternantes? Quais intenções ideológicas estão implicadas nesta aparentemente ingênua justificativa pelo critério do gosto e das tendências de época? É curioso que Hoptman não apresente, através de uma argumentação consistente, seus motivos para contestar estas práticas, discursos e valores emergentes nos anos 60 (especialmente bem institucionalizadas nos Estados Unidos da América, ainda que não livres de contradições e paradoxos) e que possuem forte repercussão atualmente, especialmente se considerarmos que sua exposição é homônima a outra produzida pela mesma instituição 26 anos antes¹⁵.

“Com todo o respeito a Serra, para muitos artistas hoje desenho não é um verbo, mas um substantivo”¹⁶. A esta afirmação de Hoptman, Baird responde igualmente categórico ao final de sua crítica “*drawing is still a verb*”¹⁷. Após destacar que a frase *drawing is a verb*, que Hoptman atribui a Serra em uma entrevista em 1977, havia sido escrita pelo artista norte-americano Mel Bochner já em 1969¹⁸, Baird cede à provocação de Hoptman

¹⁴ “Perhaps, however, this notions of drawing as process should be seen as developing from specific moments in time and taste, rather than as a given”. Hoptman, *Drawing Now*, 11.

¹⁵ Curada por Bernice Rose, esta mostra antecedente alegava como seu principal interesse evidenciar as investigações artísticas compreendidas entre 1955 e 1975 que contribuíam para a revalorização do desenho. Ver Bernice Rose *Drawing Now* (New York, Museum of Modern Art, 1976) e o *press release* da exposição “MOMA_1976_0004_4.pdf”, Museum of Modern Art, http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5345/releases/MOMA_1976_0004_4.pdf?2010

¹⁶ “With all respect to Serra, for many artists today drawing is not a verb, but a noun”. Hoptman, *Drawing Now*, 12. Conforme as declarações de Serra apresentadas anteriormente, sua posição sobre desenho é polivalente, pois destaca tanto a importância do desenho como ação e experiência quanto a necessidade de realizar seus desenhos diretamente na realidade escultórica. Ver “About Drawing”, 57-8.

¹⁷ Baird, “Drawing Now.”

¹⁸ Na entrevista citada por Hoptman não localizei nenhuma afirmação direta do artista sobre o desenho como verbo, menos ainda indícios que sustentem sua adoção desta definição como exclusiva. Como aponta Baird, provavelmente o equívoco de Hoptman deve-se à associação

e se esquece que, neste mesmo texto, que será abordado mais adiante, Bochner igualmente afirma *drawing is a noun*.

Para concluir este exemplo de debate é pertinente mencionar uma particularidade de contexto. Alexander Alberro, ao observar que para o artista e então crítico de arte norte-americano Dan Graham a obra de arte passara a envolver a noção de “*placing*” como verbo e substantivo, lembra que “esta conceituação do processo artístico em uma metáfora linguística seria repetida com frequência crescente durante o final dos anos 60 e nos 70”¹⁹. Tendência bem justificada pela própria aproximação que os artistas fizeram entre as investigações do espaço e as questões da linguagem naquele período²⁰. Logo, a proposição do paralelo entre desenho e verbo, ou substantivo, é tão situável historicamente quanto a querela entre desenhistas e coloristas, com a diferença que a primeira ainda não gozou tempo suficiente para ser tão debatida e amadurecida quanto a segunda. Merece destaque que, atualizada com uma postura de enunciação menos dogmática, a proposição de tal paralelo entre desenho e classes gramaticais não implica a obrigatoriedade por qualquer correspondência exclusiva, mas justamente compreende a possibilidade de múltiplas e simultâneas comparações.

Apesar da prática artística e seus discursos já terem seguido na direção de estratégias reflexivas e concepções mais complexas que contemplem a ambigüidade e o trabalho sobre paradoxos, nas reflexões sobre desenho ainda é possível encontrar esta tendência à alternância sucessiva pela prevalência de um entre dois discursos de valores opostos: ora o desenho é

entre o interesse de Serra por desenho e sua famosa *Verb List* (1967-68). Porém é oportuno destacar que Serra foi um interlocutor de Bochner pelo menos desde o início dos anos 70 (como este último brevemente relata em um episódio sobre a proximidade entre ambos e Robert Smithson no texto “July 20, 1973” in *Solar System & Rest Rooms*, 175) e deviam ter compartilhado muitas idéias a respeito de desenho que ocasionalmente possam confundir-se em seus discursos. Em 1974 os dois artistas também foram instrutores do Princeton’s Visual Arts Program. Alice van Straalen, “Museum Exhibit Bold Wall Drawing,” *Daily Princetonian*, 22 de Fevereiro de 1974, 3, acessado em outubro de 2014, <http://theprince.princeton.edu/princetonperiodicals/cgi-bin/princetonperiodicals?a=d&d=Princetonian19740222-01.2.8&e=-----en-20-1-txt-IN---->

¹⁹ “*this conceptualization of the artistic process in a linguistic metaphor would be repeated with increased frequency during the late 1960s and 1970s (...)*”, *Conceptual Art and the politics of publicity* (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2003), 20. Alberro define Graham como um importante articulador do que seria depois chamado arte conceitual. A declaração do artista foi realizada no âmbito do simpósio de abertura do Windham College show em 1968 a convite do organizador Seth Siegelau.

²⁰ Sobre esta aproximação é emblemático que se possa conferir, em uma fotografia da mesa de participantes do simpósio do Windham College show, que Graham estava ladeado por Lawrence Weiner e Carl Andre. Alberro, *Conceptual Art*, 19.

compreendido como prática, ação, ora como medium e seu decorrente produto, evidenciando a persistência de um modelo de concepção dualista. Mais do que uma reflexão que detenha-se sobre o assunto, esta discussão configura-se como um debate velado (e sempre incompleto, omissivo) sobre questões implícitas, como, por exemplo, as relações ideológicas destes posicionamentos ao mercado de arte, que são relevantes e precisam ser postas em plano aberto. Porém, tal tarefa, que é tão complexa quanto a tarefa a qual procura compreender, extrapola o alcance desta proposta de trabalho.

Em consequência do compartilhamento com os marcos artísticos e teóricos adotados neste processo, a posição aqui adotada é de recusa a tal dualismo. Uma recusa que alinha-se com as obras e os discursos que as acompanham e que não constitui em si uma negação da historicidade destes debates, nem implica a desvalorização dos elementos que formam estas oposições. Circunscrito e atuando no alcance da pesquisa, esta recusa é uma tentativa de adequar a abordagem ao seu próprio objeto, que é especialmente resvaladiço, além de averiguar e assumir as afinidades teóricas e artísticas iniciais diante da extensão e complexidade do assunto.

E/OU

Em um debate de modelo dualista, como o exposto acima, os termos da oposição não se articulam dialeticamente, mas ambicionam uma afirmação definitiva e hierárquica, partindo da noção de mútua irreducibilidade. Ou pelo menos é assim que alguns debates notáveis acabam sendo encaminhados, como é o caso linha *versus* cor, talvez o mais notório dentre tantos envolvendo desenho. Como afirma Lichtenstein, tal questão é prioritariamente teórica, com fortes implicações de natureza ideológica, mais do que uma necessidade prática que partisse do processo artístico²¹. Tendo início na Itália renascentista como “pontos de vistas contrários, mas não contraditórios”, as argumentações pela primazia da linha ou da cor tiveram na academia francesa um desenvolvimento na forma de “antagonismo violento” devido à tendência deste país para “os dualismos

²¹ Jacqueline Lichtenstein, introdução de *A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor* (São Paulo: Editora 34, 2006), 9-11.

severos e para uma doutrina clássica baseada em regras estritas”²². A polémica se estendeu e configurou o debate central no contexto normativo da academia de arte italianas e francesas nos séculos XVI e XVII²³. Apenas no século XIX, com o enfraquecimento das academias e a decorrente relativização das categorias artísticas, é que o debate perde relevância, marcadamente pelas experiências de Cézanne e Matisse²⁴. Evitar reincidir na oposição linha e cor, especialmente de maneira comparativamente valorativa, não significa assumir uma visão indiferenciada sobre estes dois aspectos. É fundamental poder dispor de um instrumental sensível e analítico sobre as componentes de caráter gráfico e pictórico que possam estar presentes em uma obra, assim como reconhecer que suas particularidades podem, circunstancialmente, estar intimamente próximas, para além da reciprocidade mínima que se espera deste encontro. Portanto, assim como é importante reconhecer a distinção entre o gráfico e o pictórico, e os critérios pelos quais esta distinção é suportada, também é importante não dogmatizar estes termos, estar disponível para reorganizá-los, e mesmo rarefazê-los, dependendo das especificidades e do contexto das obras que se pretende aproximar.

A persistência deste movimento dualista talvez consone com a idéia renascentista de desenho que Paixão define como orientada “por uma instituição teológica de cariz providencial – acomodada na e ordenada pela relação entre criatura e criador, obra e idéia, sensação e intelecção, corpóreo e incorpóreo, singular e universal, indivíduo e comunidade”²⁵. Implicada com o pensamento cristão-platônico da academia florentina, esta idéia, expressa no vocábulo *disegno*, justifica-se etimologicamente em sua derivação

²² Lichtenstein, introdução, 12-3

²³ Este panorama é concisamente exposto por Lichtenstein, introdução, 9-18, seguido de uma seleção de textos históricos sobre os quais ela elabora suas considerações. Michel Pastoreau em *Preto – História de uma cor* (Lisboa: Orfeu Negro, 2014), 208-13, também passa pela questão destacando suas derivações filosóficas, com alguma ênfase no âmbito religioso da contra-reforma.

²⁴ “É impossível separar desenho e cor”, afirma Matisse, confessando que foi “levado a utilizar o papel recortado a fim de associar desenho e cor num mesmo movimento.” Henri Matisse, “Escritos e conversas sobre a arte” in Lichtenstein, *A Pintura*, 139 e 141. Emile Bernard atribui a Cézanne a declaração de que “*drawing and color aren’t distinct from one another. Gradually as one paints, ones draws; the more harmonious the colors, the more exact the drawing becomes.*” Citado em Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing – histories and theories of practice* (Londres; New Haven: Yale University Press, 2010), 25.

²⁵ Pedro Abreu Henriques Paixão, *Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares sem nome* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008), 37.

(...) do denominativo *designare*, um verbo latino composto do prefixo *de-*, que lhe denota, precisamente, ‘proveniência’, e *signum*, substantivo que corresponde a ‘rasura’, ‘marca’, ‘tipo’, ‘grafo’, ‘corte’, ‘ferida’. Portanto *designare* indica tanto a acção de *mostrar* algo *de* algo (em geral ‘idéia’ ou ‘essência’), constituindo-se na ‘relação’ (...), como a acção de *incidir*, que abre, marca ou inscreve e que, instituindo-se como linha de separação, tem também o significado de distinção e diferenciação.²⁶

Tal concepção bivalente do desenho como divisor e mediador, é, em si, um marco de cisão, já que, a partir deste momento, ele passa a ser conceituado como uma prática que confere fundamento teórico às artes, conseqüentemente a aproximando das artes liberais²⁷ e afastando dos simples ofícios. Este novo entendimento do desenho, que tem em Alberti relevante expoente, difere do desenho como “meio mecânico” aplicado nas oficinas corporativas ao reivindicar, através de sua “qualidade projectual”, a capacidade criadora e autoral que alavanca um processo de maior autonomia do artista em relação às autoridades sociais vigentes²⁸. Desta contraposição persiste ainda a tendência em opor o *fazer* e o *criar* na atividade de desenhar, vinculado a um entendimento pelo qual ambos manifestam diferenças inconciliáveis, como se consistissem processos distintos e sucessivos. A permanência desta oposição freqüentemente reincide em considerações sobre destreza manual e autonomia (e autoria) intelectual, supondo o conflito entre ambos centrado em um modelo visual representacional: o emprego da destreza disciplinar subordinada a este último *versus* a espontaneidade da experimentação criadora, investigativa ou questionadora, disposta a subvertê-lo. As opiniões tendem a conduzir para a valorização do virtuosismo técnico ou da inventividade subjetiva, expressiva²⁹. Mesmo que a intensificação da tensão entre estes aspectos já tenha um significativo distanciamento histórico desde as reações contrárias à opressão disciplinar do academicismo, esta visão dualista perdura, porém sem muita perspectiva

²⁶ Paixão, *Desenho*, 37.

²⁷ Paixão, *Desenho*, 23-36.

²⁸ Paixão, *Desenho*, 24-7.

²⁹ Em sua ambiciosamente abrangente obra sobre o desenho, Deanna Petherbridge aponta para a importância de investigar o gesto e a habilidade manual considerando que o desenho é uma habilidade performativa: “*both mere or copyist skill and the mediated strategies that have the potential for creating something new are located in relation to the hand*”. A autora diferencia *mechanical skills* de *thoughtful processes of praxis*, valorizando a segunda através do conceito de *thoughtful hand* do filósofo alemão Martin Heidegger, que implicaria uma inteligência corporal específica de acordo com os pressupostos fenomenológicos. Petherbridge, *Primacy of Drawing*, 12.

de realizar um debate de efetiva contribuição, pois é insuficiente para responder às problemáticas atuais. O assunto envolve as transformações dos meios de produção, da noção de autoria, da dinâmica processo-obra na complexidade das práticas artísticas, nos questionamentos das formas de apresentação e veiculação da arte, motivos suficientes pelos quais persistir na oposição excludente e unívoca é negar a crescente reflexão sobre indeterminações, impasses e paradoxos neste contexto assim como, retrospectivamente, também negar o processo histórico das teorizações acerca do desenho que apresentam atualmente urgentes reelaborações conceituais como desafio.

No panorama atual, algumas concepções colocam outros modos menos prescritivos de organizar estas questões, simultaneamente observando a situação artística e elaborando discursos mais aproximados a ela. Em um breve ensaio, Delfim Sardo comenta a problemática amplitude e falta de unidade do campo do desenho, simultaneamente transparecendo desconfiança a uma perspectiva de delimitação e sistematização deste mesmo campo³⁰, uma posição apropriada por buscar um equilíbrio que precisa ser constantemente construído, que demanda esforço contínuo por não se entregar ao impulso pela adoção inerte de uma noção demasiadamente positiva ou niilista. A partir disto, discorre sobre a “alta performatividade” própria do desenho contemporâneo, pela qual o artista desenvolve uma competência específica em resposta a um “interior critério de exigência” e cuja possibilidade de avaliação pauta-se na “ficção sobre os parâmetros de exercício que o artista se propôs”³¹. Nesta perspectiva de Sardo, o circuito entre projeção e realização no processo do desenho artístico ocorre circularmente, como um motor operacional cuja meta ou finalidade encontra-se no próprio funcionamento. Não há, nesta definição, hierarquia nem divergência valorativa entre virtuosismo ou liberdade criativa, entre competência compulsiva e investigação poética. E ainda, o que remove este desenho de uma armadilha autotélica é seu movimento por apropriar-se de métodos e códigos gráficos específicos de outras áreas (imaginários científico, técnico, infantil, doméstico, psicopatológico, etc),

³⁰ “Se, numa primeira abordagem, este campo parece ser (e é) demasiado amplo para poder ser tratado como se de uma unidade de tratasse (que não é), devemos então cingir-nos a um campo delimitado, cheio de regras de procedimento, cânones processuais, parâmetros de avaliação estéticos ou meramente qualitativos?” Sardo, “Desenhar o Vento”, 42.

³¹ Sardo, *Ibid.*, 43.

incorporando-os ao contexto artístico ao envolvê-los em relação com uma contraparte de ordem estética³².

Isto é possível por capacidade de reelaboração de outros meios e codificações muito particular do desenho, uma permeabilidade que deriva de sua condição de receptividade sobre a qual a hipótese de Paixão constitui um relevante contributo neste trajeto reflexivo. O autor retoma o entendimento do desenho pelo modelo da *grammateion*, a “tabuinha de escrever”, que no discurso de Aristóteles serve como imagem para refletir-se sobre o próprio intelecto. As repercussões de tal modelo foram historicamente reduzidas pela forte oposição escolástica ao aristotelismo radical entre os séculos XIII e XVI, período marcante e ainda influente da elaboração teórica do desenho. A proposta de Paixão ativa novamente a concepção do intelecto como tributário da capacidade imaginativa³³, o que reposiciona o desenho como potência, simultaneamente “grafema” e “grafável”³⁴.

A proximidade do desenho com o intelecto é algo que integra sua conceituação no ocidente e, pela tendência dualista entre virtuosismo *versus* inventividade, dela aproxima-se a contraposição de dois tipos de realização gráfica: desenhos altamente elaborados, de status concluso e que exibem grande perícia técnica, (geralmente sob codificação que explore a semelhança com um objeto) contra os esboços: grafismos preparatórios, espontâneos e investigativos com tendência ao inacabamento. Relembrando a observação de Lichtenstein sobre a querela da cor, pode-se inferir que uma valoração opositiva que se pretenda critério de julgamento entre as formas virtuosas e experimentais de desenho procede também mais de interesses ideológicos do que práticos, pois no ato de desenhar, mais do que uma participação mútua, elas confundem-se. Logo, para além de tal oposição dissertativa, que impinge o entendimento do desenho como imagem autônoma a ser contemplada ou como vestígio revelador dos movimentos do pensamento do desenhista, estes aspectos do desenho não se excluem. A partir da perspectiva da arte como “coisa mental”, a excelência artística de um desenhista, que permitiria a realização de uma obra sofisticada,

³² Sardo, Ibid.

³³ “É portanto na “fantasia” – enquanto potência que *tende* para uma força interna (“*ad vis cogitativa*”) – , que se encontra a “habilidade” receptiva em virtude da qual é possível, no homem, um acto de inteligência (tornar-se, no recebimento, *espécie* inteligível)”. *Desenho*, 52.

³⁴ Paixão, Ibid., 53.

justamente se situaria no cultivo de seu intelecto e se manifestaria por esforços cujos indícios já estariam expressos nos esboços. Apesar de não ser recente, este tipo de observação segue com relevante pertinência³⁵, particularmente diante da paradigmática ênfase no processo característica da arte contemporânea. Como destaca Paixão, em *De Pictura Alberti* discorre sobre “linhas subtilmente feitas que quase não se deixam ver” e sobre o quanto uma boa circunscrição (delineamento) é em si suficientemente agradável, subentendendo sua autonomia³⁶. Anos mais tarde, um Alberti mais maduro, já receoso da maneira como os artistas conduziam a arte, adverte seus leitores que procedam com cuidado à exibição de seus projetos, pois estes devem ser “nus e simples”, sem demasiados atrativos para não destacar a execução em detrimento da idéia³⁷. Em uma espécie de linhagem conceitual, buscando a legitimidade de seu interesse pelo processo, o artista norte-americano Robert Morris, na década de 60, evocou em seu texto *Anti-Form* a valorização renascentista e modernista pelo esboço, gesto que Lee comenta como menção à uma estética do inacabado e que destaca a temporalidade e o caráter intelectual do desenho³⁸.

As polarizações nos debates sobre o desenho, apesar de terem se tornado um modo defasado, são indicadores razoáveis de questões pertinentes – que apenas não devem ser tratadas em desproporcionalidade e isolamento da prática a qual se referem. Logo, a questão apresentada não pode ser negligenciada e nem debatida em termos de simples oposição objeto/processo, muito menos ser considerada por uma avaliação prioritariamente predicativa cuja argumentação baseie-se mais em projeções discursivas do que em uma escuta das particularidades das obras.

³⁵ Petherbridge, que argumenta pela relevância do *sketching*, afirma que os paradigmas dos discursos que historicamente valorizaram no desenho as capacidades de incompletude em favor da inventividade “*have become increasingly sublimated over the centuries, and in our time are naturalised in theory and internalised in personal practice*”. Sua colocação faz ressaltar a necessidade de analisar tal processo, aparentemente inconsciente, a fim de tornar mais claros os termos que ele envolve. Petherbridge, *Primacy of Drawing*, 3.

³⁶ Paixão, *Desenho*, 28.

³⁷ *Ibid.*, 31.

³⁸ Pamela Lee, “Some Kinds of Duration: the Temporality of Drawing as Process Art” in *Afterimage*, org. Cornelia Butler (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999), 32-33. É curioso perceber a variação histórica na valorização entre uma ou outra forma, como a desconfiança do modernismo em relação ao virtuosismo, “característica fundamental e tradicional da prática do desenho no interior das belas artes”, Sardo, “Desenhar o Vento”, 42.

Para um esclarecimento sobre tal forma de trabalhar pode-se retomar aqui o texto de Bochner citado por Baird. Nele o artista propõe, a respeito da exposição *American Drawing*³⁹, uma sucinta tipologia correspondente às atitudes dos artistas nos trabalhos expostos. Uma tipologia sintetizada por analogias com elementos da linguagem, situada no período de tempo no qual tal recurso foi comum, conforme comentado anteriormente por Alberro. O primeiro grupo proposto por Bochner, *finished drawings*, é constituído de trabalhos que demandam tempo e empenho em sua execução e trazem uma correspondência visual direta com outros meios usados pelos artistas: “*drawing is a noun*”. O segundo grupo, *working drawings*, envolve trabalhos os quais Bochner define como um “fenômeno relativamente novo”. Além da funcionalidade própria dos esboços de ateliê, aos quais se assemelham, os *working drawings* são o resíduo do pensamento, o lugar onde os artistas formulam, planejam e descartam suas idéias⁴⁰. Apesar desta carga processual estar registrada neste tipo de trabalho, tal tipo de desenho não possui necessariamente legibilidade e, “enquanto objeto, um *working drawing* apenas pode ser descrito como um pedaço de papel coberto com anotações aleatórias de atividades não-visuais”⁴¹: “*Drawing is a verb*”. Finalmente, *diagrammatic drawings* é um grupo de trabalhos gráficos esquemáticos, de teor descritivo, expressos em uma codificação normatizada e inteligível, que permite a comunicação de informações relativas à sua realização: “*Drawing is a language*”.

Mesmo que a proposta de Bochner tenha advindo da postura própria da atividade que exercia simultaneamente como crítico de arte, e por isso possa trazer em si as conjecturas de uma observação generalizante orientada por uma tendência a recursos analíticos e conceituais de época, ela efetivamente orientou-se pela sua experiência específica como curador e artista, vinculando sua enunciação aos trabalhos que integravam a exposição *American Drawing*. Resguardado, por sua concisão, de uma intenção prescritiva, Bochner destacou que as atitudes às quais se referia “não devem

³⁹ *Anyone can learn to draw in Solar System & Rest Rooms: writings and interviews 1965-2007*, Mel Bochner (Massachusetts: Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008), 61. *American Drawings* aconteceu na Galerie Heiner Friedrich, em Munique, em 1969. Participaram da exposição, entre outros artistas, Sol Lewitt, Frank Stella e Eva Hesse.

⁴⁰ “*the residue of thought, the place where the artist formulates, contrives and discards his ideas*”. Bochner, “Anyone can learn to draw”, 61.

⁴¹ “*As an object a working drawing can only be described as a piece of paper covered with the random visible jottings of non-visual activities.*” Bochner, *Ibid.*

ser tomadas como categorias exclusivas ou restritivas. Muitos artistas fazem desenhos que cabem em mais de um grupo”⁴².

Desenho como substantivo, verbo e linguagem. Podemos a partir da proposta, sem contradizê-la, deduzir que “muitos artistas fazem desenhos que cabem em mais de um grupo” *simultaneamente*, ou que contenham elementos gráficos simultâneos de mais de um dos grupos. O posicionamento de Bochner procura parâmetros definíveis ao revisar elementos historicamente recorrentes (virtuosismo, experimentação, planejamento, legibilidade, codificação), porém com margem para articulações condizentes com a ampliação de possibilidades que marcaram as práticas artísticas dos anos 60 e 70. Ainda assim é importante lembrar que Bochner, apesar de discorrer sobre aspectos operativos dos trabalhos e de nomear suas categorias de “*drawings*”, inicialmente se refere a três “*attitudes*”, o que esclarece seu interesse especial pelas intenções e modos de trabalho dos artistas mais do que pelos objetos gráficos isoladamente – uma inclinação para a abordagem do processo.

PROCESSO

A proposição de Bochner é evidência de que o *processo de trabalho* dos artistas passa a assumir, principalmente no enunciado destes ⁴³, uma acentuada relevância nas elaborações discursivas acerca do desenho desde meados do século XX. Sobre isto, é pertinente compreender não o que se espera ao associar desenho e processo (relação bem manifesta e já muito teorizada), mas justamente quais os termos desta re-proposição: qual desenho e qual processo se conjugam e através de quais elementos ou características. Para Lee, neste contexto, o encontro de desenho e processo em um discurso traz consigo o elemento da “temporalidade” como fator principal. Ainda que Lee construa seu argumento com foco nas

⁴² “*They are not to be taken as exclusive or restrictive categories. Many artists make drawings which fits into more than one group.*” Bochner, Ibid.

⁴³ O artista como sujeito que discursa é outro resgate dos anos 60 em relação à idéia de artista tal qual é formulada no Renascimento: a literatura artística italiana, como observa Paixão a partir de Schlosser, foi conduzida, já a partir do *Trecento*, menos por hagiógrafos ou historiadores do que por artistas, devido ao deslocamento da posição destes últimos de *faber a auctor*. Paixão, *Desenho*, 31.

particularidades da *process art*⁴⁴, algumas de suas considerações não se restringem ao seu respectivo objeto de estudo. Isto possivelmente deve-se ao que a autora já adverte de início: a dupla acepção que, ela própria faz, ao usar a palavra *processo*: tanto a literal que denota “evento ou ato pelo qual algo passa a ser ou simplesmente é”⁴⁵, quanto a histórica, que caracteriza o grupo de artistas norte-americanos cujos trabalhos ficaram marcados por esta problemática. Apesar de alguns dos artistas que serão comentados no segundo capítulo deste trabalho, *conversa à distância*, apresentarem vínculos com este agrupamento histórico, não é a inserção deles nesta tipologia o motivo de os evocar aqui. Conseqüentemente, as considerações de Lee também mencionadas não se justificam no que se limita a este agrupamento, mas pelo que o ultrapassa e direciona-se para a noção mais ampla de processo artístico.

Uma das afirmações de Lee é que o desenho privilegia menos a observação sobre a “dimensão estilística” do que sobre a “dimensão operacional ou temporal” (das obras *process oriented*) geralmente obscurecidas por “leituras morfológicas do processo”⁴⁶. A observação é pertinente e supera o contexto específico ao qual se refere, pois “a conjugação dos termos *desenho, processo e temporalidade* parece reconhecer uma ambivalência histórica”⁴⁷ que não foi superada, já que,

Por um lado, dizer que desenho é processo aproxima-se do tautológico, pois nada parece mais óbvio do que a maneira como o desenho registra o processo de fazer do artista (...) Do esboço ao tracejado, do desenho

⁴⁴ Termo que se refere a um grupo de artistas atuantes nos EUA, entre final dos anos 60 e anos 70, que, mesmo sendo reconhecidos por alguma vinculação mais estável com propostas designadas como *Conceptual art, Earth art* ou minimalismo, dedicavam-se a práticas envolvendo escultura e instalação, marcadas pela participação relativamente programada do acaso, pela negação das convenções formais e pela valorização da resposta dos materiais empregados. Como expõe Cornelia Butler em “Means and Ends” in *Afterimage*, Cornelia Butler org. (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999), 81, *Process art* não chega a caracterizar um movimento artístico coeso e estável, estando mais próximo de um conjunto de afinidades entre as obras de alguns artistas, motivo pelo qual me refiro a ele como *agrupamento*. O texto de Lee integra a publicação realizada na ocasião da exposição homônima curada por Cornelia Butler, na qual podem ser apontados, entre outros artistas, Mel Bochner, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Eva Hesse, Robert Morris, Richard Serra, Bruce Nauman e Barry Le Va.

⁴⁵ “the act or event by which something come into being or simple is.” Lee, “Kinds of Duration”, 26.

⁴⁶ Lee, *Ibid.*, 31.

⁴⁷ “the conjugation of the terms *drawing, process and temporality* seems to admit a *historiographic ambivalence*”, Lee, *Ibid.*, 26.

preparatório ao sombreado – todos estes exemplos aparentam ser as demonstrações de processo mais literal⁴⁸

No entanto, se na acepção literal de processo, este coincide com o desenhar na correspondência imediata entre o gesto e a matéria, na acepção histórica o entendimento de processo é subordinado à disciplina da *categoria artística* desenho:

Por outro lado, as noções tradicionais de desenho parecem pouco consonantes com a *process art*. (...) Resumidamente, se *process art* prescinde de legibilidade formal através da dispersão aparentemente aleatória do seu material, o contorno gráfico, a modelagem, o *chiaroscuro* – toda a variedade de técnicas de desenho – trabalham contra este modelo de processo em consolidação.⁴⁹

Como qualquer sistema normativo, disciplinar e de forte implicação ideológica, o desenho como *categoria artística* acaba sempre por subordinar o gesto à intenção, planeamento, maneira, método ou outro imperativo que lhe seja próprio. Este complexo se move para além da responsividade imediata do mundo para com o gesto, distanciando o entendimento de processo do âmbito de interesse pelos artistas da *process art*. Entretanto, posicionamentos que parecem divergir podem orientar-se por trajetos capazes de manobras de resignificação retrospetiva. Assumindo que “reinventar a arte significa repetir de outro modo a sua origem”⁵⁰, pode-se subentender na menção de Morris ao Renascimento, citada anteriormente, uma tentativa de justificar e legitimar o processo do artista nos anos 60 através da vinculação com a intelectualidade genitora do modelo de artista ocidental. O artista responde contestatoriamente ao panorama historicamente instituído do seu entorno recente justamente respaldado pela intelectualidade que foi reivindicada na gênese deste, demonstrando

⁴⁸ “on the one hand, to say that drawing is process skirts the tautological, for not could seem more obvious than the way which drawing registres the process of the artist’s making. (...) From the sketch to the tracing to the preparatory drawing to the rubbing – all these examples appear the most literal demonstrations of process”, Lee, *Ibid.*, 26-27.

⁴⁹ “On the other hand, traditional notions of drawing appear to square little with process art as such. (...) Bluntly put, if process art dispenses with formal legibility through the seemingly random dispensation of it’s material, the graphic contour, modeling, *chiaroscuro* – all varia of drawing techniques – work against this model of process in consolidating form”, Lee, *Ibid.*, 27.

⁵⁰ José A. Bragança de Miranda, “Uma Linha de Tensão,” in *Drawing a Tension – Obras da Coleção do Deutsche Bank*, org. Jürgen Bock (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Frankfurt am Main: Deutsche Bank, 2008), 44.

que agora, através dela, ele é capaz de dedicar-se a investigações que fazem emprego do acaso, da negação e da arbitrariedade. O discurso retorna ao ponto inicial para poder seguir adiante, reconsiderando seu passado imediato (tal qual no modernismo, também citado por Morris), mas não sem conflito, despiste e contradições⁵¹.

Logo, a reavaliação da referida ambivalência histórica, envolvendo os sentidos correlatos de desenho e processo, prossegue nas considerações que tencionam evidenciar a componente temporal implicada na materialidade. É o que encontra-se na argumentação de Lee, que tem como motor a frase de Richard Serra “não há uma maneira de desenhar – há apenas desenho”⁵². A conclusão da autora, baseada na sua análise de obras daquele contexto⁵³, é que Serra, ao proferir tal enunciado, comunicava “o desejo de mover[-se] para além das tradicionais dicotomias relativas a meios e fins, rejeitando a idéia de composição formal e convenções pelas quais se delimita a matéria, assim rejeitando a separação metodológica de ambos”⁵⁴. Lee argumenta que se “meios e fins são inseparavelmente entrelaçados”, isto é especialmente evidenciado na duração, seja a do fazer, da matéria, de determinada condição ou da recepção da obra. “O que isto mostra é que desenho não é simplesmente um meio para [atingir] um fim. Pelo que isto revela, sua finalidade é [em si] uma mediação – a caminho de algo mais”⁵⁵.

É importante destacar que Lee não recusa os meios e os fins, mas relativiza tanto um determinismo progressista, que subordina o primeiro ao segundo, quanto um idealismo nostálgico, que só valoriza o inverso desta ordem. A autora entende na duração uma condição pela qual é possível deslocar a atenção da oposição forma-matéria, privilegiada em análises

⁵¹ “a despeito de sua ênfase na aleatoriedade e da negação do formalismo, a institucionalização da *process art* tende paradoxalmente a torná-la uma categoria histórica ou, ainda pior, um tipo de estilo.” Lee, “Kinds of Duration”, 26.

⁵² “*There is no way to make a drawing. There is only drawing.*” Serra, “About Drawing”, 51.

⁵³ Em análise às obras da *process art*, Lee discorre sobre 3 modos de temporalidade: “entrópica”, que, preocupada na implicação temporal da matéria e de sua recepção, aponta para objetos que parecem configurar “uma história inerte” ou um “dispêndio de energia” em uma perspectiva de declínio; “transitiva”, que diz respeito ao cruzamento entre matéria e forma, meios e fins, e implica uma lógica estruturada na “dupla e/ou” como impossibilidade de manter propriedades tidas como distintas na obra de arte; e “contingencial” que, através dos limites temporais propostos pelo artista, desencadeia as condições de possibilidade de eventos acidentais, sem, no entanto, concluir uma relação causal direta. Segundo a autora estes modos não são os únicos, nem são excludentes entre si; eles interpenetram-se e opõem-se a categorizações. “Kinds of Duration”, 34-48.

⁵⁴ “(...) *he was articulating the desire to move outside means/ends dichotomies, rejecting the idea of formal composition and conventions through which to circumscribe matter, and refusing further the methodological separation between the two.*”, Lee, *Ibid.*, 48.

⁵⁵ “*For what it reveals that drawing is not a simply a means to an end. If anything, it reveals that its very ends are mediation – on the way to something else.*”, Lee, *Ibid.*

voltadas predominantemente à espacialidade. Nesta sua proposta, mantém-se a ênfase no processo sem estabelecer interrupções de início/fim, fraturas em sua extensão. Entretanto, esta continuidade não gera uma longa indiferenciação, um campo homogêneo: se reconhece um relevo de zonas distintas pelos quais se observa os movimentos característicos do processo, tais quais ondulações, deslizamentos e correntes. O trajeto entre o que se entende como meio e fim não se perde em sua transitoriedade, mas justamente segue aí. O desenho é permeado pelo conceito de mediação, continuamente.

CONTINUUM

Lee propõe uma maior atenção à temporalidade no desenho, envolvendo especialmente a observação da duração. O entendimento que ela propõe contornar é o do desenho incrustado estruturalmente na dicotomia meio-fim, condicionado por uma normatividade dos fazeres artísticos cuja concepção do tempo é submetida à funcionalidade, configurada exclusivamente como linear e progressiva, expressa na passagem do esboço da idéia à sua realização em um outro meio eleito. A maneira da autora questionar esta perspectiva é justamente discorrendo sobre “alguns modos de duração” que ela localiza como fundamentais em um recorte da produção artística recente e que não são contemplados neste esquema anterior. Ao concluir, por estes modos, que meio e fim estão reciprocamente implicados em uma relação que os artistas tem vindo a deshierarquizar no meio plástico e no discurso, Lee propõe que os processos envolvidos no desenho passam a ser menos experimentados como uma mediação instrumental e mais como um fluxo que envolve atividade.

Uma outra proposta que pode contribuir para esta discussão é a do desenho enquanto continuum de Deanna Petherbridge. A autora apresenta este “paradigma estrutural” como alternativa a um entendimento “excessivamente abrangente” de desenho⁵⁶. Esta perspectiva baseia-se em sua constatação de que, ainda que ocasionalmente contraditórias entre si, todas as teorias sobre o desenho na arte europeia compartilham atribuições

⁵⁶ Petherbridge, *Primacy of Drawing*, 3.

que permitem compreendê-lo como “parte de um continuum do fazer e pensar, da invenção e realização”⁵⁷.

Ainda que esta proposta aparente inicialmente compatibilidade com a dinâmica processual da arte contemporânea, ao abranger duas notórias dualidades, o discurso da autora traz um tom contraditório de conservadorismo quanto ao encadeamento do desenho a outros meios⁵⁸. Petherbridge alega constatar nos discursos ao longo da arte ocidental⁵⁹ o reconhecimento e valorização contínuos, ainda que ocasionalmente discretos, do esboço (*sketch*). Porém a autora transparece um claro desagrado no seu entendimento da supervalorização atual do caráter inacabado (*inchoate*) e da autenticidade próprios dos desenhos de esboço. A autora declara que atualmente “embora muito admirado, o esboço encontra-se preso e vacilante no seu suporte original, desprovido de desenvolvimento”, o que expressa a identificação de Petherbridge com um tradicionalismo no procedimento artístico. Ainda que afirme que o desenho seja “uma prática independente”⁶⁰ e que critique a persistente recusa institucional da efetiva teorização do desenho⁶¹, a argumentação da autora pela valorização deste move-se pela legitimação do tradicional esquema de hierarquia das categorias artísticas na qual o desenho ocupou freqüentemente uma posição subalterna, ou no máximo ambígua, aos *loci* oficiais da pintura, escultura e arquitetura.

Alegar que o desenho, mesmo de esboço, está atualmente “preso e vacilante” em seu “suporte original” é expressar uma concepção na qual este

⁵⁷ “*drawing is a part of a continuum of making and thinking and of invention and completion*”. Petherbridge, *Ibid.*, 19. Ou, de forma mais completa, “*Drawing is rooted within a conceptual and perceptual nexus, and as such is part of a continuum that embraces genesis, development and completion*”. Petherbridge, *Ibid.*, 25.

⁵⁸ Petherbridge, *Ibid.*, 28. Preocupada com o que alega ser uma atual postura “virulentamente historiofóbica” dos agentes de arte: estudantes, galeristas, curadores e colecionadores (Petherbridge, *Ibid.*, 13), a autora parece deixar implícito um distanciamento generalizado entre as práticas artísticas contemporâneas e os processos e dinâmicas do desenho pelos quais ela argumenta a favor e tende a relacionar maioritariamente a uma história mais distante e bem consolidada. Pode-se criticar esta suposta cisão ao se interpretar como continuidade, e não um total resgate, a reivindicação feita por artistas atuais de discursos e conceitos de artistas passados, situação exemplificada pouco acima na menção de Robert Morris ao Renascimento e Modernismo ou no interesse de Mel Bochner por Michelangelo, expresso em seu desenho diagramático (1972) sobre a proporção de distâncias utilizada nos degraus da escadaria da Biblioteca Medicea Laurenziana.

⁵⁹ Citando referências desde Plínio até o século XIX. Para a autora, o que está em questão na dinâmica pendular da discussão envolvendo esboços e obras acabadas não é a rejeição deste primeiro em si, mas o grau de acabamento que deve suceder às idéias desenvolvidas por ele. Petherbridge, *Ibid.*, 26.

⁶⁰ “*Although much admired, the sketch lies beached and quivering on its original support, bereft of development*”, Petherbridge, *Ibid.*, 16.

⁶¹ Petherbridge, *Ibid.*, 10.

deve encontrar sentido, ainda que seja parcialmente, pelo “desenvolvimento” em outro meio. Logo, uma possível *afinidade* (palavra que, em uma discussão sobre fins e meios merece destaque ao referir-se ao que se avizinha, ao encontro dos *fins* de cada coisa) entre a idéia de continuum de Petherbridge e as reivindicações atreladas à temporalidade de Lee é abalada por esta divergência sobre a autonomia do desenho. Pois, se Petherbridge percebe o desenho como incompleto em seu descompromisso atual com outros meios, Lee aponta o próprio desenho como marca envolvida nas durações no processo, como confluência de ordem horizontal entre matéria e forma. Da mesma maneira se, por um lado, Lee freqüentemente menciona o desenho como constitutivo essencial do processo, sejam quaisquer os meios envolvidos, por outro lado Petherbridge tende a comentar a relação do desenho com os meios diversos em termo de uma inserção, de uma participação parcelar: “é perfeitamente possível e significativo falar sobre o desenho *em* uma pintura”⁶². Supõe-se que, nesta última perspectiva, há uma subordinação do desenho, pois quando relacionado a outro meio alguns de seus importantes aspectos, tais quais incompletude, indeterminação, ambigüidade, tornam-se indesejáveis, falhos, como se precisassem ser neutralizados pelas soluções acumulativas e sofisticadas destes outros meios notórios; como se, diante da possibilidade de uma “transformação”, a permanência em um estado “inacabado” e “vacilante” caracterizasse uma falha uma falta incômoda; ou contrariamente, como se a mudança para um outro estado, seja mais ou menos “acabado”, pudesse garantir um término definitivo para tal processo. Por que não compreender o “vacilante” como integrante legítimo do continuum como tal? Justamente este estado indeterminado e frágil parece ser capaz de estender o continuum, de mantê-lo em fluxo. Ou será que este processo só move-se na direção do “desenvolvimento”, o que inevitavelmente reestabeleceria a delimitação e subordinação do *non finito* ao *finito*? Seria esta a temporalidade privilegiada neste entendimento de continuum?

⁶² Grifo meu. Petherbridge, *Ibid.*, 18. A autora inclusive destaca o freqüente aspecto valorativo da associação entre desenho e outro meio, exemplificando que a um retrato ruim se atribui um mau desenho, ou a uma escultura desproporcional se diz que está “fora do desenho” – reminiscência do discurso da academia de artes pela qual o desenho firmava as regras de representação através de modelos estáveis e unívocos.

Petherbridge afirma que a “negação da transformação ou potencial de crescimento [do desenho] é fetichizado na pós-modernidade”⁶³, afirmação que traz uma possibilidade de compreender como se dá a contradição de seu discurso, pontuada na autonomia do desenho em relação a outros meios. Neste enunciado a autora assume que existe no desenho o potencial *de tornar-se outra coisa* fora de seu “suporte original”, fora de seu “caráter inacabado”. É oportuno observar nos exemplos de Petherbridge, ainda que matizados pelas singularidades de cada artista em questão (especificamente sobre a noção de continuum são mencionados Leonardo Da Vinci, Paolo Veronese e Antoon van Dyck, Rembrandt, Poussin, William Blake, entre tantos outros⁶⁴), uma clara definição e conseqüente distinção entre o esboço e a obra em etapa posterior de elaborado acabamento em pintura ou gravura, mesmo que o foco da análise seja a *passagem* do primeiro ao segundo estado. Nestes casos, o desenho não apenas tinha o potencial de tornar-se outra coisa, como também este era um de seus principais papéis pré-determinados em um esquema bem ordenado de concepção e realização da obra de arte. Tentar atribuir uma distinção equivalente a esta à obra de artistas atuais resultaria no ofuscamento de uma diversidade (metodológica, material, formal, conceitual, expositiva) do desenho que corresponde aos questionamentos e propostas da arte contemporânea em um âmbito auto-crítico. Diversidade atual que é resultante do acúmulo de investigações artísticas a tatearem além destes mecanismos regulados de passagem entre o estudo gráfico e seu desenvolvimento final, processo que a própria autora, ao longo da maioria dos casos que estuda, revela serem relativamente convencionados e, portanto, resultam em menor variedade de procedimentos⁶⁵.

⁶³ Petherbridge, Ibid., 28. “*The denial of transformation or potential for growth is fetishised in postmodernity (...)*”

⁶⁴ Petherbridge, Ibid., 15-85.

⁶⁵ Talvez em seu intento de “abrir o passado em relação ao presente”, Petherbridge detém-se a estudar maioritariamente casos de artistas até o século XIX. Ibid., 13. Não se omite a analisar casos do século XX, mas ainda mantém a tendência a observar obras voltadas para a representação figurativa. São raras as menções a desenhos de implicação mais indicial, como os realizados por Andy Goldsworthy e Alighiero e Boetti ou os que suspendem a figuração, como as divisões modulares e geométricas de Eva Hesse, Agnes Martin ou Sol LeWitt. São exceções às quais se unem um vídeo de William Kentridge e um desenho sobre parede de LeWitt, sendo que todas as outras dezenas de trabalhos comentados e reproduzidos no livro têm como suporte papel, e em alguns casos tela, cartão, pergaminho ou similares. Esta proporcionalidade aponta para o preterimento de experimentações do desenho em perspectivas mais amplas acerca de materialidade, duração, suporte, movimento, performance física, além de implicações de contexto.

Pode-se concluir que a noção de continuum de Petherbridge, diante das obras de um contexto artístico pouco contemplado por seu escopo de pesquisa, não assume a relativização dos termos da alegada reciprocidade concepção/realização e meios/fins tal qual a autora sustém, o que precisaria ser feito consoante com as especificidades do processo de cada artista. Isto implicaria rejeitar a legibilidade unívoca (e as decorrentes medidas prescritivas) próprias da verticalização das linguagens artísticas que prescinde da determinação de contornos precisos entre o *finito* e o *non finito*.

Ainda sobre o excerto analisado acima, é fundamental escrutinar o entendimento de *potência* que Petherbridge emprega em seu argumento sobre a “negação do potencial de crescimento do desenho”. Para a autora, prevalece na arte atualmente uma exagerada valorização da ruptura em uma perspectiva historiofóbica (contraposição que tem algo de paradoxal em si: como romper com o que se desconhece?) que precisam ser revertidos, o que motiva seu projeto didático de revisitação a um patrimônio gráfico de excelência⁶⁶. Petherbridge compreende que atualmente “todo o *ethos* do estúdio tem implicado um estado de auto-descoberta num vácuo teórico de imediatismo e contemporaneidade”⁶⁷. Seu discurso em resposta a esta problemática volta-se para obras consolidadas historicamente, inseridas em acervos institucionais exemplares⁶⁸, a fim de aproximar os leitores destes referenciais e de seus respectivos métodos e procedimentos de investigação aplicada. A intenção é a valorização do envolvimento inventivo, prático e historicizado do artista com seu trabalho. Ainda que as preocupações de Petherbridge possam encontrar suporte para serem assumidas como legítimas, sua resposta ao contexto é excessivamente prescritiva.

Ao argumentar por uma espécie de resgate do modelo tradicional de trabalho de ateliê, a autora não pode prescindir de uma série de

⁶⁶ “In spite of, and as a challenge to, the anti-historical imperatives of contemporary art and theory, I adhere to the belief that art can never be cut off from the historical nexus of its means of production”, Petherbridge, *Ibid.*, 12. Sem poder dedicar-me longamente a contra-argumentar esta característica que Petherbridge atribui à arte contemporânea, é preciso apenas registrar minha discordância ao considerar justamente que “a crença de que a arte não pode separar-se do nexos histórico de seus meios de produção” é compartilhada hoje por muitos artistas e orienta casos significativos da produção contemporânea.

⁶⁷ “the entire ethos of studio work is predicated on a state of self-discovery in a theoretical vacuum of now-ness and contemporaneity” Petherbridge, *Ibid.*, 13.

⁶⁸ British Museum, Solomon R. Guggenheim Museum, Musée du Louvre, Whitney Museum of American Art, Musée d’Orsay, Hamburger Kunsthalle, Museum of Modern Art, Tate Gallery, Metropolitan Museum of Art, Museum Boijmans Van Beuningen, Museo Nacional del Prado, Rijksmuseum, entre outros museus e acervos de particulares, bibliotecas e gabinetes de estampa.

procedimentos que estão atrelados a valores e concepções artísticas vinculados a esta tradição, como, principalmente, a hierarquia das modalidades artísticas: se o desenho é autônomo, por que forçosamente precisa ser “desenvolvido” para fora de seu “suporte original”? Então hoje, manter o desenho como esboço, assumir sua incompletude, seu momento ensaístico, experimental e especulativo, é negar seu potencial de crescimento? Petherbridge, que destaca sua posição como artista e a orientação prática que confere ao livro⁶⁹, parte da imagem mítica da gênese da arte por Plínio para refletir sobre o continuum do desenho:

Eu interpreto o delineamento ao redor da sombra desenhado pela filha do ceramista Butades, o qual é preenchido por barro pelo seu pai, como metáfora da potência do esboço inicial, o qual gera uma cadeia de processo de desenvolvimento que pode ser completada em outro *medium*.⁷⁰

Logo, sua proposição de continuum é diretamente derivada do desenho de esboço necessariamente inserido nesta cadeia que implica outros *media*. É possível supor, pela sua crítica ao vácuo historiofóbico e egocêntrico o qual caracteriza o *ethos* de ateliê atual, que o desenho de esboço esteja subdesenvolvido, “inacabado” e “vacilante” por falta de capacidade dos artistas contemporâneos acomodados pelo que considera uma supervalorização das qualidades “inacabadas” do desenho - a própria “negação da transformação ou potencial de crescimento”.

Mas é possível ter outra perspectiva desta situação ao evocar a revisitação que Giorgio Agamben faz do conceito de potência no pensamento de Aristóteles. Por esta abordagem Agamben passa principalmente pelos aspectos mais ambíguos que este conceito envolve, detendo-se finalmente na questão: o que acontece com a potência enquanto esta não passa ao ato?⁷¹ Para Petherbridge, se a “potência do esboço inicial” não for conduzida ao ato - de concluir, transpor, manifestar, realizar o

⁶⁹ Petherbridge, *Ibid.*, 11.

⁷⁰ “I interpret the outline around the shadow that is drawn by the daughter of the potter Butades, and which is filled in with clay by her father, as a metaphor for the potency of the initial sketch, which generates a developmental chain of process that can be completed in another medium.” Petherbridge, *Ibid.*, 3.

⁷¹ Giorgio Agamben, “A Potência do Pensamento,” *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, n° 1 (2006): 23-8.

desenho em uma “forma acabada”⁷², outro *medium* – fica abandonada. Porém, a argumentação de Agamben aponta para uma alternativa a esta asserção.

Acerca da potência, é necessário discorrer sobre a noção de faculdade, a qual “exprime o modo em que uma certa atividade é separada de si mesma e destinada a um sujeito, o modo em que um ser vivo *tem* a sua práxis vital”⁷³. Ou seja, a faculdade de ver, por exemplo, é distinta da visão em ato. Ela permite *ver*, mas também *não ver*. Uma vez que um sentido implica uma capacidade e também a sua privação, a doutrina aristotélica aponta para que toda a potência, tal qual faculdade, tem um modo de ser em ato e outro na sua própria privação.

A potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício (...) Ou seja, o arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de cítara é tal porque, diferentemente daquele que se diz potente apenas em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar a cítara, ele pode não-tocar a cítara.⁷⁴

Voltando ao exemplo da visão, sua potência é a de *ver* e a de *não ver*; permite distinguir o que vemos na luz do escuro total. Mesmo quando estamos no escuro não perdemos nossa capacidade de ver, assim como o arquiteto não perde sua potência enquanto não constrói. Da mesma forma, se existe no esboço o potencial de desenvolver-se e tornar-se outra coisa, caso o artista conduza-o ou não em direção a um *estado final*, a um *acabamento*, a uma forma *madura de apresentação*, sua potência permanece – tanto no ato quanto em sua privação.

A distinção entre *não poder* e *poder não* é essencial nesta reflexão. Na sua disposição em *poder não* mantém-se a potência. Giovanni Battista

⁷² A autora, pela abordagem que considera trans-histórica, dedica-se em algumas passagens a comentar as “condições de produção e recepção” que envolvem o sentido de “acabamento” do desenho, mencionando que o *cartoon* não pode ser considerado plenamente finalizado por sua falta de cor e, concluindo, que ele embarca a híbrida categoria da grisalha. De onde provém, por qual caminho trilha e por sobre o que se estende a determinação de que um desenho, ou qualquer trabalho de arte, mesmo um pintura (vide toda a história dos acromos, monocromos, etc), só está finalizada quando apresenta cor? A posição de Petherbridge mostra não apenas conservadorismo, mas também a tendência em subordinar expressões gráficas de contextos históricos diversos em agrupamentos baseados em critérios predominantemente formalistas. Petherbridge, *Primacy of Drawing*, 4.

⁷³ Agamben, “Potência”, 14-5.

⁷⁴ Agamben, *Ibid.*, 16.

Piranesi, que fazia questão de ser tratado por arquiteto apesar de evitar assumir encomendas⁷⁵, declarava que, diante do abuso autoritário das classes dominantes sobre um desejado controle das “operações da arquitetura”, “não resta a mim, ou a qualquer outro arquiteto moderno, nenhuma outra opção além de mostrar suas idéias através do desenho”⁷⁶. Sendo um partidário dos referenciais da antigüidade romana que estavam em debate na Europa do século XVIII em relação aos ideais neoclássicos de modelo helênico, Piranesi usa a recusa em exercer a arquitetura prática sem, por isso, perder sua potência. Esta situação exemplifica o quanto o *posso não* (a recusa de Piranesi) facilmente confunde-se com o *não posso* (os constrangimentos impostos por seus possíveis contratantes): em que medida estão implicados o contexto que ideologicamente restringe o artista e a sua opção em como e quando *posso* e *posso não*, ou sua incapacidade, seu *não posso*? Pode-se inferir por seu discurso que para Petherbridge a atual problemática do não desenvolvimento do esboço advém da incapacidade do artista derivada de sua falta de prática e comprometimento decorrentes de uma adesão à voga da alienação histórica. Nesta concepção tal artista simplesmente *não pode*. Mas não é de se descartar a hipótese que esta postura do artista seja em si o modo privativo de sua potência em relacionar-se com os discursos e imagens que compõe sua própria historicidade. O que aponta Agamben é que já Aristóteles tomou repetidamente as aporias acerca da potência justamente por que ela implica difíceis ambigüidades que foram ainda complexificadas com o acúmulo de sucessivas revisitações de sua obra até atualmente. Se a potência envolve sempre uma impotência, se aquele que pode uma potência a pode em relação à uma impotência, é muito delicada a afirmação categórica de uma espécie de alienação artística concentrada especificamente no esboço, justamente a figura da potência da obra de arte. Na potência, transitar do modo privativo ao ato não implica anular o primeiro:

Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência,
será verdadeiramente potente apenas quem, no momento da

⁷⁵ Manfredo Tafuri, *The Sphere and The Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to 1970s* (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1987). Apesar da profusa obra gráfica, o encargo arquitetônico mais significativo de Piranesi foi a reforma do modesto conjunto da Igreja de Santa Maria Del Priorato em Roma, em meados de 1760.

⁷⁶ “no other option is left to me, or to any other modern Architect, than to explain his own ideas through drawings” Piranesi citado em Tafuri, *Sphere and Labyrinth*, 28-9.

passagem ao ato, não anulará simplesmente a própria potência de não, nem a deixará para trás em relação ao ato, mas fará com que ela passe integralmente nele como tal, isto é, poderá não-não passar ao ato.⁷⁷

Ou seja, o *posso não* não perde-se ou esgota-se no ato, mas preserva-se nele. Dizer que “o desenho é radicado em um nexu conceitual e perceptivo e, como tal, integra um continuum que envolve a origem, o desenvolvimento e a finalização”⁷⁸ deve prever oportunidade para que também aí se possa o modo privativo da potência, já que o desenvolvimento do esboço não a esgota. Petherbridge retoma, no mito original de Plínio, tanto o delineamento quanto seu consecutivo preenchimento com barro, posteriormente enfatizando, ao longo de seu discurso, a distinção entre esboço e desenho plenamente finalizado.

Sem o intento de negar estas formas historicamente relevantes, é de interesse para a reflexão desta tese precisamente encontrar maneiras de conceber o desenho que permitam uma diluição destas tipologias. Mesmo que esta diluição seja provisória e oportunista ela não é menos válida do que as divisões que se propõe a suspender.

Sobre isto é oportuno retornar à Cora, a filha do ceramista. Derrida discorre sobre como a jovem (que ele destaca usar o nome do pai, Dibutade, na versão de Antoine D’Origny) trabalha o desenho na cegueira por não ver simultaneamente o grafismo e o seu modelo, por estar desligada do “presente da percepção” enquanto volta-se para a sombra⁷⁹. Sob os apontamentos de Derrida, ao localizar o conflito de geração e a predominância de personagens masculinos em uma tradição mítico-religiosa acerca da cegueira, não parece ser fortuita a relação entre pai e filha que Petherbridge privilegia, justamente no momento da intervenção de Butades *completando* o trabalho de Cora. A figura da autoridade patriarcal, a partir do

⁷⁷ Agamben, “Potência”, 26.

⁷⁸ “*Drawing is rooted within a conceptual and perceptual nexus, and as such is part of a continuum that embraces genesis, development and completion*” Petherbridge, *Primacy of Drawing*, 25.

⁷⁹ Derrida, *Memórias de Cego*, 55-6. É no mínimo curioso que o nome pelo qual a jovem é conhecida soe como Κόρη, que assim como o epíteto da divindade Perséfone, quer dizer simplesmente filha, jovem moça, donzela. A interpretação que Victor Stoichita faz do mito é que o amado de Cora morre em terras estrangeiras, o que motiva a realização do relevo em argila pelo ceramista e justifica a permanência deste objeto no templo de Corinto. *A Short History of the Shadow* (London: Reaktion Books, 1997), 11-20. Sendo assim Cora, impedida de ser desposada por seu amado – diferentemente de Perséfone que o foi, ainda que à força – não se individualiza por um nome, tendo sido perpetuada em subordinação ao pai.

preenchimento do contorno na parede, sobrepõe-se ao traçado da filha. Toda a indeterminação, o vazio potente (um segundo vazio, obscuro, o vazio a partir da ausência sombria do enamorado) que é instaurado por ela, um vazio delimitado que marca a forma mas que também abre-se em seu interior para todo o trabalho da memória e da imaginação, é preenchido e substituído pela figura mimética e presente que o pai modela e perpetua como cerâmica com o barro de sua própria lembrança. Fica a pergunta: traçado com carvão ou uma ponta seca, o desenho de Cora persistiu na parede após esta intervenção?

O termo *continuum*⁸⁰ compreende a atribuição de uma unidade. Ele precisa ser declarado justamente sobre as variações existentes em uma dada extensão, duração ou processo, subentendendo uma heterogeneidade. É vulgarmente evocado para unir um conjunto de partes geralmente similares porém diferenciadas entre si. Ao aplicar ao desenho uma noção de *continuum* estão em pauta tanto um desejo de ligação dos desdobramentos do processo artístico quanto a distinção dos estados aí envolvidas, o que, na abordagem de Petherbridge, corresponderia às tipologias do desenho de esboço, do desenho finalizado e das conseqüentes elaborações em outros media.

Para observar a idéia de *continuum* é oportuno aproveitar a recente passagem por Agamben e também mencionar sua crítica à concepção ocidental dominante do tempo através de suas principais componentes, justamente o instante e o *continuum*. O autor identifica as concepções de tempo histórico como derivação do modelo de tempo cristão, que é representado como linear, irreversível e finito. Mesmo que este último seja uma resposta “antitética em muitos aspectos” à representação cíclica própria do modelo temporal da antigüidade clássica, não conseguiu superar a problemática colocada por este acerca da situação limítrofe do presente situado entre passado e futuro. Tal presente momentâneo fundamenta o modelo do “*continuum* quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga”

⁸⁰ O Dicionário da Língua Portuguesa da Editora do Porto define *continuum* como: 1. sequência, sucessão, continuidade; 2. conjunto de partes unidas entre si; 3. meio que enche um espaço sem intervalos. Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico (Porto: Porto Editora, 2003-2014), “Continuum”, acessado em novembro de 2014. <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao/continuum> .

bem descrito por Aristóteles⁸¹. Apesar de conceber o tempo como linear, finito e interiorizado no espírito, em oposição ao tempo astrológico dos antigos gregos, o cristianismo manteve o entendimento do instante como um ponto inextenso e inaferrável que divide o passado do futuro⁸². Logo a experiência desta concepção temporal, seja nulificada diante da imobilidade da eternidade ou pelo esvaziamento de sentido de sua posterior laicização, é sempre inapreensível, pois ocorre em um instante em fuga. Seu sentido, na idade moderna, constituindo-se “em si e por si” nas noções de antes e depois⁸³.

Retomando o uso que Petherbridge faz do termo continuum, pode-se identificar na base do nexos que ela propõe a persistência de alguns dos aspectos mencionados na revisão da conceituação do tempo ocidental feita por Agamben: 1) uma vez que o desenho é visto prioritariamente como manifestação gráfica, e que cada versão para outro medium lhe é definitivamente distinta e outra, existe a quantificação; 2) pelo desenvolvimento do esboço até o medium final qualifica-se uma única direção progressiva através do antes e do depois; 3) e se por um lado esta direção é linear e irreversível, uma vez que o trabalho tende a atingir seu objetivo final pela superação progressiva (“a origem, o desenvolvimento e a finalização”), por outro lado o processo do artista tende a reproduzir continuamente tal encadeamento, curvando a linearidade em um ciclo. Enquanto Petherbridge parece reclamar uma espécie de temporalidade unívoca para o desenho, Lee argumenta por formas de temporalidades diferentes, entre as quais ela lista apenas três e deixa seu sistema em aberto. Na busca por valorizar a dimensão temporal em seu contato com a espacial, considerando esta última historicamente privilegiada, Lee menciona obras de artistas que problematizam a entropia, a causalidade, o acidental, enfim, que tateiam experiências menos ortodoxas do tempo na arte sem elaborar uma proposição única e conclusiva a respeito deste.

A questão do continuum, enquanto subordinada a uma definição de tempo homogêneo e isolado, evidencia o projeto de recusa à fragmentação, à contingência e outras variáveis que contraponham-se à previsibilidade e interpretação estável dos fenômenos. Para além desta subordinação ou

⁸¹ Giorgio Agamben, “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo” in *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, trad. Henrique Búrigo (Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008), 114.

⁸² Agamben, “Tempo e História”, 115-6.

⁸³ Agamben, *Ibid.*, 116-7.

outras aplicações cronológicas, o continuum interessa à presente reflexão em uma perspectiva pela qual é capaz de operar a união na diferença, tensionar unidade e relação. Compreendendo a relevância do ato de desenhar no desenho, da sua prática e dinâmica sensorial na qual está envolvido o desenhista ao traçar, em mesma medida que admite-se que a dimensão intelectual não seja necessariamente a condutora autoritária para determinar todo o processo, ainda que possa anteceder ou seguir a impulsionar ações seguintes, é preciso reconhecer um tender a, ou uma intenção, um *desenharei*. Tanto no caso desta disposição ser tratada como um impulso ainda inarticulado, quanto como uma idéia que pede o grafismo para seguir sua formação, é possível assumir que nesta intenção já há desenho. E, segundo o entendimento de potência que não se esgota no ato, quaisquer passagem entre modalidades, situações ou versões também não levam à anulação ou desfecho definitivo do desenho. Seu limite final é indeterminado.

Proposto como algo que é coextensivo aos objetos e ao pensamento, o desenho manifesta por natureza a tendência ao próprio movimento e este movimento não é linear, nem exclusivo, nem delimitável, nem unidirecional. Além disso, para poder caracterizá-lo como quantificável seria preciso recorrer também a uma unidade mínima e mensurável ou, tal qual na representação predominante de tempo no pensamento ocidental, a um componente absolutamente pontual. Sem poder determinar com acurácia, pode-se especular se o modo da imagem não pode ser um correlato de tal unidade, uma vez que não é apreensível nem mensurável.

MODO E ESTADO

Considerando que um inseto pode passar de larva a imago ao longo de sua duração de vida, é apenas através de sua espécie, e não em sua individualidade, que ele pode ser ambas simultaneamente. Para que se possa estabelecer uma comparação entre desenho (o qual é possível encontrar-se em vários estados ao mesmo tempo e ainda assim poder ser chamado de desenho) e tal processo de transformação destas criaturas, deve-se assumir tal observação não a um exemplar único e isolado, mas às situações de cada indivíduo em cada estado, em relação a outros indivíduos em outros estados.

O nexa entre eles é o paradoxo que abriga-se entre o substantivo e o adjetivo *particular*: um indivíduo indeterminado qualquer e aquilo que lhe é de mais próprio, uma divergência de sentido que assemelha-se à definição que Agamben faz do ser especial em contraste com o uso corrente deste adjetivo:

O ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique.⁸⁴

O ser especial é aquele que coincide com seu próprio “dar-se a ver”, com uma visibilidade, uma inteligibilidade, uma espécie; afirmação que evidencia tanto a presença quanto a separação da imagem dos seres. Agamben discorre sobre a natureza insubstancial da imagem, da qual decorrem duas características: a geração contínua e a indeterminação dimensional. Sem realidade contínua e movimento local, ela precisa ser recriada constantemente “de acordo com o movimento e a presença de quem a contempla”. Sem medida quantificável e mensurável, apresenta apenas “modos de ser”⁸⁵. Este modo de ser no qual a imagem acontece a um sujeito oferece a possibilidade de ver o desenho como algo que está *presente e também separado* do grafismo tanto quanto de quaisquer outros estados. Logo o modo não é o suporte da imagem, sua circunscrição material, tal qual receptáculo, mas o fazer-se dela por esta condição. Não é um meio que a acolhe, e sim o próprio acontecimento da imagem no sujeito que padece dela.

Conforme a tradicional seqüência de interpretação do procedimento artístico, é comum assumir a coincidência entre a imagem e a concepção mental de uma obra, já que esta última pode persistir como memória ou um plano futuro mesmo após a perda dos suportes materiais com as quais esteve relacionada, conferindo-lhe certa primazia. Afinal, é na reivindicação da capacidade intelectual que o desenho é teorizado e instituído em nosso sistema artístico⁸⁶. É necessário lembrar que a imagem é “acidente”, que não

⁸⁴ Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2009), 53.

⁸⁵ Agamben, *Profanações*, 52.

⁸⁶ Paixão, *Desenho*, 23-7.

situa-se espacialmente por si, mas que só existe em outra coisa, só “está em sujeito”⁸⁷. Ou seja, ela ocorre no intelecto como um hábito, demandando sua geração contínua e sendo capaz de ocorrer a outros sujeitos. Por isso a concepção mental que subsiste ao longo do processo de um desenho não pode ser a mesma do *início* do processo, tal qual uma idéia original e pura, pois nela a imagem é sempre recriada continuamente, composta também pelo quanto se relacionou com as circunstâncias de sua fatura e apreciação, e ainda submetida a um trabalho sobre a memória deste processo. A partir deste entendimento, em contrariedade ao senso comum, é inadequado identificar na concepção artística uma idéia como original já que o pensamento não pode prescindir da experiência sensível nem inteligível a partir dos objetos e das elaborações de outras idéias⁸⁸.

Sendo a reflexão desta tese um exercício sobre a mobilização que imagens de diversas proveniências promovem neste processo de trabalho, a menção de uma idéia ocupar a posição de *origem* em um desenho poderia ser apenas uma atribuição metodológica proposta circunstancialmente e com sentido restrito a um segmento arbitrário.

De maneira similar, qualquer tipo de recorte, de delimitação investigativa, mesmo de atribuição de algum sentido, é não mais que artifício visando, também circunstancialmente e provisoriamente, ensaiar hipóteses para observar um fenômeno que é fragmentário e fugidio. O mesmo pode-se considerar sobre a noção de continuum. Seu emprego não declara a simples negação do descontínuo, mas, tal qual a natureza do fenômeno ao qual responde, tenta criar uma “espécie de”nexo, uma imagem de unidade. Pretende, na própria relação com o que trata, disparar a elaboração de uma estabilidade que é relutantemente temporária, um breve segmento pronto a dispersar-se e assim perder-se novamente no descontínuo do seu fenômeno.

Se não é difícil compreender o desenho como algo que excede a realidade do contexto gráfico, pensá-lo para além de uma mera visualização da idéia é auxiliado pela observação do que resiste ao continuum. Não

⁸⁷ Agamben, esclarece que na filosofia medieval estar em sujeito era “o modo de ser do que era insubstancial”, como um hábito, um *ethos*, um uso, um gesto: “[o que está em sujeito] nunca é uma coisa, mas sempre e apenas uma “espécie de coisa””. *Profanações*, 51-2.

⁸⁸ Sobre a relação entre o intelecto e as coisas sensíveis na teorização do desenho é preciosa aqui a contribuição de Paixão que, ao argumentar pela sua hipótese sobre o desenho a partir do modelo do *grammateion* de Aristóteles, considera excepcional em relação aos seus antecessores o discurso de Federico Zuccaro, no qual localiza este mesmo modelo. Paixão, *Desenho*, 40-1.

confinado na perspectiva instrumentalizada do projeto, o desenho é assumido como dar-se a ver, como acontecimento da imagem, tornando-se fenômeno mais inquietante talvez por mostrar-nos algo que parece elementarmente misterioso. A definição e seqüência dos estados na tríade idéia, grafismo, objeto⁸⁹ foram e são regularmente usados para configurar uma sujeição do desenho ao utilitarismo, nos âmbitos técnico, científico, artístico, mas também podem ser tratados fora das convenções produtivas para abrir outros entendimentos. Podem ser concebidos de maneira a permitir pensar que um edifício, por exemplo, não é menos desenho do que as plantas a partir das quais foi construído, nem mais desenho do que sua concepção, mas apenas mais um estado do desenho. Isto implica que, ao observar aquela pintura ou aquele edifício, não identificamos o desenho como um resíduo conceitual *neles*, nem o desenho qualitativo *deles*, mas o próprio *desenho-eles*, de maneira que o desenho não seja residual, anexado ou adjetivo de coisas, mas o próprio desenho. É comum supor que o desenho de uma pintura corre paralelamente às suas cores, ou que determinado material em um edifício, ou mesmo sua execução, e não o *desenho original*, foram bem ou mau executados. Porém, como já foi discutido, os aspectos gráficos e cromáticos de uma pintura estão em relação íntima um com o outro. De forma análoga, o desenho de um edifício acontece também em seus materiais e execução, não os contém ou é por eles expresso ou unicamente os determina.

E ainda que cada estado de um desenho se particularize pela situação de um contexto, a possibilidade de identificar a relação, ou mesmo uma seqüência de encadeamento entre cada estado é que confere a mínima aplicabilidade de um continuum. Mesmo que não seja explicativo, absolutamente causal, univocamente interpretável ou unidirecionalmente válido, é somente no balanço entre reconhecimento e estranhamento que viabiliza-se a proposição de um nexos. O esforço aplicado pelo continuum visa sempre declarar que vários modos dos respectivos estados de um desenho partem de uma espécie de matriz, como se fosse preciso certificar e

⁸⁹ Entre os anos de 2007-9, a partir da série de trabalhos chamada *homens-de-nada*, desenvolvi uma outra série, *homens-parede*. Neste processo a predominância gráfica da primeira deu lugar à presença mais escultórica desta última. Porém, ainda parecia mais oportuno, na ocasião das reflexões em processo para a dissertação de mestrado, tratar ambas as séries como desenho, iniciando assim a tentativa de compreender em uma obra a idéia, o grafismo e o objeto como “âmbitos diferentes de um desenho”. Diego Rayck. “*Locus Suspectus* – o desenho no espaço e os espaços do desenho” (dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009), 107.

confirmar que em uma sala de espelhos vários reflexos provém de um mesmo objeto. Nesta analogia o objeto não seria uma coisa, mas esta suposta matriz ideal da imagem, enquanto os espelhos seriam os estados e os reflexos seriam seus modos.

Apesar do termo modo relacionar-se com uma forma de uso, de acordo com o apresentado por Agamben, isto não deve ser confundido com uma função. Funções podem ser atribuídas à situação de um estado, ora com mais simplicidade e nitidez, ora com multiplicidade, instabilidade e indefinição. Partem de um critério. Pode-se tomar como exemplo a tipologia sugerida por Bochner do desenho como verbo, substantivo ou linguagem. É uma atribuição que, na tentativa de configurar coerentemente o processo de cada artista, observa-os pelo critério das relações de determinados grafismos com o contexto produtivo das obras. Nesta avaliação operacional do desenho o cariz funcional está presente, mas não é prioritário nem confina o desenho a uma condição instrumental. Observa-se nas relações com os contextos justamente as conseqüências do que caracteriza os estados: formas, apresentações, maneiras de ser que precisam ser desta maneira e não de outra. Cada estado desencadeia possibilidades perceptivas e intelectivas ao oferecer-se e demandar-nos por suas especificidade.

A despeito dos esforços por conferir uma coerência e unidade, a dinâmica entre distintos estados identificados com um certo desenho não se dá por um movimento singular, unidirecional e linear. O modo de uma idéia pode irromper de um estado de grafismo, ou a espécie de um objeto pode ser influenciada por um estado de idéia, ou ainda um estado de grafismo pode ser sugerido pelo modo de um objeto, ou então extensas cadeias de estados e modos sucedem-se constituindo desenhos complexos, extremamente dinâmicos e pouco sujeitos a análises. Ainda assim, tradicionalmente é privilegiada a observação dos estados sob a seqüência idéia, grafismo e objeto – na qual a idéia inicial é desenvolvida como marca gráfica, comunicável, inteligível, visual e então finalmente aperfeiçoada com recursos plásticos mais elaborados ou transposta em objeto tridimensional. Nesta ordem todos os estados justificam-se e investem em um suposto *modo final*, desvalorizando-se suas especificidades anteriores como se a idéia determinasse que o objeto e o grafismo fossem não mais do que um

instrumento desta realização. Contraditoriamente, tal observação também deprecia seu próprio modo final pois o subordina, assim como aos outros modos e estados, a uma imagem ideal e inatingível; sempre exterior e inacessível. Mas a imagem não deve ser considerada adjetivo, qualidade visual de um conceito. Por isso é fundamental persistir na observação dos movimentos do desenho como não exclusivos, nem unidirecionais, nem lineares. Enquanto as abordagens mais tradicionais tendem a atribuir correspondências entre estados para considerá-los variações de uma mesma imagem em um esquema linear e sequencial determinado, as abordagens alternativas parecem interessar-se mais pelas distintas dinâmicas entre estados em uma perspectiva que contempla interrupções, ramificações, retrocessos, paralelos e lacunas. Em ambas as perspectivas é imprescindível uma contínua interpretação comparativa, atividade que é resposta à condição intervalar dos estados e que traz novamente à reflexão o caráter mediador próprio do desenho. Mas o âmbito deste caráter excede a função de mediação entre idéia e realização concreta próprio do esquema linear tradicional. Também excede a condição de meio processual privilegiado nas considerações sobre as circunstâncias de trabalho nas quais é visto como evidência tanto de vestígios indiciais quanto do decurso de intencionalidades. É algo intrínseco, relacionado à ambigüidade teórica e etimológica do desenho (separar e unir, distinguir e apontar) que ocorre quando este institui o signo e indica a marca, distingue as coisas.

Por esta vocação do desenho os distintos estados podem relacionar-se em suas diferenças, sendo ele a própria correspondência capaz de unir objeto-grafismo-idéia, de estabelecer isto como aquilo, “uma espécie de”. Mas a esta tradição de interpretação do desenho pode-se associar a reelaboração de sentido proposta por Paixão, na qual o prefixo *de-* denota “potência” ao invés de “*proveniência*”. Logo o desenho não instiuriria o signo, mas, ao contrário, o destituiria de algo, “des-determinando o que aí se *in-signara*, ou, simplesmente, apresenta-se sob a forma da potência (i.e., não como uma das possíveis determinações da potência, mas integralmente, enquanto tal)”, assumido como “forma do ‘não ser’ na existência”⁹⁰. Seja pela ambigüidade da interpretação tradicional ou pela evocação da potência na interpretação proposta por Paixão, o desenho permanece relacionado à turbulenta passagem entre uma coisa e outra.

⁹⁰ Paixão, *Desenho*, 41.

CONVULSÃO

Quando Agamben discorre sobre a potência, apresenta seus dois modos, o ato e sua privação, para, em seguida, indagar-nos sobre o que ocorre na passagem de um para outro nesta aporética dinâmica da negatividade. A respeito da coesão do continuum e da diferenciação de cada um dos estados compreendidos, convém igualmente perguntar-se sobre o que ocorre *entre* eles? A impressão imediata que se tem do continuum é pelas remissões e versões, movimentos, fluxos e pausas que relacionam as distâncias, diferenças e semelhanças entre estados de um desenho. O continuum pode ramificar-se em um emaranhado complexo e indeterminável de correspondências algo identificáveis, mas geralmente imprevisíveis. Cada passagem de um estado a outro reflete-a diretamente no seguinte, trazendo consigo também ainda outros estados potenciais, reminiscências cruzadas de outras passagens. Existe aí uma múltipla permeabilidade baseada em intersecção, que não é subtrativa, pois nas passagens os estados não são necessariamente diminuídos. Ao contrário, se acrescem. Neste acréscimo inesgotável está a potência do desenho.

Ainda que cada estado de um desenho mantenha particularidades, as operações e passagens que os desdobram de um a outro parecem menos definíveis. Apenas pode-se falar de um *entre* ao admitir-se uma cisão no desenho, a mesma que é base para a idéia de continuum. Mas é possível perceber a passagem entre estados? Em uma estória em quadrinhos, por exemplo, a narrativa não é contada apenas em cada quadro, mas mobiliza-se e continua justamente pelas interrupções entre eles. E o desenho explicita tão intensamente seu próprio processo, como observa Lee, talvez porque aponte para esta constante (re-)criação da imagem, paradoxalmente fazendo fluxo da interrupção, estabelecendo uma semântica dos estados.

Ao observarmos os estados de um processo de desenho, vemos que eles não se encadeiam por passagens suaves e graduais: a diferença entre seus momentos é suficiente para que o movimento de um para outro seja turbulento. No continuum de um desenho há constantemente solavancos que, diferentemente de um modelo simples no sistema entrópico clássico, não são apenas uma perda da ordem, mas podem ampliar sua dinâmica, conforme será abordado adiante no capítulo *pretensão, erro e ruína*. Quando

parte-se da idéia para o grafismo, isto não é feito sem inquietude. Não a inquietude do estado emocional do desenhista, mas a inquietude própria a todo momento no qual algo é gerado; a inquietude desta imagem que perigosamente vem à luz e se dá agora ao sensível. Quando parte-se do grafismo para o objeto não é também sem enorme tensão: algo que passa a ocupar um espaço que antes não ocupava, sua presença projetando sombras à condição gráfica do traço. E a idéia, ao partir de um grafismo ou objeto, parece sempre sacar-lhes algo para fazer-se imagem inteligível, apropriando-se desta sem desprovê-los.

Não é sem ímpeto que um estado motiva outro, que um modo verte-se para outro estado. Existe uma manobra arriscada em estender-se além, em criar uma distância ao mesmo tempo que se faz necessário transpô-la. Por isso me refiro a tal versão como um processo *convulsivo*. Esta palavra passou a figurar em anotações pessoais que escrevia sobre desenho e, tal qual as imagens obsessivas que assombram o processo artístico, merece atenção no âmbito desta reflexão.

O termo deriva do latim *convulsus* que já possuía as acepções médicas de espasmos musculares ou câibras⁹¹, dado que é de interesse aqui por trazer um caráter de descontrole ao continuum, já que estes fenômenos corporais são sempre involuntários. Vale observar, neste sentido, não apenas o descontrole e a ação, mas o vetor desta, já que o movimento referido vem do sujeito e age sobre ele próprio. E isto é menos uma questão sobre a autoridade do desenhista do que sobre possíveis determinações no estado, ou seja, possuam ou não uma orientação inicial para serem tratados em outro meio (como, por exemplo, uma planta arquitetônica), eles são sempre sujeitos desta ação, eles é que sofrem a convulsão no desenho.

No sentido figurado o termo latino significava fazer cambalear, arruinar, aniquilar, sendo uma forma do verbo *convéllere*, sacudir violentamente, agitar o que estava estável, remover de súbito do lugar, arrancar partes, rasgar, partir, destruir, desmembrar⁹². Apesar do (ou exatamente pelo) aspecto destrutivo, é imagem apropriada para descrever um processo de criação. A convulsão no desenho trata justamente do

⁹¹ Este uso já é encontrado em Plínio, século I. Charlton T. Lewis e Charles Short, *A New Latin Dictionary – founded on the translation of Freund's Latin=German Lexicon* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1891), 462.

⁹² *Convéllere* constitui-se do prefixo *con-* (na acepção de completude do ato, que confere intensidade ao significado que complementa) e do verbo *véllere* (puxar, arrancar as penas ou pelos de animais) Lewis e Short, *Latin Dictionary*, 490 e 1965.

movimento brusco que faz mover o grafismo, a idéia ou o objeto entre si, que arranca um ao outro. Mas pode-se questionar, por exemplo, que ao se desenhar algo, no sentido de fazer um grafismo a partir de um objeto, que este objeto não se abala, não é destruído em sua materialidade. Se o estado sofre a convulsão, como esta é percebida? Questão cujo seguinte relato pode ajudar a responder:

No Verão passado, no templo de Philae, em Assuão, no Egito onde, estando eu rabiscando num pequeno bloco de desenho, um polícia (que não falava inglês) veio ter comigo, e autoritariamente me gesticulou que não podia desenhar. Espantado, por gestos perguntei-lhe se podia fotografar a que ele acenou afirmativamente. Perguntei-lhe ainda se podia filmar e a resposta foi idêntica. Como confirmação perguntei-lhe se não podia desenhar e ele confirmou-me: não podia!⁹³

Neste caso a proibição ao grafismo justifica-se como resposta a alguma ameaça identificada no desenho. Sem negar a relação desta ameaça com a orientação satírica que o desenho possa assumir⁹⁴, interessa mais à presente discussão, para além do assunto ou intenção de um projeto gráfico, os potenciais críticos (no quanto palavra relaciona-se com crise) constitutivos do próprio desenhar. Como a fotografia e a filmagem, registros tão comuns na atividade turística, foram permitidas, o embargo não direcionava-se para a representação visual em um sentido geral. Sejam determinadas por motivos religiosos, pela agenda cultural do regime político totalitário do Egito⁹⁵ (em 2005, quando se deu o episódio) ou por aspectos culturais mais complexos envolvendo ambos, as recomendações transmitidas pelo funcionário especificavam a proibição da representação

⁹³ Mário Bismark, “Desenho e Aprendizagem”, Boletim da Associação dos Professores de Desenho e Geometria Descritiva 25 (2006): 23.

⁹⁴ Lembrança que manifesta-se especialmente depois do recente atentado à redação do periódico parisiense *Charlie Hebdo*.

⁹⁵ As restrições iconoclásticas islâmicas estão voltadas prioritariamente para a figuração de seres vivos, logo a proibição da representação do edifício só se justificaria, neste âmbito, por alguma restrição à iconografia que exhibe como templo. Parece mais provável que a proibição seja de origem política pois o Egito ainda enfrenta, mesmo após as mudanças da Primavera Árabe, uma tensa situação de censura artística. Diversos mecanismos legais criminalizam a atividade artística fora dos termos estabelecidos, incluindo sua realização por membro não afiliado aos respectivos sindicatos e a insubordinação a censores de conteúdo. Para mais consultar o estudo *Censors of Creativity* (<http://afteegypt.org/wp-content/uploads/2014/04/Censors-of-creativity-English.pdf>) realizado pela Association for Freedom of Thought and Expression, uma análise da legislação egípcia em vigor que compõe o Universal Periodical Review entregue recentemente pela organização Freedom of Musical Expression ao Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (<http://freemuse.org/archives/7363>).

através do desenho. Bismarck considera que “o que preocupava o guarda não era o (meu) desenho, mas sim o que eu poderia estar a fazer com o desenho; o que o preocupava era aquilo que o desenho possibilita, as possibilidades e competências do desenho!”⁹⁶. A proibição do grafismo, “(meu) desenho”, seria o impedimento a uma prática que, mais do que possibilidades, como aponta Bismarck, lida com potencialidades, com um exercício intelectual capaz de agitar e desestabilizar a sobriedade daquele monumento, o que pode alcançar repercussões ideológicas. A convulsão age como força *subversiva* (ao arrancar do lugar, inverter e derrubar): que idéias se pode ter ao desenhar (grafando, “pequeno bloco” em mão) que apenas a observar não ocorre? Recordando-se da concepção do pensamento que precisa das coisas do mundo para formar-se e desenvolver-se, o grafismo, como imagem que é vista, sensível, permite ao desenhista, na concisão de seus recursos, enfrentar mesmo o que se apresenta adiante dele monumentalmente; permite alcançar aquilo que ainda não é. E se “o desenho poder ser outra coisa”⁹⁷, na perspectiva dos responsáveis pela proibição mencionada, o perigo não está apenas na mudança enquanto alteração, mas na própria indeterminação deste devir. Neste sentido, é fundamental atentar para o que Paixão chama de “desenho e seu factor práctico-teórico: um *meio de intensificação* do elemento perceptivo-sensível (activo-passivo) a ponto de advir, no desenhador, um *anúncio inteligível – o limbo* entre o eterno e o perecível. (...) um olhar íntimo-de-fora, contemporâneo”⁹⁸. Se, como o autor coloca, o desenho investe no desenhista uma “potência redentora”, é compreensível que lhe sejam direcionadas restrições autoritárias por motivos de controle ideológico.

Mesmo referindo-se ao desenho em um sentido mais restrito de prática, de atividade disciplinar, de hábito de traçar, persiste um movimento de se revisitar, de convulsionar mesmo a própria imagem devido a uma disposição e permeabilidade extremamente receptivas. Por isso a convulsão não é exclusiva nem conclusiva: ela é totalmente aberta e inclusiva, tão sujeita ao seu próprio movimento quanto os estados do desenho. O artista William Kentridge relata:

⁹⁶ Bismarck, “Desenho e Aprendizagem”, 24.

⁹⁷ Bismarck, *Ibid.*

⁹⁸ Paixão, *Desenho*, 65.

Depois da produção de *Faustus in Africa!* fiz uma série de desenhos de “paisagens coloniais”, nos quais usei como fonte para a linguagem visual gravuras dos relatos de exploradores europeus na África. Para uma visão elaborada da África, estava parcialmente interessado nas traduções, nos deslocamentos temporais e geográficos, que aconteciam quando os desenhos dos exploradores eram trabalhados por gravadores profissionais em Londres. Essas imagens voltavam então à África do Sul, onde apareciam em sebos de Johannesburgo.⁹⁹

O artista buscou investigar um périplo desenvolvido pelas imagens, um “deslocamento temporal e geográfico” que parte dos grafismos realizados *in loco* passando pelas codificações dos gravadores ingleses até serem recebidas no contexto da colônia inglesa. Kentridge aciona sua perspectiva crítica ao continuar o processo convulsivo destes desenhos, conscientemente retirando e acrescentando. Os estados do desenho também não se anulam, não se negam, mantendo uma complexa relação privativa entre si, tais quais os modos da potência¹⁰⁰, complexidade cheia de contradições que Sardo destaca na arte contemporânea:

O desenho e sua prática instauram sempre uma referência de segunda instância, não podendo haver outra forma de expressão visual que, dentro do universo da arte contemporânea, possua uma capacidade de auto-invenção dos seus meta-procedimentos que, por paradoxal que pareça, usa sempre uma ficção de autenticidade e genuinidade contraditória em relação à dupla remissão de seu referente (para o universo vernacular canibalizado por um universo de protocolos contemporâneos, sob a fórmula do “como se”).¹⁰¹

A convulsão, logo, não é percebida em cada estado visto isoladamente como forma estável e exemplar, mas sim na comparação entre eles a fim de considerar o que se deu nesta ação, como desenvolveram-se seus movimentos. Quando, através do continuum, vemos estados correlatos, a

⁹⁹ William Kentridge citado em *William Kentridge: Fortuna*, org. Lilian Tone (São Paulo: Instituto Moreira Sales, Pinacoteca do Estado; Porto Alegre RS: Fundação Iberê Camargo, 2005), 94.

¹⁰⁰ Complexa relação privativa pois, mesmo quando, pelo ato, se nega a (sua própria) privação, na verdade está ocorrendo o não *não fazer* que justifica a não anulação da privação no ato, assim como a privação, o *não fazer*, também não anula a potência do ato. Agamben, “Potência”, 23-8.

¹⁰¹ Sardo, *Desenhar o Vento*, 43.

convulsão não é explícita neles como vestígios de uma agressão sofrida, mas entre eles como uma indicação recíproca, assim como a resultante não é a dilaceração do estado afetado, mas a presença do outro. Neste sentido, os estados do desenho estão implicados na sua potência, tal qual é esclarecida por Agamben a partir de Aristóteles, que não esgota-se quando passa ao ato, mas que conserva-se e acrescenta-se a si mesma. Quando ocorre a convulsão em um desenho, o que ela é capaz de rasgar e lançar não é retirado dele tal qual um decréscimo, mas é doado a ele mesmo, uma “doação acrescida” tal qual a figura da própria potência¹⁰². Os estados do desenho são alteridades internas pelos quais os movimentos convulsivos abalam, rompem e propõem novos modos de maneira a contribuir-se sucessivamente. Operam na potência do desenho que, no ato, não sofre “uma destruição ou uma alteração”, mas sim uma “conservação” e um “aperfeiçoamento de si”¹⁰³. Desta forma o continuum não mostra um processo de simples transformação, mas sim de possibilidades que se ensaiam e, portanto, aperfeiçoam a potência do desenho.

Estes movimentos do desenho estão em sua notável característica de voltar-se tanto para o mundo como para si mesmo, o que remete novamente às considerações de Agamben sobre o “pensamento do pensamento” que é “a doação extrema da potência a si mesma”¹⁰⁴: o desenho também desenha-se a si, sua potência aperfeiçoando-se.

¹⁰² Agamben, “Potência”, 27.

¹⁰³ Agamben, *Ibid.*

¹⁰⁴ Agamben, *Ibid.*, 28.

II CONVERSA À DISTÂNCIA

Apresentado tal entendimento de desenho para esta reflexão, é possível agora prosseguir com a observação de algumas situações específicas. Se a intenção inicial envolve abordar os trabalhos produzidos neste processo, proponho antecipar a tal análise algumas considerações sobre obras de outros artistas. Espero que a reunião destes comentários, tal qual uma passagem, faça as vezes do cortinado de um palco: 8 camadas que acomodem os olhos, que preparem uma ambientação abrindo-se sucessivamente. Mas, quando se descerrarem, tais camadas não se omitirão totalmente do campo de visão. Irão acomodar-se como uma delimitação do palco integrada ao cenário, formarão o próprio espaço cênico. Mais ainda, seu destaque não é pompa que sinalize o advento de um espetáculo, mas parcela considerável e constitutiva da própria encenação.

REFERÊNCIAS, RECORRÊNCIAS

A metodologia desta investigação contempla a passagem por um conjunto de obras que caracterizam influências fundamentais ao processo de trabalho. São obras que constantemente retornam e causam repercussão significativa, principalmente em um âmbito conceitual. A artista inglesa Tacita Dean, ao comentar sua relação com a obra de Robert Smithson, coloca de maneira muito apropriada esta interlocução entre artistas distantes no espaço ou no tempo:

Robert Smithson tem sido uma figura importante na minha trajetória artística, não porque de alguma forma dependa dele, mas porque o seu trabalho proporciona um espaço conceitual ao qual posso ir muitas vezes. Artistas não costumam falar sobre isso porque é muito difícil de descrever. É como uma atração e uma emoção incríveis ao

longo do tempo, uma conversa pessoal com a energia e os pensamentos de outra pessoa comunicados através de seu trabalho.¹

Neste tipo de relação, o trabalho do artista remoto simultaneamente afirma e contorna estas distâncias. Se, por um lado, toca a obra de outro artista, por outro também prossegue em diferentes trajetórias, lançando-se em outros encontros. As imagens que serão abordadas a seguir constituem o “espaço conceitual” que freqüente, um corpo do qual meu trabalho parece refletir partes. Podem ser consideradas mais sua práxis do que seu objeto. Consideradas referências, estas obras envolvem conceitos, operações e imagens que me mobilizam, com as quais me identifico ou inquieto. Por isso é relevante atentar para a palavra referência: esta pode ser tomada tanto como aquilo que é mencionado, sobre o qual se pode comentar e com o qual se tem relação, quanto como modelo ou fundamento, acepção com implicações normativas ou mesmo doutrinárias. Se o primeiro sentido é apropriado para o pensamento artístico atual, o segundo, no mesmo contexto, é bem menos adequado. Na presente reflexão ele dissona diante do esgotamento de uma concepção hierarquizada das relações com outras obras e seus conseqüentes vetores prescritivos, assim como também da própria heterogeneidade diversificada entre estas, característica que torna impossível, ou ao menos suspeita, uma tentativa disciplinar de conciliação ou síntese conclusivas e homogêneas. Neste sentido, mantém-se aqui a intenção de tratar tal panorama como uma interlocução à distância, como uma troca entre vários correspondentes dispersamente situados, mas oferecendo e tomando acessos para movimentos entre si e estimulando digressões. Partindo disto, em alternativa às conotações impróprias que o termo referência pode trazer, opto por nomear estas obras que repercutem em meu processo como *recorrências*, que é simultaneamente a característica do que é recorrente e o próprio ato de recorrer.

O verbo recorrer, em um sentido imediato, envolve não apenas a idéia de servir-se de algo, mas também de solicitar auxílio, o que coloca seu enunciador tanto na posição daquele que é capaz de pôr em emprego um recurso, quanto de quem precisa de amparo. Aí estão implicadas tensões e reações que partem do sujeito e que se antepõe a ele: necessidade, perigo,

¹ “Robert Smithson ha sido una figura importante en my trayectoria artística, no porque de algún modo dependa de él, sino porque su obra me ofrece un espacio conceptual al que puedo acudir a menudo. Los artistas no suelen hablar de esto porque es muy difícil de describir. Es como una atracción y una excitación

desejo, falta, uma dinâmica de capacidade e privação. Além disso, recorrer é examinar minuciosamente, investigar, e também trazer à lembrança, à imaginação², o que é uma oportuna coincidência de sentidos diante da natureza da imagem. Por último, sobre o adjetivo recorrente, há o sentido original daquele que percorre novamente, do qual deriva as acepções de reincidência, de retorno, repetição, de surgimento após desaparecimento, que condizem com a tendência obsessiva atuante no processo artístico e no próprio processo convulsivo do desenho.

Justifico por este conjunto de fatores a opção pelo termo recorrência, uma vez que estas imagens recorrem no meu processo, se reapresentam constantemente solicitando atenção, demandando reações, sugerindo relações. É preciso estar disposto a elas, observá-las, deixar-se afetar. Elas caracterizam, transitam e atravessam insistentemente o espaço de criação, tal qual astros que, em seus movimentos e relações, evidenciam o tempo e diferenciam o que poderia ser percebido como um estático vazio celeste. Estas imagens parecem fazer voltas sobre si mesmas, insistem, repetem, reencenam-se. Sem comprometimento com determinações ou desejo de permanência, sujeitam-se à atenção, prestam-se às convulsões, e, nesta disposição mútua, a elas posso recorrer, solicitar como recursos de trabalho em uma investigação que é memória e fantasia.

FLOTSAM, JETSAM

Além de verificar nas referências estes movimentos de recorrência, após refletir mais sistematicamente sobre as escolhas, identifiquei entre elas uma série de outras correspondências, de relações transversais inicialmente não contempladas que foram responsáveis por manter algumas das obras em detrimento de outras. Estas outras ligações ampliaram o possível espaço de trânsito que eu planejava como se o plano original se desdobrasse em outros níveis. Ao apresentar as obras de outros artistas também tenho o intento de apontar para as relações transversais que localizei na tentativa de que estas sejam mais significativas do que coincidências e que a fragilidade destes vínculos apresente uma densidade própria na complexidade da sua tecitura.

² recorrer, Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (on line). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. Acessado em janeiro de 2015, <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=recorrer>

Retomando o que foi mencionado sobre a constatação das recorrências no processo de trabalho de *A2*, volto ao termo *jetsam* a fim de fazer um breve paralelo. Curiosamente também existe na língua inglesa a palavra *flotsam* para designar objetos indiferenciados flutuando na água. Diferentemente da idéia de tentativa de salvamento que ocorre em *jetsam*, *flotsam* também designa os restos de um naufrágio que se encontram à deriva³. Legalmente os *flotsam* permanecem pertencentes ao seu proprietário original, enquanto os *jetsam* passam a ser de direito de quem quer que os encontre primeiro, uma vez que foram despejados⁴. Estes restos ocorrem em uma situação suficientemente confusa a ponto de recaírem sob uma orientação legal, vêm de um contexto no qual o imprevisto e o indeterminado irrompem com violência. Considerando a maneira como as recorrências são trabalhadas nesta tese, procurando suas relações e lembrando a sua participação no encaminhamento deste processo reflexivo, é interessante notar que, para um observador que não acompanhou o momento crítico em que os objetos foram à água, pode ser impossível identificá-los como *flotsam* ou *jetsam*. Ambos são conseqüências semelhantes de situações distintas mas próximas: (tentativa de) salvamento ou desgracia de uma embarcação.

OBRAS E ARTISTAS

Measurement Room e *Mental Exercises* são duas obras de autoria de Mel Bochner (1940-) que serão aqui discutidas. Artista norte-americano com base de atuação em Nova Iorque desde meados da década de 60, Bochner teve inicialmente proximidade com Eva Hesse, Richard Serra e Robert Smithson, artistas que posteriormente foram abordados sob a tendência

³ Outros sentidos incluem objetos de pouca importância ou o contingente de população errante em uma comunidade. *flotsam*. Dictionary.com. *Dictionary.com Unabridged*. Random House, Inc., acessado em maio de 2015, <http://dictionary.reference.com/browse/flotsams>

⁴ “*Flotsam and jetsam are terms that describe two types of marine debris associated with vessels. Flotsam is defined as debris in the water that was not deliberately thrown overboard, often as a result from a shipwreck or accident. Jetsam describes debris that was deliberately thrown overboard by a crew of a ship in distress, most often to lighten the ship's load. The word flotsam derives from the French word floter, to float. Jetsam is a shortened word for jettison. Under maritime law the distinction is important. Flotsam may be claimed by the original owner, whereas jetsam may be claimed as property of whoever discovers it. If the jetsam is valuable, the discoverer may collect proceeds received through the sale of the salvaged objects.*” “What are flotsam and jetsam?”, NOAA’s National Ocean Service, acessado em janeiro de 2015, <http://oceanservice.noaa.gov/facts/flotsam-jetsam.html>

*process art*⁵. Seu interesse pelas indagações sobre a representação logo verteram-se para as questões da linguagem que no contexto artístico de época recebiam grande evidência a exemplo do que se podia ver nas proposições de Joseph Kosuth, Lawrence Weiner e do grupo *Art & Language*. Em sua obra o uso metódico de sistemas isolados que exploram uma determinada suposição ocorre principalmente através de instalações onde são quantificados objetos e marcas. Mais recentemente sua produção tem se encaminhado progressivamente para investigações na pintura sobre a palavra, seus usos e significados. Tanto *Measurement Room* quanto *Mental Exercises* são obras nas quais o desenho é a forma de pensar a distância entre a coisa e sua representação, entre a idéia e a experiência.

Linea m. 7200 é uma obra do artista italiano Piero Manzoni (1933-1963). Em um curto período de produção Manzoni investigou, através do tensionamento das convenções formais e técnicas das categorias artísticas mais estabelecidas, os elementos que historicamente delimitaram e conformaram o seu fazer e a apresentação próprios do meio, como a elaboração pictórica, o gesto e a assinatura do artista e o uso da moldura e do plinto como dispositivos de exposição. Sua atitude iconoclasta não negou estes elementos, mas explorou-os até um ponto limítrofe, movimento cujo exemplo pode ser sua série de *achromos*, pinturas cujo princípio não era o da cobertura cromática de uma superfície, mas o da valorização das propriedades visuais constitutivas do próprio material empregado que, por vezes, era impregnado com soluções químicas. *Linea m. 7200* integra um projeto de Manzoni de realizar longas linhas retas em bobinas de papel, dispersas como monumentos pelo mundo, cuja extensão somada seria suficiente para circundar a Terra. Esta linha foi a mais longa realizada pelo artista, obra paradigmática de seu desejo expansivo e interesse na potência do ato criador.

Splitting é a obra abordada de autoria de Gordon Matta-Clark (1943-1978). Este artista norte-americano teve formação de arquiteto que está fundamentalmente relacionada às proposições mais significativas em sua obra, intervenções em edifícios através de cortes e perfurações. Estas

⁵ Ver Cornelia Butler, *Afterimage: Drawing Through Process* (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999).

proposições questionavam de modo contundente noções de espaço condicionadas social e economicamente ao desconfigurar os modelos arquitetônicos empregados, especialmente recorrendo à dissolução do isolamento do espaço privado. Interessado em estimular ações de coletividade na dinâmica urbana, o artista atuava intensamente no seu contexto social imediato, fazendo de suas intervenções uma crítica às problemáticas da sociedade norte-americana dos anos 70. Estes experimentos espaciais de Matta-Clark frequentemente desdobravam-se em vídeos e fotografias, cuja função básica de registro era extrapolada através da montagem. *Splitting* foi uma destas primeiras intervenções cuja edificação estava integralmente disponível para a alteração. Ao literalmente cortar a casa ao meio, o artista aplicou ao objeto uma operação própria da anotação arquitetônica, trazendo um recurso comum ao grafismo à realidade tridimensional da edificação.

A *Haus u r* é o trabalho de maior notoriedade de Gregor Schneider (1969-). O artista alemão vem desenvolvendo esta obra desde 1985 através de alterações contínuas no interior de sua própria residência. Ao contrário de Matta-Clark, suas interferências não são orientadas por uma crítica social engajada, mas por um movimento que reincide na clausura do espaço privado através de operações de repetição obsessiva. A casa foi progressivamente transformada em um labirinto no qual uma atmosfera *unheimlich* provém de investigações arquitetônicas e cênicas em torno das noções de duplo, silêncio, isolamento, abandono, morbidez e erotismo. Inicialmente auto-contida, a *Haus u r* passou a ter parcelas suas temporariamente extraídas, ou mesmo reproduzidas, para serem visitadas em outros lugares. A esta dinâmica cíclica de exteriorização da casa Schneider denominou *Totes Haus u r*.

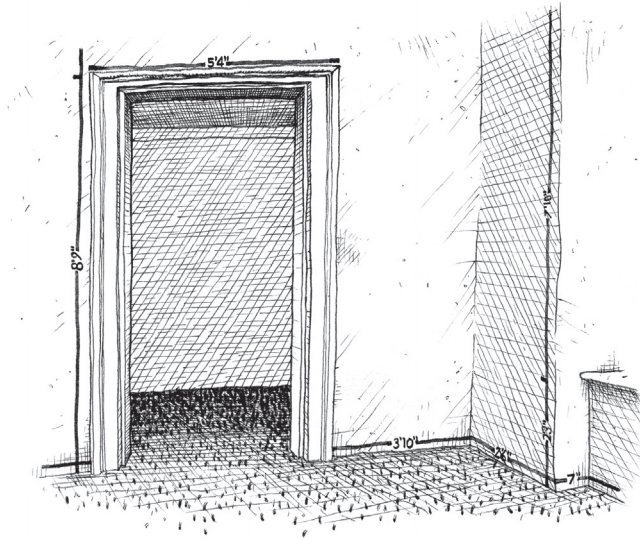
Partially Buried Woodshed é obra do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973). Sendo um dos mais significativos expoentes da *Land art*, Smithson é notório por intervenções na paisagem em grande escala, tal como é o caso de seus interlocutores Michael Heizer, Nancy Holt e Denis Oppenheim. Smithson elaborou em sua obra o que chamou de “dialética do lugar”, um processo de remissão entre a intervenção feita na paisagem distante, geralmente de desertos ou lugares de mineração e indústria

abandonados, e o espaço interno da sala expositiva, no qual ele instalava amostras, fotografias, mapas e textos destas obras *outdoor*. Constantemente observando conceitos opostos, o artista trabalhava tensões entre centro e periferia, ordem e processo entrópico, mente e matéria. *Partially Buried Woodshed* é uma intervenção de proporção modesta em comparação à muitas de suas obras, porém seu contexto mostrou-se polêmico: sendo concebida como uma peça em estado de constante deterioração e simultaneamente integrando o patrimônio de uma instituição, sua ruína total apontou para a própria mitificação através de narrativas que compõem seus vestígios documentais.

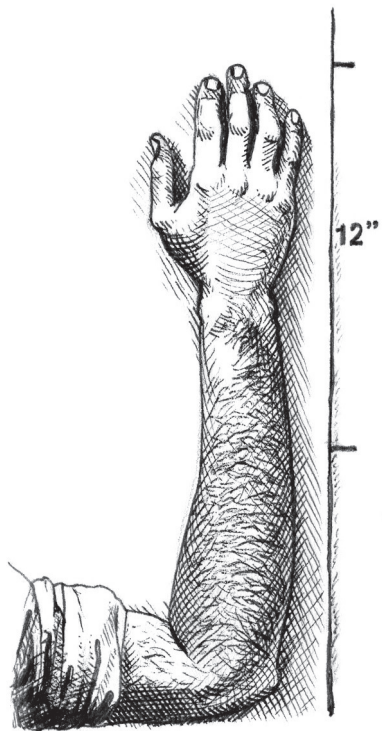
Wall on the Wall é como William Anastasi (1933-) refere-se às obras desta série. Este artista norte-americano atua em Nova Iorque desde o início dos anos 60, sendo sua obra considerada expoente da *conceptual art*. Partindo de uma economia de trabalho específica, esta obra apresenta um caráter tautológico através de circuitos auto-referentes entre procedimento, material e título, tal é o caso de *Microphone*, na qual o artista grava e reproduz o som de um gravador de áudio gravando a si mesmo. Influenciado por John Cage, de quem se tornaria um interlocutor próximo nos anos 70, Anastasi também é conhecido por suas séries de desenhos-cegos *subway drawings* e *walking drawings* nos quais procura marcar no papel as oscilações sofridas respectivamente ao longo de seu deslocamento por metrô ou caminhada, ao mesmo tempo em que suspende as restrições provenientes do controle entre mãos e olhos. *Wall on the Wall* integrou originalmente a exposição *Six Sites*, na qual o artista expôs reproduções das paredes da galeria sobre as próprias em uma proporção próxima à escala 1:1.

Invisible Mending é obra do artista sul-africano William Kentridge (1955-) que integra o ciclo de filmes *Seven Fragments for Georges Méliès*. A produção de Kentridge possui forte componente gráfica, tanto quanto teatral e cinematográfica, sendo especialmente conhecidos seus filmes de animação quadro-a-quadro. Nestes trabalhos o artista costuma utilizar um procedimento particular pelo qual a imagem desenhada com carvão é parcialmente apagada e refeita, o que resulta em um movimento que evidencia contantemente a rasura, na tensão entre a marca e sua negação. Em *Invisible Mending* Kentridge segue os recursos elementares empregados

por Méliès na produção de um filme mudo que destaca o fantástico na narrativa ao mesmo tempo que aponta sua origem por um trabalho na “gramática” própria do meio cinematográfico.



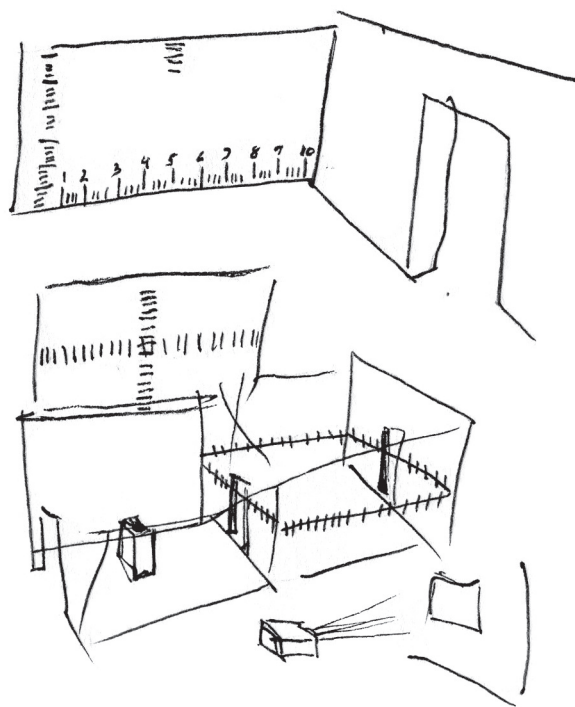
Mel Bochner. Measurement Room, 1969.



Mel Bochner. Actual Size (hand), 1968.



Mel Bochner. Actual Size (f2u), 1968.



Mel Bochner. Singer Notes (sheet 43), 1968.

MEASUREMENT ROOM

No ano de 1969 Mel Bochner apresenta a obra *Measurement Room* na Galerie Heiner Friedrich em Munique. Aplicando fitas e números adesivados sobre as paredes, o artista amplia uma forma notacional própria do meio gráfico no espaço do objeto arquitetônico. As linhas são utilizadas conjuntamente com os algarismos para indicar uma situação específica medida (a altura e largura de uma porta, o pé-direito de uma sala, o vão livre em uma passagem, etc) no próprio lugar e sua respectiva dimensão expressa em valor numérico.

No final dos anos 60 Bochner estava interessado por uma arte que não resultasse em objeto e tampouco em performance, aproximando-se de uma abordagem de ênfase processual na qual restasse alguma marca (*trace*) como registro, uma evidência do procedimento conduzido pelo artista⁶. Na série *Measurement* várias obras caracterizam-se pela inserção deste tipo de sinalização que é provisória e pouco impositiva em relação à solidez e materialidade da arquitetura. Os sinais, e as fotografias realizadas a partir deles, caracterizam-se como esta marca residual da ação de medir. Neste contexto a própria ação de medir desempenha um importante papel na investigação de Bochner: “medição é uma operação. A banalidade de sua aplicação a torna praticamente invisível”⁷. Bochner já havia trabalhado com medições fotografadas (*Actual Size (Hand and Face)*, 1968 ou a série *Singer Lab Measurement*, 1968) problematizando esta invisibilidade da medição através da relativização das dimensões própria das ampliações fotográficas. Uma vez projetada a imagem no papel, a correspondência entre as dimensões impressas e as dimensões reais dos objetos à qual a fotografia se refere é relativa, tão contingencial quanto as circunstâncias de sua veiculação permitirem⁸.

⁶ O artista destaca esta evidência como uma possibilidade de trocar a expressão “*making art*” por “*doing art*”. Mel Bochner, *Solar System and Rest Rooms – Writings and interviews, 1965-2007* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008), 96-101.

⁷ “*Measurement is an operation. Its commonness of application renders it virtually invisible*”. Bochner, *Solar System*, 98.

⁸ Bochner relata sobre seus experimentos no Singer Project “*I secretly went around the laboratory measuring things, marking dimensions on the walls and floors with letraset numbers. (...) I had photographs taken of these interventions and when I looked at the photographs the interesting thing was that there was no way to know the actual size of the object in the photograph. So I next drew twelve inches on the wall and photographed myself against it, then gave the negative to the printer and asked him to print it so that the measurement in the print would be exactly twelve inches, or actual size. By*

Seja com as medições apresentadas *in loco* de *Measurement Room* ou através de fotografias como em *Actual Size*, Bochner identifica a mencionada transparência da medição como um ponto fundamental a trabalhar: “a medição revela uma nulidade essencial quando é forçada a abandonar sua transparência”⁹. Quando “a banalidade de sua aplicação” é perturbada sua conseqüente “virtual invisibilidade” também. Sendo a medição uma operação prática, mas orientada por uma convenção abstrata, *Measurement* propõe, pela desnaturalização da convenção, a consciência desta abstração¹⁰. Como argumenta Bochner, se retirarmos da operação de medição o caráter puramente mental de atribuir a uma coisa uma medida, o que resta¹¹? É o mesmo que resta se lhe retirarmos a transparência?

TRANSPARÊNCIA E REFLEXIVIDADE

De forma análoga à medição, ou ao sistema que a determina, a linguagem também é abordada por Bochner em sua transparência. Na obra *Language Is Not Transparent* (versões 1969 e 1970) estes elementos são emblematicamente evidenciados. Segundo Yve-Alain Bois este trabalho é um marco na obra de Bochner por contribuir para a consciência da condição dos materiais em sucessão a uma tendência mais tautológica adotada pelo artista no início de sua trajetória¹². Se ao longo das décadas seguintes a linguagem passa a figurar mais centralmente na obra do artista, tal protagonismo aponta não apenas para a presença constante da transparência,

doing that the photograph became the index of the index, or a vicious circle. That, for me, was the end of photography.” “Hans Ulrich Obrist and Sandra Antelo-Suarez interview Mel Bochner”, acessado em setembro de 2014, http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/1003_text.html.

Considerando este esgotamento da fotografia, Luke Skrebowski afirma que a investigação sistemática de Bochner sobre a rede que confere apoio a um sistema (a arte) foi suprimida por uma investigação do sistema em si, o que justifica o retorno de Bochner à pintura em 1973. “Productive Misunderstandings: interpreting Mel Bochner’s Theory of Photography” in *Photography After Conceptual Art*, org. Diarmuid Costello and Margaret Iversen (West Sussex: John Wiley & Sons, 2010), 104.

⁹ “When forced to surrender its transparency, measurement reveals an essential nothingness”. Bochner, *Solar System*, 98.

¹⁰ “Conventions give us the boundaries of the experience. If you examine the conventions you may find where the holes are, where a leakage exists between ‘is’ and ‘is not.’” Bochner, *Ibid.*, 158.

¹¹ “The yardstick does not say that the thing we are measuring is one yard long. Something must be added to the yardstick in order that it assert anything about the length of the object. This something is a purely mental act... an ‘assumption’. If we subtract that assumption (...) what is left?” Bochner, *Ibid.*

¹² Yve-Alain Bois, apresentação de *Solar System and Rest Rooms – Writings and interviews, 1965-2007* de Mel Bochner (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008), xv-xvi.

mas também para o aumento proporcional de sua relevância como conceito chave no eixo operativo da obra¹³.

Abalar as transparências parece ser para Bochner uma constante fundamental. Ele declarou que em *Measurement Room* lhe interessava abandonar a transparência da arquitetura, torná-la visível, fazer perceber o espaço físico: “queria revelar o mistério da arquitetura”¹⁴. Na época em que o trabalho foi realizado Bochner negou que sua obra fosse sobre uma fenomenologia da arquitetura, justificando que não se interessava pelas especificidades de um local, mas buscava “examinar criticamente como a experiência é formada e questionar a importância desta experiência”¹⁵. Por outro lado, quando indagado atualmente sobre como o desenho explicita a estrutura da arquitetura nessa obra, Bochner destaca sua influência da fenomenologia do espectador considerando a posição central deste em meio ao lugar e ao desenho; uma espécie de retorno após Pollock¹⁶.

Assumindo, em maior ou menor medida, sua afinidade com a teoria fenomenológica, está evidente na obra de Bochner a preocupação com a experiência, sua percepção e comunicabilidade. Sobre *Measurements* o artista afirma que “nossa percepção das coisas é determinada pelas idéias que temos a respeito delas”¹⁷. E se (pergunta motora do processo de Bochner – *What if...?*) nossa percepção das coisas sofre mesmo as restrições de idéias, como *Measurement Room* contribui para desfazer a transparência destas idéias ou dos elaborados sistemas que as articulam? Como ela pode “revelar o mistério da arquitetura”?

A respeito de *Measurements*, Bochner discorre brevemente sobre

¹³ Em 1968 Bochner também iniciou uma série intitulada *Transparent and Opaque* na qual contratou um fotógrafo para produzir fotografias a partir de creme de barbear e vaselina. Bochner, “Obrist and Antelo-Suarez interview”.

¹⁴ Mel Bochner, “Mel Bochner e Jeffrey Weiss”, conversa pública no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, julho de 2013.

¹⁵ “Only in the general sense that my work uses the architecture as a support. But it’s not about the specifics of a place. In other words, my work is not about the phenomenology of architecture. What I’m trying to do is to look critically at how experience is formed, and to question the weight of that experience”. Ainda que, na mesma entrevista, Bochner mencione obras que precisam estar em um determinado lugar a um determinado momento. Bochner, *Solar System*, 58. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist e Sandra Antelo-Suarez, Bochner assente à relação entre o pensamento de Merleau-Ponty e suas idéias a respeito da experiência e sua comunicabilidade no momento no qual elaborava os primeiros *Measurements*. Bochner, “Obrist and Antelo-Suarez interview”.

¹⁶ Em resposta à questão que lhe dirigi na conversa pública “Mel Bochner e Jeffrey Weiss”.

¹⁷ “It seems to me that our perception of things is determined by the ideas that we have about them”. Bochner, *Solar System*, 57.

um certo espaço mental que temos simultaneamente para o ver e para o pensar. Gostaríamos de sentir como se eles fossem separados, mas eles não são – eles se sobrepõe. Eles se sobrepõe em nossa concepção das coisas e, conseqüentemente, na nossa experiência delas¹⁸.

Proponho que a sobreposição deste espaço às nossas concepções e experiências das coisas está intimamente relacionada à origem da transparência que Bochner cerca com sua obra. Esta descrição do artista distingue este espaço mental tanto da experiência sensível quanto do pensamento, ao mesmo tempo que aproxima-o de uma indissolúvel confusão entre ambos. Assumindo o desconforto desta confusão, é possível deduzir pelas palavras de Bochner que exista uma estratégia mental comumente empregada para lidar com a situação: tornar o agente do desconforto transparente para negá-lo, para desviar-se de sua opacidade e não presenciar sua natureza de intersecção e a promiscuidade que ele abriga. Este recurso permite olhar através deste espaço com uma sensação de distinção clara entre as partes que nele se imbricam. Esta estratégia não implica a negação nem do sensível (ver), nem do inteligível (pensar), mas justamente do problemático espaço no qual um e outro se sobrepõe, se embatem e se confundem. Uma tensão que poderia tornar o simples entrar em uma sala uma experiência intensa que inviabilizaria as situações mais rotineiras, problema que justificaria a necessidade da transparência da arquitetura a qual Bochner se refere.

DENSIDADE E AMORFISMO

Esta transparência não coincide precisamente com o conceito de transparência que figura na teoria e nos projetos da arquitetura modernista e suas duradouras repercussões até o presente, mas também não é alheia a ela. Como analisa Vidler, a transparência facilmente transforma-se em seu oposto (obscuridade) ou seu reverso (refletividade)¹⁹. Sua qualidade

¹⁸ “It’s a case of a certain mental space that one has for both seeing and thinking. We like to feel that they are separate, but they are not – they overlap. They overlap in our conception of things, and consequently, our experience of them”. Bochner, *Ibid*.

¹⁹ Vidler define a transparência como mito que assombra a modernidade, um conceito já criticado há algumas décadas mas evocado novamente no pós-modernismo. *The Architectural*

translúcida torna-se opaca, obscura, no jogo entre o plano e o tridimensional que intermedia, e sua superfície reflexiva como um espelho devolve um reflexo fantasmagórico. Quando isto ocorre “[o sujeito] é suspenso em um momento difícil entre conhecimento e paralisia, impelido a uma experiência de densidade e amorfismo (...)”²⁰. A transparência, sendo um conceito aéreo, afim com os fenômenos da passagem da luz e com a suspensão entre o interno e o externo, antagoniza com a densidade opaca e com a falta de forma impossibilitada pela ausência do vazio e da visibilidade. “Revelar o mistério da arquitetura”, então, pode ser compreendido como a tentativa de provocar a ruína desta transparência, obscurecer a arquitetura, restituir-lhe a opacidade, bloquear-lhe as formas, negar-lhe as distâncias, e assim fazer a experiência de estar preencher totalmente o suposto vazio do seu entorno e interior. Isto equivaleria à presenciar novamente a sobreposição do ver e do pensar, problematizar as convenções que regem nossa conduta diante da arquitetura em todo seu espectro, do fenomenológico ao contextual.

Para prosseguir com esta suposição é pertinente observar os registros fotográficos, diagramas e relatos da obra de Bochner. Através destes constata-se que o artista opera como Perseu: para revelar a obscurecida sobreposição de duas componentes da percepção do sujeito, oferece a ele, por meio desta mesma percepção, um reflexo. Este reflexo é a sobreposição de duas situações que costumam ser acessadas separadamente, a presença no espaço físico e a investigação no espaço gráfico (em uma equivalência simples, apenas para reforçar a imagem, uma experiência *prioritariamente* sensorial e outra *prioritariamente* abstrata, assim como o “ver” e o “pensar”). O resultado deste jogo de reflexos e sobreposições, desta reunião do que foi separado, é a suspensão do sujeito “em um momento difícil entre conhecimento e paralisia”.

Para desvendar o mistério que encobre o referido espaço de sobreposição (para haver sobreposição é necessário haver distinção), Bochner recorre ao desenho, este artifício que mantém uma estranha relação com o a coisa a qual se relaciona, ora apontando, ora confundindo-se com ela. O desenho arquitetônico, neste caso específico a notação técnica das medidas, baseia-se no desencontro e neste movimento de

Uncanny: essays in the modern unbomely (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press), 1992. 219-221.

²⁰ “it is suspended in a difficult moment between knowledge and blockage, thrust into a experience of density and amorphism (...)”. Vidler, *The Architectural Uncanny*, 221.

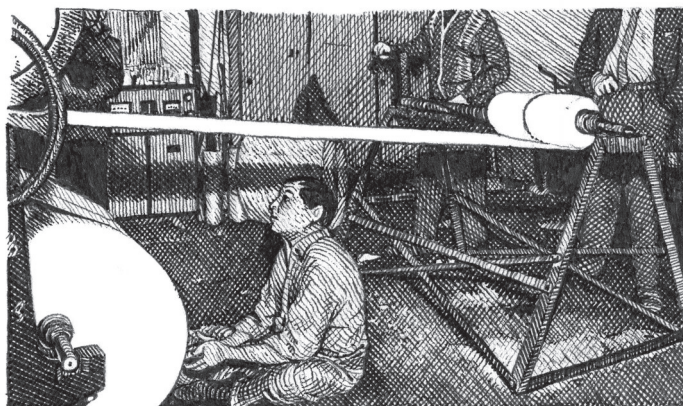
correspondência que, na diferença de escala e de suportes, situa-se entre o grafismo e o seu objeto. Em *Measurement Room* a operatividade deste sistema notacional é subvertida através do encontro do grafismo e do objeto e pela conseqüente anulação da distância e da diferença de escala.

Não apenas a funcionalidade do grafismo como indicador é questionada, tendo sido neutralizada sua distância do objeto, mas o próprio objeto também verte-se para o grafismo, tendo sido explicitada a imbricação de sua natureza com o meio gráfico. A posição mediadora do desenho é tensionada. Como o artista alega sobre *Measurement series Ladder piece* (1968), que faz uso da sombra em sua operação de mensurar, “nada foi feito... eu apenas montei uma situação”²¹. O objeto e o gráfico também coexistem, também interseccionam-se, mesmo que em um espaço obscurecido, ou negado, por este suposta transparência. Seria o desenho este espaço?

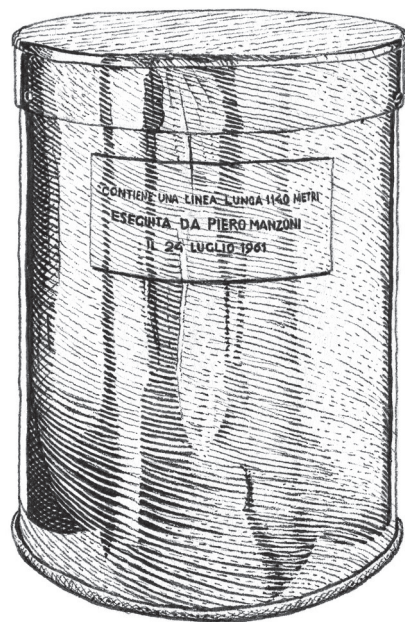
²¹ “*Nothing has been made... I have only arranged a situation*”. Bochner, *Solar System*, 98.



Piero Manzoni. Linea di Lunghezza Infinita, 1960.



Piero Manzoni. Lines m. 7200, 1960.



Piero Manzoni. Linea di Lunghezza Eccezionale 1140 m, 1961.



Piero Manzoni. Socke du Monde, 1960.

Entre 1959 e 1961 o artista italiano Piero Manzoni iniciou uma série de trabalhos chamados simplesmente de *Linee* (linhas). Nestas obras Manzoni traça com tinta uma linha reta contínua em uma longa folha de papel que é em seguida assinada, enrolada e acondicionada em um cilindro de cartão. Este tubo é fechado, selado e rotulado com informação sobre o comprimento da linha, sua data de execução e, em alguns casos, o tempo de execução, sendo também assinado pelo artista²². Duas exposições exclusivas foram dedicadas a estes trabalhos ainda em 1959. Em Agosto as linhas foram expostas pela primeira vez na *Galleria Pozzetto Chiuso* em Albissola Marina. A linha de 19,93m foi desenrolada e exibida nas paredes da galeria²³. Em Dezembro do mesmo ano, quando já havia realizado aproximadamente 80 *linee*, ocorreu a exposição *Le linee di Piero Manzoni* na Galerie Azimuth, fundada pelo próprio artista e Enrico Castellanni em Milão, apresentando 12 linhas com comprimento variados entre 33,63m e 4,89m, sendo esta última desenrolada e exibida na parede²⁴.

Em Junho de 1960 Manzoni abriu uma exposição individual na Galerie Kørpcke, Copenhagen, intitulada *Luftskulptur Billeder 9 Linier*, na qual são exibidos, entre outros trabalhos, 9 das *Linee*²⁵. Nesta ocasião, o artista conheceu o empresário e colecionador de arte Aage Damgaard, que

²²“Piero Manzoni Archive – Manzoni’s Lines”, Fondazione Piero Manzoni, acessado em outubro de 2014, http://www.pieromanzoni.org/EN/works_lines.htm.

Francisco Javier San Martín, *Piero Manzoni* (Madrid : Nerea, 1998).

²³“Piero Manzoni - Biografia > 1958-1959”, Fondazione Piero Manzoni, , acessado em outubro de 2014, http://www.pieromanzoni.org/biografia_1958-59.htm

²⁴“PIERO MANZONI 1933-1963 – PALAZZO REALE – MILAN”, ifmediaproject, acessado em outubro de 2014, <http://www.ifmediaproject.net/2014/04/30/piero-manzoni-1933-1963-palazzo-reale-milan/>

²⁵ HEART – Herning Museum of Contemporary Art, “Piero Manzoni”, <http://www.heartmus.com/piero-manzoni-2901.aspx>. Segundo as notas biográficas in *Piero Manzoni. Scritti sull'arte*, organizado por Gaspare Luigi Marcone (Milão: Abscondita, 2013), a exposição obteve grande atenção da mídia. Além das linhas, Os outros trabalhos eram versões de *Achrome* e *Uova*. Os primeiros são experimentos pictóricos nos quais o artista assume a superfície e materialidade da tela como elemento da pintura, refutando a idéia de cobrir a tela com tinta em detrimento do uso das próprias características e propriedades dos seus materiais constituintes. No caso dos *Uova* (ovos), pela primeira vez, Manzoni cozinhou 150 ovos nos quais imprimiu sua impressão digital antes de distribuí-los ao público visitante para consumo. “*Piero Manzoni 1933-1963* a cura di Flaminio Gualdoni e Rosalia Pasqualino di Marineo Milano, Palazzo Reale”, Roberto Milano, acessado em outubro de 2014, <http://lastanzaprivatadellarte.blogspot.pt/2014/03/piero-manzoni-1933-1963-cura-di.html>; “Piero Manzoni Archive - Biography > 1960”, Fondazione Piero Manzoni, acessado em outubro de 2014, http://www.pieromanzoni.org/biografia_1960.htm

lhe ofereceu a oportunidade de trabalhar com os recursos disponíveis em suas instalações fabris. Financiado por Damgaard, no mês seguinte Manzoni viaja para a cidade de Herning, Dinamarca, para três semanas de experiências com materiais alternativos, quando executa sua linha mais longa: 7.200 metros.

Na gráfica do jornal *Herning Avis* foi disposta uma bobina de papel em um suporte especialmente desenvolvido para permitir sua transferência gradual de um rolo para outro. Enquanto funcionários do jornal desempenhavam esta função pelo movimento de uma manivela, Manzoni empunhava, estático, um recipiente de tinta que imprimia a linha continuamente, conforme o papel passava por ele ²⁶. Apesar dos equipamentos e assistência empregados, a operação durou quase três horas, entre as 16h00 e 18h55. Em seguida a bobina foi acondicionada em um cilindro de zinco revestido com chumbo, com 66cm x 96cm, ao qual foi inscrito em alto relevo “*contiene una linea lunga / 7200 metri eseguita da / Piero Manzoni il 4 luglio 1960*”. A obra deveria ser então enterrada considerando uma futura descoberta acidental, fato que nunca aconteceu, pois o próprio Manzoni a teria disposto nos jardins onde em breve também foi instalada sua base mágica n°2, *Socle du monde* (1961)²⁷. A peça está permanentemente em exibição como uma das principais do acervo do Herning Kunstmuseum.

As potencialidades do processo fizeram com que *Linea m.7200* passasse a integrar um projeto não finalizado de Manzoni que envolveria outras linhas semelhantes, dispersas nas principais cidades do mundo, cuja soma dos seus comprimentos equivalesse à circunferência terrestre²⁸. Esta obra é suficiente para evidenciar algumas questões recorrentes nas investigações de Manzoni

²⁶ Freddy Battino e Luca Palazzoli. *Piero Manzoni Catalogue Raisonné* (Milão: Vanni Scheiwiller, 1991), p. 95.

²⁷ San Martín, *Piero Manzoni*, 63.

²⁸ “Piero Manzoni Archive – Manzoni’s Lines”. Manzoni escreveu sobre as linhas em 1962 “*All’inizio del’59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (m 19,11 m 33 m 63m 1000 ecc.): la più lunga che io abbia eseguito finora è di m 7200 (1960 Herning, Danimarca). Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate. Vorrei anche tracciare una linea bianca lungo tutto il meridiano di Greenwich!*”. “Alcune Realizzazioni – Alcune esperimenti – Alcuni progetti”, *Evoluzioni delle Lettere e delle Arti* 1 (janeiro de 1963).

NÃO-VISIBILIDADE

Segundo o crítico de arte italiano Flaminio Galdoni²⁹, as *Linee* foram diretamente influenciadas pelas Pinturas Industriais em rolo de 1958 de outro artista italiano, o situacionista Giuseppe Pinot-Gallizio. Ainda que a relação seja pertinente, é importante destacar as particularidades do interesse de Manzoni neste procedimento que diferiam do programa estético de Pinot-Gallizio³⁰.

As *linee*, ao contrário das Pinturas Industriais, não foram feitas para serem vistas, para serem desfrutadas visualmente em um plano de socialização da experiência artística. Apesar de Manzoni ter realizado a abertura pública e exibição de algumas delas, posteriormente manifestou-se favorável à sua condição de não-visibilidade, determinando que deveriam estar sempre acondicionadas nos cilindros³¹. As etiquetas preenchidas nos invólucros estabelecem uma relação com o expectador que é prioritariamente mais intelectual do que sensorial. A apreensão da linha se dá mediante informações relativas às suas características mais elementares; e a escolha destas características é precisamente eletiva: Manzoni excluiu dados sobre o material com o qual a linha é traçada, sua cor, o aspecto de suas bordas e textura, sua largura, opacidade, contraste contra o suporte, entre outros que poderiam ser listados aqui. Estas características técnicas e formais ignoradas por Manzoni são todas pertinentes ao discurso da tradição artística a qual ele considerava obsoleta³². A assinatura e a data da realização são dados que mais vinculam o artista à obra do que descrevem a linha em si. O que apresenta-se para a experiência do expectador e particulariza cada linha é a informação de seu comprimento e, ocasionalmente, da duração de sua execução. Desde que as linhas não estão

²⁹ Galdoni apud Roberto Milano “*Piero Manzoni 1933-1963*”.

³⁰ Sobre a problemática relação entre Manzoni e os membros da Internacional Situacionista ver Francesca Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola* (Milão: Electa, 2013).

³¹ Carta a Shozu Yamazaki apud Battino e Palazzoli, *Catalogue Raisonné*, 85. O site da Fondazione Piero Manzoni afirma que “*Manzoni reiterated several times that the work should only be sold and exhibited contained in the sealed tube*”. “Piero Manzoni Archive – Manzoni’s Lines”.

³² Conforme expresso em vários de seus textos, mas concisamente exposto no “*Inchiesta sulla pittura*”, de 1960, publicado posteriormente por Luca Palazzoli no catálogo *Piero Manzoni* (Milão: Luca Palazzoli, 1973). Nele lê-se “*Pittura e problemi pittorici (ultimi residuati post-romantici) non fan parte del ciclo culturale moderno: sono morti da tempo (dovesopravvivono, sopravvivono solo come "cattiva letteratura")*”. *Rimaneggiamenti, modificazioni, non bastano: fan sempre parte del passato; un nuovo linguaggio e una trasformazione totale non può avere nulla a che fare col vecchio linguaggio; un artista può usare solo i materiali, (pensieri e forme) della sua epoca.*” Cristina Pratas Cruzeiro, “A Caminho da Dissolução: a problemática da autoria na arte contemporânea” (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2006), 268.

manifestas (nem aparentes ou visíveis, nem empregadas, articuladas ou dispostas em qualquer relação que procure indicar outra coisa ou alterar sua uniformidade), o único elemento que interessa é a expressão quantificada, ou seja, minimamente inteligível e objetiva, de suas componentes decisivas e correspondentes: comprimento e duração.

A linha se desenvolve apenas no comprimento: executada indefinidamente: a única dimensão é o tempo. Nem é preciso dizer que uma "linha" não é um horizonte, ou um símbolo, e não vale pelo quanto é mais ou menos bonita, mas, pelo quanto é mais ou menos linha: tal como é (do mesmo modo que uma mancha é verdadeira porque é mais ou menos mancha, e não porque é mais ou menos bonita ou sugestiva, mas, neste caso, a superfície ainda tem apenas valor de meio)³³

A linha para Manzoni não é elemento compositivo, expressivo ou simbólico. Na primeira exposição das *linee* a peça exibida foi alvo da ação radical de um expectador descontente, sendo parcialmente mutilada. Sobre este ocorrido San Martín menciona que Manzoni, de forma muito objetiva, excluiu a parte danificada do trabalho e declarou que a linha agora possuía 18,07m³⁴ (e não mais 19,93cm), uma atitude muito coerente já que a linha estava além de problemas compositivos e qualitativos.

A partir de sua condição de ente geométrico, a linha é empregada pelo artista como artifício que reforça sua própria auto-suficiência. Como destaca San Martín, o entendimento de linha de Manzoni se opõe à abordagem do artista francês Yves Klein, que a via como elemento restritivo, sendo sua capacidade formal de estabelecer bordas correspondente às limitações humanas³⁵. A linha de Manzoni, “executada indefinidamente” e não condicionada ao emprego de interesses externos, aponta, em seu desdobramento espaço-temporal, para o infinito.

³³ “*la linea si sviluppa solo in lunghezza: corre all’infinito: l’unica dimensione è il tempo. Va da sé che una “linea” non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale in quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium).*” Piero Manzoni, “Libera dimensione”, *Azimuth* 2 (janeiro de 1960).

³⁴ San Martín, *Piero Manzoni*, 58

³⁵ San Martín, *Ibid.*

A LINHA INFINITA

Considerando o estatuto conceitual das *linee*, relacionado à sua não-visibility, o recipiente de *Linea m.7200* contém paradoxalmente um aspecto monumental, sugestivo de uma “incorruptibilidade e durabilidade que ampliam a medida temporal implícita na própria idéia de linha”³⁶. Por não desprezar a componente material que constitui a linha, Manzoni dedica-se aos cuidados de sua permanência, confirmando assim a tensão em toda a sua obra entre o conceito e a contingência, entre a origem e a perda. Por mais econômica que seja a materialidade da linha, sua imensa extensão resulta em um denso e volumoso aparato, que seria também numeroso se o projeto da soma equivalente à circunferência da Terra fosse realizado.

Outra confirmação do interesse do artista pela problematização (e não negação) da materialidade pode ser interpretada pelo não esgotamento de seu projeto de linhas que somem a circunferência da Terra diante da realização de outra de suas obras mais emblemáticas, a *Linea de lunghezza infinita* (1960). Criada pouco depois de *Linea m.7200*³⁷, é constituída de um cilindro negro rotulado e assinado, semelhante às outras *linee*, onde se lê “*contiene una linea / de lunghezza infinita / Piero Manzoni '60*”. Há a advertência do artista de que o invólucro devesse ser mantido rigorosamente fechado, caso contrário a linha desapareceria³⁸, o que é uma declaração especialmente interessante considerando que o cilindro da obra é de madeira maciça³⁹. Após alguns meses de trabalho Manzoni, que começou traçando linhas de poucos metros, consegue estendê-las ao infinito, transformando sua condensação obscura em uma grande potência conceitual. Mesmo após isto, em 24 de Julho de 1961, realiza outras duas *Linee dalla lunghezza eccezionale*, uma com 1000 e outra com 1140 metros. Assim como *Linea m.7200*, ambas são fechadas em cilindros metálicos, desta vez de aço polido, com as devidas especificações gravadas na superfície.

O infinito, neste processo do artista, não é uma meta esgotada na realização da *Linea de lunghezza infinita*, mas um estado que lhe permitia

³⁶ Galdoni destaca que o projeto de nível global das *linee* previa o uso de cilindros de aço nos quais os rolos de papel seriam acondicionados hermeticamente. Apud Milano “*Piero Manzoni 1933-1963*”.

³⁷ Fondazione Piero Manzoni, “Piero Manzoni Archive - Biography > 1960”.

³⁸ San Martín, *Piero Manoni*, 66.

³⁹ Fondazione Piero Manzoni, “Piero Manzoni Archive - Manzoni’s Lines”.

fazer linhas de quaisquer tamanhos fora de uma razão de ampliação progressiva. Desde 1959 Manzoni realizara linhas maiores e menores sem impedimentos: uma vez atingido o infinito, as conseqüências são retrospectivas⁴⁰.

DA LINHA AO CÍRCULO: ENVOLVER O MUNDO

A linha sem fim, concentrada em um recipiente, é uma imagem irreduzível de potência. As linhas programadas para somarem a circunferência terrestre teriam um limite longitudinal, mas guardariam a possibilidade de circunscrever todo o mundo, incluindo sua carga simbólica de totalidade. Infinito e totalidade são termos diferentes. Na *Linea de lunghezza infinita* o comprimento e o tempo necessário para descrevê-lo são correspondentes, logo ela condensa também a infinitude temporal. Nas linhas previstas para circunscrever o mundo, a medida espacial é determinada, mas sua interrupção longitudinal é suspensa pela circularidade, à semelhança da imagem do ovo com o qual Manzoni trabalhava simultaneamente às linhas. O círculo mítico, na perspectiva do horizonte primitivo do discurso do artista⁴¹, a tudo contém delimitando. Define os limites da totalidade encerrada no vazio, que, portanto, deveria deixar de sê-lo: paradoxo presente no pensamento estóico⁴².

Pela intenção de Manzoni estas linhas estariam fisicamente distantes umas das outras. Tão dispersas quanto enclausuradas, estabeleceriam remissões entre si neste ambicioso projeto de somatória. Distintamente da *Linea de lunghezza infinita*, a equivalência do comprimento total desta linha à medida da circunferência terrestre a ancoraria continuamente neste referente, evocando a possibilidade de sua distensão real no espaço. Para San Martín, esta obra alude a uma representação territorial na escala 1:1, o que reforça um sentido tautológico entre o objeto e sua representação⁴³. O

⁴⁰ Um paralelo pode ser traçado, mas desta vez envolvendo a noção de absoluto em relação a às referências artísticas: Yves Klein afirmou em 1958 que, quando Malevitch atingiu o absoluto, em torno de 1915 ou 16, já o encontrara lá, desde sempre proprietário e habitante. Mark Cheetham, "Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now," *Art Journal* vol. 64, n.º 4 (2005) 96.

⁴¹ Manzoni, "Libera dimensione".

⁴² Anne Cauquelin. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea* (São Paulo, Martins Fontes, 2008).

⁴³ San Martín, *Piero Manzoni*, 61-3.

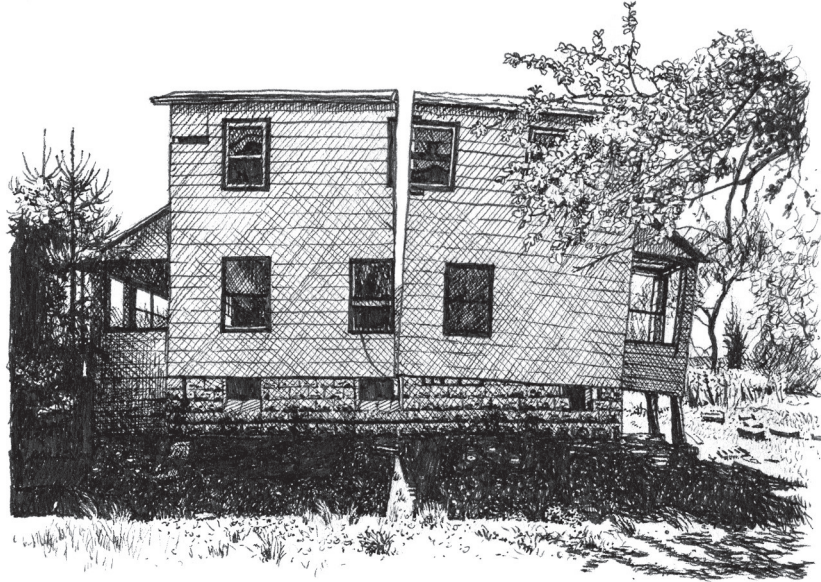
marco da totalidade, a circunferência terrestre, encontraria uma ressonância estranha nestas intervenções dispersas em pontos arbitrários, havendo um trânsito entre o geograficamente localizável e a abstração reconhecível. Há uma ambição territorial (tanto geográfica quanto artística) que Manzoni, logo em seguida, aborda em outra obra.

Em 1961, durante sua segunda visita à Herning, Manzoni realiza e instala no parque industrial de Daamgard sua *Socle du monde*. Valendo-se da tipologia dos aparatos e gestos demarcadores do sistema das artes (a moldura, o pedestal, a assinatura), os quais também explorou ironicamente em outras obras, o artista providencia a fundição de um maciço plinto metálico no qual se lê “*socle du monde / socle magic n° 3 de / Piero Manzoni 1961 / hommage a galileo*”. Esta inscrição dispõe-se de cabeça para baixo, o que permite compreender, pelos usos convencionais deste tipo de dispositivo, que o mundo está assente nele e portanto é uma obra de arte de Manzoni. Simultaneamente à expansão das *linee*, *Socle du monde* evidencia o desejo do artista de um alcance, tomada ou equivalência da obra ao mundo, o que é possível pela exploração das potencialidades conceituais que realiza no limite da materialidade.

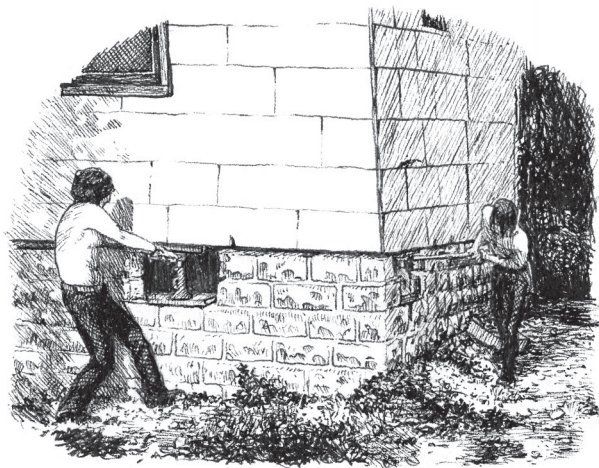
INVERSÃO

O máximo parece ser atingido pelo mínimo, como se ambos estivessem no extremo de uma linha no momento em que, curvada sobre si mesma, formasse um círculo. No encontro dos extremos a inversão: nas *linee lunghe* o que se move é o papel, e não o instrumento. O artista permanece imóvel enquanto o papel passa, vertendo para a situação do traçar uma outra dinâmica própria da escala geográfica, na qual a paisagem passa pelo observador. A melhor atitude para a realização de sua ambição é a imobilidade, sendo esta última inversamente proporcional à atividade e efeito que normalmente são desencadeados pela primeira. Quanto mais pretende alcançar, literalmente estender-se, sobre a completude longitudinal do mundo, mais enrola, condensa e obscurece a linha. Quanto mais notável é o comprimento atingido pelas linhas, mais impossível é a sua verificabilidade, sendo o extremo exemplar a *Linea de lunghezza infinita*. Quanto maior é a abrangência de sua obra, absorvendo todo o mundo,

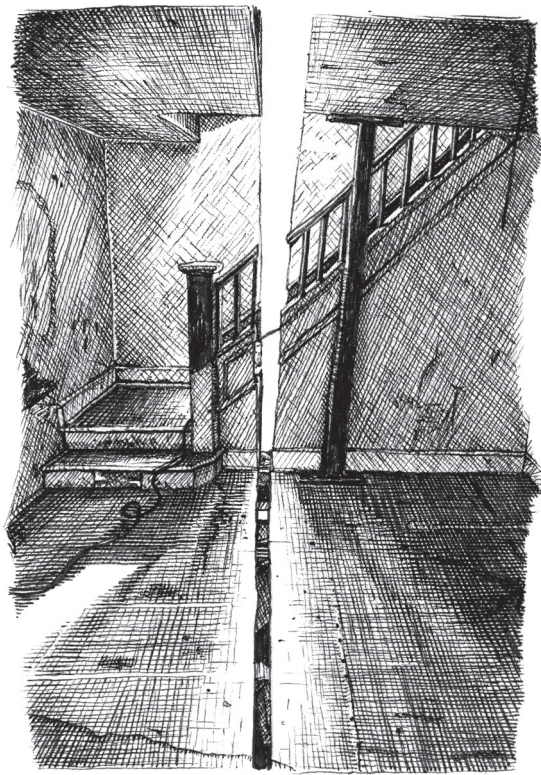
menor é o seu gesto, apenas invertendo um objeto, virando-o de cabeça para baixo, ou deixando a mão imóvel para circunscrever o globo.



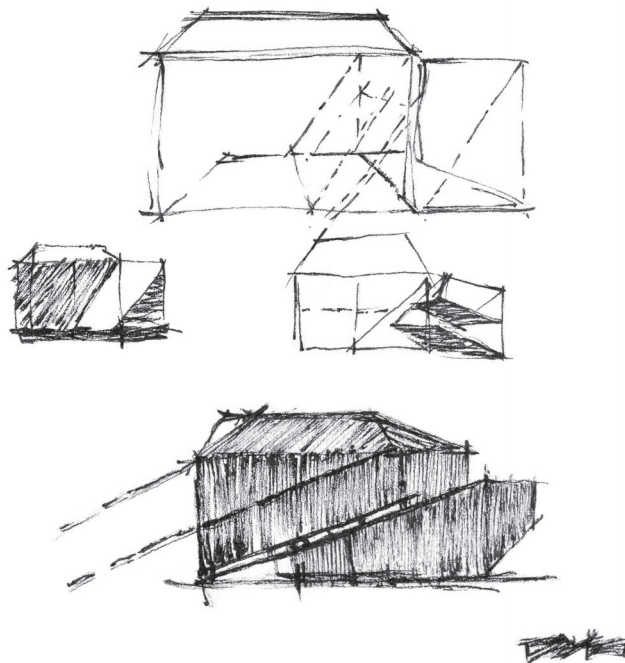
Gordon Matta-Clark. Splitting, 1974.



Gordon Matta-Clark. Splitting, 1974.



Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974.



Gordon Matta-Clark. desenhos (caderno 12624), ca. 1974-5.

SPLITTING

Em 1974 o artista norte-americano Gordon Matta-Clark conseguiu que seus agentes, o casal Holly e Horace Solomon, cedessem uma casa que haviam comprado na rua Humphrey, subúrbio de Englewood, New Jersey, para que ele a cortasse ao meio. Apenas o terreno possuía valor imobiliário significativo, portanto a casa já estava prestes a ser demolida⁴⁴. A proposta de Matta-Clark era a continuidade de intervenções que ele vinha conduzindo nos anos anteriores. Entre 1970 e 1971 realizou *Cherry Tree* e *Time Well*, dois trabalhos relacionados a uma escavação no porão da galeria situada na Greene Street 112, os quais mais tarde ele destacou como fundamentais para o desenvolvimento do seu trabalho com a arquitetura⁴⁵. Entre 1972 e 1973 o artista fez cortes removendo ilegalmente partes retangulares do assoalho de casas abandonadas em zonas decadentes da cidade, os *Bronx Floors*, que eram exibidos acompanhados de registros fotográficos do vazio que deixavam⁴⁶. Em 1973 foi a vez de *A W-Hole House*, executando uma série de cortes em um escritório de engenharia (também em vias de demolição) na cidade de Gênova. Nestas obras Matta-Clark corta pedaços de parede, piso e teto ao ponto de tornar a estrutura disfuncional, senão em seus usos específicos, ao menos afetando significativamente sua função elementar de abrigo. É interessante notar que Matta-Clark relatou, sobre a gênese de suas obras com arquitetura no endereço de Greene Street 112, que os trabalhos não se relacionavam com a estrutura do prédio, mas “por fim, eu comecei a tratar o lugar como um todo, como um objeto”⁴⁷. Logo, para cortar o edifício, ou seja, para desfazer sua integridade, o artista teve primeiro que reconhecê-la.

A idéia de *Splitting* era simples, ainda que sua realização tenha envolvido alguns desafios práticos durante um período de seis semanas⁴⁸. O

⁴⁴ Pamela Lee. *Object to be Destroyed: the work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001), 11.

⁴⁵ Lee, *Ibid.*, 59

⁴⁶ Lee, *Ibid.*, 73

⁴⁷ Gordon Matta-Clark, “Splitting the Humphrey Street Building”, entrevista a Liza Bear (1974) in *Gordon Matta-Clark*, org. de Gloria Moure (Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006), 165. E prossegue dizendo que “a princípio a natureza da atividade não parecia clara, mas gradualmente se produziu uma progressão passando por vários tipos de referências locais até o sistema do edifício inteiro”. Matta-Clark, *Ibid.*, 166.

⁴⁸ Matta-Clark, “The earliest cutout works” in *Gordon Matta-Clark*, org. de Gloria Moure (Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006), 136-37.

artista, auxiliado por Manfred Hecht, remodelou em suave declive os blocos da fundação de uma metade da casa enquanto a apoiava sobre macacos usados na construção civil. A casa de madeira, com o volume de um retângulo simples, foi cortada longitudinalmente em um mesmo plano (mais precisamente, por dois cortes paralelos separados por 2,5cm de distância), que a dividiu em duas metades, mas manteve a vista frontal intacta. Finalmente, antes de serem removidos, os macacos arriaram a metade posterior da estrutura em seu novo nível, causando uma progressiva ampliação da distância entre as metades da casa quanto mais elas se afastassem da base de alvenaria. Um olhar desatento poderia facilmente ignorar tal intervenção, uma vez que ela se restringia a um corte limpo que pouco alterava o aspecto geral da fachada. Porém, um olhar mais cuidadoso poderia ser impactado pela vista, especialmente se fosse privilegiado por um ângulo que lhe favorecesse perceber que o corte era contínuo, que efetivamente atravessava e partia a casa ao meio.

DE DENTRO PARA FORA

E se, perceber uma casa que perdeu sua integridade, mesmo através deste discreto aspecto pela vista externa, pode ser impressionante, a radicalidade da ação de Matta-Clark parecia se expressar plenamente na experiência interna à casa.

(...) você sobe as escadas e tudo é normal, mas então chega-se à parte na qual a casa é dividida e ela desce em declive. A fenda tem entre 15 e 18 cm de largura e atinge uns 35 cm no alto. Você sente uma desorientação verdadeira quando dá um passo sobre a fenda a partir da qual toda a casa se inclina, assim como toda a idéia de casa tal qual a conhecemos, estável, segura (...) ⁴⁹.

⁴⁹ “(...) *you walk up the stairs and everything is normal, but then you come to the part where it split and the house is falling away from you, this split was about 6 inches or 7 inches wide and arrives maybe at 14 inches at the top. You feel a real desorientation when going up and step over to the split where the whole house is falling back, the whole idea of the house as we know it, stable, secure (...)*”, “Entrevue avec Gerry Hovagymian” in Martina Margini, *La Densité du vide – investigation sur l’idée de lieu dans l’œuvre de Gordon Matta-Clark* (Memoire Master 1 – Théorie de l’Art Contemporain et Nouveaux Médias - Université Paris VIII, junho de 2012), 105. Acessado em setembro de 2014, http://issuu.com/martinamargini/docs/la_densite__du_vide_-_investigation_sur_l_id_e_de_l

Para além da componente visual, a experiência no interior do imóvel envolve uma percepção mais complexa, melhor descrita no encontro da ascensão da escada com o cruzamento da fenda:

Começando no início da escada, onde a fenda era pequena, você subia, e na medida em que você subia mais, continuava a cruzar a fenda. E ela continuava abrindo-se quanto mais se subia, entre uns 30 ou 60 cm de largura no alto. Você realmente tinha que saltar sobre ela. Você sentia o abismo em um sentido cinestésico e psicológico⁵⁰

Os relatos destes visitantes, respectivamente os artistas Gerry Hovagymian e Alice Aycock, destacam a desestabilização gerada pelo deslocamento dentro da casa. A alteração do nivelamento no chão pode ser sutil ao olhar, mesmo para nossa percepção condicionada à hegemônica verticalidade e ortogonalidade dos aparelhos arquitetônicos, porém não é ignorável para nossa propriocepção. Ainda que os detalhes mensuráveis destes testemunhos soem contraditórios diante do que pode ser consultado nas fotografias e vídeos da intervenção (pois, no piso do segundo pavimento, a fenda não aparenta ter mais que 30 cm de largura, o que dispensa a necessidade de ser ‘saltada’), o importante é perceber o quanto persistiu nas recordações destes visitantes a intensidade da experiência. E o impacto perceptivo e psicológico deste “abismo” parece diretamente proporcional ao grau de condicionamento à configuração arquitetônica estabelecida, “a idéia da casa tal qual a conhecemos”. Esta sensação de desestabilização provém da operação elementar de realizar movimento em uma estrutura estática, como realça o artista⁵¹.

Para pensar em como a obra de Matta-Clark entra em conflito com estes modelos, é interessante notar as condições de seu acesso. *Conical Intersect*, por exemplo, apesar de ter se popularizado pela polêmica, pela notoriedade de uma exibição de grande porte, e ter gerado um vídeo e um conjunto fotográfico, teve na época o acesso restrito e só podia ser vista externamente. Alguns dos espaços de trabalho eram, segundo o próprio

⁵⁰ “Starting at the bottom of the stairs where the crack was small, you’d go up, and as you’d go further up, you’d have to keep crossing the crack. It kept widening as you made your way to the top, the crack was one or two feet wide. You really had to jump it. You sensed the abyss in a kinesthetic and psychological way”. Alice Aycock apud Lee, *Object to be Destroyed*, 29.

⁵¹ Matta-Clark, “Splitting the Humphrey Street Building”, 176.

artista, casas abandonadas freqüentadas somente por “indigentes, cães vadios, e eu”⁵². As idéias de Matta-clark sobre arte, suas formas de apresentação e sua crítica à arquitetura não consideravam exclusivamente a visitação programada de um espectador especializado, mas visavam uma experiência real projetada no contexto social, já que ele tensionava relacionar-se com a arquitetura em sua realidade, e não usá-la como um suporte escultórico⁵³. Diferentemente destas situações anteriores de interdição ou clandestinidade, a casa de *Splitting* recebeu nos três meses de sua duração visitas organizadas e informais⁵⁴, das quais os registros resultantes fazem repercutir hoje as impressões específicas desta experimentação do interior. Matta-Clark manifestou alguma satisfação com a obra ao declarar que

além da clareza formal atingida quando visto de fora, o edifício permaneceu de pé tempo suficiente para que os visitantes pudessem experimentar toda a complexidade espacial de seu interior⁵⁵

Splitting foi vivenciado em sua escala (e não contexto) doméstica, e este aspecto é que criava (ou ao qual se contrapunha) a contundência específica da intervenção.

Pela primeira vez o projeto [dos cortes] se situava em um gueto negro (*Splitting*) ou no típico povoado norte-americano (*Bingo*), de

⁵² Matta-Clark, “The earliest cutout works”, 136-7. Confirmando o estado de deterioração urbana que motivava o artista, Gerry Hovagimyan, assistente de Matta-Clark em várias obras, comenta que os locais escolhidos pelo artista para suas intervenções eram “*places of meeting for homosexuals, junkies, outcasts...*”. No caso de *Bronx Floors*, Hovagimyan lembra que Manfred Hecht não queria mais continuar assistindo este tipo de obra pelos riscos de queda que poderia ocasionar aos freqüentadores ocasionais dos lugares. Apud Margini, *La Densité du vide*, 105.

⁵³ Gordon Matta-Clark: “Splitting the Humphrey Street Building”, 172.

⁵⁴ A duração de três meses consta no vídeo homônimo de Matta-Clark, no qual faz tomadas do decorrer do processo e do corte. Uma excursão fora organizada para “apresentar” publicamente a casa após a intervenção. Esta situação também foi registrada em vídeo e integra os arquivos da Holly Solomon Gallery. Susan Ensley, namorada e colaboradora de Matta-Clark no período, também alega ter visitado a casa juntamente com o artista e os Solomon antes da visita do ônibus. “Entrevue avec Susan Ensley” in Margini, *La Densité du vide*, 110.

⁵⁵ Matta-Clark, “The earliest cutout works”, 136-7. Em entrevista realizada na ocasião de *Office Baroque*, o artista comenta sobre a inacessibilidade da obra: “suponho que esta será mais uma obra oculta e esotérica na história dos projetos inacessíveis”. Entrevista em Ambers (1977), in Moure, *Matta-Clark*, 257.

modo que a identidade dos edifícios correspondia à tipologia predominante das zonas rurais dos Estados Unidos⁵⁶

Matta-Clark considerava importante que seu trabalho reorganizasse aquele tipo de espaço e destacou o quanto conseguiu fazer isso com o corte sem deixar a casa perder sua identidade⁵⁷. A sua proposta espacial não pretendia ser um marco fundador, mas uma rearticulação a partir do que é dado, uma maneira ativa de refletir sobre os modelos espaciais instaurados culturalmente e que encontram-se em crise. Apesar das semelhanças operacionais, *Splitting* era uma situação diferente da posterior *Day's End* (1975), que, também provocadora de outros tantos relatos de visitação, enquadrava-se em uma escala industrial. A passagem do interior para o exterior tem especial implicação na escala doméstica por tensionar os limites entre o público e o privado, conceitos que, na perspectiva crítica de Matta-Clark, haviam se deteriorado sob os interesses econ micos corporativos, resultando uma situação social lastimável e desumanizada de confinamento e medo.

FIAT LUX

Complementando a provocação cinestésica própria de *Splitting*, este ambiente sem estabilidade, este seu chão fora de nível, a abertura do espaço interno pela fenda expunha à luz natural e às intempéries quem estava dentro da casa. Não se trata do mesmo tipo de exposição que alguém possa experimentar   janela, pois, ao fender o abrigo do teto, ao ser exterior ao programa de uma típica residência suburbana, esta nova configuração difere dos referenciais pelos quais definimos nossos modos de utilizar uma casa. O artista freqüentemente comenta o entorno das construções como elemento inalienável de sua condição arquitetônica, o que torna os cortes para o exterior uma importante aço para a reconexão deste com o interior em alternativa às estáveis convenções já estabelecidas sobre aberturas⁵⁸. Matta-Clark afirmou que o melhor comentário que ele teve de um transeunte ao realizar *Conical intersec* (1975) foi sobre sua obra ser um experimento para

⁵⁶ Matta-Clark, "Work with abandoned structures", in Moure, *Matta-Clark*, 141-142.

⁵⁷ Matta-Clark, "Splitting the Humphrey Street Building", 175.

⁵⁸ Matta-Clark, "Splitting the Humphrey Street Building", 173-4.

trazer luz e ar onde sempre foram insuficientes⁵⁹, comentário que foi de encontro à várias manifestações suas de interesse sobre a luz na própria obra. Sobre o uso da luz em *Circus* (1978) disse que

Não creio que foi algo com tanta ênfase quanto eu queria, pois é realmente difícil incorporar tudo em uma obra. Embora seja certo que a luz é um fator muito real e, de todo modo – se tiver que fazer dez peças no futuro – estou certo que, destas dez, uma alta porcentagem envolveria a luz⁶⁰

Apesar de estar presente repetidamente em seus textos após 1975⁶¹ o que sugere uma maior definição da questão a partir deste momento, a luz já figurava como elemento crucial nas obras as quais o artista comenta retrospectivamente, especialmente *W-Hole House* e *Splitting. Days End*, que não fora mencionada neste mesmo conjunto, recebera tratamento próprio em outros pronunciamentos, talvez pela sua distinta dimensão industrial ou pelos problemas legais ainda recentes que tinha resultado para o artista⁶², mas não era exceção à importância da luz em sua obra, como o próprio título do trabalho já apresenta.

Justificando seu trabalho com os cortes em estruturas abandonadas, Matta-Clark expõe sua intenção em transformar um espaço concreto em um estado de ânimo: “mais valia deixar entrar luz em um espaço que mantinha parte de seu encanto antes que sua identidade fosse reduzida a pó”⁶³. O objetivo, algo redentor, deste tipo de afirmação parece ter um efeito atenuante nas impressões iniciais que poderiam deter-se nos aspectos mais perversos ou agressivos da obra do artista, aspectos estes que ele não

⁵⁹ Matta-Clark, “Building Dissections”, entrevista a Donald Wall (1976), in Moure, *Matta-Clark*, 59 e “Gordon Matta-Clark: Dilemas”, entrevista radiofônica a Liza Bear (1976), in Moure, *Ibid.*, 264-5.

⁶⁰ “certainly light is a very real issue and in any case - let's say I were to do ten pieces in the future - I'm sure, that of those ten, some big percentage would be involved with light” Entrevista a Judith Russi Kirshner (1978), in Moure, *Ibid.*, 322.

⁶¹ “The earliest cutout works” não é datado, mas nele o artista comenta que havia realizado *W-Hole House* há um ano e meio atrás, o que o situa em meados de 1975. Em “Work with abandoned structures”, datado de 1975, Matta-Clark faz várias referências à luz nas obras que realizara em anos anteriores.

⁶² O corte do edifício no Pier 52 foi interrompido e investigado imediatamente pela autoridade local responsável pelos portos. Tendo partido oportunamente para Paris à convite da bienal, Matta-Clark escreve ansioso a seu advogado para saber se sua “condição” legal lhe permite retornar a Nova Iorque brevemente. Moure, *Ibid.*, 205.

⁶³ Matta-Clark, “Work with abandoned structures”, 141.

negava⁶⁴. A problematização do modelo de espaço habitado proposta por Matta-Clark implicava tantas questões delicadas (público/privado, propriedade, segregação racial, mobilidade urbana) e se estendia a tantos âmbitos (política, economia, história, psicologia), que invariavelmente era percebida como polêmica, senão ofensiva. Mencionar, no meio desta tensão, uma convocação da luz, que é uma manifestação simbolicamente carregada de valores positivos, era assumir um encontro conflituoso, pois a expectativa ilusória que um apaziguamento que a luz poderia oferecer à crueza do corte desmanchava-se diante da reconfiguração da estrutura construída e seus valores correlatos. Entretanto, este ato também não se restringia à provocação, já que o discurso de Matta-Clark, idealista mas não ingênuo, expressava seu comprometimento ético, sua dedicação em experimentar alternativas aos modelos que julgava problemáticos.

A SONDA FUNDAMENTAL

A obra chama-se *Splitting*, e não *cracking*, *breaking*, *bursting* ou *disrupting*, outros termos da língua inglesa que também referem-se à uma divisão. Enquanto, eles concentram-se em uma conotação de agressividade, de uma descarga instantânea de força com efeito destrutivo sobre algo, *Splitting* acumula o sentido de um corte limpo, de uma divisão organizada, intencional e mesmo espontânea. A ação (corte) e o resultado (divisão) confundem-se na palavra. Matta-Clark relata que não sabia exatamente o que ia fazer com a construção e que o mais difícil do trabalho foi “conhecer” a casa. Porém, conhecê-la não significava uma observação passiva:

A parte mais difícil de todo o processo foi conhecer o edifício. Parecia necessário atravessá-lo com uma serra elétrica para fazê-lo. As outras idéias foram simples uma vez realizado este processo pesado e lento nas superfícies⁶⁵.

⁶⁴ Sobre o assunto consultar as entrevistas para Donald Wall e para o catálogo do International Cultureel Centrum em 1977.

⁶⁵ “*spending those weeks and weeks with a machine in your hand as an extension of the physical event makes it a hardbat performance, producing cleanlined brutality...*”. Matta-Clark, “*Splitting the Humphrey Street Building*”,176.

Conhecer a casa é aqui atuar sobre ela. O corte é uma estratégia de escopo abstrato e uma realização física simultaneamente, uma ação sobre a materialidade disposta. Muitas descrições da obra, inclusive vindas de Matta-Clark, mencionam dimensões mensuráveis no projeto: qual o peso da metade inclinada; quantos graus de inclinação; qual a distância entre os dois cortes; quantos dias para realizar o trabalho; quanto tempo ele durou antes da demolição. Dados que buscam conferem maior detalhamento ao relato e destacam a fisicalidade da situação:

(...) passar semanas e semanas com uma máquina nas mãos como parte de um evento físico faz com que ele seja um trabalho pesado que resulte em brutalidade de linhas precisas...⁶⁶

A brutalidade na componente física do trabalho, o perigo e os desafios atléticos que ele envolveu, como pendurar-se em cordas para poder cortar a parede por fora e ao alto, equilibrar-se em escadas, manusear serras e cinzéis em espaços restritos no porão e sótão, repetir estas ações por longos períodos de tempo, parecem contrastar com a precisão e unidade do corte final. Há uma tensão entre a resistência material, seu respectivo trabalho físico e a objetividade, clareza e definição deste corte, pois ele é simultaneamente uma intervenção concreta (que demandou aquele trabalho) e um artifício abstrato: uma operação comum ao universo gráfico. O corte é um recurso elementar no desenho técnico e nas representações gráficas arquitetônicas figura de modo central. Porém esta presença é, neste contexto da representação arquitetônica, sedimentada em um pequeno número de convenções, como as plantas-baixas, que empregam o corte orientadas por um plano de eficiência na inteligibilidade. O corte de Matta-Clark é uma intervenção investigativa, exploratória:

Sim, o corte é muito analítico. É a sonda! A sonda fundamental. A plataforma de observação de examinadores minuciosos. Inicialmente eu pretendia ir além do visual. É claro, há conseqüências visuais em cortar, e certamente em remover, mas é

⁶⁶ "(...) *spending those weeks and weeks with a machine in your hand as an extension of the physical event makes it a hardhat performance, producing cleanlined brutality...*". Matta-Clark, "Splitting the Humphrey Street Building", 172.

algo como a fina borda [cortada] do que se via que me interessava tanto, ou talvez mais, do que as vistas que eram criadas⁶⁷

O corte gerava vistas, que posteriormente o artista exploraria mais em outras obras⁶⁸, mas no caso de *Splitting* há um especial interesse pela observação do que é cortado, apesar da simplicidade estrutural da casa em Humphrey Street. A declaração acima é uma resposta de Matta-Clark à pergunta de Liza Bear sobre a quantidade de informação da casa que é revelada pelo corte, ao contrário da simplicidade do corte visto isoladamente no meio gráfico⁶⁹. Pelos registros foto e videográficos da obra pode-se observar pormenores da marcenaria, das instalações elétricas e da organização do espaço, com maior efeito revelador no sótão, que fora um ambiente fechado e de acesso restrito. Tendo manifestado que seu modo de trabalhar o espaço não se reduzia a uma simples curiosidade sobre os materiais⁷⁰, o artista confirma o interesse pela superfície cortada devido à revelação da estrutura constitutiva do edifício:

Aspectos da estratificação provavelmente me interessam mais do que as vistas inesperadas gerada pelas remoções – não a superfície, mas a borda, a superfície cortada que revela o processo autobiográfico de sua fabricação⁷¹

Nesta perspectiva o corte e o que ele revela confundem-se. Matta-Clark, neste primeiro momento, parece olhar mais para o próprio corte do que para as imagens que este gera como consequência. Mas isto não nega

⁶⁷ “Yes, a cut is very analytical. It’s the probe! The essential probe. The scaffold of sharp-eyed inspectors. Initially I also wanted to go beyond visual things. Of course, there are visual consequences to cutting, certainly to removal, but it was kind of the thin edge of what was being seen that interested me as much, if not more than, the views that were being created”. Matta-Clark, “Splitting the Humphrey Street Building”, 167.

⁶⁸ Ver especialmente o depoimento do artista sobre sua percepção de imagens em *Conical Intersect* em “Gordon Matta-Clark: Dilemas”, 268. Há hoje uma extensa teorização da obra de Matta-Clark que enfatiza os aspectos foto e videográficos para além do registro, mas como conceitos com repercussão fundamental e operativa em suas intervenções urbanas.

⁶⁹ Bear declara que “A cut is a simple thing if you see it in graphic terms only. What struck me about the Humphrey Streetpiece was how much information the cut seemed to reveal.” Matta-Clark, “Splitting the Humphrey Street Building”, 167.

⁷⁰ “(...) o modo como trato [o espaço] não é em termos de curiosidade sobre os materiais, ou uma análise das partes. Me interessa mais uma espécie de alteração física”, Matta-Clark, *Ibid.*, 174.

⁷¹ “Aspects of stratification probably interest me more than the unexpected views which are generated by the removals – not the surface, but the thin edge, the severed surface that reveals the autobiographical process of its making.” Matta-Clark, “Building Dissections”, 63.

que a obra tenha sido tanto uma intervenção investigativa quanto transformadora.

Sabendo que a casa construída é a projeção material de um desenho, ou uma outra instância deste, a transformação que Matta-Clark realiza ocorre através das operações e elementos próprios das elaborações gráficas, dos recursos de representação plana de estruturas tridimensionais. Nas obras posteriores, com a progressiva ampliação da escala dos edifícios e da complexidade das intervenções, os relatos de Matta-Clark envolvem de maneira proporcional cada vez mais a terminologia da geometria. Isto ocorre tanto na tentativa de transmissão da situação espacial específica e distante de seu ouvinte/leitor, quanto pela necessidade de comunicar seu próprio processo de pensamento, suas impressões, hipóteses, hesitações e objetivos em resposta às características do edifício e à própria situação de trabalho, uma vez que existe um grau considerável de indeterminação em seus projetos⁷².

No caso de *Splitting*, o discurso do artista detém-se muito mais neste papel inaugural de uma das primeiras obras cuja edificação é alterada como um todo – o que causa uma grande reformulação estrutural – dedicando-se significativamente às ponderações sobre a exeqüibilidade do trabalho. Comparativamente, os relatos sobre a intervenção feita – o corte limpo, retilíneo e transversal – também são mais concisos neste caso do que nos seguintes, pois seu formato e a disposição como intersecciona o volume da casa são muito mais simples do que as proezas praticadas em *Circus* ou *Office Baroque* (1977).

Tanto em *Splitting* quanto *W-Hole House* e *Bingo* (1974), o ponto de partida é o centro da estrutura⁷³. Em *Bingo* isto foi explorado no plano da fachada. Em *W-Hole House* o corte inicial no centro do telhado gerou um fecho de luz interno, um eixo vertical a partir do qual todos os outros cortes foram feitos. Em *Splitting* o plano do corte faz coincidir os centros das faces atingidas com o próprio centro de todo o volume. O centro, no caso de um objeto que almeje certa unidade e coerência, é um ponto estratégico. Abrir este centro, liberá-lo, é atingir radicalmente esta coerência, e Matta-Clark considerava, em *Splitting*, que o corte convertia a casa em “algo manipulado,

⁷² “the only difference between expectation and surprise is authorship.” Matta-Clark, “There are no solution” in Moure, *Ibid.*, 122.

⁷³ Matta-Clark, “Work with abandoned structures”, 142.

como um objeto”⁷⁴. Se uma casa não é um objeto, o que é então? Como evidenciar que algo é manipulado enfatiza seu aspecto mais objectual? Talvez por que o corte, esta operação tão própria da geometria, compartilhe esta mesma natureza com os recursos e conceitos utilizados na casa em si: o uso de linhas retas, a ortogonalidade, o paralelismo, o arranjo de planos organizando volumes, a predominância dos retângulos. A ação de Matta-Clark é tão própria do desenho quanto a própria estrutura construída. Faz coincidir ação e resultado porque aponta para seu próprio mecanismo.

Algumas das primeiras peças que realmente se tratavam de intervenções em edifícios como uma trama estrutural eram [constituídas de] pequenas extrações. A esta altura eu estava pensando sobre como a superfície é algo tão facilmente aceitável como limite. Eu estava me interessando muito em como romper esta superfície repercute em termos do que um corte pode impor. Isto é uma idéia muito simples que vem de desenhos de linha que venho fazendo.⁷⁵

Tratar da “passagem” da casa a um objeto através do desenho não pode ser feito sem mencionar a escala. Parte significativa do trabalho de Matta-Clark lidava com a versão de seu projeto para o corpo do edifício no momento da intervenção.

Suponho que uma das coisas que me intriga é a mudança de escala que resulta dos problemas de realização da obra, que obviamente é um assunto que se desenrola minuto a minuto (...). É tão fácil reduzir [o projeto] a um esboço ou resumi-lo em um par de notas. Suponho que simplesmente faça parte da ironia da escala.⁷⁶

O esboço, a anotação típica realizada em folhas portáteis, tão manipulável e disposta à comunicabilidade, envolve grande esforço para ser

⁷⁴ Matta-Clark, “Splitting the Humphrey Street Building”, 167. É importante salientar que, além do corte principal, Matta-Clark também extirpou os quatro cantos superiores da casa, gerando na estrutura vazios que se estendiam por três planos e também quatro peças que até hoje são exibidas como objetos escultóricos, os *Corner Pieces*.

⁷⁵ “Some of the first pieces that actually dealt with impingements on buildings as a structural fabric were very small extractions. At that point I was thinking about surface as something which is too easily accepted as a limit. And I was also becoming very interested in how breaking through the surface creates repercussions in terms of what else is imposed upon by a cut. That’s a very simple idea, and it comes out of some line drawings that I’d been doing.” Matta-Clark, *Ibid*.

⁷⁶ “It gets so easily reduced to a simple sketch or summarized in a couple of notes” Matta-Clark, *Ibid*.

vertida à proporção da situação arquitetônica. Ainda assim ambas as estâncias correspondem-se mutuamente. A divisão em dois da casa da rua Humphrey é uma intervenção muito improvável de ocorrer nesta proporção, mas muito simples, e mesmo banal, de figurar em um caderno de esboços. O que permite lançar a hipótese de que o aspecto manipulado e objectual da casa sejam destacados após o corte por aproximá-la visualmente do imaginário especulativo do desenho portátil, das formas manipuláveis dos sólidos geométricos simples que dominam nossos modelos de representação e planejamento.

Tendo sido esta casa experimentada por fora como uma estranha situação arquitetônica (a separação do corte), ou tendo sido experimentada interiormente a partir da transposição do corte, o passo/pulo em seu enfrentamento do abismal (a junção das duas metades), permanece, simultaneamente, a sobreposição dos aspectos despertados em sua transformação (“algo manipulável”, “objeto”, “experimento”) com sua “identidade” original. Ao que é característico daquela construção soma-se uma outra obra, um outro projeto.

As fotos do interior do imóvel (termo que parece ficar abalado pela instabilidade potencial provocada pela intervenção do artista), não mostram elementos da intimidade de quem viveu nesta casa, mas também não negam que ela tenha sido habitada. Matta-Clark removera para o jardim e porão todos os objetos pessoais dos antigos moradores, afirmando que não teria como lidar com todo aquele material biográfico, mas assumindo que identificava na casa a presença ainda viva dos ex-habitantes⁷⁷. É mesmo que esta presença ainda pudesse ser sentida, ou procurada atualmente através de pormenores fotográficos, ela era mais discreta que uma outra: aquela do responsável pelo corte. Por que o gesto de Matta-Clark é a confirmação inegável de uma presença, de uma intenção. É redundante, mas não desnecessário, dizê-lo incisivo ou marcante. Se a luz libera os espaços diminutos de confinamento⁷⁸, se converte o edifício em um objeto, é somente através da “brutalidade de linhas precisas”. Ambigüidade, pois a brutalidade capaz de dividir uma estrutura daquela proporção, de vencer a resistência e tessitura dos materiais que a constituem, se dá através de linhas

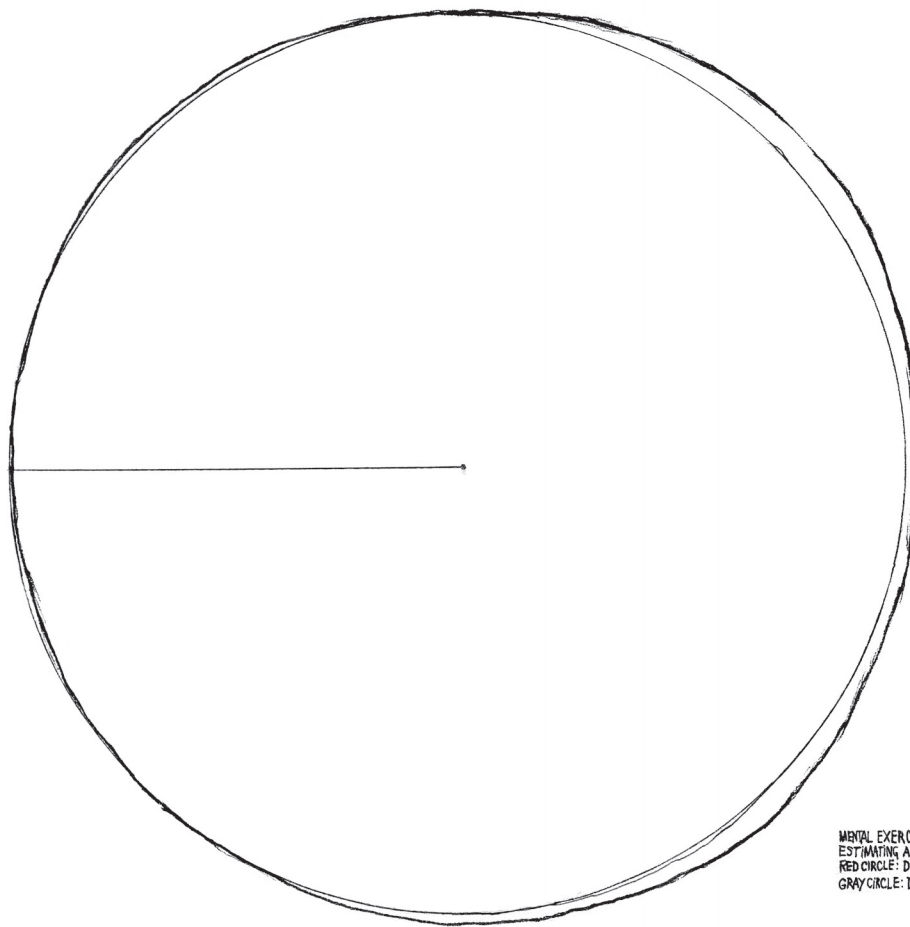
⁷⁷ Matta-Clark, *Ibid.*, 173.

⁷⁸ Matta-Clark, “Work with abandoned structures”, 142.

precisas, direcionadas, e não de uma liberação desordenada ou destrutiva de força.

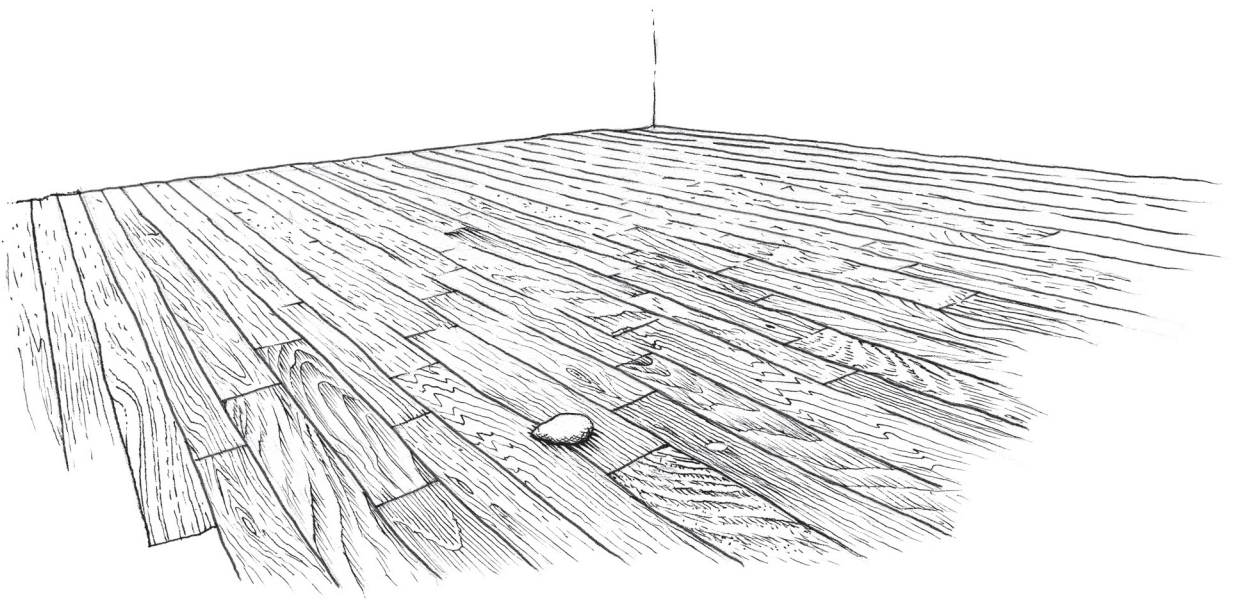
O desenho é marca, corte liberador, sonda. É a convocação da luz que reorganiza o desenho da casa e o reposiciona diante de uma nova luminosidade, confere-lhe uma nova visibilidade, pois cortar é dar distância. E esta visibilidade não é apenas conferida à casa, mas ao próprio corte, recai sobre si mesmo.

A luz é o seu momento comum, os une sem os confundir. Preenche seus vazios e os integra ao entorno.



MENTAL EXERCISES:
ESTIMATING A CIRCLE
RED CIRCLE: DRAWN FIRST, FREEHAND
GRAY CIRCLE: DRAWN LAST, BY COMPASS
MEL BOCHNER, NYC, 1972

Mel Bochner. Mental Exercises: Estimating a Circle, 1972.



Mel Bochner. Centers: Estimated and Measured, 1972-2002.

MENTAL EXERCISES

Mental Exercise: Estimating a Circle é um desenho realizado por Bochner em 1972. Posicionados à esquerda em uma folha papel com dimensão aproximada de 57 cm por 72 cm, vêem-se dois círculos sobrepostos: um de traçado acinzentado, limpo e preciso e outro, um tanto mais irregular, constituído de uma linha vermelha e difusa. Ambos quase atingem as bordas superiores e inferiores do papel. Especialmente no lado esquerdo seus perímetros sobrepõe-se, coincidindo quase no limite da folha de papel, onde uma linha horizontal traçada à lápis demarca o raio até o ponto destacado no centro exato da forma. No lado direito, em oposição a esta linha horizontal, os dois círculos distanciam-se, evidenciando que o vermelho é ligeiramente maior que o cinzento, contendo-o. No rodapé da folha e à direita do círculo há um parágrafo de quatro linhas subassinado, no qual lê-se em letras tipo caixa-alta que parecem ter sido caligrafadas por um arte-finalista:

MENTAL EXERCISE;
ESTIMATING A CIRCLE
RED CIRCLE: DRAWN FIRST, FREEHAND
GRAY CIRCLE: DRAWN LAST, BY COMPASS
MEL BOCHNER, NYC, 1972

O texto apresenta-se simultaneamente como título e legenda, nomeando o trabalho, apresentando a proposta e explicando o processo de execução aplicado pelo artista. Como está na mesma folha em que o desenho, não é um dado exterior ao trabalho, uma informação apenas complementar, ainda que pertinente. O texto integra a obra tanto quanto o desenho, principalmente se for considerado o interesse declarado de Bochner, àquela época, sobre marcas como registro de um procedimento conduzido pelo artista. Em uma obra como esta, como afirma Luis Pérez-Oramas, “o desenho prospecta um lugar no qual linguagem e imagem tornam-se campos equivalentes de sentidos possíveis”⁷⁹.

⁷⁹ “drawing delves into the space which language and image become equivalent field of possible meaning”. Luis Enrique Pérez-Oramas refere-se à *Mental Exercise: estimating a Centered Vertical*,

O texto refere-se à imagem, oferece uma linearidade temporal ao procedimento do artista além de explicar a forma de execução e as conseqüentes características visuais das figuras traçadas. Por sua vez, através da sobreposição, do repertório elementar da geometria e sua concisão formal, a imagem demanda o texto ao sugerir um encadeamento entre idéia e ação, entre pensamento e percepção. O texto sozinho soaria como uma proposta a ser executada, capaz de gerar imediatamente à leitura uma imagem mental de um possível experimento. Já a imagem sem o texto, ao apresentar-se por suas características visuais, insinuará uma proposição escrita, ou um pensamento verbalizável, fazendo supor conceitos organizados em um sentido através das marcas grafadas, mesmo que este sentido fosse investigativo e especulativo. Logo não parece haver uma subordinação da ação ao pensamento, nem vice-versa, pois a “encenação” gráfica da imagem não se esgota no texto, nem o texto omite-se na imagem: há uma vertência recíproca entre ambas onde a ideação e a visualidade se encontram.

ENTRE DOIS PONTOS

Compartilhando características semelhantes, Bochner realizou no mesmo período mais três trabalhos que compõe a série *Mental Exercises*⁸⁰: *Mental Exercise: Estimating a Centered Vertical*, *Mental Exercise: Estimating a Corner to Corner Diagonal* e *Mental Exercise: Estimating the Center*, todos envolvendo figuras fundamentais da geometria evocadas em relação ao espaço que ocupam na folha de papel. O círculo é uma forma fechada em si e que, no caso desta proposição de Bochner, não envolve coincidir o centro da figura com o da folha de papel. Porém a linha vertical, a linha diagonal e o ponto situam-se nesta série de Bochner respectivamente pela relação com o centro vertical, com os cantos diametralmente opostos e com o centro

obra da mesma série. “Language” in *Drawing from the Modern: 1945-1975*, org. Gary Garrels (Nova Iorque: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 2005), 42.

⁸⁰ Os trabalhos *Mental Exercise: Estimating a Centered Vertical*, *Mental Exercise: Estimating a Circle*, *Mental Exercise: Estimating a Corner to Corner Diagonal* e *Mental Exercise: Estimating the Center*, foram incorporados ao acervo do MoMA em 1973, conforme pode ser verificado em seus números de aquisição, com recursos do National Endowment for the Arts – Purchase Funds for Living American Artists. Museum of Modern Art, “MOMA_1974_0068_57A.pdf”, acessado em maio de 2014, http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5137/releases/MOMA_1974_0068_57A.pdf?2010

absoluto da folha. Bochner analisa seu processo alguns anos após a realização destas obras comentando sobre alguns

trabalhos que envolviam a questão de como alguém encontra sua posição em relação a uma dada situação. O trabalho principal era um grupo de desenhos intitulado *Centers: Estimated and Measured*. A partir de uma folha de papel de qualquer tamanho eu tentava, por estimativa, fazer um ponto com lápis vermelho no centro da folha de papel. Então, a partir de medição, eu marcava o centro real com um ponto de lápis preto⁸¹.

Semelhante a *Mental Exercise: Estimating the Center*, e talvez tendo originado toda a série, *Centers: Estimated and Measured*, foi posteriormente adaptado ao espaço expositivo quando o artista posicionou uma pequena pedra e uma marca de giz no chão da sala pelo mesmo método e com as mesmas funções dos pontos vermelho e preto⁸².

Minha descoberta nestes desenhos é que é praticamente impossível, sem pistas externas, diferenciar qual é o centro 'real'. Na verdade não existe um centro 'real', a não ser quando tal é designado e, mesmo assim, com uma base de verificabilidade mínima⁸³.

Em concordância com o posicionamento do artista, Yve-Alain Bois destaca sobre os centros estimado e real em *Centers: Estimated and Measured* que “sem esta diferenciação pelas cores <preto e vermelho> não se poderia nunca descobrir qual é qual”⁸⁴. A coexistência simultânea e declarada das marcas feitas a partir de medição e de estimativa provocam alguma perturbação em nossa experiência espacial pois, como ocorre em

⁸¹ “These works (...) involved the question of how one finds one’s position in relationship to a given situation. The principal work was a group of drawings entitled *Centers: Estimated and Measured*. Taking any size sheet of paper I would attempt, by estimation, to place a red pencil dot in the center of the page. Then, by measurement, I would mark the actual center with a black pencil dot.” Bochner, “Inside the process: City University Lecture”, in Bochner, *Solar System*, 119.

⁸² A versão em suporte papel participou da exposição *American Drawings 1963-1973*. Elke M. Solomon, *American Drawings 1963-1973* (Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1973), 56.

⁸³ “My Discovery in these drawings was that it was nearly impossible, with no external clues, to differentiate which was the “real” center. In fact there was no “real” center, except in being designated as such, and then with only the barest grounds of verifiability”. Bochner, “Inside the process: City University Lecture”, 119.

⁸⁴ “without this color differentiation one could never figure out which is which”. Bois, apresentação de *Solar System*, xvi.

Measurement Room, problematizam ao mesmo tempo nossa percepção do espaço e os conceitos que utilizamos para defini-lo. Pela relativização da precisão e solidez de conceitos como *centro* e *borda*, é tensionada nossa negação da sobreposição dos dois “espaços simultâneos” para o ver e o pensar, conforme já mencionado, que comporiam nossa percepção.

O exercício mental de Bochner faz contracenar as contingências do ato de traçar, no encontro do gesto e da percepção, com a precisão rigorosa e abstrata do raciocínio geométrico. Entre as duas está o traço mediado pelos instrumentos, pelo qual são empenhados métodos e convenções que tentam minimizar as diferenças de ambas, especialmente visando a subordinação da primeira à segunda. Bochner, na impossibilidade de distanciar as idéias do mundo material, explora “a diferença entre espaço mental e perceptivo, entre o espaço da experiência e das medições”⁸⁵.

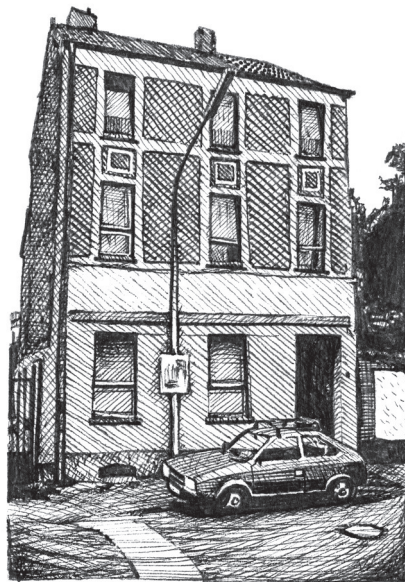
Se é aceitável chamar o círculo feito à mão livre de desenho, também o é ao círculo feito com o compasso. Considerar como sendo um desenho o círculo visualizado mentalmente não é igualmente impróprio, e a este propósito podemos mencionar o *disegno interno* e o *disegno esterno* de Zuccaro⁸⁶. Os *Mental Exercises* e *Centers: Estimated and Measured* parecem servir de testemunho da diferença entre ambos. Conforme comenta Pedro Paixão, Zuccaro entrevê as duas formas de desenho tendo em mente “a nítida diferença entre o inteligível e o sensível”⁸⁷, diferença esta também já pontuada no discurso de Bochner acerca de sua obra. O círculo traçado no papel com o compasso, assim como seu semelhante traçado à mão livre, é um *disegno esterno*, porque é forma visual, sensível, que se vale de um meio – o papel, o lápis, o compasso e suas dinâmicas de relação. Por outro lado, ambos os círculos se dirigem um ao outro e ainda conectam-se com o texto, evocando, nesta trípole, o *disegno interno* da entidade geométrica círculo. Alguém, ao olhar para a obra, vê os dois círculos. Lê o texto e, provavelmente, olha novamente para os círculos. Nesta experiência aproximam-se a idéia da entidade geométrica círculo de seus equivalentes

⁸⁵ “the difference between mental and perceptual space, and the space of experience and that of measurements”. Bois, *Ibid.*

⁸⁶ Para mais sobre Zuccaro, especificamente acerca dos interesses desta reflexão, ver Pedro Abreu Henriques Paixão, *Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares sem nome* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008), 39-41 e Georges Didi-Huberman. *Confronting Images: questioning the ends of a certain History of Art* (State College: Pennsylvania State University Press, 2005), cap. 2.

⁸⁷ Paixão, *Desenho*, 40.

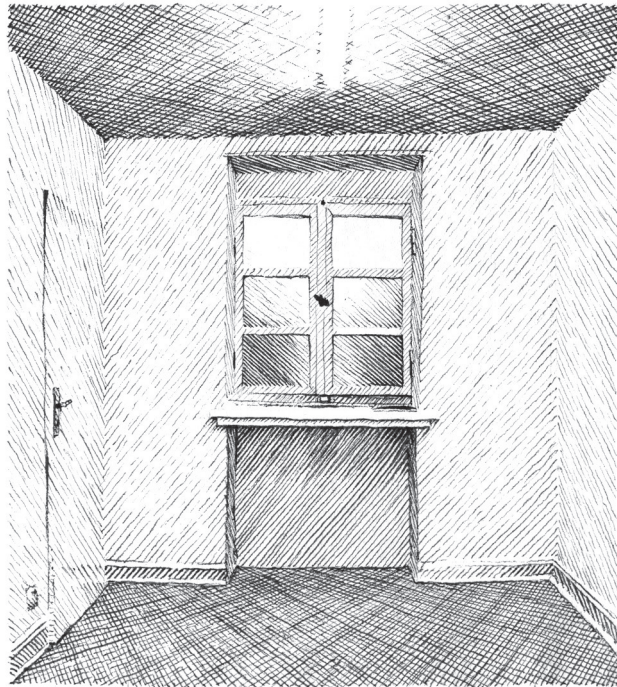
traçado e palavra. Pode-se ainda afirmar que a simples menção da palavra *círculo*, ou o traçado direto desta figura, sejam suficientes para acionar esta evocação. Porém, os efeitos da menção direta, através do texto ou imagem, não deve motivar o mal entendimento da operação de Bochner como sendo mera redundância. O que podemos julgar inicialmente em *Mental Exercise: Estimating a Circle* como repetição de elementos que possuem o mesmo sentido na verdade é um circuito: não existe apenas círculos, mas círculos em registros distintos e um modo particular de tratar e perceber cada um deles, conforme a obra evidencia em seu próprio processo. A palavra círculo, presente três vezes, compõe juntamente com os grafismos uma dinâmica de auto-referência. Variações de imagens e palavras se correspondem, se apontam, geram a passagem de uma à outra como um motor, como se o círculo fosse simultaneamente a evocação e o evocado.



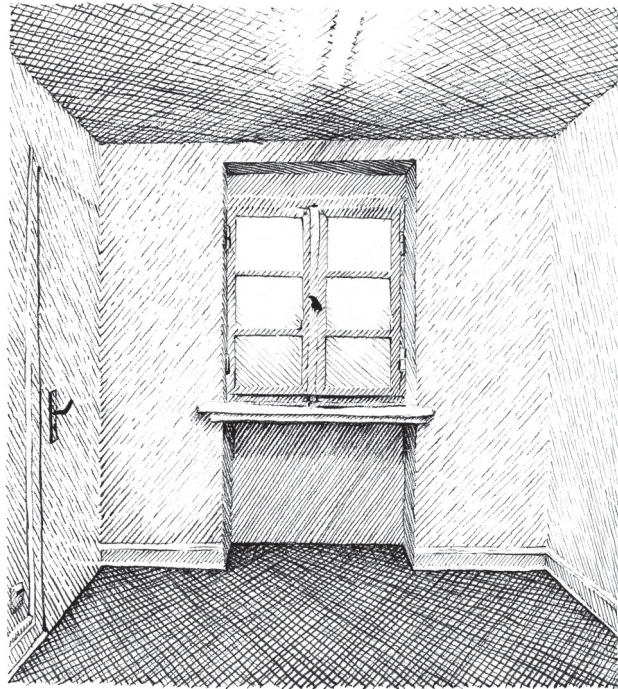
Gregor Schneider. ur 3a, Rheidt, 1985-.



Gregor Schneider. ur 14, das letzte loch, Rheint, 1995.



Gregor Schneider: ur 3b, Berlin, 1994.



Gregor Schneider. Haus Ur, Rheydt, 1985.

HAUS U R

Em 1985 o artista alemão Gregor Schneider iniciou um processo fundamental para sua obra. No endereço de Unterheidener Straße 12, na cidade de Rheydt, começou a fazer reformas no interior do imóvel que resultaram em espaços insólitos. Sem a intenção inicial de fazer uma obra específica⁸⁸, o processo de Schneider acabou recebendo maior notoriedade na passagem de seu momento mais introspectivo, no qual a casa fora desenvolvida em isolamento, para as conexões estabelecidas com os centros expositivos que abrigaram cópias ou mesmo a recriação de alguns de seus ambientes. Ao longo de mais de dez anos a obra acumulou o trabalho empregado, envolvendo o ingresso de parcelas de outras casas e, em estágios posteriores, a itinerância de cômodos inteiros.

(TOTES) HAUS U R

Desde 1985 o artista dedica-se às alterações no edifício⁸⁹. A fachada ficou praticamente inalterada, mas seu interior foi transformado ao longo dos anos em um labirinto isolado no qual a disposição típica do espaço privado sofrera severas subversões através do emprego de repetições e subdimensionamentos dos cômodos e seus elementos constituintes, assim também como pela suspensão das relações espaciais convencionadas entre eles. Schneider começou a construir salas dentro de salas, sobrepor paredes com paredes, pisos e tetos acumulados, replicando os elementos até gerar a multiplicação de interstícios que ele posteriormente preenche com tijolos ou outros materiais de isolamento⁹⁰. Pelas fotografias do artista parece ser

⁸⁸ Gregor Schneider, "...I never throw anything away, I just go on..." entrevista a Ulrich Look in *Gregor Schneider : Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom ur 1985-1997*, Gregor Schneider et al. (Frankfurt am Main: Portikus; Warszawa: Galeria Foksal; Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg, 1997), 24. A este respeito, Ulrich Look declara "*I would like to argue against the common perception of the Haus u r project, that precisely by giving the work over to public experience Schneider helped to identify something as an artwork that had not originally been one. Initially he had conceived the making of Haus u r as a process of non-production*". "Gregor Schneider – ten years after", *Cura* 8 (2011), acessado em outubro de 2014. <http://www.curamagazine.com/?p=3070>

⁸⁹ Conforme site oficial do artista. *Gregor Schneider*, acessado em outubro de 2014, <http://www.gregorschneider.de/biography.htm#currently>

⁹⁰ "*There are works where I completely insulate myself by fitting out rooms with lead, glass fibre, soundproofing material and other stuff*", Schneider, "...I never throw anything away", 23.

possível obter alguma noção, mesmo que fragmentada, deste lugar no qual um corredor afunilado leva a uma porta que abre frustrantemente no verso de um lance de escada, passagens secretas sob um lavatório conduzem a outras passagens, as janelas de uma sala bem iluminada encontram-se no interior de outro ambiente fechado e sob luz artificial, ou mesmo as configurações mais simples envolvendo o encontro de passagens, portas, escadas e claustros transmitem uma sensação doméstica de reconhecimento na qual se insinua um desconforto de motivo desconhecido. A duração deste processo é sempre mencionada como um índice da atividade obsessiva de reforma que, em semelhança às inquietações do protagonista de *A Construção* de Kafka, reflete a tensão da iminência de uma visita (ou invasão) que assombra a mais segura e privada das fortalezas.

Schneider inseriu nesta construção, que é seu maior projeto artístico e também sua própria casa, um grande volume de materiais removidos de outras construções: “Próximo a Rheydt uma extensão de terra inteira está sendo escavada para mineração a céu aberto. É de onde vem parte de meu material [de trabalho]. Casas e vilas inteiras têm sido demolidas pouco a pouco”⁹¹.

A *Haus u r* foi um espaço isolado do qual apenas poucos registros fotográficos foram veiculados até o ano de 1994:

Em Berlim, [na galeria] Andreas Weiss: foi [construído] o primeiro cômodo com uma ligação com esta casa. Antes eu mantive o trabalho estritamente em segredo, quase não divulguei nenhuma foto. [Então] construí um quarto em outro lugar quase exatamente como o quarto existente aqui ⁹²

A partir desta experiência o artista não apenas recriou partes da *Haus u r* em outras galerias e museus, como também desmontou, transportou e reconstruiu cômodos originais em exposições nas quais intitulou o trabalho *totes Haus u r* (Casa u r morta), sendo u r a forma abreviada do endereço,

⁹¹ “Near Rheydt a hole stretch of land is being dug up for open-cast mining. that's partly where I get my materials from. Whole houses, whole, villages are being torn down, little by little (...).”, Schneider, *Ibid.*, 49.

⁹² “In Berlin at Andreas Weiss's: that was the first room with a connection to this house. Before that I kept the work strictly under wraps, barely even let any photos out. Built a room somewhere else almost exactly like the existing room here”, Schneider, *Ibid.*, 23.

*Unterbeydener Straße und Rbeydt*⁹³. Das edições deste tipo de montagem, a que recebeu maior notoriedade foi a realizada na Bienal de Veneza em 2001, na qual Schneider transportou parte significativa do interior da casa (24 cômodos, toneladas)⁹⁴.

Schneider também organiza visitas intimistas até a casa. Geralmente recebe seus convidados uma única vez⁹⁵ na *Kaffezimmer*, uma pequena sala no alto da escada da entrada, onde conversa-se sobre a obra do artista a partir de catálogos e fotografias enquanto serve-se café e bolo. Em seguida a incursão propriamente dita inicia: ao passar pela porta, o visitante percebe que estava em uma sala dentro de outra sala, suspensa sobre um motor que a fez girar lentamente, de maneira imperceptível: por qual direção se entrou não é mais possível ter certeza. Constatada a desorientação, a incapacidade de localização decorrente da ausência de referências externas e da estrutura labiríntica, o visitante é conduzido pelo anfitrião ao longo de espaços diversos, desde as salas mais estéreis e amplamente iluminadas até os mais obscenos recantos bolorentos⁹⁶. A *mise-en-scène* do próprio Schneider nestas situações, cujas declarações parecem situar-se entre a excentricidade mórbida e o empirismo autoconfiante, soma-se à complexidade espacial da *Haus ur* na projeção de um efeito de insegurança dos visitantes.

Logo que se permanece por qualquer período de tempo em um cômodo, considera-se este cômodo normal (...) Então, ocasionalmente, um visitante poderia dizer 'estou tendo um dia ruim': a sensação estaria sendo induzida pelo cômodo, mas o visitante não tem como saber disso. Eu observo estas coisas, mas não preparo [as condições] para fazê-las acontecer (...) não sou um cientista, apenas observo o que eu mesmo experimento⁹⁷

⁹³ Ulrich Loock, "Gregor Schneider - The Dead House Ur", *Parkett* 23 (2002): 138. http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/185

⁹⁴ Udo Kittelmann (org.), *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia 2001*, Textos de Udo Kittelmann, Elisabeth Bronfen, Daniel Birnbaum (Ostfildern: Hatje Cantz, 2001).

⁹⁵ Veit Loers, "Definition of non-definition. Gregor Schneider's Hause Ur" in Schneider, *Totes Haus ur 1985-1997*, 76.

⁹⁶ Relatos de críticos, curadores e correspondentes de periódicos culturais apresentam certa regularidade sobre a forma como Schneider conduz as visitas, conforme pode ser verificado em Daniel Birnbaum, "Interiority complex", *Artforum International*, Vol. 38, N. 10 (2000); Loers, "Definition of non-definition" e Schneider, "...I never throw anything away".

⁹⁷ "As soon as someone spends any time in a room, you accept it as a normal room. (...) So sometimes a visitor might say, I'm having a bad day today: the feeling has been induced by the room but they can't know that. I observe these things, but I don't set out to make them happen (...) I am not a scientist. I just observe what I myself experience.", Schneider "...I never throw anything away", 25.

Tanto nos relatos de visita à casa quanto aos seus excertos instalados em instituições artísticas, prevalecem as declarações claustrofóbicas de desconforto, o que estimula os discursos sobre a obra de Schneider a seguirem frequentemente por uma abordagem psicológica⁹⁸. As interpretações antropomórficas e alegóricas de sua obra também são recorrentes, seja pela carga simbólica da arquitetura doméstica, pela tradição artística do *unheimlich* na Alemanha do pós-guerra ou pelo cinismo fugidio do discurso do artista⁹⁹. São abordagens que concentram-se sobretudo nas impressões daquele que experimenta o trabalho, na tentativa de comunicar em termos estabelecidos seu estado psicológico.

DENTRO? FORA? NÃO TÃO SIMPLES ASSIM

O panorama que se pode sintetizar ao presenciar os espaços criados por Schneider, ou observar através dos seus respectivos registros foto e videográficos, é marcado pela tensão entre algumas oposições.

Isto é visível na maneira como os cômodos são ocupados. A maioria apresenta-se completamente vazia, às vezes apenas pontuando o abandono ou a precariedade funcional de um objeto (colchão, banco, aquecedor, lençol, gaiola), um vestígio de atividade (ferramentas, latas, placas de diversos materiais, uma boneca inflável), uma marca específica (poças, manchas, respingos) ou uma peça escultórica (moldes, figuras de argamassa ou espuma, bonecos inacabados), presença isolada que mais ainda realça o vazio do ambiente. Mesmo nos cômodos que são preparados para uma função específica, como a sala de café (que, pela classificação do artista, é nomeada como u r 10), a cozinha (u 7-10) ou o ‘ninho de amor’ (u r 19), o mobiliário é essencial e despersonalizado, formando uma frugalidade estéril que contrasta com o modelo usual de um ambiente plenamente habitado. A esta

⁹⁸ Um exemplo é a declaração de Brigitte Kölle, curadora da exposição de Schneider na Kunstalle Portikus em 1997: “*The artist has marked out short routes which will take the attentive visitor on a journey of discovery – a journey of spontaneous association, creeping fillings, re-awakened memories, re-animated childhood fantasies, oppressive adult anxieties: traveling and arriving in one.*” Brigitte Kölle, S.n., in Schneider, *Totes Haus ur 1985-1997*, 93.

⁹⁹ Como exemplo cito a declaração de Udo Kittelmann, comissário da representação alemã na Bienal de Veneza 2011: “(...) *He is building, expressing it in old-fashioned terms, a house for his soul, a vessel, a body, whereby the individual rooms of a house could be interpreted as the organs of the body.*” “Golden Lion for Germany at the Biennale in Venice”, Aloys F. Dornbracht GmbH & Co. Culture Projects, acessado em outubro de 2014, <http://www.cultureprojects.com/pressdtl.aspx?id=838&cid=24&lng=en>

prevalência do vazio, seja o vazio da ocupação espacial ou da implicação afetiva da presença de um habitante, contrapõe-se os locais de acúmulos. Um Ateliê (u r 7) repleto de materiais como que abrigando diversos processos distintos em andamento, um depósitos (o porão) de móveis e materiais de construção densamente preenchido de objetos, um escritório (u r 6) abastecido tal qual um modesto gabinete de curiosidades. Ambos os tipos de ambientes parecem polarizar a ocupação e o vazio de maneira antagônica, em uma correspondência inversa.

Princípio parecido pode deduzir-se da luminosidade e da organização material na *Haus u r*. Há ambientes radiantemente brancos como alguns dos quartos (u r 1, u r 3, u r 12) ou mesmo o próprio estúdio de trabalho quando vazio. Eles se contrapõe às peças sombrias como o pequeno poço (u r 14) rústico com paredes de pedra, o *closet* (u r 2) úmido, o lúgubre claustro com buraco (u r 21). Entre os extremos, mas muito mais próximo da penumbra do que da luz, estão os ambientes parcialmente iluminados que, seja pela sua luminosidade pontual ou pela eminência da sombra no cômodo, apontam para a fragilidade de seu efeito diante da ameaça do escuro dentro da estrutura labiríntica. É direta a relação entre estas peças bem servidas de luz com a organização e homogeneidade de seu espaço interno, proporcionalidade cujo inverso também é válido. Todas estas salas brancas têm em seus avessos os espaços intersticiais gerados pela multiplicação e sobreposição dos cômodos, nos quais, quando é acessível, vê-se as estruturas. Quanto mais insalubre, diversificada e truncada é a tessitura material da casa em seus bastidores, maior é o contraste com a ordem interna dos cômodos claros e abertos.

Se a imagem da casa é arquitetonicamente emblemática como estrutura que distingue o interno e o externo, a *Haus u r* realça nesta equação o interstício, a zona morta. O interior dobra-se sobre si mesmo criando camadas que distanciam o exterior como se este fosse irreal. O que há por trás desta parede? O que há lá fora? São perguntas que podem não coincidir, pois na *Haus u r* atrás das paredes há outro dentro.

Estes espaços são geralmente inacessíveis por terem ficado totalmente isolados na medida em que o processo construtivo progredia ou por terem dimensões que inviabilizam a passagem humana. Além disso, em vários deles Schneider armazena materiais ou simplesmente os preenche, criando muros que contribuem para o isolamento acústico e térmico da

construção. A *Haus u r* é cada vez mais pesada, sua constante reforma e acúmulo ameaçando a própria integridade¹⁰⁰.

REPETIDAMENTE E DE MEMÓRIA

Estes espaços intersticiais, mesmo que completamente obliterados, são parte fundamental da *Haus u r*. Constituem uma significativa parcela do desconhecido que o artista freqüentemente menciona.

A enorme quantidade que eu construí aqui significa que não posso mais distinguir entre o que foi adicionado e o que foi subtraído. Agora não há mais como documentar plenamente o que aconteceu com a casa. Atualmente a única maneira seria medir todos os espaços ocultos. Ninguém pode chegar à estrutura original novamente a não ser esburacando e destruindo a casa. As camadas de chumbo significam que nem mesmo é possível [analisá-la com] o uso de Raio-X.¹⁰¹

Além de indeterminados por falta de acesso ou registros, estes espaços também não são definitivos na medida em que a *Haus u r* segue em constante reforma. Schneider enfatiza que seu trabalho na casa não segue um desenho pré-definido: “eu estou sempre fazendo. Tenho sempre que fazer coisas. (...) O trabalho não existe em minha cabeça. Eu também considero o fazer uma forma superior ao pensar”¹⁰². Isto torna estes espaços intersticiais em zonas de projeção do desconhecido, intervalos reservados à negligência ou esquecimento nos quais há a suspensão parcial de determinações. O artista também manifesta-se à favor da práxis quando afirma “você está sempre sendo interrogado sobre o que faz, mas tudo é determinado pelo que você faz. Às vezes eu simplesmente não sei responder

¹⁰⁰ Ulrich Loock, “Gregor Schneider: the room behind” in *Punto Muerto – Gregor Schneider*, Veit Loers et al. (Madri: Centro de Arte 2 de Mayo, 2012), 135.

¹⁰¹ “The sheer amount that I have built in here means that I can’t distinguish any more between what has been added and what has been subtracted. There is no way now of fully documenting what has happened in the house. The only way now should be to measure the hidden spaces. No-one could get to the original structure any more without systematically drilling apart and destroying the house. The layers of lead mean you couldn’t even X-ray it.”, Schneider “...I never throw anything away”, 23.

¹⁰² “I am allway’s making. I always have to be making things. (...) The work doesn’t exist in my head. I also regard doing as a higher form than thinking.” Schneider, *Ibid.*, 24.

esta pergunta”¹⁰³. Nesta sub-valorização do pensamento e do discurso em seu processo, Schneider não apenas destaca a importância da ação mas exime-se de justificativas e declarações conclusivas, reservando o espaço para o desconhecido na suposta superioridade do fazer automático e intuitivo que explora o acaso: “Na primeira vez que eu construí uma sala (...) eu estava interessado em ações espontâneas. Eu estava interessado em ir a algum ponto neutro que eu mesmo não poderia saber. Momentos como esse só surgem ao acaso”¹⁰⁴.

A ausência, ou rejeição, de um projeto inicial sistemático e de uma conclusão definitiva situa a *Haus u r* tanto no desconhecido de sua complexidade interna quanto no seu inacabamento que reafirma-se em cada movimento de prolapse rumo a outros locais e em sua duplicação remota de consequência autofágica. Na casa qualquer noção de uma obra original, de uma configuração estável, não é mais pertinente nem viável, foi diluída em seu processo convulsivo.

Considerando que “tudo é determinado pelo que se faz”, inicialmente se poderia confundir a *Haus u r* com sua condição de estrutura espacialmente situada, uma suposição incompleta pois não se pode ignorar que as excursões e retornos realizados por seus fragmentos internos em vários outros lugares caracterizem a casa como algo dinâmico, algo que também “se faz”. Isto não nega sua materialidade, ou a fixidez do endereço na *Unterheidener Straße*, mas esclarece que a casa está presente em cada recriação sua, mesmo que, contrariamente à situação original de privacidade em Rheydt, esteja sujeita à numerosa visitação própria de uma bienal internacional. A *Totes Haus u r* faz parte da *Haus u r*.

Este deslocamento da definição de *Haus u r* de sua situação física em Rheydt para uma realidade transitória acentua-se pelas réplicas que Schneider tem instalado, não sendo condicional a reprodução integral dos cômodos a partir do material que sai da casa na qual ele trabalha há quase 30 anos. Após terminar a primeira montagem de um cômodo externamente à *Haus u r*, Schneider relata que

¹⁰³ “You’re always being asked what do you do? But everything is determined by doing. Sometimes I just didn’t know how to answer the question about what I do”. Schneider, Ibid., 44.

¹⁰⁴ “The first time I built a room (...) I was interested in freewheeling actions. I was interested in heading for some neutral point that I myself can not know. Moments like that only arise through chance” Schneider, Ibid.

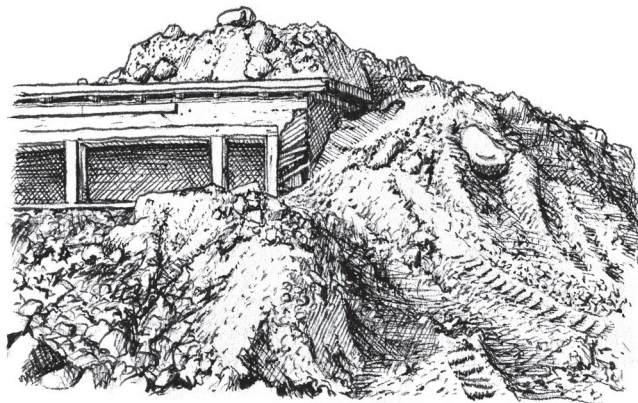
Então, quando eu estava no cômodo pronto em Berlim, eu estava em Rheydt. (...) Quando eu voltei para cá tentei imaginar o que estava acontecendo lá. Eu poderia imaginar construir repetidamente e de memória um cômodo mais ou menos parecido em vários lugares diferentes para, talvez, retornar aqui novamente¹⁰⁵

Com a possibilidade de replicar ambientes da *Haus u r* em diversos lugares, o artista faz da casa uma situação de correspondências. Uma parede diante de outra parede é algo que se espera na obra, mesmo que isto não seja visível. Um cômodo e outro cômodo, distantes apesar de semelhantes, remetem-se mutuamente, como se entre eles houvesse apenas o espaço sinistro dos interstícios de Schneider. Mesmo antes de trabalhos como *Die Familie Schneider* (2004)¹⁰⁶ o artista já empregava de forma significativa e sistemática para sua obra o conceito de duplo. Talvez, ao aplicar a duplicação ao interior de sua casa em Rheydt, Schneider tenha criado uma espécie de dentro do dentro, um espaço que mantém esta sua estranha condição mesmo remotamente: “Geralmente os dias são idênticos. É cinzento aqui dentro e cinzento lá fora”¹⁰⁷

¹⁰⁵ “Then when I was in the finished room in Berlin, I was in Rheydt. (...) When I was back here again I tried to imagine the things that were happening there. I could imagine repeatedly building a more or less identical room from memory in various different places to get back here again maybe” Schneider “...I never throw anything away”, 26.

¹⁰⁶ Nesta obra, cuja primeira montagem ocorreu em Londres, os visitantes podiam solitariamente percorrer o interior de uma típica casa inglesa suburbana ocupada por uma família. Após presenciarem situações embaraçosas, os visitantes se dirigiam à segunda parte da obra, no endereço ao lado, na qual toda a experiência da primeira parte era replicada. Além da cópia de todo o ambiente havia inclusive a participação de atores gêmeos para proporcionar uma duplicação completa em todos os elementos. “Die Familie Schneider”, Artangel, acessado em outubro de 2014, http://www.artangel.org.uk/projects/2004/die_familie_schneider.

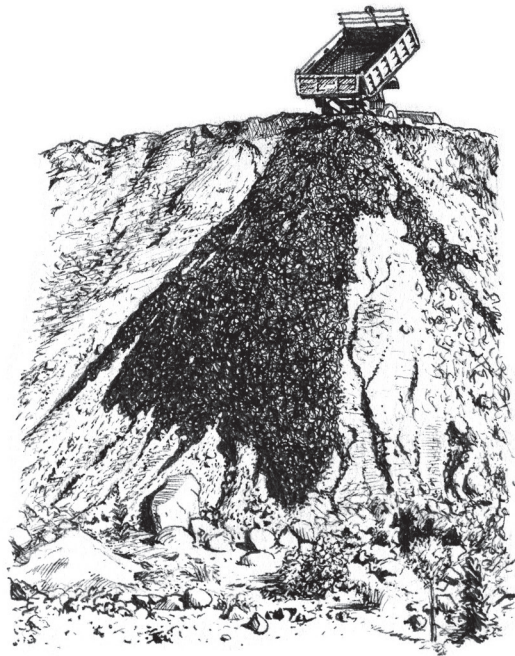
¹⁰⁷ “Usually the days are identical. It's grey inside and it's grey outside”. Schneider, “...I never throw anything away”, 23.



Robert Smithson. Partially Buried Woodshed, 1970.

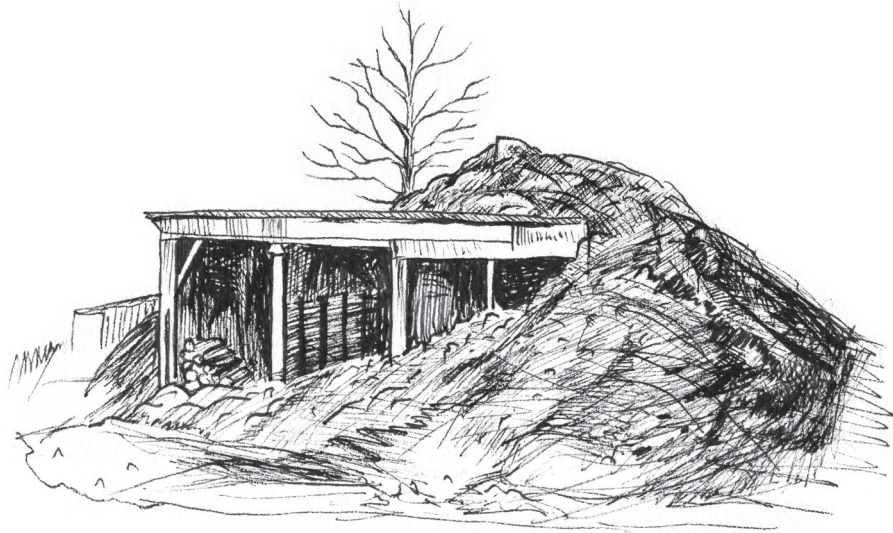


Robert Smithson. Asphalt on Eroded Cliff, 1969.



Robert Smithson. Asphalt Rundown, 1969.

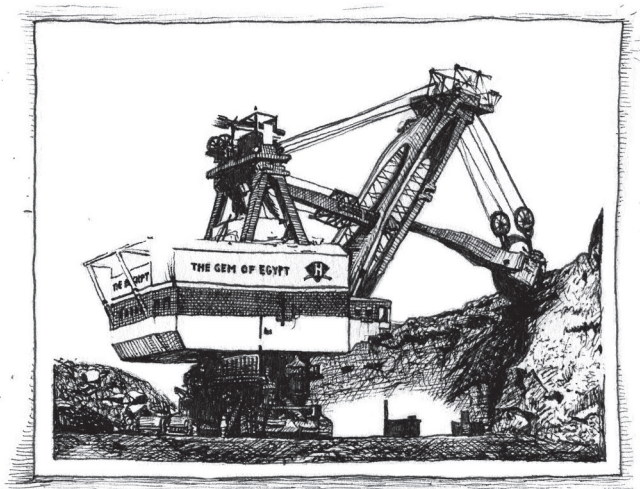
R. Smithson



Robert Smithson. Partially Buried Woodshed, 1970.

King Kong Meets the Gem of Egypt

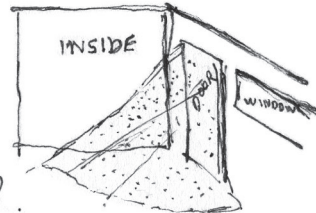
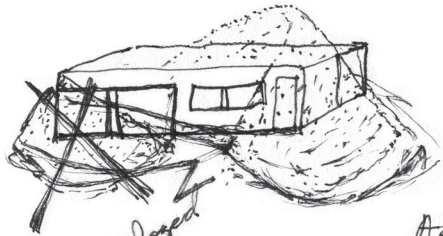
Small 22



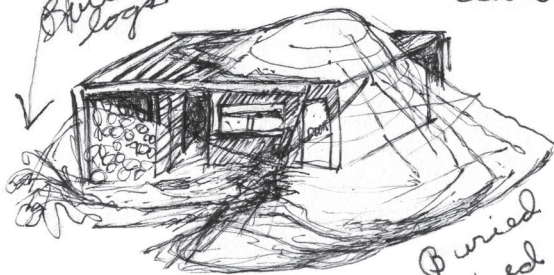
Robert Smithson. King Kong Meets the Gem of Egypt, 1972.

R. Smithson
70 Kent Vn.

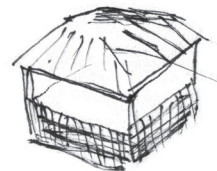
20 truck. Coeds
of Raw Earth



Arrested
cave-in



Partially Buried
Wood Shed



Robert Smithson. Partially Buried Woodshed, 1970.



Robert Smithson. Partially Buried Woodshed, 1970.



Robert Smithson. Partially Buried Woodshed, 1970.

PARTIALLY BURIED WOODSHED

No ano de 1969 Robert smithson realizara seus trabalhos *Glue Pour* em Chicago, *Concrete Pour* em Vancouver e *Asphalt Rundown* em Roma. O que estes três trabalhos apresentam em comum é o despejo de grandes quantidades de materiais líquidos/pastosos (cola, concreto e asfalto quente) em encostas no solo nu. Recorrendo constantemente à noção de entropia, o artista propõe uma situação que evidencie a degradação de uma estrutura material sofrida ao longo do tempo. “Se o trabalho tem suficiente fisicalidade, qualquer tipo de mudança natural tende a melhorá-lo. (...) estou interessado em colaborar com a entropia”¹⁰⁸. O material despejado, sempre partindo de um único ponto, dissipa-se sobre a superfície de solo bruto, dispersando-se em leque ou em canais de erosão até cessar de correr. Além do próprio esgotamento do ‘comportamento’ e da unidade do material, sua posterior sujeição às contingências reforçam a perspectiva de Smithson: “meu interesse [em *Asphalt Rundown*] é fixá-lo nos contornos do solo de modo que ele esteja permanentemente aí, sujeito às intempéries. Estou curioso para ver o que vai acontecer a ele”¹⁰⁹. Esta declaração confirma a importância da duração do trabalho para além do ‘evento’ de sua instauração¹¹⁰.

Em Janeiro de 1970 Smithson participa do *Annual Creative Arts Festival* da Kent State University como artista residente¹¹¹. Além de apresentar conferências, planejava-se que Smithson finalizasse sua estadia de uma semana com a realização de uma obra e sua intensão era dar continuidade ao processo de *flows* que vinha conduzindo nos últimos meses. Porém, o inverno rigoroso daquela região inviabilizou o derramamento de

¹⁰⁸ “If the work has sufficient physicality, any kind of natural change would tend to enhance the work. (...) I’m interested in collaborating with the entropy” Robert Smithson, “The Earth, subject to cataclysms, is a cruel master”, in Flam, *Collected Writings*, 256.

¹⁰⁹ “My interest here (Asphalt Rundown) is to root it to the contour of the land, so that it’s permanently there and subject to the weathering. I’m sort of curious to see what will happen to this” Robert Smithson, “Four Conversations Between Dennis Wheller and Robert Smithson / Edited by Eva Schmidt” in Flam, *Collected Writings*, 225.

¹¹⁰ A exemplo da paradigmática *Spiral Jetty* (1970) sobre a qual Smithson relata visitas em 1971 fascinado com as alterações do nível do lago e com a dinâmica das formações cristalinas nas rochas. Smithson, “The Earth is a cruel master”, 259.

¹¹¹ Dorothy Shinn, *Robert Smithson’s Partially Buried Woodshed* (Kent: Kent State University School of Art Galleries, 1990).

lama¹¹². Em alternativa, sendo estimulado e apoiado por um grupo de estudantes, Smithson propôs soterrar uma edificação. De acordo com os recursos disponíveis, foram descarregadas 20 carradas de terra sobre um depósito de lenha abandonado em uma região remota do campus, até que a viga principal da pequena cabana se partisse sob a massa acumulada¹¹³. Como destaca Dorothy Shinn, a ruptura da viga era importante para Smithson por representar o momento inicial do irreversível do processo de entropia. E se a entropia for mantida como ponto focal de uma reflexão, *Partially Buried Woodshed* apresenta mais semelhanças com os *flows* do que diferenças.

A PARTIR DA DEGRADAÇÃO

A cabana soterrada ficava em uma fazenda adquirida pela universidade, em um descampado distante dos edifícios principais¹¹⁴, enquanto que os locais da série de trabalhos anteriores se caracterizam como ribanceiras em regiões escavadas¹¹⁵. Pedreiras e canteiros de mineração abandonados, desertos e zonas industriais decadentes são os locais trabalhados na obra de Smithson:

eu acho que deve-se encontrar um lugar livre de sentido cênico (...). De fato não posso trabalhar na cidade. Tenho que fazê-lo na periferia ou em áreas marginais, subdesenvolvidas. (...) é realmente prático ir até estas áreas devastadas, sejam naturais ou feitas pelo homem, e convertê-la em situações novamente¹¹⁶

Mesmo que a cabana não aparente estar em um terreno de despejo, situa-se fora da área de uso regular do campus, em sua periferia, assim como as ribanceiras de despejo dos derramamentos anteriores.

¹¹² Shinn, *Partially Buried Woodshed*, 2 e 4.

¹¹³ Shinn, *Ibid.*

¹¹⁴ Shinn, *Ibid.*, 2-3.

¹¹⁵ Sobre estes contextos ver Robert Hobbs *Robert Smithson: Sculptures* (NYC: Cornell University Press, 1981), 174.

¹¹⁶ “I think you have to find a site that is free of scenic meaning. (...) I can't really work in towns. I have to work in the outskirts or in the fringe areas, in the backwaters. (...) that it's practical, actually, to go out to wasteland areas whether they're natural or manmade and reconvert those into situations.” Robert Smithson, “Conversation in Salt Lake City / Gianni Pettena” in Flam, *Collected Writings*, 297.

A terra acumulada sobre o depósito não fluiu como a matéria pastosa dos derramamentos anteriores, mas depositou-se, pouco a pouco, obedecendo princípios semelhantes que regulam este comportamento. Sua falta de coesão obedeceu à gravidade enquanto moldava-se à forma da construção de maneira similar ao asfalto que preencheria os veios da encosta em *Asphalt Rundown*. Pelo modo como acumulou-se, a terra pareceu ter sido amontoadada de um ponto específico, apresentando um cume que abria-se irregularmente rumo à base, envolvendo metade da construção no nível do chão. Os materiais líquidos, informes, que compunham os *flows*, esgotavam-se na superfície que cobriam ao serem despejados e estabilizavam-se de acordo com as formas que encontravam. Porém, estas condições alteravam-se com o tempo e a estrutura que anteriormente serviu de base estável degradava-se. Então estes materiais, em seguida rígidos, estáveis, estáticos, fragmentavam-se e arruinavam-se também.

Pode-se acompanhar tanto nos *flows* quanto em *Partially Buried Woodshed* que esta estrutura base inicialmente serviu de apoio a uma matéria que, ao envolvê-la, se dispersava. Fosse esta estrutura, mais ou menos complexa, uma cabana ou uma encosta de terra que no começo do processo oferecia sua forma para o encontro do material informe, já estava em degradação, já provinha de um contexto de desgaste em um terreno marginal. Ao longo do tempo o contraste entre os dois componentes torna mais evidente o processo de desgaste, como se, ao promover o encontro de ambos, Smithson sinalizasse que as diferenças daqueles materiais e as mudanças de suas configurações em resposta à passagem do tempo sempre estiveram inevitavelmente e permanentemente sujeitos à condição entrópica: “não há maneira de impedi-la”¹⁷.

No contexto destas obras, o que é próprio em *Partially Buried Woodshed* é que a estrutura base da obra é uma construção humana, porém não é com facilidade que se pode suportar esta distinção. O próprio Smithson sustentava suspeitas quanto a visões baseadas na cisão entre homem e natureza, especialmente se esta última fosse idealizada ou alienada da atividade humana. O artista usava a polêmica entre ambientalistas e empresas mineradoras como exemplo da incapacidade humana em aceitar a “situação entrópica”, considerando que a própria irresolubilidade do

¹⁷ “[this entropic condition] there’s no stopping it”, Robert Smithson, “Entropy made Visible / Alison Sky” in *Flam Collected Writings*, 307.

conflito é ela mesma um aspecto da tendência entrópica¹¹⁸. Ainda sobre esta questão, Smithson mencionou os esforços para impedir a degradação natural das *Niagara Falls* apesar de sua semelhança com os paredões de mineração a céu aberto:

Os penhascos que rodeiam Niágara insinuam escavação e mineração, mas são apenas o trabalho da natureza. Então há esta constante confusão entre homem e natureza. O homem é parte da natureza? O homem não é parte da natureza? Isto é problemático¹¹⁹.

Em que aspecto uma cabana é mais construída pelo homem do que um barranco por ele escavado ou acumulado? Ambos são resultantes da ação humana, partem de uma intenção e uma ação. Mas pode-se confundir um barranco escavado artificialmente com um acidente de terra natural (revertendo o exemplo dos penhascos de Niágara), enquanto não pode-se fazer o mesmo com uma cabana. Além de ser definitivamente uma iniciativa humana, uma cabana traz consigo um senso de presença com potencial narrativo, uma certa teatralidade, muito mais intensa do que o faz uma ribanceira. É pertinente perguntar se esta característica tem equivalência ao “sentido cênico” que Smithson se referiu como um inconveniente em trabalhar nos centros urbanos, o que motivava sua procura por zonas marginais. Entretanto, ocasionalmente o artista parecia interessado em dramatizar algumas imagens e situações em seus textos. Em *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* o artista compara o maquinário de obras inoperante a “criaturas pré-históricas atoladas na lama”, ou personaliza um enorme duto de bombeamento como “sodomizando algum orifício tecnológico oculto”, ironicamente concluindo que “um psicanalista poderia dizer que a paisagem apresenta algumas ‘tendências homossexuais’, mas eu não faria tal conclusão antropomórfica grosseira. Eu simplesmente diria ‘eis aí’¹²⁰. O uso da prosopopéia neste caso não contradiz o enunciado anterior sobre a busca por um lugar “livre de sentido cênico”. A ironia desloca as figuras de linguagem do texto para além da mera comparação imaginativa,

¹¹⁸ Smithson, “Entropy made Visible”, 307.

¹¹⁹ “The cliffs all around Niagara suggest excavation and mining, but it’s just the work of nature. So there’s constant confusion between man and nature. Is man a part of nature? Is man not a part of nature? So this causes problems”, Smithson, *Ibid.*, 308.

¹²⁰ “A psychoanalyst might say that the landscape displayed some ‘homosexual tendencies’, but I will not draw such a crass anthropomorphic conclusion: I will merely say, ‘It was there’”. Robert Smithson, “A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” in Flam, *Collected Writings*, 71.

efeito resultante da contradição do enunciador que diz *o que diz que não vai dizer* (“um psicanalista poderia dizer... mas eu não faria tal conclusão”) e não diz *o que diz que vai dizer* (“eu simplesmente diria”) ¹²¹. Neste texto a personalização dos elementos da paisagem é um recurso da escrita de Smithson que não pode ser confundido com a teatralidade da paisagem urbana, o “sentido cênico” que ele evitava nos locais onde trabalhava: “aos cenários [urbanos] é inerente tantos sentidos relativos a vistas isoladas e teatrais. Prefiro vistas amplas, que incluem tudo” ¹²². Uma cidade está delimitada por tipologias predeterminadas que oferecem pontos de vista específicos baseados em uma centralidade. Esta centralidade é distinta, ou mesmo contrária, à escala “oceânica” própria das experiências com paisagens desoladas colossais que marcavam o processo do artista ¹²³. Além disso, a conseqüente geração de periferias que um centro provoca resulta em uma tensão antagônica que também é de interesse para Smithson. A questão foi abordada pelo artista através da “dialética do lugar” ¹²⁴, uma proposta de trabalhar correspondências entre a fisicalidade e a abstração, entre um lugar específico, *outdoor*, e um lugar convencionalizado, *indoor*.

é algo interessante trazer as periferias para o centro e levar o centro para as periferias. Eu desenvolvi algo sobre isso com os *non-sites*, onde vou até uma área periférica e envio a matéria bruta para Nova York, que é uma espécie de centro (...). Então isto vai para a galeria e o *non-site* funciona como um mapa que diz onde é a periferia ¹²⁵.

¹²¹ Jack Flam destaca a “*tension between irony and seriousness that informed Smithson’s thinking about New Jersey*”, introdução a *Robert Smithson: Collected Writings* (Berkeley, London: University of California Press, 1996), xxii.

¹²² “*Scenery has too many built-in meanings that related to stagey isolated views. I prefer views that are expansive, that include everything.*” Grifo a palavra cenário pois o inglês *scenery* possui, além da acepção relativa ao teatro, o sentido de particularidades que caracterizam uma paisagem, os atrativos presentes em um panorama. Smithson, “*Conversation in Salt Lake City*”, 297.

¹²³ “*There’s a central focus point wich is the non-site; the site is the unfocused fringe where your mind loses its boundaries and sense of the oceanic pervades, as it were.*” Robert Smithson, “*Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson*” in Flam, *Collected Writing*, 249.

¹²⁴ O que o artista explica com especial clareza no simpósio sobre *earth art* na Cornell University em ocasião da exposição que participara em 1969. Smithson, “*Earth*” in Flam, *Collected Writing*, 177-87.

¹²⁵ “*It’s kind of interesting to bring the fringes into the centrality and the centrality out to the fringes. I developed that somewhat with the non-sites where I would go out to a fringe area and sendback the raw material to New York City, wich is a kind of center (...). Then that goes into the gallery and the non-site functions as a map that tells you where the fringes are*”, Smithson, “*Conversation in Salt Lake City*”, 300.

Em meados dos anos 60, após fazer esculturas de visualidade aparentada ao minimalismo e que tendiam para um crescimento modular progressivo [*Alogon Noi* (1966), *Glass Stratum* (1967)], Smithson começara as experiências envolvendo seu primeiro *earthwork*¹²⁶, *Tar Pool and Gravel Pit* (1966), as visitas a áreas remotas [*Airport Project* (1966-7)] e as propostas de dinâmica entre *sites* e *non-sites* [*Non-site, Franklin, New Jersey* (1968)]. Já entre 1968 e 1969¹²⁷, alguns meses antes de realizar os *flows*, declarara interesse em realizar peças externas, mas sempre neste contexto marginal ou periférico. Se os centros urbanos estão presentes nos trabalhos é sempre em relação ao perturbadoramente remoto, sempre assumidos como uma referência a qual não podemos evitar. “Você realmente não pode se livrar desta noção de centralidade nem de margem, ambas meio que alimentam-se uma da outra”¹²⁸. A cabana é uma construção humana, mas não se insere no cenário urbano. Não estava integrada, naquele momento, nem nas atividades da universidade, nem da fazenda da qual fizera parte. Era uma benfeitoria em um estado transitório entre ambas as ocupações, suspensa na indeterminação de um possível projeto de urbanização da área. Seu sentido cênico não é marcado pelas vistas condicionadas da cidade, mas pelo isolamento na amplitude do entorno e pela falta de marcos e referências que construam relações diretas com outras edificações, com uma tipologia urbana definida ou com uma paisagem vistosa e característica. A cabana, com seu aspecto rústico e envelhecido que não corresponde ao imaginário idílico rural, adquire pelo vazio do entorno uma imagem de ruína: decadente e solitária, distante da natureza romântica tanto quanto da ordem urbana; sua existência tensionada entre a resistência e a desistência. Este é o seu papel como índice da dinâmica entrópica, acentuado pela carga de terra que, como constatou Shinn, age como um marco da irreversibilidade do processo.

¹²⁶ Flam, introdução, xxvii.

¹²⁷ A entrevista concedida juntamente com Michael Heizer e Dennis Oppenheim a Liza Bear e Willoughby Sharp ocorreu entre Dezembro de 1968 e Janeiro de 1969, sendo publicada apenas no ano seguinte. “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, in Flam, *Collected Writing*, 242-52.

¹²⁸ “You really can’t get rid of this notion of centrality nor can you get rid of the fringes and they both sort of feed on each other.” Smithson, “Conversation in Salt Lake City”, 300.

RUÍNA EM REVERSO

Portanto a cabana, apesar de identificar-se com a unidade mínima do complexo urbano, não compartilha seu mesmo sentido cênico, pois é exterior à cidade. Ainda assim remete-se à ela como um contraponto devido à sua presença isolada. Situa-se na mesma categoria dos outros elementos de periferia utilizados por Smithson, como os canteiros de obra ou de mineração, que sempre justificam-se pela existência distante de um centro urbano. Uma tensão entre opostos e reflexos está sempre presente. Mas a cabana possui singularidades em relação aos outros elementos periféricos recorrentes. É uma estrutura habitável, e por isso cheia e sentidos próprios em sua relação com a noção de lar e potencialidade de estabelecimento de correspondências antropomórficas. Além disso, uma edificação soterrada não é algo banal. Como gesto traz uma conotação iconoclasta – pode-se ler a evocação do funeral direcionado ao lar e, conseqüentemente, à organização familiar, social – que é maximizada por tamanho volume de matéria bruta, próprio de uma catástrofe natural.

Parece que há quase que um anseio [do ser humano] pelo desastre, pode-se dizer. Há este desejo pelo espetáculo. (...) Ainda assim há o desejo por algo mais tranqüilo, como riachos murmurantes e vales arborizados e pastoris. Mas eu suponho que sou mais atraído pelas regiões de mineração e circunstâncias vulcânicas – áreas devastadas mais do que as noções usuais de paisagem ou quietude, tranqüilidade – ainda que, de algum modo, elas respondam uma à outra.¹²⁹

O reconhecimento que Smithson faz deste seu interesse e a atenção para o fascínio humano por presenciar de perto tais eventos evidencia a articulação entre entropia e ruína, posicionando esta última como o resultado da ação da primeira sobre o homem, pois, além do interesse por

¹²⁹ “It seems there’s almost a hope for disaster you might say. There’s that desire for spectacle. (...) Yet there this desire for something more tranquil – like babbling brooks and pastorals and wooded glens. But I suppose I’m more attracted toward mining regions and volcanic conditions – wastelands rather than the usual notion of scenery or quietude, tranquility – though they somehow interact.”. Smithson, “Entropy Made Visible”, 308. A exemplo desta interação, é interessante lembrar como as narrativas policiais e de terror envolvem a correspondência entre as situações mais ameaçadoras e os ambientes acolhedores, seguros – situação da qual os leitores supostamente dispõem no momento da leitura – conforme Anthony Vidler discorre precisamente em *Architectural Uncanny*, 36-7.

testemunhar um evento “destrutivo” em grande escala, há o desejo de ver suas conseqüências especificamente sobre as estruturas humanas:

(...) Ao olhar diapositivos de ruínas há sempre uma sensação de estruturas altamente desenvolvidas em processos de desintegração.
(...) Acho que isto é parte da atração das pessoas em visita a civilizações obsoletas. Elas sentem satisfação no colapso destas coisas.¹³⁰

A cabana, mesmo na sua banalidade, na insignificância de sua escala, localização e função, é esta “estrutura altamente desenvolvida em processo de desintegração” que oferece sua imagem ao que Smithson compreende como um retorno do medo que o homem tem pela natureza. Para o artista, no Renascimento havia um sentimento de autoconfiança do homem em relação à natureza bem expresso na forma como a paisagem foi dominada. A partir da falência dos ideais renascentistas e da estetização e idealização romântica da natureza, retomamos um “estado de medo” anterior apoiado pelo sentimento de culpa e pela nostalgia próprios dos discursos ecológicos¹³¹. Com esta avaliação e também inclinado sobre o misticismo primitivo, Smithson afirma: “estou interessado nesta área de terror entre o homem e a terra”¹³². Seja uma ruína situada no centro da cidade, no deserto ou no campo, ela sempre indicará que a natureza vai absorvê-la, que ela já está perdida, funcionando assim como sinal de uma ameaça constante à ordem instituída.

Apesar da escassez de abordagens diretas à noção de ruína nos textos de Smithson, sua importância na obra do artista é evidente pela implicação com o processo entrópico e pela tensão entre o natural e o artificial. E se a idéia romantizada de ruína não é adequada ao pensamento do artista, ele elabora uma concepção mais apropriada, uma espécie de antítese desta primeira, quando se refere ao canteiro de obras que encontra em seu passeio por Passaic:

¹³⁰ “(...) *In looking at the slides of ruins there’s always a sense of highly developed structures in process of disintegration. (...) I think that’s part of the attraction of people going to visit obsolete civilizations. They get a gratification from the collapse of these things.*”, Smithson, “Conversation in Salt Lake City”, 297.

¹³¹ Robert Smithson, “Interview with Robert Smithson / Paul Toner” In Flam, *Collected Writings*, 238.

¹³² “*I’m interested in that area of terror between man and land*”, Smithson, *Ibid.*

Este panorama nulo parece conter *ruínas em reverso* – ou seja, todos os edifícios que eventualmente serão [nele] construídos. Isto é o oposto da ‘ruína romântica’ porque o edifício não *cai* em ruína *depois* de construído, mas sim *ergue-se* em ruína antes de ser construído. Esta *mise-en-scene* anti-romântica insinua a descrença na idéia de *tempo* e de outras coisas antiquadas¹³³.

Não é uma questão de decadência, mas uma perspectiva que suspende a linearidade temporal e lança retrospectivamente a ruína antes mesmo do projeto. “O futuro é apenas o obsoleto em reverso”¹³⁴.

Em sua lógica de conflito entre “mente e matéria”, Smithson soterra o imóvel e também o transforma em discurso. Além da intervenção física no campus há a extremamente significativa doação da obra para a Kent State University. Como Smithson determina no documento de doação que a obra deve ser mantida em seu estado de degeneração natural e progressiva¹³⁵, esta ação parece ser tão crucial quanto a quebra da viga central, pois ela está diretamente relacionada à “sobrevida” do trabalho após o total desaparecimento de sua componente material assim como associa-se e reforça o bastante completo registro fotográfico do processo.

PLANO E ACASO

Mantendo a perspectiva da ruína é interessante observar nestes registros de trabalho o quanto a aparente rusticidade da obra contrasta com a maneira metódica com a qual Smithson conduziu o processo. Enquanto os trabalhos no local estavam em um momento preparatório, Smithson fez desenhos para orientar como a terra deveria ser depositada sobre a cabana. Com os desenhos em mãos instruiu o operador da escavadeira, sendo que as

¹³³ “That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the building don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of time and many other ‘out of date’ things”. Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

¹³⁴ “the future is but the obsolete in reverse” Vladimir Nabokov citado em Smithson, “Entropy and New Monuments” in Flam, *Collected Writings*, 11.

¹³⁵ Katherine Kerrigan, “An Unintended Monument: The Afterlife of Robert Smithson’s Partially Buried Woodshed”, *Montage* 5 (2011): 41.

porções de terra foram depositadas cuidadosamente¹³⁶. Ainda que com a orquestração rigorosa do artista a terra cumulada mantivesse algum aspecto “espontâneo”, uma intencionalidade formal se insinuava no modo como a estrutura foi unilateralmente coberta e pelo próprio contraste que criava na paisagem aberta: um monte de terra projetando-se e engolfando uma construção. Shinn destaca que “o monte de terra que Smithson utilizou em *Partially Buried Woodshed* não foi casualmente depositado: ele forma uma rampa curva e inclinada que faz lembrar uma espiral”¹³⁷, interpretação cabível pela recorrência desta forma na obra do artista. Alguns anos depois Smithson mencionaria *Partially Buried Woodshed* ao ver imagens de casas parcialmente soterradas por cinzas após uma erupção vulcânica na Islândia¹³⁸. Entretanto, apesar das semelhanças com a obra do artista, esta paisagem desolada era homogênea. As casas estavam encobertas assim como todo o resto, do campo às montanhas. Toda a paisagem é afetada, enquanto que a obra no campo da Kent State University é, isoladamente, uma exceção em seu entorno, inspirando uma incômoda sensação de suspeita como que motivada pelo (ou apoiando o) “anseio por desastre”.

Alguns desenhos de Smithson são utilizados para a realização ou registro das obras. Costumam ser altamente descritivos, detalhando dimensões, escalas, materiais e prevendo o desenvolver de eventos e processos em suas anotações. A ruína que Smithson cria em *Partially Buried Woodshed* não é casual. A interferência do artista é pontual e metódica. Seu interesse por diversas áreas de conhecimento apresentava uma orientação empírica muito útil para a previsão de determinados fenômenos e comportamentos dos materiais empregados nas obras. Em seu esboço-guia, por exemplo, a quantidade de terra sobre a cabana parece equivaler ao mesmo volume que se vê nas fotografias da obra recém-finalizada, e que corresponde apenas ao montante necessário para partir a viga principal. Ainda assim uma parcela de indeterminação integrava o processo. “a

¹³⁶ Sheen coletou depoimentos de testemunhas do processo, estudantes e funcionários da Universidade, além de consultar coletas anteriores em periódicos. O professor de escultura Brinsley Tyrrel relatou, sobre o momento que os trabalhos iniciaram, que Smithson “*sat around and did drawings of how the earth was going to go*”. O estudante Robert Swick declarou que “*he (Smithson) made drawings beforehand of exactly how it was going to be, and the earth was put on scoop by scoop like applying paint with a brush*”, Shinn, *Partially Buried Woodshed*, 5 e 10.

¹³⁷ “*The mount of earth that Smithson used for Partially Buried Woodshed was not casually placed: it formed a climbing curved ramp shape, hinting at a spiral*”, Shinn, *Ibid.*, 10.

¹³⁸ Smithson, “Entropy Made Visible”, 304-6.

aleatoriedade para mim é sempre muito precisa, uma espécie de mira. Mas eis aí um elemento aleatório: a escolha nunca é abolida”¹³⁹. Entre o planejamento e o acaso, uma situação era instituída considerando seu próprio desgaste, as suas reações, sejam em um sentido material ou discursivo. O interesse do artista pela continuidade – diferente de permanência – das suas obras ia além de menções em seus textos reflexivos, envolvendo visitas posteriores aos locais para registros fotográficos e videográficos, assim como outros planos, tais quais o do museu a ser construído junto à agora célebre *Spiral Jetty*¹⁴⁰.

O entendimento de uma temporalidade que não é exclusivamente linear, e tampouco cíclica, relativiza as idéias de desenhos de registro e projeto. Na dialética do lugar, o conceito de *non-site*, como um espelhamento, articula remissões e correspondências para lidar com as diferenças e as distâncias. São artifícios para a experiência em um universo fragmentado. Registros gráficos diversos, tais como mapas, textos, esboços e outros tipos de esquemas, todos sobrepõe-se a fotografias, objetos e amostras de terreno antes de divergirem, de apontarem apenas mais diferença e distância crescentes em uma perspectiva irreversível e irreconciliável: “um mapa que o leva a algum lugar, mas quando você chega lá, não sabe realmente aonde está”¹⁴¹. Considerando esta posição do artista, é possível dizer que ele não construiu a ruína, mas revelou-a em um certo momento. Smithson não arquitetou nem construiu a cabana, ela foi uma contingência oportuna. Seu gesto foi o do empilhamento de terra, um depositar material inverso à abertura de um buraco. O que foi calculado é como e o quanto teria de ser coberto para a ruína aparecer subitamente, como o filete de luz vermelha na rachadura anunciando o imediato desmoronamento da Casa de Usher.

Se o edifício já “ergue-se em ruína antes de ser construído”, então todo o planejamento é o da ruína. Um paradoxo pois, convencionalmente, a ruína é o estado da perda da integridade, e somente pode-se perder algo que se tem – integridade idealizada e conquistada no caso de um projeto. Por

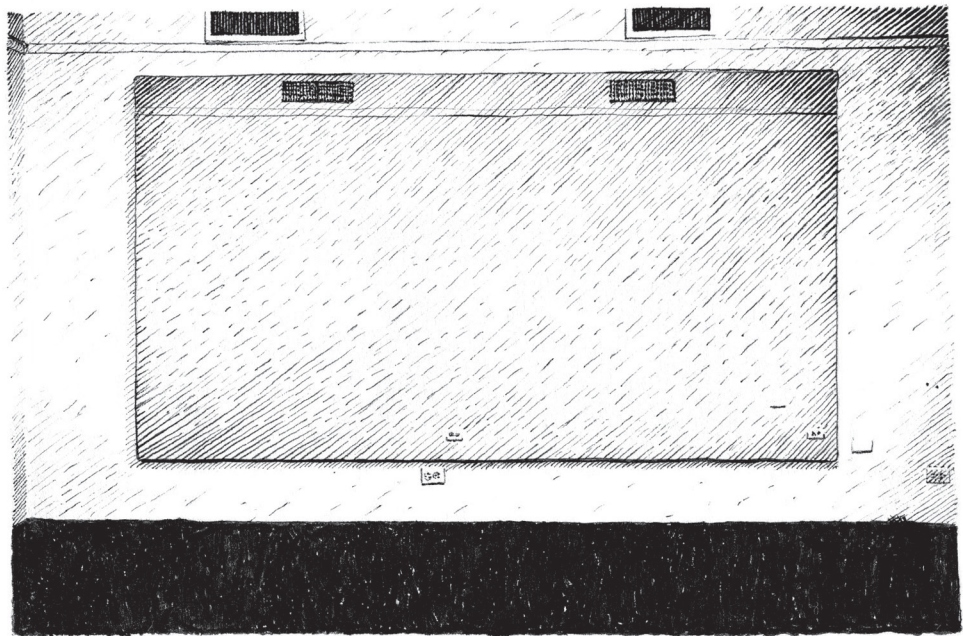
¹³⁹ “The randomness to me is always very precise, a kind of zeroing in. but there is a random element: the choice is never abolished.” Smithson, “Fragments of a Conversation / William C. Lipke”, in Flam, *Collected Writings*, 188.

¹⁴⁰ Shinn, *Partially Buried Woodshed*, 5.

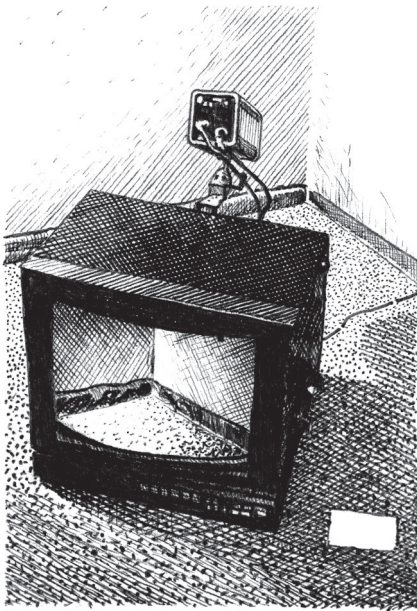
¹⁴¹ “(...) a map that will take you somewhere, but when you get there you won't really know where you are.”, Smithson, “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, 249.

isso o Hotel Palenque exerceu tamanho impacto em Smithson, pelo seu estado simultâneo de obra inacabada e em ruína. Se associamos diretamente a integridade de um edifício ao seu projeto, à uma intenção, inversamente seu desgaste está vinculado ao acaso. Cada parte desenhada responderá às contingências em um jogo entre determinação e indeterminação. Mas como disse Smithson, “planejamento e acaso quase sempre parecem ser a mesma coisa” ¹⁴².

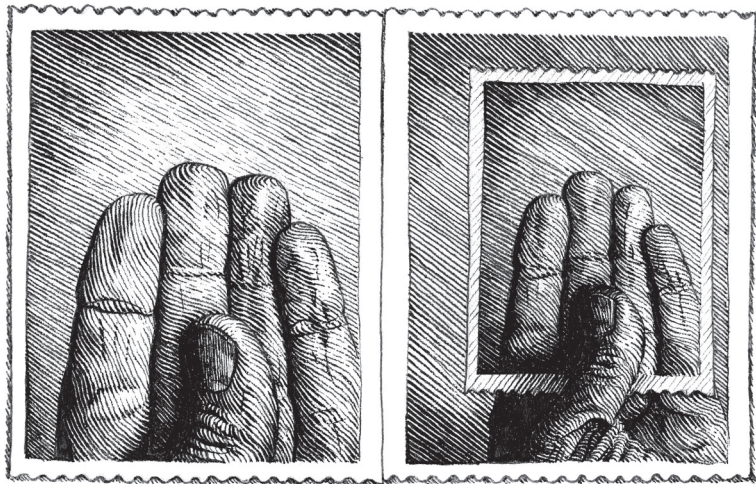
¹⁴² “...*planning and chance almost seem to be the same thing*”, Smithson, “Entropy Made Visible”, 304.



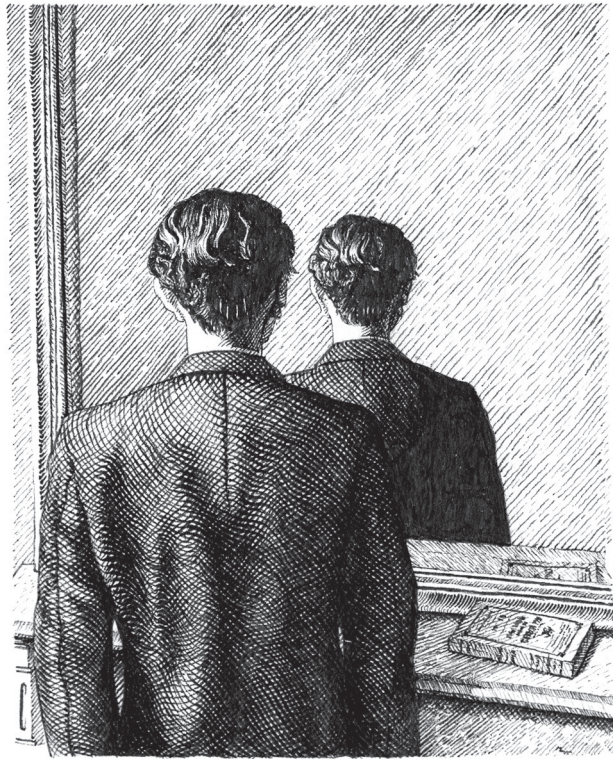
William Anastasi. Six Sites (West Wall, main gallery), 1967.



William Anastasi. Free Will, 1968.



William Anastasi. Untitled (hands), 1967.



René Magritte. La Reproduction Interdite, 1937.

WALL ON THE WALL

Em 1966, no início de sua trajetória como artista, William Anastasi elaborou um trabalho que marcou as abordagens futuras sobre sua obra, exibido na exposição individual chamada *Six Sites*, inaugurada na Dwan Gallery em 26 de Abril de 1967. Nesta mostra, Anastasi expôs sobre a parede uma representação da própria parede. Para sua elaboração o artista fez o registro fotográfico com a galeria vazia. A imagem resultante foi posteriormente impressa e ampliada, através de processo serigráfico, para que atingisse 75% do tamanho da parede que representava e sobre a qual seria fixada, quase cobrindo totalmente seu referente¹⁴³. Na captura da imagem houve uma preocupação de enquadramento que procurou a maior centralidade possível, atenuando as distorções perspécticas que pudessem fazer diferir o formato retangular da *imagem da parede*, das *bordas da ampliação* e da *parede* mesma que serviria de suporte. Desta maneira, quem presenciasse a exposição, poderia identificar que aquela reprodução em preto e branco mostrava o próprio espaço na qual se encontrava, pois alguns detalhes periféricos da imagem, como saídas elétricas ou de ventilação, não apenas coincidiam com elementos presentes na própria parede, mas também avizinhavam-se a eles. E isto acontecia em uma razão de proporção e de distância confirmativa de que a imagem efetivamente representava aquela parede.

WESTWALL

Desde então, na bibliografia que trata da obra do artista, tal trabalho passou a ser freqüentemente veiculado por uma imagem sobre a legenda *Westwall, Dwan Main Gallery* e geralmente comentado em relação ao seu movimento tautológico e à tensão entre objeto e representação, elementos presentes em outras obras de Anastasi como *Microphone* (1963)¹⁴⁴ e *Free Will*

¹⁴³ 90% é a proporção da tela em relação à parede apresentada unanimemente na bibliografia sobre o trabalho. Porém, a observação direta da fotografia *Westwall, Dwan Main Gallery* sugere que este valor é menor, e uma medição analógica simples a partir deste registro visual permite calcular que a proporção mais apropriada é aproximadamente 75%.

¹⁴⁴ "In 1963 I did a piece called *Microphone*. On 8th Street I put a monaural tape recorder in a closet to eliminate as many external sounds as possible and hung a microphone above it and recorded the sound the

(1968). A idéia da imagem da parede sobre a parede, como o artista costuma se referir¹⁴⁵, está imbricada tanto em seu interesse por Duchamp quanto nos questionamentos dos seus interlocutores da mesma geração, que naquele momento articulavam as angústias pós-expressionismo abstrato pelas vertentes minimalista e conceitual, da linguagem e do processo, e suas variações e interconexões. A partir de sua experiência anterior em *Sound Objects* (1966), Anastasi relembra de seu espanto sobre a eminência de um holocausto nuclear durante a Guerra Fria como motivador para desenvolver a obra¹⁴⁶, cuja autoreferencialidade parece encontrar reverberações nas investigações artísticas de época envolvendo a linguagem, ou mesmo na valorização da tautologia em jogo do minimalismo. Entretanto, apesar das identificações que se podem fazer entre a obra de Anastasi e alguns programas artísticos daquele momento, ou mesmo das recentes atribuições de seu aspecto prenunciador¹⁴⁷, sua heterogeneidade recusa uma inserção estável nestas recentes tipologias históricas da América do Norte dos anos 60/70.

O registro mais conhecido dos trabalhos da exposição é *Westwall*, *Dwan Main Gallery*, veiculado com mais frequência que outras imagens de obras ou de vistas da exposição. Através de fotografias de outros eventos daquele período é possível observar que a sala principal da sede de Nova Iorque da galeria Dwan possuía duas aberturas, cada uma em duas de suas paredes, o que as dividia e totalizava 6 paredes no ambiente, tal qual o nome da exposição. Mais precisamente, a imagem celebrizada como *Westwall* é a “parede oeste esquerda”, separada pela “parede oeste direita” por uma

recording mechanism makes. The empty reel got filled with a recording of the recorder recording the recorder. Then I played it back through the machine at the same volume as the sound the machine makes. You have two versions of the same sound going in and out of phase with one another. Since the electrical cycles which determine the speed are not constant, you get a symphony of constantly changing relationships.”, Tomas Rehbein Galerie, “William Anastasi & Thomas McEvelley: a conversation. August 1989”, 5-6. Entrevista adaptada de “William Anastasi: Talk About Dumb” in Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism* (New York: McPherson, 2005).

¹⁴⁵ Entrevistas a Jacob Lillemose in *William Anastasi*, William Anastasi: Copenhagen, Cologne, Hamburg (Copenhagen: Stalke Galleri, 2005) e a Kit Messham-Muir in *William Anastasi*, “Kit Messham-Muir - Interview with William Anastasi, artist, New York, 3 October 2012”, vídeo acessado em novembro de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=btc2Op3yjUI>

¹⁴⁶ Anastasi, *ibid.*

¹⁴⁷ Anastasi, *ibid.* Sobre as influências e interlocuções que mantém, Anastasi assume nesta entrevista “*I am very promiscuous, in my eyes, with the art situation*”, apesar de considerar que alguns de seus trabalhos foram mesmo “proféticos”.

passagem¹⁴⁸. Curiosamente a obra, que parece tão fechada em sua circularidade tautológica, gera desdobramentos que apontam para a importância conceitual da reflexividade que nela opera. Além de outras versões mais recentes muito próximas do que foi a obra em 1967¹⁴⁹, em 1970 Anastasi retoma o trabalho em uma espécie de citação de si mesmo, de aprofundamento e replicação das questões que ele mesmo levantou em *Six Sites* em uma exposição chamada *Continuum*. Na mesma sala de exibição da própria Dwan Gallery, o artista apresentou 12 ampliações fotográficas, de aproximadamente 1,65m x 1,22m, que registravam a vista da parede oposta. Cada imagem concebida como um espelho em constante visão frontal. Diferentemente de *Six Sites*, há um duplo espelhamento, pois a “parede oeste esquerda”, a mesma que figurou em *Westwall*, desta vez sustenta duas imagens da parede oposta. Esta outra parede à leste, que devido à maior extensão comporta 5 peças, não exhibe imagem da parede à oeste vazia, mas já com as fotografias. Isto gera uma estranha impressão, uma interrupção do efeito de espelhamento, pois em uma fotografia da parede leste no momento da exposição podemos ver, além da imagem da própria parede, a imagem da parede oposta sustentando a imagem da parede leste vazia. Um estranho jogo de rebatimentos entre paredes e imagens que ganha mais níveis nos posteriores registros fotográficos da obra.

IMAGE ON THE IMAGE

Falar desta obra exige, possivelmente mais do que outras, lembrar que não o fazemos pela experiência *in loco*, mas através de uma imagem posterior.

¹⁴⁸ Conforme pode ser conferido nos registros fotográficos da exposição que integram o Dwan Gallery Records, Box 3, Folder 7, disponível em “New York Exhibition Files:Anastasi: Six Sites, Dwan Gallery (Los Angeles, California and New York, New York) records, 1959-circa 1982, bulk 1959-1971 - Digitized Collection Viewer | Archives of American Art, Smithsonian Institution”, acessado em maio de 2015, <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/anastasi-----six-sites-198989>

¹⁴⁹ Em 2015 o artista apresentou na Galerie Jocelyn Wolff, Paris, *Passion*, obra que parte de semelhante procedimento ao incluir a fotografia de uma parede diante desta mesma, apoiada em uma prancha sobre um par de cavaletes que também aparecem na imagem. “PASSION | Galerie Jocelyn Wolff”, acessado em maio de 2015, <http://www.galeriewolff.com/exhibitions/passion>. Entre 2008 e 2009 Anastasi apresentou em sua exposição retrospectiva *Opposites are identical*, na Peter Blum Gallery, uma nova versão da obra, mas desta vez com a imagem ampliada a 50% do tamanho de uma parede da galeria. “Peter Blum Gallery”, acessado em maio de 2015, http://www.peterblumgallery.com/exhibitions/william-anastasi-opposites-are-identical/press_release.

Como em outros casos semelhantes, este processo progressivamente complexifica a relação entre documento e obra.

Especificamente neste caso vemos uma imagem de uma imagem sobre, o que supomos, ser uma parede concreta. Imagens em Preto e Branco trazendo as precariedades do aparato fotográfico de época acentuadas por sucessivas passagens de um meio de reprodução para outro. Podemos especular sobre como os visitantes da exposição viram, em uma tela fotoserigrafada, a sobreposição da imagem daquela parede sobre a própria parede, sobre como fizeram a apreciação da escala. Podemos tentar compreender como a percepção daquela imagem se relacionava com a impressão visual direta de quem estava naquele ambiente e comparar esta experiência direta com nossa situação presente, na qual a obra, não só é apresentada através deste registro de exibição, deste vestígio documental, como também se confunde com ele, já que a tensão entre presença e representação é sua questão fundamental.

Como aponta Brian O'Doherty, as características da obra alcançam a zona na qual superfície, imagem e parede dialogaram de forma central no modernismo, e que, após o fim da exposição, a obra tornaria a parede um *ready-made* com repercussão nas exposições posteriores¹⁵⁰. Afetar futuramente o meio artístico é o que obrigatoriamente caracteriza a relevância de uma obra. Fazê-lo por um efeito duchampiano é reconhecer não apenas parte de sua genealogia, mas também sua disposição iconoclasta. A duplicação da parede na parede em uma tela, que é suporte tradicional da pintura mas que abriga uma imagem fotográfica impressa (em uma direta problematização das categorias artísticas), além de situar-se no campo de embates do modernismo, revolve na superfície onde reflexividade e opacidade se encontram.

Isto por que a reprodução mostra detalhes que apontam para fora dela, que demandam ao processo de reconhecimento o olhar que confira, que queira resolver a dúvida e que, quando o faz, volta para a tela a fim de verificar. Entretanto, a tela prioritariamente mais esconde do que mostra,

¹⁵⁰ Brian O'Doherty, *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte* (São Paulo: Martins Fontes, 2002), 29.

fazendo lembrar o mapa absurdo citado por Carroll em *Sylvie and Bruno*¹⁵¹. Três quartos da área da parede está sob ela. O que ela mostra e corresponde, na parede, ao que está sob sua ocupação só pode ser visto nela mesma, não pode ser conferido em seu referente durante a exposição. O que está em pauta não é a confiança no grau de correspondência entre a imagem e a parede, mas o quanto a imagem impossibilita ver seu objeto e a proporcionalidade desta relação, algo que o desenhista experimenta em um desenho de observação, pois quanto mais confere seu próprio traço enquanto o aplica, menos está a observar seu objeto. Não é indiferente a isto tudo que Anastasi desenvolva seus *blind drawings* desde 1963¹⁵². Nesta situação da obra de *Six Sites*, evidencia-se o estranhamento na relação entre objeto, imagem e observador. Esta formação triangular é instável, pois a relação de correspondência em um par sempre torna o terceiro elemento um excedente, artificial. Não podemos prescindir do observador, pois isto nos eliminaria do sistema. Então ora o objeto é o elemento aberrante, ora a imagem. A tentativa de harmonizá-los apenas resulta no desconforto de sermos distantes do que observamos: qual é o lugar de quem observa esta obra, simultaneamente diante do objeto e de sua imagem?

Talvez esta lógica dual, que torna a relação entre três elementos aflitiva, seja própria da reflexividade do espelho, pela qual o observador é simultaneamente o objeto em relação à imagem. O observador reconhece-se no espelho e enquanto isto ocorre a imagem lhe pertence. É estabelecida uma correspondência direta e compreensível, baseada na semelhança e sincronia. Na pintura *La Reproduction Interdite* (1937) de René Magritte, vê-se retratado um homem diante do espelho. Estranhamente, o reflexo não mostra sua face, mas seu verso, o mesmo verso que está oculto à superfície do espelho. Esta distorção sinistra da reflexividade é direcionada a nós, pois, como observadores, vemos tanto as costas do homem retratado quanto de seu suposto reflexo, que assim apresenta-se como um duplo. A imagem de Magritte é ardilosa: ao representar um espelho passa-se por ele, fazendo-nos

¹⁵¹ “ – *And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!*

– *Have you used it much? I enquired.*

– *It has never been spread out, yet, said Mein Herr: the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.*”

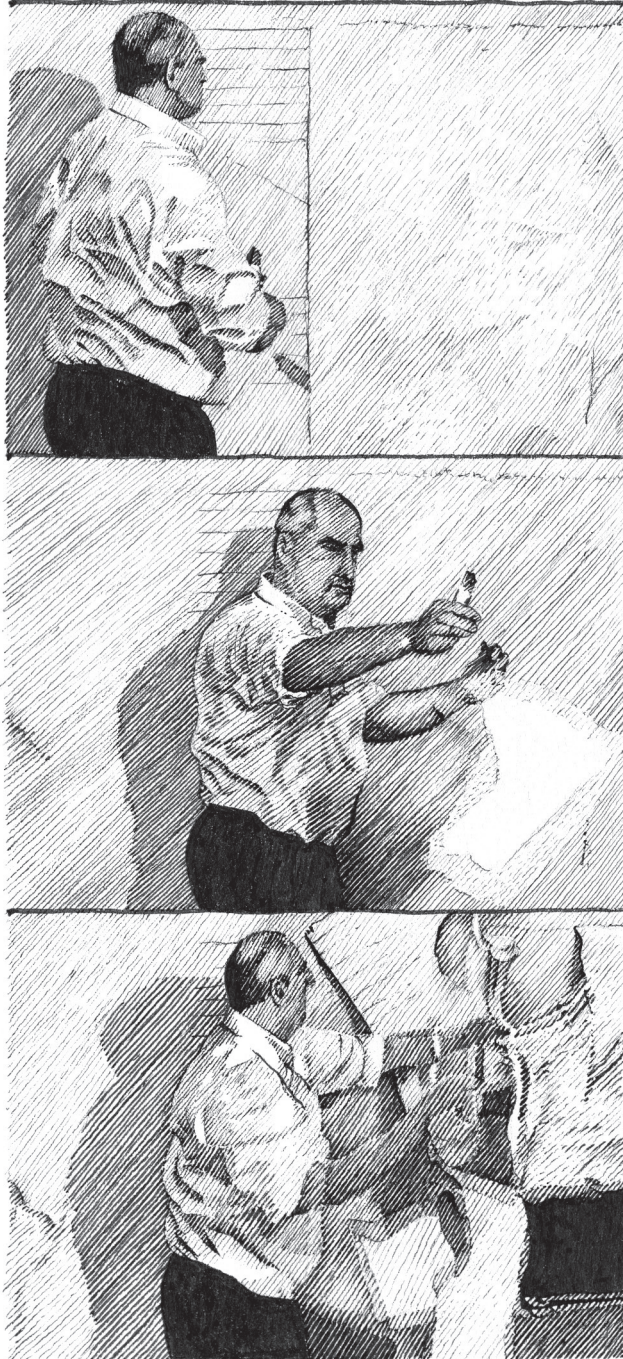
Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*. Vol.2, Cap.II. Descrição que também remete à série *Measurement* de Bochner ao anular a escala na coincidência de tamanho entre o grafismo e seu objeto representado.

¹⁵² Anastasi, “Anastasi & McEvilly”, 4.

identificar-nos com a figura do homem representado. Assim afetados com o estranho fenômeno do reflexo aberrante, assumimos a função da consciência exterior desta figura. Relevamos, por um instante, que o homem representado não é o objeto da pintura, que não é exterior à ela. A imagem, apesar de envolver-nos, volta-se para si mesma¹⁵³.

Na obra de *Six Sites*, a imagem também envolvia seus observadores, mas voltava-se para fora. Pulsava de sua superfície para o entorno, para a parede que era seu objeto. Apesar desta distinção, apresentava a mesma distorção de *La Reproduction Interdite* ao posicionar os observadores diante de um duplo, de uma reflexividade invertida. Diferentemente, quando hoje vemos sua reprodução, esse registro atua como a obra de Magritte, já que a parede é agora imagem de parede, integrada a esta nova imagem como representação. Assumimos uma espécie de consciência posterior dos observadores da obra *in loco*, identificação legitimada pelas considerações sobre a condição real da presença passada destes últimos, mas equivocada pela diferença de nossa própria condição: estamos agora diante de uma imagem que, mesmo apontando para aquele momento, volta-se para si. Uma imagem da imagem.

¹⁵³ Sobre a relevância de se trabalhar a olhar a imagem, mais do que seguir um *script* textual, é interessante a constatação de Jean-Luc Godard em *Scénario du Film Passion* (1982) acerca de uma diferença importante entre cinema e televisão: nesta última, os anunciantes estão geralmente de costas para a imagem, eles não as encaram de frente como o expectador. Logo elas é que os vêem, assim como aqueles que as manipulam.



William Kentridge. *Invisible Mending*, 2003.



William Kentridge. *Invisible Mending*, 2003.

INVISIBLE MENDING

Em 2003 William Kentridge realizou uma série de vídeos chamada *7 Fragments for Georges Méliès*¹⁵⁴. Estendendo para a projeção fílmica uma operação comum à pintura, Kentridge exhibe todos os trabalhos deste grupo simultaneamente na mesma sala expositiva, compreendendo que, apesar da independência narrativa, todos partilham uma unidade¹⁵⁵. Os vídeos são em Preto & Branco e sem som, à exceção de *Journey to the Moon* que possui música composta por Philip Miller, colaborador de Kentridge em outros projetos. Em adição à ambientação sonora proporcionada por esta obra, há a reunião de elementos presentes nos outros filmes da série, o que lhe confere uma característica de síntese, sem o comprometimento das singularidades de todas as projeções que constituem a instalação. Contrariamente a outros vídeos anteriores do artista, *7 Fragments for Georges Méliès* possui uma menor orientação narrativa (e sobre este tópico, *Journey to the Moon* é novamente exceção), semelhante à produção de Méliès, que priorizava os efeitos de palco, as trucagens e imagens fantásticas, mais do que a preocupação narrativa¹⁵⁶.

Fascinado pela forma com a qual Méliès apropriava-se do cinema, contracenando com as imagens que ele mesmo elaborava em seu estúdio, gerando cenas inverossímeis através das possibilidades cinematográficas,

¹⁵⁴ A proposta compreende os vídeos *Invisible Mending*, *Moveable Assets*, *Autodidact*, *Feats of Prestidigitation*, *Tabula Rasa I*, *Tabula Rasa II* e *Balancing Act*, acompanhados de *Day for Night* e *Journey to the Moon*. A obra integra as coleções do Stedelijk Museum e MoMA, conforme publicado em “7 Fragments for Georges Méliès - Stedelijk Museum Amsterdam”, acessado em novembro de 2014, <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/83789-7-fragments-for-georges-melies#sthash.7OdkZm1L.dpuf> e “MOMA | The Collection | William Kentridge | 7 Fragments for Georges Méliès”, acessado em novembro de 2014., http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102863

¹⁵⁵ “*pensé que en una sala de exposiciones es muy común mostrar siete u ocho pinturas, una junto a la otra, y uno no necesita que tengan una conexión narrativa, pero todas habitan un mundo similar si se trata de la exposición de la obra de alguien. Así que la pregunta fue: ¿se puede hacer una exposición de proyecciones de la misma manera en que se hace una exposición de pinturas?*” William Kentridge em entrevista a Lina Espinosa, “Desdibujando el tiempo: Lina Espinosa habla sobre la obra de William Kentridge”, acessado em novembro de 2014, <http://linaespinosa.com/desdibujando-el-tiempo-lina-espinosa-habla-sobre-la-obra-de-william-kentridge>, originalmente publicado sob o título “Conversación con William Kentridge: Una Línea entre Johannesburgo y Bogotá”, *Clave* 019-97 4 (2011): 79-99.

¹⁵⁶ Rosengarten destaca este aspecto da obra de Méliès, associando-o às declarações de Kentridge de propositalmente evitar a narrativa no ciclo *7 Fragments for Georges Méliès*. “The Shadow of the Object: William Kentridge and the Future-Past”, Ruth Rosengarten, acessado em setembro de 2014, <http://pt.scribd.com/doc/106377463/Seven-Fragments-for-Georges-Melies-and-Other-Works-by-William-Kentridge-Journey-to-the-Moon>. Originalmente publicado in Ruth Rosengarten, *Sete Fragmentos para Georges Méliès e Outros trabalhos de William Kentridge* (Lisboa: IPM; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2005).

Kentridge concluiu que a obra deste autor tratava prioritariamente de observar-se neste contexto específico de ateliê¹⁵⁷, o que o motivou a estabelecer este mesmo escopo para a sua série. Assim, nas seis semanas dedicadas ao projeto, o artista voltou-se para sua realidade imediata de trabalho, para as próprias expectativas, lapsos, referências e cotidianidades sobrepostas no empirismo de seu processo. Como afirmou, os sete primeiros fragmentos eram sobre “vagar pelo estúdio esperando por algo a acontecer”¹⁵⁸.

Invisible Mending é um destes sete fragmentos. Neste vídeo de 3’64 minutos de duração¹⁵⁹, vemos Kentridge entrar em cena sobre um plano claro, regular e neutro, sutilmente dividido ao meio verticalmente por uma linha e ligeiramente marcado por outros traços retos horizontais. Vestido como costuma apresentar-se na maioria de seus vídeos (calça negra, camisa branca, relógio de pulso, óculos pendentes no pescoço) e enquadrado dos quadris para cima, o artista posiciona-se no centro da tela, brevemente observando a metade direita do plano. De posse de um pincel, ergue sua mão e, fantásticamente, pedaços informes de folhas de papel vêm ao seu alcance. Através de gestos graciosos, mas estranhamente desconcertantes, ele fixa as tiras na parede sem dificuldade. Com zelo, e mantendo certo vigor nos movimentos, as une e transforma de pedaços irregulares em uma única folha grande e retangular, sobre toda a metade direita do plano. Não se vê junções ou remendos no papel: *invisible mending*. A operação taumatúrgica prossegue quando, após completa a folha, o artista manipula as manchas e rabiscos em sua superfície; com um pincel e uma barra de carvão ‘recolhe’ traços sinuosos; com um trapo que voluntariamente ‘voa’ até sua mão define os grafismos antes borrados, fazendo explícita a figura que até

¹⁵⁷ De maneira perspicaz, Kentridge estabelece uma linearidade entre Méliès, Jackson Pollock e Bruce Nawman que diz respeito à performance de ateliê como situação central da obra destes artistas. William Kentridge, “Seven Fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon”, 2. Texto escrito em 2003 para a primeira exibição de *7 Fragments for Georges Méliès* no Baltic Art Centre em Visby, Suécia, e co-apresentado para a exposição *Journey to the Moon* que integrou o programa do Toronto International Film Festival Future Projections, acessado em setembro de 2014, <http://www.gallerytpw.ca/publications/pdf/1006-Kentridge.pdf>

¹⁵⁸ “(If) the seven earlier fragments are about wandering around the studio waiting for something to happen (...) *Journey to the Moon* was an attempt to escape. Méliès hero return to a civic celebration; mine is still stuck in his rocket”. Kentridge, “Seven Fragments”, 3.

¹⁵⁹ A duração total do filme, conforme é informado pelo Museum of Modern Art, corresponde à aproximadamente três repetições do desenvolvimento da cena descrita aqui, que ocorre toda em 1’18 minuto. A cena está disponível integralmente no mesmo endereço eletrônico: “MoMA | *William Kentridge*”, acessado em setembro de 2014, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/flash/#17>),

então apenas se insinuava: sua própria imagem, encarando-o como um reflexo, vestindo as mesmas roupas e ostentando os mesmos objetos. Aparentemente satisfeito, porém comedido, Kentridge afasta-se, vira-se e sai de cena, retornando para o mesmo lugar de onde veio e deixando-nos apenas com o desenho que por um instante o espelhou. A pausa na ação é breve, pois logo em seguida o desenho transforma-se no artista, como se abandonasse a folha. Este (segundo) Kentridge dá um passo afastando-se da parede e, dirigindo-se para a direita, também deixa a cena. Resta apenas a parede que sustém em sua metade uma folha tracejada.

O vídeo começa e termina com o plano vazio. Sua neutralidade é apenas aparente, pois os traços, que no princípio parecem um pouco aleatórios, quando somados aos que restam na folha de papel ao final do filme explicitam a marcação de enquadramento: uma linha diagonal corta o centro da tela e linhas horizontais e verticais ordenam as áreas de maior complexidade do desenho, junto da cabeça e das mãos da figura. A obra de Kentridge justamente se caracteriza por não camuflar os registros de seu trabalho. Suas animações são notórias pelo procedimento de compor as tomadas a partir da inscrição e apagamento alternados. Como os desenhos empregam carvão no traçado, o apagamento nunca é total, sobrepondo à seqüência animada os vestígios de seus outros estágios. Logo é em sentido de continuidade ao seu percurso que o artista nos deixa com as marcações da filmagem, as indicações de sua posição no enquadramento e das linhas de encaixe necessárias para a sobreposição do desenho à sua imagem¹⁶⁰. Isto, além de situar o espectador na sua produção, aponta para o marco referencial de Méliès e ao seu legado. Em um *looping* visual começamos e terminamos *Invisible Mending* contemplando uma imagem que, em sua simplicidade, destaca o plano de projeção como o lugar do cinema.

FEITOS DE ILUSIONISMO

Méliès popularizou-se pelos filmes nos quais encena feitos fantásticos, como *Magie Diabolique* (1896), *Faust et Marguerite* (1897) e *L'Homme-Orchestre*

¹⁶⁰ Estas linhas parecem uma versão de parede da marcação de cena feita em giz no chão que é vista na tomada dos pés caminhando em *Journey to the Moon*.

(1900), realizados através de trucagens que ele contribuiu no desenvolvimento durante a passagem do século XIX para o XX. Suas técnicas envolviam animação em *stop-motion*, fusão e múltipla exposição da película¹⁶¹, novidades para a época que posteriormente tornaram-se muito acessíveis¹⁶². Com o desenvolvimento de manipulações visuais mais elaboradas e as mudanças provenientes da tecnologia digital no cinema, o uso destes truques atualmente remetem diretamente ao seu período primordial, tanto pelo resultado visual obtido, quanto pelas especificidades do processo diretamente associado ao uso da película. Esta remissão é reforçada se os truques estiverem vinculados a outras particularidades técnicas do início do século XX, como podemos observar em *7 Fragments for Georges Méliès*: filmes em P&B, sem áudio, *timing* alterado pela velocidade da filmagem, enquadramento estático e frontal. Todos aspectos que caracterizam uma obsolescência da linguagem a qual podemos associar a outros fatores anacrônicos presentes no universo melancólico de Kentridge¹⁶³.

Invisible Mending utiliza basicamente dois truques: a projeção em reverso e a fusão de imagens. O reverso é empregado desde o início do filme até o momento no qual (o primeiro) Kentridge sai de cena. Já a fusão é utilizada para fazer o desenho transformar-se em (um segundo) Kentridge. A projeção em reverso é um dos recursos que o artista primeiro explorou quando começou a estudar a obra de Méliès, partindo uma câmera digital para as primeiras experimentações e concluindo o ciclo de *7 Fragments for Georges Méliès* com câmeras de filme 16mm e 35mm¹⁶⁴. Kentridge, ao contrário de Méliès, desenvolveu filmes quase que completamente baseados neste recurso (como *Autodidact* e *Tabula Rasa II*):

eu suponho que a possibilidade de reverter um filme, ou fita, seja
tão sedutora por sua demonstração direta de como o mundo seria

¹⁶¹ Kentridge, "Seven Fragments", 3.

¹⁶² Simultaneamente ao período produtivo de Méliès, é importante lembrar que havia uma série de apresentações de entretenimento público baseadas em desenhos realizados ao vivo. O desenvolvimento do cinema incorporou e implementou estas performances que foram exploradas por outros artistas, como Émile Cohl e James Stuart Blackton. Rodolfo Sáenz Valiente, *Arte y técnica de la animación. clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008).

¹⁶³ Ao abordar noções de transitoriedade, perda, memória e esquecimento, conciliação e incomunicabilidade tanto em suas narrativas quanto em termos de procedimento de trabalho, Kentridge recorre freqüentemente a um imaginário de objetos do passado mesmo tendo como pretexto em suas obras situações presentes.

¹⁶⁴ Kentridge, "Seven Fragments", 2.

se o tempo fosse revertido; como seria se pudéssemos lembrar o futuro. Um filme em reverso mostra a perfeição utópica das destrezas de alguém. (...) Há uma extrema cordialidade dos objetos (...). Do caos retorna-se à ordem¹⁶⁵

A “cordialidade dos objetos” pode ser percebida nos pedaços irregulares de papel que, submissos ao seu gesto, unem-se fantásticamente em uma folha, um plano retangular e ordenado. A “perfeição utópica” das habilidades do artista podem ser contempladas pela naturalidade com que suas mãos e utensílios deslizam sobre o papel e revelam uma imagem nítida, antes obliterada por borrões. Apesar de parecer infantil o fascínio que sentimos ao acompanhar a ação, este maravilhamento não é baseado em inocência, mas na nossa ciência da proporcionalidade inversa entre a perda e a restauração. Quanto maior é a destruição, quanto mais irreversível são as conseqüências de um evento disruptivo, mais fantástica se torna sua reversão cinematográfica. E o sujeito deste ato torna-se o taumaturgo que canaliza a desordem novamente à ordem. Ainda assim, apesar da relevância desta relação, o que é mais sedutor, para além de um desenlace conclusivo, é o próprio acontecimento, o evento, a ação que ocorre em uma duração temporal.

Ao final da cena, quando o desenho de Kentridge transforma-se em sua pessoa diante da parede, é empregado o recurso da sobreposição: valendo-se da transparência do filme, são sobrepostas as películas que mostram o desenho estático e o próprio artista na mesma posição do enquadramento. Provavelmente Kentridge partiu do fotograma desta curta tomada para realizar o desenho que posteriormente se fundiria a ela, processo que demanda as marcações que podemos observar junto ao plano de fundo.

¹⁶⁵ “I suppose the possibility of reversing film or tape is so seductive because of this immediately revealing what the world is like if time is reversed, what it would be if we could remember the future. Film reversed shows an utopian perfection of one's skills. (...) There is an extreme politeness of the objects (...). From chaos there is return to order.” Kentridge, *Ibid.*, 3.

DRAMA NO ESTÚDIO

Ambos os truques são tecnicamente simples mas sua eficiência depende do que Kentridge chama de “gramática da forma”:

não é suficiente projetar o filme em reverso. Há uma gramática particular na forma como atua em reverso para poder projetar o filme desta maneira. Isto pode implicar o ângulo no qual deves caminhar quando andares de costas para que te vejas como se estivesses caminhando de frente.¹⁶⁶

O elemento teatral da obra de Kentridge manifesta-se aqui com intensidade. Muito conhecido pelas experiências conduzidas juntamente com a Handspring Puppet Company, como as montagens de *Woyzeck on the Highveld* (1992), *Faustus in Africa!* (1995) e *Il Ritorno d'Ulisse* (1998), o artista sempre atuou no âmbito teatral, que não pode ser desvinculado de sua obra gráfica. Após declarar que “um dos pontos de partida para *7 Fragments for Georges Méliès* foi o desejo de trazer de volta o mundo do teatro para o estúdio”¹⁶⁷, Kentridge conclui que:

de uma estanha maneira, estes refinamentos acerca do modo como funciona a forma são aqueles nos quais tem lugar o verdadeiro trabalho do ciclo de projeções sobre Méliès e outros filmes similares¹⁶⁸

Como que procurando responder ao que chama de “drama da câmera”¹⁶⁹ de Méliès, Kentridge situa na sua atuação para a câmera o ponto fundamental do trabalho para esta série. Sua imagem projetada integra a mesma realidade dos desenhos que executa e anima, deslocando para o ambiente de trabalho do estúdio a elisão entre ator e a tela de projeção que era solicitada ao público de suas montagens teatrais¹⁷⁰. Tal qual Méliès, o

¹⁶⁶ Kentridge, “Desdibujando el tiempo”.

¹⁶⁷ “One of the starting points for the fragments for Méliès come out of a desire to bring the theatre world back into the studio”. Kentridge, “Seven Fragments”, 3.

¹⁶⁸ Kentridge, “Desdibujando el tiempo”.

¹⁶⁹ Kentridge, *Ibid.*

¹⁷⁰ Os projetos de Kentridge e da Handspring Puppet Company envolveram o emprego conjunto de atores, bonecos, sombras e imagens projetadas no palco, que se diferenciavam do uso de imagens estáticas no cenário pelo seu próprio movimento e implicação narrativa no roteiro, indo em direção a uma espécie de “live cinema”. Kentridge, “Seven Fragments”, 3.

artista convive com as criações de ateliê graças à sua performance diante do aparato cinematográfico. Compreendendo a gramática necessária para esta linguagem visual específica, Kentridge trabalha entre a revelação e a ocultação de seus gestos, como um prestidigitador. Ao realizar os filmes com duas câmeras que operam a uma razão de 1 e 24 quadros por segundo, precisou agir muito lentamente, adaptando a velocidade com a qual encenava para que, na projeção, possamos ver-lhe a imagem movendo-se com naturalidade. Nesta série de filmes também inverteu horizontalmente a película com a finalidade de tornar menos explícita a troca entre o uso das mãos destra e sinistra na realização da animação de um grafismo com o qual contracenava. Caminhar de trás para frente, arremessar e deixar cair objetos no tempo e de forma apropriada, filmar a si deitado contra o chão como se este fosse uma parede para poder atuar contra a gravidade, ensaiar longas seqüências de ações supondo seus novos sentidos quando invertidas: todos trabalhos de atuação que testavam seus limites físicos de precisão e destreza¹⁷¹. Diante da ênfase que Kentridge depõe neste processo é curioso lembrar que, em torno de seus 25 anos, durante um período de autoquestionamento, ele suspendeu suas atividades artísticas e foi para uma escola de teatro em Paris, onde descobriu que “não poderia ser ator”, trabalhando com cinema até retomar ao desenho 5 anos depois¹⁷². Pode-se pensar em um desenhista que atua, em um ator que anima, em um animador que filma e em um cineasta que desenha; e neste cruzamento de especialidades, Kentridge aprendeu a relativizar suas limitações com habilidade.

FALTA DE CAPACIDADE

É paradoxal que, apesar de todo o empenho do artista em construir esta gramática da forma fílmica e do resultante efeito de maravilhamento que isto pode nos provocar, permaneça visível e compreensível uma precariedade que é tão própria deste ciclo de filmes quanto do referente artístico do qual parte. O esforço de Kentridge para conduzir nossa atenção corresponde elegantemente ao como e ao quanto era necessário fazê-lo para

¹⁷¹ Kentridge, *Ibid.*, 2.

¹⁷² Kentridge, “Desdibujando el tiempo”.

a platéia de Méliès. Apesar de identificar os recursos empregados, nosso olhar educado com um século de cinema não nos impede do encantamento da sala escura. Como o próprio Kentridge afirma, “até certo ponto, eu queria simplesmente copiar algumas das técnicas de Méliès e ver aonde isto me levava”¹⁷³. Neste trajeto, orientado por uma técnica com as limitações próprias de seu estágio primevo e através da atuação a qual considerou uma tarefa desafiadora, o artista retornou ao desenho. E este desenho justamente não é uma conquista, o desenho de uma imagem apoteótica, mas a reiteração da limitação: “as imagens têm a ver com a falta de capacidade”¹⁷⁴. Após longa circunavegação atinge o ponto de partida. Diferente do astronauta de Méliès, que retorna à Terra para encontrar uma recepção efusiva, o correspondente herói de Kentridge em *Journey to the Moon* permanece melancólico em seu foguete/estúdio¹⁷⁵.

Se uma abordagem mais conclusiva pode fixar-se na falta de capacidade confirmada pela coincidência dos pontos de partida e chegada, ela está aquém de considerar o quanto a circularidade do trajeto descrito evidencia a presença do desejo como contraparte responsável pela mobilização. Kentridge justifica que seu trabalho de animação surgiu do desejo de ver como se moviam os desenhos que desenvolvia com o carvão, sendo este procedimento uma solução à sua incapacidade em trabalhar com cores¹⁷⁶. Se suas incapacidades estabelecem uma linha de delimitação, um limiar entre o que o sujeito é e não é capaz de fazer, elas insinuam também a própria transposição deste. E tal movimento não é idealista no sentido da superação, da real e direta ultrapassagem do limite, mas é engenhoso ao elaborar artifícios e empregar truques, como se Kentridge atuasse tal qual um *trickster*. Com *sprezzatura* o prestidigitador pode operar milagres dentro desta sua própria impossibilidade. Em *Invisible Mending*, e outros filmes do gênero, o absurdo não é impossível, faz parte da realidade fílmica.

¹⁷³ Kentridge, “Desdibujando el tiempo”.

¹⁷⁴ Kentridge, *Ibid.*

¹⁷⁵ Kentridge, “Seven Fragments”, 4.

¹⁷⁶ Kentridge, “Desdibujando el tiempo”.

DUPLICAÇÃO, TRANSFORMAÇÃO, DESAPARECIMENTO

Todos os outros fragmentos compartilham o mesmo tipo de fenômeno fantástico que pode ser visto em *Invisible Mending*, porém apenas neste há a duplicação da figura do artista. O fantástico dos filmes de Kentridge baseia-se em situações nas quais ocorram momentâneas indiferenciações entre o imagens e coisas. Em outros filmes da série, uma escada transportada pelo artista, e na qual ele sobe, é destruída por um chapéu (desenhado) que ‘cai’ da folha de papel fixada na mesma parede. Traços de um desenho de paisagem ruem até o rodapé da folha quando esta é fixada na parede como se, em um arranjo precário, estivessem sujeitos à gravidade. Manchas negras retornam das folhas para pincéis e bastões de desenho, problematizando sua condição de imagem rumo à materialidade que as constitui.

Neste contexto Kentridge encontra-se com a própria imagem. Ela surge diante dele duplicando-o como um reflexo e transforma-se nele desaparecendo enquanto grafismo. Estão aí conjugados três dos mais tradicionais efeitos dos espetáculos de magia: duplicação, transformação e desaparecimento. Três operações que mais têm a ver com a natureza visual, impalpável e projetiva da luz do que com a existência contingente dos seres e objetos. Tão fascinado pelas sombras quanto pelo movimento, Kentridge trata do desenho na fantasmagoria da lanterna mágica, no escuro da câmara de projeção onde o espectador parece verter-se também em imagem.

O artista entra em cena e fantásticamente estabelece um plano de contraposição, que apesar de contíguo ao plano de fundo contra o qual ele se posiciona, não se confunde com ele. Este é simultaneamente seu território de atuação e de alteridade. Da mesma forma fantástica o artista dá a ver uma figura. Do surgimento e definição do grafismo reconhecemos o reflexo, o duplo do próprio desenhista, como se, em uma versão aberrante da origem do desenho, Cora traçasse contra a parede sua própria imagem antes dela mesma partir. Semelhantes, ambas projetam sombra na parede. Quando o artista deixa a cena, seu duplo traçado abandona o papel e também parte, mas na outra direção. Presencia-se tudo isto na penumbra, iluminada apenas pelas outras fantasmagorias de Kentridge. Apesar de refletir sobre a passagem de sua imagem para o desenho, tudo ocorre dentro do universo luminoso da projeção, tudo é imagem.

Definindo-se prioritariamente como “um artista que desenha”¹⁷⁷, o trabalho de Kentridge é transitório e em movimento. Seu desenho é um evento no qual as marcas de seu processo já não estão materialmente presentes nem se fixaram. Seu método de animação por apagamento recusa a permanência de cada quadro desenhado, ao contrário de como é costumeiro na animação traçada quadro a quadro – “a técnica que emprego para fazer estes filmes é bastante primitiva”¹⁷⁸. Suas outras técnicas também consistem em maneiras de animar que não fixam em suportes materiais a permanência de estágios intermediários, como o uso de papel negro picado ao invés de carvão sobre um fundo branco ou a montagem de silhuetas articuladas. Entretanto restam as animações, as imagens luminosas que persistem brevemente no tempo mas que, obedecendo ao impulso obsessivo próprio dos animadores, podem ser presenciadas outra e outra vez.

¹⁷⁷ William Kentridge. *Six Drawing Lessons*. Palestras proferidas no âmbito das Norton Lectures do Mahindra Humanities Center da Harvard University, 2014.

¹⁷⁸ “the technique I employ to make these films is very primitive”. William Kentridge, “Fortuna, neither programme nor chance in the making of image”, in *William Kentridge: Fortuna*, org. Lillian Tone (São Paulo: Instituto Moreira Sales, Pinacoteca do Estado; Porto Alegre RS: Fundação Iberê Camargo, 2005), 329.

III EXPERIÊNCIAS RECENTES

UM ENEVOAMENTO

A proposta de abordar aqui os trabalhos que desenvolvi recentemente pretende-se menos uma análise pontual, metódica e independente sobre cada uma destas experiências do que um relato sobre o traçado de uma trajetória cuja elaboração desta tese é um momento constitutivo. Um relato que, enquanto se constrói, não apenas oferece descrições do ocorrido, mas também ensaia a si mesmo. Se o trabalho sobre o qual o artista se dedica em seu ateliê, com os materiais e procedimentos que elege, constitui uma forma específica de pensamento, analogamente as modalidades de escrita também apresentam suas especificidades. Justifico a opção por este tipo de texto ao entendê-lo como um exercício de anamnese que, em seu esforço, desenvolve reflexões sobre o que vai sendo disposto.

Os textos deste capítulo referem-se a trabalhos apresentados nas exposições *sótão* (2012), *Motel Coimbra #2* (2014), e aos desenhos que integram este trabalho, com breves menções a outras propostas antecedentes. São trabalhos que foram realizados há poucos anos, e por isso envolvem apelo à memória, como também trabalhos que seguem em andamento e por tanto demandam uma significativa capacidade de distanciamento e aproximação deste seu fazer reflexivo, em uma alternância tal que confunda-se com simultaneidade. Tal processo aciona a interpelação constante sobre o limite entre o que é este pensamento artístico e sua inflexão acadêmica mesmo diante da tendência em concordar que tais limites por vezes se esboroam e que novas formas de trabalhar podem catalisar tal processo. Sobre a delimitação entre um pensar e um pensar sobre o pensar, paira a inquietação de até que ponto este último é um outro ou uma continuidade do primeiro. São indagações a respeito do enevoamento entre o artístico e o acadêmico, e digo enevoamento não por negar o que é próprio de cada um, as particularidades das quais ambos se constituem neste momento histórico, mas por que por vezes esta distinção

se obscurece. Confundem-se os limites entre um e outro tal qual uma paisagem no nevoeiro, cujo caminhante é alguém sujeito às condições do terreno, qualquer que seja por aonde se mova. Em meio a todos os riscos há o fascínio por um ambiente em condição excepcional, pela identificação e perda das referências que se sucedem ao longo do deslocamento, pela confusão na qual o espaço, perdendo sua profundidade e horizonte, detalhe e delineamento, aparece como imagem.

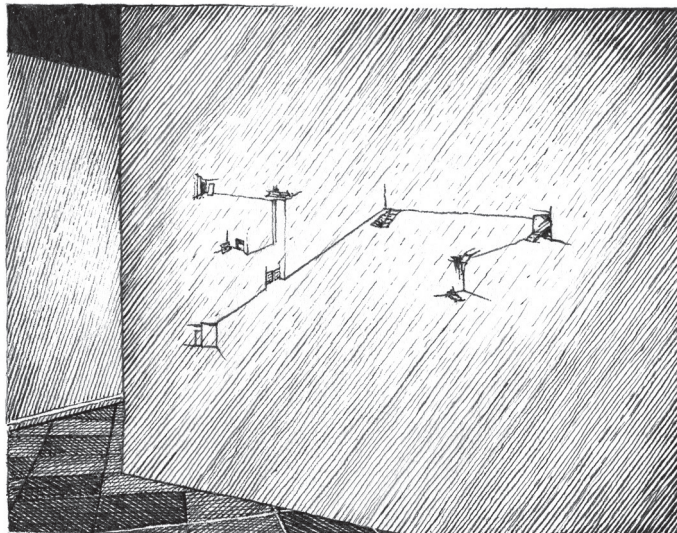
Um questionamento principal também está implicado neste processo, e mais do que exigir uma resposta oferece-se como força motora: se por um lado o objeto desta tese é meu trabalho artístico, por outro lado o espaço ao qual meu trabalho tem se dedicado, o seu objeto, é a própria tese. Ambos voltados um para o outro. Talvez isso seja o motivo pelo qual o trabalho não seja exclusivamente o objeto da tese, mas também algo que lhe confira o tom, uma atmosfera. Reciprocamente a tese também é mais do que um suporte, ou mesmo o lugar do trabalho, influenciando-lhe com o elemento discursivo em maior grau do que ele apresentaria.

ENCENAÇÃO E NARRATIVA

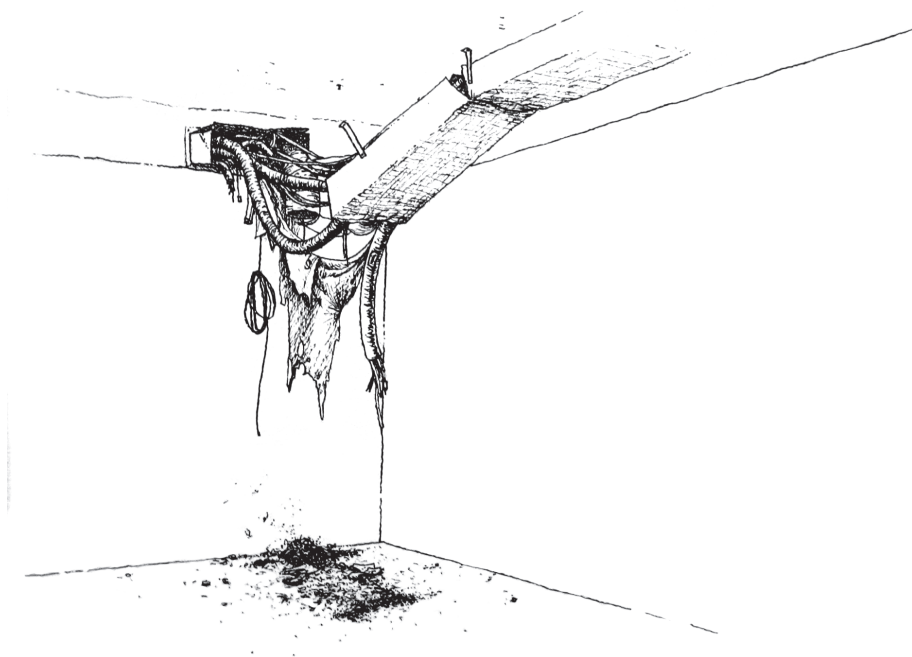
Cortinas abertas, está pronta a ambientação oferecida pelas recorrências. Apesar da explícita orientação espacial dos trabalhos mencionados a seguir, eles são tratados como encenação. Esta opção de abordagem, sem ignorar a implicação entre temporalidade e materialidade (problemática abordada por Lee), tenta pensar a espacialidade como ocorrência. As obras em questão possuem em seu processo um importante aspecto temporal especialmente caracterizado pela transitoriedade. Cada trabalho apresentado em uma exposição fragmentou-se após a respectiva desmontagem: o arranjo entre os desenhos em papel foi desfeito, os desenhos inscritos na parede foram apagados, as intervenções no espaço expositivo foram perdidas. Suas disposições em dado contexto se deram em uma duração determinada, pela qual seus vestígios resultaram sempre precários, fragmentários e dispersos. Mais do que contido por cada local, os trabalhos aconteceram neles. Os que foram realizados como publicação persistem com uma organização mais estável, mas a natureza do impresso, com seu particular espaço interior de leitura, compreende também uma

ênfase na temporalidade demandada em sua introspecção e manuseio que é proporcional à suspensão do espaço circundante. Logo, está comprometido com um tempo próprio. Por estas razões penso e enfatizo a temporalidade no conjunto dos trabalhos considerando sua duração e suas repercussões potenciais, o que os aproxima também das obras dos outros artistas as quais mencionei, todas implicando fortemente transitoriedade, duração, fragmentação, remissão ou vestígio.

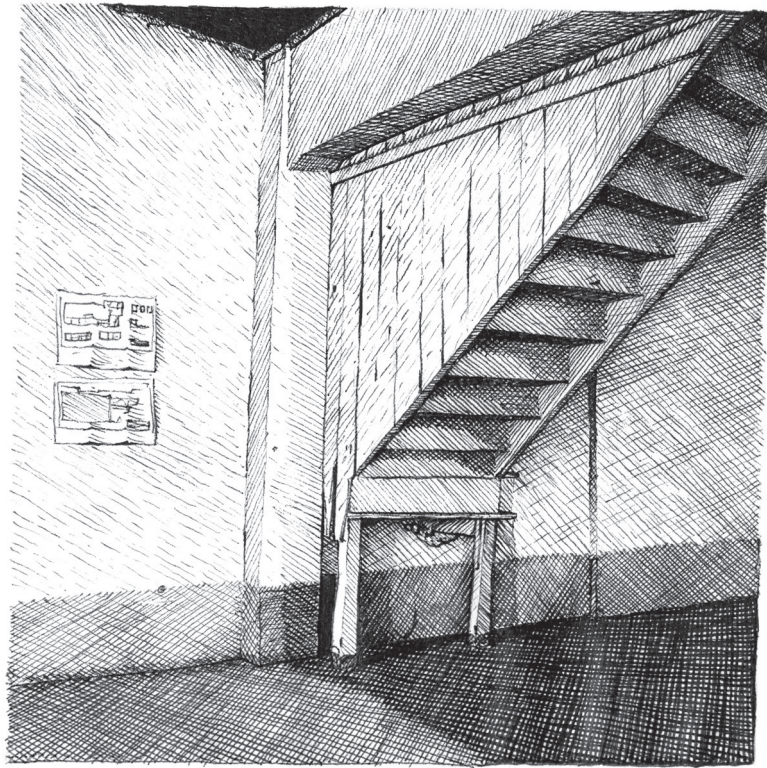
Sendo tratada como encenação, cada situação de trabalho é ativada enquanto narrativa, artifício de elaboração de uma ficção capaz de projetar a situação relatada não sobre um plano regular, neutro e estático, mas sobre uma estrutura irregular e dinâmica. Projeção por que a situação relatada já ocorreu e o que ainda segue apenas ecoa, deriva dela, encontrando barreiras ou vias em seu trajeto, seja no que é lido neste discurso ou no que ainda não é palpável no processo de trabalho em andamento. A renúncia a um plano idealmente receptivo vem da desconfiança de sua neutralidade e da aparente esterilidade que ele envolve em sua manutenção constante. Por isso a adoção da estrutura irregular e dinâmica. Esta insinuou-se oportunamente através de diversas recorrências que progressivamente aumentavam a rede de relações (o encontro repetido de afinidades, nomes, personagens, autores, conceitos, que se sucederam enquanto desenvolvia esta reflexão), o que me oferecia a oportunidade de tratar os trabalhos menos constrangido por tipologias já convencionadas, ocupadas em organizá-los por eixos de temas, procedimentos, cronologia ou quaisquer critérios de ordem lógica e pré-definida. Nesta perspectiva, todas as obras mencionadas aqui são compreendidas como fragmentos de algo que não pode ser reconhecido em integralidade ou conclusão, condição esta que possibilita a elaboração de vários sentidos no prosseguimento de um exercício de re-proposição das seqüências. Portanto, quando pretendo que esta abordagem seja a reflexão sobre uma trajetória, isto envolve uma cronologia linear na qual o processo se desenvolveu, mas também um artifício de reelaboração desta temporalidade pela narração.



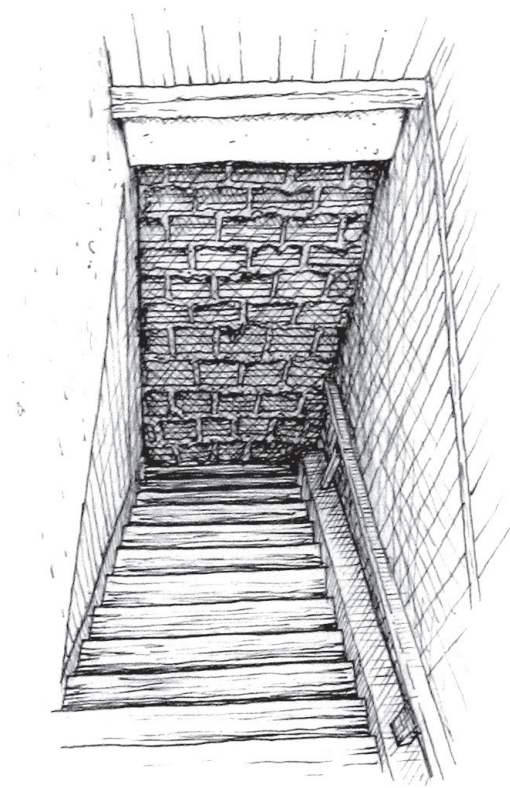
Outros Espacos, Um Espelho no Acervo, 2009.



Outros Espagos, Um Espelho no Acervo, 2009.



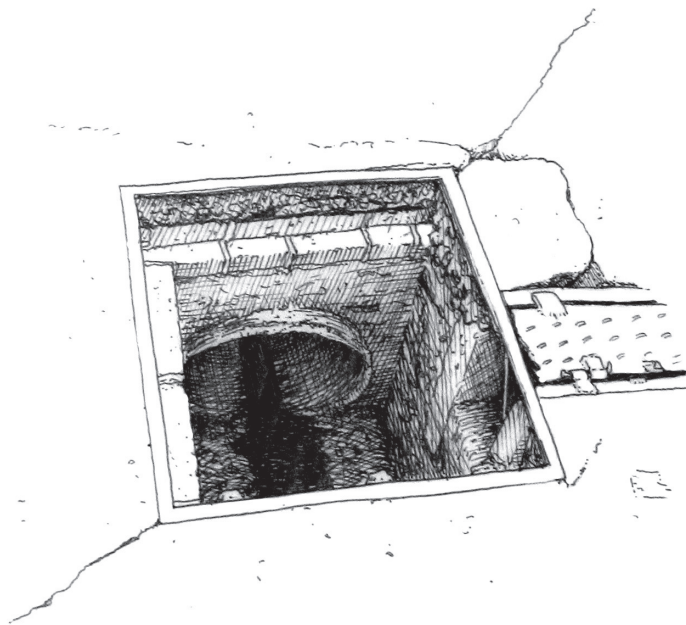
Sen titolo, Burras, 2008.



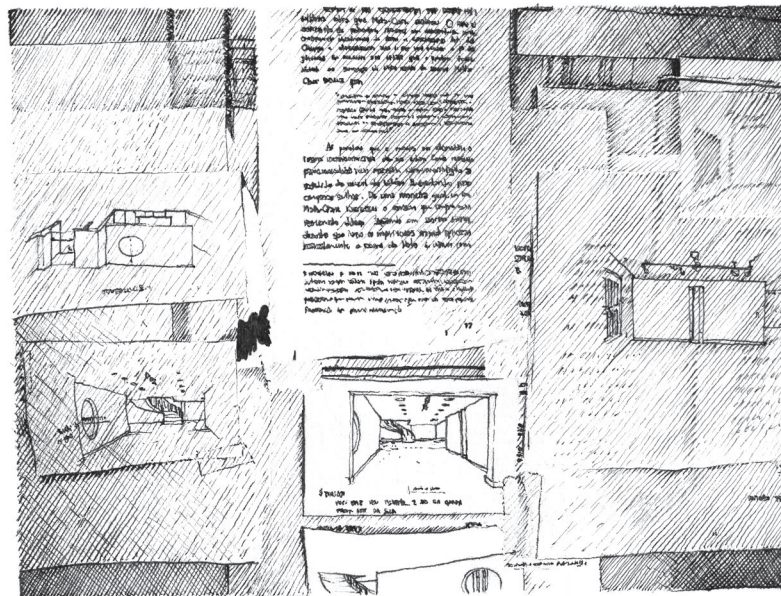
Sen título, Buraco, 2008.



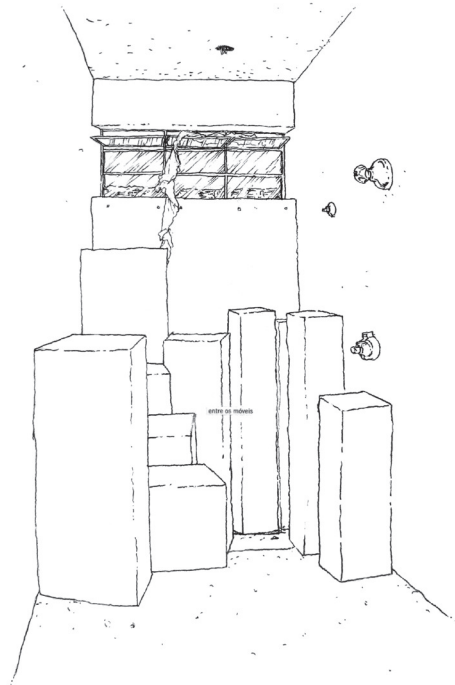
Sen título, Burass, 2008.



Sem título, Cartografias Cotidianas, 2011.



Sem título, Cartografias Cotidianas, 2011.



Sem título, Cartografias Cotidianas, 2011.



Sem título, Cartografias Cotidianas, 2011.

UMA OUTRA DIALÉTICA DO LUGAR

Quais as consequências de adotar um pensamento pelo qual idéia, grafismo e objeto são desenho, mas em modos diferentes? Distintos em suas singularidades, mas integrando uma unidade? As primeiras constatações disto provém de trabalhos realizados em torno de 2009, como a série *buracos*, nos quais o processo favorecia uma atenção intensa sobre um lugar, um conseqüente resultado gráfico e a preocupação sobre como ambos se relacionariam conjuntamente em um contexto expositivo.

Na *dialética do lugar* de Smithson, um lugar remoto, limítrofe, realmente marginal, era vinculado ao espaço expositivo através de artifícios de remissão: mapas, fotografias, amostras. Diferentemente da obra de Smithson, o circuito destes trabalhos era bem menor: do espaço expositivo para ele próprio, não gerando um curto-circuito principalmente pela tensão da diferença entre os estados do desenho. Se havia alguma marginalidade nestes trabalhos era pela presença, nos grafismos, de referências a pontos periféricos, residuais, de visibilidade ou valor simbólico menos privilegiados destes mesmos espaços como, por exemplo, detalhes de cantos mortos, de irregularidades nas superfícies, de pequenas falhas em acabamentos, ou das instalações e equipamentos. Em contraposição às características dos locais ermos de Smithson (longa distância, escala monumental, estado bruto dos materiais) o que se explorava nos pormenores era a banalidade e a insignificância do que extrapolava, nestes próprios objetos arquitetônicos, o ideal de ordenação que neles se projetava. Ainda que se possa identificar esta diferença quase inversa entre tais aspectos na obra de Smithson e nestes trabalhos em questão, é importante notar que eles também aproximam-se, pois concentram-se, cada qual à sua maneira, no periférico, na condição de marginalidade, e em sua relação com um centro. Os canteiros de mineração, terrenos de dejetos e áreas desérticas são o avesso da organização urbana centralizadora tanto quanto uma parede mal apumada ou um foco de infiltração o são para a precisão idealizada da arquitetura oficial, que considera estas falhas indesejáveis – ou mesmo intoleráveis – em nosso contato cotidiano, estimulando o cultivo de uma sensibilidade que almeja ignorá-las quando não é exequível resolvê-las.

Neste processo uma indagação persistia: que estava sendo feito? Como descrever estes trabalhos? Com algumas variações, uma possibilidade de resposta começou a ser trabalhada: desenhos que exibiam em um local algumas das características deste último que, por sua vez, eram resíduos de um outro desenho ordenador que planejava tal local. As tentativas de aprimorar este enunciado embrenhavam-se continuamente na multiplicidade de sentidos do termo desenho. Ora idéia, ora traçado no papel ou na própria parede, ora forma construída, ora planta arquitetônica específica, ora o meio do pensamento arquitetônico e da própria concepção espacial à qual este se vincula, a palavra parecia por equivalência poder ocupar o lugar de quase todos os elementos do enunciado. Estabelecer uma terminologia que distinguisse cada um dos seus diferentes sentidos mostrava-se opção imprópria de acordo com o avanço da idéia que o termo desenho assumisse o conjunto destas manifestações simultaneamente. Portanto, menos do que resolver as dificuldades provenientes de sua polivalência, através da criação de um artifício taxonômico, a postura adotada foi a de tornar a amplitude semântica do termo o centro de uma reflexão cujo motor fosse esta própria tensão.

Atentando aos casos destes trabalhos, era possível conjecturar, nas tentativas de descrevê-los, que tanto a idéia, quanto o grafismo e também o objeto de quaisquer dos circuitos envolvidos eram um só desenho manifesto em distintas maneiras. Mas, ainda que este entendimento de desenho abarcasse dinamicamente vários sentidos, as especificidades de cada manifestação envolvida solicitava uma nova formulação que tratasse de seus movimentos internos.

Em experiências anteriores, como as exposições *buracos* ou *Um espelho no acervo*¹, o desenho fazia a indicação ao próprio espaço expositivo. Mesmo que fosse um espaço ficcionalizado ou com evocações a outros instantes

¹ *Buracos* foi uma exposição individual ocorrida no Museu de Arte Contemporânea de Joinville pelo Edital *Arte Contemporânea – Intervenções e encontros* em 2008. Os desenhos mostrando escavações foram feitos a partir de observação das instalações do museu, uma antiga instalação fabril, até aquele momento ainda parcialmente degradada mas já em reforma, um lugar parcialmente entre dois estados, duas funções. *Um espelho no acervo* foi uma exposição coletiva no Museu de Arte de Santa Catarina no ano de 2009, cuja proposta curatorial de Fernando Lindote envolvia um diálogo entre um artista do acervo da instituição e outro convidado. Em resposta à obra de Jandira Lorenz, artista reconhecida por sua produção gráfica, foram desenhados detalhes do interior do museu privilegiando espaços de serviço. Para mais detalhes sobre ambas as exposições e as obras para elas propostas consultar Diego Rayck. “*Locus Suspectus – o desenho no espaço e os espaços do desenho*” (dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009).

temporais, ficava clara a referência direta ao local da exposição. Este circuito voltado para si mesmo, que faz a representação do lugar apresentar-se nele próprio, havia constituído a operação central deste corpo de trabalho nos últimos quatro anos. Em 2012 um novo conjunto de trabalhos para a exposição *sótão*² envolveu uma alteração nesta operação que contribuiu para a reflexão sobre os questionamentos acerca das tensões do termo desenho. Neste caso, mantinham-se os registros desenhados a partir de observação *in loco* ou de fotografias do local, mas com a diferença que o referente não seria a sala expositiva em si, mas o sótão do mesmo edifício³. O plano inicial era aproximar-se deste cômodo da casa através de uma jornada intensiva de desenho e, pela exposição do material resultante, explorar uma correspondência entre o espaço inacessível do sótão e o espaço privilegiado da sala de exposições no nível térreo. Nos trabalhos antecedentes o circuito entre o espaço expositivo e os desenhos apontavam para a ruína banal e pouco perceptível que nos enfrenta cotidianamente nas paredes, nas rachaduras, nos vãos e sombras, pequenos acidentes difíceis de arrostar menos pelo contato contínuo do que pelo condicionamento a uma espécie de protocolo comportamental da arquitetura. Já no contexto de *sótão*, a intenção foi que os desenhos expostos permitissem uma remissão a um outro espaço, que apesar de periférico era contíguo. Constitutivo da mesma estrutura em que o público estava mas em uma condição de não-visibility.

O método de trabalho e a abordagem, visando uma apreensão do local, definiam como prática primeira o levantamento fotográfico (para consulta *ex loco*) e o desenho de observação. Estes últimos priorizaram um registro mais analítico, no qual esquemas procuraram precisar a quantidade e disposição das peças do vigeamento em complemento ao que podia ser conhecido pela planta baixa. Em seguida foram realizados esboços que tentavam retratar situações menos estruturais e mais fortuitas, como as

² Cujo projeto recebeu recurso do Edital de Apoio às Culturas N° 001/2012 – Artes Visuais do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis.

³ Construída na década de 20 do século XX, a casa de dois pavimentos onde está sediada a Fundação Cultural Badesc é patrimônio tombado pela municipalidade, sendo originalmente residência do político Nereu Ramos. Edificada sobre um terreno elevado no centro da cidade, é possível supor que, entres as modestas habitações térreas no escasso povoamento da cidade naquela época, a casa tenha projetado-se na paisagem com algum destaque. Porém, a simplicidade de seus detalhes e materiais, se não foi muito descaracterizada ao longo destas décadas, mostra que sua relativa imponência também não era luxuosa.

recentes intervenções de volume espacial que resultavam da instalação do equipamento de ar condicionado.

Esta etapa envolvia longos períodos de estadia no sótão em uma condição de trabalho difícil. No local, todo o plano inferior que se poderia perceber como o chão era na verdade apenas o frágil forro de madeira que o separava dos cômodos imediatamente abaixo, uma superfície coberta com fiação eletrificada, dutos, travessas de madeira e poeira abundante. Um terreno insalubre e cheio de obstáculos cuja iluminação foi improvisada para permitir uma condição mínima de visibilidade. Quase no mesmo nível deste plano era aparente a parte superior das paredes em tijolos maciços já envelhecidos, sobre as quais se assentava o vigamento do teto. Apenas era possível deslocar-se sobre as paredes, as vigas principais ou as poucas tábuas dispostas como passarelas pelos encarregados de manutenção que ocasionalmente sobem lá. Mas as paredes por vezes esboroavam-se sob os passos, as vigas negavam acesso ao darem apoio aos caibros, formando pequenos obstáculos, e as passarelas improvisadas curvavam-se demasiadamente, cedendo ao peso. Em contraste, podia-se perceber, pelos sons que infiltravam-se espaço acima, que se estava sobre os cômodos ocupados diariamente por dezenas de pessoas. Logo era possível, mesmo sem consultar a planta baixa ou distinguir palavras específicas nas vozes que subiam, identificar onde ficava cada peça logo abaixo: escritórios, banheiros, biblioteca, auditório, zonas de circulação. Ocasionalmente uma pequena fresta deixava entrar a luz branca e intensa de algum destes ambiente. Isto tornava ainda mais estranha a sensação de estar no mesmo local que as pessoas logo abaixo, separados apenas por uma estrutura frágil, e ao mesmo tempo estar incógnito em um espaço tão diferente, como se fosse possível acessar e habitar o interior de uma parede, o avesso das salas.

A produção de desenho desenvolvia-se neste contexto. Em resposta ao intento de criar a remissão entre o sótão e a sala expositiva, o conjunto dos esboços permitia gradativamente uma apreensão do local, entrelaçando-se, no entendimento daquele espaço, à sua experiência *in loco* que estaria deslocada no momento da exposição. Foram exibidos conjuntos de esboços e plantas baixas freqüentemente acompanhados de anotações e sobreposição de papéis semi-transparentes com mais observações e medidas. Os esboços privilegiavam detalhes da estrutura geral e as instalações de climatização, dutos, escoras, cantos agudos próximo às bordas e o detalhe

de um pontalete. Em um dos conjuntos também figurava uma vista geral do sótão que incluía toda sua altura, até a cumeeira. O papel estava quadriculado pois a imagem fora ampliada e esta versão maior ocupava um espaço privilegiado na sala. Foi montada na parede que permitia o maior recuo ao observador, o que era adequado para suas medidas de aproximadamente 2 x 4 metros. Cada quadrícula do desenho menor equivalia a uma folha A4 no desenho ampliado. A imagem compunha-se maioritariamente de área de imbricamento de telhas, mostrando a predominância de padrões ritmados no sótão, quer fosse das próprias telhas ou do trabalho de madeira que as sustentava. Apresentando uma leve distorção perspéctica para inserir no campo visual uma tomada maior do espaço, este desenho, que ocupava quase toda a parede, possibilitava apontar para a diferença de escala entre os espaços delimitados do térreo e a amplitude aberta do sótão.

Desta forma, estavam sendo articulados o grafismo, o edifício (objeto arquitetônico que abrigava a exposição em seus contextos da sala e do sótão) e o seu conceito. Entretanto, a situação permitia perceber que não estava em jogo uma espécie de constituição original daquele local pelos esboços. Se, por um lado, era possível afirmar que o grafismo, o edifício e sua idéia eram três estados de um mesmo desenho, por outro lado eles não formavam entre si uma correspondência estável, auto-afirmativa e coesa. Tal correspondência não é uma equivalência precisa, pois cada estado possui uma autonomia particular e dispersa-se no tempo em circunstâncias próprias.

Uma situação específica do processo de trabalho aduziu a esta constatação. As condições do sótão faziam a ameaça da queda uma preocupação real, o que demandava constante atenção enquanto se permanecia no ambiente. Em uma das visitas, durante uma longa permanência sobre o auditório a fim de obter certo ponto de vista, era possível ouvir o som do filme que ali estava sendo projetado. De acordo com a trilha sonora, podia-se deduzir que se tratava de uma produção dos anos 50 ou 60. Um áudio provocante, pois longos períodos de música intercalavam diálogos breves e contidos. Aquela sonoridade prolongada, tal qual uma trilha sonora do próprio ambiente, acabou fixando uma relação entre o que se tentava perceber visualmente no local e a respectiva resposta

gráfica no momento. Ironicamente o filme era *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock. Além da coincidência do título com a sensação de apreensão que o local inspirava, a intromissão do áudio filme ativou a percepção para o que estava além deste aspecto estrutural que uma aproximação mais analítica do desenho propunha observar. Em um primeiro nível, esta extrapolação dizia respeito a um conjunto de características fora de uma visibilidade imediata. Características fundidas umas às outras, dispersas pelo espaço, que o preenchiam em uma nebulosidade geral, uma atmosfera que parecia evadir-se do imediatamente desenhável, como, por exemplo, o empoeiramento, o calor, ou a penumbra. Em um segundo nível, havia a sobreposição de contingências de toda a ordem que interferiam tanto nestas características mais imprecisas quanto nos aspectos estruturais e formais já mencionados. Ou seja, se a música ouvida estava inserida neste desenho (dito em um sentido amplo, não apenas os grafismos realizados para a exposição) era como uma presença circunstancial que destacava o duplo movimento dos estados, que tanto integram o desenho quanto o rasga em outros. Logo, mostrar a relação entre os estados de um mesmo desenho envolve, para além de mostrar suas manifestações em um momento mais evidente, indicar a instável e complexa transição entre elas.

No caso de *sótão* esta hipótese foi explorada ao acrescentar-se ao plano inicial, de uma abordagem gráfica mais analítica e informativa, a inserção de meios que buscavam trazer outras características do ambiente e assumir mais aspectos circunstanciais.

Para isto foi necessário encontrar outras formas de comentar as experiências que escapavam ao tipo de recurso gráfico que estava sendo empregado. Uma alternativa foi encontrada a partir de outra circunstância do processo de trabalho. Na primeira sessão de desenho não havia iluminação suficiente no sótão. Foi preciso erguer algumas das telhas cerâmicas e deixar entre elas pedaços de madeira a fim de fazer penetrar a luz diurna no local. A luz do sol, rebatida pelos paredões dos edifícios vizinhos, entrava de forma contundente na penumbra interior. Por sua vez, o espaço do sótão, de superfície modulada, inclinada, escura e opaca, parecia absorver aquela luz, fazendo impossível olhar abertamente para a intensidade dos vãos luminosos abertos entre as telhas. Este encontro contrastante entre a luz e a sombra naquele espaço era algo que esquivava-se

do tipo de grafismo empregado até então, ao mesmo tempo que se insinuava a ser integrado no projeto. Como dizia respeito mais a uma atmosfera do que a uma estrutura e trazia implicações temporais pela maneira como a sombra acomodava-se à luz, a solução adotada foi a realização de um vídeo. Isto não significa que tal situação encontrava-se além de possibilidades gráficas de tratamento, apenas demandava outras formas, outras modalidades de registro. Já a opção pelo vídeo visava estabelecer uma contraposição ao conjunto gráfico já realizado como algo que insere-se nas passagens entre os estados do desenho e assume as circunstâncias que os atravessam. A presença do vídeo na exposição relacionava-se com os outros trabalhos no sentido de tramar um artifício remissivo que apontava para o sótão, espaço mediado, conhecido mas não experimentado pelos visitantes da sala, inacessível mas contíguo. Onde fica o limite entre a sala e o sótão?

No vídeo é registrada a ação de entreabrir o telhado e depois o reverso desta ação, oferecendo à câmera os extremos luminosos pelo ajuste fixo do diafragma: um início no escuro quase total seguido da carga luminosa que amplia-se e diminui até o escuro novamente. Exibido em uma sala escura, este vídeo foi projetado sobre uma folha de papel arroz suspensa no ar por fitas adesivas. A opção por este plano de projeção procurava escapar à solidez da parede, um suporte firme e opaco, em busca por uma superfície mais frágil. Ao contrário de uma imagem nítida e estável, a projeção no papel suspenso, muito fino e parcialmente translúcido, era difundida e borrada, conferindo ao ambiente uma espécie de atmosfera luminosa suave, pontuada pelo foco intenso que se abre no meio da seqüência.

A articulação do grafismo dos desenhos com outros meios também foi explorada através de um áudio. No espaço expositivo, um pequeno esquema do equipamento de ar condicionado traçado em papel foi montado sobre um plinto, sob o qual havia a reprodução sonora, em volume quase inaudível, do filme *Um corpo que cai*. Alguém que se aproximasse bastante do esboço poderia ouvir as músicas e os diálogos abafados, não sem dificuldade em determinar precisamente a origem do som.

Logo o visitante podia, a partir da perspectiva esquemática, descritiva e informativa dos grafismos, ter uma espécie de compreensão espacial daquele lugar mesmo sem tê-lo freqüentado. Uma projeção mental da experiência espacial do sótão poderia ser construída pelo contato com os

grafismos, em paralelismo, já que o ambiente realmente experimentado era o da sala expositiva. O desenho (no sentido amplo do termo) da casa, era indicado no encontro de vários destes seus indicadores. Os acidentes circunstanciais que interferem decisivamente na convulsão do desenho da casa foram apontados pelo vídeo e áudio, assim como as de teias e exúvias de aranhas encontradas no sótão e no interior do plinto que também foram dispostas na parede.

Para o quê apontava esta passagem dos trabalhos anteriores, nos quais o desenho do espaço expositivo era inserido nele mesmo, como em um tipo de espelhamento, para a situação de *sótão* na qual este desenho apontava para um espaço mais além? Se, por um lado, tal dúvida era alimentada pela operatividade de *sótão* em relação aos seus antecedentes de processo, por outro lado esta mesma característica apontava também um tipo de circularidade, desta vez projetada sobre o edifício como um todo, não restrita à sala. Em uma análise retrospectiva, pode-se argumentar que em *buracos* os desenhos mostravam vistas do lugar da exposição, uma antiga instalação fabril⁴. A maioria das vistas eram de acesso do público, vistas que permitiam uma comparação *in loco* pelo deslocamento do visitante. Mas nem todas as vistas retratadas eram assim. Algumas mostravam partes inacessíveis cuja identificação da contigüidade ao espaço expositivo poderia ser inferida por alguns aspectos gerais ou mesmo por estranhas particularidades arquitetônicas do prédio. Mesmo neste conjunto de trabalhos no qual predominava o dobramento da representação sobre o seu espaço de exibição, já havia apontamentos para referentes externos, o lançamento de pequenas conexões que, mesmo remetendo a atenção de volta à sala, realizavam uma breve digressão. Afinal, a proposta de *sótão* não diferenciava-se da investigação em curso. Mantinha-se o interesse na capacidade do desenho de indicar, de apontar, tanto para outros lugares como para o mesmo. Mas ainda que fosse possível localizar, em maior ou menor grau, a ocorrência deste tipo de digressão em propostas expositivas

⁴ Este espaço expositivo do MAC-Joinville compreendia uma fração da ala térrea de uma antiga fábrica de bebidas cujo conjunto arquitetônico foi assumido pela municipalidade e encontrava-se em processo de remodelação para abrigar várias entidades culturais, processo que desde o ano 2000 até o presente momento não progrediu. Na época da exposição, além de alguma sinalização, instalação elétrica e iluminação, o restante do edifício seguia quase intocado em condição de abandono, sendo o acesso às áreas intocadas restrito por uma barreira provisória.

anteriores, *sótão* continuava a distinguir-se por não mostrar nenhum desenho de vista da sala expositiva. Todos aqueles fragmentos que compunham a exposição, que se instalaram no seu espaço, mediavam um lugar muito próximo porém inacessível, que ficava dois andares acima mas assemelhava-se muito mais a um subterrâneo. Os trabalhos que estavam na sala não a representavam, mas conduziam a ela na medida em que o sótão só fazia sentido naquele contexto em relação a ela, sendo uma contraparte constitutiva do mesmo edifício. Logo, a proposta desta exposição permaneceu na linha central do processo. Seguiu, de um modo particular, tratando da potencialidade remissiva intrínseca a esta abordagem do desenho: um complexo de idéia, grafismo e objeto.

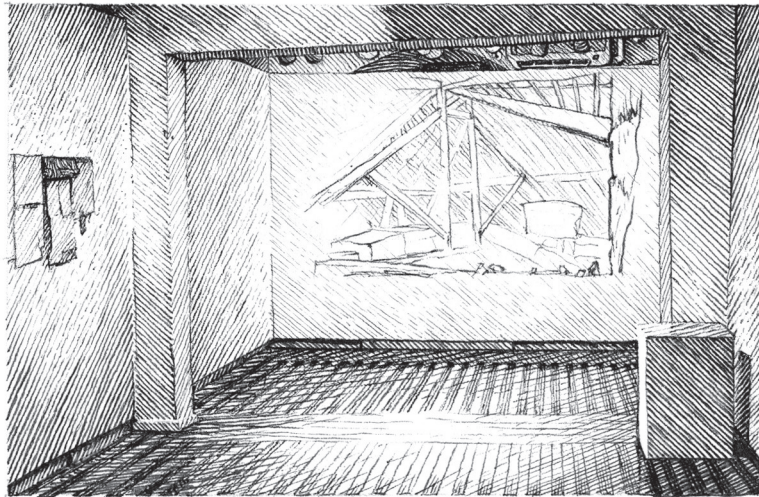
Além dos gráficos, vídeo e áudio, estava fixado à entrada da exposição um trecho do conto *Conselheiro Krespel* (1818) de E.T.A. Hoffmann no qual o protagonista da narrativa dá instruções aos artífices que contratou para construir sua própria casa. “Tudo bem sem um plano” garante Krespel ao mestre de obras que indaga-lhe sobre a planta da construção⁵. A resultante estranha aparência externa da casa de Krespel, com janelas que diferem uma da outra, contrasta com o interior confortável e funcional. Conforme destaca Vidler, Hoffmann faz do excêntrico método de construção de Krespel, que representa uma retomada do caráter primitivo e das práticas artesanais valorizados pelo romantismo, uma inversão do paradigma arquitetônico do *unheimlich*, pelo qual a casa apresenta exteriormente uma imagem comum e serena, mas cujo interior abriga o inquietante ameaçador⁶. Este trecho do conto, em contraposição às atuais convenções de concepção espacial e técnicas construtivas, condicionadas pelo planejamento e orientadas pela eficiência, aponta para a hegemonia deste modelo de produção na arquitetura, não assumindo-se como uma alternativa, mas como exercício especulativo de contraste. A etiqueta que orienta o comportamento nos espaços atuais, como as salas expositivas, costuma naturalizar tal modelo predominante, fazendo recuar a atenção sobre ele na experiência cotidiana, o que resulta em uma percepção menos crítica,

⁵ Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, “Councillor Krespel”, trad. Alexander Ewing, *19th-Century German Stories - web editions for language learning & literary study*, Virginia Commonwealth University, Department of Foreign Languages. Acessado em março de 2015, http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/krespel_e.html

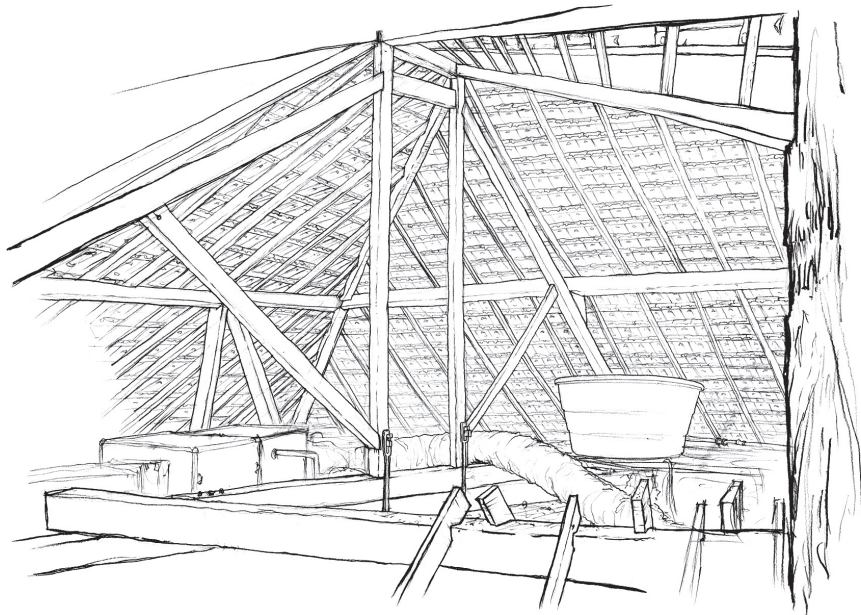
⁶ Anthony Vidler *The Architectural Uncanny - Essays on modern unheimlich* (Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1992), 32-3.

predominantemente disciplinar, programática e restritiva do objeto arquitetônico. É oportuno indagar-se a quem é comum conhecer os espaços de serviço, avessos e interstícios dos locais onde vive? Quem se interessa pelas zonas pouco elaboradas, de menor visibilidade, de pior acesso, as sobras do bom aproveitamento de área?

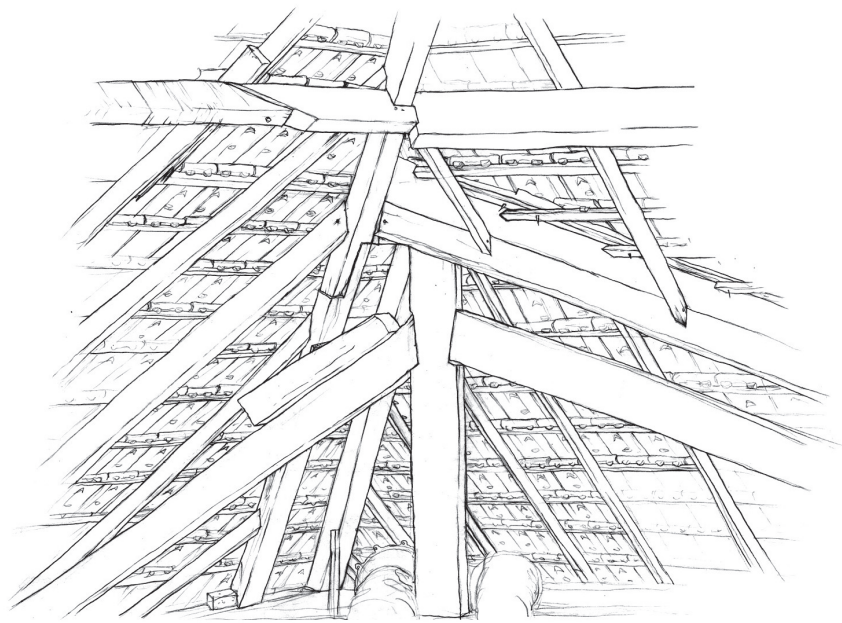
Assim como a inversão de Krespel, o conjunto de obras que compôs a exposição *sótão* também pretendeu-se um exercício especulativo pela contraposição, uma tentativa de aproximação do espaço marginal do sótão com a sala, de reativação momentânea de sua relação com o contexto que lhe é contíguo através das indicações do desenho apresentado no espaço expositivo. Diante disto pode-se trabalhar um reposicionamento dos outros espaços da casa e do entorno, deslocando um ponto fixo e estável onde tende-se a situá-lo. Se o sótão e a sala de exibição são pensados em simultaneidade e imbricamento, a casa é percebida como um espaço complexo cuja unidade ocorre mais em um processo de rupturas e continuidades, de fragmentação e recriação, do que em um estado de estabilidade ordenada. Existe neste processo convulsivo um estranho balanço entre o que se interrompe e o que se mantém. Uma dinâmica de como o desenho prossegue no tempo, através de seus estados, ramificando-se em variações que tornam fugidias as limitações entre um desenho e outro. Pode-se observar o desenho da casa em questão como exemplo, pois, se o seu senso de unidade inicial é abalado pelos acidentes que o afetam ao longo do tempo, ainda assim a alteração funcional da casa, de residência para centro cultural, não afetou suficientemente a condição de isolamento do sótão. Este persiste, nos usos programados para o *objeto*, como um espaço reprimido, com repercussões imediatas na (e da) *idéia* da casa formado por seus usuários. Porém, como segue sendo espaço funcionalmente essencial, ainda que feito invisível, segue pormenorizado no *grafismo* do projeto técnico. Logo, o que é menos visível, presente, acessível, significante ou desejável em um estado pode ser tratado de forma oposta em outro, situação merecedora de consideração. Uma maneira de abordar o assunto é explicitar tal diferença ao intervir nas tendências a se homogeneizar o processo convulsivo em convenções hegemônicas (sequenciais, progressivas, protocolares), através de exercícios pelos quais o desenho investiga a si mesmo, tal como ocorre na obra de Matta-Clark comentada anteriormente.



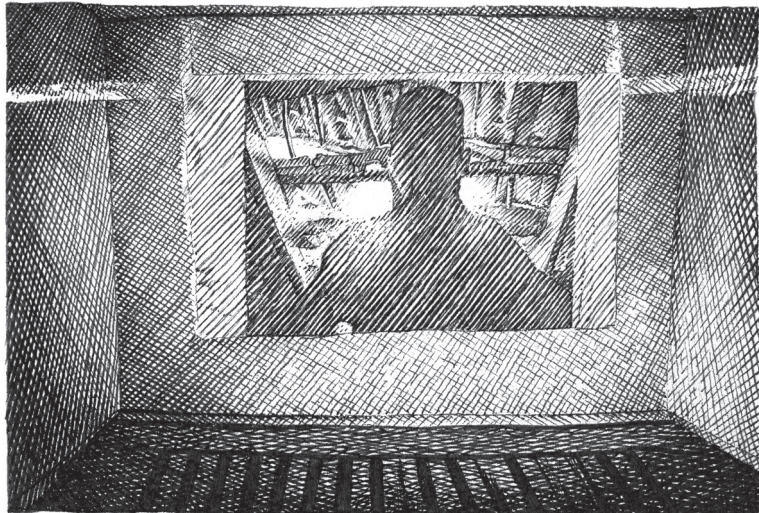
Sótão (vista da exposição), 2012.



Sotão, 2012.



Sotão, 2012.



Sótão (vista da exposição), 2012.

SISTEMA DINÂMICO

Para assumir que a relação entre grafismo, objeto e idéia não sustenta um sentido unidirecional e linear, nem a condição de exclusividade simultânea de cada um destes estados e tampouco uma razão ideal e constante em suas correspondências, é preciso suspender uma noção de desenho que possua um momento original, um ponto de partida estável e organizado que, então, encaminha-se para uma espécie de degeneração. Em contribuição a esta tentativa é oportuno mencionar algumas observações de Nelson Brissac Peixoto em sua pesquisa sobre a relação entre a obra de Robert Smithson e o desenvolvimento das investigações científicas acerca de sistemas dinâmicos⁷. Segundo Peixoto, as mudanças de entendimento da termodinâmica nos anos 60 e 70 do século XX (simultaneamente à investigações de Smithson com os *non sites* e os *earthworks*) observou que a interpretação do seu segundo princípio, pelo qual a entropia de um sistema tende a aumentar ao longo do tempo,

só era válida para sistemas fechados, onde a quantidade total de energia é sempre conservada. Ao se observarem situações em que intensos fluxos de energia e matéria percorrem um sistema – quando este é levado para “distante do equilíbrio”–, surgirão formas complexas de estabilidade, resultantes precisamente do comportamento dinâmico, instável, do sistema.⁸

Esta proposta de um sistema com comportamento “dinâmico, instável”, com “intensos fluxos de energia e matéria” e que desenvolve “formas complexas de estabilidade” quando está “distante do equilíbrio” propicia um paralelismo apropriado ao entendimento de desenho que vem sendo proposto neste trabalho. Sem entrar nos pormenores das definições científicas precisas, ou estabelecer equivalências permanentes entre elementos do desenho e dos fenômenos físicos, a apropriação da idéia de sistemas dinâmicos é feita como imagem, mais do que como modelo estrutural ou rigorosamente funcional. Para explicar melhor é oportuno comentar um trabalho realizado recentemente.

⁷ Nelson Brissac Peixoto, *Paisagens Críticas* (São Paulo: EDUC, Senac, FAPESP, 2010).

⁸ Peixoto, *Paisagens Críticas*, 39. Tal mudança é especificamente uma contribuição do físico-químico russo Ilya Prigogine.

Suporte de coluna sem música de acompanhamento, realizado no âmbito da exposição Motel Coimbra #2⁹, envolvia a instalação de desenhos de observação, anotações, esquemas gráficos e um conjunto de volumes escultóricos sobre a coluna posicionada centralmente na primeira sala do espaço expositivo do Colégio das Artes¹⁰. Os volumes maiores simulavam uma estrutura de apoio, composta por dois alicerces e dois esteios, além de outros blocos menores, confeccionados com cartão, tinta e massa para parede. Os esboços e anotações tratavam da própria coluna e do planeamento dos volumes. Envolviam esquemas, medições, cortes e suposições das fundações da estrutura, colhidos *in loco* ou posteriormente com o apoio de registos fotográficos. Apesar do tipo de interesse em questão, as codificações próprias do desenho técnico não foram aí trabalhadas de forma sistemática ou coerente com sua aplicação profissional, sendo seus recursos misturados de maneira informal a outros provenientes de codificações distintas.

Neste contexto, a fim de relacionar tal trabalho à idéia de um sistema dinâmico, convém discorrer sobre os encadeamentos dos estados em um processo de desenho, concentrando-se especificamente no desenho da coluna. No sentido mais comum, poderia-se pensar em tal ordem: a coluna é planejada enquanto idéia, vertida para o grafismo do desenho técnico e então realizada com material de construção. Em uma seqüência que parece reproduzir uma espécie de princípio platônico, o objeto, em sua

⁹ Evento promovido anualmente pelo Colégio das Artes com o intuito de mostrar a produção dos discentes de seu Curso de Doutoramento em Arte Contemporânea. Seja esta produção focada na atividade artística, curatorial ou crítica, é organizada para apresentação em formato expositivo configurando um recorte do panorama profissional dos seus integrantes diante das investigações conduzidas neste curso. Tal edição contou com 14 participantes e ocorreu no espaço expositivo desta Unidade Orgânica entre os dias 31 de Janeiro e 28 de Fevereiro de 2014.

¹⁰ A sala de exposições do Colégio das Artes compreende uma extensa galeria de salas contíguas ao longo de todo o primeiro piso da ala norte do edifício, no nível do pátio interno. Destas salas, 5 estavam disponíveis para a exposição, sendo a primeira também destinada à recepção. Segundo Universidade de Coimbra – Alta e Sofia – Real Colégio das Artes | Real College of Arts (<http://www.uc.pt/ruas/inventory/mainbuildings/artes>) O edifício do Real Colégio das Artes é datado da metade do século XVI, tendo sido submetido, ao longo destes séculos, a três grandes reformas para adaptação às diversas funcionalidades que lhe foram designadas, entre elas, a de hospital. As salas foram atualmente adequadas às convenções atuais de espaço expositivo: painéis que cobrem aberturas, isolam o exterior e sobrepõe-se às paredes originais tombadas; iluminação generosa e homogênea, amplitude de circulação e mobiliário apropriado. Apesar destas medidas, alguns elementos anteriores a esta função do espaço se sobressaem, como o belo padrão do piso de ladrilho hidráulico na Sala 4, as 4 mísulas juntas ao teto na Sala 3 e a única coluna eclética da Sala 1, sendo que, para cada um destes dois últimos elementos esdrúxulos, elaborei uma proposta de trabalho: respectivamente *Fausto* e *Suporte de coluna sem música de acompanhamento*.

materialidade sujeita a contingências, é produzido a partir de uma matriz ideal superior. Ao mesmo tempo que permite uma perspectiva de aperfeiçoamento da obra humana, já que um projeto pode ser melhor elaborado, esta situação privilegia pensar em um desenho que parte sempre de um estado abstrato ordenado, estável e equilibrado, de um desenho que encarna (ou almeja encarnar) um *desígnio* superior. Logo, seus desdobramentos futuros em outras formas, sua sujeição a acidentes, retomadas, reelaborações, desvios, marcariam inevitavelmente um processo de degradação, de desordem, tornando-o progressivamente mais distante do ponto original privilegiado de sua realização. Isto seria uma entropia do desenho, cuja sobreposição à coluna de esboços, que acumulam e apontam suas falhas, desvios e imprecisões, caracterizaria uma evidência.

Em *suporte de coluna* os interesses acionados entre a representação gráfica e seu objeto referente, assim como a presença simultânea na situação expositiva, são similares aos que já haviam sido propostos nos trabalhos que o antecederam, nos quais grafismos remetem ao objeto seja pela via da semelhança ou da esquematização estrutural e formal. Mas especificamente neste trabalho há o diferencial da inserção dos volumes. Mais desvios, um simulacro: objetos frágeis de cartão revestidos de tinta para parede. Agora vinculados à coluna, mas sem uma derivação direta de sua aparência ou estrutura, compartilharam com ela o espaço comum dos grafismos do projeto como uma espécie de correspondência dissonante que afirma o fragmento. Retomando a perspectiva do sentido mais comum, tal apêndice provisório seria uma contribuição para o distanciamento da coluna de sua origem ideal, tanto por ser alheio à esta origem (não ter sido planejado juntamente), quanto por sobrepor-lhe elementos de proveniências díspares, descaracterizando o desenho inicial. Mantendo-se a coluna como o referente primeiro, considerando-a em algum momento passado como um foco de plenitude na articulação entre idéia e matéria, as variações sucessivas em seu desenho apontariam sempre para sua e desorganização. Porém, como definir tal ponto original? Uma pergunta sem resposta que traz outras questões: quais os limites deste sistema? Ou seja, onde termina um desenho e começa seu entorno? Como identificar as fronteiras de pensamentos, objetos e formas que interferem no processo de um desenho? Sem poder isolar os elementos atuantes, como observar sua dinâmica?

Se cada desenho fosse considerado um sistema fechado com tendência à desintegração de seu estado original (tal qual o exemplo elementar da termodinâmica clássica, que caminha para uma entropia máxima), haveria apenas uma direção para inércia e indiferenciação em um horizonte de decrepitude imagética e criativa. Justamente a nova perspectiva da termodinâmica considera que os sistemas relacionam-se com o meio de maneira que, na sua complexidade e em seu alto desequilíbrio, se dê uma auto-organização. Postula que, nestes sistemas, “ocorre uma série de crises de instabilidade, de amplificações de flutuações até a eventual aparição de um estado de estabilidade suficiente com relação às instabilidades que ele mesmo gera. Ou seja: essas estruturas se mantêm em estabilidade crítica”¹¹.

Esta imagem de um sistema dinâmico permite pensar não apenas que não há um momento original e idealmente organizado e estável em um desenho e que o entorno de cada desenho são outros desenhos, mas também que o oferecimento que um desenho faz a outro não leva à sua própria anulação, mas à uma reorganização. E esta reorganização não é somente um tipo de reparo contra uma falta, mas uma nova condição. Cada desenho, ao receber algo de outro, remete-lhe e lança sobre ele uma reformulação, renova-o e insere-o em um encadeamento com outros desenhos que permitem mais fluxos. E isto evoca novamente a noção de convulsão operando na potência do desenho, pois, ao convulsionar de um estado de “estabilidade” para outro, muitas vezes um desenho verte-se para outro desenho, outro sistema, mas, neste sentido, não subtrai-se: acrescenta-se, aperfeiçoa-se. Sua dinâmica é acumulativa. Seu tempo é irreversível.

Observando o trabalho exposto é possível indagar-se sobre o porquê dos esboços serem apresentados juntamente com a coluna e a intervenção, e não sobre uma parede próxima, ou mesmo de não serem apresentados de todo. O motivo é pela concentração e sobreposição decorrentes, sobre as quais é oportuno discorrer um pouco mais sobre o contexto do trabalho.

A possibilidade de oferecer um apoio para a coluna foi impulsionada pela constatação de seu isolamento e verticalidade ornamentada no centro da sala e pelo seu destacado posicionamento na entrada do espaço, características que, juntamente, faziam sua presença oscilar entre a solidez

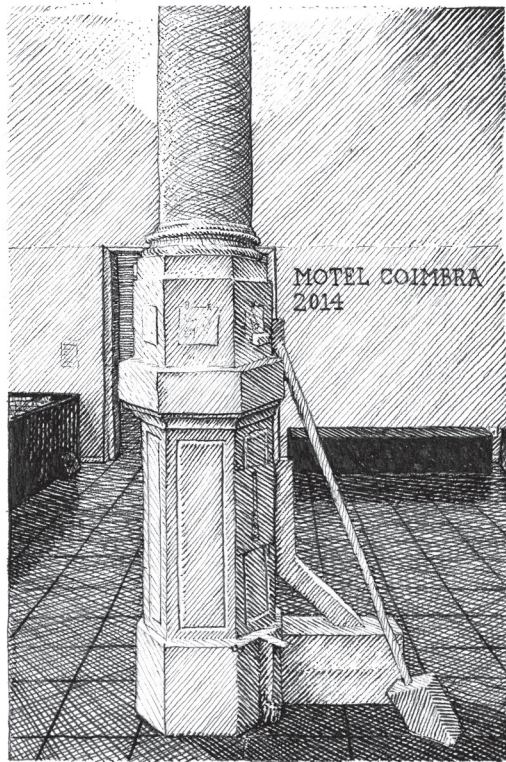
¹¹ Peixoto, *Paisagens Críticas*, 46.

necessária para a sustentação do teto e a fragilidade do equilíbrio entre a proporção tão delgada e a enorme carga. Tal fragilidade sugeriu a urgência em proporcionar à coluna um suporte, um complemento estrutural que assegurasse sua estabilidade e simultaneamente sustentasse também o paradoxo, pois, estando apoiada, mais frágil ainda pareceria. Deste ponto de partida foram projetados dois blocos no chão, dos quais se estendiam dois esteios fixados à coluna. Este dispositivo foi feito de maneira a procurar uma fusão com sua contraparte arquitetônica, de mimetizar sua materialidade e sua função. Para isso recebeu várias camadas de massa para alvenaria e tinta, ficando com as arestas suavizadas tal qual a própria coluna. Os esboços, por sua vez, retratavam tanto a coluna quanto o dispositivo postiço, de alguma forma fragilizando a primeira, ao atravessar sua solidez pela transparência da inteligibilidade, e legitimando o último ao tratar-lhe com igual detalhamento e atenção.

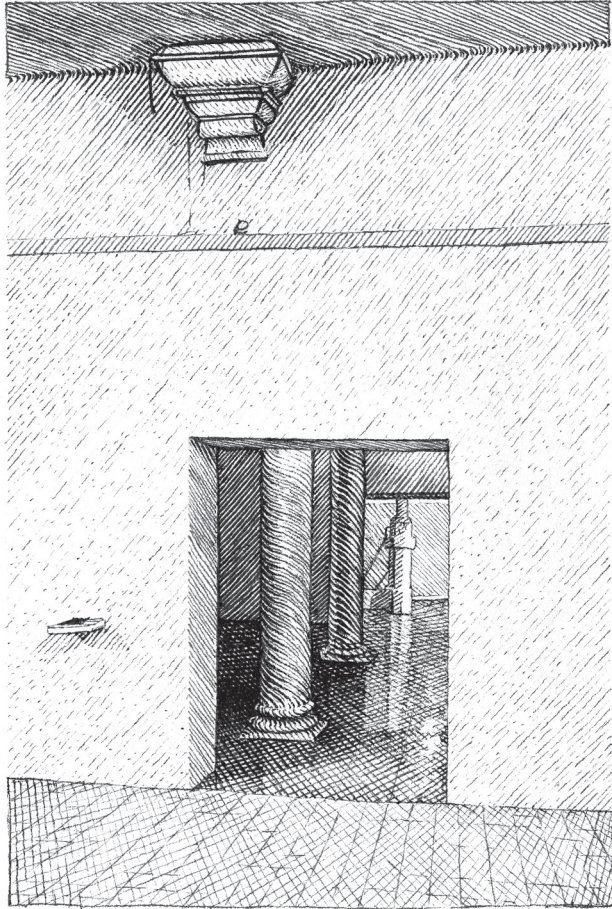
Os pequenos volumes fixados à coluna acompanhados dos esboços ajudavam a criar um discurso visual de redundância: apontavam para o que já se via ali, imediatamente junto; complementavam a experiência espacial pela mensuração registrada; expunham uma tentativa de perceber a coluna por uma especulação prospectiva do desenho; destacavam a presença do suporte para a coluna como se ele fosse necessário em termos funcionais, ainda que fossem visivelmente frágeis. Com isso a coluna, senão mais firme ou mais precária, estava ali perturbada, momentaneamente acompanhada de observações, revestida de comentários.

Logo, o trabalho necessitava de tal apresentação simultânea e contígua dos elementos para comprimir o intervalo temporal e espacial no qual opera a movimentação remissiva própria do desenho. Ao reduzi-la tanto assim, tentava explicitar tal mecanismo, geralmente mal percebido no processo de sua instrumentalização de transposição de distâncias. Aqui a situação é contrária à que ocorre em *sótão*, cuja distância trabalhada é fundamental. Isto permite assumir que, se os esboços de *suporte de coluna* fossem apresentados em outra parede, ou mesmo em outra sala expositiva durante o evento, geraria um circuito de atenção no qual a presença do visitante diante de um deles sempre o lançaria para o outro, tensionando o espaço expositivo em seus vazios, na amplitude de sua estrutura, no desdobramento sucessivo em tudo o que lhe avizinha.

Além disso, os esboços não são unicamente anotações, registros de pensamento visual ou projetos que antecedem a execução do trabalho, mas o integram enquanto tal, são também o próprio trabalho.



Motel Coimbra #2 (vista da exposição), 2014.



Fausto, Motel Coimbra #2, 2014.

RUÍNA DAS LINHAS

No processo de desenho de observação destaca-se a atenção ao objeto referente e as escolhas por maneiras de resolver graficamente a representação deste objeto. No caso do tradicional desenho de ambiente interno, por exemplo, tal situação de linhas costuma ser encontrada nas mudanças de planos: entre as paredes, o teto e o piso, ou nos vincos, rebaixos, esconsos, ranhuras e quaisquer tipo de marcação, sejam decorativas ou funcionais. O trabalho envolve a ponderação, elaboração e aplicação de uma linha de valor gráfico adequado à situação espacial que procura-se representar tendo em vista a vinculação do desenho em realização com um código visual específico. No caso do desenho arquitetônico de caráter técnico, a codificação está amplamente definida, permitindo que as correspondências entre o grafismo anotado e o objeto edifício sejam situadas em um modo de interpretação inequívoco, característica essencial para o emprego deste tipo de anotação no sistema de produção. A normatização desta modalidade de desenho arquitetônico, assim como de todo desenho técnico, é tão eficiente em sua meta de legibilidade que permite uma interpretação reversa, ou seja, um conhecedor de seu código pode retrazar o projeto de um edifício ao mensurá-lo e examiná-lo, sendo o código as normas que provém uma equivalência constante entre o objeto e o grafismo.

Fora do âmbito técnico, com sua finalidade de legibilidade precisa, as particularidades das soluções empregadas por um desenhista no que se refere às correspondência entre o objeto e a representação serão mais flexíveis e provavelmente também serão mais numerosas quanto maior for a variedade de objetos a tratar – neste sentido os desenhos técnicos são muito restritos pelas suas especificidades, pelo contexto de produção. A complexidade desta somatória de variedade e flexibilidade é potencializada pela fácil interação entre codificações diferentes, que podem se sobrepor, associar, competir, espelhar, realçar, contradizer, enfim, estão sujeitas a uma promiscuidade prolífica entre seus termos, empregos e resultados característicos. Assumindo esta natureza do desenho, que é dado às misturas e reelaborações das normas e maneiras que nele se instauram, é que os objetos arquitetônicos são tomados nestes trabalhos. Não com a finalidade de reconstituir-lhes o projeto, tal qual um arquiteto é capaz, e nem como

pretexto para uma manifestação de expressividade estilística ou ainda para uma consideração analítica e programática, mas sim como uma maneira de investigação do próprio desenho, como um comentário visual, parcial, inconcluso e fragmentário inserido naquele momento específico. Em termos de procedimento, interessa nestes casos explorar os movimentos de uma idéia em sua passagem de um estado a outro: o movimento convulsivo do desenho. Proporcionalmente, assim como Smithson manifestava interesse em contribuir para a entropia (mesmo se considerarmos como sendo mínima sua contribuição diante da “escala oceânica” natural na qual funciona tal princípio), tenho interesse em contribuir para a *convulsão* que constitui o desenho.

Ainda na exposição *Motel Coimbra #2*, um outro trabalho foi realizado para uma das mísulas na Sala 3. A partir de ponderações sobre a imagem ampliada desenvolvida para a exposição *sótão*, assim como sobre a redução de diferença de valores de escala em jogo na exposição *Six Sites* de William Anastasi, insinuava-se a possibilidade de aproximar ao máximo o desenho grafado do desenho objeto: as linhas estendidas na realidade tridimensional, uma escala 1:1. O volume das mísulas projetado no espaço, com sua superfície ondulada e parcialmente fitomórfica, destacava-se na sala sóbria. Sua presença chamava a atenção pelo posicionamento e tamanho: Havia uma peça destas centralizada em cada parede, juntas ao teto, como que contribuindo para suportá-lo. Poderiam ser capitéis embutidos se uma delas não se posicionasse precisamente sob uma passagem, um vão livre na parede, o que mostrava a ausência de um fuste alinhado logo abaixo. Era, então, uma mísula funcional ou decorativa? Apresentava algum diálogo com outro elemento removido ou encoberto por uma reforma? Esta capacidade de motivar especulações era suficientemente interessante para merecer atenção. Em estímulo às ponderações descritas acima, sua configuração rebuscada marcava contraste contra os amplos planos lisos de teto e parede, o que estimulou a idéia de retraçar suas linhas de contorno, ou seja, de reforçar-lhe o aspecto gráfico que nesta situação construída havia sido vertido para um volume.

Logo o processo de trabalho consistiu em cobrir, no próprio corpo da mísula, cada mudança de plano em destaque, cada canto e cada aresta, com um segmento de fita adesiva preta. A largura normal da fita era utilizada

para quase todas as situações, sendo cortada ao meio quando o ângulo entre planos que ela realçava era muito aberto e demandava uma linha mais sutil. Suas terminações também podiam ser adelgaçadas para permitir uma linha que se dissipasse em uma passagem de plano mais suave. E no caso do realce de irregularidades de textura na superfície, podia-se contar com a aplicação de pequenos fragmentos de fita que faziam as vezes de pontos irregulares.

A escolha pela disposição destes valores de linha de acordo com as características do objeto seguia uma lógica semelhante à empregada nos desenhos em suporte papel, com a diferença que o suporte passara a ser o próprio objeto do grafismo. Ou seja, empregava as linhas diretamente nos contornos do volume ao qual elas responderiam se fossem grafadas em um plano. A remissão entre o objeto e o grafismo fora aqui tão atenuada quanto a distância entre ambos foi reduzida. A linha, recurso elementar do grafismo, deslocara-se para o objeto sobrepondo-se à volumetria que lhe correspondia outrora, mas desta vez negando o plano único como suporte. De alguma forma, o procedimento assemelhava-se muito a realizar um esboço a partir de observação no que diz respeito ao que se observa e ao processo de buscar uma equivalência em linhas. Também causava a impressão de traçar um desenho sobre outro já apagado, de re-encontrar linhas a partir de marcas, pois a estrutura já estava ali, era necessário apenas resgatar algo, trazer à tona novamente.

Se em *sótão* o grafismo apontava para o objeto ausente e em *suporte de coluna* ele apontava para o objeto presente, neste trabalho o grafismo aderiu diretamente ao objeto em um movimento ambíguo que parecia resultar tanto na afirmação quanto na negação destes em um tipo de alternância exclusiva: se aquelas linhas apenas cobriam o volume, não seriam não mais que um adorno? Entretanto, elas não delineavam *in loco* a forma que estrutura o volume? Tais linhas não abalam a solidez do objeto, no entanto, não explicitam a interdependência entre eles? Dependendo de como o visitante da exposição se posicionava, podia ter uma distorção perceptiva fantasmagórica pela qual o trabalho (acompanhado de seu entorno imediato) parecia um desenho plano. Uma distorção evanescente que se alternava com a percepção do volume¹².

¹² Os contornos negros vistos sobre a parede branca sob a iluminação difusa e a distância acentuada do pé-direito elevado reduziam os detalhamentos e aumentavam os contrastes percebidos. A configuração espacial da situação também resultava no desfavorecimento da visão estereoscópica e, a não ser que o observador permanecesse em movimento e procurasse

O trabalho foi chamado de *Fausto* e os motivos que justificam esta escolha só coexistem, e se beneficiam mutuamente, em função da recorrência que tal nome apresenta no processo, pelo modo como motiva idéias e também permite atribuir relações entre fragmentos que integram a obra, bem como capturar aqueles que ainda apenas se avizinham.

Em um sentido formal, a denominação deve-se pela instalação ter sido desenvolvida em apenas uma das quatro estruturas similares que havia na sala. A configuração do cômodo (seu pé direito, a posição das passagens, a presença de uma coluna central) dificultava a apreensão visual simultânea das mísulas, de modo que, se apenas uma fosse trabalhada, ela funcionaria prioritariamente como elemento isolado. Estender o processo às outras três criaria um diálogo dispersivo, organizaria no local um arranjo compositivo, além de interferir demasiadamente no espaço partilhado de uma exposição coletiva. Logo, a mísula instalada sobre a passagem entre salas já apresentava a particularidade de estar acima de um vão, de ser uma sustentação em falso, um pequeno estranhamento. Com a interferência das linhas adesivas, esta mísula destacou-se das outras, logo respondendo aos sentidos de favorecido e opulento atribuídos ao adjetivo fausto.

Mas o nome Fausto também relacionou-se com uma situação do processo de trabalho. Nos trabalhos realizados até então a relação com os objetos a serem abordados envolvia um tipo de distanciamento. Por mais que fosse necessário uma atenção dedicada ou uma permanência intensiva ou prolongada no local, esta abordagem subentendia distância, pois o desenho era assumido como uma sonda, como diz Matta-Clark, como um complexo aparato que eu podia lançar e recolher, como um conjunto de fórmulas, de teorias, de práticas que organizavam a sensibilidade, o raciocínio e o interesse. Aqueles eram locais que eu apenas contemplava, mesmo que intensamente, apenas observando, fotografando e desenhando. Uma relação marcada pela cortesia do distanciamento óptico.

No caso de *Fausto* esta relação foi diferente, pois não se empregaram as condições tradicionalmente convencionadas entre elaboração gráfica, objeto e desenhista, que envolvem para este último um relativo grau de conforto em uma posição privilegiada e a disposição de recursos conhecidos.

manter as referências visuais de profundidade, poderia sem esforço ver a intervenção como uma planificação daquela área do campo de visão.

A obra foi executada sobre um andaime desmontável, com toda a instabilidade que tal estrutura oferece. O grafismo era aplicado na própria parede, não em um plano de representação delimitado a uma pequena área. Seu tamanho era o mesmo que a própria extensão que retratava. Era inquietante no momento se aquelas linhas dispostas eram mesmo representação, ou ainda se a própria edificação não era uma representação, uma estrutura grande e sólida que dava a ver (e habitar) a projeção de uma idéia. Na posição míope que o trabalho impunha ao desenhista, era perturbador que a espessura das linhas estendidas pudesse ser vista sobreposta ao grosso granuloso da alvenaria, ao invés da ínfima textura do papel usual. Tanto a aplicação das linhas, feita tal qual disposição de fios por uma aranha, quanto os valores de sua espessura, distinguiam muito a percepção necessária para aquele contexto. Havia uma implicação física no procedimento muito diferente do desenhar em uma pequena folha ou no plano imediatamente acessível e cotidiano de uma parede. A ampliação da escala também era outra questão, pois demandava empenho em adaptar o raciocínio, em ampliar os parâmetros de projeção aplicados normalmente: como isto deve ser feito para ser visto a tal distância? Qual o limite mínimo de tamanho destas irregularidades da superfície que devem ser tratados com linha? Em uma vista geral, as escolhas de valores de linha estão coerentes? Todo o procedimento era realmente táctil, uma sucessão de esticamento e fixação da linha sobre as superfícies, o forçar e friccionar com os dedos as fitas de vinil sobre as quinas e reentrâncias do volume.

Tais características do processo permitiam pensar um paralelo com o personagem homônimo de Goethe no momento inicial da narrativa quando, entediado pela longa dedicação imersiva que dispendeu na esfera intelectual, viu no contato direto com o mundo uma maneira de reacender sua vontade, de conhecer o que ainda lhe faltava. O paralelo associa este segmento narrativo com a passagem, proporcionada por este processo de trabalho, de um desenho que desenvolve-se dentro de uma tradição de ênfase intelectual e sensível (especificamente visual, portanto distante e segura) para um desenho que contrapõe a isto uma implicação física de proximidade, taticidade e risco no envolvimento direto com o objeto. Para realizar o trabalho era necessário agarrar a mísula, literalmente, a fim de manter-se junto a ela. Era preciso sujar as mãos (de pó, de ferrugem, não de material produzido para uso artístico) para não cair. Uma situação própria para o

medo que acompanha a consciência da própria exigüidade que, por contraste, investia aquela presença arquitetônica de sólida monumentalidade. Ainda que a intensidade da experiência em jogo em obras como *Conical Intersect* (1975) de Matta-Clark possam, comparativamente, fazer as observações acima parecerem supervalorizadas, é importante lembrar que tais constatações caracterizam este instante importante da trajetória da investigação, implicadas na confluência dos estados do desenho.

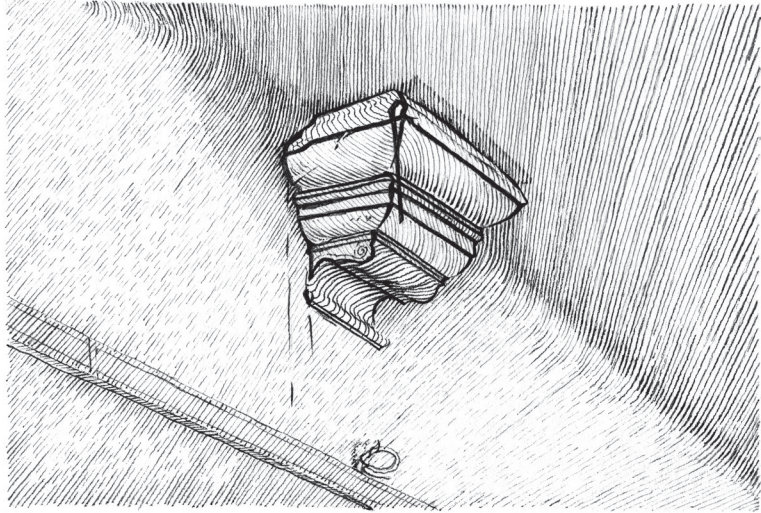
O substantivo fausto também designa magnificência, pompa e ostentação: um conjunto de noções ligadas aos aparatos necessários à uma exibição solene, aos preparativos de uma manifestação de grandiosidade e imponência. Palavras que parecem conferir ao retraçado das linhas o status de um artifício exibicionista e excessivo. E, assim como todo artifício, envolve certo dispêndio para poder operar e evitar até quando for possível sua decadência. Considerando-se a baixa aderência das fitas empregadas neste tipo de superfície, já era esperado desde o momento da montagem o desprendimento das linhas, o que ocorreu após alguns dias de exposição. Poucas das fitas soltaram-se parcialmente, deixando tiras pendentes e lacunas no desenho traçado. Nenhuma delas soltou-se por inteiro, conferindo ao trabalho um aspecto ligeiramente decrépito que ameaçava avançar. Este desgaste também problematizava a tentativa de um olhar planificador sobre a obra, pois denunciava novamente o volume que tentava se ignorar.

Neste aspecto, o fausto do trabalho confirmava uma certa artificialidade do grafismo instalado, seu aspecto postiço. A ruína das linhas contradizia uma suposta coesão e legitimidade de sua presença ali. A aprência flácida para o qual a composição se encaminhava devolveu a firmeza e a solidez à alvenaria, confirmando a diferença entre ambas. Esta oscilação do trabalho entre fazer-se presente e contestar a legitimidade da própria presença, pela sua fragilidade, foi algo não previsto e que mereceu atenção. Primeiramente por ter chamado para si a ruína, uma recorrência que serviu para minimizar os aspectos positivos da obra, uma auto-traição não calculada, mas oportuna. Também é relevante por ter apontado para a ruína como uma condição do desenho, presente na intenção e no esforço que o integram, assim também como na agressividade que é própria do movimento convulsivo. Considerando que as linhas desprendem-se e

apagam-se, que as formas enferrujam e deterioram-se, o desenho resiste, mas não pela permanência. Ele verte-se, rompe-se e muda, ainda assim sendo capaz de manter algo. Ele resiste não sendo mais ele mesmo. Fendendo-se pode ser muitos simultaneamente. Fundindo-se encontra o que ainda não é.

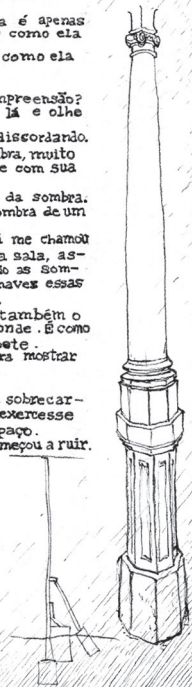
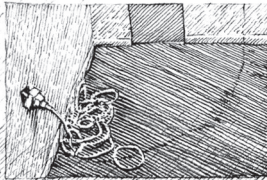
Fausto foi concebido não apenas como intervenção no espaço da galeria, mas também no catálogo da exposição, no qual era reservado um espaço para cada artista firmar descrições, comentários e imagens das obras exibidas. Além das legendas e de desenhos relativos ao projeto de *suporte de coluna sem música de acompanhamento*, foi inserida a fotografia de um pormenor da sala de exposição acompanhada de um texto. Este diálogo entre dois visitantes de uma sala de exposição é um elemento pensado de forma paralela à intervenção. Isoladamente, enquanto texto, ele apresenta as inquietações de algumas recorrências: visão, sombra, projeto, duplo, vazio, ruína. Este outro elemento (uma sombra do trabalho na mísula?) se insere no processo como um tipo de mancha, de escombros. *Jetsam* ou *flotsam*? Enquanto lança o leitor para a situação passada do trabalho instalado, também permanece lastreado nele. Está inserido no mútuo permear dos contextos gráfico e espacial¹³ que se dá pelo desenho. Neste sentido, relaciona-se com a proposta trabalhada em *A2*. Enquanto que este último procurava tratar da coexistência de recorrências naquele *objeto impresso* específico, da concentração daquilo que converge sem negar o fragmento, a parte impressa de *Fausto* resultava do interesse em fender sua contraparte instalada pelo comentário que a integra, mas se evade dela flutuando no plano discursivo.

¹³ Nestas considerações, a palavra espaço é tão difícil de empregar quanto desenho: igualmente evasiva, cheia de sentidos múltiplos, de reflexos *mise en abyme*. Enquanto que boa parte desta reflexão procura tatear formas de compreender e referir-se a desenho, não pode, no momento, mobilizar esforço semelhante para o termo espaço, ainda que seja necessário reconhecer que os avanços em ambos os empenhos trariam certamente contribuições recíprocas.



Fausto, Motel Coimbra #2, 2014.

-A sala é ampla, mas com a sombra parece menor.
 -É. Pesa um pouco. Um peso visual.
 -Por isso mesmo. Grande parte da sala é apenas visual e só fechar os olhos para ver como ela muda.
 -E só fechar os olhos para não ver como ela muda!
 -... assim você não compreende.
 -Estamos falando de visão ou de compreensão?
 -Olhe aqui. E aqui. Agora ande para lá e olhe de novo. Viu?
 -Sim, eu sei. Eu sei. Não estamos discordando.
 Uma situação é o lugar com sua sombra, muito diferente do lugar com sua sombra, e com sua sombra de novo e de novo.
 -Sim! A sombra dobrada... a sombra da sombra.
 -Um eco da sombra. Seria o eco a sombra de um som?
 -Curioso isso. Quando entramos aqui me chamou a atenção o quanto a voz ecoa. Essa sala, assim vazia, favorece os ecos, mas não as sombras. Afinal, nesta situação, para haver essas sombras é preciso todo um artifício.
 -Primeiro há toda esta brancura e também o próprio projeto da sala que se escondem. É como varrer a sombra para debaixo do tapete.
 -É que a sala esconde sua sombra para mostrar outras.
 -E agora a sentimos menor.
 -Acho também que a estrutura parece sobrecarregada, como se esta tensão visual exercesse força contra o arranjo geral do espaço.
 -Isto se acentua onde a sombra começou a ruir.
 -Onde?
 -Aqui. E aqui.



Fausto, Motel Coimbra #2, 2014.

TESE EM DESENHO

Como argumentar por um entendimento do desenho em estados? Como trabalhar na tentativa de observar justamente a convulsão, mas não pelas suas marcas, e sim em seu próprio movimento? Como ver a contigüidade de todas estas espacialidades que dizem respeito ao desenho?

Após a proposta de *A2* e da sua repercussão em *Fausto*, especificamente a correspondência que a intervenção arquitetônica encontra no material impresso, tais questões formavam um nebuloso panorama de inquietações que não merecia ser solucionado (isto é, enfraquecido, dissolvido, dissipado) e sim estimulado e experimentado, o que encontrava um contexto favorável nesta situação de pesquisa. É importante destacar que, desde o projeto que desenvolveu-se nesta presente reflexão, era assumido como método a realização simultânea e correspondente de investigação artística e teórica, especialmente onde a delimitação ou fixidez de tais instâncias no processo de trabalho são suspensas ou mais instáveis. Em semelhante perspectiva da metodologia aplicada no trabalho de mestrado, o projeto previa a realização de obras com grafismos ou outras intervenções instaladas no espaço arquitetônico em implicação com a pesquisa sobre autores cuja produção tratasse de tais assuntos, propiciando um processo plástico e conceitual efetivamente interligados. Objetivamente, tal procedimento compreende o levantamento e consulta de referenciais artísticos e teóricos em contribuição à produção artística em andamento, uma elaboração imbricada que também resulte na redação do texto. Ainda que se reconheça a complexidade de tal processo, sua fragilidade, instabilidade e múltiplas potencialidades internas, é importante buscar uma abordagem que, ao estimular e avaliar sua consistência, acabe também em identificar-lhe e promover-lhe uma coerência. *Fausto* e *suporte de coluna sem música de acompanhamento* são dois casos que se inserem neste plano inicial. Instaladas nos contexto expositivo de galeria e também de impresso, são trabalhos que, em continuidade com questões já abordadas anteriormente, tanto somam contribuições teóricas e artísticas acessadas recentemente, quanto demandam ainda mais recursos para serem processadas e desdobrarem-se em novas propostas.

Entretanto, tal quadro de trabalho não parecia suficiente para articular tantos elementos que recorriam no espaço de trabalho, um espaço

conceitual tal qual o que Dean se refere. Todos os detritos gerados, a grande mancha de destroços ao redor, não podem ser ignorados, tampouco manuseados integralmente. *Jetsam* ou *flotsam*? O que deve ser resgatado primeiro neste espelho d'água? O que pode ser agrupado junto de quê? Qual fragmento pode dizer respeito a outro e como? Indagar o processo desta maneira permite pensar cada trabalho como um ensaio sobre estas possibilidades. No sentido de intensificar tal indagação, de tê-la não apenas como um objeto ou elemento de bastidor, esta foi ao acrescida à metodologia originalmente delineada como modo de trabalho.

Desta determinação deriva a proposta na qual todas as imagens integrantes desta tese sejam desenhos realizados conjuntamente e simultaneamente aos textos. Portanto, toda a imagem que aqui apresenta-se junto ao texto e, tanto quanto ele, refere-se aos trabalhos acima mencionados ou ainda a outras recorrências às quais se quer relacioná-los, foram realizadas especificamente nesta reflexão, e não *para* a reflexão. Cada imagem, mesmo quando desenhada após a redação de um trecho, não é uma ilustração sua no sentido de complementá-lo ou esclarecê-lo. Não assume, em relação à ele, uma subordinação instrumental ou informativa. Estes grafismos vertem imagens que propõem a reflexão remotamente no tempo, desde antes de sua sistematização nesta forma apresentada. Assim trabalhados, são mais um modo, mais um estágio de elaboração do imaginário que compõe a inquietude motriz deste processo, simultaneamente sobra e matéria-prima, fragmentos de desenhos, a própria mancha de destroços. Em síntese, estas imagens desenvolvem a reflexão tão legitimamente quanto o texto, e ambos a fazem conjuntamente, procurando minimizar quaisquer tendências a subordinações viciosas entre eles.

O procedimento de trabalho é o desenho de observação. Todas as imagens foram parcialmente ou integralmente desenhadas tendo como referente imediato fotografias, contempladas em material impresso ou ecrã. A visualidade que se produziu confirma esta vinculação e ocasionalmente sugere as soluções gráficas próprias dos procedimentos em gravura (especialmente calcogravura) ainda comuns até o pleno desenvolvimento e difusão da impressão *off-set*. Talvez devido a este aspecto, ou à relação entre texto e imagem na formatação final do texto, o conjunto gráfico traga alguma semelhança à publicações ilustradas correntes até o início do século XX. O processo de desenho, que iniciava com algumas medidas para manter

as proporções do referente, envolvia um delineamento suave seguido de preenchimento por achuras para os valores tonais e volumétricos. Todo o procedimento é moroso, implicando horas de dedicação para cada figura completa. Nele procede prioritariamente a atenção em interpretar e reproduzir a variedade tonal da imagem pelo emprego do hachurado. Todo o imediatismo relacionado com o olhar desatento que é próprio do encontro com o que já julga conhecer, um olhar acelerado pela banalização das imagens, é confrontado aqui por este olhar atento, escrutinador, que precisa apreender a imagem novamente, dedicar-se a imaginá-la. Se este é o exercício de olhar do desenhista, será que insinua-se também no expectador/leitor?

A partir destas observações é importante indagar em que resulta tais escolhas. Pois, se os trabalhos acadêmicos, assim como as publicações especializadas em arte contemporânea, têm as reproduções fotográficas como um de seus recursos visuais principais, que conseqüências podem ser inferidas nesta transposição para este tipo de grafismo? Para tratar desta questão é necessário fazer algumas considerações sobre a natureza destas imagens.

As fotografias sobre as quais se trabalhou aqui registram obras ou o processo de artistas atuantes na segunda metade do século XX. No caso das principais recorrências, abordadas no capítulo *conversa à distância*, as fotografias possuem um *status* importante e peculiar. Primeiramente por que várias delas, no contexto artístico dos anos 50 aos 70, registravam eventos, ações ou obras efêmeras. Tanto no escopo de uma retrospectiva histórica ampla quanto de uma especificidade de cada artista, tais imagens passaram a ter uma crescente valorização documental equiparada ao desenvolvimento da teorização sobre este mesmo contexto. A freqüente publicação destas imagens em livros sobre a recente história da arte torna difícil observá-las sem o impacto dos discursos que as acompanhou. A presença constante, a exposição exagerada, a mitificação da figura de alguns artistas, a abertura para a reinterpretação documental, a especulação teórica, os interesses institucionais e de mercado, fundem-se em um processo complexo pelo qual uma única imagem pode passar à posição emblemática de representante de um trabalho específico, de toda a obra de um artista ou mesmo de toda uma

comunidade. Por vezes é fetichizada apesar da discrepância em relação à orientação ideológica de seu referente.

Contudo, uma imagem não se restringe ao desígnio exemplar que os discursos podem lhe propor circunstancialmente. Algo nela resiste sem recusar, uma parte que silencia. Por isso tais imagens são apresentadas neste trabalho. Elas são, apesar de tudo, mas também contudo, recorrências deste processo. Formam e sustentam aquele “espaço conceitual” onde encontram-se e vertem-se umas nas outras. São destroços a recolher e arremessar constantemente. Suas presenças aqui, portanto, mesmo que ocorresse como reprodução fotográfica, já não seria a de complemento instrumental ao texto. Já estaria implicada no próprio pensamento em desenvolvimento e não restrita a um recurso elucidativo de inserção posterior. Além disso, sua reelaboração como grafismo aponta para mais uma camada de envolvimento neste processo, o que permite retomar a pergunta sobre as respectivas conseqüências desta versão.

Tais imagens, popularizadas por catálogos de exposições e livros de teoria e história da arte contemporânea, quando rerepresentadas pela construção gráfica, são ainda identificáveis, mas não são as mesmas. O que se pode evidenciar, em termos mais imediatos, na mudança da condição fotográfica para a condição gráfica é o abandono de uma suposta imparcialidade indicial, já que o grafismo é, mais explicitamente, uma re-interpretação. Disto decorre a tendência a observar o conjunto das figuras menos por uma disposição documental do que artificiosa. Em um segundo momento, observá-las, identificá-las e estranhá-las aduz a indagar: o quanto de uma imagem somos capazes de reter? O quanto ela pode se fazer presente em nós? O quanto ela trabalha em nossa fantasia, convulsionando entre tantas outras? Uma vez que, no contexto especializado no qual esta argumentação se insere, tais imagens receberam contundentes desígnios dos discursos oficiais, evoco novamente a proposição de Paixão de assumir a etimologia da palavra desenho como *de-signare*, como retirar, destituir o signo que “aí se *in-signara*”¹⁴. O motivo de tal chamado diante do procedimento de re-desenhar tais imagens não é a reivindicação desta destituição como meta ou resultado, mas o reconhecimento da potência do

¹⁴ Pedro Abreu Henriques Paixão, *Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares sem nome* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008), 41.

desenho, de sua incondicionável capacidade de exceder quaisquer sentidos alegados, quaisquer competências (e conseqüentes limitações) que lhe possam ser impostas. E para que tal procedimento também não seja compreendido como uma manobra de negação dos discursos que “in-signam” as imagens, é crucial destacar que tal destituição não causa uma revogação destas investidas discursivas, mas justamente declara-lhe o modo negativo próprio da operatividade da potência.

Estes desenhos não estão livres da significação, das cargas que lhes foram historicamente investidas. Eles as suportam assim como as reproduções fotográficas, não estão livres das narrativas. Entretanto, se oferecem como imagem, abrindo a possibilidade de serem simultaneamente descobertos e reencontrados. Talvez por serem imagens familiares mas diferentes, conhecidas e *outras* ao mesmo tempo, elas possam também ser caracterizadas como *unheimlich*. Mesmo que retornem, na experiência do leitor/visitante, à sua subordinação ou estrita vinculação àqueles discursos, por um momento tiveram que ser apreendidos novamente.

ESPECULAÇÃO

A proposta das imagens no corpo da tese é uma forma empírica de argumentar por um entendimento do desenho em estados. É movimento constitutivo desta reflexão sobre o imbricamento das recorrências conforme mencionado em *A2* e sobre as distâncias, proximidades, e as correspondência entre modos como operantes em *Fausto*. Ela não põe em jogo os estados gráfico e objetual da mesma maneira como foi explorado nas intervenções precedentes no espaço arquitetônico, pois opera prioritariamente nesse primeiro, concentrando-se na passagem do gráfico para o gráfico. Ainda que esta convulsão específica envolva um verter-se de linhas para linhas, o modo objetual não está excluído, apenas não é explicitamente colocado. Isto por que qualquer convulsão sempre está aberta para qualquer estado, e vice-versa, assim como a elaboração e a percepção do gráfico e do objetual já são sua convulsão para o intelectual. Mas cada situação pode ser abordada com uma ênfase, o que torna necessário justificar que nesta proposta específica o procedimento e seu

produto imediato, em relação a um processo que já vem sendo desenvolvido, encontram relevância nesta passagem entre gráfico e (foto)gráfico.

Uma comparação com um trabalho anterior pode ser feita a fim de esclarecer tal questão. Já no ano de 2010 o interesse inicial pelas características arquitetônicas do lugar passou a gradualmente envolver também a importância de sua componente discursiva. A primeira proposta assumindo a progressão deste interesse ocorreu na exposição coletiva 3^a *rodada*¹⁵, na qual os desenhos apresentados tomavam como ponto de partida tanto as instalações físicas do local expositivo quanto as obras dos outros artistas também participantes da mostra. Tais desenhos foram elaborados por observação *in loco* e também baseados em fotografias das salas e dos trabalhos montados pelos outros artistas. Desde as experiências anteriores¹⁶, os desenhos não detinham-se em uma intenção documental do estado atual dos ambientes envolvidos, mas exercitavam certa ficcionalização através de imagens de escavações. Articulando a ambiguidade da reforma ou da ruína, os desenhos de buracos escavados, acúmulos de terra e escombros projetavam a situação desenhada para outro tempo que não o mesmo da exposição, já que o espectador não encontrava, naquele momento em que presenciava o trabalho, uma correspondência presente de tal aspecto no ambiente. Era possível fazer, na possibilidade entre a realidade e a ficção, uma especulação temporal: projeto ou registro?

No caso de 3^a *rodada* a ficcionalização não deteve-se nas imagens de escavações e foi além desta remissão a diferentes temporalidades. Os desenhos de fragmentos das obras dos outros artistas foram utilizados mas sem compromissos em documentar tais trabalhos ou de manter a distinção autoral que os caracterizassem como citação endereçada. Recombinados como se oriundos de um mesmo processo, a sua passagem ao desenho habilitava que estes fragmentos fossem submetidos a uma edição propositora de outras hipóteses narrativas e que diferissem significativamente das repercussões projetadas no contexto original das outras obras. A apropriação promíscua destes elementos tinha como

¹⁵ Exposição que ocorreu em 2010 no Centro Cultural Badesc, a partir de projeto desenvolvido pelo Centro Cultural Arquipélago e com a curadoria de Fernando Lindote, Jailton Moreira e Thais Rivitti. Para mais detalhes consultar Diego Rayck. “*Locus Suspectus* – o desenho no espaço e os espaços do desenho” (dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009).

¹⁶ Trabalhos como os apresentados nas exposições *Suitcase* (2008-9), *buracos* (2008), *Contín[glente]* (2009), para mais sobre o assunto consultar Rayck “*Locus suspectus*”.

contraponto a presença das próprias obras a qual se referiam, gerando um circuito entre elas e os desenhos. Enquanto estava no espaço expositivo, o visitante podia encontrar, ao mesmo tempo em que via os trabalhos de vários artistas, desenhos que representavam referências àquela situação: as salas, os trabalhos ali presentes individualmente e em conjunto. porém, uma representação desvinculada de uma descrição fidedigna ou de continuidade destas obras, mas de um comentário cuja semelhança atuava tal qual um vetor, que amalgamava o conjunto da exposição e ao mesmo tempo a integrava.

Esta experiência foi importante no processo por permitir a constatação do potencial de absorção do desenho, sua capacidade de trazer para o mesmo plano de um código representacional imagens de outros códigos e contextos. Imagens oriundas de outros meios visuais, de distintas áreas de conhecimento, que ao serem (re)desenhadas são vertidas neste mesmo amálgama. Elas passam a assumir novas relações e possibilidades de combinação, circunstanciais, provisórias, artificiais e fragmentárias. Uma estranha coesão que advém justamente desta própria passagem, do movimento convulsivo.

Em comparação às imagens nesta tese, convém citar algumas diferenças das obras em 3^a rodada que, apesar de poderem ser listadas individualmente, são todas características constitutivas de seus contextos. Muito dos desenhos desta exposição foram realizados a partir de observação direta das obras. Algumas delas eram fotografias, desenhos e colagens, enquanto outras eram objetos dispostos e intervenções espaciais. Em todos os casos, os trabalhos foram acessados diretamente, o que reforça a percepção de suas características físicas, suas presenças materiais e sensíveis. A isto se sobrepõe a apresentação simultânea dos desenhos de tais obras. Ou seja, havia uma relação muito direta e imediata entre referência e referente, apesar de toda a ficcionalização narrativa explorada nos desenhos, tal qual foi trabalhada na série *buracos*. O visitante podia estar diante tanto das outras obras expostas quanto dos desenhos que as representava, assim como (supostamente) o desenhista esteve. Imagens que pareciam carregar consigo esta presença material, este impacto do sensível, de sua constituição material muito díspar e dispersa que era comentada pelo grafismo.

Já as imagens propostas nesta tese operam em outras relações com seus referentes, nas quais prepondera a ausência e a distância. Quase todas

as obras que elas mencionam não podem mais ser acessadas, senão por documentos de época¹⁷. São objetos instáveis e perdidos, circunstâncias e eventos passados, lampejos fantasmagóricos. O que serviu de base para a realização de tais imagens foram registros fotográficos, textos, notas e descrições. Como observar a contigüidade de todas estas espacialidades? Isto só parece ser possível pois elas interseccionam-se no desenhável. Assumindo o desenho como percepção intensificada¹⁸, observar tais registros para vertê-los em outros desenhos não é somente voltar-se para o que eles apontam enquanto objetos inseridos em um discurso, mas observar também sua circunstância gráfica mesma, deter-se em sua natureza visual, na pulsação entre o negro e o branco do material impresso, para então dobrar uma imagem na outra, refleti-la, duplicá-la. Refazê-la mesma e outra.

O processo de re-apresentar estas obras, de elaborar estas imagens como mesmas e outras, envolve um trânsito com repercussão no plano dos sentidos. Ainda que estejam aqui dispostas em páginas distintas, folha após folha, diferentemente do que ocorre em *A2*, tal apanhado é uma maneira de permitir sua exibição em um mesmo plano panorâmico de pensamento, de propor outro tipo de nexos e assim experimentar a possibilidade de uma outra ordem, de um discurso visual. Tal nexos é, em um processo convulsivo, circunstancial e provisório, um artifício. Um conjunto que se relaciona pelos seus intervalos, nas distâncias e diferenças, nos vazios entre cada imagem. Um apanhado como este é apenas *uma* versão, *uma* imagem de muitas imagens: é possível considerar (re)desenhar tais imagens como uma maneira de observá-las através de um espelho. Ainda que seja preciso observá-las longa e atentamente neste processo, a imagem que é assim convulsionada torna-se uma “espécie de imagem”, ou uma imagem-reflexo, um duplo que é ele mesmo.

A observação destas imagens que refletem outras, este olhar indireto e mediado, chama à tona a origem comum das palavras espelho e especular. Observar os astros pode ser feito diretamente, mas fazê-lo através de um

¹⁷ Além da *Haus u r*, acessível apenas por visitas controladas ou por seus prolongamentos enquanto *Totes Haus u r*, é excessão também os filmes da série 7 *Fragments for Georges Méliès*. Esta última foi a única obra do capítulo *conversa à distância* presenciada diretamente por mim, e não apenas por imagens veiculadas em outros meios.

¹⁸ Paixão, *Desenho*, 64-5. Questão abordada no próximo capítulo.

espelho¹⁹ é contar, às custas da inversão, com uma planificação do observado e com uma mudança na posição do observador: mesmo que o firmamento apresente-se ao olhar sem oferecer referências de profundidade entre os astros, seu reflexo na lâmina d'água ainda é mais plano, menos substancial, pois é apenas sua imagem deslocada de si, sua *species*. Disposta abaixo do nível do olhar do observador, permite-lhe olhar para os astros tão facilmente quanto quem olha para quem está à sua volta, ou para o que está sobre uma mesa ou um tapete, o que faz lembrar da acepção do verbo considerar como observar no mesmo nível, algo que será melhor abordado adiante. Assim é facilitada a observação do céu, não somente de seus elementos em absoluto, mas dos conjuntos e das relações entre eles. Uma constelação só pode ser percebida como tal ao longo do tempo, é o movimento agrupado de seus elementos que a distingue de outras estrelas, de outros conjuntos. Ainda que esta comparação vise destacar o artifício de mediação na observação da imagem mais do que traçar analogias precisas entre cada elemento da situação astrológica e o processo empregado no presente trabalho, é interessante notar que as imagens reunidas aqui são como uma constelação. São um agrupamento cujo sentido pode ser atribuído por uma movimentação conjunta. Tal qual um momento celeste, este trabalho reúne fenômenos que existem em dispersão e também em certa independência, o que permite maneiras de vê-los simultaneamente autônomos e em conexão. O trabalho sobre o conjunto captura uma certa configuração, retrata, em sua abrangência temporal, um continuum deste panorama dinâmico de elementos distantes.

Estas imagens, enquanto *recorrências*, se mostram, circulam, obscurecem e ressurgem continuamente no processo. Percorrem todo o “espaço conceitual”, solicitam e se dispõem a serem solicitadas e utilizadas, mesmo fora do estabelecimento de uma ordem unificante, de um sistema fechado e estável. Neste contexto, o desenho atua como um anteparo singular que deita, delimita e conjura as imagens em movimento, faz

¹⁹ "Speculum (miroir) a donné le nom de spéculation: à l'origine, spéculer c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir. Sidus (étoile) a également donné considération, qui signifie étymologiquement regarder l'ensemble des étoiles. Ces deux mots abstraits, qui désignent aujourd'hui des opérations hautement intellectuelles, s'enracinent dans l'étude des astres reflétés dans des miroirs. De là vient que le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance [...]. Ces reflets de l'intelligence ou de la Parole céleste font apparaître le miroir comme le symbole de la manifestation reflétant l'Intelligence créatrice" (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982).

imagens das imagens. Diante da indagação sobre a forma de observar os movimentos da convulsão, visualidade e discurso aqui se articulam em uma tentativa de relato, processo, auto-referência e meta-linguagem, permitindo responder que a observação da convulsão já é ela mesma própria convulsão.

Logo, é possível que esta convulsão seja a própria encenação anunciada? Após a abertura das cortinas e a ambientação do palco algo realmente sucedeu-se? Ou apenas as cortinas continuam a abrir-se indefinidamente, cada vez mais adiante? Isto talvez diga respeito à natureza fantasmal do desenho, sempre a fugir e ao mesmo tempo assombrar, o que aponta a necessidade de refletir sobre aquele que desenha, sobre a inquietude de quem padece da imagem.

III PRETENSÃO, ERRO e RUÍNA

O desenho, com sua participação basilar na instituição do sistema das artes, ainda costuma ser tratado por discursos invariavelmente valorativos apesar de todas as distinções entre o contexto artístico atual e aquele no qual lhe foi anunciada a posição de “pai” das artes, não apenas em um sentido de origem, de base sobre a qual se parte, mas também de uma fonte comum e de uma unidade geral, conforme será desenvolvido mais adiante. Mesmo que sua notoriedade tenha oscilado no decurso histórico, sua valorização persistiu ao menos concentrada em um ou outro de seus aspectos ou funções, como a vocação projetiva, a capacidade didática ou a disposição para a expressão subjetiva. A pertinência do desenho nas atividades criativas, no plano intelectual, na construção do conhecimento, é algo que não se limita ao plano teórico e nem parte dele e neste contexto não é difícil perceber a prevalência do aspecto valorativo dos discursos que o abordam. Se esta constatação estimula questionamentos, isto é acentuado diante da maleabilidade e pluralidade semânticas que parecem próprias do nome desenho.

Muitas inquietações resultam tanto do crescente movimento de visibilidade institucional do desenho quanto do tom laudatório que acompanha este processo¹. Como lidar com esta situação? Como lidar com os discursos que tencionam, em buscas ligeiras na zona parda onde habita o desenho, sua companhia como elemento legitimador? Se a complexa análise dos discursos atuais sobre o desenho é tarefa que excede os objetivos e recursos desta reflexão, ainda assim é necessário reconhecer nesta última a motivação causada pelo assunto. E sendo reconhecida esta motivação, não é

¹ Merece análise própria o emprego de um recurso freqüentemente adotado em publicações sobre o assunto na atualidade: a constatação comprovada de uma crescente valorização do desenho. Adriano Pedrosa em *Desenhos A-Z* (Lisboa: Coleção Madeira Corporate Services, 2006) descreve este panorama listando várias exposições e publicações. Brian Fay em “Casting a net: contemporary drawing practices and strategies”, *Arrow@dit* (2008), acessado em maio de 2015. <http://arrow.dit.ie/aaschadpoth/21/>, segue de forma semelhante citando eventos e instituições.

possível passar por ela fazendo apenas esta menção, é necessário encontrar algum aspecto que apresente maior ressonância e tateá-lo minimamente, algum ponto, um foco, não para apontar um sentido conclusivo, mas como um exercício, uma resposta mínima ao que afeta quem desenha. Dentre tantos os aspectos que poderiam ser indicados neste panorama opto por abordar o que me causa a inquietação mais notável, que é o elemento volitivo do desenho. A escolha justifica-se menos pela repetida freqüência com a qual o encontro (principalmente em textos mais informais) do que pelo interesse que recorre em meu processo artístico. Dentre as recorrências que compõe meu espaço de reflexão não posso distinguir a vontade que é motora das narrativas literárias, nem as ambições implícitas nos gestos de artistas, nem os desejos que resultam nas marcas nestas coisas, todas expressões que me dizem respeito, deste elemento do desenho atualmente mencionado em posição de destaque.

DESENHO E VONTADE

Ao se consultar os discursos sobre desenho são freqüentes as referências à noção de vontade. Logo de partida, nas considerações etimológicas deste nome, já é comum encontrar menção ao termo *desígnio*, ao qual seguem conjuntamente *intento*, *plano*, *propósito*, *idéia*, omitindo-se aqui uma série de outras palavras cujo sentido, mesmo que não coincida com vontade, possui implicações com ela. Além da condição gráfica, é corrente destacar-se na constituição intelectual e sensível do desenho esta componente volitiva a operar como motor do processo: o desenhista é aquele que, movido por sua vontade, pensa, investiga, observa, traça, delimita, planeja. Se esta afirmação puder ser assumida, não é sem ignorar o incômodo causado pela sua tendência a uma interpretação otimista do desenho, pois a vontade do desenhista compõe uma capacidade prática, sensível e intelectual de governar(-se) no mundo, de determinar, de definir, tanto pela ação quanto pela reflexão. Sua vontade encaminha-o pelas formas de realizar-se, de experimentar as próprias potencialidades ou atingir um fim, pelo exercício de julgamentos e escolhas. E se for mesmo delegada uma importância prioritária à vontade no desenho, através dela não apenas se justifica o próprio movimento do desenhar como desempenho (já que dela

depende, na realização gráfica, desde o ímpeto espontâneo à habilidade sistematicamente construída), mas também a disposição em se conferir uma autoridade ao desenhista, aquele que marca, que elege, que nomina, que determina, que assinala, que confere a distinção do signo. Todas estas investidas do desenho ao desenhista tornam-no um sujeito bem alinhado aos imperativos que hoje nos confrontam. Em uma perspectiva positiva, pela qual o desenho é entendido como imprescindível atividade disciplinar (este que é reivindicado por tantas disciplinas), é esperada a contribuição do desenhista pela participação desta vontade e seu respectivo reconhecimento como expressão do sujeito direcionada para o conhecimento, para a ação e, especialmente, para atingir-se um fim. Todo o progresso precisa de um plano. Esta componente volitiva, em si, não é problemática. O que parece grave é sua utilização funcionalista por um modo de compreender o desenho como prática impositiva e edificante, tanto em seus empregos, efeitos e resultados quanto em sua operacionalidade interna.

Nos esclarecimentos iniciais de sua obra *L'idea de' pittore, scultori et architetti*, Federico Zuccaro justifica sua opção pelo uso do termo desenho pela adequação às especificidades de seu meio profissional em distinção de outros termos similares empregados em outras áreas.

E se neste presente tratado reflito sobre este conceito interno, formado por qualquer um, sob o nome de *Disegno*, e [se] não uso o nome *intenzão*, como adotam os lógicos e filósofos, ou *modelo*, ou *idéia*, como usam os teólogos, é porque o trato como pintor e me dirijo principalmente a pintores, escultores e arquitetos, aos quais é necessário o conhecimento e a orientação do desenho para poder obrar bem.²

Entende-se nesta passagem, para além do desejo da adequada expressão a ser utilizada entre especialistas, a equivalência que o autor propõe entre desenho, intenção, modelo e idéia. Como aponta Georges Didi-Huberman, Zuccaro radicaliza a importância do desenho que, segundo

² “Ed io in questo Trattato ragiono di questo concetto interno formato da chissia sotto nome particolare di Disegno, e non uso il nome d'intenzione, come adoprano i logici, e filosofi, o di esemplare, o idea, com' usano i teologi questo è perchè io tratto di ciò come pittore, e ragiono principalmente a' pittori, scultori, ed architetti, a' quali è necessaria la cognizione, e scorta di questo Disegno per potere ben operare.” Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. (Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1768), 7.

o legado de Vasari, é o princípio e a unidade das artes da pintura, escultura e arquitetura³. Ao conferir esta posição fundamental ao desenho em seu projeto de fundação de uma narrativa histórica sobre a arte, tanto em sua obra *Delle Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori et Architettori* quanto na criação da *Accademia del Disegno*, Vasari não apenas recusa-se a eliminar de seu discurso a “polissemia” e as “antíteses” compreendidas no termo *disegno*, mas justamente faz uso delas⁴. Em relação a este legado teórico, Zuccaro, retomando discussões sobre o intelecto a partir de Aristóteles⁵, além de distinguir *disegno interno* de *disegno esterno*, afirma a superioridade do segundo sobre o primeiro ao fazer coincidir seu sentido com a própria idéia. Diferente da abordagem vasariana, pela qual o desenho pode desenvolver-se pela prática, para Zuccaro o desenho é uma faculdade, portanto inato⁶.

Desenho: intenção, modelo ou idéia, poderiam ser postas aqui ponderações sobre as particularidades do uso de cada um destes termos entre os especialistas mencionados neste contexto de época, os lógicos, filósofos e teólogos. Mas aqui é suficiente lembrar que tais especialistas são aqueles dedicados às faculdades superiores, inclusive em suas considerações sobre si mesmas, sobre o pensamento do pensamento, para se evidenciar na proposta a comparação imediata, senão a coincidência direta, entre o desenho e as mais sofisticadas operações do intelecto. No enunciado desta equivalência, assumindo-se a relevância do legado de Zuccaro, é possível supor que os processos e estados do intelecto aplicam-se ao desenho. Logo o elemento volitivo, integrante do intelecto, participa também do desenho

³ “Disegno, in Vasari, serves first to constitute art as a single object, as a wholly independent subject for which it provides, so to speak, the principle of a symbolic identification. “Not having it, one has nothing,” writes Vasari; and he specifies, in the opening of his great *Introduzione alle tre arti del disegno*, that design is the “father to our three arts—architecture, sculpture, and painting”: in other words, the principle of their unity, their strictly generic principle. (...) There was of course no lack, before Vasari, of texts underscoring the fundamental value of disegno. But no one before him had affirmed with so much force and solemnity that design might constitute the common denominator of everything that we call ‘art.’” Georges Didi-Huberman. *Confronting Images: questioning the ends of a certain History of Art* (State College: Pennsylvania State University Press, 2005), 76.

⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 79-81. O autor discorre como esta característica do termo *disegno* possibilitava a Vasari, através de “circularidades” e “contradições”, substituir antigas hierarquias pelas novas que ele propunha em seu projeto de legitimação da arte como instituição de uma elite intelectualizada e virtuosa. Na hipótese de Didi-Huberman, esta preocupação o teria impedido de “to reject the existence in painting of any such dualism of the sensible and the intelligible”, já que o crucial era estabelecer o desenho indubitavelmente como uma “categoria intelectual”, uma “arte liberal”.

⁵ Paixão, *Desenho*, 39-42. O autor destaca em Zuccaro uma retomada destas questões em Aristóteles disfarçada devido ao contexto do neoplatonismo cristão, identificando, no intervalo histórico entre os dois autores, seu uso do *grammateion* aristotélico como excepcional na teoria do desenho.

⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 83.

como constituição, e não como motivador externo, fonte outra. A vontade move(-se d) o desenho.

INTENÇÃO

Retomando a equivalência citada acima, é presumível que enquanto os termos modelo (*esemplare*) e idéia (*idea*) remetem facilmente a uma imagem mental, a uma projeção formada no interior do ser pensante cuja compreensão parece ser para nós facilitada pela familiaridade com a apresentação cinematográfica, o termo intenção (*intenzione*) soa afastar-se deste sentido em direção a um outro, mais relacionado ao interesse, plano, propósito e vontade. Porém, este entendimento corrente do termo, ainda que não tenha se alienado de alguns de seus sentidos passados, não mantém consigo, pelo menos fora da discussão daqueles mesmos especialistas, outras acepções que o tornam mais complexo e o relacionam aos outros dois termos.

Como esclarece Agamben, intenção é o nome pelo qual os medievais chamavam a espécie, *species*: “aparência”, “aspecto”, “visão”⁷. A raiz do termo *species* significa “olhar, ver” e encontra-se também em *speculum*, *spectrum*, *perspicuus*, entre outras palavras, destacando o autor que “na terminologia filosófica *species* é usado para traduzir o grego *eidos*”⁸. Este esclarecimento reacende no nome intenção o sentido de imagem e também abre caminho para, senão outras acepções, outros aspectos das acepções mais correntes. O uso da palavra pelos escolásticos, retomado de Aristóteles, possui, para além do significado volitivo que persiste no uso cotidiano atual, um importante sentido intelectual relacionado à capacidade de conhecer⁹. Nesta concepção, intenção é a tendência, a inclinação e a atitude em relação a algo: “na linguagem dos escolásticos, a *intentio* é tanto a aplicação do espírito a um objeto de conhecimento, quanto o próprio conteúdo do pensamento ao qual

⁷ Giorgio Agamben. *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007), 52-3.

⁸ Agamben, *Profanações*, 52.

⁹ É importante destacar que a questão da intencionalidade, especialmente tendo a filosofia medieval como referência, é amplamente rediscutida. Para além de sua relevância como conceito da lógica e do papel fundamental nas obras de autores como Husserl e Brentano, as implicações morais acerca da intencionalidade associam-se a vários dilemas éticos da atualidade. Para um breve panorama sobre o contexto ver Fabrizio Amerini, “Later Medieval Perspectives on Intentionality - An Introduction”, *Quaestio* 10 (2010): 3-23.

o espírito se aplica”¹⁰, ou seja, a própria *specie* da qual Agamben fala. A intenção possui, neste contexto filosófico, participação fundamental no processo de conhecimento, nas relações do ser com algo, no entendimento e suas conseqüentes mobilizações, referindo-se a “uma tendência da mente em transformar-se de alguma maneira naquilo que conhece e deseja”¹¹.

O nome *intentio* deriva do latim *intendo*, *in-tendere*, considerando-se *in-* prefixo alocativo “no” e *tendere* verbo para a ações de esticar, alongar, espalhar, estender e tencionar (ao máximo, completamente), empenhar-se, mover-se, voltar-se a, seguir uma direção, tender a¹². O conceito diz respeito a um entendimento do conhecimento como processo que, no ser, move-o em direção ao outro e traz para, ou forma, a imagem deste dentro de si. *Tendere* compartilha a mesma raiz com *tenēre* (ter, manter, possuir), termo que também tem o sentido de compreensão, conhecimento e memória¹³. Sucintamente apresentam-se todos os elementos comumente presentes nas definições de desenho preocupadas com suas implicações intelectivas: imagem formada no ser pelo conhecer e desejar. É importante lembrar que a intenção, na concepção tomista, também está relacionada a uma finalidade e à busca pelo meio de alcançá-la¹⁴, portanto, mais do que uma vontade caprichosa, intenção expressa uma vontade orientada para seu próprio fim e que aciona escolhas e juízos para realizar-se. Neste sentido, sua inclinação para um fim é motriz tanto na origem, pela determinação da finalidade, quanto no meio, como força que põe em movimento, que é propriamente uma tensão no ser. *Intendere*, no latim, é também usado para “curvar o arco”, conferindo-lhe tensão para o disparo, e “mirar”, definindo um alvo, o que abarca os sentidos de esforço empreendido e tentativa, meta e atenção a

¹⁰ Thiago Marcellus de S. Cataldo-Maria e Monah Winograd, “Freud e Brentano: Mais que um Flerte Filosófico”, *Psico* v.44 n.1 (2013): 38, acessado em Dezembro de 2014: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/revistapsico/article/viewFile/9989/8846>

¹¹ Mauricio Beuchot citado em Cataldo-Maria e Winograd, “Freud e Brentano”, 38.

¹² Charlton T. Lewis e Charles Short, *A New Latin Dictionary – founded on the translation of Freund’s Latin-German Lexicon* (New York: Harper and Brothers Publishers, 1891), 1852-3.

¹³ Lewis e Short. *New Latin Dictionary*, 1854-5; Alfred Ernout e Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots* (Paris: Klincksieck, 2001), 683-4.

¹⁴ Pedro Paixão observa em nota que na *Ética Nicomachea* “A vontade tem como objecto o fim, a escolha, por sua vez, os meios: por exemplo, (...) queremos ser felizes e dizemos que o queremos, mas não soa bem dizer que o escolhemos”. Aristóteles citado em Pedro Ábreu Henriques Paixão. *Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares Sem Nome* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008), 75. Na perspectiva tomista *intentio* e *electio* diferenciam-se pois a vontade está subordinada ao conhecimento, já que este último obtém a coisa enquanto o primeiro a busca sem alcançar. Dos elementos volitivos a *intentio* inclina o ser a um fim último, enquanto a *electio* é o desejo de algo a fim de obter outro algo que se deseja. Logo a *electio* é indispensável à *intentio* e indissociável a ela, e vice-versa, apesar de ser-lhe subordinada.

algo, deixando o conseqüente disparo subentendido nas suas próprias acepções de “direcionamento”, “alcance” e “deslocamento”¹⁵. Isto torna oportuno pensar a intenção como um processo, em toda a sua extensão, no qual há um sentido de atuação de três partes: a finalidade definida, o esforço e meio para alcançá-la e a própria tentativa, a ação. Deste modo é possível identificar, devido a estas especificidades, uma distinção do entendimento de intenção de uma noção mais abrangente de vontade. Um entendimento que em muito coincide com a própria imagem do desenho.

Às palavras intenção e intensão confere-se a mesma etimologia¹⁶. Agamben menciona que o *intentio*, designava “a tensão interna (*intus tensio*) de cada ser que o impele a fazer imagem, a se comunicar”¹⁷. A imagem sendo assim forma da tensão do desejo e do conhecimento, mas não apenas em suas manifestações positivas, mas negativas também, como aquilo que se desconhece e sobre o qual se pensa, se pondera atentamente, se *considera*. Neste momento se faz pertinente a relação entre considerar e desejar. Seja o sentido original de considerar – direcionado por uma perspectiva astrológica – a observação do que está inscrito e expresso pelos astros como forma de saber e agir adequadamente, ou simplesmente o olhar fixo, atento, “intenso” de quem analisa algo profundamente, desejar costuma ser entendido como uma contraposição sua, como a negação ou saída deste estado de contemplação ou atenção disciplinada (*con-* e *des-* *siderare*)¹⁸. Aquele que deseja se recusa a considerar, a observar à distância, a manter-se parado, e age pelas suas próprias inclinações a despeito das determinações

¹⁵ Lewis e Short. *New Latin Dictionary*, 975.

¹⁶ tend-, Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (on line). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. Acessado em maio de 2015, <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=tend->

¹⁷ Agamben, *Profanações*, 53. “*Intention, comme le nom même le fait entendre* (intus tentio), signifie une tension vers autre chose”, é a definição, segundo Solère, que consta na *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, “La Notion D’Intentionnalité Chez Thomás D’Aquín”, *Philosophie* 24 (1989): 19. Amerini atribui a Henry de Ghent a proposição da etimologia de *intentio* ser *intus-tendere*, especulando uma possível “adaptação” da etimologia de *intelligere* (*intus leggere*: ler internamente) de Tomás de Aquino. Amerini, “Perspectives on Intentionality”, 4. Nestes casos também se mantém um prefixo locativo para o verbo *tendere*, sendo interessante notar que enquanto *in-* possui uma ampla gama de sentidos espaciais referentes a movimento e repouso, incluindo direcionamentos a coisas e lugares em várias direções, nos quais se inclui “ao interior”, o advérbio *intus* envolve exclusivamente relações com este último sentido, “dentro, com” “para dentro” ou “de dentro”. Lewis e Short. *New Latin Dictionary*, 911-14, 991.

¹⁸ A explicação etimológica de considerar e desejar tendo o elemento *sidus* em comum, apesar de muito contestada entre os especialistas, não é definitivamente rejeitada e goza de relativa popularidade (difundida em obras como, por exemplo, o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant), talvez por polarizar atitudes de racionalidade e emotividade em um imaginário receptivo ao místico (astrologia) e ao sentimental (os dramas do amor impossível).

externas¹⁹, move-se para o que deseja. Adrian Pârvulescu, desacreditando da explicação de considerar baseada no termo *sidus* (estrela) por falta de casos correlatos, localiza a origem do seu sufixo no latim *sido* (sentar, ficar estático, fixo – que também seria uma possível origem para *sidus*) combinado ao prefixo *con-* como uma condução do observado ao nível de olhar do observador, resultando em um sentido de “olhar fixamente para, olhar com atenção”, mencionando comparações de aproximação entre a palavra “estrela” e expressões que denotam “olhar fixo” em outras línguas, especialmente norte-européias (como no inglês *star* e *stare*). O desejar seria a perda deste estado de fixidez, quando aquele que deseja, inquieto, necessita mover-se em direção ao desejado²⁰.

Parece que a história do desenho é tão ligada à vontade (e ao desejo) quanto ao saber, ambos constituindo a intelecção. Agamben destaca que os poetas medievais chamavam “amor” o intervalo entre perceber a imagem e reconhecer-se nela, discorrendo sobre as situações problemáticas nas quais se suprime ou amplia demasiadamente este intervalo, mencionando como exemplo extremo o mito de Narciso²¹. O “amor” e o “reconhecimento” estão em relação direta, mas operando alternadamente em um jogo de esquiva entre a imagem e sua percepção, ou, nos termos colocados por Victor Stoichita, a percepção entre o reflexo e a sombra, já que o primeiro está relacionado à identificação do “eu”, enquanto a segunda à identificação do “outro”²². A esta altura parece oportuno relembrar Cora de Dibutades. O que é o contorno traçado por ela? Tal silhueta é uma substituta de seu enamorado ausente? Em seus momentos solitários ela poderia propositalmente projetar sua sombra em encontro à marca do contorno dele; poderia imaginar, fantasiar isso. Se “na imagem, ser e desejar,

¹⁹ Paixão observa em nota que *hairetikós* “designava aquele que *quer por si*, desvinculado de qualquer dogma”, termo derivado de “*hairêō* – “agarrar”, “alcançar”, “eleger” ou “preferir””, o que posiciona a escolha própria e autônoma como subversão, heresia. Paixão, *Desenho*, 75.

²⁰ Adrian Pârvulescu, “Latin Considerare et Desiderare”. *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 94. Bd., 1./2. H. (1980): 159-165. Greensbough tem como hipótese que o verbo latino *desidero* derive do adjetivo *desido*, *de-sidus*, sendo *sidus* posição, lugar, tendo o sentido original de “achado ou marca fora de lugar”, termo comum à linguagem militar especialmente empregado para denominar soldados ausentes na chamada. Isto justificaria o sentido que prevaleceu posteriormente por indicar um sentimento de perda, de falta. “Some Latin Etymologies”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 1 (1890): 96.

²¹ Agamben, *Profanações*, 53.

²² Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow* (London: Reaktion Books, 1999), 30-1. O autor revisa o mito de Narciso utilizando a distinção de Jacques Lacan sobre as fases do espelho e da sombra. Para Stoichita na narrativa de Ovídio o termo sombra marca a indeterminação inicial da origem da imagem para Narciso, que a vê apenas como (a imagem de) um outro, o que só se altera quando ele percebe que ela é um reflexo de si mesmo.

existência e esforço coincidem perfeitamente”²³, esta não é *pela* coisa, *pelo* desejado, tal qual um substituto, mas propriamente sua imagem, sua *species*, “sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade” efetivamente presente naquele que a tem como “um modo de ser”²⁴, para quem ela é intenção. A silhueta do namorado é um artifício. Um jogo pelo qual a imagem deste em Cora encontra-se com a sombra deste mesmo sobre a parede em um contato gravado.

As narrativas de Orfeu e Dante também envolvem o movimento pela imagem da amada, mas desta vez em uma jornada ctônica. Paixão analisa ambas as situações destacando, entre as “fortes semelhanças”, uma importante distinção: se para Orfeu, em sua busca, ter recebido dos deuses subterâneos um “*phásma*” de Eurídice foi de uma infelicidade de conseqüências fatais²⁵, para Dante, pelo “acidentado percurso”, há a confirmação de que o “*phásma* da amada” é a “imagem de felicidade”, cuja *intenção* é o nobre aperfeiçoamento do intelecto com a “escolha do justo meio”²⁶. Nesta perspectiva, Orfeu tem na imagem de sua amada uma vontade orientada para além de suas capacidades de realização, já que, mesmo após os desafios de uma viagem excepcional, sua *intenção* de Eurídice não o conduziu senão à ruína²⁷. Dante, por outro lado, tem na imagem de Beatriz uma potência intelectual para conduzi-lo ao seu ideal virtuoso de “felicidade”²⁸, suas intenções indo além dos desejos com base no sensível²⁹.

²³ Agamben, *Profanações*, 53.

²⁴ Agamben, *Ibid.*

²⁵ Sobre o resultado da busca de Orfeu, Paixão faz referência ao *Simpósio* de Platão, no qual o herói é um exemplo, apesar da jornada que empreende, de uma falta de entrega total à sua amada por recusar-se, como fizeram outras personagens em narrativas semelhantes, a morrer por ela. Paixão, *Desenho*, 56-9.

²⁶ Paixão discorre sobre a afinidade e domínio de Dante sobre a obra de Aristóteles, destacando, para além do uso da noção de *nobilitas*, as menções à *skhole* (“desobra”, “inoperosidade”), à valorização do desenho como prática para atingi-la e ao paradigma da *grammateion* (a tabuinha de escrever). Paixão, *Desenho*, 59-61.

²⁷ Dihle atesta que “*the primacy of intention was increasingly stressed in Greek moral thought from the sixth century onwards (...). But it was always knowledge or ignorance which determined human intention*”, complementando que quando os deuses decidiam punir ou destruir um homem, bastava-lhes interferir em seu intelecto a fim de prejudicar-lhe o discernimento entre o bem e o mal: Assim como ocorreu com Orfeu por se aventurar vivo no submundo, “*the man who thus becomes a trespasser is justly punished*”. Albrecht Dihle, *The Theory of Will in Classical Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1982), 33.

²⁸ Paixão, *Desenho*, 59-62. Sendo felicidade (*eudaimonia*), na antigüidade, uma forma específica e superior de “aperfeiçoamento das virtudes éticas” cuja via de alcançar diferia conforme a doutrina filosófica que a tratava.

²⁹ Apesar de relevante, a boa e a má intenção não se definem simplesmente pela oposição entre as capacidades intelectuais e os impulsos emocionais. A intencionalidade, ao longo das concepções na qual foi tratada, envolveu diversos arranjos entre noções variadas de emoção e racionalidade, ação e ponderação, sensação e intelecto, discernimento e ignorância, como podem ser localizadas nas definições da *Theogonia* de Hesíodo: “*The man whose intellect is not stronger than his emotion is always acting in the wrong way and is always in great distress*” Citado em

Intenção, amor, conhecimento, desejo, virtude, perda. Todos implicados na imagem, todos causando, justificando, movendo, derivando, ruindo nesta que se faz presente no sujeito. E nestas narrativas o caráter da relação entre ambos, o sujeito e a imagem, é a medida do direcionamento que a imagem confere à felicidade.

Nesta perspectiva orientada pelo pensamento aristotélico o entendimento de felicidade à qual a intenção deve corresponder coincide com um processo de aperfeiçoamento pela excelência nos exercícios do intelecto e das atividades práticas, que possuem, conjuntamente, uma forma individual e própria de ser alcançada por cada ser, um princípio de adequação. Nas duas narrativas mencionadas a imagem está presente de forma central. Quando é imagem da nobre finalidade, sua intenção promete o bem em quem acontece, mas quando a imagem não corresponde à intenção da felicidade, sua presença torna-se uma assombração.

DESEJO E FELICIDADE

Considerando as operações envolvidas na intenção e a mobilização que ela resulta no ser, é compreensível a recorrência de sua menção associada ao nome felicidade, estado avançado ou mesmo meta de doutrinas filosóficas. Mas o quanto do desenhar tem a felicidade como uma finalidade última ou mesmo próxima? O desenho é um meio para alcançá-la ou coincide com ela: simultaneamente meta, esforço e tentativa?

Uma tendência moralizante pode conduzir qualquer discurso que dedique-se aos meios de alcançar a felicidade a avaliar os méritos de quem a almeja. E se, por um lado, toda a intelecção que o desenho envolve, todas as potencialidades que nele são presentes, tão bem podem situá-lo como uma prática privilegiada em um projeto de aprimoramento do ser, por outro lado ele parece vazar de qualquer orientação, de qualquer coloração, desbotando até o cinzento mais informe. Para refletir sobre isto é oportuno trazer a hipótese sobre desenho de Paixão, na qual o autor conclui que

Dihle, *Theory of Will*, 38. “*The power of passion or emotion prevents such a man from making proper use, in his actions, of the knowledge that reason has provided. So he is constantly being pushed towards the irrational, the disorderly, the evil. His actions are directed against the order of nature in the given situation, though his intellect is able to perceive and evaluate that situation with regard to the action required.*” Dihle, *Theory of Will*, 38.

No desenhável – íntimo em nós – é imanente a ‘visitação’ na qual os signos e fantasmas se dissolvem, onde, na sua receptividade, se denota a inteligência, translúcida, que por instantes e sem pressupostos, os acolhe anuncia, destrói e/ou restitui, no amor, na recordação, no pensamento, num sonho... presença – o desenho singular de um encontro, a paixão de transparência.”³⁰

Sua argumentação constrói sensivelmente um entendimento do desenho que simultaneamente é prática, por que demanda exercício e percepção; teoria, por que constitui-se de uma “visão intensificada”³¹; e advento, por que oferece ao desenhista um “anúncio inteligível”, permite-lhe encontros misteriosos com o que é “íntimo mas nunca nosso”³².

O desenhável, esta “receptividade” da “espécie inteligível”, é o meio que possibilita o desenho, a “transparência” das “proveniências e intenções” que, nas considerações etimológicas deste, figuram regularmente como determinações – o desígnio³³. Se o desenhável é, então, um tipo de *physis*³⁴ dos desígnios, qual o seu ato e sua potência? Se seu ato é o de atribuir marca, ou signo, aquilo que simultaneamente “reúne e distingue”, sua potência seria a destituição deste, o acolhimento de seu não ser. O que resultaria em uma forma de suspensão da “separação que vive do que põe em relação”³⁵, um contato com o eterno. Este avizinhamo confirma sua situação de “limbo”³⁶. Logo, o desenho *pode* tanto participar da jornada ao nobre ideal quanto a outros caminhos menos afortunados (mas não necessariamente infernais). É no limiar do inferno, na zona de transição entre o mundo dos vivos e dos mortos, que o olhar de Orfeu condenou-o ao procurar *ver* Eurídice. E mesmo com toda a afinidade pela *transparência dos signos* propostas por Paixão, sintonizada com os belos ideais *estilnovistas*, não posso,

³⁰ Paixão, *Desenho*, 65.

³¹ Sendo a palavra teoria derivada do verbo *theorêin*, que, além deste sentido de “visão intensificada” coincide com o verbo “latim *visitare* (de *video*)”: ir ver desta forma. Paixão, *Ibid.*, 64-5.

³² Paixão, *Ibid.* Mais sobre a questão também pode ser visto nas páginas 49-54.

³³ Paixão, *Ibid.*, 52, 60.

³⁴ Sobre o conceito de *diáphanes*, Agamben explica-o como “uma certa ‘natureza’ (*physis*) presente neles (corpos transparentes) e que constitui aquilo que é propriamente visível em todos os corpos”; natureza cujo ato “como tal é a luz e que as trevas são a sua potência”. Giorgio Agamben, “A Potência do Pensamento,” *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, n°1 (2006): 17.

³⁵ Paixão, *Desenho*, 40.

³⁶ Paixão associa o “grafável da tabuinha” (*grammateion*) ao limbo, conceito privilegiado por Dante na *Divina Comédia*, um limbo do inteligível, um lugar intermediário, receptivo e disposto aos que vêm de diferentes realidades, “o *limbo* entre o eterno e o perecível”. *Ibid.*, 61, 65.

daqui adiante, manter-me a seguir o autor sem deixar de atentar para todos os desvios, as *más intenções*, as desmedidas, os fantasmas que também têm vez, em um momento ou outro (e infelizmente, para alguns, longamente) no desenhável. Sou assombrado por estas imagens, motivado pelas narrativas de insucesso e arrogância, pelos fantasmas que habitaram seus sujeitos.

Muitas destas narrativas permitem concluir que o malogro de seus protagonistas deve-se ou a um engano de julgamento entre a correspondência de sua intenção com um ideal de felicidade, ou de uma inadequação entre os modos que emprega para realizá-la e sua circunstância. Há sempre a questão do mérito, uma voz que formula um julgamento e que nos indaga *o que de bom poderia vir disto?* Se desenho e intenção estão enlaçados, neste emaranhado de desejos, ações e imagens, não deixam de ser seguidos por uma tenaz, mas por vezes discreta, preocupação moral sempre atarefada com tudo aquilo que a excede, ignora ou resiste. E falar em felicidade, e nos seus méritos e deméritos, envolve necessariamente passar pelo desejo. Agora, não na perspectiva do mobilizar-se para algo, de entrar em ação como foi mencionado antes, mas pelo interesse sobre a frustração que nele se insinua. A este respeito, o trajeto que será desenvolvido aqui acompanhará brevemente um fragmento do pensamento de Agamben sobre a experiência na contemporaneidade e sobre magia e felicidade.

Ao dedicar-se sobre a “expropriação da experiência” que se aplica ao homem contemporâneo, o autor discorre sobre a tensão entre experiência e conhecimento exercida nos modelos de sujeito formulados no ocidente. Passando pela religiosidade da antiguidade tardia, pelo pensamento clássico, pela mística neoplatônica, Agamben mostra as mudanças deste complexo e situa na ciência e filosofia modernas uma nova concepção de sujeito que renegociará a relação do conhecimento com a experiência não através da conciliação direta, mas de uma forma de transformação que apropria esta última e a instrumentaliza como método (o “experimento”):

A grande revolução da ciência moderna não constitui tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade (...) quanto em referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que

a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: *o ego cogito* cartesiano, a consciência.³⁷

Logo a experiência, concentrada em um único sujeito, “o sujeito do verbo” (*ego cogito, ego sum*), descaracteriza-se de sua condição anterior. Não é mais um lugar da incerteza, do imprevisível, do limiar entre o humano e o divino, já que o sujeito da ciência moderna é concebido justamente como o espírito mediador que, ao reunir “em si as propriedades do intelecto separado e do sujeito da experiência”, usufrui simultaneamente da “liberação do *páthei máthos*”³⁸ e da “conjunção do saber humano com o saber divino”³⁹. O primeiro de ambos, o aprendizado através do sofrimento que na antigüidade constantemente lembrava o homem de sua fragilidade, é suprimido pelo conhecimento que permite prever, antecipar e calcular, enquanto que a segunda, que era acessada anteriormente pela experiência religiosa, agora baseia-se, não sem contradições, na “pureza originária” quase mística deste sujeito que é definido pelo ato de pensar⁴⁰.

Como conseqüência deste processo a imaginação passa a ser eliminada do conhecimento. Isto por que se antes a fantasia ocupava o lugar privilegiado de “*medium* por excelência do conhecimento” entre o sentido e o intelecto, a partir da ciência moderna este lugar passa a ser ocupado pelo próprio *ego cogito*⁴¹. O fantasma, próprio “sujeito da experiência”, no qual para os antigos havia a “coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e de inteligível”, torna-se o “sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica”⁴², o que confirma o sentido atual mais comum deste nome como imagem que só é real enquanto patologia que

³⁷ Giorgio Agamben, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, trad. Henrique Búrigo (Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005), 28.

³⁸ Noção motora da narrativa trágica apresentada por Ésquilo em sua obra *Agamêmnom* que, conciliando estes dois termos, associa conhecimento e sofrimento: é o saber adquirido pela experiência. *Pathos*, como “condição mortal”, é padecer, ser afetado, estar sujeito a algo (que origina, pelo latim *passio*, paixão), enquanto *máthos* é conhecimento, ciência adquirida. Nicole Loraux, “A tragédia grega e o humano”, In *Ética*, org. Aduino Novaes (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), 27.

³⁹ Agamben, *Infância e história*, 28-9.

⁴⁰ Agamben, *Ibid.*, 26-31. “justamente porque o sujeito moderno da experiência e do conhecimento – assim como o próprio conceito de experiência – tem suas raízes em uma concepção mística, toda explicitação da relação entre experiência e conhecimento na cultura moderna é condenada a chocar-se com dificuldades quase intransponíveis”. *Ibid.*, 30.

⁴¹ “Entre o novo *ego* e o mundo corpóreo, entre *res cogitans* e *res extensa*, não há a necessidade de nenhuma mediação.” Agamben, *Ibid.*, 33-4.

⁴² Agamben, *Ibid.*, 34.

assombra o sujeito. Uma substituição nestes termos não poderia ocorrer sem um preço. Agamben lembra que, até a cultura medieval, o fantasma é tanto a origem quanto a própria “condição da apropriabilidade do objeto do desejo, e logo, em última análise, de sua satisfação”⁴³; mais que seu objeto, é também o próprio sujeito. Quando substituído pelo *ego cogito* apenas nesta última posição, a de sujeito do desejo (o desejante), retira consigo a capacidade de fazer experiência do objeto desejado, a sua “apropriabilidade”. Destituído da função mediadora torna-se “signo” da “inapropriabilidade” deste. Incitando o desejo, esquivava-se inatingivelmente no desejado⁴⁴.

Nesta perspectiva, o desejo carrega consigo uma frustração constitutiva que, inversamente, na impossibilidade da satisfação, parece tornar o prêmio da felicidade sempre maior. Talvez seja mais preciso dizer na improbabilidade da satisfação, pois se de todo ela fosse impossível como seria *imaginada*? O *ego cogito* relaciona-se com o fantasma como se este fosse uma alucinação sedutora, traiçoeira e caprichosa, sempre afastando do alcance o que mostra tão desejável. Mas se a fantasia é banida como alucinação para o terreno irreal do mágico, talvez justamente aí resida a possibilidade de reencontrar sua capacidade mediadora e satisfazer o desejo.

Agamben discorre sobre uma “sabedoria pueril” na qual “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo”⁴⁵. A magia é justamente este ardil que torce a ordem natural a ponto de burlar as regras que determinam o merecimento. Sem ela, “conforme os antigos sabiam, a felicidade à medida do homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso”⁴⁶. Assumindo sua contraposição à *hybris*⁴⁷, justifica-se o *pátbei máthos* como integrante de uma ordem pela qual o homem deve submeter-se às determinações dos deuses sem sabê-las previamente e nem aos objetivos que elas envolvem, mas somente conhecê-las elas próprias, por elas mesmas. E uma vez que nem todo o sofrimento leva obrigatoriamente a tal aprendizado, ele não é espontâneo, mas um conhecimento adquirido e necessário para lidar com

⁴³ Agamben, *Ibid.*, 35.

⁴⁴ Como resultante Agamben aponta para a cisão entre desejo e necessidade que “não podem jamais coincidir no mesmo objeto” e que na obra de Sade abre lugar para o papel fundamental da perversão, análogo ao dos fantasmas angelicais dos estilnovistas. Agamben, *Ibid.*, 36-7.

⁴⁵ Agamben, *Profanações*, 23.

⁴⁶ Agamben, *Ibid.*, 23.

⁴⁷ É a diferença entre “o uno e o múltiplo, entre o inteligível e o sensível, entre o humano e o divino” que o “coro da Oréstia de Ésquilo sublinha, caracterizando – contra a *hybris* de Agamenon – o saber humano como um *pátbei máthos*”. Agamben, *Infância e história*, 27.

esta condição humana. Apesar de ambos os termos não serem totalmente contrários, ainda é possível explorar esta oposição colocada por Agamben mantendo em mente seus limites de reciprocidade inversa.

Nesse saber dos antigos, almejar a felicidade, na medida do homem, parece comportar uma insubmissão. Não que ao homem não possa ser concedida a felicidade, mas que desejá-la (e assim reconhecer-se possivelmente merecedor) é reprovável. Se ela cabe a algum deles é por lhe ter sido destinada, e não alcançada. Por mais comprometido que o homem seja em seu aperfeiçoamento, que possui em sua finalidade a própria felicidade, considerar-se capaz disso traz uma sombra de presunção, já que entre as virtudes demandadas neste aperfeiçoamento situa-se o comedimento. Por outro lado, a liberação da máxima trágica do *pátbei máthos* proporcionada pelo sujeito cartesiano, como mencionada anteriormente, advém justamente da sua composição que concilia *nous* e *psyché*⁴⁸. Ao unir o que era inconciliável na antigüidade, este *ego* é um *hybristês* (aquele que tem *hybis*) por natureza, o que o dispõe a desejar a felicidade. Entretanto, isto não garante alcançá-la. Ao contrário, lhe condenaria – na perspectiva dos antigos – ao malogro, ao desfecho trágico apropriado à sua desmedida.

A magia que é capaz de trazer a felicidade não é um instrumento do sujeito que age ou dispõe-se à *hybris*. Pois, em uma “relação paradoxal” com o sujeito, a felicidade dele nunca é sua: “o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência, mesmo que fosse a melhor”⁴⁹. Por exceção, pela magia, o homem atinge a felicidade consciente de que ela não é sua. Ela foi obtida pela magia, e não pelo seu mérito, portanto ele não é o sujeito dela apesar de usufruí-la⁵⁰. Se magia envolve conhecer o nome secreto das coisas e este é, não um nome de controle, mas “o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso”⁵¹, é possível considerar que, nela, na magia, o *ego cogito* é excluído, já que este é sujeito que define-se pela própria enunciação, que só é quando expressa-se. Logo, ele não substitui aí a

⁴⁸ Agamben, *Ibid.*, 32. “Inteligência (*nous*) e alma (*psyché*) não são, de fato, para o pensamento antigo (e – pelo menos até são Tomás – também para o pensamento medieval), a mesma coisa, e o intelecto não é, como nós estamos acostumados a pensar, uma ‘faculdade’ da alma: ele não lhe pertence de modo algum, mas ‘separado, impermisto, impassível’, segundo a célebre fórmula aristotélica, comunica-se com ela para realizar conhecimento”. *Ibid.*, 27.

⁴⁹ Agamben, *Profanações*, 24.

⁵⁰ Agamben, *Ibid.*

⁵¹ Agamben, *Ibid.*, 25. Logo antes Agamben menciona, como em contraposição, a tradição cabalista do nome secreto, o qual demanda a resposta da coisa nominada quando é evocado pelo mago: uma concepção apoiada na palavra.

fantasia como agente desejante, permitindo que a posição mediadora desta entre sujeito e objeto realize-se novamente; permitindo que o fantasma, no terreno do mágico para onde foi conduzido, lá opere a satisfação do desejo.

Logo, por esta possibilidade particular de gozo da felicidade na fantasia, de um gozo desmerecido ou fora de um *ego*, pode-se ver a proximidade do desenho com a questão. Talvez mais do que meta, esforço ou tentativa ele seja o meio. Mas isto não resolve o problema do desejo, de sua circunstância, medida e relação com um sujeito.

PRETENSÃO

Nesta ambulação em torno do desenho repetem-se intenção e desejo, felicidade e frustração, movimento e padecimento, sensibilidade e conhecimento, todos como referências que marcam uma paisagem, que surgem, uns por detrás dos outros, em configurações diversas, de acordo com o movimento do caminhante.

Tendo se alcançado o terreno mágico pode-se observar agora, reversamente, a partir dele para fora, o lugar onde o desejo permanece inapropriável e a imaginação confunde-se com irrealidade. Neste atual lugar do sujeito desejante, a *hybris* só pode ser “condição implícita na consciência da felicidade”⁵². Enquanto a palavra *hybris* parece dispor-se muito bem ao sentido de um *excesso*, é importante notar que este excesso não parece inicialmente nem específico a quê e nem preciso em seu estado: ele aplica-se a muitos elementos e sob diversas formas, o que exige algum esclarecimento e um pronunciamento pelo sentido mais apropriado a esta reflexão.

Em uma acepção mais comum *hybris* implica arrogância, presunção, orgulho, autoconfiança excessiva, insolência⁵³, sendo também empregada para denotar impetuosidade, ira, impulsividade, estendendo-se a uma

⁵² Agamben, *Ibid.*, 24.

⁵³ Conforme pode ser consultado nos dicionários Houaiss (*húbris*, Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa [on line]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. Acessado em janeiro de 2015. <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=h%025C3%025BAbris>) e Porto (*húbris*, Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [on line]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. Acessado em janeiro de 2015. <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao/húbris>). Uma consulta através de mecanismos de busca em textos on-line, dentro ou fora do âmbito acadêmico, mostra curiosamente a recorrência da palavra *hybris*, para além das discussões literárias e filosóficas, em situações nas quais poderia ser facilmente traduzida por presunção ou orgulho.

impressão de desmedida geral. Apesar do sentido amplo, pode-se observar que o excesso que constitui a *hybris* atua em dois vetores: um relativo a um entendimento, o outro a uma atitude. O entendimento diz respeito ao que o sujeito da *hybris* faz de si próprio, sua avaliação de si mesmo. O *hybristês* necessariamente supervaloriza-se, e isto implica relação, pois esta estima de si ocorre em comparação com uma medida que aplica-se também aos outros, compreendendo uma ordem das coisas. A atitude diz respeito a todas as ações, comumente agressivas, originadas deste entendimento de si próprio, destacando-se a conseqüente ofensa que ela provoca naqueles envolvidos. Apesar do destaque conferido convencionalmente ao sentido de orgulho e impetuosidade da palavra *hybris*, as implicações de ultraje e ofensa constituem um aspecto fundamental de sua formulação e a situam como importante termo da narrativa trágica, já que a ofensa do *hybristês* não limita-se àqueles contra quem ele impôs sua alegada superioridade, mas também aos deuses, confirmando, na retaliação enviada por eles, um direcionamento moral.

Douglas Cairns, em sua crítica ao entendimento de *hybris* de Nicolas R. E. Fisher, argumenta que este último prioriza o ato em detrimento das inclinações, intenções e mesmo atitudes, assim como também restringe o termo à ofensa causada intencionalmente a alguém, o que implica uma vítima de desonra⁵⁴. Cairn reconhece que Aristóteles também valoriza o ato e o dito ao definir *hybris* na *Rhetorica*, mas, diferentemente da leitura que Fisher dedica ao estagirita, o faz apenas como manifestações de uma atitude, e que estas manifestações visam mais uma auto-satisfação afirmativa da superioridade do sujeito que ofende, para além de quaisquer outros benefícios, do que propriamente vitimizar alguém⁵⁵, ainda que isto seja tanto um meio quanto uma conseqüência. A oposição de ambos os estudiosos também ocorre na implicação da *hybris* com um tipo de ambição desmedida, de um pensar e avaliar para além dos limites (*mega phrónesis*): enquanto

⁵⁴ Douglas L. Cairns, "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", *The Journal of Hellenic Studies*, 116 (1996): 1-2. Neste seu artigo o autor cita as atuais investigações sobre o assunto, comentando as posições de MacDowell, Michelini, Dickie, Gerber e Cantarella em relação à de Fisher.

⁵⁵ Cairns, "Hybris", 2. O autor afirma que a *hybris* não ocorre apenas como resultado de uma intenção, mas como *proairesis*, escolha que denota um determinado caráter moral construído em seu exercício: "the disposition which is necessary for hybris, is something rather more than a simple intention or tendency to act, and thus Aristotle's definition in terms of proairesis differs markedly from Fisher's in terms of intention; at the same time, Fisher's stress on the actual infliction of dishonour and its effects on the patient underestimates Aristotle's emphasis on the agent's attitude to his own honour", *Ibid.*, 6.

Fisher rejeita esta relação em nome da especificidade isolada de sua definição, Cairn considera que ambos os termos estão estritamente relacionados a ponto de coincidirem em algumas ocasiões⁵⁶, reforçando sua ênfase de *hybris* em uma disposição e atitude.

Finalmente, embora consinta que a alegação de Fisher na qual o sentido de *hybris* que Platão faz uso em *Phaedrus* é de maior abrangência que o convencional, Cairn contesta sua acusação de uma descaracterização do termo nesta obra. Seu argumento defende que uma noção de *hybris* baseada mais nas disposições e atitudes do que em ato não distancia-se tanto da definição platônica que cobre amplamente todo o desejo excessivo e irracional do ser humano em busca de uma forma de prazer, que contrapõe-se à prudência e bom senso (*sôphrosynê*)⁵⁷.

Esta discordância entre os dois autores evidencia muitas nuances e mesmo torções de sentido que o termo comporta, talvez apontando mais para a variedade e divergências interpretativas posteriores do que propriamente para a existência de uma acepção original, precisa ou prevalente. O que pode ser derivado de tal discussão para esta reflexão é uma noção que concentre-se em torno de elementos já abordados: sendo de interesse o processo volitivo, o excesso que caracteriza a *hybris* será imediatamente identificado com a vontade, especialmente em sua forma de desejo impulsivo que tende exatamente ao que parece inalcançável; e sua menção é mais focada em uma tendência, uma disposição, do que propriamente em seu aspecto ofensivo. E esta disposição possui dois pólos, que são a adequação do desejo enquanto finalidade e a compreensão da própria condição do desejanse, de suas potências, o que inclui suas limitações.

É interessante que as definições mais comuns de *hybris* na língua portuguesa recorram às palavras orgulho, arrogância e insolência mais do que à pretensão, pois os sentidos desta última coincidem quase completamente com os de *hybris* em várias acepções: suposto ou real direito reivindicado; sentimento que incita, aspiração; desejo ambicioso, descabido e de realização improvável; conceito exagerado de si mesmo, vaidade

⁵⁶ "Terms such as *mega phronein* are, I shall argue, ways of referring to the subjective, dispositional aspect of *hybris*, and thus, since *hybris*-words can be used in purely dispositional senses, *hybris* and 'thinking big' can amount to the same thing". Cairns, *Ibid.*, 11.

⁵⁷ Cairns, *Ibid.*, 25. O autor lembra que a definição de Platão é ampla e aplica-se, inclusive, com certa ênfase à falta de comedimento quanto aos desejos por comida, bebida ou sexo.

exagerada, presunção⁵⁸. Cabe salientar a presença persistente dos adjetivos exagerado, descabido, suposto e improvável que afirmam no termo tanto o excesso explícito quanto o insucesso (ou ao menos reprovação) implícito. Mas pretensão possui em sua origem um sentido distinto. Advém do latim *praetendere* que, sendo formado pelo prefixo *prae* (adiante, antes) e pelo verbo *tendere*, já abordado neste capítulo, mostra seu parentesco com intenção⁵⁹.

Sendo um caso no qual o prefixo não altera o sentido do verbo, mas apenas o deixa mais específico⁶⁰, *Praetendō* era empregado, para além dos sentidos de alongar, espalhar, colocar adiante; mostrar, dispor, estender e mover, também como apresentar algo diante de ou em oposição; apresentar uma desculpa, fingir; alegar e, o mais relevante neste caso, exigir em direito⁶¹. Assim um interesse é expresso em uma relação espacial, pois quem tende a algo, quem anseia, apresenta e expõe, põe diante de si e dos outros, seu desejo. E esta declaração não é apenas um tipo de confissão, mas a sua argumentação como própria condição de direito. O adjetivo pretenso ainda hoje traz este sentido nas acepções de suposição, algo imaginado, fictício, (apenas) alegado; admitido, apresentado por suposição⁶². E se pretensioso é aquele que declara-se no direito de realizar seu desejo (ou, antes ainda, mesmo de desejar), as movimentações espaciais implicadas no *praetendere* parecem oportunas para relacioná-lo ao desenhista. Estender e alongar. Dispor, colocar adiante. Sendo a linha a unidade irreduzível e elementar do grafismo, empregá-la por estas ações é questão essencial em sua prática. Mover continuamente, meticulosa ou impetuosamente, sempre prolongar a linha. Uma extensão prodigiosa seria registrada se todos os traços de um desenhista pudessem ser isolados, mensurados e somados; um grande feito no que parece a frugalidade trivial deste gesto. Seu traçado espalha-se e mostra o desejo, torna-o visível, diante de si e dos outros. E este traçado não o representa simplesmente, fazendo-se passar por ele como um substituto, mas o apresenta, faz-se sua própria imagem, presente. Por isso o grafismo não faz uma defesa pela intenção, não argumenta por ela, ele é sua própria

⁵⁸ Pretensão, Dicionário Houaiss, acessado em janeiro de 2015. <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pretens%025C3%025A30>.

⁵⁹ Lewis e Short. *New Latin Dictionary*, 1433.

⁶⁰ Ernout e Meillet, *Dictionnaire étymologique*, 682.

⁶¹ Ernout e Meillet, *Ibid*.

⁶² Pretenso, Dicionário Houaiss, acessado em janeiro de 2015. <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pretenso>

defesa na condição de apresentação que arranca-lhe (tal qual o *convéllere*) da invisibilidade, assim como a silhueta na parede apresenta o desejo de Cora mesmo antes da partida de seu amado. Por esta apresentação o desejo é admitido, é posto (a)diante – ao menos é *pretendido* assim.

Considrando-se o *hybristês* pelo modelo convencional de abordagem da narrativa trágica, este está certamente incorrendo em erro, pelo qual encontrará a sua ruína. Mas partindo-se de outras abordagens que relativizam o rigor moral que predominou por tanto tempo as interpretações da tragédia em uma tradição judaico-cristã, o protagonista pretencioso pode encontrar outras perspectivas. Não que isto anule seus atos, que o libere do erro e da ruína, mas simplesmente permite considerá-lo como algo mais do que univocamente culpado, oferecer-lhe um estatuto que reproponha em outros termos seus atos e conseqüências a ponto de resignificar a pretensão.

Se não é possível alcançar o sentido moral original da tragédia, isto não implica a obrigatoriedade em conferir-lhe qualquer outro, de resolver-lhe as tensões internas através de valores externos. Como aponta Bettina Kaibach, a tragédia precede tanto uma noção definida de liberdade e livre-arbítrio quanto o senso de justiça tal qual os conhecemos⁶³. Desenvolve-se em um movimento que contempla dialeticamente liberdade e destino, escolha e necessidade⁶⁴. Atribuir-lhe outras lógicas pode simultaneamente explicar os eventos que narra para nossa atual disposição de compreensão, mas os retira da dimensão realmente trágica⁶⁵. Ainda assim é necessário,

⁶³ Ao analisar na obra *Mendelssohn is on the Roof* (1960), do escritor tcheco Jiří Weil, a noção de culpa nos judeus que colaboraram com a ocupação nazista em Praga, a autora aponta as contradições e dilemas morais implicados na tragédia pontuando as contribuições para o assunto feitas por Paul Ricoeur, George Steiner, Walter Otto e Walter Benjamin. Bettina Kaibach, “The gods are evil”, in *Nietzsche and the Rebirth of Tragedy*, org. Mary Ann Freser Witt, (Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2007), 141-2.

⁶⁴ Tal complexo é regularmente analisado tendo como linha organizadora a inveja divina (*phthonos*) provocada pelo herói *hybristês*. A perspectiva de Fisher nega o caráter de ofensa religiosa da *hybris* e sua função de causa do ressentimento divino pela prosperidade de um homem, ressentimento que não é delineado necessariamente por um encadeamento de ordem moral. Cairns, “Hybris”, 17. Cairns, apesar de não se opor ao caráter não-religioso da *hybris*, considera que toda a *phthonos* justifica-se na falta, por incorrência ou omissão, de sua vítima em relação ao reconhecimento dos limites entre sua honra (*timê*) e a dos deuses. Cairns, *Ibid.*, 22. Mas existem ainda outras perspectivas. Kaibach cita Ricoeur em sua defesa da possibilidade inversa: a inveja dos deuses é que incitaria a loucura temporária (*ate*) no herói para levá-lo à ruína, seja pelos seus próprios atos ou por uma posterior punição.

⁶⁵ “in an attempt to rescue the notion of free will, the philosophy of tragedy for a long time interpreted tragic conflict in moral terms. It was not divine malicious that set off the tragic conflict, but a collision of two equally justified ethics. If we adopt this view however, we abandon the sphere of the tragic. It make the tragic more palatable but inevitably distort it past recognition.” Kaibach, “Gods are evil”, 143.

neste longo intervalo entre a tragédia em seu sentido original e a tragédia no contexto contemporâneo, procurar formas que não a apaziguem, que não a polarizem de modo maniqueísta ou facilmente assimilável. A questão é complexa e seu devido tratamento tomaria demais espaço nesta reflexão, mas sua menção é necessária para relativizar os condicionamentos judicativos de âmbito moralista que tendem para a pretensão, o desejo, a ruína, o erro, a intenção, todos elementos trágicos, que estão sendo aqui pensados em relação com o desenho.

E isto é posto oportunamente antes da apresentação de um caso específico. Uma narrativa que acompanha esta reflexão desde o princípio e, pela frequência com a qual intersecciona as questões presentes neste trajeto, se mostrou uma das recorrências mais intensas.



Aleksandr Sokurov. Fausto, 2011.



Aleksandr Sokurov. Fausto, 2011.

FAUSTO

É necessário um breve esclarecimento que diga respeito menos sobre o personagem do que sobre a maneira como este tem influenciado a presente reflexão. Assim como outras recorrências artísticas em movimento, Fausto é uma imagem que transita, ora com mais destaque, ora com menos, pelo foco de atenção que descreve uma trajetória neste processo. Diferentemente das outras, Fausto parece acenar a cada leitura, a cada questão envolvida na reflexão. Mas seria ingênuo considerar, em relação ao texto, uma imagem tão passiva e submissa e, por isso, não creditar a ela, inversamente, a evocação de textos. A partir do momento em que constituiu uma obsessão (um fantasma), a imagem de Fausto tem propiciado este jogo de incitar a vontade e ao mesmo tempo esquivar-se, o que torna difícil distinguir quando os movimentos partem dela ou se dirigem para ela. Talvez seja inútil obter uma resposta uma vez que se considere que tal processo é dialético; que, especialmente neste método, a imagem tanto é chamada pelo texto como também o chama.

A imagem de Fausto é tomada aqui principalmente a partir da versão do filme *Faust* (2011) do cineasta russo Aleksandr Sokurov. Como o roteiro desta versão é baseado na primeira parte do emblemático Fausto de Goethe, *Faust, eine Tragödie* (1808), é tão inevitável recorrer a comparações quanto necessário que estas não sejam de um rigoroso cariz analítico e conclusivo⁶⁶. Isto porque o Fausto de Goethe, pra além de referência primária em Sokurov, é o próprio modelo de Fausto moderno, uma base para a resposta de diversos autores na literatura, dramaturgia, música, cinema, e portanto um assunto de diversos especialistas. Considerando sua complexidade como imagem, que convulsiona de mito medieval a personagem literário moderno, Fausto será comentado ao longo de uma linha estreita em contato com as questões abordadas acima, quase todas derivadas do complexo volitivo que é central na sua narrativa e que é destacado nesta reflexão sobre desenho.

Como coloca João Barrento, o núcleo do mito do Fausto moderno é a “vontade de superação dos limites”⁶⁷. Quer estes limites refiram-se ao

⁶⁶ Doravante, quando mencionado apenas Fausto, entenda-se o personagem na versão fílmica de Sokurov, enquanto que a versão mítica ou de Goethe serão especificadas.

⁶⁷ João Barrento, introdução de *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe (Lisboa: Relógio D'Água, 2013). 13.

conhecimento, ao desejo ou a ambos (limite, conhecimento e desejo, termos recorrentes nos discursos sobre desenho), a narrativa só desenvolve-se por esta vontade de superação, e não por uma meta pontual definida. O que Fausto quer, e considera-se legítimo em querer, é sempre um além, um adiante, fora da possibilidade de realização. Sobre esta insatisfação é que o Fausto de Goethe propõe o acordo com Mefistófeles, declarando que, no dia em que estiver “na cama da preguiça”, sem obstinação ou saciado, será escravo – tanto faz de quem⁶⁸. Se partimos deste entendimento, iniciamos considerando o personagem mítico Fausto um típico *hybristês*⁶⁹. O sócio e acompanhante demoníaco, seja o Mefistófeles de Goethe ou o Mauricius de Sokurov, que deve, nos termos do pacto, servir ao protagonista em suas vontades no mundo terreno, relaciona-se diretamente com este status, seja como elemento desencadeado pela própria *hybris* do erudito, seja como contribuição posterior a esta mesma *hybris* fomentando-lhe os anseios.

O Fausto de Sokurov inicia a narrativa em plena dissecação de um cadáver com a finalidade de encontrar ali, entre os órgãos, a alma humana – ou o seu lugar no corpo – uma objetificação da *psyché* pelo *logos*. A insatisfação pelos repetidos fracassos neste intento leva-o a procurar o pai, retratado como um médico muito pragmático que desdenha da angústia existencial do filho. Fausto queixa-se: “trabalho dia e noite, não amo ninguém, não tenho família, não durmo nem como”. Alega que não tem dinheiro sequer para tinta de escrever e que seria capaz de desfazer-se do que ainda tem se pudesse, assim, encontrar um sentido para o que faz. O pai o repreende, retrucando que quem vive na austeridade guarda uma pequena fortuna para si e conclui dizendo que não lhe dará nada. Esta cena, que sintetiza o conflito de gerações, ocorre no consultório do pai, e no momento preciso no qual este nega ao filho dinheiro e respostas com palavras, com as mãos impede-o de desfrutar o alimento que acabara de

⁶⁸ Goethe, *Fausto* I-1695-1710.

⁶⁹ Isto confirma-se também em seus antecedentes: Fausto é comumente apresentado como membro de uma elite: um acadêmico experiente, respeitado e influente em sua comunidade, na qual é um bem nascido e prestou serviços médicos durante uma epidemia juntamente com seu pai (Goethe, *Fausto*, I-1010-1055). Para Aristóteles, de acordo com Cairns, os ricos, poderosos e os jovens são frequentemente atingidos pela *hybris*, pois sua condição privilegiada ou inexperiência de vida dificulta-lhes a consciência própria levando a uma auto-estima exagerada. “Hybris”, 7-8. O Fausto de Goethe inicia sua estória em idade avançada, mas obtém, como um dos primeiros benefícios do pacto que logo firma, um rejuvenescimento sobrenatural. A vitalidade com a qual é ofertado logo verte o comedimento que ele adquiriu com a idade em ímpeto passional. Além disso, tanto os nomes Heinrich quanto Fausto significam prosperidade e boa fortuna.

receber como pagamento pelos seus serviços – mãos que se empurram, encobrem e avançam. O plano da imagem confirma o plano discursivo em um forte paralelo. Em todo o filme a fome aparece como elemento constante: criados vasculham furtivamente despensas, empregados são assaltados na rua ao transportarem alimento, os comensais são ávidos e os anfitriões mesquinhos, o próprio Fausto espreita a ucha do pai e mostra-se faminto diante da refeição deste. “Devemos trabalhar e nunca pedir” é a resposta que Fausto recebe contrariado por já lhe ser familiar. A austeridade do pai, que parece muito satisfeito com seus métodos e resultados de trabalho, não lhe bastam como herança⁷⁰.

Este Fausto mostra muito do homem cartesiano⁷¹. Imerso na ciência mas desejoso do que existe para além dela. É senhor das próprias faculdades mentais, mas impedido de atingir a maturidade através delas. Se a experiência é algo que ele pode “fazer e jamais ter”⁷², a inquietude de Fausto o leva a uma situação que requer artifícios no intento de burlar esta condição, tal qual um Odisseus que, sabendo do perigo mortal das sereias, arquiteta uma forma de ouvi-las mas também de retornar do limite final da experiência⁷³. Para isso Odisseus contou com a ajuda de outros que não puderam compartilhar sua mesma condição excepcional.

Angustiado, mas ainda assim mostrando um estranho entusiasmo, Fausto, que não recebeu consolo do pai e teve proposta de negócio recusada pelo penhorista local, prepara seu suicídio com o apoio de Wagner, seu assistente. Porém, no momento de beber o veneno, Fausto recebe a visita de Mauricius, o penhorista, que traz seu anel esquecido na loja. Mauricius bebe propositalmente o conteúdo letal do frasco em um gesto que age duplamente em uma mesma direção: não apenas livra Fausto de sua morte precoce, mas também reaviva a curiosidade do médico pela falta do efeito

⁷⁰ Em resposta às considerações de Mauricius sobre os benefícios de uma rotina de trabalho honesto, Fausto argumenta “nunca me adaptaria a uma vida tão limitada”, Aleksandr Sokurov et al., *Faust*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov (Lisboa: Leopardo Filmes, 2013) 00:33.

⁷¹ Barrento menciona que Oswald Spengler, em *A Decadência do Ocidente*, relaciona Fausto “aos começos da ciência experimental de Francis Bacon, à progressiva violação da natureza e à própria idéia moderna da máquina”. *Introdução*, 12.

⁷² “uma vez referida ao sujeito da ciência, que não pode atingir a maturidade, mas apenas crescer os próprios conhecimentos, a experiência tornar-se-á, ao contrário, algo de essencialmente infinito, (...) que se pode fazer e jamais ter: nada mais precisamente, do que o processo infinito do conhecimento.” Agamben, *Infância e história*, 32-3.

⁷³ Na versão de Goethe, Fausto não pede para Mefistófeles apenas prazer e gozo terrestre: “Vê se me entende: não falo de prazer. | A vertigem me entrego, gozo pungente | Ódio amoroso, dor reconfortante. | A minh'alma, curada a sede de saber, | Abrir-se á agora a toda provação, | E no mais íntimo de mim quero viver | O destino de toda a humana geração; | Em espírito abarcar alturas, profundezas, | Encher o peito de alegrias, tristezas, | E assim meu ser ao seu Ser alargar, | Para no fim, com ela, soçobrar. Goethe, *Fausto*, I-1765-1774.

esperado. Deste momento em diante a parceria entre os dois personagens inicia. Não imediatamente com o pacto, mas com uma seqüência de ambulâncias na vila pelas quais Mauricius envolve e seduz Fausto, situação cujo primeiro evento marcante é o encontro com Margarete.

A opção de Sokurov em situar seu Fausto na primeira parte da obra de Goethe exclui a excessiva e ambiciosa carga alegórica de referências da segunda parte e concentra a ação em torno do romance⁷⁴. Encontra-se aqui uma outra história de amor que envolve uma busca infernal, mas com algumas torções que merecem observações: Margarete não é uma Beatriz ou Eurídice. Fausto não a busca no inferno nem a resgata de lá. Mas a conhece pelo intermédio de Mauricius, que o conduz a passeios por lugares que ele ignorava desde a infância, como a lavanderia pública, onde ela estava a trabalhar. Antes de levá-la do inferno sua própria busca pela moça emprega meios infernais. Ainda que Fausto sussurre repedidas vezes “preciso salvá-la”, estas palavras parecem mais uma maneira de revestir com algum altruísmo seu desejo a fim de enobrecê-lo. Salvá-la de que? De quem?

Este enunciado passa a ser dito quando Fausto, pouco depois de conhecê-la, acaba matando seu irmão Valentin em uma briga de taberna. O que ocorre como um infeliz acidente para Fausto, sugere a malícia da parte de Mauricius, que estava fisicamente envolvido no episódio e posteriormente não cessa de incitar-lhe culpa. O comportamento do doutor oscila: ora alega inocência⁷⁵, ora pede a Mauricius que ajude financeiramente a família de luto, especialmente quando descobre o parentesco do morto com a jovem por quem acabara de se apaixonar. É preciso salvá-la da miséria? Da tristeza da perda? O encaminhamento dramático dos acontecimentos parece apenas diminuir-lhe o discernimento e fazer declarado o desejo pela jovem Margarete, um querer que não parece conter ponderações sobre as conseqüências que podem desencadear.

⁷⁴ Este enfoque não circunscreve exclusivamente os sentidos que o filme pode cobrir. A segunda parte da obra de Goethe mostra uma clara intenção de abrangência universal pelo acúmulo de referências míticas e arquétipos fundacionais em uma perspectiva eurocêntrica. Apesar de esquivar-se desta profusão rebuscada e ambiciosa, o filme de Sokurov não é omissivo a questões políticas e ideológicas importantes. Na cena em que Fausto sai de casa e queixa-se do excesso de pessoas obstruindo a rua (aparentemente prestadores de serviço, credores e pacientes à sua espera), Mauricius responde-lhe: “não tem compaixão? Toda a gente tem de viver”, que leva Fausto à tréplica “...e de sobreviver, mas eu não sou nenhum salvador”. O diálogo pareceria inócua sem as imagens que confirmassem que a maior parte das pessoas na rua eram judeus, uma cena provocativa quando inserida na revisitação de um dos maiores ícones da literatura germânica moderna. Sokurov, *Faust*, 00:32.

⁷⁵ “Foi como se o diabo em pessoa me tivesse posto o garfo na mão”. Sokurov, *Faust*, 00:53.

O desejo de Fausto pela jovem destaca-se pelo cariz obsessivo. Não como um amor no qual sujeito e objeto confundem-se (no fantasma, isto é, na imagem do ser amado que no sujeito permite o amor) e levam ao gozo de uma alegria que nunca finda⁷⁶, mas em um desejo que, para realizar-se, parece “consumir o seu objeto sem jamais verdadeiramente se unir a ele”⁷⁷. Ainda que o nobre amor da poesia medieval não esteja verdadeiramente em oposição ao “amor-concupiscência”⁷⁸, o sentimento de Fausto por Margarete distingue-se deste pela maneira como Sokurov enfatiza seu o aspecto mais luxurioso, algo que tece correspondência entre três cenas.

Uma é o encontro de Fausto e Margarete. Na lavanderia pública, um ambiente vulgar de trabalho feminino, Fausto mostra-se tenso e desconfortável até que Mauricius despe-se e entra na água. Seu corpo aberrante e comportamento provocante agitam as lavadeiras – agitação característica que acompanha o personagem. Apenas neste momento de riso e irreverência é que Fausto percebe Margarete⁷⁹. Senta-se e a observa totalmente absorvido. As feições de desconforto desfazem-se em sorriso. Mas seu interesse não é passivo. Aproveitando-se da distração proporcionada por Mauricius, ele e outro jovem *voyeur* que espreitava o local erguem o vestido de Margarete – Fausto utilizando sua bengala – sem que ela perceba e detém-se a observar seu sexo de perto por um instante.

Outra cena é a despedida de Fausto e Margarete no final do filme. No quarto da jovem, após o que insinua-se ter sido sua noite com ela, Fausto desperta sem muita compreensão do que ocorre e de onde está. O quarto, que ela divide com a mãe, está em desordem. A senhora está deitada na cama (se, acompanhando a versão de Goethe, já morta pelo sonífero que Mauricius providenciou – no mesmo frasco de veneno que Fausto adquiriu no início do filme para si). Margarete dorme com aparente satisfação e Fausto despede-se dela acariciando-lhe até deter-se novamente, muito de perto, mesmo deitando o rosto, em seu sexo descoberto.

⁷⁶ Como o amor dos trovadores, baseado nas fantasmologia medieval, discutidos por Agamben em *Estâncias e Infância e história* especialmente a partir da concepção de Dante e Cavalcanti.

⁷⁷ Agamben, *Infância e história*, 35. Em oposição ao amor dos “poetas provençais e *estilnovistas*” (um “amor consumado”), Agamben coloca o estereótipo medieval do *fol amour*, o louco amor, um amor que não pode fazer experiência de seu objeto. *Estâncias*, 120.

⁷⁸ Agamben, *Ibid.*, 180.

⁷⁹ No instante em que se expõe o que há de mais anormal e íntimo do corpo de Mauricius, em que o exibicionismo do estranho e do pessoal faz a lavanderia parecer um tépido harém, é que Fausto desfaz-se da rígida posição de erudito e deita-se no local onde não visitava desde criança.

Estas duas situações de contemplação do sexo feminino emolduram a relação de Fausto e Margarete, concentram entre si a estória de ambos, mas não ocorrem como um total parêntesis na narrativa geral. Há um terceiro momento similar fora desta moldura que opera como um contraponto retrospectivo. Logo após repreender o filho, o pai de Fausto recebe uma paciente conhecida. Sem demais explicações inicia o exame clínico, levanta-lhe as camadas do vestido e começa um procedimento usando um espéculo vaginal. Enquanto ajuda-o, Fausto lamenta e ambos continuam o diálogo

- Minha alma está vazia, não sinto felicidade, raiva nem compaixão.
- A alma... podemos passar sem ela. Para quê complicar as coisas?
- Matéria negra, oca. O meu martelo bate no joelho e a perna move-se. É tudo.
- Isto não me basta.
- Então vai-te embora. Não tenho dinheiro para ti nem sei explicar-te o sentido da vida.⁸⁰

Após a saída de Fausto, o velho médico retira um ovo da paciente. Ela imediatamente descasca-o e começa a comê-lo. Ele repousa a cabeça em suas coxas e, observando seu sexo, sussura “Vênus”. Tentar estabelecer uma interpretação segura sobre esta cena é algo complexo e desnecessário. Primeiro devido à sobreposição de elementos com forte carga simbólica que correm conjuntamente com o diálogo em uma espécie de isca para a curiosidade psicanalítica. Segundo, devido à ambigüidade e ironia típicas do cinema de Sokurov. Entretanto, não é de se ignorar a repetição do gesto de pai e filho e a simples constatação de que, o que Fausto não consegue encontrar junto ao pai, consegue por meios próprios – ou, considerando sua aproximação com Mauricius, não tão próprios, mas diversos. Neste contexto deve-se mencionar ao desprezo furioso que o pai de Fausto tem por Mauricius. Quando o encontra, acompanhado por Fausto, espanca-o, enxota-o e vocifera, comportando-se como se tratasse abertamente do próprio diabo. Um outro episódio também é relevante neste sentido: quando Mauricius procura Fausto em seu estúdio, logo antes de interceptar a ingestão da cicuta destinada ao seu suicídio, oferece-lhe algum alimento que traz embrulhado e que alega ter sido ele próprio quem preparou. O

⁸⁰ Sokurov, *Faust*, 00:12-3.

penhorista oferece a Fausto o conforto que seu pai lhe negara⁸¹. A fome é a superfície para um tipo de espelhamento entre as duas figuras de referência do protagonista. O próprio Mauricius e seu escrivão já haviam feito troça de Fausto, no seu primeiro encontro, sobre a incapacidade para o bom humor de um homem com a barriga vazia. Também no primeiro encontro com o pai, em seu consultório, o religioso que lá aparece, como um assistente, a entregar o pagamento de uma paciente, comenta sobre como é impossível trabalhar com fome. O riso e o trabalho. Fausto é um personagem faminto para além da necessidade que a austeridade burguesa e conformismo religioso podem mitigar. Também é importante destacar que, apesar do pacto diabólico ser firmado apenas mais adiante, é comum, nas narrativas infernais, que aquele que coma do alimento do inferno passe a estar vinculado a ele, como ocorre com Prosérpina (por vezes homônima de Cora). Como em um pré-acordo informal, Fausto sacia sua fome com o alimento de Mauricius e lhe autografa um livro: gesto de assinar que vai repetir mais tarde.

Ainda assim, apesar da ênfase na sensualidade (também explorada quando, seguindo Margarete pela rua, Fausto atrevidamente cheira-lhe o pescoço ou mesmo toca-lhe a mão no momento do sepultamento do próprio irmão), algumas tomadas mostram Fausto em completo fascínio, quase em estado de êxtase, ao contemplar o rosto de Margarete, especialmente na cena em que confessa-lhe ter matado Valentin. Aí o emprego de lentes de distorção, da intensa luz branca e dourada (que faz o rosto de Margarete parecer um ícone bizantino) e o longo intervalo que corta o diálogo suspendem a temporalidade corrente da narrativa como se o encontro de ambos os personagens fosse de uma natureza religiosa, uma expressão mais próxima do “amor-contemplação”⁸².

Mas qualquer que seja a forma amorosa em questão, é evidente a transformação que ela causa a Fausto: remove-o do estado de “alma vazia”,

⁸¹ Também insinua-se na narrativa de Sokurov que a criada de Fausto, Iduberga, esteja servindo-o com alimentos que recebe de Mauricius.

⁸² Através do conhecimento da teoria pneumo-fantasmática, Agamben defende a possibilidade de remover o impasse de interpretação da teoria cavaltantiana do amor entre uma perspectiva “platônico-contemplativa” e seu oposto: “não há *dois amores* (o amor-contemplação e o amor-concupiscência), mas *uma única experiência amorosa*, que é, ao mesmo tempo, contemplação (enquanto é obsessiva *cogitatio* do fantasma interior) e concupiscência (enquanto o desejo tem como origem e objeto imediato o fantasma: (...) “a fantasia é aquela que gera todo o desejo” – segundo as palavras de Gerson)”. *Estâncias*, 180.

preparada para estabelecer o próprio fim de sua existência terrena, e coloca-o em constante movimento. A trajetória de ciência de Fausto, pautada no trabalho e estudo dedicado, levou-o ao acúmulo de conhecimento, permitiulhe diversas *considerações* – relembrando tanto o sentido astrológico da palavra (o cientista-ocultista com a luneta montada em seu estúdio) quanto o de observação de perto, no nível de seus objetos (o erudito que lê em sua cama quase que a aspirar o pequeno evangelho, o cirurgião que disseca e revolve sem reservas a “matéria oca” dos cadáveres, tentando descobri-la mais do que isso) – mas não proveu-lhe de indagações e respostas que o mantivessem estimulado. É apenas no movimento, na mobilização pelo seu objeto de desejo, que Fausto abandona a situação estática e angustiante na qual havia chegado: “Ouve bem: quem se mata a especular | É como besta em charneca, sedenta, | Que um espírito maligno faz girar | No meio de um prado de erva sumarenta”⁸³. As palavras são de Mefistófeles. O Fausto de Goethe já pauta-se neste princípio da ação, que tanto é natural da índole do protagonista quanto é o ponto de concordância com seu acompanhante infernal⁸⁴. Se a relação de ambos é uma dialética da afeição e do ódio, da sedução e do desprezo, é na valorização da ação que eles comungam. A condição do acordo que determina a entrega da alma de Fausto a Mefistófeles baseia-se simultaneamente na satisfação que leva à inércia (“Se um dia, acomodado, na cama da preguiça | Me deitar, que esse seja o meu fim”⁸⁵) e no fim da repulsa do primeiro pelo segundo (“Se alguma vez ao momento disser: | Fica, tu que és tão belo! | Serás então livre de me prender”)⁸⁶. Por outro lado, o próprio acordo é a confirmação não apenas de uma sociedade, mas de uma íntima identificação que pode fazer pensar não ser Mefistófeles mais do que uma parcela metafórica do próprio Fausto: “De uma vez por todas vos quero dizer: | Se esta doce figura de mulher | Esta noite em meus braços não dormir, | À meia-noite voltamos a ser dois!”⁸⁷.

A tônica na ação, fundamental no Fausto de Goethe – no qual o protagonista traduz o *Verbo* original do evangelho por *Ação* –, não possui correspondência direta na versão de Sokurov. Este Fausto não negocia com

⁸³ Goethe, *Fausto*, I-1830-4.

⁸⁴ A respeito de sua vantagem sobre Fausto, Mefistófeles comenta “Foi-lhe o destino aquele ânimo dar, | Que o impele a avançar sem restrições, | E com esse seu sôfrego aspirar | Ignora terreaus deleitações”. Goethe, *Fausto*, I-1856-9.

⁸⁵ Goethe, *Fausto*, I-1692-3.

⁸⁶ Goethe, *Fausto*, I-1699-71.

⁸⁷ Goethe, *Fausto*, I-2635-8.

Mauricius em nome da plenitude de experiências terrenas, do abarcar em espírito “alturas” e “profundezas” e nem condiciona o pagamento de seu débito ao momento em que estiver satisfeito e inerte. Este Fausto acompanha Mauricius com curiosidade, mas hesitação e desconforto. Precisa ser conduzido e seduzido por ele em uma cidade na qual julga não haver nada desconhecido⁸⁸. E se é guiado a conhecer e apaixonar-se por Margarete, também é levado, da mesma forma, a envolver-se no assassinato de seu irmão. Só após confessar a ela este seu ato, reconhecendo-se definitivamente em uma situação de impossibilidade de ter sua afeição futura, é que Fausto toma iniciativa e procura Mauricius; menos por medo de receber a punição legal pelo crime pelo qual se sente responsável do que pela ânsia por ter a jovem:

- Uma noite! Por favor, só uma noite.
- Para quê tanta complicação? Simplesmente podia convidar a bonequinha à sua casa. Ela já conhece o caminho.
- Depois do que confessei? Que aconteceu à tua inteligência? Que é feito da tua imaginação [*fantasie*]?
- Não tenho imaginação... tenho uma coisa melhor. O senhor assina isto e a Margarete é sua.⁸⁹

Fausto negocia a alma com aquele que, negando a imaginação, oferece uma solução para seu desejo. O que Mauricius fomentou ao longo das ambulações pela cidade foi justamente a fantasia de Fausto que, até agora debilitada, não lhe permitia reinventar sua vida. Se o pacto é firmado no final da narrativa é por que previamente foi necessário fazer-lhe desejar, passar do estado de observação especulativa, de consideração teórica (o ver), para o estado de desejo, de capacidade de mover-se⁹⁰. O desejo de Fausto (por Margarete) nasce conduzido por Mauricius, que é simultaneamente o real responsável pelo maior obstáculo em realizá-lo (o assassinato de Valentin – ou o sentimento de culpa por ele). A Fausto é possível agora reter-se na imagem de Margarete, fixar-se na “obsessiva *cogitatio* do fantasma

⁸⁸ Sokurov, *Faust*, 00:31:11.

⁸⁹ Sokurov, *Faust*, 01:44-5.

⁹⁰ Mauricius diz a Fausto que “seu desejo de viver é grande, mas sua força é pequena”. Sokurov, *Ibid.*, 01:22.

interior”⁹¹, e a Mauricius, pelo artifício do acordo, cabe o emprego dos meios de fazer alcançá-la. Fausto tem a imagem, mas desconhece os meios para gozar seu objeto. Mauricius possui somente o meio, mas não alcança a imagem. O pacto entre ambos só pode acontecer quando Fausto insiste em sua pretensão: quando expõe seu desejo, assumindo-se merecedor de realizá-lo e disposto a custeá-lo⁹².

Uma noite com Margarete por sua alma, logo que esta separar-se naturalmente do corpo. A partir do momento em que o pacto é firmado – em uma cena dúbia, quatro mãos sobre a escrivinha, na qual é muito difícil distinguir quem está realmente assinando – há um espasmo, um rosnado e, de repente, o comportamento de Fausto torna-se diferente, muito mais confiante e desvolto. A partir deste evento a estória desenvolve-se em um ritmo estranhamente rápido em termos de sucessão de eventos, mas lento em termos de fluxo temporal. Mauricius guia Fausto por subterrâneos labirínticos, um túnel secreto que este último identifica como infernal, “o caminho mais rápido” até sua amada, chegando a um lago ermo. “É para aqui que vêm as almas jovens quando estão em sofrimento. Vá! Queria salvá-la? Já a pode salvar”⁹³ é o que diz a Fausto que despoja-se de sua bengala e casaca ao entrar na água em direção a Margarete. Neste momento ocorre a seqüência crucial do filme, que combina forte apelo visual e carga simbólica, além de concentrar uma virada em termos narrativos. A jovem entoava uma canção de lamento diante de um poço profundo a ponto de escurecer a água a seus pés. Fausto aproxima-se e a abraça. Ela sorri satisfeita, ouve-se um suspiro. Então ambos caem na água afundando rapidamente no escuro. Se este mergulho pode ser compreendido como uma queda infernal, então o resgate de Fausto é, ao contrário do que se poderia esperar, uma danação? Ou uma salvação diabólica? Sua capacidade de ação, a

⁹¹ Aqui é oportuno fazer um breve apontamento. Ao receber em casa o cadáver do irmão, Margarete não o reconhece. Ela e a mãe o examinam discretas antes de convencerem-se de sua identidade. Entretanto a jovem vem a entregar nas mãos de Fausto um pingente portarretratos com a imagem de Valentin. Tal como Cora, resguardara-se do distanciamento do jovem que partia para a guerra mantendo um diminuto retrato. Mas tal recurso não foi suficiente para proporcionar o reconhecimento imediato. Que imagem de Valentin elas mantiveram consigo? E, para além da ironia, por que a imagem dele vai para as mãos de seu assassino, aquele que neste momento justamente reaprende a fazer imagem das coisas?

⁹² “Como me apetece cuspir em tua cara desavergonhada!”, diz a Mauricius, “Mas ainda preciso de ti... talvez”. Sokurov, *Ibid.* 00:53.

⁹³ Sokurov, *Ibid.*, 01:49. As palavras soam ironicamente vindas de Mauricius. A salvação da alma de Margarete é o desfecho da primeira parte do romance de Goethe, no momento de sua execução, mas anunciada por uma voz celestial.

força que Mauricius considerava ainda pequena de início, era a de investir na própria jornada infernal, talvez não como desafio mas simplesmente um meio? Não parece ser possível ou adequado oferecer uma resposta definitiva. Sokurov opera na ambiguidade, nas pausas, na discordância que tantas vezes se presencia entre imagem e palavra, ou entre gesto e contexto, como pode-se acompanhar constantemente nas feições de Margarete. Seu sorriso de satisfação no instante do abraço é tão perturbador quanto a suspensão das expressões entre repulsa e simpatia que demonstra em vários de seus encontros com Fausto, para além da própria situação de flerte com um estranho que se intensifica quanto mais recaem sobre ele as suspeitas do assassinato de seu irmão.

Em seguida os eventos decorrem rapidamente. Fausto desperta no quarto de Margarete pela manhã e comenta que o relógio parou e caíram os ponteiros, frase que também diz em Goethe, mas ao determinar o momento em que, satisfeito, estaria entregue à Mefistófeles. Confuso e amedrontado, sussura freqüentemente “não quero”, o que parece referir-se ao pagamento de sua parte da aposta. Mauricius surge e equipa-o para a fuga com armadura, cavalo, botas de viagem, “Estás finalmente vivo. Vamos, monta!” “Aonde vamos?” “Aonde? Por ali!”⁹⁴ – Mauricius repete, o destino não é relevante, o importante é ir. Fausto parece ter cumprido, na ação por seu desejo, o início da transformação determinada por Mauricius, trocou sua indumentária doutoral pela armês diabólica.

Apesar da culpa que lhe causa vertigens, ambos cavalgam por uma paisagem que ele não reconhece mais até alcançarem uma estreita garganta rochosa montanha acima. “É a escada para o céu”, afirma Mauricius, “Mas talvez nos leve por um caminho completamente diferente”⁹⁵. Fausto comenta como é fácil respirar neste caminho íngreme entre as rochas, a mesma observação que fez quando cruzou o túnel subterrâneo de Mauricius, como se tanto o baixo quanto o alto lhe aliviassem o mal-estar de seu ambiente cotidiano. Afinal, Fausto está no céu ou no inferno? “Esperas descobrir o Todo no meu Nada”⁹⁶, acusa-o Mauricius.

Na paisagem rochosa onde chegam, Fausto finalmente pergunta a Mauricius o que acontecerá com Margarete.

⁹⁴ Sokurov, *Ibid.*, 01:55.

⁹⁵ Sokurov, *Ibid.*, 01:57.

⁹⁶ Sokurov, *Ibid.*, 01:59.

- Talvez seja presa.
- Mas vamos salvar a Margarete?
- Se a velha acordar não teremos de a salvar.
- Vamos salvar a Margarete?
- Claro que não. De qualquer forma, teríamos de lhe perguntar primeiro se ela queria que a salvássemos. Contigo é diferente. És o meu parceiro. Fizemos um pacto.⁹⁷

É bem provável, por pormenores que conferem um tom macabro à seqüência da fuga após o encontro, que o destino da jovem seja semelhante ao da versão de Goethe, na qual é condenada à morte pelo assassinato da mãe e do filho que teve de Fausto. Apesar de um instante do que parece um sentimento furioso, talvez o reconhecimento da natureza enganosa de sua obsessão em salvar a jovem, ele logo distrai-se nas particularidades do exótico ermo de Mauricius, que espanta-se com tal reação de desprendimento. Aqui acontece outro momento surpreendente: Fausto não quer pagar ainda sua parcela do acordo, afirma valer mais do que Mauricius lhe proporcionou, que isto não foi suficiente. Fascinado com um gêiser que encontra, recusa-se a seguir seu anfitrião. Fausto subitamente exalta-se, entusiasma-se com o fenômeno da natureza e diz compreendê-lo plenamente (“Deus não sabe, mas eu sei!”⁹⁸), para em seguida cansar-se dele e seguir caminho dispensando Mauricius, que o persegue. Nesta liberação de seu companheiro, que foi guia desde o início – sempre insistindo para tomar a dianteira – Fausto diz que nada recebeu dele, e que portanto é inútil. “Natureza e espírito, é tudo o que precisamos para criar aqui, nesta terra livre, um povo livre!”⁹⁹. Rasgando o contrato e apedrejando Mauricius até soterrá-lo, Fausto caminha aliviado e decidido em meio à desolação gelada. Nesta estranha conclusão ouve-se Mauricius sussurar sorridente “Quem te alimentará? Quem te guiará para fora daqui?”¹⁰⁰

⁹⁷ Sokurov, *Ibid.*, 02:02

⁹⁸ Sokurov, *Ibid.*, 02:03

⁹⁹ Em referência à segunda parte da obra de Goethe. Sokurov, *Ibid.*, 02:05.

¹⁰⁰ Sokurov, *Ibid.*, 02:07. A partir daí Fausto parece ter subjugado Mauricius, mas a voz deste, em segundo plano, acompanha o protagonista ironicamente negando suas declarações, permitindo a interpretação de que sua emancipação seja ilusória. Ainda assim, para esta reflexão, a tônica está no julgamento de Fausto sobre sua própria condição e não na tentativa de esclarecê-la efetivamente.

ERRO

Este estranho Fausto, que durante todo o percurso pareceu tão vulnerável, finalmente sente-se indestrutível. Terrivelmente. Sua autoconfiança e ambição parecem aumentar quanto mais vazio há adiante. A plenitude de possibilidades em aberto parecem diminuir-lhe a sensação de constrangimento das próprias limitações como se nesta zona tudo lhe fosse possível. Suas incertezas iniciais apenas encobriam o que Mauricius identificou como um grande “desejo de viver” e cuja força para manifestar-se ele mesmo fomentou através de um método diabólico. Neste sentido, Mauricius é realmente o parceiro de Fausto, e não seu adversário, alimentando-o, estimulando-o e desafiando-o pouco a pouco. É claro, em interesse próprio, o que não nega uma espécie de dependência correspondente. É claro, por um período limitado, pois o desenvolvimento de Fausto, que agora está “finalmente vivo”, lhe conduz à solidão, já que a dispensa do diabo, não sendo pela salvação divina, é também a dispensa de Deus. Tendo aprendido a confiar em si mesmo através do primeiro, não está mais destinado e restrito a confiar no segundo. Mauricius – tanto quanto Mefistófeles – define a si mesmo como um agente da negatividade¹⁰¹. E como sua máxima realização é o não-ser¹⁰², sua negação por Fausto é a realização do não não-ser, a potência daquele “Nada” que Fausto passou a habitar.

Sendo mesmo a descida ao túnel subterrâneo de Mauricius a via para o mergulho infernal de Fausto com Margarete, a subida na “escada para céu”, apesar de levar a muito alto, parece alcançar apenas o limbo. Paisagem cinzenta, que inicialmente apresenta-se como um castigo, torna-se a zona de sua liberdade. Lá, onde encontra o fantasma de Valentin agradecido pela própria morte, Fausto também se libera da existência que o constrange e oprime (“Sou movido por coisas grandiosas. Esta terra esférica é demasiado acanhada para mim. Não consigo melhorar nem converter os meus pares.”, diz à Margarete em sua primeira conversa¹⁰³) com planos para criar um “povo livre”. Nesta “terra livre”, apesar do enaltecimento do ato¹⁰⁴, o que

¹⁰¹ Especialmente no diálogo com a mãe de Margarete e, no livro de Goethe, em sua apresentação a Fausto que antecede o pacto.

¹⁰² “Sonho com o dia em que for finalmente queimado. O dia em que toda a gente for queimada...” Sokurov, *Faust*, 01:13.

¹⁰³ Sokurov, *Ibid.*, 01:15

¹⁰⁴ Especialmente na declaração “Acto é tudo, e não a glória!”. Sokurov, *Ibid.*, 02:04.

Fausto assume é sua capacidade imaginativa, a projeção de seus planos e idéias – sua pretensão – como motor para a ação. Mauricius remove-o de uma especulação circular e estéril, desperta-lhe a fantasia (apesar de assumir não tê-la) e o conduz ao movimento. Porém este encadeamento leva tanto a realizações quanto a insatisfações, já que apresenta uma cinética sisífica: o movimento que busca satisfazer o desejo não permite cessar, talvez por que o fantasma deste desejo “se esquia e se esconde ao infinito”¹⁰⁵.

No início Fausto exuma um cadáver. Seu intento é descobrir no corpo o lugar da alma humana. Sem resposta, só faz “consumir e destruir” mais um objeto nesta busca. Pode-se compreender Margarete em posição correlata a este corpo, o que faria de Fausto um sujeito sádico. Porém, o Fausto que diseca não é o mesmo que corteja. No caso da dissecação, sua busca no corpo humano é especulativa, o meio, sob a orientação de um *logos*, para alcançar algo que sabe estar ali mas não consegue encontrar – aquilo que lhe é mistério, que está lá porém não é visível, nem localizável, mas que curiosamente é o próprio bem que vem a empenhar no pacto, logo, algo que ele possui mas não possui. Este Fausto, apesar de já ter grandes ambições, não está ainda “finalmente vivo”, sua consciência estagnada em uma concepção da realidade predominantemente inteligível. Diferentemente, o Fausto que deseja Margarete (a partir do local que não visitava desde a infância), o faz através do sensível, do que nela há de visível, localizável, mas não inteligível. A imagem de Margarete se faz nele. Livre do peso do *logos*, sua experiência é tão interceptada por Mauricius quanto foi por ele mesmo desencadeada. O cortejo, o meio de alcançar o objeto de desejo, é então orientado pela sua via diabólica que mantém tal objeto em suspensão, transformando o fantasma em obsessão e fazendo Fausto de refém. Ora demasiadamente fixo ao conhecimento, ora à sensibilidade, respectivamente prisioneiro da esterilidade da erudição ou da impulsividade sensual, em ambos os casos é pressionado a pagar seu resgate com a alma. Só no limbo, no território intermediário e neutro por excelência, além de condenação ou salvação, é que Fausto envolve-se plenamente na fantasia, vivencia a própria imaginação, é capaz de tê-la diante de si. Nos últimos instantes do filme, quando ele corre rumo à vastidão gelada, ouve-se “aonde vais?”, indaga-lhe a voz de Margarete vinda de um astro pálido, “aonde vais?”. Ao invés de

¹⁰⁵ Agamben, *Infância e história*, 36.

assombrar-se ou afundar-se na culpa, como o persistente hábito da *moral da estória* nos faria concluir, ele segue correndo, rindo, “Ali! Mais adiante!”¹⁰⁶.

Não se pode negar que Fausto fugiu confuso e culpado, nem que seu pesar diluiu-se diante de novas possibilidades, e muito menos que sua fixação em salvar Margarete era ilusória e irrefletida e acabou por destruí-la – se não como pessoa em sua integridade, ao menos enquanto objeto do desejo. Sua autonomia (de juízo, vontade, ações) confunde-se com a interferência de Mauricius de forma indiscernível até a chegada no limbo. Querer resolver estes impasses é reduzir a tensão da narrativa por um alambique moral. Apesar de basear-se tão intensamente na obra de Goethe, “autor avesso à contradição irresolvida e propenso à conciliação”, que tornou um mito medieval em “um dos maiores testemunhos do espírito burguês e progressista”¹⁰⁷, Sokurov apresenta um Fausto capaz de gerar identificação no homem contemporâneo justamente por nada conciliar, explicar ou justificar em definitivo e nem por isso rejeitar as tentativas de fazê-lo.

Pode-se perguntar que, se *Faust* é mais uma estória de amor por um percurso infernal, ela é mais ou menos trágica que as outras (considerando que o herói constrói-se a expensas de sua amada, a danação desta implícita em seu desejo – nada conclui e no nada chega)? Se é uma estória de superação de limites, Fausto está apto a reatar o inteligível e o sensível através da imaginação ou exilou a si mesmo em uma fantasia isolada? Se é uma narrativa que destaca a mobilização do desejo, este é ultrapassado logo que se realiza ou nunca é realizado de todo? Se mostra um modelo humano que evoca apenas “natureza e espírito” em seu projeto de liberdade, este último não projeta a sombra da “solidão eterna e nenhuma esperança de salvação”¹⁰⁸ no mundo novo que contempla? Ou ainda, enquanto o presente precisa ser sempre superado na sentença “mais adiante”, como lidar com este passado do qual se evade compulsivamente? E com este futuro que continuamente declina?

¹⁰⁶ “- *Wohin gehst du?*

- *dabin! dabin! weiter! immer weiter!*”. Sokurov, *Faust*, 02:07-8.

¹⁰⁷ Barrento, *Introdução*, 14-5. O que Barrento sintetiza como uma “coreografia cósmica” é bem evidente em *O Jogo das Nuvens*. Nesta obra de cariz científico percebe-se tal ordem conciliatória na interpretação de Goethe dos fenômenos meteorológicos que segue sistematicamente um tipo de cinética metafísica com tendência ao equilíbrio (não estático) da ascensão e descensão, do peso e da leveza, da atração e da repulsão, etc.

¹⁰⁸ Sokurov, *Faust*, 02:04.

A inquietude crescente de Fausto é, de maneira ambígua, tanto a evidência da impossibilidade de satisfação quanto da ambição que compreende uma dimensão de aprimoramento ao elevar as exigências sobre o que se deseja e a avaliação do próprio merecimento, sintetizadas nas declarações de que o prometido não é o suficiente, de que ele vale mais do que isso. Este complexo manifesta-se sobretudo em sua exaltação do ato, palavra que é propriamente movimento. Sair da observação e mover-se. Reivindicar seu objeto de desejo, apresentar este desejo, pretendê-lo. A imagem final de Fausto oscila entre o herói utópico¹⁰⁹ e o errabundo. Nisto não há contradição, principalmente se do termo errância for desobstruído um sentido de busca, de ir ao encontro, ainda que este sentido seja um resquício primitivo¹¹⁰, totalmente obliterado pelas noções de desvio e hesitação que prevaleceram. Do errante mais ouvimos o engano, a falta de certeza, e subentendemos uma incapacidade judicativa e deliberativa, uma falta de intenção e de perseverança que ameaça a economia dos movimentos baseada na segurança da previsibilidade e da determinação. Fausto move-se e é mais desenvolto quanto mais pardo é o seu entorno, quanto mais indefinido é o dia da noite. Comete equívocos, faz maus julgamentos, muda seus modos de relação com o mundo, mas não em absoluto. Existe uma cinética em exercício entre o persistir e o desistir, entre a hesitação e a confiança, entre deixar-se afetar e impor-se nesta errância. Ele ajusta sua busca, remodela seu desejo¹¹¹ (pode, assim como em relação à felicidade, da

¹⁰⁹ Barrento lembra que Bloch recorre a Fausto como *homo utopicus*, o que podemos encontrar consonância nas palavras de Edson de Sousa sobre como “experiência e utopia nos remetem diretamente ao desejo”. O autor argumenta pela pertinência de, na perspectiva crítica da utopia, elevar a ação ao nível do desejo, da imaginação, contra a constrição do sujeito contemporâneo em uma cultura de consumo: “todo ato de criação é um ato utópico”. Edson Luiz André de Sousa, “Por Uma Cultura da Utopia”, *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia* 12 (2011), acessado em fevereiro de 2015, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8907.pdf>

¹¹⁰ Segundo Lewis e Short, Curtius defende que o verbo latino *errāre*, deriva da raiz indoeuropéia *ers-*, ir, como no grego *érchomai* (ἐρχομαι), ir, vir, com o sentido de tentar alcançar e, portanto, vagar. *Dictionary*, 657. Michiel de Vaan define o sentido latino de *errāre* em mover-se sem destino e hesitar, mas também cita a menção de Nussbaum à raiz proto-indoeuropéia *h₁er*, chegar, atingir. *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages* (Leiden, Boston: Koninklijke Brill, 2008), 194.

¹¹¹ Mesmo em uma perspectiva orientada por interesse moral, a atitude de Fausto não é obrigatoriamente reprovável. Aristóteles, distintamente das tradições filosóficas que o precederam, afirma que a virtude não é conhecimento natural, (potência, *dynamis*) nem conhecimento teórico que se possa aprender isoladamente no intelecto (*epistémē*), mas uma faculdade (*exis*) a ser exercitada constantemente sob cuidadosa avaliação e aperfeiçoamento. “*Moral progress, according to Aristotle, does not result from increasing knowledge. Virtue and vice are dispositions affecting the choice which the intellect has to make afresh in any given situation*” o que

qual não é meta, esforço ou tentativa, o desenho ser o próprio meio do desejo?). A presunção que manifesta finalmente não é adquirida pela influência de Mauricius, mas apenas estimulada por ele, pois era algo latente desde o início da narrativa, na forma de insatisfação, quando já fazia dizer para seu pai que não bastava, que se podia mais. Fausto é quem tem a iniciativa de procurar o penhorista, já estava em estado de busca. As dúvidas, a necessidade de encontrar um sentido que parece evadir-se de cada lugar no qual se procura, precedem e justificam a insatisfação ou são decorrentes dela? Não é esta mesma *hybris*, este excesso de confiança e de querer, que também faz negar e duvidar?

RUÍNA

Fausto progressivamente descarta tudo o que é instituído: ciência, sociedade, religião. Esta rebeldia não é de fundo nostálgico, pois nada de primitivo quer resgatar. Ela baseia-se na inquietação fundamental que faz movê-lo para adiante em busca de novas possibilidades. Querer, palavra que inicialmente tomamos apenas como equivalente de vontade, desejo, também carrega consigo, além do sentido de exigência (não é difícil que o substantivo querer seja tomado como caprichoso ou autoritário), o de busca, de procura, como o *quaerere* latino¹¹². E se é possível propor o querer como buscar e o errar como ir ao encontro, querer e errar encontram-se no movimento por algo e podem bem contemplar o motor do desenho.

Assim parece oportuno pensar o desenhista em relação a Fausto. Não priorizando um direcionamento utilitário ou instrumental do desenho, por sua capacidade de organizar e comunicar uma intenção, tampouco limitando-se a um escopo que circunscreva a ação do desenhista em um grafismo específico, mas tomando principalmente o sentido mais amplo daquele que desenha. E assumindo a errância de Fausto, é oportuno recorrer a Derrida, para quem aquele que erra – o mesmo que desenha – tem no

coloca a virtude em uma dimensão prática e judicativa, de deliberações dos meios para atingir os fins, a *proairesis* na doutrina aristotélica da alma. Dihle, *Theory of Will*, 56.

¹¹² Segundo Pârvolescu, aquele que deseja o faz nos sentidos do *quaerere* (buscar, procurar, exigir, sentir falta, planejar. Lewis e Short, *Latin Dictionary*, 1501), por isso sua interpretação enfatiza a saída do estado estático, a mobilização, o deslocar-se do desejar em relação ao considerar. “Latin Considerare et Desiderare”.

arriscado jogo do erro um exercício de seu querer¹¹³. A partir da figura alegórica d'O Erro de Antoine Coypel, que mostra um homem com os olhos vendados a tatear hesitantemente no espaço, Derrida faz pertinentes considerações sobre esta imagem que ele vê como o próprio “desenhador a trabalhar”¹¹⁴:

(...) como se o sujeito do erro consentisse naquilo que assim lhe venda os olhos, como se ele fruisse com o seu sofrimento e a sua errância, como se a escolhesse, no risco da queda, como se brincasse a procurar o outro no decurso de um sublime e mortal jogo da cabra-cega¹¹⁵.

No jogo entre as palavras *savoir* (saber) e *voir* (ver), Derrida aponta para o tradicional embricamento entre o conhecimento e a visão. Aí estão novamente o intelecto e o sensorio que na teoria do desenho também se mantém em jogo juntamente com a vontade. Em tal contexto a cegueira, como “violação” da “Natureza”, é emblematicamente percebida nesta imagem do erro como uma transgressão da “natureza da vontade”, já que aquele que erra o faz, conforme a perspectiva de Descartes, por uma “falta do juízo”, pelo tanto que a vontade excede o entendimento. “Estou no erro, engano-me porque, capaz de mover minha vontade ao infinito e no próprio instante, posso querer ir para além da percepção, querer para além do ver”¹¹⁶. Esta vontade que, assim como a simpatia em *Passagem das Horas*, basta que exista para que tenha razão de ser¹¹⁷.

É para além do ver (e do saber) que a vontade do desenhista, assim como a de Fausto, segue incessantemente, redefinido seu horizonte. Isto reforça o entendimento do desenho como atividade límbica, já que assim ele tende, em sua potência, ao “infinito” e ao “instante”. O limbo por ser o espaço além de condenação e salvação na soteriologia católica, ocupa, como expresso no sentido latino do nome *limbus*, um lugar marginal na ordem do

¹¹³ Jacques Derrida, *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*, trad. Fernanda Bernardes. (Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010), 20.

¹¹⁴ Derrida, *Memórias de Cego*, 20.

¹¹⁵ Derrida, *Ibid.*

¹¹⁶ Derrida, *Ibid.*

¹¹⁷ “Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo, | Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo, | Aquilo com quem simpatizo (...) | Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia, | Basta que ela exista para que tenha razão de ser”. Fernando Pessoa. *Obra Poética*, org., introd. e not. de Maria Aliete Dores Galhoz (Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1960), 303. Simpatia que é inclinação, afinidade, identificação com seu objeto, que envolve uma receptividade para fazer dele imagem em si. Ter simpatia é compadecer-se, padecer (junto).

mundo: uma orla, borda, faixa limítrofe, o contorno externo¹¹⁸. Faixa que não é coisa nem lugar, mas que os envolve e separa. Esta circunscrição que sustenta o limbo, este limite que foge, este horizonte que precipita-se nele mesmo em uma promessa e condição de “mais adiante”, é próprio traço do desenho.

Nunca este limite é presentemente alcançado, mas sempre o desenho acena para esta inacessibilidade, para o limiar onde não aparece senão o redor do traço, o que ele espaça, delimitando-o, e que portanto não lhe pertence. *Nada pertence ao traço*, e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio “rastro” [“*trace*”]. Nem mesmo nada nele participa. Ele não toca nem junta senão separando.¹¹⁹

O “retraimento” do traço do qual fala Derrida, sua retirada ao invisível, afim aos termos da teologia negativa, também é retirada ao não-inteligível, já que não “assenta em nenhuma identidade ideal”. “Dá a ver ‘a partir’ do invisto [*invu*]”¹²⁰. Este “aspecto”¹²¹ limítrofe do desenho, nem sensível e nem inteligível, está em sua experiência “(e a experiência, como o seu nome o indica, consiste sempre em viajar para além dos limites) atravessa e institui ao mesmo tempo estas fronteiras, inventa o *Shibboleth* destas passagens”¹²².

Esta experiência é ruína. Derrida, assim como Smithson, mas referindo-se à situação do auto-retrato, faz a alegação (que aqui entende-se ser extensível a outras situações de imagens, a outros desenhos) que a ruína queda produzida desde a origem, “não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto”¹²³. Nem mesmo é tema, espetáculo ou objeto de amor¹²⁴, mas justamente é a ruína disto tudo. E se a ruína já está aí, na origem, se arruína “a posição, a presentificação ou a representação do que quer que seja”¹²⁵, ela embate-se com a pretensão, com o por adiante,

¹¹⁸ Lewis e Short. *New Latin Dictionary*, 1065-6.

¹¹⁹ Derrida, *Memórias de Cego*, 60.

¹²⁰ Derrida, *Ibid.*, 60-1.

¹²¹ Derrida analisa três “aspectos” do desenho, três “espécies de impoder”: a “*aperspectiva do ato gráfico*”, na qual não se vê o que se desenha no instante em que se desenha; o “*retraimento*”, ou “*inaparência diferencial do traço*”; e a “*retórica do traço*”, na qual, pelo retraimento do traço, deixa a palavra e impede que o desenho seja separado da articulação discursiva. *Ibid.*, 51-62.

¹²² Derrida, *Ibid.*, 60.

¹²³ Derrida, *Ibid.*, 71.

¹²⁴ Derrida, *Ibid.*, 74.

¹²⁵ Derrida, *Ibid.*

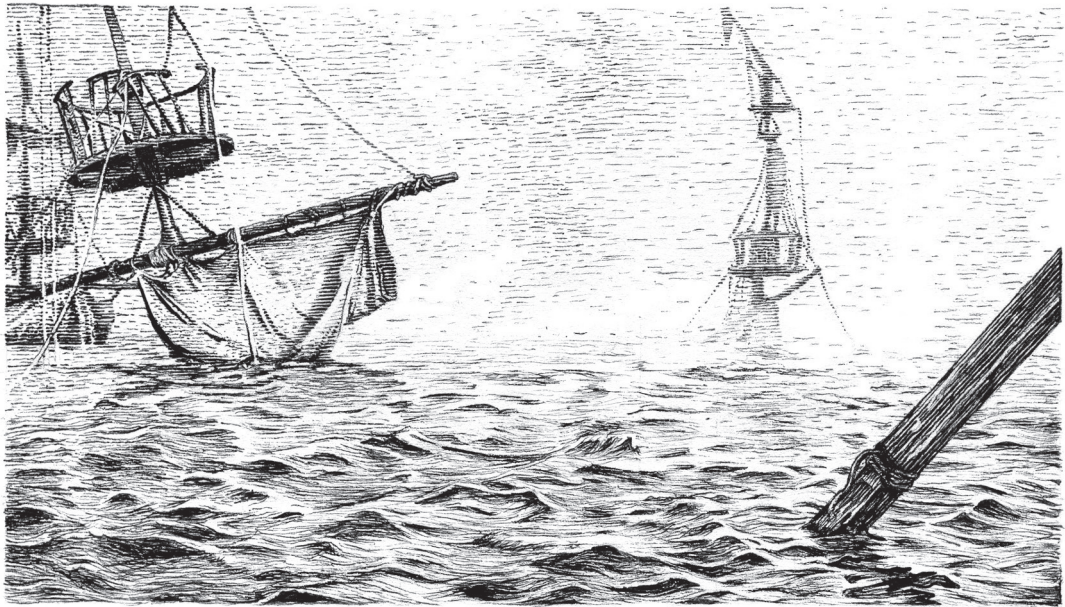
apresentar e exigir o desejo. Torna esta expressão do desejo uma real impossibilidade. Tudo o que Derrida menciona escapar daquele que retrata a si (a captura de si mesmo, seu aspecto, sua visão, a visão de si, a figuração) também evade-se, em equivalência, diante daquele que desenha o que quer que seja.

Mas todo o resultado deste conjunto de “impoderes” não é unicamente frustração. Não desmotiva nem inibe, pois existe no desenhar um proveito, voluntário ou condicional, do errar. Como a ruína constitui o desenho desde o princípio, a pretensão também figura no jogo de cabra-cega. O querer adianta-se ao entendimento lançando o desenhista adiante, tateando no desconhecido. Derrida faz pertinentes considerações entre os verbos *antecipar* e *precipitar*. Se o primeiro implica “tomar a dianteira, tomar (*capere*) antecipadamente (*ante*)”¹²⁶, o segundo difere-se pela exposição da cabeça (*paecaput*). Logo o antecipar previne o precipitar. Adianta as mãos para resguardar a cabeça. Mas, nestas figuras a tatear o espaço presentes nos desenhos de cegos que o autor escrutina, a mão que se antecipa ao corpo também precipita-se, aventura-se “no movimento da preensão, do contacto ou da apreensão”¹²⁷. Logo, voluntariamente em erro (olhos vendados e substituídos pelas mãos) na razão da sua vontade que justifica-se no próprio existir, o desenhista faz gozo desta experiência. A mão, que é seu corpo e instrumento do desenho, tateando o desconhecido, movendo-se adiante no risco da queda, segue pelo intervalo onde jamais correspondem totalmente o inteligível e o sensível. Segue adiante no limbo, no traço-limite entre a coisa e a imagem, entre o visível e o invisível.

Cora segue em sua casa, longe das celebrações e cultos pelos vitoriosos e falecidos em terras distantes. Tal qual o herói de Kentridge, permanece sentada após uma longa jornada, ida e volta, por um mundo de sombras.

¹²⁶ Derrida, *Ibid.*, 12.

¹²⁷ Derrida, *Ibid.*



BIBLIOGRAFIA

LIVROS E TRABALHOS ACADÊMICOS

- Agamben, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento – Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Profanações*, tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- Alberro, Alexander e Sabeth Buchmann, organização. *Art After Conceptual Art*. Vienna: Foundation Generali; Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the politics of publicity*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2003.
- Artigas, João Batista Vilanova e Mário de Andrade, Flávio Motta. *Sobre Desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arte e Urbanismo – Universidade de São Paulo, 1975.
- Augé, Marc. *Não Lugares – Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.
- Benjamin, Walter. “Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha”. In *Matérias sensíveis*, Maria Filomena Molder, 11-17. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.
- Blake, William. *Milton*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2009.

- Blake, William. *Poemas do Manuscrito Pickering seguidos d'os Portões do Paraíso*. Tradução e prefácio de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1996.
- Blake, William. *Sete Livros Iluminados*. Tradução, introdução e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2007.
- Blake, William. *Uma Ilha na Lua*. Tradução, prefácio e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1996.
- Bochner, Mel. *Solar System and Rest Rooms – Writings and interviews, 1965-2007*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.
- Boettger, Suzaan. *Earthworks – art and the landscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Bois, Yve-Alain e Rosalind Krauss. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Human Space*. London: Hyphen, 2011.
- Bouchier, Martine. *L'art n'est pas l'architecture*. Paris: Archibook, 2006.
- Buren, Daniel. *Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000)*. Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.
- Byington, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.
- Cauquelin, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- Davila, Thierry e Julie Enckell Juliard, Françoise Jaunin organização. *Trait Papier – un essai sur le dessin contemporain*. Genebra: L'Apage; Atrabile, 2012.
- Derdyk, Edith (org). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Serviço Nacional do Comé, 2007.
- Derrida, Jacques. *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Derrida, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1973.
- Derrida, Jacques. *Memórias de Cego – o auto-retrato e outras ruínas*, tradução de Fernanda Bernardes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: questioning the ends of a certain History of Art*. State College: Pennsylvania State University Press, 2005.

- Didi-Huberman, Georges. *Géne du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantisse*. Paris: les éditions de minuit, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *La Imagen Mariposa*, tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- Dihle, Albrecht. *The Theory of Will in Classical Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Dillon, Brian, organização. *Ruins*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2011.
- Ferreira, Glória e Cecília Cotrim, organização. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- Flam, Jack, org. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, London: University of California Press, 1996
- Foster, Hal. *Art-Architecture Complex*. New York: Verso, 2011.
- Freud, Sigmund. “O Estranho”. In *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XI. Rio de Janeiro: Imago, 1969-1990.
- Georges Bataille. *Literature and Evil*. London: Penguin Books, 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução, apresentação e glossário de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang. *O Jogo das Nuvens*. Seleção, tradução, prefácio e notas de João Barrento. Porto: Assírio e Alvim, 2012.
- Graham, Dan. *El arte con relación a la arquitetura – La arquitetura con relación al arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Graham, Dan e Marianne Brower. *Dan Graham: Works 1965-2000*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2001.
- Haterly, Ana. *O Espaço Crítico - do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculptures*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Kaibach, Bettina. “The gods are evil”. In *Nietzsche and the Rebirth of Tragedy*, organização de Mary Ann Freser Witt, 138-158. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2007.
- Kafka, Franz. *Um artista da fome/A Construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.
Madri: Aliança, 1996.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another – site-specific art and locational identity*.
Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press,
2004;
- Lancri, Jean. “Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade” in *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, organizado por Blanca Brites e Elida Tessler, 15-33. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- Lee, Pamela, “Some Kinds of Duration: the Temporality of Drawing as Process Art”. In *Afterimage*, organização de Cornelia Butler, 25-48. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999.
- Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*.
Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Levy, Aaron e Jean-Michel Rabaté, organização. *William Anastasi's pataphysical society : Jarry, Joyce, Duchamp, and Cage*. Introdução de Osvaldo Romberg. Philadelphia: Slought Books, 2005.
- Lichtenstein, Jacqueline, organização. *A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*.
São Paulo: Editora 34, 2006.
- Lipard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/London, Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Loroux, Nicole. “A tragédia grega e o humano”. In *Ética*, organização de Adauto Novaes, 17-34. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Lucas. Renata de Almeida. *Visto de Dentro, visto de fora*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 2008.
- Manzoni, Piero. “Alcune Realizzazioni – Alcune esperimenti – Alcuni progetti”. *Revista Evoluzioni delle Lettere e delle Arti* 1 (janeiro de 1963). Anexo em “A Caminho da Dissolução: a problemática da autoria na arte contemporânea”, Cristina Pratas Cruzeiro. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2006.
- Manzoni, Piero. “Libera dimensione”. *Azimuth* 2 (janeiro de 1960). Anexo em “A Caminho da Dissolução: a problemática da autoria na arte

- contemporânea”, Cristina Pratas Cruzeiro. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2006.
- Manzoni, Piero. *Scritti sull'arte*, organização de Gaspare Luigi Marcone. Milão: Abscondita, 2013.
- Margini, Martina. *La Densité du vide – investigation sur l'idée de lieu dans l'oeuvre de Gordon Matta-Clark*. Memoire Master 1 – Théorie de l'Art Contemporain et Nouveaux Médias - Université Paris VIII, 2012. http://issuu.com/martinamargini/docs/la_densit__du_vide_-_investigation_sur_l_id_e_de_l
- Meyer, James. “The Functional Site; or, the transformation of site specificity. In *Space, site, intervention: situating installation art*, organização de Erika Suderberg, 23-37. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.
- Meireles, Cildo e Bartolomeu Mari, Nuria Enguita. *Cildo Meireles*. Cidade do México: Alias, 2009.
- Molina, Juan José Gómez, organização. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Molina, Juan José Gómez, organização. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Nancy, Jean-Luc e Éric Pagliano, Sylvie Ramond, Coline Valdenaire, orgs. *Le Plaisir au dessin – carte blanche à Jean-Luc Nancy*. Paris: Hazan, 2007.
- Noble, Richard, organização. *Utopias*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2009.
- O'Doherty, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*, introdução de Thomas McEvelley, tradução de Carlos Mendes Rosa, revisão técnica de Carlos Fajardo e apresentação de Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Paixão, Pedro Abreu Henriques. *Desenho – A Transparência dos Signos: Estudos de Teoria do Desenho e de Práticas Disciplinares Sem Nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- Pastoreau, Michel. *Preto – História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- Peixoto, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas*. São Paulo: EDUC, Senac, FAPESP, 2010.
- Petherbridge, Deanna. *The Primacy of Drawing – histories and theories of practice*. London, New Haven: Yale University Press, 2010.

- Pinharanda, João. Modos Afirmativos e Declinações in *Modos Afirmativos e Declinações. Alguns aspectos do desenho na década de 80, IAC*, 10-23. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2001.
- Poinsot, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: musée d'Art moderne et contemporain (Mamco); Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain (IAC), 1999.
- Pola, Francesca, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*. Milão: Electa, 2013.
- Pousada, Pedro Filipe Rodrigues. *A arquitectura na sua ausência : presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.
- Racamier, Paul-C. "Sur la fonction du fantasma dans la création artistique et dans la psychose". In *Art et fantasma*, organização de Claude Wiart, 41-49. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1984.
- Rayck, Diego. "Locus Suspectus – o desenho no espaço e os espaços do desenho." Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.
- Ratcliff, Carter. *Out of the box: the reinvention of the art, 1965-1975*. New York: Allworth Press, School of visual Arts, 2000.
- Reid, Martine, organização. *Boundaries: writing and drawing*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- San Martín, Francisco Javier . *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.
- Scovino, Felipe, organização. *Encontros - Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- Serra, Richard. *Writings/interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Shinn, Dorothy. *Robert Smithson's Partially Buried Woodshed*. Kent: Kent State University School of Art Galleries, 1990.
- Skrebowski, Luke. "Productive Misunderstandings: interpreting Mel Bochner's Theory of Photography" in *Photography After Conceptual Art*, organizado por Diarmuid Costello and Margaret Iversen, 87-107. West Sussex: John Wiley & Sons, 2010.
- Spiller, Jurg, organização. *Paul Klee: the thinking eye – the notebooks of Paul Klee*. London: Lund Humphries, 1961.

- Stoichita, Victor I. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books, 1997.
- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and The Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to 1970s*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1987.
- Valéry, Paul. *Degas dança desenho*, tradução de Cristina Murachco e Célia Euvaldo. São Paul: Cosac Naify, 2012.
- Valiente, Rodolfo Sáenz. *Arte y técnica de la animación. clásica, corpórea, computada, para juegos o interactiva*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2008.
- Vidler, Anthony. “Campo Expandido da Arquitetura”. Tradução de Igor Fracalossi, acessado em outubro de 2014. <http://www.archdaily.com.br/br/01-59270/campo-expandido-da-arquitetura-anthony-vidler>. Originalmente publicado em: Sykes, Krista. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: essays in the modern unbomely*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.
- Vidler, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- Zegher, Catherine e Mark WIGLEY, organização, *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constants New Babylon to beyond*. New York: The Drawing Center, 2001.
- Zuccaro, Federico. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1768. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* : Zuccaro, Federico, ca. 1540-1609 : Free Download & Streaming : Internet Archive. Disponível em <https://archive.org/details/lideadepittoriscoozucc>

ARTIGOS EM PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS

- Agamben, Giorgio. “A Potência do Pensamento,” *Revista do Departamento de Psicologia – Universidade Federal Fluminense* 18, n° 1 (2006): 11-28

- Amerini, Fabrizio. "Later Medieval Perspectives on Intentionality - An Introduction", *Quaestio* 10 (2010): 3-23.
- Birnbaum, Daniel. "Interiority complex". *Artforum International* Vol. 38, nº 10 (2000): 34.
- Bismarck, Mário. "Desenho e Aprendizagem", *Boletim da Associação dos Professores de Desenho e Geometria Descritiva* 25 (2006): 23-26. Acessado em outubro de 2014, http://sigarra.up.pt/fbaup/pt/publs_pesquisa.revista_view?pv_rev_id=18707
- Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind. "A users guide to entropy", *October* 78 (1996): 38-88.
- Cairns, Douglas L. "Hybris, Dishonour, and Thinking Big". *The Journal of Hellenic Studies* 116 (1996): 1-32.
- Cataldo-Maria, Thiago Marcellus de S.; Winograd, Monah. "Freud e Brentano: Mais que um Flerte Filosófico". *Psico* v.44 n.1 (2013): 34-44. Acessado em Dezembro de 2014. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/revistapsico/articloe/viewFile/9989/8846>
- Cheetham, Mark A. "Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now," *Art Journal* vol. 64, nº 4 (2005): 94-108.
- Cudjoe, Richard V. e Peter Kojo T. Grant, Jonathan Asante Otchere. "The Fall of the Tragic Hero: A Critique of the *Hubristic Principle*". *UJAH: Unizik Journal of Arts and Humanities* Vol. 12 No. 1 (2011): 1-33.
- Fay, Brian. "Casting a net: contemporary drawing practices and strategies". *Arrow@dit* (2008). Acessado em maio de 2015. <http://arrow.dit.ie/aaschadpoth/21/>
- Gonçalves, Flávio e Nico Rocha, organização. "Dossiê: O desenho e seus percursos". *Revista-Valise*, v. 3, nº 5 (2013): 19-146. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/issue/view/2160/showToc>
- Greenough, James Bradstreet. "Some Latin Etymologies" *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 1 (1890): 93-105
- Kentridge, William. "Director's note - Faustus in Africa". *Contemporary Theatre Review*. ano 9, nº 4 (1999): 45-82.

- Kerrigan, Katherine. "An Unintended Monument: The Afterlife of Robert Smithson's Partially Buried Woodshed". *Montage* 5 (2011): 36-45.
- Krauss, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Gávea* 1 (1984), 87-93.
- Lewitt, Sol. "Paragraphs on conceptual art". *Artforum* 10 (1967): 79-83.
- Marques, Marcelo. "Phantasia em Platão". *Tópicos* 28 (2005): 57-82.
- Nyman, Martti. "Hits and misses: Lat. considerare and desiderare". *Historische Sprachforschung* 103, Göttingen (1990): 51-68.
- Pârvulescu, Adrian. "Latin Considerare et Desiderare". *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 94. Bd., 1./2. H. (1980):159-165.
- Psiax - Estudos e reflexões sobre desenho e imagem* (Publicação não periódica dos docentes de desenho dos cursos de Arquitectura das Universidades do Porto e de Belas Artes das Universidades do Porto e do Minho): séries I e II.
- Solère, Jean-Luc. "La Notion D'Intentionnalité Chez Thomás D'Aquin". *Philosophie* 24 (1989): 13-36.
- Sousa, Edson Luiz André de. "Por Uma Cultura da Utopia". *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia* 12 (2011). Acessado em fevereiro de 2015, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8907.pdf>

CATÁLOGOS, ÁLBUNS E EDIÇÕES DE AUTOR

- Alloway, Laurence, organização. *European Drawings*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966.
- Anastasi, William. *William Anastasi: Copenhagen, Cologne, Hamburg*. Copenhagen: Stalke Galleri, 2005.
- Battino, Freddy; Palazzoli, Luca. *Piero Manzoni Catalogue Raisonné*. Milão: Vanni Scheiwiller, 1991.
- Bragança de Miranda, José A., "Uma Linha de Tensão". In *Drawing a Tension - Obras da Coleção do Deutsche Bank*, organizado por Jürgen Bock, 28-48. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Frankfurt am Main: Deutsche Bank, 2008.
- Butler, Cornelia H. *Afterimage: Drawing Through Process*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999.

- Caldas, Manuel Castro. "Topos Outopos". In *O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999*, 13-17. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2000.
- Carneiro, Alberto e Fernando Távora, Joaquim Moreno. *Desenho Projecto de Desenho*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2002.
- Dexter, Emma. *Vitamin D – New perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005.
- Faria, Nuno e Miguel Wandschneider. "A Indisciplina do Desenho". In *A Indisciplina do Desenho*, 13-21. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1999.
- Faria, Nuno e Manuel Zimbro. *Desenho*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa/ Assírio & Alvim, 2003.
- Favaretto, Lara. *1 Momentary Monument – the Swamp*. Berlin: Archive Books, 2010.
- Fernandes, José Manuel e João Lima Pinharanda, organização. *Modos Afirmativos e Declinações. Alguns aspectos do desenho na década de 80*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2001.
- Garrels, Gary. Drawing from the Modern: The Resilience of Imagination" in *Drawing from the Modern: 1945-1975*, 12-52. New York: MoMA – The Museum of Modern Art, 2005.
- Gloria, Moure, organização. *Gordon Matta-Clark*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- Gusmão, José Maria e Pedro Paiva. *On the Movement of Fried Egg and Other Astronomical Bodies*. Birmingham: Ikon, 2010.
- Gusmão, José Maria. *Fiasco*. Lisboa: Nuno Ferreira de Carvalho, 2005.
- Hauptman, Jodi. *Drawing from the Modern: 1880-1945*. New York: MoMA – The Museum of Modern Art, 2004.
- Heiser, Jörg e Ellen Seifermann. *Romantischer Konzeptualismus*, edição bilingüe alemão/inglês. Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg; Wien: BAWAG Foundation, 2007.
- Hoptman, Laura. *Drawing Now: Eight Propositions*. Nova York: Museum of Contemporary Art, 2002.
- Jenkins, Steven. *The city slivers and fresh kills: the films of Gordon Matta-Clark*. San Francisco: San Francisco Cinematheque, 2004.

- Kittelmann, Udo, organização. *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia 2001*. Textos de Udo Kittelmann, Elisabeth Bronfen, Daniel Birnbaum. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- Kovats, Tania. *The drawing book – a survey of of drawing: the primary means of expression*. London: Black Dog, 2007.
- Loers, Veit e Ulrich Loock, Ory Dessau, David Moriente. *Punto Muerto – Gregor Schneider*. Madri: Centro de Arte 2 de Mayo, 2012.
- Morris, Robert – *El dibujo como Pensamiento*. Valência: Institut Valencià D'Art Modern, 2011.
- Moure, Gloria e Bruce Jenkins. *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de exposição com entrevistas e escritos de Gordon Matta-Clark. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Polígrafa, 2006.
- Mullins, Charlotte. *Rachel Whiteread*. Londres : Tate Publishing, 2004.
- Olaio, António e Pedro Pousada. *Desenho – plasticidade e prática conceitual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- Pedrosa, Adriano. *Desenhos A-Z*. Lisboa: Coleção Madeira Corporate Services, 2006.
- Ribeiro, Ana Isabel e Renta Araújo. *O Desejo do Desenho*. Almada: Centro de Arte Contemporânea Almada, 1995.
- Romão, André e Gonçalo Sena, Nuno da Luz, organização. *Atlas Projecto de Desenho*. Lisboa: Associação Avalanche, 2006
- Rose, Bernice. *Allegories of modernism: contemporary drawing*. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Rose, Bernice. *Drawing Now*. Nova York: Museum of Contemporary Art, 1976.
- Rosengarten, Ruth. *Sete Fragmentos para Georges Méliès e Outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa: IPM; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2005.
- Rothkopf, Scott e Elisabeth Sussman. *Mel Bockner Photographs – 1966-1969*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002.
- Sardo, Delfim, “Desenhar o vento”. In *Atlas Projecto de Desenho*, organização de André Romão, Gonçalo Sena e Nuno da Luz, 42-3. Lisboa: Associação Avalanche, 2006.
- Sawdon, Phil e Jane tormney, Simon Downs, Andrew Selby, Russ Marshal. *Drawing Now*. Londres: I.B. Tauris, 2008.

- Schneider, Gregor e Andrzej Prziwara, Adam Szymczyk. *Gregor Schneider : Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom ur 1985-1997*. Textos de Brigitte Kölle, Veit Loers. Ulrich Loock, Adam Szymczyk. Frankfurt am Main: Portikus; Warszawa: Galeria Foksal; Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg, 1997.
- Serota, Nicholas. *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*. New York: Tate Publishing and The Drawing Center, 2003.
- Solomon, Elke. *American Drawings 1963-1973*. New York: Whitney Museum of American Art, 1973. Acessado em Maio de 2014. <https://archive.org/stream/americandrawing00solo#page/56/mode/2up>
- Tacita Dean, “Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed” in *Tacita Dean*, organizado por Dávila Mela e Roland Groenenboom, 61-2. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2000.
- Tacita Dean. *An Aside – Selected by Tacita Dean*. London: Hayward Gallery Publishing, 2005.
- Tone, Lilian, organização. *William Kentridge: Fortuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, Pinacoteca do Estado; Porto Alegre RS: Fundação Iberê Camargo, 2005.
- Zagorski, Janusz. “Homage to Kazimierz Malewicz”. In *5 X Malewicz*. Varsóvia: Fibak Galerii; Dusseldorf: Malewitsch-Kunst-und Kulturförderung, 2011. 15-28.
- Zegher, Catherine. *The stage of drawing: gesture and act, selected from the Tate Collection by Avis Newman*. London: Tate Publishing; New York: The Drawing Centre, 2003.

ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E CONFERÊNCIAS

- Anastasi, William. “Kit Messham-Muir - Interview with William Anastasi, artist, New York, 3 October 2012”. Vídeo acessado em novembro de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=btc2Op3yjUI>

- Bochner, Mel. "Hans Ulrich Obrist and Sandra Antelo-Suarez interview Mel Bochner". Acessado em setembro de 2014. http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/interview/1003_text.html
- Bochner, Mel. "Mel Bochner e Jeffrey Weiss". Conversa pública no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, julho de 2013.
- Grande, Nuno. "Arquitectura Versus Arte Contemporânea: uma fábula sobre humores desencontrados". Ciclo de conferências *As Artes do Colégio*, Colégio das Artes, Coimbra, 09 de Novembro de 2012.
- Hernandez, Abílio "E se um livro, de repente, me ensinasse a lê-lo? Ulisses e Joyce". Ciclo de conferências *As Artes do Colégio*, Colégio das Artes, Coimbra, 21 de Dezembro de 2012.
- Kentridge, William. "Desdibujando el tiempo: Lina Espinosa habla sobre la obra de William Kentridge". Acessado em novembro de 2014. <http://linaespinosa.com/desdibujando-el-tiempo-lina-espinosa-habla-sobre-la-obra-de-william-kentridge>. originalmente publicado sob o título "Conversación con William Kentridge: Una Línea entre Johannesburgo y Bogotá". *Clave 019-97 4* (2011): 79-99.
- Loock, Ulrich. "Gregor Schneider - The Dead House Ur". *Parkett* 23 (2002): 138-151, acessado em outubro de 2014. http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/185
- Loock, Ulrich. "Gregor Schneider - Ten years after". *Cura* 8 (2011), acessado em outubro de 2014. <http://www.curamagazine.com/?p=3070>
- Pousada, Pedro Filipe Rodrigues. "*Below the surface*: analogias visuais, contra-linguagens e apropriações como modo de uso artístico do espaço construído". Ciclo de conferências *As Artes do Colégio*, Colégio das Artes, Coimbra, 11 de Janeiro de 2013.
- Vargas, António Pinho e Miguel Leal, Jorge Figueira, Maria João Gamito. Conferência "Arte e Investigação". Encontro *Arte e Universidade* do Colégio das Arte e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coimbra, 30 de maio de 2013.

FILMES

- Arabov, Yuriy e Jeremy Noble *O Sol*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov. Lisboa: Leopardo Filmes, 2005.
- Arabov, Yuriy e Marina Koreneva. *Moloch*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov. Lisboa: Leopardo Filmes, 1999.
- Arabov, Yuriy. *Taurus*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov. Lisboa: Leopardo Filmes, 2001.
- Godard, Jean-Luc e J. Bernard Menoud, Anne-Marie Miéville, Pierre Binggeli. *Scénario du film Passion*. Direção de Jean-Luc Godard. França, Suíça: JLG Films, TransVidéo, Télévision Suisse-Romande, 1982
- Krasznahorkai, László e Béla Tarr. *Danação*. DVD. Direção de Béla Tarr. Lisboa: Midas Filmes, 1987.
- Krasznahorkai, László e Béla Tarr. *O Cavalo de Turim*. DVD. Direção de Béla Tarr. Lisboa: Midas Filmes, 2011.
- McKeown, Charles e Terry Gilliam. *The Adventures of Baron Munchausen*. DVD. Direção de Terry Gilliam. S.l.: Sony Pictures, 2009.
- Sokurov, Aleksandr e Anatoli Nikiforov, Svetlana Proskurina. *A Arca Russa*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov. Lisboa: Midas Filmes, 2002.
- Sokurov, Aleksandr, Marina Koreneva e Yuriy Arabov. *Faust*. DVD. Direção de Aleksandr Sokurov. Lisboa: Leopardo Filmes, 2011.

MATERIAL PUBLICADO EM JORNAIS E INFORMAÇÕES INSTITUCIONAIS

- Aloys F. Dornbracht GmbH & Co. Culture Projects. “Golden Lion for Germany at the Biennale in Venice”. Acessado em outubro de 2014. <http://www.cultureprojects.com/pressdtl.aspx?id=838&cid=24&lng=en>
- Artangel. “Die Familie Schneider”. Acessado em outubro de 2014. http://www.artangel.org.uk/projects/2004/die_familie_schneider.
- Baird, Daniel. “Drawing Now: Eight Propositions,” *Brooklin Rail – critical perspectives on arts, politics and culture*, Dezembro 1, 2003, acessado em

outubro de 2014, <http://www.brooklynrail.org/2003/12/art/drawing-now-eight-propositions>

Fondazione Piero Manzoni. “Piero Manzoni - Pagina principale”. Acessado em novembro de 2014. http://www.pieromanzoni.org/index_it.htm

Galerie Jocelyn Wolf. “PASSION | Galerie Jocelyn Wolf”. Acessado em maio de 2015. <http://www.galeriewolff.com/exhibitions/passion>.

HEART – Herning Museum of Contemporary Art. “Piero Manzoni” . Acessado em novembro de 2014. <http://www.heartmus.com/piero-manzoni-2901.aspx>

Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. “Councillor Krespell”, tradução de Alexander Ewing. *19th-Century German Stories - web editions for language learning & literary study*. Virginia Commonwealth University, Department of Foreign Languages. Acessado em março de 2015, http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/krespel_e.html

Kentridge, William. “Seven Fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon”. Acessado em setembro de 2014. <http://www.gallerytpw.ca/publications/pdf/1006-Kentridge.pdf>

Milano, Roberto. “*Piero Manzoni 1933-1963* a cura di Flaminio Gualdoni e Rosalia Pasqualino di Marineo Milano, Palazzo Reale”. Publicado em 17 de março de 2014. <http://lastanzaprivatadellarte.blogspot.pt/2014/03/piero-manzoni-1933-1963-cura-di.html>

Museum of Modern Art, “MOMA_1974_0068_57A.pdf”, acessado em Maio de 2014. http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5137/releases/MOMA_1974_0068_57A.pdf?2010

Museum of Modern Art. “MOMA | The Collection | William Kentridge | 7 Fragments for Georges Méliès”. Acessado em novembro de 2014. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102863

Museum of Modern Art. “MoMA | William Kentridge”, acessado em setembro de 2014. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/flash/#17>),

- Peter Blum Gallery. "Peter Blum Gallery". Acessado em maio de 2015.
http://www.peterblumgallery.com/exhibitions/william-anastasi-opposites-are-identical/press_release
- Stedelijk Museum Amsterdam. "7 Fragments for Georges Méliès - Stedelijk Museum Amsterdam". Acessado em novembro de 2014.
<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/83789-7-fragments-for-georges-melies#sthash.7OdkZm1I.dpuf>
- Tomas Rehbein Galerie. "William Anastasi & Thomas McEvelley: a conversation. August 1989". Entrevista adaptada de "William Anastasi: Talk About Dumb" in Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti - Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post - Modernism* (New York: McPherson, 2005).

