



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Luiza Crosman de Rezende

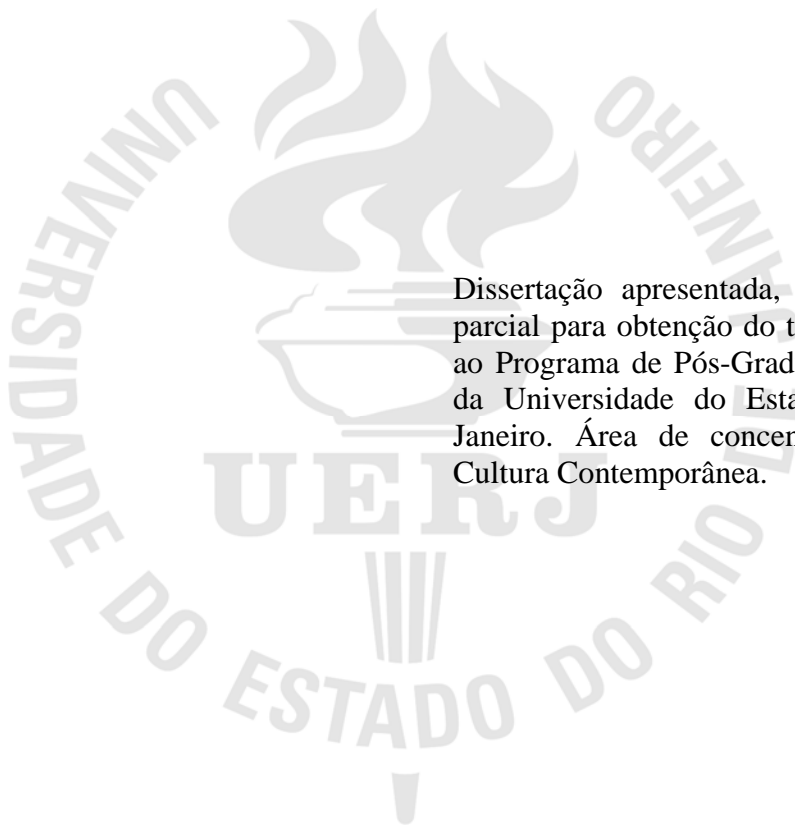
Tudo é um: fluxo entre desenho e verbo

Rio de Janeiro

2014

Luiza Crosman de Rezende

Tudo é um: fluxo entre desenho e verbo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Basbaum

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R464 Rezende, Luiza Crosman de
 Tudo é um: fluxo entre desenho e verbo / Luiza Crosman
 de Rezende. – 2014.
 153 f.: il.

Orientador: Ricardo Basbaum.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Desenho – Teses. 2. Desenho – Séc. XXI – Teses. 3.
Arte conceitual – Teses 4. Apontamentos – Teses. 5.
Performance (Arte) - Teses. I. Basbaum, Ricardo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 74

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luiza Crosman de Rezende

Tudo é um: fluxo entre desenho e verbo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 28 de Março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Basbaum
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Laura Erber
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2014

AGRADECIMENTOS

O mestrado mescla-se à vida e, de repente, toda nossa volta é tomada por esse processo. Os agradecimentos não seriam completos se não fossem mencionados aqui todas as pessoas que ao longo de mais de dois anos – contando desde a preparação para esta árdua tarefa – estiveram em contato com o meu cotidiano de artista pesquisadora. Em maior ou menor grau, de diferentes formas e através de encontros ou acasos, todos deram alguma contribuição para esta pesquisa: os professores Charles Watson, Cadu, Fred Carvalho e Eduardo Berliner; as amigas e guias acadêmicas Juliana Lira e Katia Maciel; os avaliadores Laura Erber, Rodrigo Guerón e Marcelo Campos; os amigos de trocas constantes Lucas Sargentelli, Laura Cosendey, Felipe Abdala, Priscilla Menezes, Tatiana Chalhoub, Felipe Kaizer, Marianna Olinger e Rafael Medeiros

Agradeço também, especialmente, ao meu professor orientador Ricardo Basbaum pelas trocas genuínas e por ter me guiado no equilíbrio entre a vontade e o fazer.

Aos meus pais, Ivan e Victoria, que me ensinaram o que é coragem e que me apoiaram e confiaram em mim nas vezes que a minha vacilou.

A minha irmã, Julia, que no entusiasmo e na dúvida está sempre comigo.

Aos meus amigos, Arthur Chaves, Antonio Simas, Mariana Jungstedt, Carolina Pinton, Clara Castro e Tania Hlebetz, que souberam respeitar minhas necessidades de retiro, mas também me chamar para a vida sempre que necessário.

Agradeço ainda a duas grandes amigas pelos momentos de mútua compreensão, Isabela Valério e Sofia Caesar, que, embora distantes, estão muito próximas no cotidiano de correr-se atrás do que se acredita.

Often," he [Richard Serra] said, "if you want to understand something, you have either to take it apart or to apply another kind of language to it. Since I started working, I have always thought that if I could draw something I would have a structural comprehension of it. I do not draw to depict, illustrate, or diagram existing works."

"Drawing," he stated more simply, "is another kind of language".

Richard Serra citado por Dieter Shwarz

Um corpo rodou
no calcanhar:

suave ronda
ao procurar
a mais eterna
ação de estar.

Luiza Neto Jorge

RESUMO

REZENDE, Luiza Crosman de. *Tudo é um: fluxo entre desenho e verbo*. 2014. 103f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Nesta Dissertação, investigo o conjunto de desenhos que denominei *desenhos-conceitos* e que constituem-se como uma prática processual da minha atuação enquanto artista. Tal investigação é percorrida através de seis tangentes transdisciplinares na tentativa de estabelecer pontos de contato entre a prática do Desenho e outras práticas contemporâneas investigativas do conhecimento humano. São elas: Tangente Diagramas, Tangente Cosmologia, Tangente Desenhos, Tangente Linguística, Tangente Lógica/Matemática e Tangente Escrita. A pesquisa procura estabelecer uma maior proximidade entre teoria e obra apresentando-se como texto dissertativo e também como a elaboração de um Fichário. Neste Fichário o léxico dos *desenhos-conceitos* é apresentado em conjunto com uma série de anotações que permearam a investigação e ambos, *desenhos-conceitos* e anotações, configuram-se como pontos-chave para a formação da arquitetura conceitual do léxico. Tanto o texto dissertativo quanto as anotações e desenhos presentes no Fichário tecem indagações acerca da relação entre o espaço-tempo e o corpo daquele que performa ações. A pesquisa conclui na abertura de novos procedimentos práticos, através da ideia de performatividade na realização de ações, com as obras “Desire to communicate” e “Obscena”.

Palavras-chave: Desenho contemporâneo. Anotação. Processualidade. Performatividade.

ABSTRACT

REZENDE, Luiza Crosman de. *Everything is one: fluxus between drawing and verb*. 2014. 103f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This dissertation investigates a set of processual drawings that constitute a part of my artistic process, which I denominated *concept-drawings*. This investigation is made through six transdisciplinary tangents, in an attempt to establish points of contact between the practice of drawing and other contemporary investigative practices of human knowledge. These tangents are: Tangent Diagrams, Tangent Cosmology, Tangent Drawings, Tangent Linguistics, Tangent Logic/Mathematics and Tangent Scripture. The research also seeks to establish a closer relationship between theory and work of art presenting itself as text and as a Binder, in which the lexicon of *concept-drawings* are brought together with a series of annotations that were made throughout the research. Both *concept-drawings* and annotations are key points for the formation of the conceptual architecture of the lexicon. Together with the text, these annotations and drawings intend to question the relationship between the space-time relation with the body of he who performs actions. The research concludes with concept of *performativity* in the works "Desire to communicate" and "Obscena", opening new practical procedures within my process as an artist.

Keywords : Contemporary drawing. Annotation. Processuality. Performativity.

LISTA DE FIGURAS

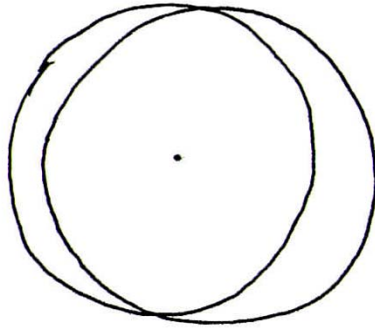
Figura 1 –	F. Nightngale, Diagrama da Rosa – 1958	27
Figura 2 –	D. Shrigley, Those who get it.	28
Figura 3 –	Corpo cosmológico alterando a geometria do espaço-tempo.....	39
Figura 4 –	Esquema do movimento de órbita da Lua ao redor do planeta Terra.....	46
Figura 5 –	Desenho-esquema da formação de um Buraco Negro.	49
Figura 6 –	Fotografia de um Quasar.....	49
Figura 7 –	R. Rauschenberg, “Erased DeKooning Drawing”- 1953.....	57
Figura 8 –	M. Duchamp, “With my tongue in my cheek”- 1959.....	58
Figura 9 –	R. Long, “A line made by walking”- 1967.....	58
Figura 10 –	Fonte: HERZOG, “A caverna dos sonhos esquecidos” – 2010.....	59
Figura 11 –	R. Krauss, Diagrama da escultura no campo ampliado.....	61
Figura 12 –	D. Schwarz, Diagrama do desenho no campo ampliado.....	62
Figura 13 –	Prova do Teorema de Pitágoras através de Figura.....	68
Figura 14 –	Páginas do caderno. Letraser sobre papel – 2013.....	70
Figura 15 –	Páginas do caderno. Letraser sobre papel – 2013.....	71
Figura 16 –	Páginas do caderno. Letraser sobre papel – 2013.....	72
Figura 17 –	Páginas do caderno. Letraser sobre papel – 2013.....	73

Figura 18 – C. Cardew, páginas de “Treatise” – 1963-1967.....	74
Figura 19 – C. Cardew, páginas de “Treatise” – 1963-1967.....	75
Figura 20 – Bandeiras de comunicação naval e seus significados.....	91
Figura 21 – Stills do vídeo “Desire to communicate” – 2012.	92
Figura 22 – Stills do vídeo “Desire to communicate” – 2012.....	93
Figura 23 – Desenho “Desire to communicate” – 2012. Frente e verso.....	95
Figura 24 – Publicação “Obscena” – 2013	98

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: À DISSERTAÇÃO	11
1	TANGENTE DIAGRAMAS: <i>DESENHOS-CONCEITOS</i> E <i>ACONTECIMENTOS-DESENHOS</i>	25
2	TANGENTE COSMOLOGIA: O ESPAÇO-TEMPO. MODULAÇÃO E MODELAÇÃO	32
3	TANGENTE DESENHOS: DESENHOS PERFORMATIVOS	56
4	TANGENTE LINGUÍSTICA: LÉXICO EM DEFORMAÇÃO	64
5	TANGENTE LÓGICA/MATEMÁTICA: SEQUÊNCIA E DERIVAÇÃO. PARÂMETROS, IMPROVISO	67
6	TANGENTE ESCRITURA: A ANOTAÇÃO COMO PROCESSO VIVO E DE VIVÊNCIA	79
	CONCLUSÃO: IMPULSO	84
	REFERÊNCIAS	100

tudo é um



INTRODUÇÃO: À DISSERTAÇÃO

A presente pesquisa buscou investigar um conjunto de desenhos que, desde 2010, percorre a minha prática artística. Na época, denominei esse conjunto de *desenhos-conceitos*, pois eram desenhos que me forneciam estímulos conceituais para pensar os trabalhos que vinha desenvolvendo. Uma vez que apareciam de forma recorrente no meu processo de trabalho, acabaram adquirindo importância e complexidade. Começaram a ser compostos em um fluxo entre enunciados visuais e verbais e a se propiciar em variações e recombinações internas ao conjunto. Essa situação me levou a considerá-los como assunto possível para uma investigação prolongada. Dessa forma, o desenvolvimento teórico da pesquisa visa complementar o desenvolvimento prático dos desenhos. Sem, contudo, retirar deles sua característica mais proeminente, que é ser fruto de uma processualidade.

Um dos objetivos desta pesquisa foi, então, compreender de que forma esses desenhos respondiam às questões da minha própria prática. Porém, ao longo do processo, mostrou ser relevante considerar também de que forma eles poderiam se tornar dispositivos ou operações, ao serem postos em movimento por outras pessoas que desejassem se engajar nas operações por eles propostas. Ou seja, que pudessem ser operações suficientemente compostas a fim de se tornarem viáveis para um possível sujeito-participador. No entanto, esse engajamento se daria a partir do uso, da manipulação, da leitura e aproximação a esse conjunto. Logo, a arquitetura conceitual aqui investigada teve como segundo objetivo ser a problematização desses desenhos, para além, da minha prática pessoal. Esses desenhos, que possuem um forte caráter de operações processuais, estão apresentados no Fichário anexo à dissertação.

Uma vez que delimitei a circunscrição que desejava investigar, a saber, as operações que davam vida a esses desenhos, decidi estruturar o restante da pesquisa em tangentes. Tangentes são retas traçadas ao longo de um perímetro curvo que estabelecem, cada uma, um único ponto de contato com este perímetro. Logo, tangentes, nessa dissertação, serão usadas de forma a colocar os campos transdisciplinares estudados em contato com os *desenhos-conceitos*. Cada tangente é um bloco de texto que aprofunda as relações dos desenhos com diferentes áreas do conhecimento, tanto científicas quanto poéticas. Pois é fundamental, e talvez inevitável, que a prática artística dialogue com outros campos do conhecimento. Apesar de diferenças metodológicas irreduzíveis, somos todos investigadores do nosso tempo.

Dessa forma, as tangentes vão pensar o léxico de *desenhos-conceitos* e também o procedimento processual que os originou. Elas estão estruturadas de forma a responder às

seguintes perguntas: 1) O que são os *desenhos-conceitos*?; 2) Qual seu contexto?; 3) Como procedem? Ou ainda, como sua fatura e seus elementos transmitem/estão veiculados às ideias que os originaram e vice-versa? É possível performar ações através de desenhos? Como constituir um conjunto que seja um sistema permanentemente em aberto, passível de distorções? Esta estruturação está direcionada para o entendimento processual das relações dos aspectos gráficos e discursivos dos desenhos, mas buscou pensar também possíveis expansões das ideias dos desenhos para trabalhos em outras mídias.

Como será visto na Tangente Linguística, o conjunto dos *desenhos-conceitos* tornou-se um léxico. Para esse texto, a definição de léxico será um conjunto que estabelece um repertório - tanto visual quanto discursivo - e que está à disposição para a expressão ou uso por qualquer pessoa, contanto que esta adquira intimidade com o conjunto proposto. Assim como o léxico de um idioma, o léxico dos *desenhos-conceitos* prevê sua própria mutabilidade. E é nesse sentido, e justamente por isso, que não são só desenhos, mas também operações.

A conclusão da investigação das tangentes acontece a partir da fricção entre os *desenhos-conceitos* e o ato de desenhá-los. Ou seja, a partir da introdução do corpo – tanto como realizador de traços quanto como realizador de ações. Aprofunda a ideia de performatividade, que é iniciada na Tangente Desenhos, e tem como base a pergunta: É possível estender a performatividade, conforme pensada pelo léxico dos *desenhos-conceitos*, para a realização de ações ou performances? Fazer com que elas sejam opacas, não-ilusórias?

Tal encaminhamento da pesquisa ocorre porque, uma vez que decidi estudar desenhos que estavam intimamente ligados à minha prática artística, era inevitável que a própria pesquisa sofresse os desvios que uma prática ativa sofre. Esses desenhos, que viabilizavam no meu processo o entendimento de diversas questões, acabaram por se tornar também uma espécie de fio condutor da minha prática, tornando-se cúmplices de outros trabalhos. Se torna válido, então, relatar com mais detalhes o encadeamento processual e temporal que originou o presente texto para explicitar de que forma tal conjunto de desenhos vem definindo minha prática e sofrendo desvios conforme ela.

Comecei a pesquisa com ideias definidas acerca dos *desenhos-conceitos*, no entanto, para essa pesquisa optei por ruir um suposto sistema que os havia aprisionado e o substituí por um embate ou entendimento “corpo-a-corpo”. Aos poucos, fui abrindo mão da minha ideia do que deveriam ser esses desenhos para poder aprender com eles mesmos o que eles poderiam ou queriam ser. Intuíamos determinados aspectos a respeito de sua constituição. Por exemplo, de que tangenciavam e eram invadidos por mais de uma área do conhecimento, a própria área do desenho – as artes visuais. Isso porque surgiram no meu processo de trabalho

como forma de visualizar e também propor conjunções entre relações espaciais-temporais e o corpo. Não surgiram de uma observação representacional, nem de um desejo por uma linguagem simbólica, mas sim de proposições discursivas que se transfiguravam em desenho e escrita. E, a partir do relacionamento entre desenho e escrita, iniciei um processo no qual estabelecia relações entre decisões gráficas e premissas conceituais. Como, por exemplo, as noções visuais de cheio e vazio, preenchido e contornado, que são tão próximas e, ao mesmo tempo, radicalmente diferentes quanto os conceitos de centro e de núcleo. Percebi que decisões gráficas podiam ser conceitualmente tão sofisticadas e sólidas quanto palavras e seus significados, e que, às vezes, as decisões de desenho se tornavam inseparáveis de determinados significantes conceituais. Eram decisões que sugeriam uma compreensão conceitual do desenho.

Percebi que, em sua processualidade, ou seja, em sua característica prática de desenho, não tratam de ritmo, vibração, grid, pregnância visual ou composição. São unidades, fechados em si mesmos e de uma espessura mínima, extremamente planares. Os *desenhos-conceitos* me revelaram uma possível opacidade da linguagem visual.

Simultaneamente aos desenhos, talvez como tentativa de desvendar, captar ou propor o que as relações de traços poderiam explicitar, escrevia enunciados verbais, afirmações a partir do que eu observava nos desenhos e também sugestões do que é que estaria se passando ou se insinuando a cada decisão gráfica. Curtas frases que funcionavam a partir de dois movimentos relacionais: 1) o movimento de anunciar aquilo que estava acontecendo no desenho, como é o caso de “Toda ação divide o espaço”, que será visto mais a frente; e 2) o movimento de trazer mais uma camada perceptiva, tanto gráfica quanto conceitualmente, como, por exemplo, o desenho “Entre: o espaço da presença”, que pode ser visto no Fichário que acompanha este texto e que fala visualmente e discursivamente sobre espaço-negativo. Recreei que esses enunciados acabariam dominando os desenhos, pois me parecia que uma ideia posta em forma verbal seria mais tangível do que em forma visual. Queria que ambos enunciados, visual e verbal, estivessem em um mesmo plano hierárquico de compreensão ou formulação. Depois, percebi que não era a competição que faria com que desenho e verbo pulsassem igualmente. Pelo contrário, seria justamente a alternância, o fluxo, o saltar de um para o outro que poderia torná-los ao mesmo tempo autônomos e potentes, cada um a sua maneira. A instabilidade na leitura, compreensão e formulação dos *desenhos-conceitos*, na realidade, funcionava à favor do léxico.

Outra observação que logo fiz acerca desses desenhos era a sua conexão com uma estranha temporalidade. Alguns pareciam comentar tempos longos, duracionais; outros,

tempos mínimos, instantes. Os que eram desenhados sob a ideia de duração faziam voltar para si um tempo e uma atenção enquanto se prolongava o desenho do traço, ou seja, enquanto durasse a ação de desenhar tal traço. Já os desenhos que lidavam com uma quebra temporal brusca, como instantes, eram aqueles que determinavam ações que alteravam significativamente, de uma hora para outra, o *acontecimento-desenho*¹ em questão: desenhar permite modular o tempo e expõe a vulnerabilidade de um estado de permanência.

Desejava que os *desenhos-conceitos* fossem totêmicos, imutáveis, sólidos. Ao mesmo tempo, desejava-os fugazes, camuflados, displicentes. Como cobrar de desenhos uma vida tão paradoxal? Mas também como abrir mão de tal ambiguidade? Para tentar resolver o problema corri de um extremo ao outro: são os *desenhos-conceitos* desenhos que estabelecem relações conceituais, espaciais e temporais, precisas constituindo então o universo das ideias visuais dos diagramas? Ou são os *desenhos-conceitos* resquícios do puro gesto de desenhar? Gesto este que, sim, busca o entendimento de relações conceituais - espaciais e temporais - mas que não são precisos. Pelo contrário, são instáveis e quase não importam como produto final, pois importam bem mais como ação de descoberta. É a diferença entre ter algo para mostrar ("*esta* é a relação espacial da qual estou falando") e ter algo a perguntar ("*como* pode ser esta relação espacial da qual estou falando?"). É o diagrama *versus* o gesto².

Me assombravam as perguntas: é o enunciado ou o enunciar? É o desenho ou o desenhar? Era o instante em que ação e resultado da ação se fundiam que me interessava e, por isso, passei a entender os *desenhos-conceitos* como desenhos performativos. Seus tempos são o “durante”, o “enquanto”, o “à medida que”. Recorri ao estudo da Semiologia, através de Roland Barthes, seguindo a linha de Saussure, para compreender as possíveis relações entre significado e significante. Entre Língua e Fala, entre a linguagem e o seu uso. Isso porque, como será visto, a ideia dos desenhos como uma espécie de léxico pareceu suprir ambas as exigências descritas acima. Um conjunto de desenhos que ao ser manipulado, re combinado e posto em prática, serviria para traçar um repertório no qual a relação espaço-tempo-corpo poderia ser tratada. Também a partir de Barthes, o gesto nos desenhos de Cy Twombly veio dar forma àquilo que é pura ação e que ressurge como resquício autônomo. Já o procedimento

¹ Diferenciação entre *desenhos-conceitos* e *acontecimentos-desenho*: *Desenhos-conceitos* são os primeiros, fundadores do léxico. *Acontecimentos-desenhos* são as distorções, procedimentos, acasos – ou seja, eventos/acontecimentos – que ampliam o léxico originando novos *desenhos-conceitos*. Logo, *desenhos-conceitos* prevêm uma vida mais estática do que os *acontecimentos-desenhos* que, ao contrário, são o puro movimento. Essa diferenciação será mais plenamente desenvolvida na Tangente Diagramas.

² Um outro complicador dessa situação era a relação com o espectador, porque, por mais que eu desvendasse qual era a situação que mais se aproximava dos *desenhos-conceitos*, o diagrama ou o gesto, o espectador sempre traria uma abordagem imprevista para esta relação.

de demonstração de provas matemáticas através de figuras e a peça sonora/visual “Treatise” de Cornelius Cardew, ajudaram a configurar a ideia de um sistema de coordenadas em aberto que mantém sua abertura graças à relação entre seguir e distorcer essas mesmas coordenadas.

Uma vez que percebi que o léxico apresentava múltiplas vivências, ou seja, tanto como fio condutor processual da minha prática artística, quanto como possíveis ferramentas de operações conceituais visuais e discursivas, se mostrou necessário ampliar a investigação e desenvolver um pensamento acerca dos elementos gráficos que compunham os desenhos. Esse entendimento poderia ajudar ainda a ampliar o léxico através de um procedimento de recombinação. A teoria do “Ponto e linha sobre Plano” de Wassily Kandinsky e associações cosmológicas, assim como manifestações literárias de Clarice Lispector e Ítalo Calvino, vieram como analogias visuais e extensões discursivas.

Até esse momento da pesquisa, o conjunto de *desenhos-conceitos* estava sendo analisado numa investigação teórica de tangentes, dobras e expansões. Porém, porque paralelamente desenvolvia trabalhos práticos que lidavam com outras questões acerca do desenho, percebi a minha rigidez no que dizia respeito à sua prática. Percebi que o léxico poderia configurar, ou estar configurado, dentro de um campo ampliado do desenho e se expandir também a partir da fricção entre a ação (ato e gesto) de desenhar e o corpo que desenha.

Senti então a necessidade de recolocar os *desenhos-conceitos* em exercício experimental, suspeitando da forma como sempre os desenhei. Do relacionamento entre superfície, ação e desenho, surgiu um caderno de desenhos onde, limitando-me a usar circunferências de letraset de contorno ou preenchidas – logo, negando o gesto – criava desenhos na tentativa de fazê-los se relacionarem com a página, superfície do papel, ou com o desenho anterior, seguindo uma espécie de derivação temporal ou alteração da superfície³. A colocação de um limite gráfico, combinado com a proposição de preencher todas as páginas do caderno, me forçava a quebrar paradigmas autoimpostos. Dessa experimentação, veio a abertura. E o que era antes uma necessidade de precisão, de definições e limites, passou a viver uma existência mais leve e a percorrer caminhos múltiplos na minha prática. A partir desse momento, os *desenhos-conceitos* não eram um sistema de desenhos, mas se comportavam como enunciados, ações performativas e anotações processuais, noção que será desenvolvida aqui novamente através de Roland Barthes.

³ Imagens de registro deste caderno aparecem na Tangente Matemática/Lógica. O Caderno, sendo um exemplar único, estará presente na Defesa da dissertação para manipulação.

O que despontou da pesquisa como possibilidade de desdobramento - além da continuação do interesse nesses desenhos como operações, ferramentas e anotações - foi a ideia de performatividade, como posta por J.L. Austin e Eleonora Fabião. Realizei trabalhos que relacionaram Desenho a Ações e, ao fazer isso, abriram cruzamentos midiáticos, trazendo para o campo do Desenho a Fotografia, o Vídeo e a Performance. Em “Desire to communicate” e “Obscena”, o desenho surgia de uma ação dada por todo o corpo. Tais trabalhos são desenvolvidos nesse texto já na conclusão, como forma de tornar o fim da pesquisa um novo começo.

Resta ainda espaço para uma ressalva: embora compreenda que, como Dissertação, a pesquisa deva caminhar em direção a uma Conclusão, acredito que as conclusões são tiradas quase o tempo todo ao longo do processo. São feitas e desfeitas. Estão em fluxo também. A organização da dissertação em uma estrutura de seis tangentes serve também para evidenciar isso. Talvez o início e fim de cada tangente se dê de forma um pouco abrupta, mas é nesse momento que a prática se faz presente, como costura essencial dos núcleos conceituais que estruturam esse texto.

Introdução: ao Fichário

Ao longo do processo, a escrita da dissertação também foi problematizada. Era importante que o ato de escrever não fosse algo automatizado, ou que partisse de pressupostos sem questionamentos. Reconheci em “Cartas a um jovem Poeta” a conexão íntima e precisa entre escrita e vida, muito próxima à conexão entre desenho e vida pensada nessa pesquisa: “*Basta, como foi dito, sentir que seria possível viver sem escrever, para não ter mais o direito de fazê-lo*” (RILKE, 2011, p. 27). Me interessava pensar a estrutura da dissertação também como o resultado de uma ação de desenhar.

Como Rilke, Roland Barthes funde a escrita ao desejo de escrever, escrever é *querer-escrever* e pode ser, justamente, o recurso ou prática que leva ao que ele chama de *Vita Nuova*. Na sua introdução às aulas compiladas no primeiro volume de “A Preparação do Romance”, Barthes destaca a percepção de urgência que a chegada ao *meio da vida* arremata sobre o sujeito. Meio este não matemático, impossível de precisar de antemão. Pelo contrário, um ponto de mudança que se configura como um momento, solene, significativo. É neste momento, de tomada de consciência “total” sobre sua própria mortalidade, de divisão entre antes e depois, que se finda o tempo de experimentações de vidas, de modos de existir: é preciso escolher a última vida que se quer viver, dar a si mesmo um programa de vida, de *Vita Nuova*. Barthes aponta que, para aquele que escreve, não é possível haver *Vita Nuova* a não ser através da descoberta de uma nova prática de escrita. Ressalta que não é pela mudança de um conteúdo da escrita – mudança de ideia, de posicionamento – mas pelo rompimento com as práticas de escrita antecedentes, “*que a escrita se destaque da gestão do movimento passado*” (BARTHES, 2005, p. 10). Logo, a escrita, novamente numa aproximação com o desenho, é uma forma de reinventar-se naquilo que ainda e já se é. Uma forma de tornar o corpo e a sua vivência como um lugar de processo.

Escrever em si, posto como verbo intransitivo, torna o escritor, não mais aquele que escreve algo, mas que escreve, absolutamente. Ou será que “*querer-escrever = querer escrever algo ?*” Barthes questiona. “*Querer-escrever + Objeto*”, torna-se fantasia de

escritura⁴. Segundo o autor, a fantasia de escrita se liga à uma imagem grosseira daquilo que se quer escrever: *o Poema, o Romance*, ou no presente caso, *a Dissertação*. Essa ligadura se torna um guia para a escritura, o motor que nos põe em marcha. No entanto, é pelo embate com o real, com a prática, que a fantasia se perde. Ou melhor, dá lugar àquilo que, justamente na fenda entre o que se deseja e o que se alcança, surge como forma terceira, inédita, não correspondente a um código (ideia) geral. O desejo e a prática nos colocam em contato com o mundo usando como possibilidade aquilo que é errante, desvio.

Para Barthes, a forma fantasiada é a do Romance, para mim, é a materialização do meu raciocínio, perpassado e perpassando outras vozes: *Dissertação*. Ele pergunta:

Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente? Como conciliar – dialetizar – a distância implicada pela enunciação de escritura e a proximidade, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura. (...) como escrever longamente, correntemente (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre ‘aquilo que me acontece’? (BARTHES, 2005, p36).

E segue com a resposta: “*Pode-se escrever o Presente anotando-o – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós*” (BARTHES, 2005, p36). O procedimento da anotação é um procedimento que utilizo muito. Ao me dar conta, através da pergunta de Barthes, da tarefa que implica escrever uma dissertação como uma escrita do presente, (escrita do processo, mas não processo póstumo, processo que se retroalimenta da própria tarefa de se escrever e, por tal motivo, torna escrever ferramenta de clareza e obscurantismo. Explico: escreve-se para entender e escreve-se para problematizar) percebi que a dissertação se torna então um diálogo de questões postas pela prática e, ao mesmo tempo, de questões que não sabíamos que estavam ali, mas que a escrita traz à tona. Até mais que isso, questões que se desvelam porque escrever é ato de exteorizar⁵. No entanto, escrever dissertação é exteriorizar mediando e sendo mediado por uma *forma* específica – desejando subvertê-la ou não.

O que a prática da anotação implica em relação ao tempo, ao instante, ao dizer? É um fragmento de “*uma linguagem ininterrupta – a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto*” (BARTHES, 2005, p.37). Anotar é isolar e por esse ato dar relevância, destacar, anunciar ao mundo uma conclusão, algo que deve estar acessível, que tem seu instante de importância.

⁴ Neste momento Barthes relaciona a fantasia de escritura à fantasia sexual, onde há um enredo com um sujeito e um objeto, situação, prática, juntos para produzir um prazer.

⁵ “Exteorizar” veio como um neologismo de acaso. Um erro de digitação que originou uma palavra. Resolvi manter o neologismo por sua pertinência, tanto para o contexto da pesquisa – que prevê mutações em um léxico de desenhos a partir do seu gesto gerador – quanto também por funcionar dentro da sentença na qual pertence.

Anotar, no meu caso, é uma forma de gerar memória, mas uma memória futura: “Lembre-se disso”, “não se esqueça”. É um procedimento de reinaugurar uma constatação ou reconhecimento – é o procedimento, inclusive, dos *desenhos-conceitos*. E se Roland Barthes se pergunta como passar da *Nota* ao Romance, do descontínuo ao fluxo (ao estendido), eu também me pergunto como dar corpo a um formato longo a partir de algo que nasce de estalos? Pois não é o caso de preencher um espaço, e nem de ir de um ponto a outro. É uma tarefa muito mais próxima de navegar, sabendo existir os portos de saída e chegada, ilhas inesperadas pelo trajeto, e, mesmo assim, fluir junto ao mar, guiar e ser guiado por ele; permitir-se também ficar à deriva e ser curioso quanto à temperatura da água. Nesse processo, aprende-se a tomar partido de como as coisas se originam. ‘Como’ no sentido mesmo de seu formato. Barthes ressalta a necessidade de interrogar o dispositivo visual dos romances: os parágrafos e as alíneas brancas. Ocorreu-me, assim, uma questão anterior, estrutural: como dar raiz a algo que é eminentemente solto?

É por isso que cheguei à decisão de apresentar, além desse texto, também o Fichário, como estrutura possível de uma dissertação por acumulação de anotações. O fichário, como objeto, fala daquilo que se pode incluir e excluir, está em constante iminência de transformação. É aberto e sua continuidade pode sofrer modificações, não só pelos movimentos de inclusão e exclusão, mas também pelo movimento de ordenação e catalogação. Como estrutura - para além do romance encadernado, do sequenciamento vertical de um *software* de texto - o fichário se aproxima mais da estrutura processual de um caderno, com a diferença de que se o caderno é o acontecimento em seu estado puro – o momento da anotação em si – o fichário permite a edição de tais acontecimentos e, por conseguinte, a introdução de um olhar crítico, que retira as anotações do campo processual privado e as move para um possível campo da linguagem pública.

O Fichário, como obra, tornou-se então a forma que encontrei de conciliar o fluxo entre o desenvolvimento de uma linha de raciocínio e as conclusões, breves, límpidas, assertivas, tiradas ao longo de todo o processo. Tornou-se o meio do caminho que poderia mediar a relação entre a escrita (da dissertação) e a prática (da escrita e dos desenhos). Logo, o que apresento nas páginas deste texto é ao mesmo tempo a investigação de uma forma de desenhar dentro do meu processo e o relato de um programa de ações. E o que apresento no Fichário é o conjunto dos *desenhos-conceitos* permeados pelas anotações escritas que os perpassam. Desse modo, o envolvimento com cada página do Fichário torna-se indispensável para a compreensão desta pesquisa; pois é através dessas páginas, compostas em xerox, que o léxico se dá como obra processual. É através do Fichário que os *desenhos-conceitos* como

sistema de anotação emergem e, assim como seu léxico, é também através do objeto Fichário que eles podem permanecer em aberto enquanto possibilidade comunicativa.

Além da experimentação com as possíveis formas de tornar escrita uma atitude de combinar desenho e ação, o Fichário pensa ainda uma premissa de múltiplo. Ou seja, um objeto que se faz na sua multiplicação e constante ativação e que, a partir daí, pode se propagar.

0. A circunscrição: Desenho como lugar de inscrição e prática.

Desenhar é projetar; algumas vezes – quase sempre -, é projetar-se. O desenho permite um deslocar-se entre áreas e, tal como escrever, sugere ser uma linguagem capaz de digerir o mundo. “Mundo” aqui enquanto campo de sentidos estruturados por linguagem diversas. Curiosamente, a digestão que a escrita e o desenho operam é também a proposição de um novo mundo ou mundos. Ao mesmo tempo que esclarecem, estimulam novos mistérios. Ao mesmo tempo que são campos de trânsito e pouso, são pontos de partida para outros campos. No texto “ ‘Not a Drawing’: some thoughts about recent drawing”, Dieter Schwarz estabelece a conexão entre desenhar e escrever através dos problemas de urgência imediata que ambas as expressões salientam:

Something is communicated in a drawing that to this day, despite all changes in style and approach, remains identical: an intimacy of expression that is otherwise considered the province of writing. This intimacy, in drawing as in writing, is not merely involution on the part of the artist. It contains an element of reflexivity, as the subject in this process does not stand on its own, but is externalized in the act of drawing. The rediscovery of the self in another form is certainly also valid description of the art of painting, but in an exemplary and strikingly simple way it constitutes the very essence of drawing. The modesty of means, the freedom from representational elements, the resemblance to writing, make drawing a pictorial form in which statement and counter statement assume an immediacy; the aesthetic of drawing is always bound up with this inner urgency. (SCHWARZ, 1997, p.11)⁶

Na trajetória dessa pesquisa, o Desenho se fez presente como cúmplice de perguntas e desejos acerca da experiência de se estar presente. De se experienciar o tempo através de elementos visuais básicos, como a linha e o ponto, e elementos materiais imediatos, como a superfície.

⁶ Todas as citações em inglês terão, daqui pra frente e em nota de rodapé, a tradução para o português por mim realizadas: “Algo é comunicado em um desenho que, até o dia de hoje, embora com todas as mudanças em estilo e abordagem, continua igual: uma intimidade de expressão que é geralmente considerada da província do escrever. Esta intimidade, no desenhar tanto quanto no escrever, não é meramente uma involução da parte do artista. Ela contém um elemento de reflexividade, já que o sujeito deste processo não se mantém sozinho, mas é externalizado no ato de desenhar. A redescoberta do ‘eu’ em uma outra forma é certamente uma descrição válida também para a pintura, mas de uma forma exemplar e surpreendentemente simples é o que constitui a própria essência de desenhar. A modéstia de meios, a liberdade de elementos representativos, a semelhança com o escrever, fazem do desenho a forma pictórica na qual afirmação e resposta assumem uma imediatez; a estética do desenho está sempre ligada a essa urgência interna.”

A metodologia que segui foi gerada a partir de uma série de perguntas que me inquietavam a respeito de estar neste lugar de Desenho, mais especificamente no campo que denominei de *desenhos-conceitos*. É possível desenhar o tempo? Existem relações espaciais imutáveis? Centro e núcleo são sinônimos visuais? Meu corpo modifica o espaço? Se sim, através de ações ou basta a minha presença? Tais perguntas apontaram para direções diversas que busquei seguir tentando reconhecer proximidades multidisciplinares e o estudo de Desenho se tornou, então, transdisciplinar, abrangendo o estudo dos Diagramas, a Cosmologia, a Linguística, a Matemática e a Literatura. Tais campos são tidos como extensões de uma pesquisa que não deseja se limitar por parâmetros disciplinares, que acredita que as interseções do conhecimento humano são pontos-chaves para a abertura de novas possibilidades na abordagem de antigos problemas. Ao mesmo tempo, a interdisciplinaridade não deve ser um refúgio ou suporte, e, por isso, ressalto que os *desenhos-conceitos*, por habitarem o mundo do Desenho, partem e são mediados por outros fatores, que não são os mesmos daqueles da Cosmologia, Geometria ou Matemática. Eles partem de uma perspectiva espacial-temporal que mantém equivalência com estes campos, mas não similitude. Fundam um entendimento de espaço e tempo que é próprio.

Na tentativa de entender os pontos de contato das áreas tangentes à uma prática específica de desenho pessoal, questionei ainda de que forma o *escrever* a dissertação comporia também uma dessas tangentes. É um fato que não escrevo o texto manualmente. Digito-o perante uma tela. Por isso, a princípio me ocorreu me valer de aspectos gráficos do digitar e da página para chegar em tal lugar de escrito-desenho. Depois, contudo, mudei de ideia. O “fato” de que não escrevo o texto manualmente não é inteiramente verdadeiro. É real para este momento agora, um momento de desenvolvimento e expansão da dissertação, mas como é possível ver no Fichário que acompanha esse texto, muitos dos momentos de dúvida e conclusão surgiram não no ambiente, de certa forma, controlado da escrita da dissertação; ao contrário, surgiram em meio ao caos das leituras, dos desenhos, das anotações. E de modo muito semelhante a *esta* prática de desenho, pela qual tento digerir o mundo como experiência.

Mas esses são escritos dotados de outro ritmo; às vezes quase criptografados pela má caligrafia. Escritos em diferentes pedaços de papel e acumulados por mais de dois anos, esses pequenos instantes de entendimento ou hesitação foram em seguida combinados e associados a partir aspectos referentes a um mesmo assunto, clima ou questão. Núcleos de reconhecimentos mútuos. Nesse sentido, a anotação se tornou o dispositivo pelo qual eu conseguia trazer a dissertação para mais próximo do meu cotidiano. Aos poucos, formei um conjunto essencial de notas, lampejos, lembretes, iscas: a própria dissertação em um outro

formato⁷.

Acumular anotações sempre me pareceu natural, e foi desse costume também que os *desenhos-conceitos* se originaram, como será visto mais à frente na Tangente Escritura. No entanto, passar da anotação para a escrita acadêmica é uma tarefa árdua. Não me pareceu valer a pena abrir mão de um ou de outro e, por isso, decidi assumir ambos. Permitir que a nota e o texto complementem-se e problematizem-se e, ao mesmo tempo, assumir meus interesses dilatados e paradoxais, minhas diferentes *personas* de pessoa-que-escreve.

Saliento por isso, mais uma vez, a importância do envolvimento com o Fichário para a compreensão desta dissertação. Será por meio da costura de ambas as leituras que o universo dos desenhos investigados nessa pesquisa poderá ser constituído e irá se tornar tangível para o leitor. Friso também a materialidade desse objeto como obra processual: uma obra que destina-se a ser um processo em aberto e, quem sabe até, tomado pelo sujeito-leitor, tornando-o um sujeito-participador.

O Fichário estabelece uma relação ligeiramente mais caótica e volátil entre suas páginas. Seu tempo narrativo difere drasticamente do tempo narrativo deste texto que, por mais que não tenha sido elaborado de forma inteiramente linear, possui um sequenciamento encadeado. O tempo de cada página do Fichário é o imediato. Elas acontecem apenas nelas mesmas, com uma ou outra exceção. A linearidade é substituída pelo envolvimento imediato. Espécie de lucidez que mais a frente, na Tangente Escritura, será desenvolvida paralelamente ao *satori* de Roland Barthes. São os momentos em que a prática da vida se faz escrita. Toma forma – quase de maneira autônoma – em uma frase. No caso da minha prática, esses momentos geralmente acontecem em meio à fatura de um trabalho, uma leitura ou desenho. É um efêmero *destaque* que precisa ser guardado de algum jeito: guardo-o como escritura e como desenho.

O Fichário, contudo, não é um objeto apenas de depósito dessas anotações. É um objeto editado. Sua edição procurou manter apenas o necessário entre o acúmulo e o respiro. Desse modo, a edição do Fichário foi construída de forma a indicar caminhos narrativos, gerar impulsos perceptivos, e por em marcha um fluxo entre enunciados discursivos e operações visuais. Sem, contudo, almejar um desdobramento de cada ideia, mas almejando atingir um sujeito-leitor receptivo, na medida em que poderia encontrar, reconhecer, ou, ainda, adicionar

⁷ Tal procedimento revela uma atenção às ações da vida cotidiana como o processo de se constituir como aquele que já se é, mas também com aquele que se deseja ser. “*O Tao é, ao mesmo tempo, o caminho e o fim do percurso, o método e a realização. Mal tomamos o caminho e já o percorremos. (...) A busca da Fantasia já é uma Narrativa*” (BARTHES, 2005, p. 42).

sua própria anotação à sequência. Afinal, o Fichário é um objeto em aberto. Está em constante estado processual. Mas é necessário não confundir esse estado ‘em processo’ com uma operação que se mantém apenas para o registro de uma prática artística individual. Busca-se uma relevância, uma pungência, capaz de tornar este objeto mais um território de interseção entre artista, obra e leitor/espectador.

Abre-se a partir dele mais uma curva do labirinto de desenvolver uma teoria e uma prática com frentes comuns e pontos de contato que reforçam e complicam essa passagem, sugerindo o que o artista Ricardo Basbaum chama de ‘revezamentos plástico-discursivos’, capaz de produzir vibrações, mostrar as contaminações recíprocas e impedir tanto a teoria quanto a prática de se cristalizarem (BASBAUM, 2004, p.43). Logo, o objetivo dessa edição é permitir o acesso aos pontos-chaves da pesquisa acerca dos *desenhos-conceitos*. Mas também, expor sua multiplicidade e vulnerabilidade, como um acúmulo que prevê sua incapacidade de a tudo acumular.

Outra possível via é este texto dilatado. Uma das diferenças entre ambos foi a escolha de unir no Fichário as anotações aos *desenhos-conceitos* criando, propositalmente, um complicador no reconhecimento visual de ambos e evitando uma compartimentação banal. Aqui, eles surgem sobrepostos, mas materialmente separados. Tal diferença advém, principalmente, do entendimento que ambos – *desenho-conceito* e anotação - possuem uma mesma origem processual e do interesse em uma experimentação na articulação dos desenhos *dentro* de uma estrutura editada. Ambos, Fichário e texto são, portanto, a iniciação ao léxico dos *desenhos-conceitos*.

Mas, antes de pensar nos *desenhos-conceitos* em léxico, será necessário investigar o que são esses desenhos, quais os procedimentos pelos quais eles podem ser operados e o que são capazes de comunicar através de suas formações visuais. Ressalvo que a investigação dos desenhos não possui o intuito de imobilizá-los. Porém, tem-se em vista a vontade de torná-los ferramentas ou dispositivos para determinadas experiências acerca do espaço-tempo. Logo, o método de investigação por tangentes e sua apresentação como materialidade são formas de estudar a possibilidade deles serem operacionais, sem contudo reduzi-los a regras imutáveis.

1 TANGENTE DIAGRAMAS: *DESENHOS-CONCEITOS* E *ACONTECIMENTOS-DESENHOS*

A primeira ideia a ser desenvolvida neste texto, para o estudo dos *desenhos-conceitos*, é a ideia de *visualização*. Chamo de visualização a operação pela qual o desenho pode ser um método de concepção ou formação de princípios conceituais. No caso dos *desenhos-conceitos* esses princípios são temporais-espaciais, como por exemplo: centro, margem, fronteira, divisão, direção, instante ou simultaneidade. São princípios que habitam um campo flutuante, um campo virtual da experiência espaço-tempo⁸. Ou seja, uma espacialidade que se define por suas relações entre partes internas ao mesmo tempo que se relaciona com uma espacialidade externa. Uma espécie de mapa, algo que institui um espaço próprio ao mesmo tempo que faz referência a um espaço exterior a si. E uma temporalidade que pode, ou não, ser linear.

Percebi a proximidade com o campo dos Diagramas quando reconheci nos *desenhos-conceitos* sua articulação dupla entre enunciado visual e enunciado discursivo, sem hierarquia, ou seja, em fluxo complementar.

Um diagrama é apresentado por Ricardo Basbaum como:

elemento gráfico capaz de mediar as conexões entre os espaços plástico e discursivo, a partir de sua habilidade de agregar texto e imagem (linhas e palavras) em configuração própria, portadora de processos e relações. De modo geral, um diagrama pode ser visto como um tipo de esquema visual, utilizado para explicar ou ilustrar uma declaração, teorema, ou teoria, o funcionamento do mecanismo de uma máquina, uma instalação hidráulica ou elétrica, uma estrutura matemática ou topológica, um processo orgânico, etc. Um diagrama sempre junta palavras e imagens, utilizando recursos gráficos para criar um dispositivo visual: linhas, formas, letras, palavras, símbolos, setas, pontos, planos, etc. são aplicados à uma superfície de modo a representar relacionamentos e propriedades de estruturas dadas. Todo diagrama propõe um tipo particular de espaço (matemático, topológico, sociológico, filosófico, psicológico, geográfico, biológico), determinando uma temporalidade específica, de acordo com o processo que tenciona representar. Assim, cada diagrama constitui uma estrutura espacial e temporal diferenciada, funcionando como um mediador entre o processo real descrito ou proposto e o campo conceitual que o suporta e lhe fornece consistência, de acordo com a área do conhecimento com o qual se relaciona. (BASBAUM, 2004, p58).

Logo, um diagrama é um recurso interdisciplinar – até transdisciplinar – que apresenta

⁸ Ressalvo que a abordagem para o conceito de ‘espaço’ e ‘tempo’ é feita neste texto desde um princípio científico/cosmológico, onde ambos os conceitos são intrinsecamente ligados, influenciando-se mutuamente e afetando-se em suas relações perceptuais. Tal compreensão será explorada na Tangente Cosmologia.

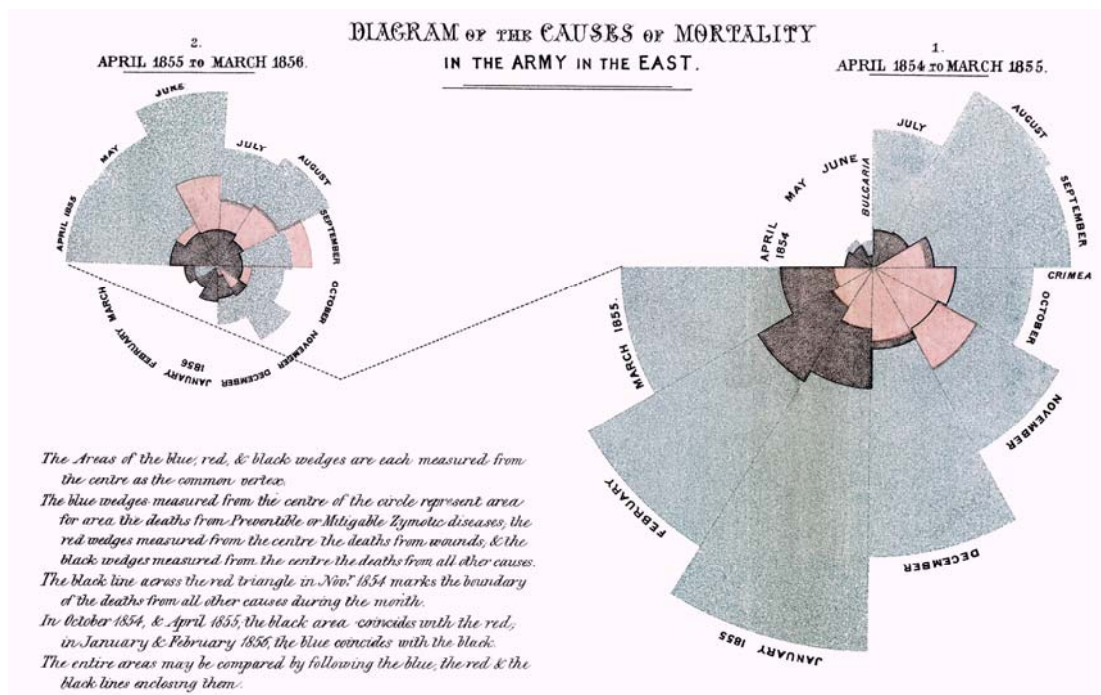
informações de origens distintas de compreensão, a saber, a visual e a discursiva, por levar em conta a insuficiência que ambas possuem em capturar aquele a quem se deseja mobilizar. Essa captura provém da capacidade de se fazer entender em um tempo de característica mais imediata (mas não instantâneo) ou de se fazer entender pelo encadeamento de relações, ideias, conceitos e associações visuais e verbais. Estes processos são processos de visualização.

Característica marcante dos Diagramas é o fato de que seu resultado visual 1) é uma articulação de informações pertencentes à uma lógica interna; 2) esta lógica interna fornece um resultado visual específico, o qual – para que o Diagrama cumpra sua característica informativa – não é alterado por desejos estéticos ou subjetivos; e 3) faz parte de esquemas de representação mediados e por isso requerem do sujeito-leitor/receptor um envolvimento ativo.

De modo geral, na sua constituição formal, os diagramas se valem de princípios gráficos básicos, porém, em alguns casos, a complexidade de informação demanda uma complexidade de recursos visuais⁹. É o caso do “*Rose Diagram*” [Diagrama da Rosa], de Florence Nightingale (Figura 1), enfermeira britânica, ativista no estudo das causas de mortalidade em hospitais que, em 1858, escreveu um tratado sobre o tema. Neste tratado estava presente o Diagrama da Rosa (abaixo), o qual mostrava de forma contundente que os maiores índices de mortalidade na guerra da Crimeia não aconteciam nos campos de batalha, nem mesmo por causa de ferimentos, mas sim por causa de infecções causadas pelas péssimas condições hospitalares da época. Pequenas mudanças como água fervente, diminuição de leitos por quarto, troca de curativos em intervalos menores comprovadamente – e demonstrado através de seu diagrama – diminuíam o número de mortos. O diagrama tornou-se um marco por ter sido o primeiro a elaborar informação estatística temporal em um formato de espiral, ou seja, não-linear, dando início ao que hoje conhecemos como ‘gráfico de setores’ ou ‘diagrama de pizza’. Ainda assim, o Diagrama da Rosa difere do atual; uma vez que a medição estatística não é demonstrada somente pela área ocupada a partir do arco da circunferência, mas também pela distância a partir do centro de convergência das informações presentes.

⁹ Um caso especialmente curioso é o processo da estrutura do desenho do DNA humano, no qual a relação entre o desvendar do processamento de dados genéticos estava tão intrinsecamente ligado ao desvelamento da estrutura formal do genoma que um erro sequer na interpretação das informações visuais da estrutura de DNA poderia acarretar em erros no entendimento deste processamento. Para uma introdução nesse caso recomendo o documentário da BBC sobre diagramas: *The Beauty of Diagrams*, episódio 6.

Figura 1 - F. Nigthingale, Diagrama da Rosa – 1958.



Fonte: WIKIPEDIA. O diagrama mostra as três maiores causas de morte na Guerra da Crimeia - sendo a primeira (em cor azul) morte por más condições hospitalares, seguido por mortes em decorrência de ferimentos em batalha (vermelho) e mortes por outras causas diversas (preto) – os campos são articulados com a duração temporal da guerra gerando um movimento em espiral. O diagrama é duplo: o da direita corresponde ao primeiro ano (1855) e o da esquerda ao segundo ano (1856), e é possível observar a curiosa decisão visivelmente tomada no fazer do diagrama de mantê-los conectados mesmo com a inversão no sentido de leitura.

A proposta de Florence Nightingale habita um lugar no campo da Semiótica onde o diagrama é tido como um “hipoícone”, onde se mostra a necessidade de referência à uma informação anterior e o compromisso com a representação desta informação. Nesse caso, o Diagrama é destinado à formação da compreensão de relações pré-existentes através de recursos gráficos e avaliado em função de sua eficiência. A associação desses recursos com os elementos textuais, ensina a mente - pela via ocular - a ler informação. Esse campo já se tornou tão bem delimitado que se torna possível subvertê-lo a partir da expectativa que um leitor tem ao se deparar com a constituição de informação através de recursos visuais - como é o caso do diagrama de David Shrigley (Figura 2) - ou então, investigar “sua eficiência construtiva de poder constituir-se enquanto mapa das relações produzidas no processo de proximidade máxima da experiência” (BASBAUM, 2004, p.58).

Figura 2 - D. Shrigley, Those who get it.



Fonte: SHRIGLEY, site do artista.

Assim como nos trabalhos de Ricardo Basbaum, na tangência com os *desenhos-conceitos*, o Diagrama dissolve seus limites rígidos adquiridos no estudo da semiótica para:

se apresentar como ‘conceito’, estabelecendo redes de conexão e ressonância com outros termos homólogos, tornando-se participante de um campo operacional voltado a processos de transformação – estando aí presentes a flexibilidade, velocidade e dinâmica necessárias para tal tarefa. (BASBAUM, 2004, p. 59).

Eles tomam partido dessa expectativa em relação às informações gráficas para operar uma rede conceitual. Lidam com relações que são particulares a esse tipo de informação visual próxima ao repertório dos Diagramas.

Através dessa tangente, os *desenhos-conceitos* são um dispositivo que “*implica uma conexão instantânea entre pelo menos duas realidades disjuntivas heterogêneas (matéria/função, conteúdo/expressão, enunciados/visibilidades, palavras/imagens...)*”, como apontado por Ricardo Basbaum, agenciando novas compressões do espaço-tempo. No entanto, os *desenhos-conceitos* agrupados em um léxico de diagramas viveriam uma vida estática.

Uma vida de resposta, mais do que de pergunta. Pelo menos em relação àquele destinado a lê-lo – e o ato de *ler* talvez seja justamente o que deva ser problematizado aqui. Aquele que lê tem seu corpo imóvel. Experimenta o mundo por suas retinas. Talvez este seja um ponto saliente desses desenhos: o que eles informam deve ser conquistado também corporalmente e não só visualmente.

Foi pela percepção de que os *desenhos-conceitos* não eram Diagramas que atentei para a diferença dos *desenhos-conceitos* **enquanto-ação** e **pós-ação**. Notei uma subdivisão no que antes me parecia indivizível, uma subdivisão temporal: presente/passado. Presente: desenhar. Passado: desenho. Os desenhos são um folêgo enquanto desenhados, um respiro rápido, onde puxa-se o ar com velocidade para depois o soltar devagar. Uma contingência. Os desenhos após terem sido desenhados voltam a ser desenhos em potencial; inativos. Daí a distinção dos *acontecimentos-desenhos* para os *desenhos-conceitos*. Um torna-se o outro, mas este outro não ‘termina’, não se extingue nem se esgota depois que a ação finaliza. Ele permanece enquanto repertório, latente, esperando ser posto novamente em acontecimento. O *acontecimento-desenho* dá vida ao *desenho-conceito*. O léxico se comporta, portanto, como um organismo vivo, às vezes à espreita, às vezes em ação.

É desta forma que se torna possível intuir ou adquirir intimidade com o léxico. Ao desenhá-los, o gesto entra em cena, as nuances do uso do léxico, específicos daquele que desenha. “*A contingência capta o perecível, o mortal*” (BARTHES, 2005, p. 108). Aquilo que o *acontecimento-desenho* possui de vicissitude é o que ocasiona a modificação do léxico. Pois o traço é como a caligrafia, como o timbre da voz, sua especificidade não altera o vocabulário. O que altera é anterior ao traço, anterior à sua existência material. Já o gesto, que impõe ao traço uma hesitação ou afobação; a memória, que impõe ao traço a incerteza, a suposição, esses sim se comportam como um imprevisto, uma casualidade capaz de captar o que está vivo nos *desenhos-conceitos*.

Roland Barthes, ao fazer a análise de haicais no seu estudo acerca da forma breve, caracteriza este processo de ‘individuação’. Tal individuação nos haicais se dá por meio de um outro conceito proposto pelo autor: *o tempo que faz*. E embora os *desenhos-conceitos* (ao contrário dos haicais) não recebam a ação *deste* tempo proposto por Barthes - o tempo atmosférico, meteorológico – há algo que, também a eles, garante esse processo de individuação, e isto é: a recusa à rigidez geométrica. É a exploração da *nuance* e do *erro* como sendo aquilo que caracteriza o que somente nós podemos fazer: “*A nuance é o que não deu certo*” (BARTHES, 2005, p. 95). É também dessa nuance, dessas diferenças que outros *acontecimentos-desenho* podem surgir. Mas para isso é preciso uma atenção, por parte do

sujeito, uma queda pela sutileza, pela *sugestão*, para ver brotar, ver possibilidade naquilo que pode vir de uma inadequação ou, justamente, de uma impossibilidade.

O *acontecimento-desenho* ocorre. Ele é uma ocorrência mediada por um vocabulário previamente estipulado e que, consegue se expandir dentro dessa limitação. O *desenho-conceito* como *acontecimento-desenho* se torna específico. Ele é sempre uma enunciação. Essa situação indica uma constante subversão:

a Nuance está sempre em contraste, em batalha contra aquilo que a cerca, a oprime, aquilo de que ela busca se distinguir, por um sobressalto vital; mas ela tem uma espécie de interior, de intimidade, de habitabilidade ... operador de distinção, ela é, nela mesma um operador de simultaneidade. (BARTHES, 2005, p. 97).

O indivíduo adquire intimidade com os *desenhos-conceitos* através de seu gesto e, a partir dele, gera *acontecimentos-desenhos*; um gesto que se mostra como um ato performativo na medida em que inicia o fluxo entre os enunciados conceituais e visuais. Dizendo de outro modo: a visualização nos *desenhos-conceitos* se dá através do ato de desenhá-los, e a expansão e deformação do léxico através do gesto de desenhá-los.

Para Barthes, nos desenhos de Cy Twombly, nos quais desenho e escrita se fundem em uma só ação, é possível ver que este possui sua própria forma de mostrar que a essência da escrita não é nem uma forma nem seu uso, mas somente um gesto; o gesto que a produz ao “*permitir que se demore*” [permitting it to linger] (BARTHES, 1991, p. 158). Há uma característica de negligência nesses desenhos. De sua escrita o que permanece é o gesto, não o produto. “*O que é um gesto ?*” pergunta o autor. “*Algo como a mais-valia de uma ação*”, responde. A ação, portanto, é transitiva, procura somente provocar um objeto, um resultado. O gesto é o indeterminado, sem razões, pulsões ou indolências. Ele circunda a ação com uma atmosfera (BARTHES, 1991, p. 160). Tal é a abordagem, ou a forma pela qual deve-se se aproximar dos *acontecimentos-desenhos*, pois o procedimento explicitado aqui, de desenhar e também de gesto, pensa o desenho como uma ação que performa informações, mas que não demanda necessariamente sempre o mesmo resultado. Eles fundamentam no seu fazer (ato) a compreensão do conceito que os constuí, e, ao mesmo tempo, fundamentam também no seu fazer (gesto) a mutação deste conceito.

Se traço uma linha dividindo uma área determinada, estou, a um só tempo, criando de fato esses dois espaços e visualizando essa divisão acontecer¹⁰ [*take place*]. Ou seja, estou

¹⁰ Ser gerador e espectador do acontecimento. Teoria da presença geral. Gerada a partir de um raio possível de alcance ou de quantas percepções possíveis se encontram disponíveis. E, por isso, gostaria de usar a expressão

compreendendo essa divisão *enquanto* e *conforme* a *faço*. Se paro a ação no meio, não há divisão. E se, ao traçar essa linha que divide, ultrapasso essa determinada área posso estar dando início a uma nova proposição de relações. Esse tipo de modulação e modelação espacial-temporal é atributo fundamental dos *acontecimentos-desenhos*, pois carregam consigo uma dimensão temporal de duração. Um *acontecimento-desenho* me permitiria alcançar essa duração, uma vez que sua ênfase é no *enquanto faço*. Uma vez pronto ele volta para o seu estado de latência. É característica vital dos *desenhos-conceitos* o fato de que eles precisam ser constantemente redenhados¹¹.

É neste sentido que os *desenhos-conceitos* se relacionam com a percepção espaço-tempo. Logo, não poderiam ser considerados uma representação ou simbolismo dessa relação. São experiências em si mesmos, pois são performativos. São mais próximos a demonstrações e ações visuais. Possuem em sua própria constituição a sua significação e, uma vez desenhados, modificam a rede de relações conceituais na qual se encontram. Se conquistam como significado no seu fazer, na duração do seu fazer. Assim, um dos aspectos mais importantes dos *desenhos-conceitos*, é fazer voltar a atenção para o próprio ato, gesto e elementos que os desenham.

em inglês *take place*, que, traduzida literalmente, significa *tomar lugar*. Logo uma expressão que carrega uma noção espacial, além de uma noção de acontecimento. É o tempo ocupando o espaço.

¹¹ Nesse momento talvez seja possível reconhecer na tradição Neoconcreta, através da “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar, aspectos deste ato que ‘anima’ os *desenhos-conceitos*. Também os parangolés tinham que ser dançados e os bichos articulados. A experiência estética de tais objetos é a experimentação fenomenológica.

2 TANGENTE COSMOLOGIA: O ESPAÇO-TEMPO. MODULAÇÃO E MODELAÇÃO

Neste momento, pretendo extrair da composição e construção dos *desenhos-conceitos* o que deles tende a emergir como instrumento organizador conceitual e sensível dos seus elementos gráficos. Não há sentido em percorrer neste texto todo o léxico, analisando caso a caso, desenho a desenho, enunciado a enunciado. Para um contato com o conjunto é possível acessar o Fichário. Aqui será mais produtivo mapear as noções gerais que os norteiam, usando apenas os desenhos que deram impulso a esse léxico como exemplo. É possível dizer que foram eles que estabeleceram as primeiras premissas do atual conjunto. Portanto, começo comentando sobre os elementos gráficos desses desenhos e as suas relações com as percepções espaciais-temporais dentro desse conjunto de *desenhos-conceitos*¹².

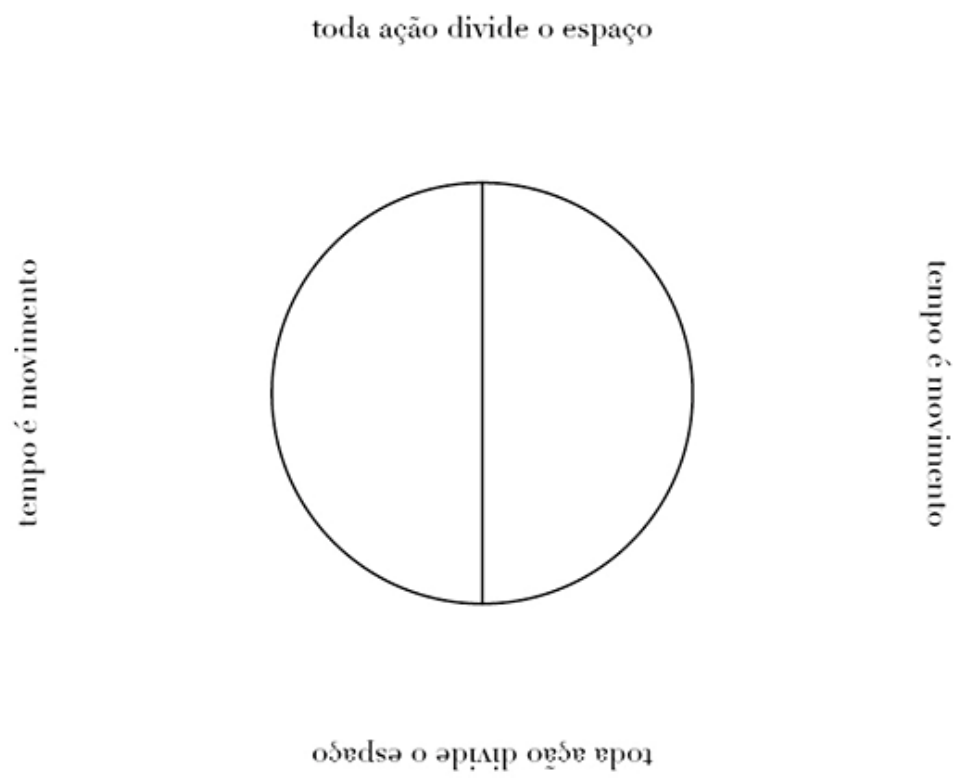
Ao começar a analisar o repertório visual dos *desenhos-conceitos*, notei que este esbarrava em imagens e representações cosmológicas, situação que me chamou a atenção por ser justamente a tentativa de visualizar eventos que só podem ser conjecturados quase de maneira abstrata. E, por mais que os desenhos tenham surgido na minha prática antes de qualquer conhecimento ou aproximação com o estudo da Cosmologia, encontrei uma ressonância neste repertório visual que não me pareceu ser inocente. Também ao estudo do Cosmos interessava a ideia e compreensão de Espaço e Tempo, também as forças estudadas são tidas umas em relação às outras e, ainda, também à Cosmologia é necessário o encontro entre o que é posto matematicamente e aquilo que é observado. Entre um enunciado “teórico” e um enunciado “prático”. Ou seja, um fluxo entre teoria (conceito) e observação (acontecimento).

Esta seção tem, portanto, um caráter mais exploratório de possíveis ressonâncias, com um tom de quase surpresa e, às vezes, feliz coincidência. É a tentativa de expor aquela sensação de quando se tem uma ideia sobre algo e, logo, ecos e lógicas similares em outras áreas começam a surgir no seu campo de visão. É importante ressaltar que nenhum dos

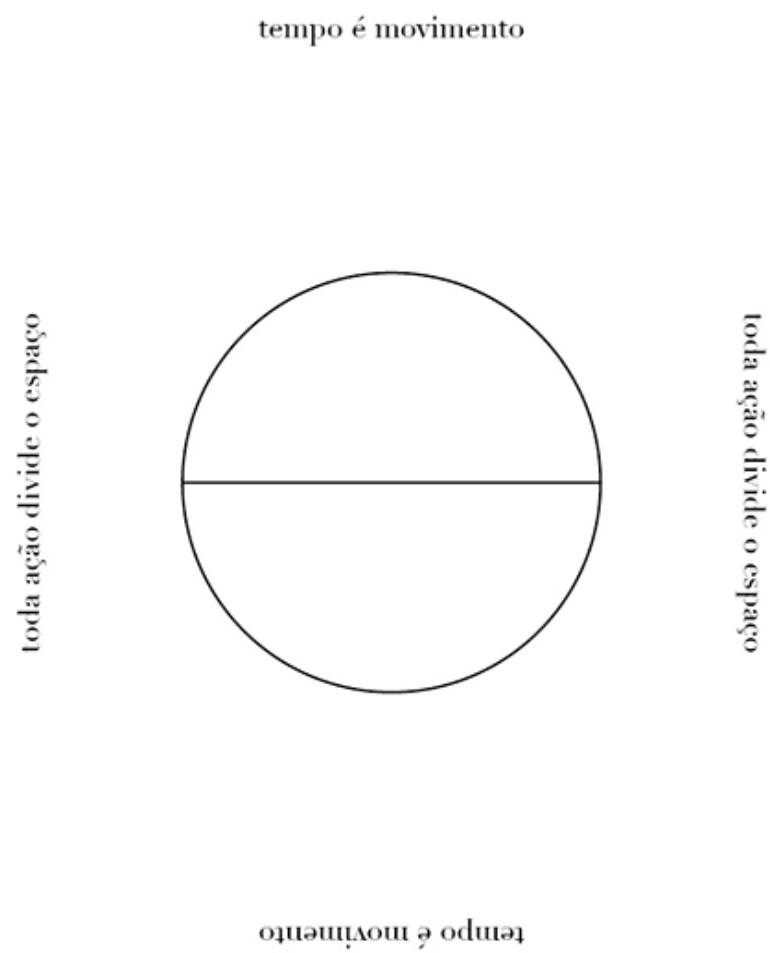
¹² Essa operação pretende esclarecer as articulações visuais+conceituais dos desenhos, sem, contudo, limitá-las a um único ponto de vista. Não há a intenção de ditar *previamente* do que se trata cada desenho, mas sim de expor o tipo de disponibilidade perceptiva que deve estar em jogo para que cada sujeito interessado em se envolver com o procedimento de desenho dos *desenhos-conceitos* possa, por sua própria conta, compor seu conjunto de desenhos, agregando a este conjunto já existente. O interessante desta intenção é atentar para o fato de que o léxico de desenhos dos *desenhos-conceitos* é infinito porém limitado e que suas variações visuais ou conceituais são reveladoras do contexto de onde e de quem os operam. Nesta perspectiva, o léxico pode vir a se tornar uma cartografia de interesses conceituais e poéticos. Conclui-se portanto, que os conceitos aqui apresentados, através dos *desenhos-conceitos*, advém do contexto da minha prática artística

desenhos-conceitos tem como intenção serem demonstrações de teorias físicas ou cosmológicas.

O primeiro aspecto que surgiu como um reconhecimento imediato foi a associação visual dos elementos gráficos com a articulação conceitual desses elementos e dos acontecimentos que se dão em cada desenho. Tal associação também esbarra em noções geométricas. Logo, as noções de ‘meio’, ‘metade’, ‘conjunto’, ‘centro’, ‘paralela’, ‘convergente’, etc., também aparecem como conceitos visuais importantes para o léxico.



O um que cria o dois | Toda ação divide o espaço
desenho-conceito posto em diagrama



Tempo é movimento
desenho-conceito posto em formato de diagrama

O círculo, por exemplo, é uma figura significativa. É a figura do conjunto, da união de semelhanças, da separação de algo que está contido do contexto que o contém. É uma forma de, ao mesmo tempo, fundar um espaço e fundir esse espaço à uma espécie de corpo cosmológico. Em ambos os desenhos acima, a ação se dá pela linha central, que divide o corpo do círculo em duas metades. O enunciado discursivo de “O um que cria o dois | Toda ação divide o espaço” sugere a imediatez do acontecimento, enquanto o de “Tempo é movimento” sugere a sua duração. A linha em que passado e futuro se definem como *antes* e *depois* da ação; ou a linha que perdura pela *duração* do seu traçado no presente.

Nas palavras de Ítalo Calvino “*A rotundidade da Terra e a quadratura das coordenadas adquirão evidência como projeção do esquema do cosmo sobre o nosso microcosmo*” (CALVINO, 2010b, p. 27). Calvino parece sugerir o inevitável reconhecimento de padrões e a contínua semelhança entre modelos em diferentes escalas do Universo¹³. No entanto, ao escolher a palavra “projeção”, outra camada de sugestão se faz presente. Uma camada de atitude perante aquilo que nos rodeia. O inevitável hábito de lançar para o espaço-tempo a nossa medida e percepção humana. Ou melhor, de achar que, quando reconhecemos essas medidas e padrões, é porque elas seguem a nossa lógica, quando provavelmente o contrário que é verdade, como escreve o astrofísico Fred Hoyle¹⁴.

We know that the Universe possesses some inner basic structure, this is what we are finding out in our science or trying to find out. We tend to give ourselves a sort of moral pat on the back when we contemplate our successes in this respect, as if to say that the Universe is following our logic. But this is surely to put the cart before the horse. It isn't the Universe that's following our logic, it's we that are constructed in accordance with the logic of the Universe. (HOYLE, 1957, p. 181).

Por isso, tanto a circunferência, quanto as linhas que a dividem ao meio verticalmente (no caso de ‘O um que cria o dois | Toda ação divide o espaço’) e horizontalmente (no caso de ‘Tempo é movimento’), ressoam em um imaginário correlato àquele que organiza nossa

¹³ Essa relação de simetrias entre escalas micro e macrocósmicas é assunto do documentário “*Powers of Ten*” [Poderes de Dez], realizado por Charles e Ray Eames para a IBM, em 1977. O filme exhibe imagens que vão desde uma escala humana, até a potência cósmica de 10^{24} , retrocedendo depois para uma escala subatômica de 10^{-15} . Através desse procedimento vemos a simetria entre momentos de atividade e inatividade tanto no macro quanto no microcosmo. É possível ver o filme no site: <http://www.powersof10.com/film>.

¹⁴ “Sabemos que o Universo possui uma estrutura interna básica, é isso que estamos descobrindo na nossa ciência ou tentando descobrir. Temos a tendência de nos dar uma congratulação moral quando contemplamos nossos sucessos nesse sentido, como se disséssemos que o Universo está seguindo a nossa lógica. Mas isso é certamente colocar a carroça na frente dos cavalos. Não é o Universo que está seguindo a nossa lógica, somos nós que somos construídos de acordo com a lógica do Universo.”

navegação pela Terra: Latitude e Longitude. Associa a horizontalidade ao Tempo pelo movimento de rotação terrestre, enquanto a verticalidade me sugere uma ideia de um corte seccional que perpassa o centro da Terra. A circunferência e as ortogonais são elementos da Geometria Euclidiana e, embora esta geometria já não seja mais operacional para o estudo do cosmos, ela ainda é uma geometria possível para a escala da experiência humana. Ou, pelo menos a que, por enquanto, habita nosso cotidiano. Já a Geometria não-Euclidiana, para a Cosmologia, tornou-se vital como instrumento conceitual e operacional a partir da Teoria da Relatividade Geral de Einstein. Como resume Mario Novello:

Estamos acostumados, em nosso cotidiano a conviver com uma geometria única, imutável, que serve como pano-de-fundo de todos os processos do mundo. Isso nós herdamos da física newtoniana. Até o final do século XIX essa estrutura se identificava com a geometria euclidiana tri-dimensional. No começo do século XX essa estrutura absoluta se transformou em uma outra estrutura absoluta: a geometria minkowskiana a quatro dimensões que unificou o espaço e o tempo em um só conceito. Finalmente, na segunda década do século XX essa estrutura absoluta sofreu uma profunda crítica e ganhou outra formulação, passando a constituir uma configuração variável, dependente da presença de matéria e energia. (NOVELLO, 2013).

O também cosmólogo Luiz Alberto Oliveira explica que a Teoria da Relatividade Geral, ao conjugar a força gravitacional – força de atração entre as massas, descoberta por Isaac Newton – ao contínuo espaço-tempo, demonstrou que, ao contrário do que se pensava a partir dos postulados de Euclides, a geometria do mundo não está fixada *a priori* (ponto de vista que ressoa também nas noções Kantianas acerca do espaço e tempo). Ao invés disso, ela é “*determinada fisicamente*”; o tecido espaciotemporal¹⁵ é modificado pela distribuição de matéria-energia (campos gravitacionais) “*como se a estrutura geométrica do mundo fosse elástica*”. Esta estruturação de pensamento, dadas as devidas pertinências, aparece também em outras áreas do conhecimento humano contemporâneo¹⁶.

Conseguir demonstrar a “ocupação do tempo” ou a “duração do espaço” é um dos desejos que emana do léxico. Tornar mais palpável a compreensão de que espaço e tempo estão intimamente ligados. Logo, alguns dos elementos dos *desenhos-conceitos* surgem pelo contato com a Geometria Euclidiana, mas preveem também atravessamentos com a Topologia, por exemplo.

Experimentei algumas variações em relação a como apresentar esses primeiros

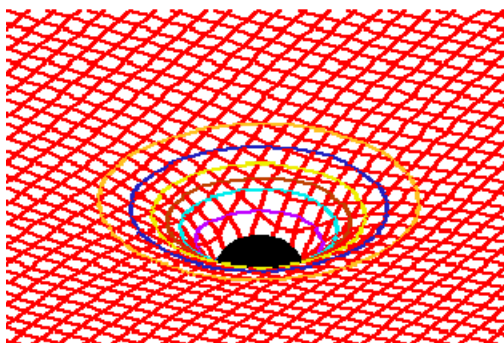
¹⁵ Assim denomina o cosmólogo Luiz Alberto Oliveira em seu artigo “Panorama breve da Cosmologia Contemporânea” para a Revista Carbono nº01.

¹⁶ Por exemplo nas obras dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari e do geógrafo Nigel Thrift.

desenhos-conceitos. Experiências com desenho e vídeo, até que finalmente optei por combinar ambos neste único desenho/diagrama, cuja mudança de direção da superfície no qual ele se encontra é o único movimento (gesto de desenho) necessário para transformar um *desenho-conceito* no outro, ao mesmo tempo que um desenho está previsto no outro e que sua sobreposição faz surgir um ponto central, um ponto de encontro entre espaço e tempo: um dos muitos pontos que tecem o contínuo espaciotemporal.

Para compreender essa noção de tecido espaciotemporal, é preciso retroceder um pouco e entender como a força da Gravidade – e, em certo sentido, a ideia de Presença – altera o espaço-tempo. A ação gravitacional pode ser entendida como uma resposta dos corpos materiais ao espaço-tempo curvo. Sua força, segundo o postulado de Newton, é proporcional às massas dos corpos em interação e inversamente proporcional ao quadrado da distância entre esses corpos. No entanto, a força gravitacional como defendida por Einstein não é uma força *exercida sobre* os corpos, ela é uma deformação no próprio espaço-tempo (CHERMAN, 2000, p. 28). Nas palavras do físico John Wheeler: “*O espaço diz à matéria como se mover e a matéria diz ao espaço como se curvar*”. A Teoria da Relatividade Geral associa então a gravitação (deformação calculada a partir da massa e energia de um corpo cosmológico) e geometria (curvatura do contínuo espaço-tempo) (Figura 3). Usando o exemplo do astrofísico Alexandre Cherman, a Terra não orbita o Sol devido a uma força que este exerce sobre ela; a *presença* do Sol curva o espaço-tempo de tal maneira que o único movimento possível para Terra, dada sua massa e velocidade, é uma órbita elíptica. Ou então talvez, recorrendo mais uma vez à Literatura, na poesia de Luiza Neto Jorge: “*quem desliza é o espaço para o corpo que vem*” (2008, p. 43). A deformação é, portanto, a própria noção estrutural do Universo. É por isso que associo a ideia de *gravitação* à ideia de *presença*: A presença de matéria-energia distorce o contínuo espaço-tempo. E, embora destinado a uma formulação científica, tal afirmação encontra o horizonte no qual emergem as intenções do léxico aqui apresentado.

Figura 3 - Corpo cosmológico alterando a geometria do espaço-tempo.



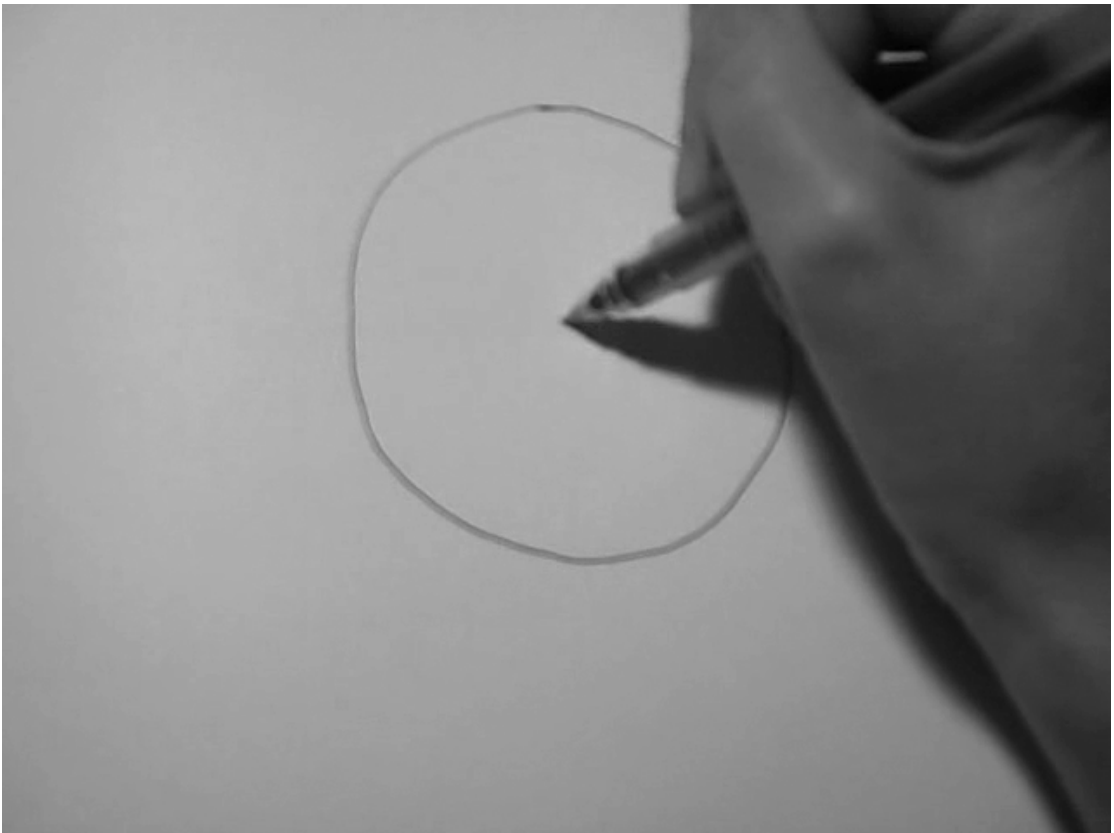
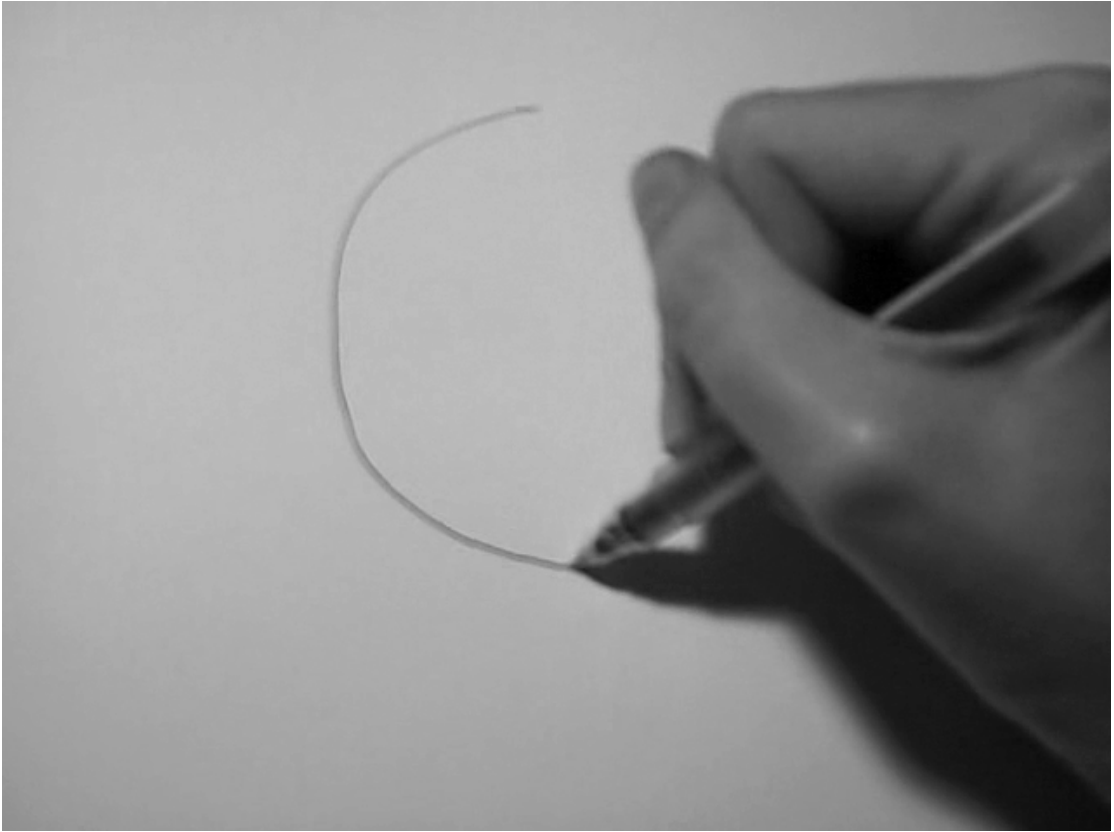
Fonte: WIKIPEDIA.

Os *desenhos-conceitos* não visam criar uma organização espacial fechada, nem formar um conhecimento espacial temporal outro que não aquele que eles mesmos fundam. Pelo contrário, visam formar projeções que se dinamizam e se combinam para dar conta de relações espaciais instáveis e demonstrar a existência de um gesto em sua dimensão temporal no espaço, respeitando sua própria escala possível.

A seguir, stills de um vídeo que apresenta outro *desenho-conceito* duplo: “A superfície está em constante contato com o núcleo. O corpo é a ponte”:



A superfície está em constante contato com o núcleo.



O corpo é a ponte.

Centro.



Um lugar de relação. Todos nós nos sentimos o centro dos acontecimentos de nossas vidas. É

um sentimento comum a todos, acho, a incredulidade quando descobrimos ainda crianças que coisas estão acontecendo mesmo quando não estamos presentes no acontecimento. Olhar pela janela e imaginar que aquela pessoa do apartamento em frente tem a sua própria vida, da qual você não faz parte. Você imagina que essa pessoa tem filhos, e um emprego, e se pergunta o que ela estaria fazendo em casa, então?, e, enquanto cria uma narrativa *em volta* desse novo personagem, momentaneamente, você se descentraliza e coloca esse outro como o centro do mundo. Que estranho procedimento espacial/existencial. Todo o ar parece mover-se para longe de mim e condensar-se mais próximo desse outro. De repente, me sinto apenas mais um *em meio* a tantos. Vertigem do paradoxo da insignificância com a certeza de que sou alguma coisa. Se sigo com meu pensamento e todos se tornam centros – e também tudo, pois a Natureza certamente também tem seu ciclo próprio independente do meu – duas coisas acontecem:

A primeira: interseções começam a surgir. Raios de alcance entre meu centro e o dos outros se fundem. A segunda: se tento chegar ao limite de imaginar todos esses centros, percebo logo que não há limite, e encontro então um modelo do cosmos. Não há centro no universo. Mas, sem dúvida de que a ideia de centro não pode ser mentirosa. Eu consigo localizar o centro da minha sala, o centro dessa folha de papel. Faço o caminho na direção contrária então, se eu me sinto o centro, onde é o centro de mim?

Núcleo.

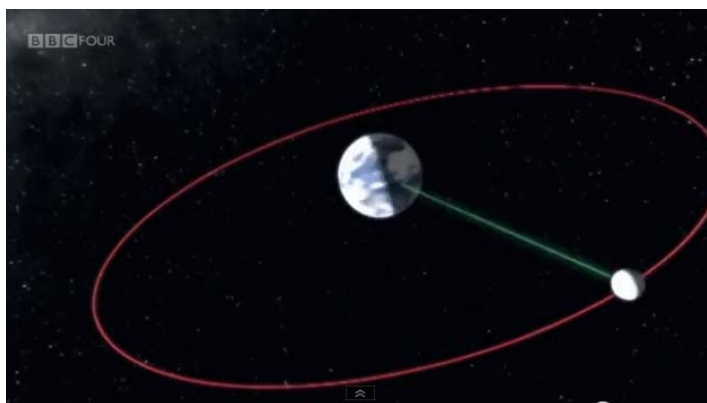


O que é mais interior e mais essencial e ao mesmo tempo onde não há previsão de um fim. O

núcleo é um abismo para dentro. Tal abismo entra em contato com o exterior, tento dar vazão a ele através das minhas ações no mundo, e só quando realmente o respeito em minhas atitudes é que me sinto liberto. Pois libertar-se é o contato do interior com a superfície, e não a abertura da superfície para o exterior. É quando conseguimos transpor o que temos de nuclear, essencial, para nossa epiderme. Quando nos tornamos transparentes, não pela exibição desenfreada daquilo que somos, mas sim porque aquilo que somos nos governa de modo imprescindível e inexorável. Ao nos conquistarmos como aquilo que já somos nos tornamos mais maleáveis para lidar com situações extraordinárias.

Tais desenhos, foram o princípio pelo qual uma carga existencial começou a aparecer no léxico. Neste momento, não só noções espaço-temporais instigavam a criação dos desenhos, mas também uma série de questões acerca da existência, presença, pungência do corpo e seu contato com o mundo. Deformações no gesto de desenhá-los deram origem a desenhos que tratavam dessas questões através de situações gráficas, como por exemplo: multiplicidade de centros, interseções e sobreposições.

Figura 4 - Esquema do movimento de órbita da Lua ao redor do Planeta Terra.



Fonte: BBC, Documentário “Precision”. A intrínseca relação entre aquilo que orbita e aquilo que está em órbita só é possível pois há uma rede de relações maior do que conseguimos perceber.

Mais uma vez os desenhos apontavam para perguntas que encontravam ressonância no aspecto filosófico da Cosmologia. Existiria um centro único no Universo? Um ponto de origem?

A força da Gravidade é aquilo que mantém todos os corpos cosmológicos ‘organizados’ no espaço em órbitas - elípticas ou circulares - e em eixos – nem sempre

ortogonais (Figura 4); sua força é constante por todo o Universo. No entanto, esta organização está em movimento. Observações, principalmente a de Edwin Hubble, em 1929, mostraram que os corpos cosmológicos estão se afastando uns dos outros; o Universo está em um estado dinâmico de expansão. Ele se expande de forma homogênea e isotrópica, a partir de si mesmo. Ou seja, o Universo se mostra como um fluido contínuo. Ele é relativamente igual, em termos de distribuição de matéria e energia, em todos os lugares e direções. Uma série de centros descentralizados. A observação de Hubble demonstrou ainda que, embora atualmente este afastamento não aconteça em nenhuma direção única e específica, ele se iniciou em um ponto único há aproximadamente 13,7 bilhões de anos-luz – ou 130 sextilhões de quilômetros. Ponto este tido hoje como o ponto de origem do Universo, e chamado de Singularidade.

É esta relação complexa entre a ideia de centro e do espaço entre centros, de núcleos de forças e corpos que orbitam esses núcleos, que configura as noções conceituais dos *desenhos-conceitos*. Uma organização espacial instável, que parece não conseguir se autodefinir como exterioridade e interioridade de forma pura, como introduz George Simmel, em seu texto “A Ponte e a Porta”:

A imagem do exterior nos confronta com a ambigüidade das coisas que tanto podem se interrelacionar por associação-dissociação quanto passar por separadas ou ligadas. As convenções ininterruptas tanto das substâncias como das energias, põem cada objeto em relação com outro, e constituem um cosmos em todos os detalhes. Mas estes mesmos objetos, por outro lado, permanecem voltados à impiedosa exterioridade espacial, e como nenhum fragmento de matéria pode ocupar o mesmo lugar que outro, não há real unidade do múltiplo no interior do espaço. E a existência natural, compreendendo também noções que se excluem, parece se subtrair pura e simplesmente à sua aplicação. (SIMMEL, 1996, p. 1).

É esta dimensão complexa de relações entre conceitos espaciais-temporais que compõe o universo *deste* léxico. Consigo reconhecer, por exemplo, neste ponto inicial de origem do Universo, infinitamente denso, os mesmos questionamentos que a ideia de um centro que é um núcleo de força, de caráter existencial, traz para o repertório visual/conceitual dos *desenhos-conceitos*.

A ação de dividir sugere algo que antes era Uno¹⁷, e um centro sugere uma margem ou

¹⁷ “Só ao homem é dado, diante da natureza, associar e dissociar, segundo o modo e a intensidade especial em que um supõe saber sobre o outro. Extraíndo dois objetos naturais do seu lugar para dizer que estão “separados”, nós já os referimos um ao outro na nossa consciência, nós os destacamos juntos do que se intercalava entre eles. E inversamente lembramos daquilo que nós de uma certa maneira começamos por isolar respectivamente; é preciso primeiro que as coisas estejam umas fora das outras para estar em seguida umas com as outras. Seria absurdo, prática e logicamente voltar a unir o que não estava separado, ver o que, num sentido, não permanece separado. A fórmula segundo a qual se conjugam, nas operações humanas estas duas atividades - seria o estado de união ou de cisão que é percebido como naturalmente dado e o seu contrário a cada vez como tarefa que nos é

limite dado. Já esta margem sugere um espaço que continua para além de si mesmo... e que talvez orbite em torno de algum outro ponto central. Logo, os aspectos visuais dos *desenhos-conceitos* operam sob uma espécie de lógica de “ação e reação”. Uma vez feito o desenho, o conceito de “centro” revela seu corpo visual, não é mais possível exprimi-lo impunemente. É necessário que tanto seu significado conceitual, quanto visual seja levado em consideração. Mesmo que essa consideração seja problematizá-lo. Eu, *enquanto* e *já*, faço uma delimitação circular fechada sei que junto a essa delimitação existirá a ocorrência de um ponto central. Mas nada impede que esse ponto central sofra um desvio e torne-se o início de uma outra linha, ou ponto central de uma segunda circunferência concêntrica. Assim, a ideia de centro transborda para seu suposto oposto, mas transborda também para um correlato ou para uma redefinição:

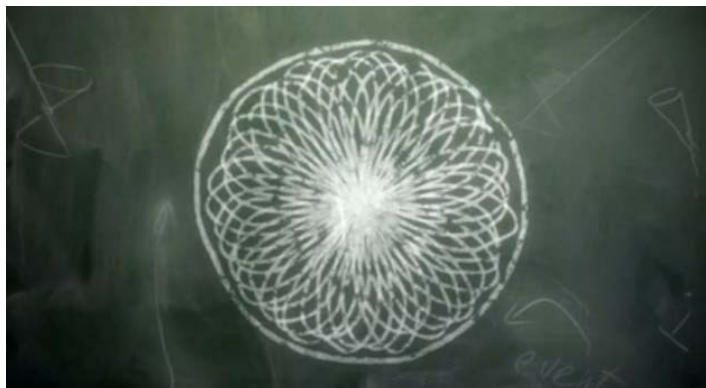
Centro x Margem / Centro = Núcleo / Centro {Origem}.

É uma operação mental e visual que revela encruzilhadas de relações espaciais-temporais¹⁸. E, embora no estudo da Cosmologia desenhos funcionem ora como diagramas, ora como representações ou ilustrações que ajudam na compreensão das teorias (Figura 5), ou seja, não tenham um caráter de experiência fenomenológica, eles ajudam a aproximar uma possível compreensão dos eventos cósmicos (Figura 6), sendo assim fácil reconhecer a importância de noções visuais para estabelecer conceitos, muitas vezes em seu princípio, totalmente abstratos.

fixada? - esta fórmula então, articula todo o nosso fazer. Num sentido imediato assim como simbólico, corporal e espiritual, a cada instante somos nós que separamos o que está ligado ou voltamos a unir o que está separado.” (SIMMEL, 1996, p10).

¹⁸ Como nos diz Gilles Deleuze e Felix Guattari: “*Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos existentes.*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p26).

Figura 5 - Desenho-esquema da formação de um Buraco Negro.



Fonte: Documentário “Stephen Hawking and the Theory of Everything”.

Figura 6 - Fotografia de um Quasar



Fonte: HISTORY CHANNEL, Documentário “The Universe”.

É ao performar o tempo, numa modulação entre duração e instante, e em antes durante e depois, ao modular o espaço - não um espaço físico composto por áreas, paredes e perímetro, mas um espaço relacional e existencial: um espaço inteiro, um espaço dividido, um espaço intervalo, um espaço fronteiroço, um espaço sobreposto... – que o *acontecimento-desenho* faz com que léxico de *desenhos-conceitos* se torne ação performativa. O campo performativo dos *desenhos-conceitos* inclui, como será visto, a ideia de um engajamento com as proposições que eles indicam e com o seu *fazer*; este campo performativo influencia e, ao mesmo tempo, propicia – uma vez que no contexto desta pesquisa as influências são bi-direcionais - sua forma de serem desenhados. Por isso, mostra-se válido fazer uma análise mais metódica, ainda que geral, dos elementos gráficos dos *desenhos conceitos* e suas ações correspondentes.

Os desenhos são formados por ponto e linha, ora reta, ora curva, mas sem obrigação de rigor geométrico. Híbridos de imagem mental/conceitual e figura geométrica, podem ser desenhados por qualquer pessoa, sobre qualquer superfície. Alguns adquirem complexidade ao lidar com a combinação de seus conceitos constituintes e suas manifestações visuais implícitas¹⁹.

São poucos os elementos que constituem os *desenhos-conceitos*, e, no entanto, são elementos primordiais do desenho. E, por mais que não considere esses desenhos abstrações, vou me valer de algumas ideias postas por Wassily Kandinsky em seu livro “Ponto e linha sobre Plano”.

O PONTO :

Kandinsky afirma que o elemento gráfico mais simples – o ponto – é o elemento inicial do desenho por ser a partir dele que são constituídas as linhas (KANDINSKY 1997, p.21). No entanto, trilhar por este caminho seria justamente desconfigurar a força do que ele possui de mais potente: seu corpo de abstração (abrangência/pungência de conceitos). O *ponto*, por demais abstrato para ter sido um elemento inicial de representação, carrega em seu corpo questões físicas, matemáticas, linguísticas e existenciais. Talvez não o elemento inicial

¹⁹ É nesse momento de recombinação que a complexidade pode trazer à tona os *paradoxos*. Se tento incluir a lógica dos *desenhos-conceitos* no seu processo de desdobramento, ou melhor, se, por acaso, busco uma autorreferencialidade na realização de seus movimentos de dobra, inevitavelmente hei de chegar no problema entre a parte e o todo. O conjunto de todos os conjuntos... ele contém a si mesmo? É o problema do observador de 3ª ordem, ou da tentativa de tentar entender o Universo na sua infinitude totalizante, ou de pensar: O centro de toda circunferência é uma circunferência? Esses paradoxos ressoam no Paradoxo de Gödel e no Paradoxo de Russel, ambos vindos do campo da Lógica e que também influenciam filosoficamente a Cosmologia. Infelizmente adentrar nessa área, embora possivelmente produtivo para o estudo das consequências do método de desdobramento dos *desenhos-conceitos*, se mostrou inviável nesse momento da pesquisa.

– no sentido de primeiro – mas sem dúvida um elemento original, pois funda sentido.

Uma passagem do livro “Ponto e linha sobre plano”, fala desse quase-ser multifacetado que é o ponto:

O ponto geométrico é um ser invisível.

Portanto, ele deve ser definido como imaterial. Do ponto de vista imaterial, o ponto é igual a zero.

Mas esse zero esconde diferentes propriedades ‘humanas’. De acordo com nossa concepção, esse zero – o ponto geométrico – evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala.

Assim o ponto geométrico é, de acordo com a nossa concepção, a derradeira e única união do **silêncio e da palavra**.

É por isso que o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio. (KANDINSKY, 2007, p.17).

Sigo com Clarice Lispector: “- *Você já pensou que um ponto, um único ponto sem dimensões, é o máximo de solidão?*” (LISPECTOR, 1974, p. 34).

E, novamente, Kandinsky:

Noção interior

(...) nós o definimos [o ponto] como uma noção ligada ao silêncio mais ou menos longo na linguagem escrita.

Tomado em sua significação *interior*, o *ponto* constitui uma *afirmação* profundamente ligada à maior *reserva*.

O *ponto* é, *interiormente*, a *forma mais concisa*.

Ele é introvertido. Nunca perde totalmente essa característica – nem mesmo se sua forma exterior se torna angulosa. (KANDINSKY, 2007, p.25).

Kandinsky segue afirmando ainda que a tensão do ponto permanece concêntrica e que “*o ponto é um pequeno mundo à parte – mais ou menos isolado de todos os lados e quase arrancado de seu entorno*” (2007, p. 25).

O questionamento que Clarice Lispector faz, através de sua personagem Joana, indica a existência de uma identificação existencial com este elemento básico do desenho. E, como Clarice Lispector ressalta, à medida que a percepção de *dimensão* é fundamental para uma percepção de relação e presença. Kandinsky, por sua vez, encontra no ponto uma interioridade opaca, resistente e, ao mesmo tempo, saliente. Talvez, por isso, não associe ao ponto o aspecto de ‘corpo’ no desenho, este se dá através das circunferências - ponto que expande e torna-se superfície – mas o aspecto de pungência existencial: Centro e Núcleo.

A LINHA_

As linhas dos *desenhos-conceitos* geram figuras ligadas a um repertório da geometria sem, contudo, serem geométricas. A Geometria reside em um ideal, onde cantos formados por três linhas convergentes podem existir, círculos são perfeitos e as questões são passíveis de resolução. Um campo puramente conceitual, idealizado pelos homens:

Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos. (LISPECTOR, 1974, p. 42).

Os *desenhos-conceitos* habitam o mundo do cosmos, onde o caos é a ordem natural, onde há imperfeições. Onde a linha exata é aquela que é a mais exata que posso traçar. Os *desenhos-conceitos* lidam com aquilo que está ao alcance da mão e absorvem as deformações como parte da mutabilidade de seu léxico.

Segundo Kandinsky:

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasceu do movimento – e por isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico. (2007. p. 49).

A linha traçada de “O um que cria o dois | Toda ação divide o espaço” é uma linha que manifesta essa questão: como traço, a linha a partir de seu presente imediato de desenho divide uma superfície ²⁰ (campo, plano, terreno...) antes Uma em duas áreas ativadas. Áreas que imediatamente começam a se relacionar. E, como todo movimento, possui em si mesmo, além de sua própria ação definida, a ação de dividir o tempo, de moldá-lo em antes e depois. É o presente constantemente atualizando o passado e possibilitando futuros.

No entanto, linhas são movimentos que param. Ou porque se fecham, destacando outras formas; ou porque são proposições que não podem se levadas a cabo... “*Em um dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas, não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim.*” (LISPECTOR, 1974, p. 42). A ideia de que linhas continuam, ou de que duas paralelas se encontram em algum ponto para além do que aquele que consigo traçar, ao mesmo tempo que possui uma carga de ingenuidade, fala sobre uma capacidade de abstração que não é do plano

²⁰ Antes mesmo de ser superfície.... É a aproximação do corpo que faz as superfícies vibrarem?

discursivo. É do plano existencial. É como tentar explicar o que é o Infinito; qualquer tentativa será pífia, pois o Infinito é maior do que a nossa linguagem. No entanto, ele nos rodeia e nos preenche. Se fecharmos os olhos, podemos vê-lo.

A SUPERFÍCIE

A fragilidade do desenho, segundo Alain Badiou, se encontra no seu comportamento de existir e não existir ao mesmo tempo. Para o autor, o papel existe como matéria e as marcas não existem por si mesmas. Devem se compor para a formação do desenho - como na linguagem discursiva, letras precisariam se compor para formar sentido e significado. Mas, numa outra direção, o papel, como um fundo, não existe, pois é, na verdade, originado como superfície em aberto, em potência, *pelas* marcas (BADIOU, 2006, p. 44). Um desenho tornaria, então, a superfície transparente depois do primeiro gesto de ativação.

Os *desenhos-conceitos*, porém, tornam a superfície mais opaca e material, mas mantendo ainda um caráter virtual. Qualquer superfície de um *desenho-conceito* é imediatamente tida como um recorte de uma superfície maior. Uma superfície que se expande virtualmente e vai conectar-se a outras superfícies: rabiscadas, desenhadas, escritas. Nos *desenhos-conceitos* não há enquadramento, não há moldura, não há sequer uma superfície em especial, separada com a qual ele pode se relacionar composicionalmente. Os *desenhos-conceitos* estão em choque, em contato imediato com o mundo. Desse modo, suas marcas, seus traços e linhas não estariam incluídas ou fechadas no fundo (ou superfície), elas mesmas é que criam o fundo como um espaço em aberto (BADIOU, 2006, p. 43) fundando uma esfera da superfície particular ao desenho, a essa virtualidade. Elevam-na, antes intocada, latente, a um lugar de instabilidade frente à uma ação, a saber, a ação de desenhar. Faz incidir sobre esta superfície uma decisão que abarca toda sua área. Mas também, os *desenhos-conceitos* tornam esta mesma superfície mais opaca e material, pois podem levar em conta suas características específicas, rabiscos prévios, dobras do papel, etc.

Em que momento a superfície ativada por um gesto se torna ela mesma tão desenho quanto a ação que a ativou? Aparentar e ser devem ser indiscerníveis, citando Badiou²¹: “*In Drawing this point is precisely the point, the mark, the trace, when it is hardly discernible from the white background*” (BADIOU, 2006, p. 44). Aqui, algumas coisas me chamam a

²¹ “No Desenho esse ponto é precisamente o ponto, a marca, o traço, quando é praticamente indiscernível do fundo branco.”.

atenção: em primeiro lugar, a ideia de um movimento, um fazer, que funda um espaço. Delimita-o, descola-o da sucessão infinita que é o espaço-tempo, o *marca* no sentido mais literal de criar uma diferenciação. Depois, a relação que pode ser feita com os aspectos acerca do ponto, linha e plano, levantados por Kandinsky, para chegar, enfim, numa compreensão do modo pelo qual os *desenhos-conceitos* efetuariam uma performatividade da linguagem.

Compreendo um espaço como inteiro ou dividido a partir do contínuo atualizar de ações e percepções sobre e advindas dele. Dessa forma, se olho para o espaço à minha volta e penso em dividi-lo ao meio, o que faço é traçar, com os olhos ou mentalmente, uma linha de um ponto extremo ao outro, ou então, possivelmente, uso o meu movimento – ao cruzar esse espaço – como referência para tal divisão. O homem não compreende o espaço a partir da linguagem discursiva, não se posiciona nem possui dentro de si as mediações espaciais *a priori*. O homem e o espaço se formam ao se relacionarem, agirem um no outro, ao se espacializarem. A noção de relações espaciais ou de distâncias é dada corporalmente, visualmente, experiencialmente, através de uma colagem de percepções de luz, som, temperatura, memórias e até, desejos. É uma situação de transversalidade.

Talvez, por isso a ideia de Infinito nos seja tão difícil de apreender – tornando-se rapidamente apreensão. Sua imensidão ultrapassa nossa capacidade de concebê-lo corporalmente e, em qualquer tentativa, essa imensidão irá nos capturar emocionalmente revelando nossa pequenez. Por outro lado, seguimos mirando na redundância do horizonte inalcançável. Queremos ir além dos nossos limites humanos²².

By confronting all those events from which thought emerges, by thinking how there can be perceptions of spaces, we no longer presuppose an infinity to be represented; nor a finite being who constitutes 'his' human world (as in phenomenology) but an 'unlimited infinity'. Each located observer is the opening of a fold, a world folded around its contemplations and rhythms. There are as many space and folds as there are styles of perception. If a fold is the way perceptions 'curve around' or are oriented according to an active body, the thought of these curves produces a life that can think not just its own human world – the space of man – but the sense of space as such. (2008, Apud THRIFT; COLEBROOK, 2005a, 190).

Avançar numa compreensão espacial-temporal-corporal, ou seja avançar no sentido de visualização, é uma ação de estruturação do campo ampliado do Desenho, como será visto a

²² “Ao confrontar todos esses eventos pelos quais o pensamento emerge, ao pensar como é possível existir percepções de espaços, nós não mais pressupomos um infinito a ser representado; nem um ser finito que constitui ‘seu’ mundo humano (como na fenomenologia) mas um ‘ilimitado infinito’. Cada observador localizado é a abertura de uma dobra, um mundo dobrado ao redor de suas contemplações e ritmos. Existem tantos espaços e dobras quantos tipos de percepção. Se uma dobra é a forma como percepções ‘se curvem em torno’ ou são orientadas de acordo com um corpo ativo, a ideia dessas curvas produz uma vida que pode pensar não só seu próprio mundo humano – o espaço do homem – mas o sentido do espaço ele mesmo.”

seguir. Logo, os elementos dos *desenhos-conceitos* estão relacionados ao gesto que os geram, como um percurso ou índice, e estão relacionados também a conceitos que deles emanam por uma mediação visual, adquirida ou proposta. Nesse sentido, desenhar os *desenhos-conceitos* (desenho os *desenhos-conceitos* e também desenho *com* os *desenhos-conceitos*. Desenho e desenho desenhos!) é conquistar essa compreensão espacial, na forma em que ela se relaciona com o corpo e com os choques de possíveis percepções temporais e presenciais. É dessa forma que o princípio de visualização deixa de ser o simples contato da visão com o espaço, para se tornar uma espécie de percepção projetada e intuída, uma das muitas dobras.

3. TANGENTE DESENHOS: DESENHOS PERFORMATIVOS.

Para contextualizar a ideia de desenhos performativos - e assim poder dar prosseguimento a um percurso no qual gesto, traço e indissociação conceitual e plástica são problematizados e abarcam outras formas de se pensar o Desenho – irei recuperar o conceito de “campo ampliado” como proposto por Rosalind Krauss. O desenho teve seu campo ampliado a partir da introdução de novas formulações conceituais em seu modo de fazer e existir. A ideia de “campo ampliado”, introduzida por Krauss para falar da escultura que surgia nos anos 60 e 70, afirma que a prática artística contemporânea não mais se estrutura em gêneros, nem se particulariza pelos meios empregados em determinada obra. Ao contrário, define sua práxis:

[...] em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (KRAUSS, 1984, p. 136)

Dessa forma, assim como a Escultura, o Desenho nesse momento atravessa diferentes operações que introduziriam novas possibilidades em seu entendimento. A concepção de Desenho passa a incluir questões como a própria ação de desenhar, a identificação do que é desenho e de quem desenha, a relação visual-verbal de proposições conceituais, etc. Questões que já faziam parte de sua concepção como a observação, o tempo, o espaço, a materialidade e a composição são ressaltadas ou potencializadas.

A manifestação artística do campo ampliado se desenvolve a partir dos anos 50, principalmente através da recuperação e estabelecimento de questões que foram se tornando mais agudas desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Centrando essa discussão em torno do Desenho, foi primeiro por meio de uma constante afirmação de uma exterioridade e performatividade deste – exercida, primeiramente, por artistas em reação ao subjetivismo e interioridade do Expressionismo Abstrato - e, segundo, por uma re-significação de escala e do corpo/ação que a concepção do que é Desenho pode ir além do caráter de expressão ou representação. “*Erased DeKooning Drawing*”²³, de 1953 (Figura 7), de Robert Rauschenberg,

²³ Nota-se que ambos os trabalhos evidenciam, ao mesmo tempo, questões de desenho com questões que expandem a linguagem visual ao articular as ideias de autoria, gesto e linguagem discursiva. Introduzem o

e “*With my tongue in my cheek*”²⁴ de 1959 (Figura 8), do próprio Duchamp, são exemplos dessa atuação. Já em “*A line made by walking*” de 1967 (Figura 9), de Richard Long, o desenho, numa proximidade com escultura, é projetado em uma escala esgarçada; relacionada à paisagem ou ao corpo como um todo, e não mais a um gesto que é extensivo da mão.

Figura 7 - R. Rauschenberg, "Erased DeKooning Drawing" – 1953.



Fonte: OSBORNE, 2002, p. 57.

enunciado verbal (que antes poderia ser visto apenas como um título) para dentro do desenho. Talvez seja mais importante, ainda, notar que são desenhos não-representativos, são, todavia, performativos. No sentido em que, ao anexar um molde do próprio rosto exercendo a ação descrita pelo desenho, ou escolher apagar um desenho de outro artista, que não ele, tanto Duchamp quanto Rauschenberg enfatizam a *ação*.

²⁴ E Duchamp, ao se valer do molde e da expressão “*tongue in cheek*” - que em português significaria algo como “troçar” ou “enganar” alguém – reforça o cachimbo célebre de Magritte.

Figura 8 - M. Duchamp, "With my tongue in my cheek" – 1959.



Fonte: KOVATS, 2005, p. 208.

Figura 9 - R. Long, "A line made by walking" – 1967.



Fonte: KASTRER, 2005, p125.

Pelo ponto de vista contemporâneo do Desenho, tornou-se possível reavaliar sua concepção retroativamente, tendo em vista que esta é uma prática milenar. O filme “*A Caverna dos Sonhos Esquecidos*” do documentarista Werner Herzog (2010) mostra como a observação/descrição/projeção foi um dos pilares que fundamentou o desenho. Filmado na caverna de Chauvet, na França, o documentário exhibe cenas das paredes cobertas por desenhos pré-históricos, que remontam a mais de 30 mil anos. Descoberta apenas em 1994, a caverna abriga o conjunto pictórico mais antigo da humanidade. O que essas pinturas rupestres exibem é a representação de conjuntos de animais primitivos, espalhados pelas superfícies da caverna através de decisões conceituais complexas, como fazer uso das especificidades das paredes para dar volume às formas e abarcar diferentes dimensões temporais num mesmo desenho.

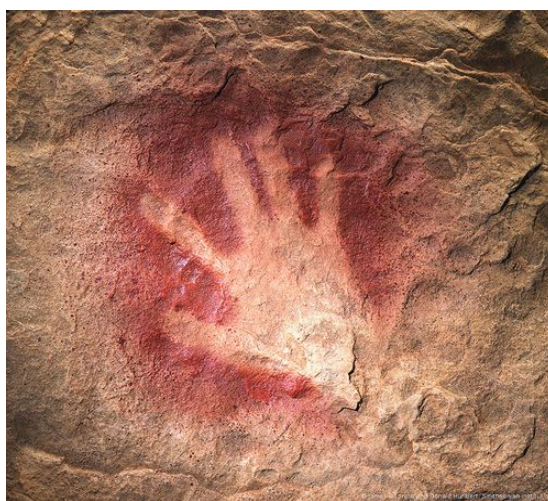


Figura. 10 - Fonte: HERZOG, "A Caverna dos Sonhos Esquecidos" – 2010.

Destaco o registro acima, de um dos desenhos encontrados na caverna (Figura 10). Da mesma forma que os desenhos citados anteriormente, este possui uma característica predominantemente performativa. Seu gesto de fatura, sua intenção conceitual e seu resultado plástico visual são indissociáveis. O posicionamento da mão frente ao suporte e o sopro de pigmento contra esta são os gestos geradores do desenho que, por sua vez, não *representa*, mas, numa constituição indicial, encontra-se numa relação mais próxima com a própria mão que desenha. Ressalvo que a apresentação desses desenhos neste texto não tem o intuito de

fazer ou percorrer uma História do Desenho e, embora o percurso traçado gere uma espécie de linha do tempo, busco apenas salientar pontos de contato possíveis com os *desenhos-conceitos* num processo de ampliação²⁵.

Esses são alguns exemplos que demonstram a expansão do campo do desenho através da incorporação de questões que a princípio seriam externas a ele. Ou, melhor dizendo, questões que poderiam estar em segundo plano, ou em um plano não-visível, mas que, ao serem trazidas para dentro, expandem a concepção do que pode ser um Desenho.

No entanto, o campo ampliado também pode ser pensado por um viés de uma estruturação em movimento, mais até do que por um mero alargar de uma linguagem. Um modelo que compreende em si mesmo sua possibilidade de ampliação ou ruptura interna. Como coloca Basbaum:

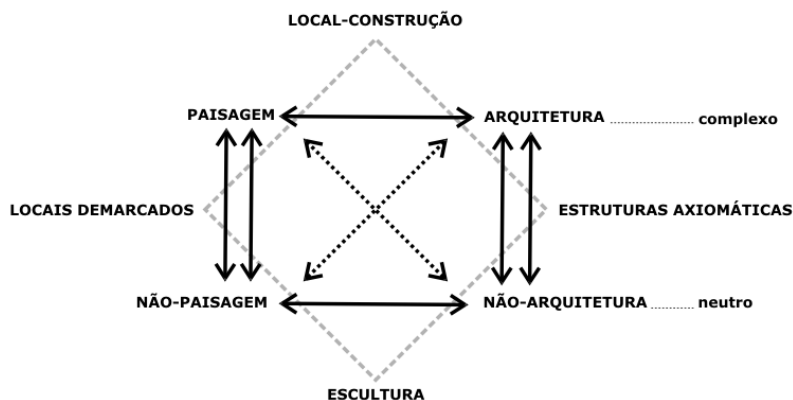
Já há muito tempo desfez-se a ilusão de que seja possível a construção de modelos que não incorporem, em sua estrutura, a capacidade e a necessidade de movimentos contínuos, como a própria condição de existência e perpetuação desses modelos – que tornam-se, desse modo, verdadeiras construções estratégicas, sistemas que conjugam ação e pensamento. (BASBAUM, 1992, p. 1)

Basbaum prossegue em seu texto traçando em quatro pontos²⁶ um percurso pelo qual o que estamos caracterizando como o ‘campo ampliado’ também pode ser visto como o modo de vida contemporâneo da arte. Esta atuação, num *continuum* entre resistência e captura frente à sociedade de controle, inclui em seu sistema de prática o circuito, a crítica, o mercado, o público e a sua própria história, demonstrando a pertinência da discussão acerca do campo ampliado. Mesmo o desenho-esquema de Rosalind Krauss (Figura 11), baseado no diagrama semiótico de A. J. Greimas, nos ajuda a demonstrar a particularidade do desenho fora do campo representativo. É uma forma de guiar o raciocínio através de uma compreensão visual de relações entre partes que, no caso do campo ampliado da escultura, são os conceitos por ela propostos.

²⁵ Seria possível estender essa exemplificação citando também desenhos que lidam com a estruturação de informação, como o uso de softwares de programação para tornar visível relações de processamento de dados e gráficos estatísticos.

²⁶ São eles: “*novo conceito de autonomia da obra*”, “*novo conceito de atuação da obra*”, “*nova consciência do envolvimento artista-obra*”, “*novas condições de fruição da obra*”.

Figura 11 - R. Krauss, Diagrama da Escultura no campo ampliado.

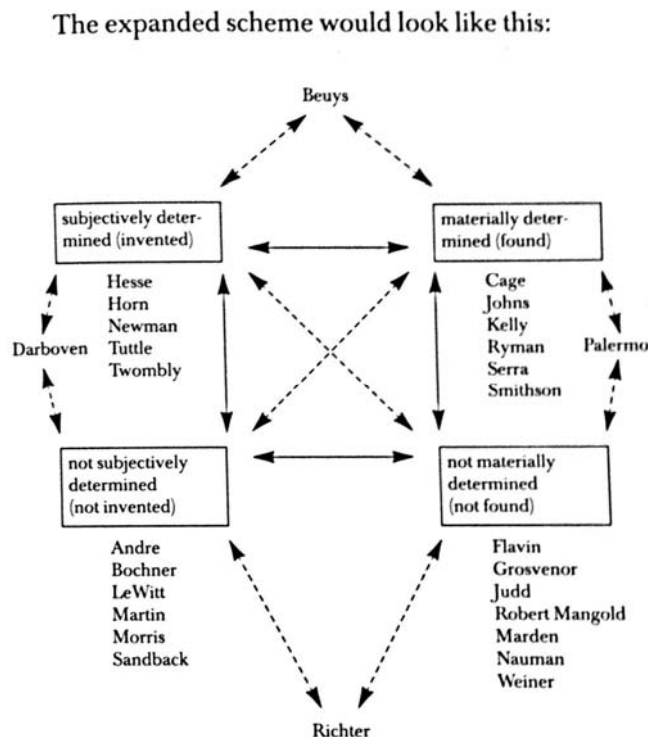


Fonte: KRAUSS, 1997, p135.

O autor Dieter Schwarz também ensaia uma estruturação do campo ampliado do Desenho em “‘Not a Drawing’: Some thoughts on recent drawing” (Figura 12). O raciocínio composto pelo autor pode ser contemplado e, em certa medida, problematizado neste texto, de forma a introduzir um possível campo de expansão desta pesquisa no futuro.

Para a construção do esquema, o autor usa como enquadramento dois elementos que surgem em práticas de desenho a partir dos anos 1950. São eles: objetividade do método de trabalho e o evitar do ilusionismo. O autor abre mão de estilo, técnica (abrangendo meio, suporte ou formato) e conteúdo/motivo, porque argumenta que nenhuma dessas categorias se mostrou duradoura para o entendimento do que é um desenho. Os elementos possibilitam um paradigma: a objetividade de método impede uma invenção subjetiva. Logo, ele opõe desenhos baseados numa invenção subjetiva àqueles que, de maneira geral, são determinados materialmente (SCHWARZ, 1997, p.13). Como pode ser visto no esquema a seguir, Schwarz opõe desenhos de uma série de artistas e os posiciona numa argumentação que poderia ser resumida da seguinte forma:

Figura 102 – D. Schwarz, Diagrama do Desenho no campo ampliado.



Fonte: SCHWARZ, 1997, p.19.

- Determinados subjetivamente (inventados) são compostos por um complexo processo de percepções, observações e decisões frente ao fazer do desenho e derivam de gestos pessoais.
- Não determinados subjetivamente (não inventados) são desenhos compostos por sistemas de ordem e lógica interna.
- Determinados materialmente (ou por elementos encontrados) exploram e partem dos valores estéticos dos materiais e, de um modo mais geral, derivam de condições pré-existentes.
- Não determinados materialmente referem-se a algo externo a eles mesmos e podem ser vistos também como instrumentos, em vez de resultados.

Em seguida, Schwarz junta as categorias em suas contradições para expandir o campo. Seu método define o pertencimento à cada categoria a partir da característica mais saliente dos desenhos dos artistas estudados. Suas categorias são fechadas o suficiente para compor as relações de oposição e complementação, no entanto, são abertas o suficiente para haver um ‘vazamento’ de procedimentos, gerando a expansão do campo. O problema que parece emergir do esquema formado por Schwarz é que, ao contrário da ampliação do campo

realizada por Krauss, a expansão formada pelo autor não propicia um terreno fértil de procedimentos. O autor conclui seu texto da seguinte forma²⁷:

We can conclude that the four categories of the basic paradigm proceed from modernism through the sixties to present day, whereas the hybrid 'impossible' positions, which expand the field outward and seem to be more characteristic of European practice, are principally individual, of necessity lacking successors or a foreseeable future. (SCHWARZ, 1997, p. 19).

Tal problema parece surgir pela tentativa do autor de responder a um recorte preciso, a saber, o da coleção privada, do qual partem os exemplos das quatro posições paradigmáticas, em vez de responder a uma questão mais geral da linguagem do Desenho.

Uma vez que não buscarei neste texto desenvolver um esquema próprio, nem me guiar especialmente pelas oposições propostas pelo autor, gostaria de ressaltar apenas que acredito que uma ampliação mais fértil e complexa do campo do Desenho poderá ser feita através do encontro deste campo com outros, sejam eles a Semiótica, a Performance, a Geometria ou o Processamento de dados, etc.

²⁷ “Podemos concluir que as quatro categorias do paradigma básico vem do modernismo até os dias de hoje, enquanto as posições híbridas e ‘impossíveis’, que expandem o campo para fora e parecem ser mais característico de práticas européias, são principalmente individuais, faltando sucessores ou um futuro previsto”.

4 TANGENTE LINGÜÍSTICA: LÉXICO EM DEFORMAÇÃO

Segundo Barthes, em seu livro “Elementos da Semiologia”, objetos, imagens e comportamentos significam, porém nunca de forma autônoma. Qualquer sistema semiológico, como o da substância visual, por exemplo, repassa-se de linguagem. Logo, a mensagem icônica confirma suas significações ao ter junto de si, de forma redundante ou em revezamento, um sistema da língua. Sendo talvez mais radical, seria possível dizer que é difícil conceber um sistema de imagens - por exemplo, desenhos - ou gestos cujos significados existam fora da linguagem: “*sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem*”²⁸ (BARTHES, 2006, p. 12). Se existir fora da linguagem é impossível, existir *sob* a linguagem, ou através dela, parece ser inevitável²⁹.

A dicotomia conceitual Língua/Fala da qual o autor se refere, divide-se no conjunto sistemático de convenções que são necessárias para a comunicação (Língua) e na matéria que a compõe, tal como fonação, combinação contingentes de signos e realização das regras estipuladas (Fala). A Língua, defendida por Barthes como um acordo social, é autônoma; um indivíduo não pode, sozinho, nem criá-la, nem modificá-la, e só é possível manejá-la uma vez que este indivíduo tenha aprendido suas regras. O autor faz essas colocações para conceber a Língua como instituição e sistema, enquanto a Fala seria essencialmente “*um ato individual de seleção e atualização*” (BARTHES, 2006, p.18). Seus aspectos específicos – entonação, sotaque, volume, etc – não alteram o sistema da Língua, embora esta só exista de forma perfeita na massa falante e, por outro lado, a Fala faça a Língua evoluir. O resultado dessa equação é que ambos só podem existir combinados em seu processo dialético. É o fluxo Fala/Língua que constitui a *práxis* linguística.

²⁸ Barthes procura restabelecer a relação entre Semiologia e Linguística, afirmando então que a Linguística não é uma parte da Semiologia, como concebe Saussure; ao contrário, a Semiologia seria então uma parte da Linguística, responsável pelas “*grandes unidades significantes do discurso*”. Faço essa nota para ressaltar a densidade da discussão acerca de signos e significantes, da construção de sentido, enfim, da própria Linguagem como o campo no qual estamos permanentemente inseridos e o qual a dificuldade advém pelo fato de só poder ser estudado desde o lado de dentro.

²⁹ No entanto, Michel Foucault atenta para o fato de que nenhuma totalização é possível, sempre existe um enquadramento, ou seja, um fora previsto, o da inversão. Algo totalizador universal *versus* uma coisa mais contingente efêmera.

Uma Língua deve agir como um acordo social em seu sentido amplo, porém, ao pensar nos *desenhos-conceitos* como desenhos que comunicam – ou seja, que almejam emitir significados –, desejo talvez seguir um caminho menos rigoroso e apontar a possibilidade de uma Língua desvio, que emerge de um contexto próprio, e na qual a mediação advenha diretamente do seu uso. Um mundo dentro de um mundo; uma linguagem que digere linguagem.

Pelo viés de apenas um ‘flerte’ com a Semiologia, em vez de um comprometimento comprobatório, os *desenhos-conceitos* poderiam ser então uma proposição de uma linguagem visual desviante. O traço, o desenhar, em sequência análoga, funcionaria como a Fala de um indivíduo dentro dessa linguagem e, da mesma forma como mencionado anteriormente, suas variações não modificariam diretamente seu sistema de Língua. Elas modulariam-no e, por essa modulação, numa equação abrangendo o tempo e o uso, seriam criados novos padrões e, portanto, novos *desenhos-conceitos*.

Como o aspecto comunicativo e a necessidade de um acordo social estão ligados, a escolha de sistematizar os *desenhos-conceitos* e torná-los de fato um vocabulário fechado tornaria-os imóveis, imutáveis sob um único sistema de significados. No entanto, uma vez que o gesto e a palavra aparecem como forma de manejá-los, tal procedimento não é necessário. É possível permitir a esse léxico suas rupturas, margens e desvios.

O Tempo, como fator de experiência humana no mundo, estaria também incluído na formação desse sistema linguístico. É também uma maneira pela qual é possível articulá-los: uma linha rápida diferiria de uma linha vagarosa – talvez mais do que uma linha curta de uma linha longa. A velocidade do gesto seria posta em questão e o Tempo tomado em um código. Seria uma forma de incluir o *uso* da ‘Fala’ no código institucional da ‘Língua’. Porém, para fazer isso seria necessário exigir total presença daquele que faz uso dos desenhos, pois seria exigir mais atenção ao tempo da ação e seu rigor processual do que a uma forma específica. Barthes refere-se à ideia de *ductus*, que em Linguística trata da qualidade e características do falar e do escrever no que diz respeito à, por exemplo no caso da escrita, direção, velocidade e sequenciamento da ação. É a forma específica da linguagem conforme ela existe no tempo. É a ação de identificar e apreciar o movimento que "deu nisso" [*end up here*] (BARTHES, 1991, p. 164).

Ainda num viés contrário àquele que compõe uma Língua social, os *desenhos-conceitos* experienciam uma relação ímpar com a ideia de interdependência. Embora alguns possuam uma relação de pares (espelhos invertidos de si mesmos) ou uma relação associativa (resultados de um sequenciamento lógico), cada desenho é uma unidade em si mesma,

finalizado e pronto para ser posto em acontecimento. Desenhar um *desenho-conceito* atrás do outro para compor uma “frase” ou ordenação de experiência não faria sentido, uma vez que eles devem ser experienciados pontualmente em uma espécie de deriva de desenho. A investigação acerca de outros possíveis cruzamentos ou imbricações relacionados ao estudo da Semiologia e Linguística se mostrou demasiado complexo para que eu prosseguisse de forma autônoma, ainda mais no contexto da atual pesquisa. Todavia, a proximidade com uma espécie de conjunto de operações comunicativas permanece despontando como a melhor maneira de elaborar os *desenhos-conceitos* em grupo. Proponho-os então como uma espécie de léxico ativo, em constante ruptura e emenda consigo mesmo. Do dicionário *online* Priberam³⁰:

lé·xi·co |cs|
(grego *leksikós*, -ê, -ón, relativo a palavras)

substantivo masculino

1. Dicionário, particularmente de língua clássica como latim ou grego.
2. [Linguística] Conjunto virtual das unidades lexicais de uma língua.
3. Compilação de palavras de uma língua. = VOCABULÁRIO

adjetivo

4. O mesmo que *lexical*.

Uma língua dentro de uma língua. Que combina palavras e desenhos, fluxos visuais e verbais e que demanda tempo e envolvimento de quem a maneja para poder ser operacional.

³⁰ "léxico", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/l%C3%A9xico> [consultado em 23-02-2014].

5. TANGENTE LÓGICA/MATEMÁTICA: SEQUÊNCIA E DERIVAÇÃO. PARÂMETROS, IMPROVISO

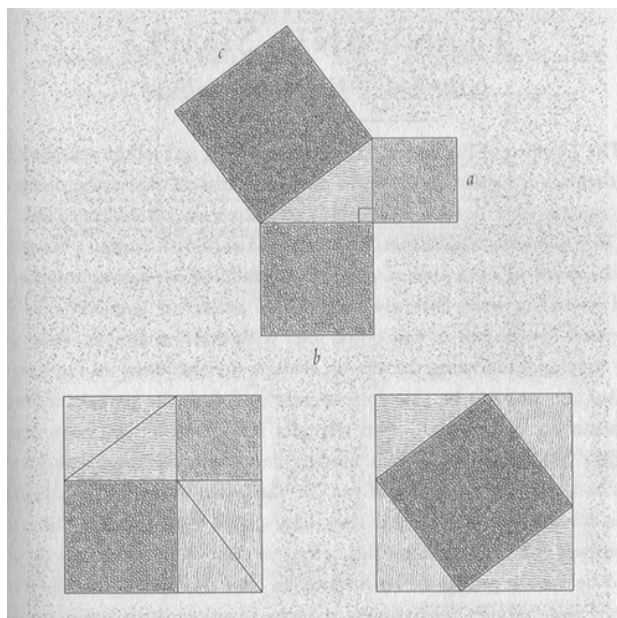
Voltando à noção de visualização, nos aproximamos do princípio de ‘demonstração de provas matemáticas’. Na matemática, uma prova é a demonstração de que um determinado enunciado é verdadeiro. Possui como base premissas intrínsecas a um modelo conceitual e um silogismo que, por uma série de operações, chegam ao resultado. Uma prova matemática, além de ter como base proposições, é determinada através de *figuras* que, segundo Camila Jourdan e Luiz Carlos Pereira, “*exibiriam de modo particularmente claro algumas características que são fundamentais para uma compreensão adequada do conceito de demonstração matemática*” (2012, p.1). Os autores partem da perspectiva de Ludwig Wittgenstein³¹, para quem:

Proof must be a procedure of which I say: Yes, this is how it has to be; this must come out if I proceed according to this rule. Proof, one might say, must originally be a kind of experiment – but is then taken simply as a picture. (Apud JOURDAN; PEREIRA – WITTGENSTEIN, RFM, III, 23)

Uma prova matemática constituída de figura demonstra que algo é de determinado modo, e como é que veio a ser deste modo. Podemos dizer que a demonstração ou prova matemática é dotada de um empirismo que coloca em questão a validade ou veracidade de enunciados dados previamente.

³¹ “Prova deve ser um procedimento do qual eu diga: Sim, é assim que deve ser; isso deve acontecer se eu proceder de acordo com esta regra. Prova, poderiam dizer, deve ser originalmente um tipo de experimento – mas aí, é então tido somente como uma figura”.

Figura 13 - Prova do Teorema de Pitágoras através de Figura.



Fonte: POLSTER, 2006, p5.

Três formas de provar através de figuras o Teorema de Pitágoras estabelecendo diferentes redes de relações conceituais entre o quadrado e o triângulo retângulo.

No entanto, a importância da prova matemática não seria só comprovar o enunciado prévio, mas fazer derivar, por analogia, novas normas para o sistema de enunciados (Figura 13).

Por meio de uma prova estabelecemos regras/padrões pelos quais passamos a julgar a experiência. Uma figura funcionaria nesse sentido como uma prova quando fosse capaz de traçar conexões entre sistemas de relações de modo a introduzir novas normas: *'Mathematical conviction might be put in the form 'I recognize this as analogous to that.'* (LFM, Lecture VI, p.63) Considerando-se os exemplos geométricos, a relação entre a modificação conceitual exercida por uma prova e a capacidade de 'reconhecer algo como análogo a outro algo' pode ficar mais clara. Dividindo-se um hexágono em seis triângulos, colocamos o hexágono em uma rede de relações conceituais, a partir das quais podemos usá-lo de maneira diversa, isto é, podemos relacioná-lo internamente com conceitos anteriormente independentes. (JOURDAN; PEREIRA 2012, p. 109)

Essa metodologia de rede, composta por relações conceituais, derivadas de uma

analogia que introduz uma nova conexão à rede, aproxima-se ao método operacional dos desdobramentos internos do léxico dos *desenhos-conceitos*. A intenção dos *desenhos-conceitos* não seria de comprovar uma veracidade ou validade de qualquer proposição, todavia, existe este desejo por uma lógica interna, mesmo que esta se deforme quando atravessada por potencialidades poéticas. Ainda nas palavras de Camila Jourdan e Luiz Carlos Pereira:

O que permitiria a aparente mudança conceitual operada por este traçado de *relações internas* na prova é particularmente importante para a compreensão do que ocorreria em uma demonstração matemática, no geral, para Wittgenstein. Figuras funcionariam como demonstrações na medida em que introduzissem um novo conceito sob o pano de fundo de outras conexões, de tal modo que a proposição provada adquirisse um novo sentido e pudesse ser utilizada como norma em outros contextos nos quais ela não era antes utilizada. (JOURDAN; PEREIRA, 2012, p. 110)

O artigo de Camila Jourdan e Luiz Carlos Pereira prossegue em direção ao entendimento de como mudanças conceituais podem realmente ser produzidas por prova, e quais as funções de figuras no estabelecimento de tais mudanças. No entanto, esse presente texto seguirá por outra perspectiva. Quero explorar, mais do que uma ligação estrita à metodologia de provas matemáticas, uma potencialidade de como enunciados - seja em desenho, seja em outra mídia artística - podem gerar esse sistema de rede conceitual.

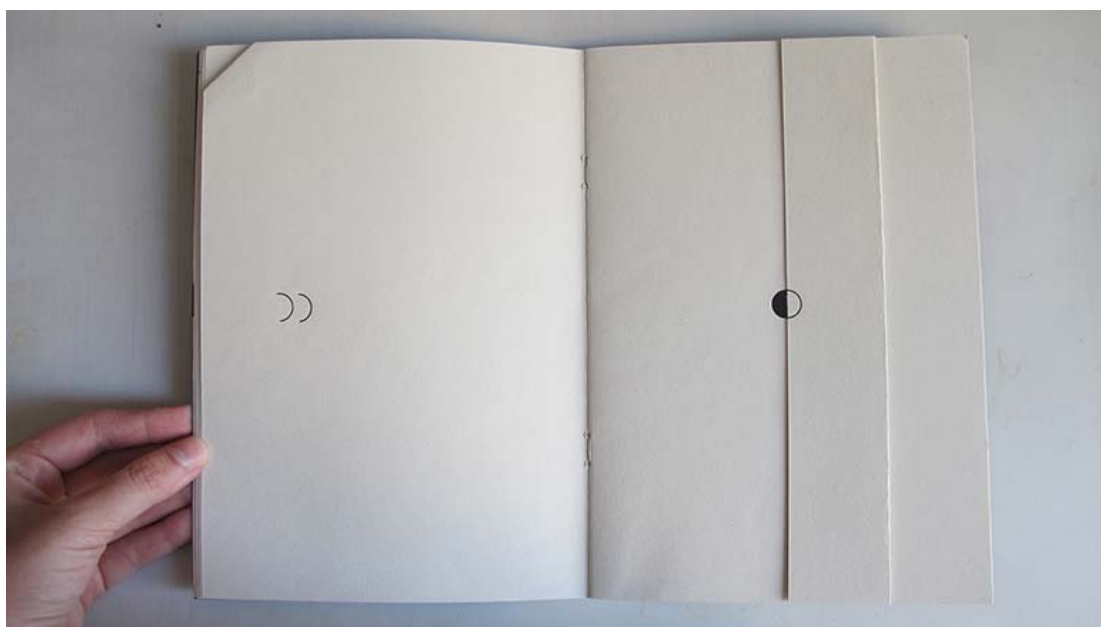
Foi partindo dessa questão que resolvi realizar o Caderno³²: um caderno de desenhos que expandia seu escopo de possibilidades a partir de três premissas imutáveis; 1) Os desenhos só seriam feitos de círculos de Letraset (uma espécie de decalque), variando entre preenchido e contornado. Isso reduziria ao máximo as possibilidades de variação dos desenhos a partir da escolha de seus elementos gráficos, excluindo qualquer possibilidade de variação dada por um movimento gestual de traço; 2) No entanto, esses círculos poderiam sofrer alterações em si mesmos e serem combinados entre si, promovendo a possibilidade de enxergar um infinito ‘para dentro’ daquilo que é limitado; 3) Os desenhos deveriam considerar a página/folha de papel também parte do desenho, articulando uma relação estrutural intrínseca tanto da circunferência dentro da página como também no sequenciamento de páginas e todas as páginas deveriam ser preenchidas - ou seja, uma permutação com um fim previsto. Por isso, a escolha do exercício acontecer em um caderno.

Tais decisões visavam forçar uma situação de expansão a partir de poucos recursos, me fazendo enxergar possibilidades antes não consideradas. Ao mesmo tempo, me obrigavam a

³² Por ser um objeto único, o Caderno em sua materialidade de obra só poderá ser apresentado ao vivo em um momento de exposição dos trabalhos desta pesquisa. Portanto, as imagens fotográficas que aparecem nesse texto possuem um caráter apenas de registro.

seguir uma seqüência lógica que explorasse todas as possibilidades sugeridas e advindas dos próprios desenhos, ou seja, *a partir* das decisões prévias, um atrás do outro, colocando-os em uma rede conceitual atualizada a cada novo desenho. Às vezes, a seqüência advinha do próprio papel que compunha o caderno. É inevitável a inadequação destes desenhos (ou deste único desenho, considerando nesse caso o Caderno todo como uma única peça) à situação de imagem (Figuras 14, 15, 16 e 17). Eles não foram feitos para serem bidimensionais. A redução de uma de suas dimensões põe em risco seu entendimento³³.

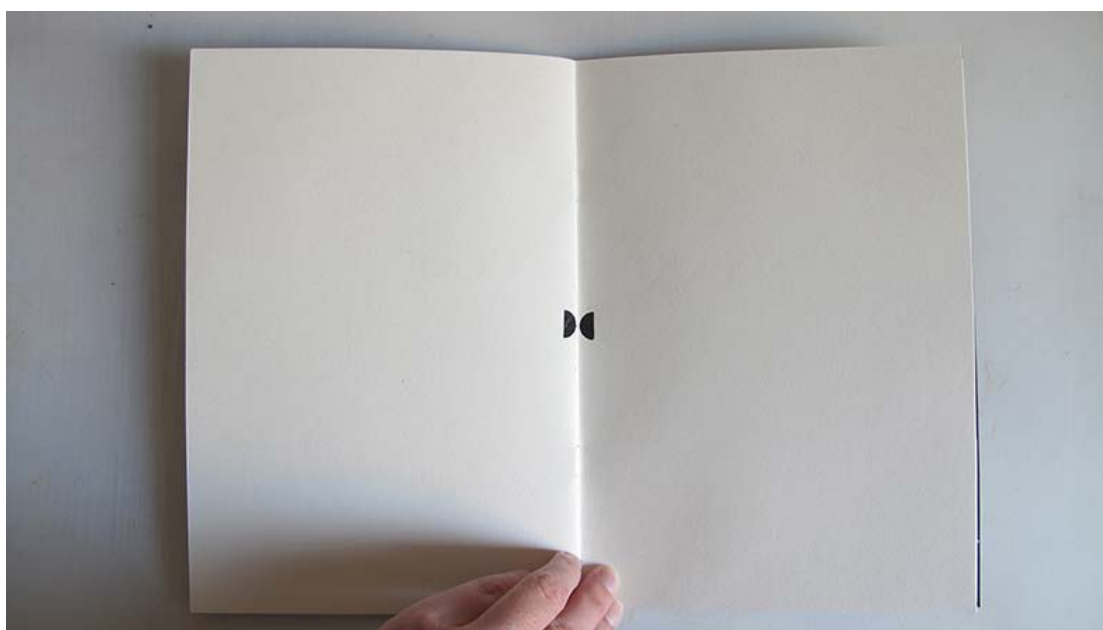
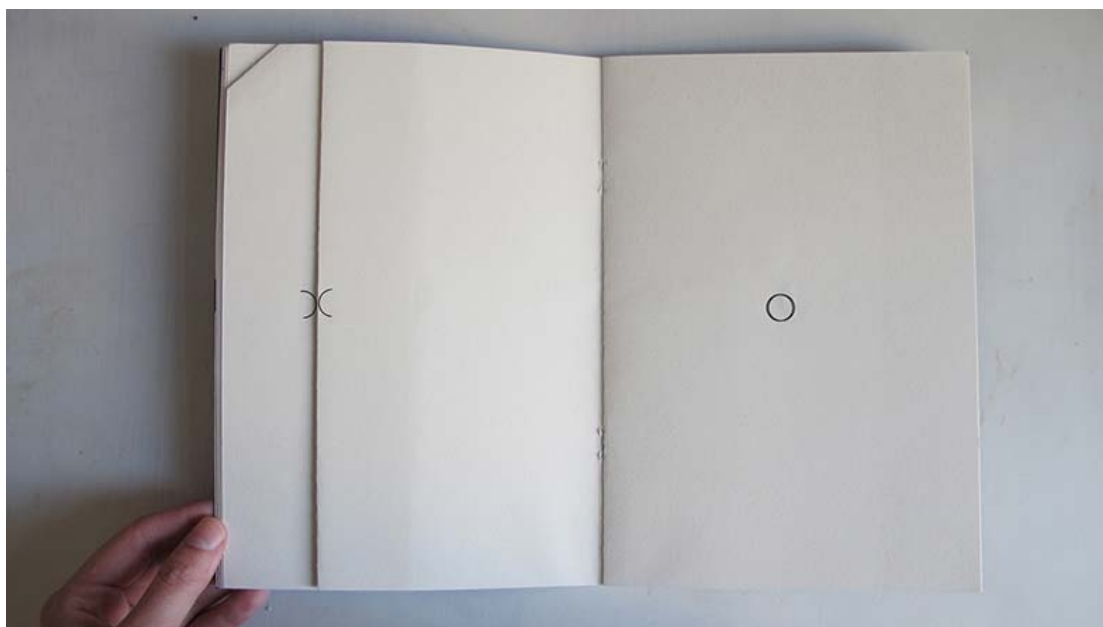
Figura 14 - páginas do Caderno. Letraset sobre papel – 2013.



Fonte: A autora, 2013.

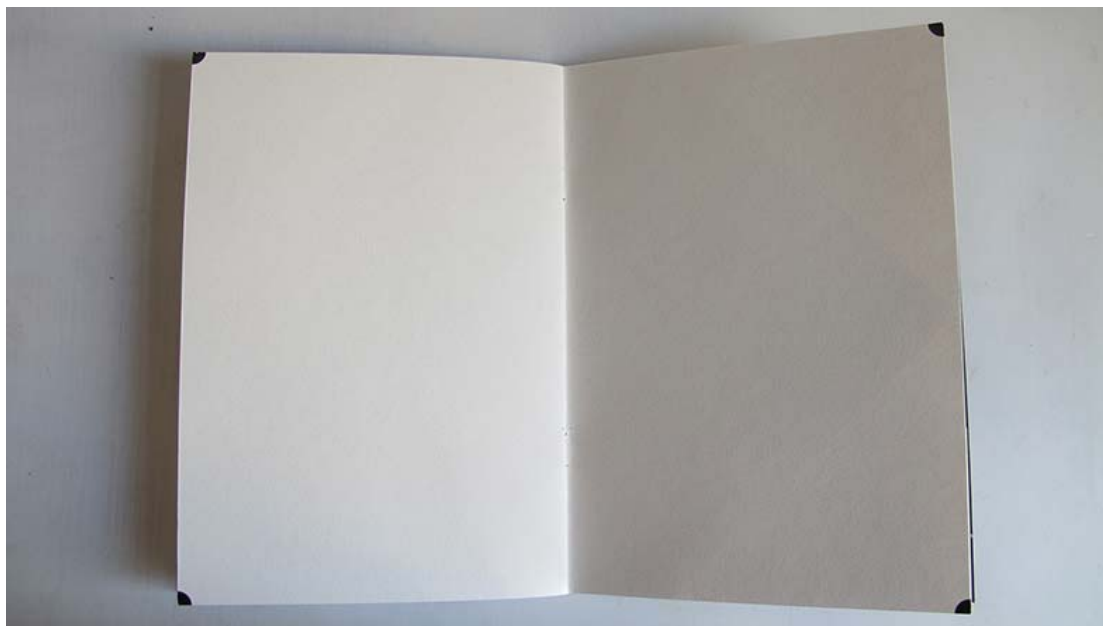
³³ É curiosa a necessidade de decupar o movimento do desenho em imagens estáticas para sua exibição e, ainda assim, não parece ser o suficiente para alcançar o mesmo *status* de compreensão. Percebe-se neste momento a irredutível diferença entre o instante estático e o fluxo contínuo.

Figura 15 - páginas do Caderno. Letraset sobre papel – 2013.



Fonte: A autora, 2013.

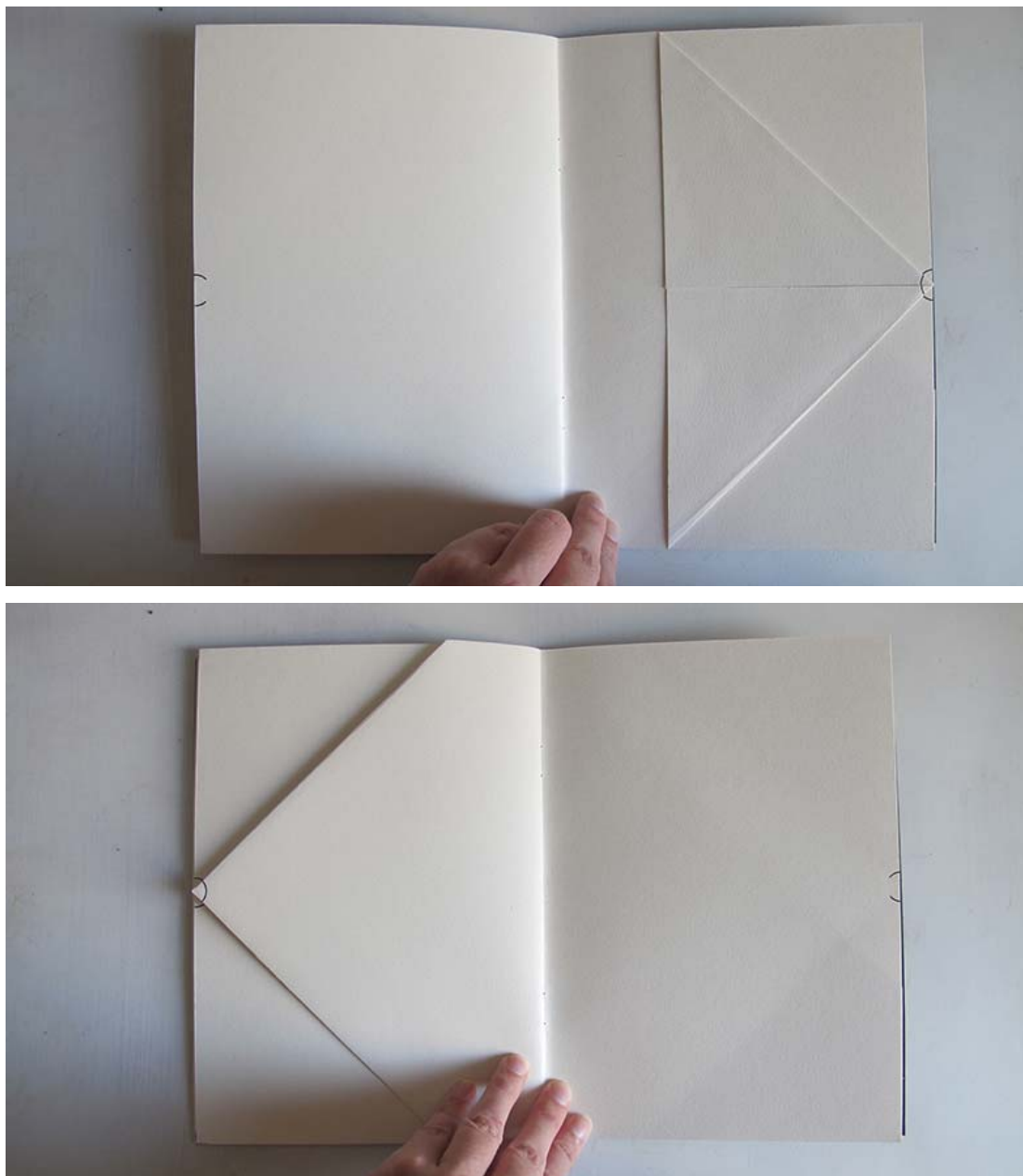
Figura 16 - páginas do Caderno. Letraset sobre papel – 2013.



Fonte: A autora, 2013.

O trabalho tratava de definir um parâmetro e segui-lo. O parâmetro importava menos – no sentido de que poderiam ser outros parâmetros – do que o procedimento, o rigor processual. É por este comprometimento que uma sequência pode originar uma rede conceitual e fazer derivar uma decisão à decisão seguinte. Ao mesmo tempo, o trabalho funciona como um enunciado e, caso este enunciado fosse passado para outra pessoa realizar, é possível e provável que os resultados variassem, mas é certo que existiriam pontos de congruência.

Figura 17 - páginas do Caderno. Letraset sobre papel – 2013.



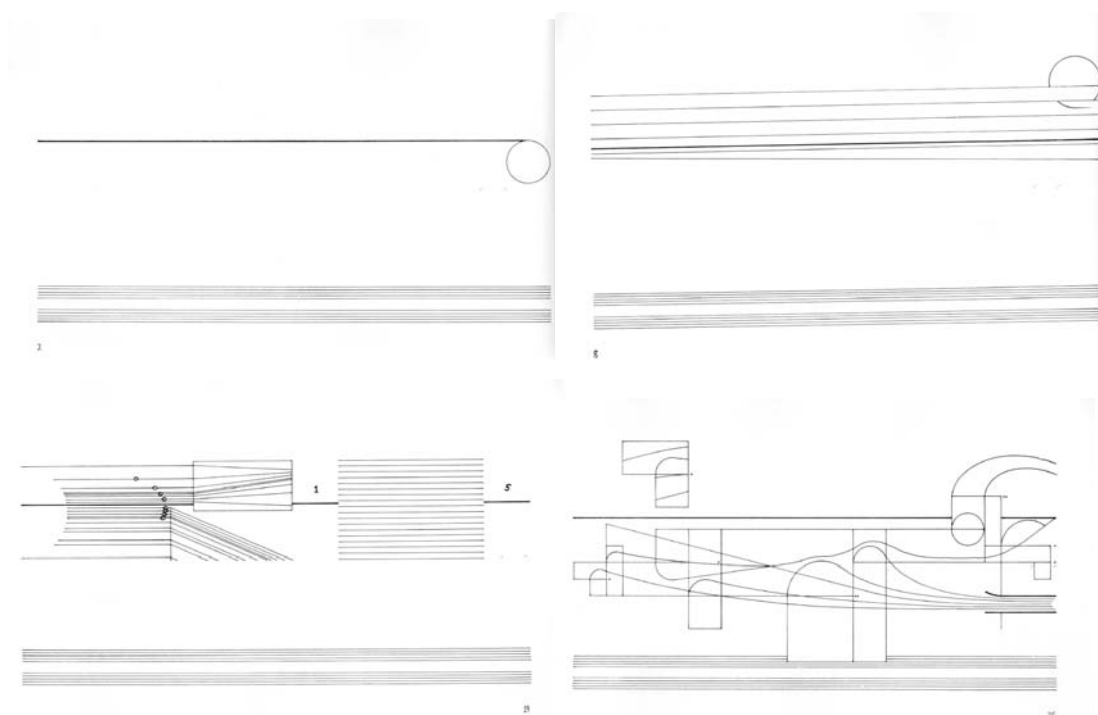
Fonte: A autora, 2013.

O conjunto de partituras musicais do músico britânico Cornelius Cardew “*Treatise*” [Tratados], realizado entre 1963 e 1967, traz à tona a questão de uma rede conceitual de forma contundente (Figuras 18 e 19). Trata-se de uma composição musical gráfica, composta por 193 páginas de desenhos e formas, abstratas e geométricas³⁴, se abstendo de uma notação

³⁴ Diferença entre meus *desenhos-conceitos* e os desenhos de Cardew: os dele são notações e, portanto, são mais geometrizados, mais rigorosos e idealizados no sentido de sua forma. A ação não é a de desenhar e sim a de interpretar os desenhos. Já os *desenhos-conceitos*, por enfatizarem a ação, o fazer, não carregam em si a

musical convencional. No caso de “*Treatise*”, os parâmetros são os próprios desenhos e componentes gráficos contidos na partitura, a ‘improvisação sistemática’ é feita pelo *performer* ou intérprete a partir de uma associação musical própria entre sons e elementos visuais. Já no caso do Caderno, meus parâmetros eram regras que eu devia seguir e o ‘improviso sistemático’ vinha das possíveis articulações entre forma, papel e manuseio.

Figura 18 - C. Cardew, páginas de "Treatise"- 1963 – 1967.



Fonte: CARDEW, 1963.

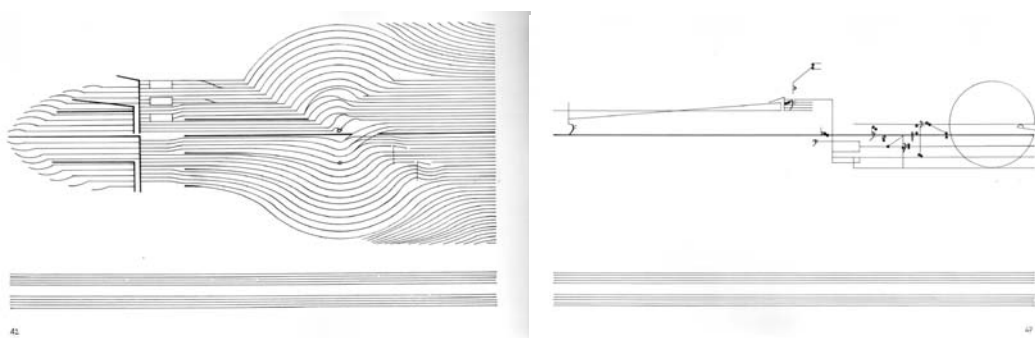
A linha da partitura, que aparece por toda a composição musical, funcionaria como um referente, algo para manter o pé no chão. Uma espécie de “*life line*” [linha de vida]. Além disso, a obra levanta a questão da interpretação: “*Treatise*” não oferece, nem vincula, instruções explícitas sobre como deve ser tocado. Sua ‘performance’ é deixada em aberto, uma interpretação livre, sem, contudo, ser uma composição para uma improvisação. Por mais que exista a abertura interpretativa e performativa, Cardew sugere que o performer/músico defina previamente suas próprias regras e metodologia frente às notações. Dessa forma, o conjunto de formas e desenhos, antes destacados de uma relação interna, adquirem esta relação por um sistema que, mesmo partindo de qualquer origem, uma vez dentro do processo,

preocupação com a exatidão da linha ou da forma.

deve procurar seguir suas referências e parâmetros autoimpostos. As associações fazem parte de um fluxo visual/musical, no qual tanto referências contextuais quanto referências pessoais podem influenciar a forma como a partitura é lida.

Característica comum às obras desse período histórico³⁵, e principalmente de artistas que procuravam questionar a própria linguagem do contexto em que estavam inseridos, “*Treatise*” elimina, ainda, a diferenciação e hierarquia existente entre o compositor e o músico ao fazer surgir um equilíbrio entre liberdade e responsabilidade frente à composição. E ainda, transforma o desenho em ações no mundo, em um sistema de decisões, atitudes e gestos.

Figura 19 - C. Cardew, páginas de “*Treatise*” - 1963 – 1967.



Fonte: CARDEW, 1963.

Para Cardew, o grande mérito da notação, tanto musical quanto da linguagem falada (por exemplo: o escrever), é permitir que as pessoas digam coisas que estão além de sua compreensão. Ele exemplifica, colocando que um jovem de 12 anos pode ler Kant em voz alta, sem, de fato, compreender o que acabou de ler. “*Obviamente*” – o autor escreve – “*pode-se entender uma notação sem entender totalmente o que é que a notação é capaz de notar.*” (CARDEW, 1971). Abandonar a notação seria então um sacrifício que nos privaria de qualquer sistema formal de guias, levando-nos a regiões não mapeadas. Por outro lado, uma notação tradicional possui uma desvantagem: sua formalidade. É neste ponto que sua obra “*Treatise*” almeja tocar.

Ao experimentar notações de mídias cruzadas (grafismos visuais e musicais), Cardew visa dissolver a formalidade vazia das notações tradicionais. Segundo o autor, esse tipo de

³⁵ Por exemplo: John Cage, “4’33”” e Robert Morris, “Card File”.

experimento, a saber, o da criação de “*special-purpose notation systems*” [sistemas de notação de propósitos específicos], costuma ser constituído de áreas borradas, exigindo uma interpretação improvisada.

Não defendo que a interpretação dos *desenhos-conceitos* seja universal, muito menos automática. Como já foi colocado, as associações conceituais/visuais dos desenhos – embora neste texto advenham de uma intrincada rede de premissas relacionais (investigada através das tangentes dos diagramas, da cosmologia, da geometria e neste momento da derivação) – possuem um forte carácter do contexto conceitual próprio daquele que deseja experimentar desenhar *com* e *os* *desenhos-conceitos*. Além disso, a ênfase na necessidade de desenhar para que sua significação seja entendida comprova isso. Porém, acredito que, uma vez imbuído da lógica interna que permeia a formação dos desenhos, se torna possível intuir-lhes os significados. E sua transdisciplinaridade com outros campos, funciona para, assim como em “*Treatise*”, dissolver essas formalidades. Essa intuição se dá no sentido de estar mais próximo deles, numa operação de “Sim, é desta forma que isto deve ser”.

Compartilho com Cornelius Cardew a analogia que ele faz entre a relação de um intérprete e a música que ele toca com a intimidade que alguém adquire com uma cidade ao habitar esta cidade; é desta forma que alguém deve se colocar em relação ao léxico³⁶:

Entering a city for the first time you view it at a particular time of day and year, under particular weather and light conditions. You see its surface and can form only theoretical ideas of how this surface was moulded. As you stay there over the years you see the light change in a million ways, you see the insides of houses-and having seen the inside of a house the outside will never look the same again. You get to know the inhabitants, maybe you marry one of them, eventually you are inhabitant- a native yourself. You have become part of the city. If the city is attacked, *you* go to defend it; if it is under siege, *you* feel hunger - you are the city. When you play music, *you* are the music. (CARDEW, 1971)

³⁶ Cardew cita ainda Wittgenstein, que também faz uma analogia entre cidade e linguagem: "Do not be troubled by the fact that languages a. and b. consist only of orders. If you want to say that this shews [sic] them to be incomplete, ask yourself whether our language is complete;-whether it was so before the symbolism of chemistry and the notations of the infinitesimal calculus were incorporated in it; for these are, so to speak, suburbs of our language. (And how many houses or streets does it take before a town begins to be a town?) Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses. It is easy to imagine a language consisting only of orders and reports in battle.-Or a language consisting only of questions and expressions for answering yes and no. And innumerable [sic] others.-And to imagine a language means to imagine a form of life."

De acordo com Cardew, a improvisação não pode ser ensaiada; o ensaio é substituído pelo treino adquirido através de disciplina. Ao mesmo tempo, a multiplicação de possibilidades performativas parece emergir da aparente redução do enunciado conceitual³⁷, ele nos diz³⁸:

Once in conversation I mentioned that scores like those of LaMonte Young (for example "Draw a straight line and follow it") could in their inflexibility take you outside yourself, stretch you to an extent that could not occur spontaneously. (CARDEW, 1971).

Para o léxico de *desenhos-conceitos* não se trata exatamente de um improviso, mas sim uma *disponibilidade atenta* combinada a uma *intimidade relaxada*, para que na fatura dos desenhos possa-se reconhecer um novo *acontecimento-desenho*; que seja possível pronunciar “É isto!” - interjeição mencionada por Roland Barthes ao falar dos haicais e que será desenvolvida na próxima tangente: Escritura. É importante que exista um elemento de surpresa³⁹. Por isso, torna-se pertinente perguntar: que espécie de intimidade é essa? É uma intimidade com o ato de desenhar? Talvez seja uma intimidade com os conceitos ou elementos visuais em questão; com parâmetros e suas permutações a partir daí. Ou talvez seja uma intimidade com sua própria forma de observar e estar no mundo. Em como o espaço-tempo é experienciado por aquele que desenha ou deseja desenhar.

Para Cornelius Cardew, seu “*Treatise*” deveria idealmente ser performado por um grupo de ‘inocentes da música’; ele ressalva⁴⁰:

³⁷ “Mas quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão de números inteiros ou as retas euclidianas? ...” (CALVINO, 2010 , p82) Quanto mais grave a restrição maior a expansão dentro dela. O infinitamente vasto contido no infinitamente mínimo.

³⁸ “Uma vez, em uma conversa, mencionei que notações como aquelas de LaMonte Young (por exemplo, ‘Desenhe uma linha reta e siga-a’) poderiam, em sua inflexibilidade, tirar você de si mesmo, esticá-lo até um ponto que não poderia acontecer espontaneamente.”

³⁹ Ainda a respeito de “*Treatise*” Cardew menciona que o risco com este tipo de trabalho é que muitos dos ‘leitores’ da partitura vão simplesmente associar as notações às memórias musicais já por eles adquiridas, e o resultado será apenas uma mistura dos vários backgrounds das pessoas envolvidas. Tais pessoas não irão além dos limites de seus próprios conhecimentos e experiências musicais.

⁴⁰ “mas em uma cultura na qual educação musical é tão comum (pelo menos entre músicos) e ficando cada vez mais, esses inócuos são extremamente difíceis de encontrar. Tratados tenta localizar esses inocentes da música, onde quer que eles estejam sobrevivendo, ao colocar uma partitura que não pede especificamente uma habilidade de se ler música. Por outro lado, as notações sofrem pelo fato de que demandam uma certa facilidade em leitura de gráficos, por exemplo uma educação visual. Agora, 90% dos músicos são inocentes e ignorantes visuais, e ironicamente isso exacerba a situação, já que a expressão ou interpretação deles das partituras é para ser ouvida em vez de vista. Matemáticos e artistas gráficos acham mais fácil ler a partitura que músicos; eles tiram mais dela. Mas é claro que matemáticos ou artistas gráficos geralmente não tem suficiente controle de mídia sonora para produzir performances musicais “sublimes”. Minhas experiências mais gratificantes com Tratados vieram de pessoas que por algum acaso tiveram (a) educação visual, (b) escaparam de uma educação musical e (c) mesmo assim tornaram-se músicos, por exemplo, tocam música com todo seu ser.”

but in a culture where musical education is so widespread (at least among musicians) and getting more and more so, such innocents are extremely hard to find. Treatise attempts to locate such musical innocents wherever they survive, by posing a notation that does not specifically *demand* an ability to read music. On the other hand, the score suffers from the fact that it *does* demand a certain facility in reading graphics, ie a visual education. Now 90% of musicians are visual innocents and ignoramuses, and ironically this exacerbates the situation, since their expression or interpretation of the score is to be audible rather than visible. Mathematicians and graphic artists find the score easier to read than musicians; they get more from it. But of course mathematicians and graphic artists do not generally have sufficient control of sound-media to produce "sublime" musical performances. My most rewarding experiences with Treatise have come through people who by some fluke have (a) acquired a visual education, (b) escaped a musical education and (c) have nevertheless become musicians, ie play music to the full capacity of their beings. (CARDEW, 1971).

Se unirmos a ideia de sequenciamento, a partir de derivação, à metodologia das provas matemáticas, torna-se possível entender, ou até mesmo estabelecer, um procedimento pelo qual os *desenhos-conceitos* sugerem a si mesmos. Ou seja, entender como, tanto em sua singularidade de desenho como em seu conjunto de léxico, um *desenho-conceito* possui uma instabilidade potencial que perdura por todo o momento em que é de fato traçado. Por se aproximar de possíveis *acontecimentos-conceitos* circundantes que o deformam gerando novos desenhos. Seria então dizer que desenhar os *desenhos-conceitos* é uma ação que pode tanto levar à compreensão destes desenhos, mas também levar a uma deformação e surgimento de um *acontecimento-desenho* seguinte. Desenha-se e desenha-se desenhos. Deste modo, ao desenhar *desenhos-conceitos* não há repetição, há reinauguração. Amplia-se o léxico e o deforma.

É dentro desse campo, ao mesmo tempo virtual e participativo que atuam os *desenhos-conceitos*. Virtual porque sua ocorrência se dá em uma outra esfera de acontecimento. Ocorrem como operações do *desenhar*, do *escrever* e do *perceber*. São achatados em um plano bidimensional, reconhecendo sua existência como *desenho* e não como representação espacial. Achatados como as provas matemáticas, como números, como bandeiras, como alvos... E participativo porque requerem um envolvimento, ou engajamento, com a situação proposta. Requerem que se mergulhe, a um só tempo, em suas proposições conceituais tanto visuais quanto discursivas. Que estas proposições, além de serem compreendidas, sirvam de isca para a ocorrência de novas proposições. Que se desdobrem e dobrem sobre si mesmas.

6 TANGENTE ESCRITURA: A ANOTAÇÃO COMO PROCESSO VIVO E DE VIVÊNCIA

Até o momento, me dediquei a investigar principalmente os aspectos visuais dos desenhos e seus procedimentos de recombinação e autossugestão. No entanto, os *desenhos-conceitos* não são constituídos apenas por traços; eles vem acompanhados também de curtas frases. Passo a me dedicar à investigação de ambos os enunciados em conjunto para ressaltar sua relação de fluxo.

Diferentemente da sua parte visual, o enunciado discursivo de um *desenho-conceito* não parece exigir seu reescrever. Um reaparecimento material, de tinta e papel; ou um reaparecimento físico, de mão e ato. Pelo contrário, tal enunciado, muitas vezes, acontece inclusive de forma visual silenciosa, podendo viver apenas como uma fala quieta, sussuro íntimo⁴¹. O que é compartilhado tanto pelo enunciado visual quanto pelo enunciado discursivo nos *desenhos-conceitos*, é a ideia de uma proposição mínima como maneira de manejar relações entre o espaço-tempo e o corpo. Ambos acontecem ainda a partir de um *momentum* próprio e se encontram em um reconhecimento; no “*É isto!*”. Uma breve ação de escrita e, por isso, uma escrita cursiva, pois a letra cursiva nasce da necessidade (ecônômica) de se escrever rápido (BARTHES, 1991, p.164)⁴².

Barthes descreve o acontecimento do “*É isto!*” como a rejeição da interpretação. Ou seja, da metáfora ou daquilo que lemos mas não é o que é. Nos haicais, as coisas são descritas precisamente como são; como nada de especial. Essa relação é feita através da ligação com o Zen budismo, no qual há um desejo de frustrar a vontade de dissertar seriamente sobre o sentido das coisas (BARTHES, 2010, p.166) e de evitar recair sobre uma tautologia arrogante. Desse modo, não assume uma verdade geral. Embora este acontecimento do “*É isto!*”, como descrito por Barthes, não seja recorrente a todos os enunciados discursivos dos *desenhos-conceitos*, percebi que ele, de fato, se dá em alguns e que pode vir a se tornar um parâmetro dentro do léxico. Não perder de vista o *satori* que segundo Barthes é aquilo que opera uma

⁴¹ Ao me perguntar o porquê dessa diferença, posso somente imaginar que seja pelo fato de estarmos mais acostumados a lidar com a linguagem discursiva do que visual. A escrita nesse caso, não é tanto seu ato – como o é o desenhar – sendo mais o seu sentido (“sentido” tido aqui como atribuição de significado).

⁴² Deve-se anotá-la antes que escape. E, ao mesmo tempo, não há nada que se possa tirar dela, a fim de que precise ser guardada.

constatação fosca do real, uma vertigem lúcida que “*não vem de um abismo, de uma profundidade, mas de uma exposição curta, dada de uma só vez*”, pelo contrário, buscar esse amadurecimento na composição discursiva desses breves enunciados.

Para Barthes, a forma breve não é pequena e nem amplia seu suposto conteúdo. Ela tem um tamanho exato. Ítalo Calvino, em seu livro “Seis propostas para o próximo milênio”, define exatidão como:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icastico”;
- 3) uma linguagem que seja mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 2010, p. 72)

Definição, nitidez, precisão: tudo isso para conseguir chegar às nuances e “àquilo que fica” ou que retorna. Tal é o parâmetro para a escrita que acompanha e guia o léxico: dizer o mínimo, ou apenas o necessário, para poder escrever alguma coisa. Este parâmetro é pertinente na medida em que o discursivo nos desenhos advém como uma escrita da percepção, do incidente. E não da explicação, do desenvolvimento de uma ideia.

Novamente, trago o Fichário como o lugar onde melhor poderá ser percebido este fluxo entre o visual e o discursivo. Onde os *desenhos-conceitos*, às vezes destrinchados, às vezes reassociados, em desenho e palavra exibem-se, antes de mais nada, como formas breves. Por vezes, tais anotações adquirem um caráter mais poético de escritura, esbarram em verso para que possam obter uma forma mais claramente definida, mesmo que o conteúdo seja nebuloso. Como nos diz ainda Calvino:

O Universo desfaz-se numa nuvem de calor, precipita-se irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva.

Curiosa a escolha da palavra desenho; desenho aparece aqui, portanto, como sinônimo daquilo que tem forma bem definida. Ele continua:

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo. (2010, p.84).

A busca pela exatidão, segundo Calvino, se bifurca em duas direções: 1) “*a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas*” e 2) “*o esforço das palavras para dar conta, com a maior*

precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (2010, p. 84). Também ao léxico aqui investigado, a busca de exatidão se dá numa bifurcação de procedimentos. Contradições instante/lembrança e imobilidade/movimento: tudo é dado imediatamente. O previsto e o imprevisto; a imagem do cristal *versus* a imagem da chama (CALVINO, 2010, p. 89). No entanto, adverte Calvino, esta bifurcação se dá como “*duas pulsões distintas*”, que nunca irão satisfazer a exatidão. O autor sugere dois motivos para tal insatisfação: o primeiro, o fato das línguas naturais dizerem sempre algo *mais* do que as línguas formalizadas e, por isso, comportarem um *rumor* a sua volta que perturbaria a essencialidade da informação; o segundo, porque o mundo que nos rodeia é tão denso e contínuo, que toda a linguagem se revela lacunosa e fragmentária. Diz sempre algo *menos* a respeito da “totalidade do experimentável”. É dessas lacunas que as operações visuais e discursivas do léxico dos *desenhos-conceitos* podem emergir como uma forma simultaneamente breve e em constante desdobramento e multiplicação.

Ao falar sobre o haikai – para Barthes, a forma breve mais potente – o autor encontra o processo de anotação. O haikai encontra a brevidade em seu enquadramento e, nesse processo, se torna um indutor de verdade; uma verdade do “instante”, explica o autor. Na anotação, o tempo é “*salvo imediatamente*”, há a concomitância entre a escrita e a fruição do sensível. Essa concomitância acontece de modos diferentes para os *acontecimentos-desenho* e *desenhos-conceitos*, tanto em seus aspectos visuais quanto discursivos. No *acontecimento-desenho*, há o vislumbre, previsão, mas também surpresa do que será o desenho ao longo de sua fatura, de como os enunciados visuais e discursivos vão dialogar, qual irá despontar primeiro. No desenhar dos *desenhos-conceitos*, há a perda do vislumbre, no entanto, toma seu lugar a conquista, pela reinauguração do desenho – e talvez a memorização do enunciado discursivo. O *acontecimento-desenho* ou *desenho-conceito* pode ser visto então como uma anotação, na medida em que é o descolamento de uma percepção inédita ou reinaugurada, fresca, convicta na sua fração de tempo de vida. Serve também ao futuro: para que eu me lembre disso.

O *Notatio* (ato de anotar), segundo Barthes, teria a vocação de Tesouro, no qual o presente nasce já como lembrança, que, por sua vez, já nasce como lembrança sendo lembrada. São memórias imediatas. É por essa volta, espécie de *loop*, que os *acontecimentos-desenhos* e *desenhos-conceitos* se mantêm em movimento.

...acontecimento-desenho > desenho-conceito > acontecimento-desenho...

Tomando o viés da anotação, os desenhos possuem um pico de atividade – no momento de seu desenhar/escrever, ou seja, no seu momento de ação. Tanto na sua ação (desenhar/escrever) vislumbre, quanto na sua ação (desenhar/escrever) conquista, e na sua ação lembrança. Pois também são desenhos para serem perdidos (e só o que é perdido ou esquecido pode ser recuperado ou lembrado).

“Como era mesmo?” é perguntar para novamente descobrir. Essa volta entre os *acontecimentos-desenhos* e *desenhos-conceitos* gera um fluxo entre contingência e estabilidade, mesmo que seja uma estabilidade só aparente, na qual o enunciado discursivo se torna o guia de lembrança ou descoberta, podendo acontecer antes, durante ou depois do desenhar. Podendo ser apenas evocado, ao invés de reescrito. Uma escrita-ato de notar, escrita-ato de anotar e escrita-ato de lembrar. Pois este ato de lembrar não está relacionado com o que é memorável. É algo mais suave e próximo a uma percepção cotidiana. A anotação não serve ao memorável. Anotamos porque desejamos vir a lembrar mais uma vez, e outra.

Os enunciados discursivos dos *desenhos-conceitos* se dão como um assentimento, ou uma afirmação sem nenhum caráter especial. As coisas são ditas a partir da sua própria naturalidade, “*tal como é*”, ou “*precisamente assim*”, como formula Barthes. Não há atribuição exaltada de sentido e podem ser vistos como contingências ou microaventuras, posto que cercam o sujeito. Este só existe e só pode ser chamado de sujeito graças a essa contingência. O “É isto!”, anunciado pelo autor ao se referir aos haicais, é o *tilt* anti-interpretativo, ou seja, quando não há nada a se interpretar. É aquilo que está sendo descrito e basta. O *tilt* é então a captura instantânea do sujeito – tanto o que escreve quanto o que lê – pela *própria coisa* (BARTHES, 2010, p. 164).

É a partir e, justamente, por isso que o enunciado discursivo atiga a percepção do sujeito-espectador-desenhador-escritor (sujeito que habita o léxico em diferentes lugares), pois o torna testemunha do referente, ou seja, do que é descrito. E “*é graças à ‘subjetividade’ (da enunciação) que a autenticidade do testemunho é fundada*” (BARTHES, 2010, p. 108). Ainda de forma análoga aos haicais estudados por Barthes, é possível dizer que é também através dos enunciados discursivos – e não só do ato ou gesto de desenhar - que o *eu* se faz presente, pois “*arma toda a sensação do eu*”, ou melhor, o *eu* está sempre presente; é um *eu-corpo*. O autor cita como exemplo o seguinte haicai:

Frescor
Apoio minha testa
Na esteira verde
 (Sonojo, Coyaud)

E explica: “*o eu passa pelo corpo, o corpo pela sensação, a sensação, pelo momento*” (2010, p. 133). Porém, ressalva que o corpo está presente sem ter que enunciar a si próprio, sem ter que dizer “eu”, pois trata-se desde já e sempre do *meu* corpo. Ele conclui: “*Em suma, o haikai ensina a dizer eu, mas é um eu de escrita: escrevo eu, logo sou*” (2010, p. 136). Da mesma forma, não é preciso dizer “A *minha* superfície está em constante contato com o *meu* núcleo. O *meu* corpo é a ponte.”. O enunciado discursivo de um *desenho-conceito* ou *acontecimento-desenho* pode se apresentar como geral e ainda assim formar um sujeito subjetivo, porque nasce do ‘eu’ que escreve⁴³.

Por serem guiados por uma proximidade cotidiana, por se assumirem como processualidade, sem alarde, mas exatos, os enunciados discursivos e visuais do léxico podem ser vistos como anotações. Híbridos de percepções e desejos comunicativos, de lembrança futura e ato e gesto presentes, os *desenhos-conceitos* podem ser desenvolvidos no universo particular de cada um, a partir do contexto visual e discursivo que deseja ser colocado em operação. E, através da operação destes múltiplos contextos, possibilitam a formação de algo particular que desabrocha no geral.

⁴³ Para o autor há o abismo ocidental, onde nós não fomos “treinados para a forma breve” e por isso nossa subjetividade é prolixa – ao contrário dos orientais que encontram no haikai sua subjetividade. Nossa subjetividade seria então uma exploração ao invés de implosão. Talvez por isso exista a necessidade de por os *desenhos-conceitos*, em seus enunciados visuais e discursivos, em léxico, em conjunto?

CONCLUSÃO: IMPULSO

O lingüista J. L. Austin pesquisa enunciações que são atos em si mesmas. As ações de prometer, nomear ou apostar seriam exemplos dessa situação lingüística, uma vez que dizer “Eu prometo”, “Eu nomeio” ou “Eu aposto” já é e, ao mesmo tempo, já basta para a realização da ação. Segundo o autor, essas não são sentenças ou enunciações, nem verdadeiras nem falsas. Não são descritivas nem afirmativas. Austin chama essas enunciações de “*a performative utterance*” [uma enunciação performativa] ou simplesmente, “*a performative*”, ou seja: uma performativa. O autor explica que o nome advém de “performar”: “*the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of just saying something*”⁴⁴ (1975, p. 6). E explica⁴⁵:

A. they do not ‘describe’ or ‘report’ or constata anything at all, are not ‘true or false’; and
 B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as, or ‘just’, saying something. (AUSTIN, 1975, p. 5).

Nessas ações específicas, a enunciação das palavras é o principal para a performance do ato. Austin esclarece que, contudo, para que tais enunciações adquiram esse caráter performativo é necessário que aconteçam dentro de um contexto que as torne possível (não faria sentido, por exemplo, a nomeação de um barco por alguém que não foi indicado para nomeá-lo, ou então, para que uma aposta seja de fato feita, é preciso que haja um outro alguém que aceite o acordo). Porém, o autor também indica a complexidade que essas enunciações performativas trazem para as noções de verdadeiro e falso, pois, por exemplo, prometer alguma coisa e depois não cumprir não anula o ato, mas somente a promessa. Ou seja, não torna o ato de prometer e o fato de que prometi, falsos, mas indica que realizei o ato de prometer em má fé, ou sem intenção real. Ele completa: “*Moreover, we do not speak of a false bet or a false christening; and that we do speak of a false promise need commit us no more than the fact that we speak of a false move. ‘False’ is not necessarily used of statements*

⁴⁴ “O verbo usual que tem como substantivo ‘ação’: indica que o falar da enunciação é o performar de uma ação – não é simplesmente pensado como somente dizendo algo”.

⁴⁵ “A. Elas não ‘descrevem’ ou ‘reportam’ ou afirmam absolutamente nada, não são ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’; e B. o enunciar da sentença é, ou é em parte, o fazer da ação, que novamente não seria normalmente descrito como, ou apenas como, dizer algo”.

only.”⁴⁶ (Austin, 1975, p. 11)

Aquilo que, das colocações de Austin, interessa a essa pesquisa é 1) a complexa e intrínseca relação entre a enunciação como ato, que antecipa um denominador de processualidade; 2) atos que não são nem verdadeiros nem falsos – pois não são afirmativos, nem descritivos; e 3) as relações interpessoais que tais enunciações engedram. Sejam elas relações relações de poder, nas quais para uma enunciação performativa ser ‘feliz’⁴⁷ é necessário um contexto prévio de autoridade (exemplo de “Eu nomeio” ou “Eu os declaro marido e mulher”), ou relações de confiança (exemplo de “Eu prometo” ou “Eu aposto”). Tais situações geram uma rede complexa de possibilidades para pensar o aspecto da performatividade dentro do contexto artístico. Tanto para os exemplos de desenhos performativos já citados (para que “*Erased DeKooning Drawing*” faça sentido é necessário que o desenho apagado tenha sido mesmo de DeKooning e de fato apagado), quanto para o léxico de um idioma ou, no presente caso, o léxico dos *desenhos-conceitos*. E ainda, para as ações descritas a seguir, “*Desire to communicate*” e “*Obscena*”, que trataram de aspectos performativos de diferentes formas.

Em relação ao léxico apresentado no Fichário, se relaciono o que tanto Kandinsky quanto Badiou defendem acerca dos elementos que constituem os *desenhos-conceitos*, entendendo que, no contexto deste léxico, desenhar uma linha pode ser performar o tempo – ou, pelo menos, a duração espacial desta linha; assim como desenhar um ponto pode ser performar uma espécie centralização e reserva. Linha como duração, ponto como silêncio. Uma vez que estes significados lhes foram atribuídos, esses elementos carregam agora em si esta função de significação. E essa característica dos desenhos, de se originarem dos princípios constituintes dos elementos que os compõe, os tornam uma função entre significado e significante. É isto o que retira a possibilidade de serem simbólicos ou representacionais e possibilita que tornem-se performativos e exequíveis em sua própria realidade⁴⁸.

⁴⁶ “E ainda, não falamos de uma falsa aposta, ou falso batismo; e que nós falemos de uma falsa promessa não nos compromete em nada além do fato de que estamos falando de um movimento falso. “Falso” não é necessariamente usado somente em afirmações.”

⁴⁷ Austin separa em “happy”[feliz] e “unhappy” [infeliz] enunciações performativas que cumprem ou não, respectivamente, com seus atos de fala.

⁴⁸ Essa conclusão encontra o que diz o autor Leo Steinberg a respeito das pinturas de Jasper Johns, que poderia ser tido como outro exemplo de performatividade, em seu livro “*Outros Critérios*”:

“1. Que os temas de Johns são objetos ou signos feitos pelo homem é evidente. O fato de que são feitos pelo homem garante a ele que sejam exequíveis. E é essa a descoberta libertadora para o pintor cuja a mente é literal e contemporânea: só o que é feito pelo homem pode ser feito, ao passo que tudo mais que o ambiente tenha a

Através de uma metodologia poética e sistemática, os *desenhos-conceitos* constituem uma série de operações performativas de sua linguagem constituinte. Por serem desenhos processuais, propiciaram as associações entre tempo, espaço e corpo. Tornam-se coisas *no* mundo porque são experiências vivas enquanto desenhos. São anotações do instante temporal, ou de sua duração. Anotações sobre uma organização espacial ou sobre sua ruptura. Eles falam sobre o espaço-tempo na medida que modulam esse espaço-tempo através da ação de desenhar.

E, uma vez que o *acontecimento-desenho* e também o *desenho-conceito* são sempre pensados a partir do sujeito - por atravessar e por ser tomado pelo sujeito (enunciando, desenhando, lendo, traçando) -, esses desenhos salientam o corpo como uma ponte entre desenho e ação. Desenhar torna-se, portanto, também um método para performar um corpo.

“*É no cume do particular que desabrocha o geral*” propõe Barthes; o cume do particular é o processo de individuação ou a noção que reporta a *irreducibilidade* do sujeito. A partir de Nietzsche, o autor propõe que:

(...) a subjetividade não deve ser negada ou excluída, recalcada: ela deve ser assumida como sendo móvel; não ‘ondulada’, mas tecida, rede de pontos móveis – o que é importante na citação de Nietzsche é a noção de *ponto* (de subjetividade): a subjetividade não como um rio, nem mesmo cambiante, mas como uma mutação descontínua. (BARTHES, 2005, p.91).

Barthes sugere que a ambivalência, ou dialética da individuação, é ser aquilo que ao mesmo tempo em que fortalece o sujeito (seu eu, sua individualidade), é, no extremo contrário, o que desfaz o sujeito, multiplicando-o, pulverizando-o e até ausentando-o. Será essa mutação descontínua a trama entre corpos pensada neste texto? Pois, conforme pensei o léxico dos *desenhos-conceitos*, acabei por inventar também uma nomenclatura específica para o que (até agora) me parecem ser três tipos de corpos: o corpo-carcaça (corpo exteriorizado, de contato imediato com mundo), o corpo-poço (o corpo da individuação, profundo) e o corpo-cosmos (um corpo ampliado, expandido). Do corpo-poço brota o corpo-cosmos, e

mostrar só é imitável por faz-de-conta. (...) a pintura acabada não representará nada além do que ela de fato é. Pois nenhuma semelhança ou imagem de um 5 é pintável, apenas a própria coisa o é.” (Steinberg, 2008, p.86).

E ainda, assim como os alvos, as bandeiras, os números e as letras nas pinturas de Jasper Johns, os *desenhos-conceitos* habitam a planaridade, e sua relação espacial é não-hierárquica, já que, tanto a linha, quanto seu entorno fundam reciprocamente os desenhos. Sua bidimensionalidade garante uma existência não ilusória: “Johns construiu para si um idioma pessoal no qual objeto e emblema, quadro e tema convergem indivisivelmente. O tema está de volta não como preenchimento ou adulteração, não em algum tipo de parceria, mas como a condição mesma da pintura. Os meios e o significado, o visível e o conhecido são de tal forma uma única e mesma coisa que a distinção entre conteúdo e forma ainda não é ou já não é mais inteligível.” (STEINBERG, 2008, p.85).

ambos os corpos se expõem através do corpo-carcaça⁴⁹. Mas antes seria preciso perguntar: que prefixo ‘corpo’ é esse que começa a despontar através do estudo desses desenhos?

O léxico e a pesquisa pensa um corpo que se dá para além das suas situações-limite físicas. Pensa-o em conjunção com o *ser*; um corpo que se forma a partir da sua ação, ou seja, do fazer. Que não tem essência ou futuro pré-fixado, pré-dado, sem ação do tempo sobre si mesmo. É o corpo de envio e desvio de informação, de transformação aparente e recorrente, pois é um corpo de, e na, *possibilidade*. E é na ação que um corpo pode gerar resistência, pois é a partir dela que este se forma, que constrói estória e história: que modela o tempo e que define e amplia suas possibilidades⁵⁰.

Um corpo hoje também é definido pela lei e pela legislação, por seus deslocamentos territoriais (ser estrangeiro/imigrante), por sua forma de identificação e permissões de atuação dentro da sociedade (passaporte/carteira de motorista). Nossas dores, nossos medos e nossas fantasias são mediadas por fatores externos, simbólicos. Logo, pensarmo-nos como corpo é pensarmo-nos também politicamente e, na maior parte das vezes, um corpo que gera sentido e significação⁵¹.

É preciso estar constantemente ativando-se para não deixar-se de ser aquele que já se é e, que, no entanto, estamos ainda nos tornando⁵². Este é o ciclo de um *corpo como lugar de processo*, que caracteriza-se também como um estado, tanto para os que fruem de uma experiência estética quanto para aqueles que as propõem. Atentar para o corpo enquanto um ‘lugar’ é atentar para a possibilidade de se reinventar enquanto processo de vivência. Tal estado processual nada mais é que a combinação de momentos de pausa com o fluxo constante de nossa relação com o que está à nossa volta. Momentos nos quais nossos corpos tornam-se desvios e originam uma presença não individualizada, mas sim ampliada. A presença que elimina as saliências expande-se na horizontal e consegue gerar um corpo que é ao mesmo tempo particular e geral. Torna o corpo em um *vir a ser*, no qual não existe

⁴⁹ Devido ao curto tempo da pesquisa de Mestrado, essas ideias não puderam ser mais plenamente desenvolvidas de maneira individual no texto. No entanto, permanecem como uma possível isca futura.

⁵⁰ O termo “possibilidade” é pensado aqui como sendo forma de vida; como o reconhecimento, e, ao mesmo tempo, definição, de um modo de existência. Uma espécie de disponibilidade geral e específica.

⁵¹ E ainda, ao levantar essas questões, se mostra impossível não considerar também seu impacto. Impacto é o choque de duas forças, e não somente de uma sobre outra, pois mesmo que uma esteja inerte, ainda assim, está ali pulsando, reverberando, e, conseqüentemente, atingindo. O impacto é a possibilidade de alterar essa inércia ou de criar desvios de movimentos em ambos os pontos de choque.

⁵² No entanto, aqui faço uma ressalva: Não é toda e qualquer ação a que possibilita essa ativação. Não é a ação cotidiana, sensorio-motor. É sim, a ação consciente, como uma operação fora do ordinário, de tomada de possibilidade. E, nesse sentido, voltamos a encontrar Rilke como citado no início deste texto.

dicotomia “eu-mundo”, pois é corpo como lugar de todo acontecimento. O corpo como lugar sugere um pensamento onde ação, espaço e tempo formam uma dimensão, que incitam ou participam de fluxos fechados ou abertos. Tal⁵³ seria o corpo daquele que desenha, ou melhor, daquele que performa desenhos. “*Se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo.*” (FABIÃO, 2008, p.238); Eleonora Fabião, através de Espinosa propõe que um corpo

não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado.

Ela continua:

Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre- meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que ‘corpo’ não ‘é’. (FABIÃO, 2008, p.238).

Mas o que é performar com este corpo? Que tipo de *presença* ou *possibilidade* de presença ele gera? E, por que a performatividade – tal qual nos trabalhos citados nesse texto (de Cornelius Cardew, Robert Rauschenberg, Richard Long e também o léxico de desenhos-conceitos etc.) – seria mais capaz de tornar este lugar, a saber, o da ação, do fazer, mais ambíguo que o performático? A artista responde a essa pergunta argumentando que “*o decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica num acréscimo de presença e participação do espectador*” (FABIÃO, 2008, p.243). E que quanto menos ficção e narrativa estão presentes em um trabalho, mais espaço sobraria para o espectador se engajar na experiência criativa. Logo, continua Fabião, “*trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação*” (FABIÃO, 2008, p.243).

Os trabalhos de Cardew, Rauschenberg e Long poderiam ser vistos, então, não só como obras em si mesmas, mas também como enunciados conceituais que ampliam a

⁵³ Essas colocações também ressoam no texto “Notas sobre o corpo”, escrito por Gilvan Fogel a partir de noções Nietzscheanas, para quem ‘corpo’ seria cooriginário com vida ou o *mesmo* de vida. Fogel utiliza o conceito de ‘sob o fio condutor do corpo’ para demonstrar o corpo como “meio, o *medium*, o *elemento*: aquilo em que se está e que se é.” (FOGEL, 2009, p.36). Ele nos diz ainda: “o homem é um oco (!), um buraco (!), que vem a ser o que é, a saber, homem, à medida que faz que realiza, que age, melhor, à medida que, em se fazendo, realizando, agindo, se faz e, assim, vem a ser – vem a ser o que é, a saber, homem.” (2009, p.38).

definição do que é desenhar, gerando um ponto de contato com a ideia de “performar um programa” e promovendo ainda uma possível experiência através da qual não se pretende “*comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados.*” (FABIÃO, 2008, p.243).

Esta atitude pode unir também os *acontecimentos-desenhos* ao ato de performar. E, talvez por isso, é para esta direção – a da Performance – que esta pesquisa, de repente, se encaminhou. Mas talvez ‘Performance’ seja delinear demasiadamente o início de trajeto que a ideia de performatividade configurou para as ações que realizei ao longo do mestrado. Pois, assim como nos desenhos, meu primeiro interesse na ideia de performar uma ação era gerar um resultado que fosse estritamente ligado ao seu gesto gerador. Ou seja, um resultado que fosse vestígio de um processo.

Eleonora Fabião opta por chamar ações performativas de ‘programas’⁵⁴, pois defende que esta seria a palavra mais apropriada para descrever uma ação “*metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada*” (FABIÃO, 2008, p.237). Para a artista, performers são “*complicadores culturais*” e “*educadores da percepção*”, uma vez que ativam e evidenciam a “*latência paradoxal do vivo*” (FABIÃO, 2008, p.237). Ou seja, aquilo que está sempre sendo gerado, se transformando, nascendo, morrendo, simultaneamente, incessantemente. Há uma determinada opacidade em uma situação performativa, seja ela uma ação, desenho ou pintura. Ao contrário da janela renascentista, a ilusão se desfaz na intransponível planaridade de alvos.

Assim como Cornelius Cardew em sua obra “Treatise”, Eleonora Fabião defende que performar programas não é a mesma coisa que improvisar:

O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa- se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições) (...) Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. (FABIÃO, 2008, p.287)

“Em si mesma” para sua própria finalidade. É, no entanto, esta a contradição que interessa tanto ao léxico quanto às ações por mim realizadas no contexto desta pesquisa:

⁵⁴ Fabião esclarece: “A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (2008, p.287).”

aquilo que acontece para sua própria finalidade é também aquilo que é necessariamente transformador. Por terem um meta-objetivo (cumprir-se apenas), voltam à atenção para a presença total na ação enquanto ação⁵⁵, definindo um durante e, por consequência, um antes e um depois.

Outra característica predominante das ações, ou programas, por mim realizados, era levar em conta os múltiplos contextos nos quais elas aconteciam, como, por exemplo, a especificidade de seu *site*. No entanto, não somente o *site* tido como sua ‘localização’, ou ‘lugar’ de acontecimento; mas também o *site* conforme pensado por Mion Kwon, para quem “*site specificity*” se amplia abrangendo outras determinações e até, através do trabalho, gerando determinações. A característica *site-specific* das ações “Desire to communicate” e “Obscena” vai de encontro a esta nova concepção através dos três pontos postos por Kwon⁵⁶:

the epistemological challenge to relocate meaning from within the art object to the contingencies of its context; the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to a phenomenological one of lived bodily experience; and the self-conscious desire to resist the forces of the capitalist market economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods-all these imperatives came together in art's new attachment to the actuality of the site. (KWON, 1997, p. 89).

Em “Desire to communicate”⁵⁷, ação realizada em agosto de 2012, compus um desenho cujo resultado plástico acontecia invariavelmente a partir de seu programa conceitual performativo. Tal programa baseava-se na premissa de criar um diálogo entre bandeiras de comunicação naval (Figura 20) que, além de terem correspondência com o alfabeto universal e ao código morse, correspondem a enunciados discursivos previamente estipulados.

⁵⁵ Fabião argumenta através de Grotowski: “O Performer, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. [...] Pode compreender apenas se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer.”

⁵⁶ “o desafio epistemológico de relocar o significado de dentro do objeto de arte para as contingências de seu contexto; a reestrutura radical do sujeito, de um antigo modelo Cartesiano para um modelo fenomenológico corporal de experiência vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia de mercado capitalista, que fazem circular obras de arte como *commodities* transportáveis e intercambiáveis – todos esses imperativos se juntaram para a nova concepção de *site* na arte.”.

⁵⁷ As imagens presentes neste texto servem apenas como registro do trabalho neste contexto de escrita. A ação, exposta como trabalho em vídeo e desenho, pode ser vista no DVD anexo à dissertação.

Figura 20 - Bandeiras de comunicação naval e seus significados.

BAIHEIRA ¹	HOME ²	SIGNIFICADO DO SINAL ISOLADAMENTE ³
	Alfa	Tenho um mergulhador na água. Mantenha-se afastado e navegue à baixa velocidade.
	Bravo	Estou carregando ou descarregando ou transportando carga perigosa.
	Charlie	Afirmativo, sim, concordo ou, ainda, "O grupo anterior deverá ser interpretado na forma afirmativa"
	Delta	Mantenha-se afastado; estou manobrando com dificuldade.
	Echo	Estou guinando para Boreste
	Foxtrot	Estou à matroca; comunique-se comigo.
	Golf	Solicito práctico. Quando feitos por barcos de pesca, operando nas proximidades das áreas de pesca, significa "Eu e estou arrastando redes".
	Hotel	Tenho práctico a bordo.
	India	Estou guinando para Bombordo.
	Juliect	Mantenha-se bem afastado de mim. Tenho incêndio a bordo e tenho carga perigosa a bordo ou estou com vazamento de carga perigosa.
	Kilo	Desejo comunicar-me com você.
	Lima	Pare imediatamente o seu navio.
	Mike	O meu navio está parado e sem seguimento.
	November	Não (resposta negativa ou "O significado do grupo anterior deve ser interpretado na forma negativa").
	Oscar	Homem ao mar.

Fonte: Wikipedia.

As bandeiras usadas foram escolhidas de forma a criar um diálogo perpassado pela ideia de 'obstáculo'. Ou seja, o diálogo foi composto de forma que as enunciações e suas respostas – por vezes, metaforicamente - nunca chegassem a um acordo. Nesse sentido, a composição enunciativa do trabalho estava de acordo com a escolha do método e, ainda, do *site* escolhido para dar conta da ação, a saber, a fatura de aquarelas à beira mar (Figuras 21 e 22).

Figura 21 - Stills do vídeo "Desire to communicate" – 2012.



Fonte: A autora, 2012.

Figura 22 - Stills do vídeo "Desire to communicate" – 2012.



Fonte: A autora, 2012.

O procedimento escolhido para o trabalho usou o mar conceitualmente e praticamente como veículo e obstáculo da ação. Ou seja, usou-o tanto como meio para as aquarelas quanto como instrumento para apagar o que havia sido desenhado e possibilitar, assim, que a bandeira seguinte fosse composta. A ação considerou também a frente e o verso do papel, de forma que cada lado se tornou uma ‘voz’ do diálogo.

A ação entrou em colapso, uma vez que o mar, ao mesmo tempo que possibilita a comunicação por ser o meio da aquarela, faz surgir um obstáculo inerente a essa possibilidade: o papel, já encharcado, mal retinha a tinta da aquarela sobre si, e eu, sem poder prever a força de cada onda, perco o controle da situação. O desenho visível, resultante da ação, é o acúmulo dos vestígios deixados pela tinta, pelo mar e pela areia (Figura 23). Um desenho registro, resquício, vestígio e indício. A especificidade deste trabalho está tanto na escolha do ‘assunto’ a ser desenhado, quanto na localização de onde e como este desenho será feito. O desenho, por sua vez, amplia-se numa relação estreita com a paisagem e torna-se tanto ação quanto matéria.

Figura 23 - Desenho "Desire to communicate"- 2012. Frente e verso.



Fonte: A autora, 2012.

A outra ação mencionada neste texto foi feita na ocasião do evento EXPOSIÇÃO 2.0, organizado em função do término do programa de oficinas AULA do Capacete. “Obscena”⁵⁸ foi uma ação pensada inteiramente a partir do contexto em que seria apresentada: uma ocupação de cerca de duas horas, feita por um grupo de 15 artistas no Teatro Ipanema: uma exposição-espetáculo. O enunciado conceitual da ação partia de seguir um roteiro previamente estipulado, paralelo e simultâneo às apresentações dos demais artistas. Este roteiro iniciava-se no camarim, onde eu me maquiava e me alongava como se me preparasse para entrar em cena. Toda essa preparação foi filmada com uma câmera digital que estava conectada por um cabo a uma TV de tubo que estava ligada, no palco. Cada movimento filmado era exibido, portanto, ao vivo nesta TV e simultaneamente aos acontecimentos do palco.

Depois que minha preparação terminou, comecei a percorrer os bastidores do teatro, agora com a câmera na mão, filmando todos os acontecimentos das escadas e cochias. A partir deste momento, a ação deixava de ter um caráter ilusório, de que em algum momento eu de fato entraria em cena, e passou a funcionar como um registro em desvio da própria exposição-espetáculo. As imagens exibidas na TV a partir de então eram das preparações dos outros artistas, de suas entradas no palco ou de suas apresentações vistas por outro ângulo, o lateral, desde as cochias. Essas mesmas imagens, sendo exibidas no palco simultaneamente às apresentações, rompiam com qualquer possibilidade que as apresentações ou os espectadores tinham de criar uma cena-ilusão.

Logo, “Obscena” explorou principalmente o espaço arquitetônico e simbólico do teatro, que propõe camadas de visibilidade e áreas específicas para situações específicas (ensaio/preparo/espera/apreciação) e o rompimento deste espaço; a ação visava me colocar em uma situação de investigação a respeito do que é um teatro, ou um enquadramento? O que são ações que possuem uma formalização a partir dos mecanismos que asseguram que ali é um espaço de encenação, e como fraturar tais mecanismos? “Obscena” explorou também o caráter do que é “encenação”, o que está e o que não está disponível ao público, e os instrumentos para tal divisão, como, por exemplo, a pesada cortina que separa artistas e plateia, o fetiche dos camarins, a escuridão das coxias, etc.

A proposta estabelecia também uma relação de interdependência com as apresentações dos demais artistas, uma vez que aquilo que era filmado e exibido era, na realidade, um outro

⁵⁸ Opto por não incluir imagens da ação neste texto, uma vez que essas imagens não servem de registro para o trabalho. O impresso “Obscena”, citado mais à frente, estará na Banca de Defesa para apreciação.

ângulo de visão de apresentações alheias. Em alguns casos, outros artistas tomaram partido dessa situação fazendo trabalhos que só chegavam aos olhos dos espectadores através do que minha câmera captava. Ao fim da exposição-espetáculo, os espectadores foram convidados por mim a subir no palco e descer aos bastidores, rompendo de vez com o simbolismo do espaço e com os papéis ator/espectador da apresentação.

“Obscena” ensaiou emergir à superfície da linguagem através de um percurso que partia de um *site* (arquitetônico e simbólico) de ilusão, o camarim, para um *site* (arquitetônico e da linguagem) performativo, ou seja, não ilusório. Segundo Mion Kwon, a nova percepção do que é a arte *site-specific* faz com que o trabalho de arte deixe de ser um ‘substantivo/objeto’ para se tornar um ‘verbo/processo’, situação que pode provocar a acuidade crítica, além de física, do sujeito-espectador no que concerne às condições ideológicas da experiência e reconhece a especificidade dessa experiência, não mais ligada somente ao *site* espaço, mas também a um *site* tempo. Ou seja, no reconhecimento de uma impermanência; experiência fugidia e irrepetível. (KWON, 1997, p. 91). Tal situação é vista principalmente no contexto contemporâneo de realização de ações e programas performativos⁵⁹.

Como coloca Fabião, “A *performance* desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais: trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro não-representacional vislumbrado por Antonin Artaud” (FABIÃO, 2008, p.240). A autora segue definindo o “teatro da crueldade”, conceito criado por Artaud, para falar sobre a ativação da consciência que os programas performativos geram ao escapar da regulamentação do senso-comum e levar experiências cênicas ou representacionais ao limite. No entanto, para o contexto desta pesquisa, me limitarei a apontar apenas mais um aspecto que a ação “Obscena” desejou investigar: a relação de tais programas performativos com a ideia de registro.

Uma vez que o próprio trabalho gerava um registro filmado das ações que compuseram a exposição-espetáculo, tal vídeo poderia ser tido também como um registro da própria ação. No entanto, me pareceu que optar somente por esse registro seria demasiado cru e impediria a ação de prover novos desdobramentos. Por isso, solicitei que uma colega fotografasse as imagens televisionadas também. A partir da análise das imagens geradas, tanto pela câmera de vídeo quanto pela câmera fotográfica, percebi relações de imagens duplas, que comunicavam a simultaneidade de cena da ação. Essas imagens duplas exibiam traços de suas origens. As imagens advindas da câmera de vídeo eram o registro exato do que eu havia

⁵⁹ Seria o caso de citar, por exemplo, os trabalhos de Francis Alÿs e Tino Sehgal, que de modo geral se utilizam também a narrativa e fabulação acerca dos trabalhos como um *site*, tornando-os mitos passados adiante oralmente.

presenciado durante a exposição-espetáculo, enquanto as imagens advindas da TV de tubo exibiam feixes e traços escuros por causa da sobreposição de tecnologias. Tais feixes tornavam parte das imagens obscuras: novamente, uma situação de obstáculo e de algo que acontece por detrás da cena. Optei, portanto, por fazer uso de tais imagens e gerar um impresso “Obscena”, que poderia ser tido como o programa do espetáculo; um programa, contudo, que só pôde ser gerado ao término do evento.

Figura 24 – Impresso “Obscena” - 2013.



Fonte: A autora, 2013.

Fiz, ainda, um desenho-roteiro da ação. Composto por escrita cursiva, à lápis, sobre papel manteiga, o desenho-roteiro previu a divisão da ação em partes (de acordo com seu nível de visibilidade em relação ao público). E articulou essa escrita com a transparência do papel, estabelecendo plasticamente, além de conceitualmente, a relação entre aquilo que é visto daquilo que há para ver.

Finalmente, ambas as ações estabelecem não só novos meios de atuação em minha prática, como também uma ponte para revisitar minha prática de Desenho, agora em um campo ampliado. O texto se conclui, embora a pesquisa e o Fichário permaneçam em aberto. Essa abertura, que opto por manter como uma porta entreaberta, é convidativa. É uma abertura que encerra uma etapa, porém não o processo.

Sobre o único desenho-conceito que não tem atrelado a si, ainda, um enunciado discursivo; a este desenho apelidei *futuro*.

«no campo da vigilância
e do saber.»



"
Peço-lhe que tente
ter amor pelas próprias
perguntas, como quando
fechados e como livros
escritos em uma língua
estrangeira. Não investigue
agora as respostas que
não lhe podem ser dados,
porque não podem vivê-los.

É de disto que se trata, de viver tudo.

Viva agora as perguntas.

talvez para a vida gradativamente,
em um belo dia, sem pressa, a
viver as respostas." - Rilke

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Havard University, 1975.
- BADIOU, Alain. Drawing. *Lacanian Ink* 28, Nova Iorque, p. 42-49, Outono 2006.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.1
- _____. Cy Twombly: Works on Paper. In: _____. *The Responsibility of Forms*. [California]: University of California, 1991. p.157-176.
- _____. The Wisdom of Art. In: _____. *The Responsibility of Forms*, University of California, 1991, p.177-194.
- BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. *Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico*. Seminário Broodthaers, 27ª Bienal de São Paulo, 2007.
- _____. Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP), v.1. 2008. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. [Trad. Davi Arrigucci Jr.]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Ítalo. Seis Propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Coleção de Areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- CARDEW, Cornelius; "Towards an Ethic of Improvisation" in "Treatise Handbook", Edition Peters, 1971. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html>. Acesso em 13 dez. 2013.
- CHERMAN, Alexandre. *Cosmo-O-Quê?: uma introdução à Cosmologia*. Rio de Janeiro: Fundação Planetário, 2000.
- CUNO, James. 'Not a Drawing': Some thoughts about recent Drawing. In: *Drawing is another kind of language*. [S.l.]: Havard University Art Museums, 1997. p.7-8.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro, Editora 34, 2010.
- BRIAN, Dennis. Cardew's 'Treatise' (mainly the visual aspects). In: *Tempo* (New Series), 1991. p. 10-16.
- DUCHAMP, Marcel; CABANNE, Pierre. *O engenheiro do tempo perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

DOXIADIS, Apostolos; PAPADIMITRIOU, Christos H. *Logicomix*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro : poéticas e políticas da cena contemporânea” in *Revista Sala Preta*. v. 8, n. 1, p. 235-246, 2008.

_____. Definir performance é um falso problema. Entrevista. *O Diário do Nordeste*, 09 jul. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em: 10 out. 2014.

FOGEL, Gilvan. “Notas sobre o Corpo” In: CASTRO, Manuel Antonio [Org.]. *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro: 7 Letras ; FAPERJ, 2009.

_____. Arte e Vida. *Existência e Arte - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei*. v.1,n. 1, jan.- dez. 2005.

HAWKING, Stephen. A Brief History of Time. Audiobook, 1988. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=u44-qUs8Ho>>. Acesso em: 10 out. 2014.

HOYLE, Fred. *The Black Cloud*. Nova Iorque: Penguin Books, 1957.

JORGE, Luiza Neto. Corpo Insurrecto. In: _____. *19 Recantos e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

JOURDAN, Camila; PEREIRA, Luiz Carlos. Provas como figuras e figuras como provas em Wittgenstein. In: CASSANAVE, Abel Lassalle; SAUTTER, Frank Thomas [Org.]. *Visualização nas ciências formais*. Londres: College Publications, 2012. p.105-125.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, p.128-137, 1984.

_____. Caminhos da Escultura Moderna. [Trad. Julio Fischer]. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. In: *October*, v. 80, p. 85-110, Primavera, 1997.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

NAUMAN, Bruce ; KRAYNAK, Janet [Ed.]. *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*. Londres: The MIT Press, 2005.

POLSTER, Burkard. *Q.E.D. : beauty in mathematical proof*. Glastonbury: Wooden Books, 2006.

RILKE, Rainer Marie. Cartas a um Jovem Poeta. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. [Trad. João Batista Kreuch]. Petrópolis: Vozes, 2012.

SCHWARZ, Dieter. 'Not a Drawing': some thoughts about recent Drawing" In: _____ et al. *Drawing is another kind of language*. [Harvard]: Harvard University Art Museums, 1997. P.11-21.

SIMMEL, Georg. A Filosofia da paisagem. *Política e Trabalho*. João Pessoa, n. 12, set. 1996. p.10-14. Trad. Simone Carneiro Maldonado.

STEINBERG, Leo. Outros critérios: confrontos com a arte do século XX. [Trad. Célia Euvaldo]. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.79-125.

THRIFT, Nigel. *Non-Representational Theory: space, politics, affect*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2008.

VASCONCELLOS, Jorge, *Materialismo e vitalismo: a estética de Gilles Deleuze*. [Niterói]: Departamento de Artes e Estudos Culturais, UFF.

WATSON, Charles. [Palestra sobre desenho]. Proferida no curso Procedência e Propriedade em 17 de Janeiro de 2013.

_____. [Palestra sobre o Sublime]. Proferida no Grupo de estudos – Mundo Novo em 26 de Março de 2013.

Documentários e Programas de TV:

BBC Four. *Precision: the measure of all things*. Episódio 3, 2013.

BBC Four. *The beauty of diagrams*. Episódios 1, 2, 3, 4, 5 e 6, 2013.

HERZOG, Werner. *A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010.

HISTORY CHANNEL. *The universe*. Temporada 1, 2007.

HISTORY CHANNEL. *The universe*. Temporada 2, 2008.

SCIENCE CHANNEL. *Stephen Hawking and the theory of everything*. 2008.

MORRIS, Errol. *A brief history of time*. 1991.

Websites:

PRIBERAM.

Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

SHRIGLEY, David.

Disponível em: <<http://www.davidshrigley.com/>> . Acesso em: 27 mar. 2013.

UBUWEB.

Disponível em: <<http://www.ubu.com/historical/cardew/index.html>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/cardew.html>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

WIKIPEDIA

<http://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Nightingale>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gravidade>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_internacional_de_sinais>. Acesso em: 12 dez. 2013.